
Revista Musical Catalana

Butlletí Mensual de l'O. C.

Organitzada per la REVISTA MUSICAL CATALANA, el mestre Francesc Pujol, subdirector de l'ORFEO CATALÀ, donà el dia 21 de maig en el Palau de la Música Catalana una conferència sobre el tema "La música i la intel·ligència i el popularisme en la música", contestant a una altra conferència que sobre el mateix tema havia donat dies abans el senyor J. Farran i Mayoral.

Per tal que els lectors puguin judicar de la pertinència de la rèplica del mestre Pujol, que figura en el present número, inserim també la conferència del senyor Farran tal com la publicà "La Veu de Catalunya".

Conferència d'En J. Farran i Mayoral

La música i la intel·ligència

La música és un art molt difícil

Creuen alguns amics que no fóra inoportú de reproduir ací algunes idees del meu parlament en la presentació de Genoveva Puig, l'altra nit, al Círcol Equestre.

No cal, doncs, insistir en els elogis a la benvolguda amiga; a la seva esperançadora personalitat, a la seva sensibilitat elegant i delicada, al seu afany d'estudi i perfecció. Ja en els inicis de la seva obra, ella porta a la nostra música, en espiritual col·laboració amb algun altre compositor jove, els elements de superació de moltes coses que calia definitivament superar.

* * *

Base de les nostres reflexions, era la raresa que encara constitueix que una dona es dediqui a la composició musical, pel fet d'ésser la música una de les arts més difícils, potser la més difícil de totes.

Qui vulgui dedicar-se a la música seriosament, no en tindrà prou de la vocació, de les disposicions personals; li caldrà fer el tomb de la música antiga i moderna; posar-se al corrent de les experiències i temptatives més noves; adquirir una quantitat formidable de coneixements tècnics (quants qui passen per músics no han pogut o no han volgut adquirir-los sinó en part irrisòriament mínima); dominar aquests coneixements, que alguns posseeixen, però per manca de talent o de l'exercitament necessaris, no poden utilitzar amb plena agilitat; finalment, li caldrà superar aquestes adquisicions per la recerca, l'estudi, la creació personal.

Natura, inspiració, emoció, sentiment, etc.

Ara compareu aquesta exigència múltiple i difícil amb les concepcions vulgars, qui són també les d'alguns qui pretendrien fer música. No

veuen en el músic sinó una mena d'"inspirat", d'home qui s'"emociona", qui té molt de "sentiment"; en qui la música és una mena d'erupció "espontània" (o l'espontaneïtat!) qui li brolla d'ací o d'allà, mentre ell, afavorit miraculosament, va escoltant les veus d'aquella natura tan acreditadeta, etcètera, etc.

Es curiós com té dura la vida aquest mite romàntic de la natura, qui considera com a més natural en l'home allò qui l'acosta més al primitiu o al salvatge. Com si la natura, la veritable natura, l'home no se l'hagués de guanyar pam a pam amb un treball de saber i d'ascesi de totes les hores. Com si tot el qui és cultura i meditació, i en ordre més alt, revelació, no servís per aquesta finalitat: que l'home pugui "reconquerir" la pròpia natura.

Més natural, doncs, vol dir no ser més negrito, ni més indi (com fa l'"indiu" encara mant naturalista), no perdre's en el barboteig infantivol, en el flabioleig de l'ignar, sinó ésser més savi, més cultivat, més educat.

I la inspiració? — em diran alarmats alguns. Heus ací una paraula acreditada per segles, esquitx tal volta de supersticions orientals (Plató en parla ja, però, si es mira bé, amb molta d'ironia i amb un marcat menyspreu!); un concepte mal definit excusa de moltes ignoràncies i xarlatanismes, i que la psicologia moderna acabarà tal volta per dissoldre definitivament.

En fi, com a vague lloc comú, i per a entendre'ns, encara podem amb precaucions usar la paraula. Mirem però, que àdhuc el qui vulgui acceptar-la orbament, donant a la creació artística un sentit religiós que tal volta essencialment no li escau, haurà de reconèixer que a la inspiració, a l'esperit qui bufa on vol, a la "gràcia" (passeu el mot profanador tal volta), caldrà que siguin preparades les vies interiors, amb l'estudi i l'ascesi. I que abandonar-se, emperesir-se, exposarà a preparar les vies per al diable; o simplement per al ridícul propi o l'histrionisme. Ningú més histrió sovint, més xarlatà, més insincer, que el partidari de l'espontaneïtat i la simplicitat de la naturalesa (la naturalesa "simple"!!)

L'art, doncs, qui es mostra potser la més espiritual de totes, és, per això, mateix, la més exigent de treball i de saviesa.

El que diem de la "inspiració", diem-ho de l'"emoció"; aquell sotragueig corporal, molt interessant sobretot per al fisiòleg, el biòleg i el patòleg, és ben sovint, si no sempre, enutjós i destorbador acompanyament del treball artístic.

I del "sentiment", ¿què en direm d'aqueix altre mite romàntic, abstracció fisiològica i psicològica qui perd cada vegada més de crèdit? Maria-Teresa Vernet, il·lustre escriptora, noia exquisida, em confessava dies passats que cada vegada comprenia menys què vol dir la paraula "sentiment". Per altra banda no perquè un senyor s'emocioni o "senti" d'allò més (això abans era un elogi!) vol dir que està capacitat per a fer escultura, ni pintura, ni música, sinó sovint tot el contrari.

Que és necessària una base de vitalitat superior, de sentits oberts i afinats, d'intel·ligència clara, de bona memòria, d'àgil reactivitat; una riquesa de personalitat, en fi; això qui ho dubta? Però fixe'u-vos que sota aquelles falses categories espirituals, en realitat i sense voler, es pretén lloar tot el contrari d'una personalitat rica i excusar veritables inferioritats i defectes.

Heus ací greus errors que anem ajudant a esvaïr, que entre tots havem aconseguit banir en bona part de la literatura, de l'escultura, de l'arquitectura nostres, però que en música se'ns mostren encara recalcitrants, i en pintura ofereixen retorns lamentables.

Art dels sons

Un mite encara, el que molts entendrien per música "natural". Una successió de sons casuals, més o menys casualment agradables, no és pas música. Els sons, isoladament considerats no són certament música. El nostre albir, el gust nostre, en pot fer moltes de coses de la matèria sonora vingui d'on vingui, tal volta en pot fer i tot, música.

Els sons per ells mateixos, com a fenomen interessen directament al físic; en aquest sentit, indirectament, "interessadament", com a "pasta" sonora, al músic, el qual pot aleshores interessar-se pel treball del físic i col·laborar-hi com en els temps feliços del Renaixement.

La música, doncs, no és un fenomen natural, si natural vol dir "físic". És una creació de l'home. La més sumària definició ja imposa aquesta idea: música = art dels sons. És a dir, els sons per l'home sotmesos a normes, a regles, al treball formador de l'esperit, art, doncs, qui com totes les arts, és contemplació, ordenació, arquitecturització de formes, sobretot "organització" de formes. Que l'obra d'art, més que a un edifici s'ha de semblar a un organisme; unitat, harmonia de parts, circulació espiritual única.

Amb totes les inspiracions i emocions i sentiments que vulgueu, la música no hauria passat d'ésser un fenomen més o menys interessant, una curiositat biològica, un pur derivatiu fisiològic, sense aquest treