

REVISTA MUSICAL CATALANA

SUMARI

La "Paleografia Musical Gregoriana" del P. Sunyol, O. S. B., Francesc Pujol. — Les Sonates de Beethoven, Blanca Selva. — Les relacions internacionals des del punt de vista musical, Fèlix Weingartner. — Des de Ginebra, Ll. Bosch i Pagès. — Obra del Cançoner Popular de Catalunya: Materials (Volum I - Fascicle I). — Orfeó Català: Visita de l'Orfeó "La Formiga". Concert organitzat per la Societat "La Confiança". Exàmens de fi de curs. — Catalunya: Barcelona. — Vida musical dels Orfeons de Catalunya.

: : BUTLLETÍ
DE L'O. C. : :

Any XXIII : Núms. 272 - 273
: : Agost - Setembre 1926 : :

Revista Musical Catalana

BARCELONA

REDACTORS EN CAP

FREDERIC LLIURAT — JOAN SALVAT

Secretari de la Redacció: JAUME MARTI I MARULL

PRINCIPALS COL·LABORADORS

Higini Anglés, prev.—Josep Barberà.—Giulio Bas.—Pasqual Boada.—Joan Borràs de Palau.—Lluïsa Bosch i Pagès.—J. Cabot Rovira.—J. Rafel Carreras.—Gabriel Castellà i Raich.—Eusebi Clop, O. F. M.—Henri Collet.—Eduard L. Chavarri.—Josep M.^a Comella.—Miquel Domènech i Español.—Josep Fabre.—Josep M.^a Folch i Torres.—Ignasi Folch i Torres.—Alfons Gallardo.—Robert Gerhard.—Vicents M.^a de Gibert.—Enric G. Gomà.—Emili Heintz-Arnault.—Gascó Knosp.—Wanda Landowska.—Jaume Marti.—Frederic Lliurat.—J. Lamote de Grignon.—Miquel Llobet.—Joan Llongueras.—Josep Maideu.—Joan Manén.—Dom Carles Megret, O. S. B.—Apeles Mestres.—Lluís Millet.—Manuel de Montoliu.—Vicents de Moragas.—M. Morera i Galicia.—Antoni Nicolau.—J. J. Nin.—Joaquim Pena.—Francesc Pujol.—J. Riba i Marti.—Antoni Ribera.—Lluís Romeu, prev.—Miquel Rué, prev.—Dom Maur Sablayrolles, O. S. B.—Joan Salvat.—Kurt Schindler.—Albert Schweitzer.—Josep Subirà.—P. Gregori M.^a Suñol, O. S. B.—Agusti Valls i Cascante.—Francisco :: Viñas.—Amadeu Vives.—Rafel Vives, etc. :: ::

REDACCIÓ I ADMINISTRACIÓ:

Carrer Alt de Sant Pere, 13, (Teléfon 1, S. P.)

PREUS DE SUBSCRIPCIÓ:

BARCELONA: Per als socis de l'*Orfeó Català*, un any, **6 pessetes**.—Per als no socis, **7 pessetes**
FORA: Per als socis de l'*Orfeó Català*, un any, **7 pessetes**.—Per als no socis, **8 pessetes**
ESTRANGER: Un any, **10 pessetes**.—Número solt: **Una pta.** (Número doble: **Dues ptes.**)

Se subscriu, demés, en les principals Llibreries i Magatzems de Música

Revista Musical Catalana

Butlletí Mensual de l'O. C.

La "Paleografia Musical Gregoriana" del P. Sunyol o. s. B.

Aquest nou llibre del P. Sunyol (1), l'il·lustre gregorianista montserratí, ocuparia un lloc d'honor dintre la copiosíssima producció de qualsevulla de les més grans i fortes nacions de la terra. França, Alemanya, Anglaterra, serien justament alabades per haver donat al món de la musicologia una obra tan important com la que ens ocupa, si aquesta obra fos nada en alguna d'aquelles nacions. Però Déu ha permès que veiés la llum a casa nostra, en la modesta casa nostra, i així Déu ens ha donat un gran goig i una gran consolació, volent que, en el temps que som, el nostre esperit fructifiqués en una tan bella obra.

La paleografia gregoriana, branca la més important de la paleografia musical, puix que és en ella on hem d'estudiar l'origen de la nostra notació, és una ciència molt jove. Fa tot just setanta o vuitanta anys que els més il·lustres musicòlegs confessaven humilment que la notació neumàtica havia de considerar-se indesxifrable. Fou, més endavant, l'estudi comparatiu de manuscrits ordenats cronològicament, el que permeté d'entrellucar la identitat no sospitada d'aquella notació tan grossa, quadrada, dels enormes llibres de chor del segle XVII, amb els petits punts, ratlletes i capriciosos arabescos misteriosament intercalats en el text literari dels manuscrits de cant del segle X. Aquest fou el fonament de la paleografia gregoriana.

Els progressos rapidíssims d'aquesta ciència es deuen, però, a una causa podríem dir-ne indirecta, extrínseca a l'interès purament científic-paleogràfic; es deuen als anhels de restauració del cant litúrgic que es desvetllaren a mitjans del segle passat. La decadència a què havia arribat el cant de la nostra Església, era veritablement esfereïdora. Els textos d'aquest cant havien estat mutilats i adulterats, deformats fins a la incongruència amb acció

(1) *Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana*, per Dom Gregori M.^a Sunyol, O. S. B., monjo de Montserrat. — Abadía de Montserrat, MCMXXV.

persistent durant uns quants segles. L'execució d'aquest cant era també la cosa més viciada i absurda que hom pogués imaginar, havent esdevingut la negació del cant pròpiament dit.

Fou el fundador de l'Abadia Benedictina de Solesmes, Dom Guéranger, qui concebé el grandios projecte de restaurar el cant litúrgic, retornant els textos a llur primitiva puresa; i foren benedictins de l'esmentada Abadia, Dom Jausions i Dom Pothier principalment, els qui realitzaren els primers treballs de restauració i els qui divulgaren la bona nova.

Per a dur a bon terme la restauració anhelada, calia, remuntant el curs dels segles, retrobar la lliçó primitiva, calia anar a les fonts més altes i llunyanes per a captar-ne l'aigua pura i cristal·lina; i la restauració, que en els seus començaments es conformava amb restituir a la llum els textos, fàcils de llegir, dels segles XIV i XV, fou empresa amb la màxima amplitud, sota el guiatge de Dom Mocquereau; i aleshores començà la febrosa recerca i aplega de manuscrits, en original o en fotocòpia, per tot el món cristià; i tot aplegant aquest material, començà la tasca èpica, formidable, de disposar-lo per a l'estudi, de convertir-lo primer en instrument de treball i després en testimoni irrecusable de la veritat, de la puresa de la restauració mateixa que s'anava a realitzar.

Aquest és el procés de l'avenç de la ciència paleogràfico-gregoriana i així s'explica com en un nombre relativament curt d'anys hagi estat possible de passar de les tenebres gairebé impenetrables a una gran claror que permet ja de veure àdhuc els detalls minuciosos d'aquella abans tan misteriosa notació. No és, però, que no servi encara certs caires inconeguts, certs detalls importantíssims a descobrir; mes cal no dubtar de la certesa de l' esclariment total, puix que la tasca està en bones mans i el treball més feixuc ja és fet.

* * *

Fruit de la immensa recerca i aplega de manuscrits per a la restauració i dels pacients i acuradíssims estudis a ella conduents, fou la publicació, pels mateixos benedictins de Solesmes, de la monumental *Paleografia Musical*, en curs encara avui dia. En aquesta publicació han estat reproduïts, en tot o en part, nombrosíssims manuscrits dels més variats orígens i caràcters i de distintes èpoques, i treballs monogràfics sobre diversos caires de la notació neumàtica.

Altres menys importants publicacions de monuments paleogràfics han vist la llum a Anglaterra, Alemanya i altres països, i és considerable la suma d'estudis i treballs relatius a aquesta especialitat musicològica que s'han publicat durant els darrers trenta anys.

Però precisament aquesta abundor de materials i estudis feia cada dia més necessària i més desitjada la vinguda d'una obra vasta a l'ensem que

compendiosa, en la qual, tot resumint el fruit de tantes recerques i investigacions, fos exposada d'una manera clara i metòdica la ciència paleogràfico-gregoriana en el seu estat actual.

Certament era aquesta una empresa d'altíssima volada que requeria un coneixement molt extens i profund d'una matèria verament àrdua i molt complexa, ço que suposa una llarga suma d'anys d'estudi i preparació, i que requeria, oi més, una claredat de judici i un esperit de síntesi extraordinaris per a explicar l'obra amb aquella concisió lluminosa, lògic desenrotllament i amenitat d'estil que són les qualitats imprescindibles en aquesta mena de treballs. Havem, per això, de donar gràcies a Déu que un germà nostre, el P. Sunyol de Montserrat, hagi realitzat d'una manera tan brillant aquesta tasca que el posa en lloc preeminent entre els musicòlegs del món. Lloem també la Verge Moreneta, la nostra Verge, que li ha donat alè i inspiració per a dur a terme tan gran treball sense defallença. Un retret sols li hem de fer al P. Sunyol, i és l'excessiva modèstia del títol del seu llibre, el qual, a judici nostre, no és una *Introducció* a la paleografia gregoriana, sinó que és un veritable tractat d'aquesta ciència.

* * *

Una ràpida ullada al planejament de l'obra ens permetrà de posar de relleu l'excel·lència de la seva concepció.

Després d'una expressiva dedicatòria al "venerable Mestre Dom A. Mocquereau", exposa el P. Sunyol en un concís pròleg les idees generatrius que l'han guiat en la confecció del seu llibre.

El Capítol I, amb excel·lent criteri, va destinat a la descripció detallada de la notació gregoriana actual amb tots els seus components; així, el llegidor ja iniciat en aquesta notació partirà lògicament en son estudi de la matèria coneguda vers la inconneguda; i per al no iniciat serà una excel·lent preparació el familiaritzar-se amb els noms i formes gràfiques actuals dels neumes, derivats com són dels primitius.

Tracten els Capítols II i III de l'origen dels neumes llatins i de l'època en què foren adaptats a l'escriptura del cant de l'Església. Després de refutar amb sòlids arguments les diverses teories llançades respecte de l'origen dels neumes, origen que alguns han volgut trobar en les notes tironianes, en els signes rúnics anglo-saxons, en la notació sintètica oriental i molt modernament en la notació bizantina o ecfonètica, arriba el P. Sunyol a la solució generalment acceptada, la qual atribueix l'origen dels neumes als signes gramaticals d'accentuació del llenguatge, l'*accent agut* representant una elevació melòdica, l'*accent greu* un descens, amb les múltiples combinacions que ambdós accents permeten. Diu textualment el P. Sunyol: "Creiem, doncs, que l'origen únic, la idea mare i principi generador universal de

totes les notacions, preses en el sentit més ample, caldrà cercar-lo en la transposició dels signes d'accentuació i puntuació gramatical i prosòdica al llenguatge o parla cantada. La gràfica tònica o gràfica melòdica natural, passen a la gràfica de la melodia artística de la paraula en una declamació més estudiada i artificial, segons el geni propi de cada llengua. Això no impedeix ni s'oposa a possibles ulteriors transformacions i àdhuc a influències estrangeres".

Respecte a l'època de què daten els neumes, sols per conjectures pot arribar-se a hipòtesis versemblants. Els documents més antics que posseïm no reculen més enllà del vuitè segle i tots ells demostren un estat evolutiu ja ben avançat de la notació neumàtica. Però per indicis diversos i fidedignes s'arriba a la conclusió que almenys a la fi del sisè segle o començaments del setè, època en la qual tot fa creure que la notació alfabètica grega era desapareguda ja feia temps, els neumes llatins ja degueren ésser coneguts i usats a Roma per Sant Gregori el Magne, el Sant Pare qui codificà, centonitzà, corregí i ordenà el cant de l'Església.

En el Capítol IV entra el P. Sunyol en la detallada descripció i anàlisi de la notació oratòria o quironímica, noms que dóna a la més antiga notació gregoriana coneguda, la qual, escrita com era *in campo aperto*, sense ratlles de cap mena i arreglats els signes un al costat de l'altre, no permetia de distingir la diferent elevació melòdica dels diversos grups, ni, àdhuc dintre el mateix neuma o grup, la importància i exacta precisió dels intervals que representava. Aquesta notació obligava que s'aprengués de memòria el repertori litúrgic, com ho constaten la tradició, els documents i fins la llegenda. La notació servia tan sols per a recordar el nombre de notes i llur direcció o relativa elevació dels sons, però no llur precisa situació melòdica.

Hom es pregunta tot seguit com podien els antics donar a cada neuma i a cada so la traducció melòdica justa, essent com és la memòria cosa fallible. Amb gran agudesia d'observació i després d'una enginyosa comparació amb la manera que tenim de vèncer aquesta mateixa dificultat quan es refereix al sentit a donar a una paraula que pot oferir variades accepcions, i que consisteix en l'ús, el *costum d'aplicació*, una *habitual i rapidíssima operació intel·lectual*, diu el P. Sunyol que els cantors "coneixien sa llengua neumàtica, en sabien de memòria el seu repertori melòdic; i aleshores, l'ús, el context, el text litúrgic, cert contornejament dels neumes, llur combinació especial, el lloc on es trobaven, el dibuix melòdic que figuraven entre si, els suggeria, de seguida, un interval determinat. La memòria, així continuament refrescada, guiava el cantaire en la traducció vivent i fidel de cada nota. Això succeïa als cantaires d'aquells segles quan tenien d'aprendre de

memòria el cant, que els neumes no feien més que recordar externament, anotant, però, exactament el nombre i agrupament dels sons".

S'estén després el P. Sunyol en assenyades i minucioses instruccions sobre la manera com haurem de procedir actualment per a llegir i interpretar aquells manuscrits, essent aquest un dels capítols més interessants del seu llibre.

La imprecisió de la notació neumàtica primitiva en ço que afecta al dibuix melòdic, fou la causa de la seva decadència i transformació. El desig, molt legítim, de fixar de la manera més exacta possible l'alçada de cada so, degué portar insensiblement els copistes, que no podien ésser altres que els mateixos cantors, a marcar d'una manera cada cop més accentuada els diversos sons de cada grup o neuma; podem observar aquesta tendència ja en els manuscrits més antics que es coneixen i podem deduir que s'inicià ja en el novè segle.

Aquesta diastematia elemental havia de conduir fatalment a la disgregació dels neumes; establert el costum de marcar en cada neuma els sons que representava per mitjà de traços gruixuts de ploma, s'arribà prompte a la supressió més o menys completa dels traços fins que els servien d'enllaç, disgregant-se, de fet, els neumes i naixent així la notació a punts sobreposats. És curiós d'observar que són manuscrits anglesos els que, fins ara, ofereixen els primers vestigis de diastematia.

Prou s'adonaren, però, i ben aviat els copistes, que ni l'accentuació dels sons en la grafia dels neumes ni àdhuc la seva disgregació en punts no eren suficients a donar la precisió volguda; calia un guiatge encara més segur i el trobaren en el procediment d'escriure els neumes damunt i al voltant d'una ratlla, traçada en el pergamí amb un punxó, damunt i entorn de la qual els neumes eren col·locats a l'alçada que aproximadament els pertocava en llur representació sonora. La insuficiència manifesta d'una sola ratlla féu que se n'empressin dues; la poca visibilitat del traç a punta seca o punxó féu que les ratlles es marquessin amb tintes de color; de dues ratlles es passà a quatre, cinc i més. Heus ací la naixença del pautat musical, la qual porta aparellada la naixença de les claus, puix tot seguit d'emprar ratlles per a l'emplaçament dels neumes s'empraren també lletres, representatives de notes, que es col·locaren al començament de cada ratlla per a determinar quina nota hi corresponia. L'evolució completa dels neumes era ja realitzada al segle XIV. De tot això tracta minuciosament el P. Sunyol en el Capítol V, sense ometre, com és natural, el curiós assaig de diastematia que representa la notació dita de Nonàntola.

En el Capítol VI, que complementa l'anterior, descriu el P. Sunyol l'evolució particular de cada neuma en els diversos països, encabint-los, de moment, dintre tres grans agrupacions formades per manuscrits d'origen italià, d'origen francès, i alemanys. Aquests agrupaments obeeixen a les di-

ferenciacions més marcades d'escriptura, ço que es demostra clarament en les taules progressives que de cada neuma presenta el P. Sunyol, el qual fa remarcar com en aquesta evolució, que en un aspecte representava innegable progrés, contribuï en altres caires a la decadència del cant gregorià, puix que "s'abandonà el ritme sencer, descuidant totes les indicacions dels manuscrits que veurem en un dels pròxims capítols, oblidant les regles tradicionals, les delicadeses d'execució, el meravellós ordre i proporció de les cadències, el detall, ja mai preterit en els segles d'or del cant gregorià. Amb això es perdé la finor del sentit rítmic del cant gregorià; i fins, diríem, que la materialitat i espessor de la nota matà l'esperit del cant".

* * *

Segueix el P. Sunyol el seu ben ordenat pla oferint-nos en el Capítol VII una visió general del procés de divulgació dels neumes, visió desenrotllada d'una manera magistral que desvetlla el més pregon interès, essent així vençuda la forçosa aridesa d'una nomenclatura de contrades. El P. Sunyol ens fa viure materialment l'expansió pel món cristià del cant litúrgic amb la seva notació neumàtica, que ell, amb tota versemblança, fa nàixer a Itàlia, probablement a Roma mateix. El P. Sunyol ens va signant amb prova documental quan existeix, amb hipòtesi molt plausible quan no, el pas dels manuscrits d'una contrada a l'altra. Ens fa veure un mateix copista treballant en països ben allunyats. Ens demostra la influència que el manlleuament de llibres litúrgics, d'un convent a un altre convent, d'una església a una altra església, pogué tenir en la formació de les diverses escriptures neumàtiques. Fins ens fa reparar en l'empremta personal que cada copista anava deixant en la caracterització de les notacions, i ens demostra com la materialitat dels estris d'escriure, de les plomes, pogué influir en la morfologia dels neumes.

No deixa, però, a cada punt, de fer remarcar el P. Sunyol els perills d'errada a què una massa minuciosa delimitació pot arrossegar, afirmant que cal anar amb gran prudència a limitar estretament la regió de cada variant neumàtica.

Es naturalment en aquest capítol que el P. Sunyol ens parla per primera vegada de la notació catalana, descrita l'any 1907 pel R. P. Dom Maur Sablayrolles en la relació que del seu viatge a través dels manuscrits hispànics féu en les planes d'aquesta mateixa REVISTA. Diu el P. Sunyol: "Detenint-nos a Catalunya, veurem que, al costat de la notació aquitana, i àdhuc en un mateix còdex, hi conviu altra notació avui ja reconeguda com a catalana, més fidel al concepte primitiu de l'enllaç i accentuació, i no tan disgregats els elements com en aquella, prou elegants i ben desxifrables, influenciats, si més no, per les dues darreres èpoques de la notació visigòtica.

Es la mateixa notació que hem vist a Tech. La gran Abadia de Ripoll, bressol de la nacionalitat catalana, fou també fogar de gran cultura litúrgica i musical, tenint un celebrat *Scriptorium*, des d'on probablement s'escamparen els seus copistes i manuscrits, així anotats, per totes les terres en les quals exercien els seus abats i monjos gran influència".

Per a classificar les notacions i assenyalar les procedències de manuscrits, dóna prudents consells i orientacions el P. Sunyol, orientacions ben sovint extrínseques a la mateixa notació, car, diu ell "la pura i sola ciència paleogràfico-musical, sense l'auxili que hem senyalat, i altres particulars, que en cada cas podran prestar la seva ajuda, no ha arribat encara a delinear absolutament, en tota l'extensió i límits, cada notació. Tampoc pot encara, puix els estudis no es donen pas per acabats, fallar sempre i en cada cas sobre la filiació precisa i absoluta de cada manuscrit, principalment entre els de notacions primitives; entre italians i francesos per exemple; francesos i anglesos primitius".

Per a fer més clara la comprensió d'aquest capítol general de divulgació dels neumes, ha ideat el P. Sunyol una *Carta geogràfica* (planxa B) que és un gran encert i una veritable novetat en estudis musicals. També per a donar força de prova a les seves asseveracions, ens presenta una *Taula de conjunt de les notacions*, transcrivint totes un mateix fragment melòdic, la visió de la qual és altament instructiva.

* * *

I arribem, amb el Capítol VIII, a les notacions anomenades rítmiques. Presenten certs manuscrits gregorians l'additament a la notació neumàtica de signes i lletres, destinats uns a alterar la durada usual dels sons, significatius altres de matisació dinàmica i expressiva en l'execució de la melodia. Les notacions així alterades que ens ofereixen els manuscrits en qüestió, han estat denominades segons llur procedència: Santgalliana la que té son origen a l'Abadia de Sant Gall (Suïssa); Messina, la de Metz; Xartriana, la de Chartres i Nonantolana la de Nonantola (Itàlia).

Fa el P. Sunyol una descripció detallada dels signes i lletres esmentats i de la interpretació que hom els dóna, i presenta en ben ordenades taules comparatives els neumes en llur forma ordinària a un costat i en front d'ells els mateixos neumes modificats pels signes de què parlem. Fa constar el P. Sunyol que probablement no són aquestes les úniques notacions rítmiques existents, puix que hi ha indicis de signes d'aquesta mena en altres notacions encara no prou ben estudiades.

Diu el P. Sunyol que s'anomenen rítmiques aquestes notacions "perquè ja no és solament l'expressió oratòria i quironímica del neuma en si mateix, o l'acomodació diastemàtica, per mitjà de la disgregació dels seus

elements, responenent a una ratlla ideària, o a una real pauta musical, de qualsevol manera que sigui, o a certa divisió rítmica general que importa en si mateixa tota notació neumàtica; sinó perquè en aquestes notacions s'hi precisa la importància temporal i rítmica del neuma, fins i tot l'expressió, el matis particular que li pertoca, ja per raons de posició, ja per pura estètica i gust del compositor, àdhuc i tot per raons gramaticals, o d'un més expressiu sentit general de la frase".

I continua dient que, en donar en el capítol de què parlem totes aquestes notacions aplegades i desplaçades de llur pròpia regió, ha volgut "mostrar abans de tot, la tradició rítmica gregoriana primitiva, única i universal, representada per aquests quatre grans centres culturals, ben distanciats l'un de l'altre, i palesant l'expandiment d'aquesta tradició rítmica general, que més tard s'anà esmortint a mida que els signes que la conservaven en els manuscrits anaren desapareixent. Mancant llavors la tradició oral vivent que els justificava en els manuscrits, deixaren pas aquests a les interpretacions personals, subjectives, i aviat contràries al mateix esperit del cant gregorià. Si els neumes en mig de llur varietat, ens proven un origen únic i una tradició gràfica central primitiva, ensems que la unitat d'una melodia universal catòlica, també les notacions rítmiques revelen palesament, amb diversos procediments, un ritme universal, catòlic podem dir, de la melodia gregoriana, i al qual s'ha de tornar, si hem de voler arribar a una interpretació autèntica i tradicional de la melodia eclesiàstica, defugint els gustos i capricis de cada època".

* * *

Ben preparada ja la intel·ligència de l'estudiós del tractat del P. Sunyol amb el coneixement adquirit de totes les qüestions que podríem dir-ne prèvies tractades en els vuit capítols que hem ressenyat, entrem de ple, en el Capítol IX, a l'estudi "de les evolucions nacionals i característiques dels neumes", començant per Itàlia, que és on el P. Sunyol considera que tingué el seu bressol la notació gregoriana. En emprendre aquest estudi, ens dona un nou argument provatori de la unitat d'origen de la notació del cant litúrgic, fent-nos remarcar la dificultat que hi ha de destriar clarament, inconfusiblement, els neumes primitius d'Itàlia dels de les altres nacions, especialment de les més veïnes.

Divideix l'estudi de les notacions italianes en tres seccions representatives d'evolucions diverses i d'emplaçament geogràfic prou diferenciat. La *notació primitiva* que comprèn preferentment el Nord d'Itàlia. La notació vulgarment dita *italiana* i *de transició* amb tendència marcada vers el centre del país. I finalment la notació *lombarda* o *benaventana* en la Baixa Itàlia.

Cada una d'aquestes notacions ens ofereix els següents aspectes. *Notació primitiva*: purament oratòria i neumàtica; amb més o menys tendència

a la diastemàtica; preferència per la disgregació dels elements. *Notació central* o *italiana* pura; amb més o menys aproximació a la benaventana; derivacions de la mateixa italiana. *Notació benaventana*: amb més o menys precisió diastemàtica.

Com és de suposar, il·lustren aquestes seccions taules de neumes molt extenses i ben ordenades que faciliten extraordinàriament la comprensió de les descripcions, havent-hi, oi més, molt nombroses reproduccions de manuscrits en facsimil. Adverteix el P. Sunyol respecte de les taules aquestes i les dels següents capítols, que "comparades totes a la vista dels manuscrits no pretenen pas ésser absolutament completes. El que hem intentat és donar una idea del conjunt i varietat de cada notació, fent una selecció dels neumes més característics. Adverteixi's — segueix dient — que si l'abundor en cada família és, almenys en aparença, com hem insinuat, molt més gran, en particular en algunes d'elles, amb tot, no sempre aquesta major abundància respon a la realitat d'una veritable variant. Són, freqüentment, matisos que hi dóna la mà del copista, àdhuc i tot una revelació del seu estat d'ànim. Altres vegades, habitud i capricis que per res no afecten al dibuix característic i habitual".

* * *

L'estudi de la notació francesa ocupa el Capítol X, i diu el P. Sunyol que "tot el procés i desenrotllament dels neumes-accents, fins arribar a neumes-punts i punts-destacats completament, enlloc el podem seguir i admirar en tota sa amplitud com a les Gàl·lies. La distinció en l'estudi dels seus neumes, queda, ja, doncs, ben sentada: neumes accents i neumes-punts".

Comença estudiant la notació primitiva de neumes-accents que fou conreada preferentment des del centre, prop de París, cap al Nord i la Normandia. Segueix la ressenya de les particularitats que distingeixen la *Notació normanda*, passant després a la *Notació messina*, o de Metz, que s'estenia per l'Est, vers les terres flamenques, Brabant, Luxemburg, Holanda, arribant a passar, més o menys goticitzada, a les terres de llengua alemanya. Ve després la *Notació de Chartres* ocupant l'Oest de la França, compronent la baixa Bretanya, passant a Itàlia (Ivrea) i a Anglaterra. Acaba el capítol amb la descripció de la *Notació aquitana*, que s'estengué per tot el migdia de França i per totes les terres hispàniques, introduïda principalment pels monjos de Cluny.

Diu el P. Sunyol: "encara no ens atrevim a donar com plenament estudiada la notació aquitana, ni en el seu origen, ni en tots els recursos diastemàtics de què usà; ni àdhuc en el mateix concepte rítmic, en el qual, potser, ens reserva algunes sorpreses".

* * *

Es interessant de fer remarcar el que diu el P. Sunyol en estudiar en el Capítol XI la *Notació anglo-saxona*. "Cada dia és més reconeguda i valuada l'antigor dels neumes anglesos, i tot confirma la nostra tesi referent a l'època de la qual daten els neumes, així com llur divulgació pels deixebles de Sant Gregori el Gran en anar a aquelles illes. S'ha suposat ja la influència dels neumes anglesos àdhuc i tot com origen de la mateixa notació alemanya."

Referma aquesta opinió el P. Sunyol al Capítol XII destinat a les *Notacions alemanyes*. Diu allí, adduint les mateixes raons, que "això fa insistir novament en l'antiguitat dels neumes llatins, puix els trobem ja en un estat de remarcable perfecció i d'àmplia divulgació, amb mútues influències entre les diverses famílies, almenys al segle novè. Tot fa projectar la fixació llur un bon nombre d'anys enrera, alguns segles i tot, i arribar quasi a l'època de Sant Gregori; màximament revenint per a tot això a la tradició anglesa, la més lògica i rigorosament històrica".

* * *

L'existència en la península ibèrica durant els segles cinquè a onze d'una litúrgia particular anomenada visigòtica, la qual era regida per les disposicions emanades dels concilis de Toledo, fa que es doni el mateix nom a les notacions pròpies del cant d'aquesta litúrgia. També és coneguda pel nom de *Moçaràbiga* per raó de l'apellatiu de *Moçàrabes* o arabitzats que es dona als cristians que vivien entre els alarbs, i és encara conegut el cant d'aquella litúrgia per altres diversos noms, com *cant Eugenià*, del bisbe de Cartago Sant Eugeni, mort a començaments del segle VI i al qual la tradició n'atribueix la reglamentació, *cant Toledà*, *Isidorià*, de *Sant Ildefons*, *Espanyol*, etc. De les notacions d'aquests noms s'ocupa el P. Sunyol en el Capítol XIII de la seva obra.

No es pot encara avui dia determinar les característiques del cant moçaràbig per les següents raons. En primer lloc, la notació d'aquest cant ens presenta, en el seu estat més antic conegut, un cert nombre de neumes completament estranys a les formes dels neumes de les altres notacions; i, encara que el P. Sunyol diu que ben estudiats es palesa en tots ells la idea d'accentuació que trobem en l'origen de les altres notacions, això no pot donar cap mena de llum respecte del seu exacte significat melòdic. En segon lloc, aquella notació particular s'atura en els còdexs del segle XI, o sia en el moment en què, seguint el moviment general de les notacions neumàtiques, hauria començat la seva evolució en sentit diastemàtic, anant per necessitat i com totes les altres notacions, vers una precisió cada dia més gran en la determinació dels intervals representats pels neumes. I en tercer lloc, perquè el moment en què aquesta evolució hauria començat coincidí amb el de la

introducció a les terres ibèriques de la litúrgia romana, i amb ella, de la notació aquitana, aportades ambdues pels monjos de Cluny.

Distingeix el P. Sunyol en la notació visigòtica d'abans de la introducció de la litúrgia romana dues èpoques, particularitzant-se la segona per una tendència a la simplificació i més pulcre redreçament en les formes dels neumes. Constitueix la tercera època d'aquesta notació la que coincideix amb la introducció de la litúrgia romana, època en la qual, de la mateixa manera que trobem textos de litúrgia romana escrits amb tipus literari visigòtic dessota neumes aquitans, també veiem la melodia romana escrita amb neumes d'aspecte visigòtic. Després d'aquesta època en què desapareix el cant moçaràbig, va desapareixent o evolucionant ràpidament la seva notació.

Es molt interessant tot aquest capítol, en el qual, ultra ço que hem extractat, suscita i descabdella el P. Sunyol nombroses qüestions referents a aquest per ara misteriós aspecte de la notació musical.

* * *

Ja hem vist com en el Capítol VII ens parla el P. Sunyol de la *Notació catalana*. Es, però, en el Capítol XIV que s'ocupa amb l'extensió i prolixitat degudes d'aquesta notació, "que — diu — es desenrotlla segons el curs normal de les altres notacions dins de Catalunya, no arribant ni tan sols a Aragó, ni a València, ni trobant-se'n enlloc més d'Espanya cap veritable exportació. Solament és reconeguda en un manuscrit dels Pirineus Orientals, avui francesos, com és Tech".

Referent a l'època de formació d'aquesta notació nostra, sembla poder-se deduir de les raons que exposa el P. Sunyol, que, si bé degué sofrir un fort impuls a l'onzè segle amb ocasió de l'entrada de la litúrgia romana, era ja de temps que la manera d'escriure el cant litúrgic a casa nostra anava prenent característiques particulars, desprenent-se de la influència de l'escriptura visigòtica. "Aquí — diu el P. Sunyol — diferentment del que passava en les altres terres ibèriques, en les quals s'acceptava *in totum*, sense cap iniciativa pròpia, la notació estrangera — puix l'escriptura visigòtica de la tercera època no era pas cap invenció —, es pensava en una veritable acomodació de l'escriptura musical, tal com l'anem a explicar. Els nostres copistes, els mateixos, sens dubte, del *Scriptorium* de l'Abadia de Ripoll, fornal de cultura catalana per espai de molts anys, ideaven, responen a l'esperit assimilador del nostre poble, una nova escriptura musical, amb la qual, ensems que recollien la tradició dels altres pobles d'Europa, transformaven, acomodaven, si es vol, la notació visigòtica a la litúrgia romana".

Detalla el P. Sunyol, amb minuciosa descripció, la corresponent taula i nombrosos facsimils, les característiques que permeten distingir la *Notació catalana* de les altres notacions.

* * *

Amb els Capítols XV, XVI i XVII s'acaba l'estudi particular de les notacions. Es parla primer de les *Notacions dites gòtiques*, les quals es troben un poc pertot arreu a partir de l'onzè segle i avençant obertament en els segles tretzè i catorzè. "Les característiques generals són les de fer desaparèixer en els neumes, com en l'escriptura literària, les corbes, substituint-les per angles units amb perfils rectes".

Segueixen després les *Notacions particulars, Cartoixana, Cisterciense, Dominicana, Premonstratense*, etc., denominacions que no corresponien pas a una escriptura particular i exclusiva d'aquestes litúrgies, sinó més aviat a raons precisament de diferenciació litúrgica i a certs petits detalls, com per exemple en alguna d'aquestes notacions, a l'ús freqüent i extraordinari de ratlles divisòries.

Finalment entrem en les notacions alfabètiques, fent-se esment en primer lloc de la grega i anant tot seguit a les llatines, en les quals s'han emprat gran varietat de procediments, des de les *lletres melòdiques* amb objectiu tonal de les notacions rítmiques, des de les lletres anomenades *de la Passió*, fins als *manuscrits digràfics* en els quals la notació neumàtica ve doblada per la notació alfabètica, i fins a les curioses notacions d'Hermann Contract, d'Hucbald de Saint Aimant o d'Odó de Cluny.

* * *

Al Capítol XVIII ens descriu el P. Sunyol l'estat actual de la Paleografia Gregoriana, ressenyant amb gran minuciositat de dades l'obra formidable dels benedictins de Solesmes, als quals revé indiscutiblement la glòria de la restauració del cant litúrgic.

Creiem que res no pot donar millor idea de la importància d'aquesta empresa com les xifres següents que estampa el P. Sunyol.

En la recerca de manuscrits feta pels benedictins solesmitans (començada en 1856), visitaren 75 ciutats a Itàlia; més de 100 a França; 12 a Bèlgica; 2 a Alsàcia; 23 a Holanda i Luxemburg; 10 a Suïssa; 6 a Anglaterra; 29 a Alemanya; 47 a Àustria; 29 a Espanya; de totes aquestes ciutats es tenen notes preses personalment relatives a totes les biblioteques de cada una d'elles. Com a resultat de la visita a totes aquestes biblioteques i un cop feta la tria convenient dels còdexs en elles existents, hi han aplegats a Solesmes en fotocòpia 837 manuscrits, dels quals 550 de complets i 287 d'incomplets. La procedència d'aquests manuscrits és: 198 d'Itàlia; 125 de França; 24 de Bèlgica i Països Baixos; 26 de Suïssa; 109 d'Anglaterra; 298 d'Alemanya, Bohèmia i Àustria; 42 d'Espanya i 15 de les Diòcesis Catalanes.

La classificació d'aquests manuscrits és com segueix: 202 de notacions italianes; 238 de notacions franceses, compreses la messina i l'aquitana; 67 de notacions angleses; 287 de notacions alemanyes; 6 de notació catalana; 7 de notacions visigòtiques.

Cal afegir a això una gran quantitat de fragments fotografiats, més de 1.500 calcs i bon nombre de cantorals impresos.

De la utilització de tot aquest material, del seu pacientíssim estudi, dels molt enginyosos procediments emprats, del mètode rigorosament lògic i científic aplicat sense defallença, del control estretíssim que garantitza una ben pensada subdivisió de treball, de tot això i de moltes altres coses que ressenya el P. Sunyol, no podem aquí donar-ne ni un extracte perquè s'allargaria ultra mesura aquest treball de recensió ja massa extens. Copiarem només el que diu el P. Sunyol en resumir els resultats pràctics de la immensa tasca, concretada en vastes i múltiples taules comparatives de cada peça de cant. Aquestes taules "són el mitjà per a conèixer a) els secrets de cada notació; b) l'existència de la fórmula o timbre gregorià, tant la fórmula rítmica com la melòdica; essent aquestes tan variades, que passen a ésser objecte d'altres taules comparatives o de conjunt; c) per a poder fer ràpidament la restitució de les antigues melodies; d) donen tema a gran nombre d'estudis científics; e) i són la clau que facilita la composició i centonització dels oficis nous, sempre dins del més pur estil gregorià, sense apartar-se de l'autèntica tradició ni perdre el sentit hieràtic de l'Església en el seu cant".

I direm també amb el P. Sunyol: "Malgrat totes les corrupcions seculars, malgrat la pols que cobria els manuscrits, la ciència paleogràfica, amb el seny i la tàctica d'uns experts operaris com els de qui acabem de parlar, ha sabut fer reconèixer, en tots els seus detalls i en tota sa veritable tradició, la melodia única dels Sants Pares, com deia Pius X, vestida amb variada forma gràfica, contribuint aquesta, precisament amb la mateixa multiplicitat d'escriptures, a difondre i mantenir el cant sagrat de la litúrgia".

* * *

La interpretació dels neumes ocupa el Capítol XIX, darrer de l'obra. En ell és amplament explicada la teoria rítmica de Solesmes, la teoria del *ritme lliure* o *ritme oratori*, que han aplicat a la interpretació dels neumes.

"El procediment per a retrobar el ritme gregorià, — diu el P. Sunyol — ha estat el mateix que per a retrobar la línia melòdica: se l'ha reconegut conjuntament amb ella pels manuscrits degudament comparats. Els documents, però, no ens han arribat tan abundosos; puix la decadència del cant, començada per la deixadesa i mal gust en la interpretació, féu abandonar una gran part dels signes que regulaven la interpretació del ritme, restant solament els agrupaments de notes — encara no sempre fidels al ritme primitiu, — i certes divisions de la frase, corresponent al sentit general del text. Això, la pesadesa amb què es cantava, i un mal gust general de representació gràfica, feren que s'esquarteressin fins les formes externes d'unitat rítmica, i tot coadjuvà al martellament, primer de les paraules, i després

de totes les notes, amb les multiplicades ratlles divisòries que en un principi no s'havien pas cregudes necessàries”.

“En dir ritme lliure, l'Escola Solesmense, fonamentant-se en l'estudi de les notacions, no vol pas afirmar que assigni exclusivament al cant gregorià el ritme lliure del text, tal com aquest el dona, en tota la frase. El cant gregorià no és pas una prosa simplement llegida, en la qual el text vagi seguidament destrenant paraules i formant períodes. És una prosa cantada, amb relacions modals, sentint, per tant, l'atracció i repulsió dels sons que donen la sensació de variades agrupacions musicals; i, com a conseqüència d'això i de la proporció, fragmentària i total, que exigeix la nostra oïda, es formen agrupaments rítmics imposats per momentanis reposos. A més, l'estreta i íntima unió en què es deuen mantenir els components de cada neuma, de dos, tres o més notes, ens fa sentir necessàriament un apoi rítmic al començament de cada un d'ells; ço és, cada dos o tres temps. Per tot això, al concepte de *ritme lliure*, fonamentat en el text, hi afegeix l'Escola Solesmense el de *musical*, responnent als esmentats factors”.

La teoria rítmica dels benedictins de Solesmes no ha pas reunit la totalitat dels sufragis dels musicòlegs. Alguns n'hi ha que l'han combatuda i la combaten, propugnant per teories de ritme mesurat o mètric, com són Foucalt, Fleury, Déschevrens, Houdard.

* * *

L'obra magnífica del P. Sunyol és avalorada encara per dos importants apèndixs que la complementen bellament. Hi ha en el primer reunida una molt extensa bibliografia (que ve a completar la bibliografia especial que es troba a la fi de cada capítol), seccionada en grups comprenent: I. Diccionaris; II. Revistes; III. Històries de la música; IV. Obres didàctiques. Perquè el llegidor pugui fer-se càrrec de la importància d'aquest repertori bibliogràfic, direm tan sols que ocupa més de quaranta pàgines.

En el segon apèndix ens dona el P. Sunyol un resum de Paleografia Literària Llatina, la coneixença de la qual és absolutament indispensable al paleògraf gregorià, comprenent: *Esriptura romana*, *Esriptures nacionals*, *Esriptura carolingia*, *Esriptura gòtica* i *Esriptura humanística*, amb 18 reproduccions fotogràfiques d'aquestes diverses escriptures i una escollida bibliografia.

* * *

L'aspecte gràfic del llibre del P. Sunyol suposa un esforç considerable, una suma de dificultats molt feliçment vençudes en el que afecta a la presentació de les extenses i nombroses taules de neumes, imprescindibles a la comprensió de les descripcions. Aquelles formes de la notació gregoriana tan delicades, diferenciades per detalls d'una tenuïtat extraordinària,

apareixen excellentment dibuixades, clares i precises. Les cinc grans planxes fora text, són també models de bona presentació. A tot això cal afegir-hi un centenar de reproduccions en facsimil de pàgines o fragments de pàgina de manuscrits de totes procedències i èpoques en les quals podem copsar al viu tot el procés de la notació del cant litúrgic.

I si tota aquesta presentació honora l'escrupolositat i honradesa científiques del P. Sunyol, hi ha un detall que ens revela en ell l'artista; cada capítol del seu llibre és iniciat per una bella caplletra diferent, reproduïda expressament per a aquesta obra de manuscrits medievals en llur majoria catalans. Tanmateix és aquest un detall ben exquisit.

* * *

Es acabada ja la recensió de l'obra cabdal amb què el P. Sunyol acaba d'enriquir la ciència i l'art dels sons. Hem cregut necessari de donar a aquesta recensió una extensió desacostumada en aital mena de treballs, perquè hem volgut demostrar plenament als lectors que el fet de la publicació a casa nostra d'aquest llibre és d'una importància en veritat excepcional. Hem volgut també posar de manifest als ulls dels iniciats i àdhuc dels no iniciats, aquesta creació formidable que és la Paleografia Musical Gregoriana, realitzada en uns quants, poquíssims anys, gràcies a l'esforç mai defallent dels Benedictins de Solesmes.

Gràcies a aquest esforç, podem avui afirmar que el cant litúrgic per excel·lència, el cant gregorià, ha estat reintegrat a la religió i a l'art amb la màxima puresa que la intel·ligència humana permetia. Podem afirmar que la cançó de l'Església, gairebé perduda, ha trobat el seu disseny melòdic originari, opulent de gràcia i de bellesa, al qual s'ha donat el necessari ajut d'una ossatura rítmica, manllevada en principi i amb innegable encert, al que podríem dir-ne ritme natural de la paraula parlada. Potser aquesta concepció rítmica, avui uniforme, sofrirà amb el temps i amb els coneixements que l'estudi aprofundit dels manuscrits eixamplen cada dia, certes modificacions que hom pressent, suggerides per la naturalesa mateixa de certs cants. Però era essencial, en operar la restauració del cant litúrgic, de donar-li aquella ossatura rítmica de què parlàvem, i la fórmula emprada, ja ho hem dit també, fou un encert innegable.

Considerem, doncs, la ciència paleogràfico-musical gregoriana prometedora de noves i importants descobertes. La creiem destinada a esvaïr les espesses tenebres que embolcallen encara certs caires de la història de la música.

Un d'aquests foscos caires, el més important potser, és el període inicial i d'evolució primària de la polifonia, de la polimelodia podríem dir millor per a evitar confusions; aquell període en el qual a la melodia gregoriana vingué a entortolligar-se una segona, una tercera melodia, i així tingué

naixença el cant divers i simultani a diferents alçades, l'art anomenada *discantus* o *organum*.

Aquest període tan interessant és avui encara ple de misteri i els no gaire nombrosos manuscrits que d'ell ens han quedat resten encara indesxifrables des del punt de vista rítmic. La seva notació és aparentment la notació neumàtica gregoriana evolucionada ja en sentit plenament diastemàtic; i quan la notació gregoriana esdevé la notació quadrada estesa damunt la pauta de quatre o més ratlles, són les mateixes figuracions, la mateixa transformació dels neumes la que ens ofereix el *discantus*, sense gairebé més distinció aparent que la d'una segona *plica*, o cueta agregada a la *virga*.

Lògicament, hauríem d'aplicar a aquesta notació del *discantus*, tan semblant a la notació gregoriana que amb ella es confon, la teoria rítmica oratòria o del ritme lliure, la teoria del ritme natural de la paraula parlada. Però ens trobem davant una dificultat insuperable; les dues o tres melodies que formen el *discantus* estan constituïdes cada una d'elles per un nombre distint de sons; per exemple: mentre en una frase de la veu superior els neumes representen deu sons o notes, els de la segona veu en representen quinze i els de la tercera dotze, o setze, o dinou. Si el nombre de sons o notes fos igual en cada veu, podríem en rigor, encara que no sense una certa dificultat d'ajust, cantar el *discantus* amb ritme oratori. Mes amb el diferent nombre de sons a emetre en el mateix espai de temps per cada veu, això és impossible. Aquella notació, en l'ús pràctic — i res no hi ha que ens faci dubtar que estava destinada a aital ús — havia d'ésser forçosament sotmesa a un ritme mètric, a un ritme rigorosament mesurat en el qual cada nota havia de pendre en el temps una valor fixa i determinada, sense la qual l'execució del *discantus* esdevé impossible. A quines lleis obeïa aquest ritme mesurat? No en sabem res o quasi res, puix que les lleis de notació mesurada que apareixen per primer cop en els tractats de Francó de Colònia o de Marquet de Pàdua al segle XIV, lleis d'una notació ja molt evolucionada, ja francament diferenciada, al primer cop d'ull, de la notació gregoriana, no donen cap resultat satisfactori en tractar d'aplicar-les al *discantus*.

Davant d'aquests fets, nosaltres ens atreviríem a formular la hipòtesi següent: *el secret de la notació mesurada del discantus res no pot aclarir-lo si no és la notació mesurada gregoriana*. I aquesta hipòtesi ens porta a una altra hipòtesi: *la notació neumàtica que en un principi es regí, sembla, pel ritme oratori, esdevingué regida en un moment donat, després d'una evolució més o menys lenta i almenys en algunes de les melodies del repertori litúrgic, pel ritme mesurat*.

Es aquesta una presumpció íntima a la qual ens porten diverses raons. En primer lloc i com hem iniciat abans, la naturalesa mateixa de certes melodies gregorianes ofereix vehements vestigis de mesuració; i no és pas que

això ens sigui suggerit pel nostre sentiment actual de la música, sinó que és la mateixa notació la que, a moments, esdevé explícita d'un ritme mesurat que no es diferencia gran cosa del sentiment rítmic d'ara. És com un raig de llum que de tant en tant ve a il·luminar una notació no prou apta a traduir continuadament el veritable sentit rítmic de la cançó.

En segon lloc, si les melodies gregorianes, o almenys algunes d'elles, eren cantades per la massa dels fidels, pel poble, nosaltres, personalment, ens resistim a creure que ho fossin en ritme oratori, els delicadíssims matisos del qual, ultra escapar per complet al sentit de la multitud, exigeixen per a llur execució una tècnica molt afinada i gairebé individual; tant és així, que la suma d'uns quants cantaires, per exercits que siguin, esborra ja una bona part d'aquella matisació. Les melodies gregorianes destinades al poble degueren ésser cantades per aquest en ritme mesurat.

Tercerament, el ritme mesurat no és pas una creació moderna. Nosaltres estem per dir que el ritme mesurat és tan antic com l'home. Si la notació alfabètica grega era ja oblidada o perduda al moment en què naixien els cants de la nostra Església; si la repugnància natural i legítima d'aquesta envers les deixalles del paganisme li feien rebutjar aquella notació i emprar la neumàtica, no és fàcil, però, que pogués destruir el sentit del ritme mesurat arrelat fonament en la seva civilització (innat en l'home, diríem nosaltres), que procedia de la civilització grega; i el sentiment rítmic dels grecs persisteix encara avui en nosaltres.

En quart lloc, hi ha un fet importantíssim, en el que afecta al sentiment del ritme mesurat en el poble, massa sovint oblidat. Aquest fet és la dansa. La dansa exigeix un ritme mesurat. I si certs tipus de dansa individual de pobles exòtics a la civilització occidental nostra ens apareixen d'un ritme mètric molt esfumat, no és pas aquest el cas en les danses verament populars, collectives, en les quals la mètrica del ritme és sempre fortament acusada, per necessitat natural de cohesió i d'ajust. L'empremta deixada en l'home per la mètrica dansada, ha d'influir fortament en ell quant a la mètrica cantada.

Aquestes són les raons principals que ens han induït a formular aquelles hipòtesis. Nosaltres pressentim, oi més, en algunes de les melodies gregorianes, una rítmica no gaire allunyada en general de la rítmica del cant popular, d'aquella rítmica tan harmoniosa com senzillament ordenada, tan bellament lliure com equilibrada, amb aquella flexibilitat natural que exclou l'esforç i l'artifici. La vaguetat, la invertebració rítmiques no apareixen en el cant popular més que en boca de mals cantaires, de persones mal dotades des del punt de vista del sentiment musical.

Vulgui Déu que aquests fruits que esperem de la ciència paleogràfico-musical gregoriana ens siguin donats a no trigar, i vulgui també Déu conservar-nos l'estimat P. Sunyol perquè sigui ell mateix qui ens els innovi.

FRANCESC PUJOL

Un *Conducte*, per la cèhula inicial, va vers el *Pont*, sobre la *Dominant* de *FA*.

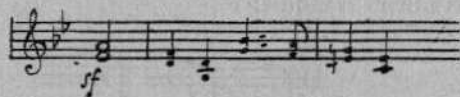


La *segona idea*, molt més llarga que el primer tema, consta de tres frases.



La *segona*, més rítmica, es compona ella mateixa de dos elements:

el primer:



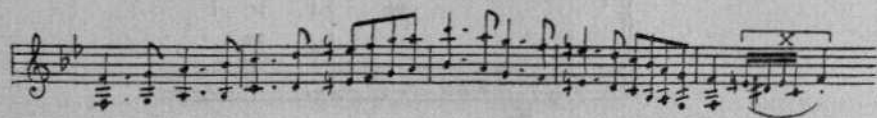
el segon:



La *tercera frase* fa ús de la cèhula inicial per augmentació:



i una *Coda* acaba, també, utilitzant la mateixa cèhula:



El *Desenrotllament*, usant sobretot la cèhula i el motiu de la *Coda*, que lluiten l'un contra l'altra, conté un llarg passatge, molt interessant, que procedeix per progressius ombrejaments, fins que la *Dominant* de si bemoll detura aquesta baixada, i mena de nou a la claror.

La *Reexposició*, que ve després, és semblant a l'*Exposició*, llevat les qüestions de tonalitats, que són tractades com és de costum.

L'*Adagio* és en forma de *Sonata amb Desenrotllament*, però té el caràcter melòdic de *Lied*.

L'*Exposició* està formada per un *primer tema*, en *mi bemoll*, contemplatiu i somniador, en el qual és usada la doble cèhula del primer tema de l'obra:



El *Pont* primerament tranquil:



conté de seguida accents més planyívols:



La *segona idea*, talment un *Duo* recollit i tendre, entre una veu clara i una altra, més greu, és molt expressiva:



L'element de sospirs hi intervé una mica, però no arriba a destruir l'atmosfera de tranquil·litat que regna en tot aquell tros lent.

El *Desenrotllament*, a base del primer tema, és més ombrívol i mogut, però acaba amb la tranquil·litat primera, dins la qual es fa també la *Reexposició*.

El *Menuet* fa ús de la construcció acostumada, però el seu *Trio*, sobretot, és d'un caràcter verament inusitat en aquella mena de composició. Es un especial desenrotllament de l'ornament usat en el *Menuet*:



ornament vingut, com el del primer tema de l'*Adagio*, de la doble cèlula inicial.

En el *Rondó*, que consta de quatre *refranys*, *tres cobles* i una *conclusió*, s'hi barreja la forma *Sonata*, com succeeix molt sovint en les Sonates de Beethoven.

El *Refrany* fa de *primer tema*: les *cobles primera i tercera* contenen *Pont* i *segona idea*, més fugitiva que la d'un primer moviment; la *cobla central* fa de *desenrotllament* i exposa un petit element nou, de caràcter episdic.

El moviment acaba amb una *conclusió general* que és una mena de petit *desenrotllament terminal* de la *cobla primera*.

Tota aquesta peça és de caràcter recreatiu i el *refrany* senzill, agradable, és ondulós, amb les seves línies flexibles i íntimes, com el lliscar d'un riuet en mig d'una tranquil·la i petita vall.

Sembla que la tonalitat de si bemoll, sovint, predisposa Beethoven a l'exteriorització de la impressió que li feia semblant paisatge. Es la tonalitat elegida per a expressar la immortal *Escena del Rierol* de la *Símfonia pastoral*.

Tot el moviment aquest és harmoniós i elegant, recordant una mica el *Rondó* de la *Sonata op. 7*.

SONATA OP. 26 en la bemoll

La *Sonata op. 26* data del 1801.

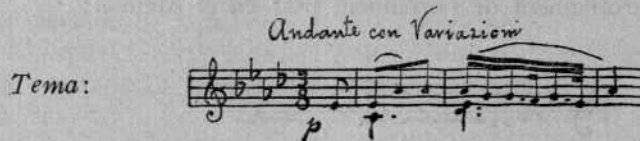
Es la primera de les Sonates en les quals Beethoven va a cercar el renovar per complet la construcció de la Sonata.



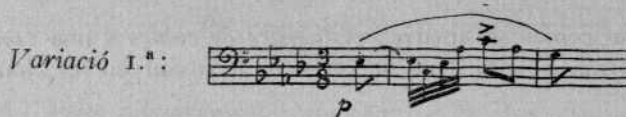
En tres de les Sonates d'aquella època, les op. 26, 87 núm. 1 i núm. 2, Beethoven substitueix, amb l'ús d'un moviment lent, el d'un *Allegro* en forma-sonata com a peça inicial de l'obra.

En la Sonata aquesta, és un *Lied amb cinc Variacions* que inicia l'obra.

El Tema és una bonica i tranquil·la frase a 3 temps, ço que constitueix una altra derogació als costums de llavors, el primer moviment essent gairebé sempre en ritme binari, o quaternari, però quasi mai en ritme ternari.



Després del tema, la primera variació s'orna amb gràcia i elegància, sense deixar l'íntima noblesa que comporta el tema:



La variació segona és un joc tranquil, fet de notes repetides i iguals, que cobreixen i velen el tema suggerit pels baixos:



La variació tercera és en LA bemoll menor. El tema, ara, simplificat i sincopat, avança tristament i si ascendeix és gràcies al seu esforç:



Després ve la *quarta variació* que és, al contrari, un *scherzando* graciós i enjogassat:



La *cinquena variació* presenta primerament el tema completament velat dessoria els ornaments, molt bells i molt tranquils, que s'enrotllen flexiblement al voltant de la línia melòdica temàtica, posant al damunt d'ella com núvols lluminosos i pacificadors:



La línia melòdica, en certs moments, ix lliurement de la boira lleugera que la vesteix amb gràcia.

Una *conclusió general*, feta per una frase nova és el primer exemple de la veritable frase conclusiva:



Diríem un resum expressiu del tros sencer, que emana del tema sense ésser ell mateix, i que sembla ésser el més preciós, gustós i substancial record que serva l'ànima, en deixar quelcom molt estimat. És una síntesi de tota l'expressió ja coneguda, però ara concentrada en la intimitat del cor, i que s'exhala de la manera més definitiva, amb tota la seva tendresa.

El *segon moviment* és un *Scherzo* alegre i mogut, veritable creació de Beethoven, ja que fins a ell no es coneix cosa comparable al scherzo beethovenià.

Molt orquestral, molt ritmat, molt vigorós sota un aspecte delicat, el scherzo aquest té un *Trio* igualment mogut, però més misteriós i de línies més amples, en *re bemoll*; trio que forma el més reeixit contrast amb els *destacats* nerviosos del scherzo pròpiament dit.

Després del *Scherzo* ve la *Marxa fúnebre sobre la mort d'un heroi*. La construcció d'una *marxa*, fúnebre o no, encara que no ho sembli, no difereix en res de la d'un *Scherzo*. És el ritme i el caràcter, sols, que difereixen; la forma és idèntica.

Referint-nos a l'expressió, una *marxa* és sempre quelcom exterior, una cosa que, sens dubte, pot motivar l'emoció, però que no la té en si mateixa.

Una *marxa fúnebre*, doncs, no és una deploració, ni una pregària. És una *marxa*, simplement, rígida, solemne, inflexible, imperiosa en sa noblesa, però mai no és un cant de l'ànima ni un sanglot del cor.

Aquesta *marxa* té, per complet, totes les característiques que esmentem, potser encara intensificades pel fet d'ésser dedicada a la mort d'un heroi, ço que exclou tota sentimentalitat, fins tota íntima tendresa.

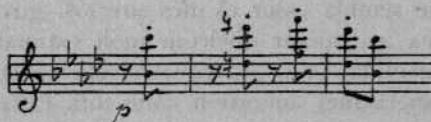
El *Trio* no conté més que redobles de tambor i breus fanfàrries o cries que semblen senyalar una presentació de les armes.

La *coda* sola és més humana, i, mentre s'allunya el fúnebre i gloriós corteig, ritmat pels cops sords del timbal, un plany sospirant s'exhala,



única expressió de pena i de tendresa que conté aquesta solemne evocació d'oficial cerimònia que rebutja l'emoció per a no donar lloc més que a la manifestació exterior, quasi indiferent, d'honor i d'inhumanitat.

L'última peça d'aquesta sonata és un *Rondó* amb tres *refranys* i tres *cobles*, les *cobles* fent de *Pont* i de *segona idea* fugitiva:



Una *conclusió* vinguda del *refranç* acaba l'obra. Tot aquest *rondó* és una veritable ronda, ràpida, lleugera, espiritual, enjogassada, d'una escriptura pianística verament nova per a l'època en la qual aquesta música fou composta. Beethoven hi revela, una vegada més, la vigoria i la joventut de la seva ànima, i l'enginy amb el qual sabia resoldre tots els problemes que li proposava la seva imaginació, ben fèrtil en sorprenents contrastos i en evocacions d'ordres oposats.

SONATA OP. 28

La Sonata op. 28 també data del 1801. És anterior a l'op. 27. El nom de *pastoral* no li fou atribuït per Beethoven; no obstant, tant com a moltes altres que no porten cap nom, el qualificatiu de *pastoral* pot ésser-li aplicat amb justesa.

El primer moviment, podriem dir, és tot assolellat, pel dedins i pel defora. Assolellat quant a l'exterior, per la visió agradable de la qual Beethoven fruïa en mig del camp primaveral, quasi estival; i assolellat quant a l'interior, per la tranquil·la felicitat que ressentia a l'aurora d'aquell amor fèrvor vers la jove Comtesa Guicciardi.

El primer tema, en dues frases, construït sobre un pedal repetit de Tònica, és ondulós com les línies dels turons dels voltants de Viena.

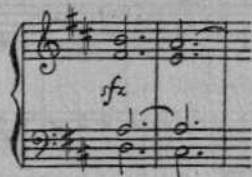
Conté una cèl·lula característica amb anacruse, la pujada de la qual ve precedida per un període preparatori important que servirà en els altres moviments de l'obra:



La segona frase, complementària, és com una altra presentació d'aquest període preparatori que es repeteix fins que pugui concloure:



El Pont consta de tres elements. El primer comença amb el ritme de les dues notes anacrúsiques de la cèl·lula del primer tema:



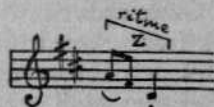
exposa de seguida una segona cèlula:



de la qual la *melodia* (Y), simplificada, servirà en la frase conclusiva de la segona idea



i el *ritme ornamental* (Z) donarà el segon element del scherzo.



El segon element del pont utilitza un ritme acompanyador que repercuteix, modificat, en la frase conclusiva de la segona idea:



frase conclusiva de la segona idea:



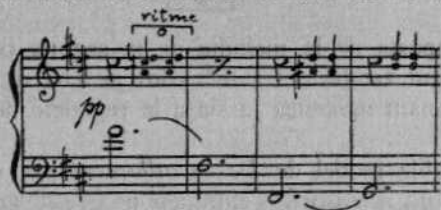
i en el segon element del Scherzo:



i es pot conèixer com a punt de partida de l'element rítmic enclòs en el *compartiment del mig* de l'Andante:

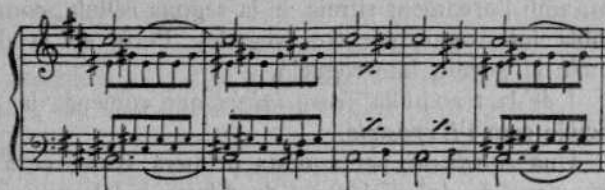


El *Desenrotllament* del Scherzo utilitza també aquest ritme àdhuc en el seu lloc inicial:



El *tercer element* del Pont prova d'agafar la *melodia* de la *primera frase* de la *segona idea*, tot modulant, fins que la *Dominant* de RE major permet a l'*Exposició* d'aquesta idea de fer-se.

tercer element del Pont:



primera frase de la segona idea:



Un *element episòdic* ràpid vol interrompre aquesta frase que es repeteix una altra vegada, encara, seguida per unes ràpides escales, les quals vénen, llavors, a concloure amb una caiguda que sembla un record d'una altra caiguda continguda en el període preparatori del primer tema.

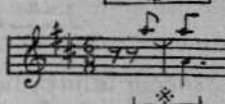
Una frase complementària, en la qual una nova petita cèl·lula,



que servirà en el *Scherzo*:



i fins en el *refrany* del *Rondó*:



inicia aquesta frase composta de la melodia de la segona cèl·lula i acompanyada per un ritme vingut també del *Pont*, com ja s'ha dit. Aquesta frase complementària acaba donant naixença ja sia a la repetició de l'*Exposició*, ja sia al *Desenrotllament*.

Aquest és un veritable model de *Desenrotllament per eliminació*; és a dir, en el qual els elements accessoris s'eliminen progressivament fins que, a força de deixar-los caure, un a un, no en resta res més que una nota, que ve de menys en menys sovint, fins a desaparèixer al seu torn, per eliminació completa de tots els sons.

Llavors, al lluny, un record de la frase complementària de la segona idea, amb l'ornament rítmic de la segona cèl·lula, com es presenta en el *Pont*, sembla interrogar, per tres vegades. Però, en la dolcesa de la *Dominant*, somriu la tercera interrogació.

I és la tranquil·la frase inicial que comença la *Reexposició*, tota feliç i apacible com l'*Exposició*.

Una conclusió, per aquesta primera frase, ve a concloure aquesta bella part, plena de dolça claror i de dilatació del cor.

L'*Andante* és en forma de *Lied* simple.

La primera frase, ella mateixa en forma de *Lied*, s'inicia amb una línia melòdica que ofereix una afinitat de contorn amb el primer tema de l'*Allegro* inicial:

període preparatiu del primer
tema de l'*Allegro* inicial



primer període del *Lied*



Tot aquest tros és molt orquestral, com moltes obres de Beethoven per a piano, en les quals es poden oir timbres anàlegs als de l'orquestració beethoveniana. No hi ha l'orquestra, però ens la suggereix.

El caràcter d'aquest *Andante* és el d'una marxa, com d'un passeig. El *compartiment del mig* és més rítmic encara i com episòdic, en el to clar de RE major.

En el *tercer compartiment*, que és la *reexposició*, el *primer* compartiment es diu amb *repeticions variades*. Una *conclusió*, en la qual es barregen la primera frase i l'element del compartiment central, ve a acabar, amb una mena d'ombrejament, en les sonoritats greus, i sembla voler fugir amb esforços, com fugiria un ésser mig ferit. L'accent terminal resta tranquil, però sense tornar de nou a la claror.

Es l'únic moment d'aquesta sonata en el qual es manifesta una certa melangia i una secreta inquietud.

El *Scherzo*, constituït amb elements eixits del *pont* i de la *segona frase* de la *segona idea* de l'*Allegro inicial*, com s'ha dit, és tot joiós i robust, ple d'aquella sana alegria de les coses pagesívoles que agradaven tant a Beethoven.

El *Trio*, el forma una frase de caràcter i, potser, d'origen popular. Pot molt bé ésser algun cant eslau com tants se'n troben en l'Austria, a causa de la mescla de races que s'hi ha fet allí durant molts segles. Beethoven, més d'un cop, féu ús de cants d'aquest origen. Sia com sia, aquesta frase sembla una d'aquelles cançons sense fi, ja que la mateixa frase és unes vegades suspensiva, altres vegades conclusiva, i les proposicions s'inverteixen sense que el sentit sigui transformat. En tots els països es troben cançons molt populars d'aquesta mena:



La frase que usa aquí Beethoven ofereix un contorn emparentat amb la davallada del *primer tema* de l'*Allegro inicial*, però, sobre altres graus de la tonalitat, o altres tonalitats:

primer tema de l'allegro inicial:



Aquest *rondó* consta de quatre *refranys* i tres *cobles*. Les *cobles* una i tres presenten, l'una l'*exposició*, l'altra la *reexposició* del *Pont*:

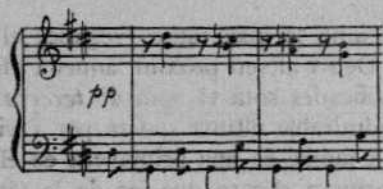


i de la segona idea:



La *cobla* del mig forma *desenrotllament*.

Després de la *cobla* tres, al moment d'entrar, el *refranç* dubta i no presenta més que un *conduïte modulant*, com de *desenrotllament*



i quan apareix de nou com a *refranç*, ho fa sota un aspecte de *variació*:



Tot aquest *rondó* és ben camperol, joïós, franc i lluminós.

SONATA OP. 101

La Sonata op. 101 data del 1816.

Es en aquest any que Beethoven escriví a una de les seves amigues, la senyora d'Erdödy:

"Fa sis setmanes que la meua salut és vacil·lant, de tal manera que el pensament de la mort m'ocupa tot sovint, sense temença, no obstant. Veig, per les seves darreres línies, que vostè també, estimada amiga, sofreix. No pot ésser altrament en mig dels homes. Aquí baix, cadascú és cridat a fer la prova de les seves forces; en altres termes, cadascú ha de perseverar fins a la fi, sense murmurar, i tocant amb el dit el seu no ésser, per tal de conquerir de nou l'estat de perfecció del qual l'Altíssim vol deixar-nos el mèrit."

Aquestes línies mostren ben bé l'estat d'elevació de l'ànima de Beethoven, estat en la qual es mantingué durant tots els darrers anys de la seva vida.

Semblants pensaments han de tenir els intèrprets i els oients quan s'apropen a les últimes obres de Beethoven. Si no són capaços d'aitals pensaments, no poden entendre res del pensament musical de Beethoven, perquè aquell no és mai altra cosa més que el cant de la seva ànima i la reflecteix tota sencera.

La cordial efusió amb la qual tantes vegades el seu cor bo va provar de cantar, de parlar a Déu i al seu pròxim, aquella efusió es troba en cadascuna de les obres classificades sota el nom de *tercera manera* de Beethoven, i que comença amb l'admirable última sonata per a violí i piano.

La Sonata aquesta també és una primavera en el seu *primer moviment*, una primavera més formosa encara que les de la terra.

S'hi senten alenades d'oreig, suaus balanceigs i tendres carícies. Però tot pertany a una altra regió que no és la de la terra i les comparacions que poden fer-se forçosament han de resultar sempre grolleres davant una música semblant, i davant semblants visions supraterrrestres.

Sembla que l'aire que es respira és tot música: sembla que es perceben il·lusions d'éssers perfectes, feliços, bellíssims, boníssims. És un camp paradisiac el paisatge que hom s'imagina.

Totes les paraules són cants, tots els cants són paraules d'amor. Tots els gestos són bellíssims, tota activitat és llum, vida i amor. Tant si canten tots en conjunt, com si es traspassen la paraula en suaus diàlegs; tant si marxen com si es deturen, no hi ha res més en tot això que benaurança i bondat immensa.

Després de dir aquestes coses, l'anàlisi dels temes no té una gran importància...

Es en forma sonata que Beethoven féu aquesta confidència. Els temes són sostinguts per un ritme únic: el *primer tema* procedeix per dolces vacil·lacions:



i va vers el *segon tema* amb aspiracions creixents i amorosíssimes.

El *segon tema* consta de tres frases.

La *primera*, feta d'algunes paraules disperses



i travessades per triple alenada d'oreig:



La *segona frase* repetint dues vegades la mateixa carícia:



i la *tercera*, extasiada, sembla haver esgotat ja les paraules, i no saber dir

la felicitat del seu cor altrament que pel mitjà de notes sincopades, que apareixen com sospirs i aspiracions d'infinat amor:



El *Desenrotllament* (molt curt, com tots els elements d'aquesta extraordinària peça), el formen la unió d'aquestes sincopes fluctuants i els assaigs del primer tema.

Després de la *Reexposició*, un *Desenrotllament terminal* acaba dins els mateixos sentiments, tot ell agraïment, tot ell benedicció.

En lloc de *Scherzo*, Beethoven va fer ús, en aquesta sonata, d'una *Marxa*, una marxa altívola i heroica, cavalcada que traspassa els continents i l'univers.



En certs moments, apar endinsar-se vers regions desconegudes, en les quals diríem que l'ombreig sembla claror:



després n'ix amb nova energia i triomfals afirmacions.

El *Trio*, misteriós, inaudit, és fet d'un entrellaçament de dues veus que es persegueixen en *cànon a l'octava*, no deixant mai caure el ritme inflexible de la marxa, que continua sempre, sense afluixament, tant en l'ombra misteriosa com en la claror esclatant. Un *conducte* creixent fa entrar de nou la cavalcada triomfadora.

L'*Adagio* serveix d'*Introducció al Final*.

Consta de tres compartiments: el *primer* és una frase que va de *LA menor* a *DO major*. Tranquil, greu, és un cant, una pregària, una aspiració pregonia que s'aixeca en mig d'una sublim contemplació. Es tota penetrada d'humilitat i de respecte. Comença com perduda en la immensitat, en l'infinit diví. Se sent sola encara, lluny del Sol d'amor.

El *període inicial* és com una deploració que s'aixeca en mig d'una tristesa penetrant:



però el *segon període* es remunta amb esforç deslliurador



i la pau i la confiança penetren en el cor arborat i piadós:



Un admirable *desenrotllament* del motiu inicial ve de seguida. Comença amb el més profund recolliment, prega insistentment i baixa poc a poc amb llàgrimes, amb aspiracions inassolides. La deploració s'aixeca encara, solitària, però de seguida pas a pas s'abaixa, sotmesa i resignada, però sempre dolorosa.

Llavors, com sobtadament inspirada, deixa la visió de les tristors sota les quals l'ànima dissortada s'havia plegat.

De faisó inconscient, canta en lentes vocalitzacions.

El cant va néixer suaus harmonies, en mig de les quals, inopinadament, apareixen lluminosos records de la primavera celestial. Una dolça joia penetra en el cor amb aquesta promesa, amb aquesta esperança recordada per la beatífica visió.

Llavors, després de plorar i pregar, i perquè la misericòrdia divina respon amb el record de les felicitats insuperables i eternes, l'ésser humà s'aixeca, el cor creient, dilatat, enamorat. Fa alguns passos com dubtant... Però la Joia pren possessió d'ell i, en un crit immens, amb il·lusió amorosa, tot dret enfront del Cel blau i del Sol resplendent, es lliura en cos i ànima, a l'alegria.

I ve el *Final*, en forma *Sonata*.

Es un joc de gegants, aquest final. Semblen pagerols, més corpulents que els roures de les selves, que salten i dansen, amb gestes pesants i potents.



Una *segona frase*, més dolça i flexible, s'enllaça sobre si mateixa:



però el primer element de joia rústega ve de nou per a concloure.

El Pont reperteix, sense cansar-se, un motiu vingut del primer tema, mentre damunt d'aquest fons un joiós cant floreix:



La segona idea, que consta de tres elements, encara juga amb el mateix motiu, en el seu segon element, tot content, d'una alegria camperola:



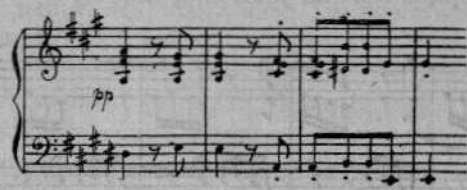
en mig del qual algunes fanfàrries vénen a posar un cert record d'heroisme:



El tercer element no és res més que una doble cadència primerament interrogativa, formada pel ritme inicial del primer tema (X):



i que es dona resposta de la mateixa manera en una cadència conclusiva:



El *Desenrotllament* comença per aquest darrer element i una augmentació del motiu inicial del primer tema, però s'interromp ben aviat, i llavors es forma en estil fugat, i fa pensar molt amb els últims quartets, tant per l'escriptura instrumental com pel caràcter general. Sembla talment una disputa dels gegants. Se'n vénen l'un contra l'altre, i porten com a bastons pins sencers de la muntanya... Fan rodolar les roques feixugues de dalt a baix; tot tremola sota llurs passos, llurs cops i llur tumult. Amb una prodigiosa potència, acaben de martellejar la terra:



i es llancen irresistiblement a l'assalt del cel...



Però tota aquesta formidable batalla no és res més que un joc!... i amb llurs rostres joiosos, encarant-se mútuament, heus aquí que els infants gegantins comencen de bell nou llurs danses i llurs cants...

Es la *Reexposició*.

Quant està acabada, els gegants, diríem, es diverteixen en tornar-se petits, petits, petits...



per a amagar-se novament dins el misteriós lloc del qual la imaginació de Beethoven, per un instant, els havia fet sorgir.

I cavalcant damunt el tro obedient:



sempre joiosos i no deixant de fer entremaliadures de bon humor, els grans capriciosos s'allunyen, s'allunyen...

En el moment d'entrar en la profunda irrelatada caverna dins la qual viuen amagats, llancen per darrera vegada exclamacions triomfals, que acompanyen amb cops potents, en mig d'un raig de llum fulgurant i enlluernadora!



BLANCA SELVA

Les relacions internacionals des del punt de vista musical

COMUNICACIÓ ADREÇADA A LA COMISSIÓ DE COOPERACIÓ INTEL·LECTUAL
(SUBCOMISSIÓ DE LLETRES I ARTS) DE LA SOCIETAT DE NACIONS

El mestre Fèlix Weingartner ens adreça el següent important Rapport, que publiquem amb gust. Les proposicions de l'eminent i ben conegut Mestre són innegablement atinadíssimes. Són filles d'un bell somni, d'un noble desig. I cal esperar que hom les vegi realitzades.

Ofrenem ara al mestre Weingartner el nostre ben pregon agraïment pels mots amables, afalagadors, que dedica a la nostra ben amada institució.

Els mots de Weingartner, com, un dia, els mots de Ricard Strauss, aconsolen, certament, de les fatigues que no manquen mai... i que no són sempre per tothom reconegudes!

Les relacions internacionals des del punt de vista musical poden ésser considerades sota dos aspectes, l'aspecte intel·lectual i l'aspecte pràctic. Començarem pel segon.

Es evident que un gran nombre d'obres interessants deixen d'executar-se perquè els directors d'orquestra, els cantaires, els pianistes, etc., ignoren per complet l'existència de les susdites obres.

Abans de la guerra, els editors Breitkopf & Haertel, de Leipzig, havien fundat una institució, anomenada "Program-Austausch" (canvi recíproc de programes). Totes les direccions de concerts i àdhuc tots els artistes considerats individualment, podien abonar-se al canvi aquest. No tenien altra obligació que la de contribuir a les despeses generals amb una suma mínima i enviar un nombre de programes conforme al nombre d'abonaments. Reben aleshores dues vegades al mes un opuscle on es trobaven, per ordre alfabètic, tots els programes enviats.

Però aquesta institució utilíssima era reduïda solament a les terres d'Alemanya i a algunes ciutats de l'antiga Austria i d'Holanda. Convindria establir de nou una institució semblant sobre una base internacional. Hom podria abonar-se al canvi recíproc complet o a determinades sèries adaptades a l'especialitat dels artistes. Un pianista, per exemple, s'interessa solament pels programes dels altres pianistes, un cantaire pels confeccionats pels altres cantaires. Altrament, convindria instituir, segons els mateixos principis, un canvi dels repertoris de teatre, sobretot pels d'òpera. Un altre mitjà, permetent

que hom es trobés suficientment assabentat de la producció musical contemporània, seria un Catàleg internacional que es publicaria una vegada l'any.

Els editors dels diferents països enviarien cada any en una data fixa i a l'indret central convingut, un registre de les obres que haguessin publicat o tinguessin en preparació. A base d'aqueixos registres, el Catàleg anual seria constituït i distribuït als abonats.

A fi d'assegurar l'èxit de l'esmentat projecte, jo proposo d'enviar en principi una circular a les direccions de concerts i als artistes eminents, per a indicar l'objecte del Catàleg i les condicions de subscripció, pregant als interessats de declarar si desitgen rebre el referit catàleg una vegada l'any. Del nombre de subscripcions dependrà la realització d'aquest projecte. Els editors podran, com sempre, enviar anuncis i catàlegs especials als seus clients. Però actualment, és difícil d'informar-se, per exemple a Viena o a Berlín, de les noves produccions franceses si hom no s'adreça pas als editors parisencs. Un catàleg de la mena que jo proposo facilitaria considerablement la possibilitat d'instruir-se mútuament i, així, de conèixer-se millor. Fins aquí he parlat, per dir-ho així, dels mitjans preliminars que em semblen més útils i també fàcils de realitzar. Crec que no hi hauria necessitat sinó d'una sola persona, anomenada per la nostra Comissió, per ocupar-se dels canvis i del catàleg. Les proposicions que jo vaig ara a formular exigeixen més treball i més recursos.

En tots els països existeixen revistes musicals. Ço que ens fa falta, pel que es refereix a la música, és una revista internacional. Aquesta revista mensual contindria només dos o tres articles traduïts almenys a quatre llengües: francès, anglès, italià i alemany. Aquests articles serien principalment articles d'escriptors contemporanis. Però aquesta revista proporcionaria també una ocasió favorable de fer conèixer als lectors de les diferents nacions les opinions dels artistes i dels musicòlegs d'èpoques passades que no han estat encara traduïdes en una llengua estrangera malgrat la seva valor. Podrien extraure's pàgines importants de llibres antics i d'antigues revistes, i podria fer-se encara, sota el títol de comparació, que aquells extractes anessin acompanyats d'articles moderns. El coneixement de la història musical dels pobles seria d'aquesta manera facilitat i propagat, i certament que la història d'un art, com l'art mateix, és un mitjà de relacionar-se els uns amb els altres.

Un altre procediment, potser encara més pràctic, que podria utilitzar una revista així, seria de reunir força articles d'una mateixa llengua (originals o traduïts) en un volum, i publicar el mateix volum un mes després en una altra llengua: per exemple, el subscriptor francès rebria els seus volums els mesos de gener, maig i setembre, el subscriptor anglès els mesos de febrer, juny i octubre, etc.

Aquesta revista no estaria subjecta a cap escola ni partit. La tria dels

articles i la composició de la revista dependria d'un comitè internacional format almenys de quatre persones. Abans d'empendre la publicació, caldria disposar d'un nombre considerable d'articles, perquè el judici formulat sobre els articles demana el seu temps i tota precipitació hauria d'evitar-se; de la mateixa manera, la crítica ordinària, que judica sovint les produccions novelles mitjançant alguns mots ràpids i després d'una sola audició, no seria permesa en les pàgines d'aquesta revista, l'única finalitat de la qual seria elevar els pobles vers l'ideal. La tendència d'aquesta revista no seria mai agressiva, però defensaria sempre les altes idees, que constitueixen la seva divisa, en cas d'ésser atacades o ferides.

Abans d'exposar les meves proposicions restants, és per a mi un agraïment deure esmentar ço que diu Mme. Hélène Vacaresco:

"Per a preparar aquesta interpenetració dels esperits dintre el domini de l'art, no hi ha més que un sol mitjà: escampar el coneixement de l'art particular a cada nació, fer assequible a les intel·ligències i a les curiositats els moviments artístics nacionals, la fórmula i l'originalitat nacionals, en una paraula, facilitar la difusió de les particularitats del gust i de l'ànima."

Una de les tristes conseqüències de la guerra mundial és que aquesta part dels pobles que anomenem "el bon públic", o sigui el públic que s'interessa per l'art, el que ha guardat en el seu cor un sentiment profund per a la música noble, per a les representacions teatrals serioses, no té prou diners per a satisfer els seus desitjos envers l'art que estima. Per a distreure's, per a oblidar les preocupacions del treball quotidià i per a reposar un xic després de les fatigues de la tasca complida, se'n va als cinemes i als "cabarets" econòmics. En tots els països que jo visito sento els mateixos planys amb motiu d'aquest canvi, verament perillós per a la cultura internacional, i, per altra part, es constaten crisis teatrals i desfetes de teatre. Procurem obrir de nou als que la guerra ha tornat pobres, les portes dels teatres i de les sales de concerts seriosos.

Volem afegir que a l'Austria actual, especialment a Viena, s'ocupen molt seriosament d'aquesta qüestió. S'organitzen concerts i representacions teatrals a preus reduïts. Ja sé que en altres països s'han fet temptatives del mateix estil (1). Però cal confessar, al mateix temps, que tals organitzacions exigeixen sempre sacrificis de part d'aquells que les emprenen; per això aquestes entitats són rares i perillen encara de desaparèixer completament el dia que la situació financiera general esdevé poc florent. Aquestes representacions barates de què he parlat, són dedicades generalment als obrers, al poble organitzat. Els que sofreixen més sovint de la privació d'aquelles elevacions espirituals són els treballadors intel·lectuals, els metges, els mestres d'escola,

(1) No podem estar-nos de fer constar que l'ORFEO CATALÀ i altres entitats corals germanes de la nostra han organitzat sovint concerts populars. Ara, en fi, Pau Casals acaba de crear, ben oportunament, l'Associació Obrera de Concerts. — (N. de la R.)

els funcionaris de l'Estat, en una paraula, tots aquells qui, conforme llur cultura i llur professió, tenen necessitat de les elevacions expressades i formen la part millor del públic. Procurem que els Estats o les capitals on existeixen elements artístics s'interessin en la qüestió, i, si no tenim la sort d'aconseguir-ho, procurem crear un fons internacional, administrat per una Societat internacional domiciliada en alguna de les capitals europees i tenint sucursals més o menys importants en altres ciutats.

He d'esmentar aquí amb un viu reconeixement una institució que he trobat a Escòcia. Són els Concerts per als Infants (Children's Concerts). L'infant no paga més que sis pence i els institutors un shilling. El públic restant, fins els pares, no tenen entrada en aquests concerts. Algunes vegades he tingut el plaer gran de dirigir tals concerts a Escòcia i, seguint el costum establert en aquell país, abans del concert he fet un petit "speech" per a explicar als infants, en poques paraules, la naturalesa dels instruments i l'estructura d'una orquestra. Els programes eren adaptats a les ànimes infantívoles, però sempre seriosos. Era una cosa corprenedora de constatar l'impressió que feia la bona música sobre una massa de més de *dos mil* infants. És aquesta, efectivament, una gran iniciativa, digna d'ésser imitada, l'obrir els joves esperits a les benediccions d'un art que és internacional per la seva mateixa naturalesa. Qui sap si seria un dels mitjans més poderosos per a elevar la cultura de l'esdevenidor. Mentre escric el present informe, són assabentat que també a Londres, des de fa dos anys, es celebren "Children's concerts". Una societat internacional com la que acabo de proposar hauria d'ocupar-se igualment d'aquesta important qüestió.

No voldria deixar tampoc de cridar l'atenció de la nostra Comissió sobre un tresor artístic i cultural que no s'ha utilitzat encara. Són les cançons populars ("Volkslieder").

Totes les nacions, i especialment els diversos elements de les diferents nacions, han produït "Volkslieder". La vàlua d'aqueixes melodies primitives ha estat reconeguda pels grans compositors que les han utilitzades en llurs obres, Beethoven en primer lloc, com tots sabem prou. S'han publicat diferents col·leccions d'aqueixes melodies populars, però atenent-me a les que jo conec, no passen d'ésser senzills reculls, on al costat de pures meravelles es troben sensibles banalitats, amb acompanyaments poc artístics ben sovint.

Proposo la creació d'una comissió especial que s'encarregui de recollir tot seguit aqueixos "Volkslieder" escampats arreu del món, fins en els pobles llunyans mancats encara de cultura. Després d'haver ajuntat els materials, que seran sens dubte molt considerables, aquesta Comissió formaria un Comité especial comprenent un cert nombre d'artistes de diferents països, el qual comité aniria separant poc a poc el bo de l'insignificant, tot preparant una Edició autèntica, que contindria solament les cançons més belles i més característiques.

Ningú no desconeixerà la impulsió artística que resultaria d'una publicació d'aquest gènere.

Per a donar un exemple, vull afegir que a Barcelona existeix una institució anomenada ORFEÓ CATALÀ, un chor d'una bellesa exquisida, format de veus d'homes, de nois i de dones. Diversos compositors catalans s'han encarregat d'adaptar cançons populars per a l'esmentat ORFEÓ CATALÀ i puc assegurar-vos que la impressió provocada per aqueixos "Volkslieder", cantats així, és inoblidable.

He llegit amb gran satisfacció en els diversos butlletins de la Comissió de Cooperació intel·lectual que la qüestió de la unificació dels drets d'autor ha estat ja discutida molt seriosament i no he de fer més que manifestar el meu desig que un resultat favorable sigui prompte obtingut.

Demano, finalment, el permís de cridar la vostra atenció de bell nou sobre el fet deplorable que siguin algunes perles de la música clàssica utilitzades d'una manera indigna per cinemes, "cabarets" i jazz-bands. En un cinema de Londres, he tingut d'escoltar, com acompanyament d'una escena amorosa, sentimental i plena de llàgrimes de glicerina, el preludi de *Tristany*. Crec que amb aquest exemple n'hi ha prou.

Proposo, novament, de tantejar la preparació i l'adopció d'una "lleï de respecte" que protegeixi les obres cabdals de la música contra una humiliació tan contrària a la cultura.

FÈLIX WEINGARTNER

(Traducció de J. S.)

Des de Ginebra

La darrera temporada artística ha estat brillant, no solament a Ginebra sinó arreu de Suïssa, car havem tingut la sort de poder sentir la majoria d'artistes de més anomenada. El primer que vingué a encisar-nos i a emocionar-nos amb les seves qualitats excepcionals, fou el cèlebre guitarrista andalús Andreu Segovia, que tothom ha aclamat. Els seus quatre recitals, d'obres d'interès històric o nacional, representen pàgines glorioses i dates memorables en la vida musical de Ginebra. Segovia amb la seva guitarra realitza coses extraordinàries, no solament des del punt d'albir tècnic sinó fins de la interpretació. Assolí aquí un èxit franc, esclatant. I sentirem obres de Lluís Milàn, de Bach, una deliciosa *suite* de Robert de Visco, *Minuets* de Mozart, *Estudi*, *Tema amb variacions*, *Minuet*, de Sors, *Sarabanda* i *Minuet*, de Haendel. Fou tot plegat meravellós. Quant a la música de la nostra terra, el gran artista aconseguí, mitjançant una interpretació excepcional, fer-nos sentir tot el que conté de bel·leses, de calor, d'encís i de tendresa. I les pàgines de Pedrell, Albéniz, Granados, Manuel de Falla, Turina, Torroba i Malats varen entusiasmar de manera grandíssima a tots els nombrosos admiradors del concertista, que no volien abandonar cap dia la sala sense haver obtingut alguns *bis*... que els foren, d'altra part, sempre concedits, ben amablement. Andreu Segovia triomfà també a Lausanne, Basilea i Zürich.

Un molt interessant festival d'obres d'Henri Gagnebin (director del Conservatori de Música de Ginebra), donat pel notable Quartet de Zürich i un agrupament d'instrumentistes dirigits pel mestre Ernest Ansermet, assolí un gran èxit. Els seus dos *Quartets*, molt aplaudits a París, a Bèlgica i a Alemanya, foren admirablement interpretats pel Quartet de Zürich així com la *Sonata* en *mi* per a violí i piano (l'autor executà la part de piano). La formosa *Pastoral* per a flauta, clarinet, arpes, etc., agradà també extremadament. I l'auditori format sobretot per músics vinguts d'arreu no es cansà pas d'aplaudir. I el mestre Gagnebin fou, doncs, ben acollit.

El conegut baríton Celestí Sarobe retornà en començar la temporada per a complaure els amadors del *bel canto* i triomfà en les representacions de gala del Gran Teatre i després en el seu recital de la Sala del Conservatori on cantà de manera perfecta obres antigues i pàgines exquisides de Manuel de Falla, que calgué repetir.

Tinguérem també un concert donat pel prestigiós violinista Thibaud que fou festejadíssim.

La vetllada organitzada en recordança d'Andreu Caplet fou molt interessant. Per a començar, Roland Manuel parlà del seu enyorat amic Caplet. Després sentirem les següents obres del músic homenatjat: *Prière Normande*, *La Croix douloureuse*, *Le vieux coffre*, per a cant i piano. Despertaren en nosaltres una bella impressió. Quant al *Conte fantastique* per a arpa i quartet i els dos *Divertissements* per a arpa, direm sincerament que no agradaren pas de manera extremada. Micheline Kahn, artista de talent, palesà en l'execució de les obres esmentades, que posseeix una tècnica magnífica. I cal felicitar-la.

Els programes dels concerts clàssics dirigits per Ernest Ansermet ens han proporcionat enguany el goig de conèixer obres novelles, algunes de les quals són ben

interessants. Entre les obres realment interessants que havem oït, citarem la Marxa dels Reis (*Christus*), de Liszt; Preludi de *Kovantxina*, de Mussorgsky; *Oda a la Música* (chor de dones i soprano solista), de Chabrier; *Primera suite anglesa*, de Rabaud; *Détresse* i *Hymne à la naissance du matin*, de Caplet, i fragments del ballet *Le tricorné*, de Manuel de Falla, que obtingueren un gran èxit.

Alguns solistes foren aplaudidíssims: Suzanne Balguérie posseeix una veu meravellosa i és una de les més brillants estrelles de l'art líric francès; aplaudirem també els coneguts pianistes Robert Casadesús, Alfred Cortot i els mestres de l'arquet G. Enesco, Adolf Busch i la jove Alma Moodie.

Tinguérem també el goig ben viu de tornar a sentir Wanda Landowska, clavicembalista, acompanyada per l'Orquesta Romand en un *Concert en re* major de Haydn, que és una pura meravella. Després executà de la fàisó admirable que la caracteritza, pàgines de Bach, Daquin, Scarlatti, Rameau, etc.

Nombrosos han estat els pianistes famosos que ens han visitat. Impossibile de sentirlos a tots. Rislér fou acollit amb entusiasme. És l'amic dels ginebrins. Alfred Cortot, després del seu triomf als Concerts Clàssics, ens ofrenà un magnífic recital (Vivaldi, Schumann, Chopin, Debussy). Heus aquí un músic sincer, un poeta, podríem dir, que posseeix una sensibilitat exquisida i pel qual el piano no esdevé mai un instrument de combat. El seu tocar pretén més aviat plaure, encisar, que no sorprendre, espatarrar. Fou ovacionat.

I parlem ara del nostre compatriota Josep Iturbi que fa conèixer al lluny la nostra música i que arreu triomfa. Ha fet una brillant *tournee* arreu de Suïssa. El sentir el pianista que ens ocupa constitueix sempre un plaer vivísim. Interpretà programes interessantíssims. I ens agradaria sentir-lo en un concert a dos pianos amb la seva germana Empar, que és també una notable pianista, mimada del públic parisenc.

L'Orquesta del Gran Teatre i l'Orquesta Romand unides ens ofrenaren una important manifestació artística. Dues obres monumentals figuraven al programa: La *Simfonia fantàstica*, de Berlioz, dirigida pel mestre Ansermet, i la *Simfonia en do* menor, amb orgue, de C. Saint-Saëns, dirigida pel mestre Brusi (director del Teatre). Oïrem també l'Obertura del *Vaixell fantasma*, de Wagner, sota la direcció del mestre Closset, i el ballet de *Namouna*, de Lalo, dirigit pel mestre Flon. Totes les obres representaven curiosos contrastos.

El cèlebre violinista Isaye ha vingut també a Ginebra i ha donat un concert a la gran sala de la *Réformation*. La sala s'omplí completament. El gran mestre emociona encara als que l'havien sentit anys enrera.

El Quintet instrumental de París que sentirem per primera vegada a Ginebra ens agradà molt. Executà un programa molt interessant: *Pièces en trio*, de Rameau; *Trio* de Beethoven, *Quartet* de Mozart, *Serenata* per a flauta, arpa, violí, viola i violoncel, d'Albert Roussel; *Sonata* per a flauta, arpa i viola, de Debussy, i *Concert* de J. Jongen. Cinc artistes extremadament notables que no en fan, es diria, sinó un solament. Llurs execucions foren delicades, expressives, plenes de color. En fi, la mateixa perfecció. Fou una vetllada ben artística que assolí un gran èxit.

Robert Casadesús i la seva muller han estat com sempre aplaudidíssims en llurs concerts de Suïssa. Aquests dos excel·lents pianistes ens han fet passar una delitosa vetllada. Hom no es cansa de sentir-los, car llur unió és perfecta en llur tècnica i en llurs interpretacions, sempre justes, profundes i poètiques.

Un altre pianista també ben notable: Artur Rubinstein, que es presentava per primera vegada davant del públic de Ginebra en un dels concerts clàssics, de primer, i amb el *Concert en si bemoll*, per a piano i orquestra, de Brahms, i després en un recital. Aquest virtuós ens arribà precedit d'una gran anomenada i des de les primeres notes havem comprès que la susdita anomenada era justificada. Amb un xic més d'emoció veritable en les seves interpretacions Rubinstein esdevindrà un dels més grans pianistes de la nostra època.

He de citar també algunes vetllades artístiques donades a Lausanne. Vaig tenir el gust d'assistir al concert que donà Josep Porta. Aquest ben notable violinista, després d'haver obtingut brillants èxits a París, donà un notable concert a la sala del Conservatori de Lausanne. Fou ovacionat com es mereix. Executà la *Sonata a Kreutzer*; *Rondó Capriccioso*, de Saint-Saëns; obres de Kreisler. Ofrenà, a més, una primera audició de la ben interessant *Sonata* per a violí i piano de l'excel·lent compositor Aloys Fornerod, que fou ben aplaudida.

Ben agradosa fou la vetllada musical organitzada per la Srta. de Crousaz, pianista, que executà de manera perfecta, acuradíssima, obres de Bach i Chopin. Adolf Rehberg, artista tan sincer com talentós, féu cantar després el seu violoncel interpretant produccions de Bach i una *Sonata* de Grieg. L'èxit d'aquests dos artistes, ben admirats del públic de Lausanne, fou ben franc.

Tots els músics i aficionats de la regió acudiren a la Catedral de Lausanne per tal d'oïr les dues magnífiques audicions de la *Passió* segons Sant Joan. Els solistes eren notabilíssims: Suzanne Balgnórie, de París; Léon Lafitte, tenor de l'Opera; L. de la Cruz Froelich, solista dels Concerts Colonne, i Lamoureux. Amb els esmentats interpretadors, l'obra sublim de Bach assolí un èxit esclatant.

Cal que parli també d'un festival d'obres d'Henri Raymond que s'efectuà a la Sala del Conservatori, en tal cas massa petita. La *Sonata en si menor* per a violí i piano és una obra remarcable. Per a piano, s'executaren les següents obres: *Prélude et Fugue élégiaque*, *Variations sérieuses*, *Chemin des saules*, *Nostalgie hongroise*, *Etude*. Les obres esmentades foren interpretades amb molt talent per N'A Veuve. Sentirem també algunes obres per a cant i piano, encisadores.

Autor i interpretadors foren xardorosament aplaudits.

L'Orquestra filharmònica de Berlín, dirigida pel mestre W. Furtwängler es va fer sentir igualment a la Catedral de Lausanne. Va executar entre altres obres i d'una manera superior, la *Sinfonia heroica*, de Beethoven.

El pianista Blanchet, que havia ja obtingut un gran èxit als Concerts Clàssics, donà un interessant recital en el qual es reuniren tots els seus fervents admiradors. Tocà cinc obres seves. La *Serenata* és exquisida. Després, amb dos Preludis, un Estudi i *Au jardin du vieux séraïl* assolí un bell èxit. Fou també ovacionat en interpretar ben fidelment pàgines de Chopin i de Liszt.

A Interlaken tingué lloc una important manifestació artística. S'executà *La Bénédiction du travail*, l'obra de Gustave Doret (un dels millors compositors suïssos). Hi hagué més de nou cents executants, actors, cantants i comparses. Les decoracions i la interpretació foren perfectes. Aquest gran festival va produir una profunda impressió. I és també al mestre Doret que ha estat encarregat, per segona vegada, d'escriure una partitura per a celebrar la festa dels *Vignerons* que s'efectuarà a Vevey l'any vinent i a la qual coHaboraran uns mil executants.

Retornem ara als concerts de Ginebra i esmentem especialment el recital que donà al Conservatori Teresa Sozavia, una jove organista de gran talent. Va fer-nos sentir música dels segles dissetè i divuitè (Couperin, Clerambault, de Grigny, Pachelbel, Buxtehude, etc.). Fou un goig superior, el que despertà en l'auditori aquesta ja esmentada i exquisida artista.

El conjunt vocal suis *romand*: *Motet i Madrigal*, que dirigeix el Dr. H. Opiensky, donà una audició extremadament interessant. Tingué lloc a la gran sala de la *Réformation*. Sentírem motets admirables, *Noels* bellíssims i emocionants, Madrigals de Palestrina, Conversi, Gibbons i Byrd, fantasies vocals de Jannequin i cançons de Pierre Certon i Roland de Lassus. Aquesta audició fou un embadaliment.

Havem tingut tres conferències audicions de Paul Landormy, musicòleg de París, professor a la Sorbona. Ens parlà de Vincent d'Indy, Duparc, Fauré, Debussy, i alguns excel·lents artistes interpretaren obres interessants i característiques dels músics estudiats.

Lina Falk, una de les millors contralts actuals, solista dels Conservatoris de París i de Brussel·les, dels Concerts Lamoureux i Colonne, ens ofrenà una hora de música infinidament plena d'interès. Hi havia al programa el *Magnificat*, de Bach, *Ariana*, de Monteverdi, i pàgines de Haydn, Glück, Wagner i Duparc. Lina Falk va exterioritzar ben fidelment el pensament de tots els autors. I fou ben aplaudida.

La temporada s'és acabada plena de bellesa, brillantment closa pel nostre cèlebre compatriota Pau Casals. Ja abans de fer-se novament sentir entre nosaltres, els músics i aficionats assaborien el gaudi previst, anunciat. Tothom fruïa anticipadament pensant en el goig que els proporcionarien les execucions del gran mestre que ens ocupa, que palesà una vegada més que és el rei innegable del violoncel i que ell personifica la música. El seu concert esdevingué una meravellosa lliçó no solament per als violoncellistes, ben nombrosos a Ginebra, sinó per a tots els músics en general.

Vetllada inoblidable que esperem reviure la vinent temporada.

LL. BOSCH I PAGES

Ginebra, juliol de 1926.

Obra del Cançoner Popular de Catalunya

MATERIALS (Volum I—Fascicle I)

Observacions, apèndixs i notes al "Romancerillo Catalán" de Manuel Milà i Fontanals

L'Obra del *Cançoner Popular de Catalunya*, desitjant que no restin ignorats els treballs complementaris que forçosament han de precedir la publicació cabdal del *Cançoner*, ha decidit publicar-los en forma de fascicles, amb el títol genèric de MATERIALS, els quals fascicles formaran volums on s'encabiran detalls diversos de les tasques en curs d'execució; s'hi estudiaran qüestions tècniques, aspectes literaris, digressions històriques, notes de folklore i, demés, s'hi exposaran les impressions personals dels *missioners* que, per encàrrec de l'Obra, han anat a cercar cançons per terres de llengua catalana. Clourà cada volum un historial de la tasca feta.

D'aquesta manera tothom podrà compartir amb els col·laboradors d'aquesta magna empresa els goigs i les dificultats que l'acompanyen.

No cal, doncs, advertir que els *Materials* no són pas el *Cançoner Popular de Catalunya*, en la preparació del qual es treballa sense interrupció, sinó que, com el mateix títol *Materials* clarament indica, constitueixen només una aplega dels estudis i observacions que serviran per a la formació del *Cançoner*.

El primer fascicle de *Materials*, suara publicat, porta per títol *Observacions, apèndixs i notes al "Romancerillo Catalán" de Manuel Milà i Fontanals*. És el resultat de l'estudi que En Francesc Pujol i el Rvnd. Joan Puntí, prev., han fet sobre un exemplar amb notes inèdites de l'expressat autor Milà i Fontanals. La importància d'aquest treball pacientíssim es manifesta prou bé en la introducció que es llegeix al front del fascicle i de la qual ens plau de copiar els principals paràgrafs que diuen així:

"Enfeinada ja en les seves tasques, tingué l'Obra del *Cançoner Popular de Catalunya* la sortosa avinentesa de poder estudiar a bastament un riquíssim cabal de notes autògrafes i inèdites d'En Manuel Milà i Fontanals, posades als marges d'un exemplar de la segona edició del seu *Romancerillo Catalán*, les quals notes són referents a la major part de les cançons en ell contingudes.

"El llibre on aquestes notes són escrites i que avui és propietat de la "Biblioteca de Catalunya" (a la qual d'aquí estant testimoniem el nostre molt profund agraïment per les facilitats que ens ha donades d'utilitzar-lo), fou llegat a aquesta institució de cultura pel bibliògraf d'En Milà, En Josep Roig i Roqué, qui l'havia rebut de la mateixa família del savi vilafranquí. Aquesta procedència certa i el caràcter de lletra de les notes manuscrites, no deixen dubtar, doncs, de l'autenticitat de tan preciós instrument d'estudi.

"La cosa particularment interessant d'aquest exemplar, és la quantitat de notes marginals manuscrites d'En Milà. La major part són fetes amb llapis. Segurament que les poques que hi ha amb tinta foren les primeres que hi consignà l'autor tenint

l'exemplar encara a la rústega, car en algunes l'adnotació resta trencada pel tallat de l'enquadernació, ço que no s'esdevé en cap de les que són escrites amb llapis.

"Ja es comprèn, doncs, com unes notes d'aquest caràcter han d'ésser costoses de desxifrar. Però a la dificultat natural que ofereix aquesta mena d'investigació, s'afegeix encara, en el present cas, la mala lletra d'En Milà que li valgué més d'un cop l'amorós i graciós reny del seu amic d'Alguer, En Josep Frank. Demés, és cosa sabuda ja de tothom que les notes apuntades per a l'exclusiva utilitat del qui les escriu, són sempre molt lacòniques i sovint amb mots trencats rememoratius, i que s'hi fa també ús abundós de tota mena d'abreviacions. En les notes d'En Milà, ultra totes aquestes característiques enutjoses per a qui no les ha escrites, hi ha una vera profusió de ratllats i esborrats, de mots sense acabar, de superposició de paraules, de ratlles enigmàtiques, de majúscules, números, signes estranys, etc. L'esclariment possible de totes aquestes coses comporta, naturalment, un llarg i pacient treball d'acarament de lletres i paraules, fent, oi més, variades i múltiples suposicions per tal d'arribar a la constatació d'alguna d'encertada. Moltes hores, és cert, tenim en això esmerçades, però ben gustosament, per ço com, estudiant-lo, honoràvem el mestre i ensems perquè comptàvem amb el profit que ha de prestar el fruit d'aquestes investigacions als posseïdors del *Romancerillo Catalán*, admiradors tots ells d'En Milà i amadors de la cançó popular catalana, com també a l'obra del "Cançoner Popular de Catalunya".

"Veritablement l'intent nostre, en emprendre i acabar aquest treball, ha estat doble. Primerament, retre homenatge al Patriarca de la nostra cançonística, la qual cosa era ben de llei en l'Obra del "Cançoner Popular de Catalunya", que té avui la sortosa avinentesa de recollir amb amor i veneració summes aquesta sempre valuosa deixa del Mestre, fent-ne la primera de les publicacions que pensa donar a llum per tal d'enaltir com es mereix la cançó del nostre poble. Segonament, fer que amb el present recull tots els posseïdors del *Romancerillo Catalán* puguin enriquir-ne encara la valor passant al llibre, o tenint-les convenientment presents, aquestes observacions, apèndixs i notes que, d'acord amb les exigències de les actuals disciplines, notablement el perfeccionen i modernitzen.

"Per això és que havem procurat classificar degudament les adnotacions autògrafes d'En Milà, i per tal com ben segur li haurien servit de base per a les "Observaciones, apèndices y notas" al *Romancerillo* que ell mateix anuncia en el pròleg d'aquesta obra, les havem retolat en la mateixa forma."

Afegirem nosaltres, ara, que en els dotze capítols en què està dividida aquesta primera aplega de materials de l'Obra del "Cançoner Popular de Catalunya" s'hi reuneixen degudament ordenades les notes referents a: versions noves del *Romancerillo*; complements de versió; versions amb indicació d'origen que En Milà cita però no transcriu; procedències de cançons consignades per En Milà; procedències conjecturals; col·lectors (notes biogràfiques i cançons per ells recollides); notes folklòriques; notes diverses; materials; notes d'utilització desconeguda; fe d'errades.

Per bé que tots els capítols són prou interessants, pels que es refereix al músic ho són principalment el que aplega les versions noves de cançons, el que dona nota de les procedències, el que recull algunes notes folklòriques i el dedicat a la part biogràfica dels col·lectors, en la llista dels quals no hi figuren sinó dos músics de professió: un d'ells, Josep Piqué, nat a Tudela de Navarra l'any 1817, autor de l'òpera *Ernesto*

Duca di Scilla, estrenada en el Teatre Principal o de Santa Creu, gran admirador de Piferrer i deixeble del doctor Francesc X. Llorens, amb el qual estudià l'estètica aplicada a la música; l'altre, nomenat Vidal, es suposa que es refereix al compositor Mn. Salvador Vidal, nascut a Cervera (1818-1883).

Uns índexs perfectament especificats faciliten la consulta del preciós volum que ha d'ésser ben estimat pels posseïdors del clàssic *Romancerillo* de Milà i Fontanals, per tots els aimants de les lletres catalanes i d'una manera particular per aquells que en la branca del folklore han especialitzat llurs estudis.

Afegirem, abans d'acabar, que aquest primer fascicle de *Materials* porta, en l'elegància i la pulcritud de la presentació, el segell inconfusible de tot el que la Fundació Rabell publica.

Orfeó Català

VISITA DE L'ORFEÓ "LA FORMIGA"

L'ORFEÓ CATALÀ rebé el diumenge, 20 de juny, a la tarda, la visita de germanor que li havia anunciat l'Orfeó "La Formiga", de Castellbell i Vilar, i com sigui que a la mateixa hora es donava el concert-repàs dedicat als socis de l'ORFEÓ CATALÀ, els choristes de "La Formiga", sota la direcció de llur mestre N'Enric Gibert i Camins, ompliren tota la primera part del concert, entonant amb gran justesa i delicadíssim gust variades composicions de Millet, Casademont, Cumellas Ribó, Sancho Marraco, J. S. Bach, Pérez-Moya, Rameau i Morera. El nombrós públic que omplia la sala del Palau festejà amb nodrits aplaudiments la notable tasca realitzada pels simpàtics cantaires de Castellbell, que sumen plegats, homes, nois i noies, un centenar de veus. Tots ells pertanyen a la fàbrica que la senyora Eulàlia Regordosa, vídua de Borés, posseeix al rialler poble de sota Montserrat. Llurs avenços en l'art de ben cantar trobaran aviat la recompensa en una magnífica sala d'audicions, la construcció de la qual en el mateix poble de Castellbell està ja decidida. L'acolliment força entusiasta que trobaren davant dels socis de l'ORFEÓ CATALÀ, els enardirà ben segur en el progrés de la noble tasca que realitzen sota el guiatge del talentós mestre Gibert, ben ensinistrat ja en l'art coral per haver figurat llarg temps entre els més perseverants i animosos cantaires del mestre Millef.

El bon èxit de l'Orfeó "La Formiga" va accentuar-se d'una manera molt assenyalada en terminar *El dimoni escuat*, de Cumellas Ribó, i la tendra *Pregària a la Verge*, de Millet, que les noies matisaren perfectament. Aquestes dues composicions, junt amb *La sardana gran*, de Morera, van haver de repetir-se. Deixà també molt bona impressió el bonic coral *In Memoriam*, del mestre Casademont, que és donà en primera audició. Els deixebles d'En Gibert, cantant a mitja veu, obtenen efectes delitosos que es pogueren admirar d'una manera particular en l'execució de *Cançó de l'adre* (Sancho Marraco), *En l'enterro d'un nin* (Pérez-Moya) i en el bell coral de Bach *Quan l'hora toca al cel*.

A la segona part del concert l'ORFEO CATALÀ, dirigit pel mestre Millet, interpretà en mig de grans ovacions *Els remers del Volga*; *Crisàlides*, de Català; *Cançoneta*, de Massarani, i les darreres produccions estrenades del mestre Vives.

Va cloure aquesta bella festa l'audició de la *Sardana de les monges*, de Morera, pels dos orfeons plegats, que despertà el major entusiasme. Els aplaudiments no cessaren fins que es començà de nou la popular sardana.

En recordança de la visita, el mestre Millet, en nom de l'ORFEO CATALÀ, va remetre al director de "La Formiga", un artístic llaç que fou rebut pels cantaires de Castellbell i Vilar amb plena demostració de joia.

No cal dir quant elogiada ha estat per tots aquesta nova visita de germanor.

CONCERT ORGANITZAT PER LA SOCIETAT DE MESTRES SASTRES "LA CONFIANÇA"

Amb motiu del L aniversari de la seva fundació, l'esmentada societat "La Confiança" organitzà aquest concert a càrrec de l'ORFEO CATALÀ, que va donar-se al Palau de la Música Catalana, sota la direcció del mestre Lluís Millet, el dimecres, 7 de juliol, a la nit.

El programa fou integrat per les composicions següents: I. *El cant de la senyera*, Millet; *Cançó de l'espada*, Samper; *La filla del marxant*, Cumellas Ribó; *El fill de don Gallardó*, Sancho Marraco; *Crisàlides*, Català; *Els remers del Volga*, ***; *Les fulles seques*, Morera. — II. *Cap a Betlem caminem*, Romeu; *Son vina; vina, son*, Romeu; *El diví moliner*, Romeu; *Cançó de la Moreneta*, Nicolau; *Cançó dels escolans*, Nicolau; *La mort de l'escolà*, Nicolau. — III. *La Balenguera*, Vives; *Idil·lis*, Vives; *Ocellada*, Jannequin.

L'acolliment que rebé l'execució d'aquest escollit programa fou ben entusiasta i bon nombre de cançons hagueren de repetir-se. Mereix assenyalar-se el fet d'haver-se cantat per primera vegada al Palau les dues belles composicions *Son, vina; vina, son* i *El diví moliner*, de mossèn Lluís Romeu, que foren estrenades a Vich, tal com consignàrem en el número anterior de la REVISTA. L'èxit merescut a Barcelona no fou pas menys viu. Així mateix foren llargament ovacionades les composicions dels mestres Nicolau i Vives integrades aquest any en el repertori de l'ORFEO.

Cal esmentar, per fi, la delicada tasca dels solistes senyoretas Salvadó i Roca i senyor Torra, com també la cooperació ben estimable del mestre Pérez-Moya en l'acompanyament d'orgue.

EXAMENS DE FI DE CURS

El mestre Millet, assistit dels professors de l'ORFEO senyors Comella, Pujol, Salvat i Tomàs, presidí els exàmens de la secció de nois que varen efectuar-se el dia 27 de juliol proppassat.

Els diversos exercicis de solfeig, teoria i dictat que realitzaren els alumnes inscrits en el curs 1925-1926, donaren el resultat següent en la qualificació de notes:

Primera secció. *Notabilíssim*: Manuel Martínez i Alfons Pérez. *Notable*: Pere

Escursell i Josep Pujol. *Bo*: Eugeni Colom. *Aprovat*: Agustí Pujol, Josep Mora i Angel Colomé.

Segona secció. *Notabilíssim*: Jordi Salvat i Alfons Bosch. *Notable*: Antoni Moya, Jordi Pueyo, Osvald Cardona, Sebastià Borràs i Eusebi Benages. *Bo*: Jordi Colomé, Albert Grau, Josep Martín, Ramon Casadevall i Joan Martínez. *Aprovat*: Ramon Català i Joan Payés.

Tercera secció. *Notabilíssim*: Josep Borrell. *Notable*: Teofil Molins. *Bo*: Robert Sardà, Ramon Payés i Benet Sala.

Quarta secció. *Notable*: Manuel Iglesias, Albert Morell i Miguel Boliart.

Catalunya

BARCELONA

L'abundor d'original aplegat en els nostres darrers números, ens priva de publicar les notes de concert que inserim a continuació, malgrat llur retard involuntari, ja que ens hauria dolgut que faltessin en la informació general de les nostres manifestacions barcelonines.

PALAU DE LA MUSICA CATALANA: ORFEÓ DE CEGUES DE SANTA LLÚCIA.

— El reduït, per bé que molt escollit, concurs que assistí al Palau la tarda del 2 de maig, per a escoltar l'Orfeó de Cegues de Santa Llúcia, va restar encisat d'oïr les cantúries d'aquell simpàtic i enternidor estol de noies, que sota la direcció intel·ligent, i més amorosa encara, del mestre Ildefons Barbarà, ha assolit una perfecció sorprenent: tal és la delicadesa del seu conjunt, la matisació que l'enriqueix, la cabal fusió de les veus, el pregon sentiment que desperta en totes les obres cantades, ja siguin melangioses, ja joïoses, però sempre plenes d'una serenor, d'una placidesa que les fa escoltar dintre un total embadaliment.

Creiem que cada auditor serà un propagador de les excel·lències del novell Orfeó, que, en manifestar-se públicament un altre dia, trobarà ben segur un auditori molt més nombrós, per a aplaudir-lo i admirar-lo. Les ovacions que escoltà el referit dia, foren una justa compensació a l'estudi pacient i amorós que vénen dedicant aquelles ceguetaes, fa més de tres anys, al conreu de la música, com un esplai divinal en mig de llur infortuni. Per més que l'audició de llurs cançons no ens era nova, ens és grat de confirmar la bella impressió rebuda i dirigir, altra volta, el nostre sincer elogi al mestre Barbarà i a les deixebles seves, que d'una manera tan notable ha sabut educar, fins aconseguir el magnífic fruit de llur treball col·lectiu, suara esmentat.

L'èxit del concert darrer, anà creixent a cada part, i és això més de notar, ja que tractant-se solament de veus blanques, no poden oferir les execucions un contrast gaire pronunciat. És una prova més, doncs, del mèrit de l'Orfeó de Cegues, el qual descabdellà el seu programa en mig de llargues ovacions, que obligaren la repetició no menys de sis composicions: *El maridet*, de Pérez Moya; *Cançó de nois*, de Grieg;

L'hereu Riera, de Cumelles Ribó; *Sant Josep i Sant Joan*, de Pérez Mooya, i *L'Empordà*, de Morera, junt amb *l'Estudi melòdic*, d'Hasselmans, per a arpa, que va executar, amb admirable pulcretut i un bell sentiment expressiu, la cegueta Na Concepció Teigell, alumina de l'Escola de Música de Santa Llúcia. Aquesta meritosa arpista acompanyà, encara, la bonica cançó de Lamote *L'àngel de la son*, que el públic prou hauria volgut assaborir per segona vegada: tan encisador efecte produí.

Caldrà esmentar, també, per la perfecció que assoliren i per llur importància, les composicions dels mestres Nicolau (*Teresa*), Vives (*L'Emigrant*), Pérez Moya (*Abril i Cançó de Nadal*), i Lambert (*Si n'eren tres donzelles*), que reberen del públic, així mateix, una acolliment força entusiasta.

Diguem, per fi, que l'objecte del concert, els beneficis del qual eren destinats a les "Obres Antituberculosas de Torre Bonica", va fer estimar doblement la tasca artística de les ceguetes, cada dia més admirada. —S.

ASSOCIACIÓ OBRERA DE CONCERTS. — L'Orquestra Pau Casals, dirigida pel seu mestre fundador, ha donat al Palau tres concerts dedicats exclusivament als socis d'aquella entitat obrera que fundà fa poc En Pau Casals amb l'objecte que la classe humil del poble pugui fruir de les obres mestres de la música simfònica. Aquesta noble iniciativa, ben d'agrair, ha trobat en els nostres obrers el més entusiasta acolliment. La sala del Palau, en els tres concerts celebrats al matí dels diumenges 16, 23 i 30 de maig, es veié totalment ocupada per un públic fervorosíssim que dava goig de contemplar. Amb quin entusiasme tan viu acollia les magnífiques interpretacions de l'Orquestra Casals! Amb quin bon sentit apreciava les obres cabdals executades! Com sabia distingir el seu criteri l'elevació de la música que escoltava! Perquè hem d'afegir que els programes d'aquests tres concerts foren, dintre la varietat d'estils que oferiren, d'un gust selectíssim.

S'escoltaren dues sinfonies clàssiques: la *Quatrena* de Beethoven i *Júpiter*, de Mozart; la forma obertura s'admirà en tres pàgines mestriholes, cada una dintre el seu caràcter: *Leonora*, núm. 3, de Beethoven; *La Gruta de Fingal* de Meendelssohn i *Tannhauser* de Wagner; del mateix Wagner s'aplaudí encara el preludi de *Lohengrin*, i de Berlioz la *Marxa hongaresa*, l'efecte de la qual no falla mai; d'altres autors més moderns, Fauré, Rimsky-Korsakow i Liadow, s'executaren produccions ben interessants — volem senpalar d'una manera particular les *Cançons russes* plenes d'encís del darrer autor —; i quant a la música catalana podem dir que Garreta, Granados i Casademont hi tingueren en els programes referits una part molt lluïda.

Com novetat no hi hagué més que la sardana orquestrada *Carme gentil* de Casademont, rebuda amb singular afecte i aplaudiment.

Un altre aspecte ben simpàtic del segon concert fou la cooperació de la jove neta pianista Maria Pujal, artista de bell temperament que havíem tingut ja ocasió d'aplaudir anys enrera en el mateix Palau. La senyoreta Pujal posseeix condicions privilegiades per a assolir en la carrera de concertista un lloc ben distingit. La seguretat i l'aplom amb què executà, acompanyada per l'orquestra, el difícil *Concerto* de Rimsky-Korsakow, constitueix ja per a ella un títol de glòria. Caldrà que es faci sentir sovint, i en la perseverança de l'estudi, junt amb l'experiència dels anys, ben segur que Na Maria Pujal refermarà el prestigi que té ja guanyat entre el públic que l'ha escoltada.

OLYMPIA: BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA. — La Banda Municipal, dirigida pel mestre J. Lamote de Grignon, que amb els seus concerts populars, celebrats periòdicament en diversos llocs de la ciutat, té ben guanyada la voluntat del poble barceloní, no deixa tampoc de preocupar-se per l'enaltiment de la música nostra, i, a tal fi, ha creat uns premis per a les mellors composicions escrites expromés per a banda. A l'objecte de recaudar els cabals per a la realització d'aquells premis, la notable corporació musical del nostre Municipi donà la passada primavera a la sala d'Olympia tres concerts extraordinaris als quals respongué el públic d'una manera falaguera, aplaudint i encoratjant amb la seva presència ben nombrosa el bell intent de la popular institució, sempre en progrés sota la direcció intel·ligent del mestre Lamote.

El primer dels referits concerts consistí en un Festival Beethoven i en ell foren magníficament interpretades la *Cinquena simfonia* completa, fragments de les simfonies quarta i vuitena i les obertures *Leonora* i *Coriolà*. Els programes dels dos concerts restants oferiren dintre llur varietat especial atractiu. La música hispànica hi tingué una bona representació. Pérez Casas amb diversos fragments de la seva "suite" *A mi tierra*, sobre temes murcians; Turina amb les seves *Danses fantàstiques* ben suggestives; Pau Casals amb la seva sardana *Festívola*, d'airós caient; Albéniz amb la magnífica "suite" *Ibèria* (*Evocación*, *Corpus en Sevilla*, *El Albacín* i *Triana*), que ha instrumentat per a banda el mestre Lamote amb una traça i un gust artístic que li han merescut forces alabances; el mateix Lamote amb el seu brillant quadre simfònic *Andalucía*, i el seu fill, per fi, amb la bonica sardana *Nupcial*, que s'executa per primera vegada, ens oferiren tots plegats una representació ben digna de la nostra producció, molt bella de color i d'expressió castissa que ningú no deixarà de reconèixer.

Una novetat molt simpàtica trobarem en el segon concert i consistí en l'audició del *Concert en sol menor* de Haendel per a saxofon amb acompanyament d'instruments de vent; havent-se encomenat la part de solista al professor senyor Teixeira, cec de naixença, que és una notabilitat en l'execució del saxofon. El seu art delicat i d'un sentiment musical molt sensible es manifestà encara en la interpretació d'una *Rêverie* molt ben sentida del mestre Lamote, i que li valgué, al final, com després del formós *Concert* de Haendel, una llarga ovació per part del públic que restà verament seduït en escoltar-lo.

En el tercer concert el mestre Lamote ens donà a conèixer la "suite" *Cydalise*, extreta del ballet de Gabriel Pierné, obra curiosa amb boniques troballes de ritme i de color que fan la seva audició molt agradable.

La importància dels programes que comentem fou realçada amb l'audició de diverses composicions de Berlioz, Wagner, Dukas i Ricard Strauss (*Mort i transfiguració*) on les excel·lents qualitats de la nostra Banda trobaren la justa recompensa en ovacions interminables que el públic dedicà al final de cada concert a l'intel·ligent professorat i al seu digníssim mestre En Lamote de Grignon.

CONCERT D'HOMENATGE AL MESTRE AMADEU VIVES. — L'èxit d'aquest concert, efectuat a la sala immensa d'Olympia el dia 14 de juliol, superà en realitats afalagadores totes les previsions i tots els optimismes, car la festa prengué un to de gran solemnitat, impossible de descriure.

El distingit crític musical de *La Publicitat* en donà compte amb justíssims mots que volem fer-los també nostres, copiant de la seva informació els principals paràgrafs que diuen així:

"Podem constatar amb íntim goig que la ciutat respongué esplèndidament a la crida, i si altres vegades — pel que es refereix als concerts — hem hagut de lamentar-nos d'incomprensibles abstencions, ara ha estat ben aconsolador de veure acudir una massa de públic imponent, moguda per un entusiasme magnífic, a retre un brillant homenatge a l'eminent músic que acaba de fer ofrena a la seva terra d'un bell esplet de produccions valuoses, penyora eloqüent de les aportacions que la nostra música pot esperar de la inspiració i el talent del compositor, en plena maduresa i ben prometedors en aquest moment de la seva carrera, tan plena d'èxits ressonants.

Es fàcil, doncs, d'imaginar l'aspecte emocionant del teatre, incapaç, tot i les seves proporcions enormes, per a contenir la gran gernació que aquest concert d'homenatge al mestre Vives reeixí a mobilitzar. Ell podrà estar ben satisfet d'aquest triomf, que assenyalà una data verament gloriosa.

Tot el programa era integrat per composicions d'En Vives. A la primera part foren estrenades quatre sardanes, acabades tot just d'escriure, titulades *Matinada santpolenca*, *Goigs i planys*, *Eixelebrada* i *Montserratina*, quatre sardanes ben gentils que tindran de segur llarga vida. En totes brilla una inspiració fresca; les melodies són d'una agradable espontaneïtat i de caient ben popular i plenes de contrastos molt ben trobats. Destaca, per al nostre gust, sobretot, la darrera, *Montserratina*, que ofereix un ben substanciós treball dins una bella austeritat de procediment.

De les quatre, tres foren repetides entre aplaudiments eixordadors, i l'autor fou obligat a sortir a l'escena ja en acabar-se la primera.

La cobla Barcelona interpretà excel·lentment les quatre sardanes esmentades, i es féu ben mereixedora, per la seva tasca, de tots els elogis.

La segona part del concert consistí en un recital de cançons que fou encertadament confiat a la nostra notabilíssima artista Mercè Plantada, acompanyada pel pianista senyor Pere Vallribera. Figuraven a la llista les següents composicions: *La fada de Banyoles*, *La fada de Roses* i *La fada de Lanós* (del poema *Canigó*, poesies de Verdaguer), i les tres cançons populars harmonitzades pel mestre Vives, *La filadora*, *La filla del marxant* i *La pastoreta*.

La senyora Plantada cantà amb expressió exquisida totes aquestes composicions, molt ben acompanyades pel senyor Vallribera. L'art, admirat arreu, de la cantatriu tan apreciada del nostre públic, rebé també un homenatge calorós. Innombrables vegades hagueren de sortir la senyora Plantada i el mestre Vives a l'estrada, acabat el recital, i després d'haver repetit dues de les cançons populars, *La filadora* i *La pastoreta*, calgué, per a acallar els aplaudiments, que advertís l'artista que el programa no podia ésser ampliat amb obres no anunciades.

L'ORFEO CATALÀ acabà la sessió amb *L'emigrant*, els tres *Idilis*, ja popularitzats, i *La Balanguera*, que fou cantada amb acompanyament de cobla.

El mestre Millet fou saludat, en aparèixer en mig dels cantaires, amb una llarga ovació.

El començament de l'audició de L'ORFEO CATALÀ assenyalà el moment més so-

lemne de la vetllada. En sonar les primeres notes de *L'emigrant*, tothom es posa de peu dret, i després d'un esclat d'aplaudiments, la cançó fou escoltada religiosament. Semblava que mai no havia estat cantada amb tanta d'emoció ni que cap auditori se n'havia sentit corprès tan vivament com en aquesta vetllada de l'Olympia.

Després de l'execució de cadascuna de les composicions, els mestres Vives i Millet reberen les demostracions afectuoses del públic, i acabada i repetida *La Balanguera*, d'un magnífic efecte amb l'acompanyament de la cobla, el públic no cessà en les ovacions fins que el mestre Vives li adreçà uns mots de remerciament i un *A revoir*, que fou unànimement contestat.

Una vetllada, en resum, brillantíssima i plena de suggestions inoblidables".

COMIAT D'EMILI VENDRELL. — Abans d'anar-se'n a Amèrica, per a on s'embarcà el dia 21 d'agost, Emili Vendrell ha volgut acomiadar-se del públic barceloní. Amb aquest fi, s'organitzà al teatre Olympia una interessant vetllada, a la qual acudí un públic nombrosíssim. La gran sala es va veure curulla. Curulla d'aficionats, d'admiradors fidels del popular tenor.

Es representà una obreta bastant graciosa, el primer acte de *Cançó d'amor i de guerra*, el segon acte de *Doña Francisquita* i escenes de la revista *Joy-Joy*. A més, la senyoreta Herrero cantà una pàgina coneguda, i l'Emili Vendrell, l'heroi de la vetllada, interpretà *Pel teu amor*, *Ay, ay, ay* i *Cançó de taverna*, d'Apeles Mestres.

Emili Vendrell cantà de faisó perfecta l'escena important i certament notable, del segon acte de *Doña Francisquita*, i matisà a "mezza voce", amb fina malícia, les cançons ja esmentades. I fou llargament, xardorosament aclamat, ovacionat. I hagué de parlar, ja no cal dir-ho.

Li desitgem bon viatge i força sort.

SALA MOZART: ASSOCIACIÓ ÍNTIMA DE CONCERTS. *Trio de Barcelona*. — El darrer concert del finit curs fou encomanat als notables artistes Vives, Perelló i Marrès que constitueixen el Trio de Barcelona, consagrat arreu d'Europa i de l'Amèrica llatina. La perseverança dels referits professors ha aconseguit en el conjunt per ells constituït la perfecta cohesió que dona valor a les interpretacions, revestides aquí d'una autoritat que la constància en el treball col·lectiu solament pot proporcionar en el gènere expressat. L'èxit del Trio de Barcelona, per consegüent, és sempre assegurat. En el concert que ens ocupa executà els tríos en *si bemoll* de Beethoven i en *fa* de Schumann, que ja de temps figuren en el seu repertori. No així el *Trio Castillan*, op. 61, d'Henri Collet, que ens oferiren aquell dia en primera audició. En inspirar-se el nostre amic Collet en el folklore musical de Burgos, ha creat una obra plena d'ambient i perfectament sentida que demostra l'amor amb què ha estudiat la música de la península ibèrica. La tècnica moderna que engalana els tres temps del trio, ben aplicada al caràcter impressionista del conjunt, fan l'audició ben agraïdola, i les tres visions de Burgos suggerides pel compositor francès us penetren fàcilment deixant l'esperit del tot complagut. Ben defensada pels meritíssims professors del Trio de Barcelona, l'obra de Collet, ben curiosa, trobà, doncs, en mig de la intimitat de la Sala Mozart, un acolliment dels més simpàtics i falaguers. — S.

UN ORGUE NOU. — La venerable Congregació de Nostra Senyora de l'Esperança, organisme de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, acaba de

dotar la capella del seu nom d'un orgue construït per la casa Aragonès, de Girona. Té dos teclats manuals i un de pedals de trenta notes que responen amb exactitud i precisió a tota execució, fins en els temps vius i passatges de més mecanisme.

La festa religiosa preparada amb aquest motiu per la Congregació revestí gran esplendor. L'experta batuta del mestre Mn. Masvidal donà una acabada interpretació de la primera *Pontificalis*, de Perosi.

El recital d'orgue de la tarda donà lloc a poder admirar el nou instrument. Estava confiat als mestres senyors Pérez Moya i Mn. Padró, de reconeguda competència i perícia, i així fou com el programa es desenrotllà amb un interès sempre continuat.

Una nota ben simpàtica fou la intervenció de l'Orfeó de les cegues de Santa Llúcia, institució benèfica que, com la flor del camp, floreix humil i modesta però graciosa i d'exquisida elegància al mateix temps. Es veritablement admirable el sentiment i la delicadesa amb què aquelles asilades canten i matisen. I sorprèn encara més perquè, faltades del do inestimable de la vista, obeeixen el compàs i s'ajusten al ritme amb tal exactitud i precisió, que qualsevol afirmaria que en realitat veuen la batuta del mestre i segueixen amb la vista els moviments de qui els dirigeix.

Nostre tribut d'admiració per a les orfeonistes i per al seu mestre senyor Barberà, i un elogi ben merescut per la labor cristiana i cultural que exerceix. I a la Congregació de Nostra Senyora de l'Esperança que ha dotat la seva capella d'aquest nou i modernitzat instrument, la nostra més coral enhorabona.

Vida musical dels Orfeons de Catalunya

Concerts i festes d'art celebrades durant el mes de juliol

Dia 3. — *Chor de l'Ateneu Igualadí* (mestre Manuel Borguñó). Concert amb la col·laboració del Quartet de corda d'Igualada.

Dia 4. *Orfeó Gracienc* (mestre Joan Balcells). Prengué part en el Festival Artístic Infantil que en commemoració de la IV Diada Cooperatista es celebrà al Palau de la Indústria del Parc de Montjuich.

Orfeó de Sans (mestre Antoni Pérez Moya). Excursió artística a Montserrat.

Orfeó Granollerí (mestre Marian Bataller). Concert benèfic al Teatre Principal de Girona.

Dia 7. — *Orfeó Català* (mestre Lluís Millet). Concert organitzat per la societat "La Confiança" al Palau de la Música Catalana.

Dia 10. *Orfeó "L'Eco de Catalunya"* (mestre Josep M.^a Comella). Concert per la secció d'homes tramès per la Radio Barcelona.

Orfeó Núria (mestre Climent Lozano). Concert amb la cooperació del guitarrista Joan Parra.

Dia 11. — *Orfeó de Sabadell* (mestre Josep Planas). Concert públic al Teatre Principal.

Dia 14. — *Orfeó Català*. Cooperà en l'Homenatge al mestre Amadeu Vives celebrat a l'Olympia.

Orfeó "L'Eco de Catalunya". Petit concert al Teatre Odeon amb altres elements a benefici del Centre Instructiu de Sant Andreu.

Dia 15. — *Orfeó Gracienc*. Concert benèfic amb la cooperació del tenor Emili Vendrell i del pianista Vallribera.

Dia 18. — *Orfeó Renaixement* (mestre Llorenç Carbonell). Concert amb la col·laboració dels artistes E. Franch (violí), S. Fàbregas (piano) i Pilar Rufi (cantatriu).

Orfeó "L'Eco de Catalunya". Concert matinal a la barriada del Mont-Carmel, d'Horta.

Dia 22. — *Schola Cantorum de Corbella* (mestre Mn. Joan Rebull, prev.). Concert al Centre Moral de Sant Telm amb motiu de la festa major de Corbera. Cooperà en el mateix concert l'orquestra "Nois d'Olesa" i les pianistes senyorettes S. Ribó, J. Tangananelli i C. González. Hi foren interpretats diversos fragments de la *Passió segons Sant Mateu*, de Bach, i, per primera vegada, *Goigs de Santa Magdalena*, de Rebull.

Dia 25. — *Orfeó del Patronat Social*, de Vilassar de Mar (mestre Jaume Pujol). Cantà a l'Ofici de l'església parroquial els *Kyries* i *Glòria* de la Missa del Roser; *Credo*, *Sanctus* i *Agnus* de la Missa de la Mare de Déu de Núria, de Mossèn Romeu.

Dia 30. — *Orfeó Vicentí*, de Sant Vicents dels Horts (mestre Ramon Camps i Miró). Concert al Casino Colònia, amb motiu de la festa major. Comentant l'obra artística i cultural d'aquest Orfeó, amb un elogi molt entusiasta al seu mestre director, ha estat publicat a *La Veu de Catalunya* un article força interessant firmat per Philos.

En el mateix diari (edició del 31 juliol) s'hi llegeix un elogi fervorós de les tasques de l'*Orfeó Garriguenc* i del chor *L'Aliança* de La Garriga, dirigits, respectivament, pels mestres Josep Aymerich i Aureli Font.

Concerts i festes d'art celebrades durant el mes d'agost

Dia 1. — *Orfeó de Sabadell*. — Cantà a l'Ofici solemne de la Parròquia, a llaor del Patró de la ciutat, la missa de Goicoechea.

Orfeó Andreuenc del Casal Catòlic de Sant Andreu (mestre Miquel Moncalp). Romiatge al Santuari de la Mare de Déu de Lourdes, d'Arenys de Munt (Missa i concert).

Dia 3. — *Orfeó Garriguenc* (mestre Josep Aymerich). Concert al Centre Club, de La Garriga, amb motiu d'inaugurar-se l'Exposició de pintures i dibuixos d'A. Damesón.

Dia 5. — *Orfeó d'Alforja* (mestre Artur Serra). Assistí a l'aplec de Puigcerver. Cantà a l'Ermita la *Missa Eucarística*, de Perosi, i, a la tarda, diverses cançons.

Orfeó de Porrera (mestre J. Abelló Cabré). Assistí a l'aplec de Puigcerver. Uní els seus cants als de l'*Orfeó d'Alforja* en el concert de la tarda i executà, sol, alguna composició.

Dia 8. — *Orfeó Castellarenc*, de Castellar del Vallès (mestre A. Grieria Bardia). Celebrà la festa de benedicció de la seva senyera, que ha estat costejada per subscripció popular. Després de l'Ofici, que cantà el mateix Orfeó, i de la benedicció, fou estrenat l'himne *Cant a la nostra senyera*, lletra de Francesc Roca i música del mestre director de l'Orfeó, senyor Grieria.

Orfeó del Patronat Social, de Vilassar de Mar. Prengué part en la festa en honor del Sagrat Cor de Jesús. A l'Ofici solemne, celebrat a la Parròquia, cantà els *Kyries* i *Glòria* de la Missa del Roser de Mossèn Romeu, i el *Credo*, *Sanctus* i *Agnus* de la Missa brevis, a quatre veus, de Palestrina.

Orfeó muntanyenc, de Sant Quirce de Besora (mestre Ramon Espadaler). Prengué part en la vetllada pro-missions xineses celebrada al teatre de la Joventut Catòlica.

Orfeó d'Alforja. Concert a la Sala del Sindicat Agrícola, de Pla de Cabra.

Dia 14. — *Orfeó de Porrera*. — Vetllada en celebració de l'aniversari del seu primer concert. El concert celebrat aquest dia és el novè que ha donat l'Orfeó en el seu primer any de vida.

Dia 15. — *Orfeó Reusenc* (mestre Estanislau Mateu). Excursió artística a Cornudella, amb la celebració d'un concert.

Orfeó Sallentí (mestre Josep Potellas, prev.). Excursió artística a Cervera. Audició de la Missa del Roser, de Mossèn Romeu. Concert al Teatre Principal.

Dia 19. — *Orfeó Tarragoní* (mestre J. Gols). Prengué part en la revetlla celebrada al Camp d'Esports del Club Gimnàstic, de Tarragona.

Dia 21. — *Orfeó Olotí*. Excursió artística a Lloret de Mar i al Santuari de Santa Cristina, amb la cooperació de la Cobla Moner. A la nit, concert al Cinema Modern, de Lloret.

Orfeó Sarrianenc (mestre Rvnd. Angel Obiols). Audició de cançons tramesa per la Ràdio Barcelona.

Orfeó Garriguenc (mestre J. Aymerich). Concert al Casino de La Garriga, amb la cooperació de la cantatriu Na Roseta Pla.

Dia 22. — *Orfeó Gracienc*. Excursió artística a Sitges. Concert al "Prat Suburenc", Obres d'Antoni Català.

Dia 24. — *Orfeó de Sans* (mestre A. Pérez Moya). Concert extraordinari amb motiu de la festa major de la barriada, cooperant-hi la Cobla Barcelona. Estrena de les sardanes de Pérez Moya, *La festa major de Vilaxica* i *Les noies de Sans*. Primeres audicions per l'Orfeó: *L'arbre dels infants* (sardana), Pérez Moya, i *El noi de la mare*, Nicolau.

Dia 29. — *Capella de Sant Vicens*, de Prats de Lluçanès (mestre Andreu Antich, prev.). Concert inaugural al Teatre Mundial.

Orfeó Sarrianenc. Concert a la Joventut Catòlica de Ripollet del Vallès.

Dia 31. — *Orfeó Manresà* (mestre Miquel Blanch). Concert al Teatre Conservatori.

AQUEST NÚMERO HA PASSAT PER LA PREVIA CENSURA

ATENES A. G., Carrer de Provença, 157 - Telèfon 216 G. — BARCELONA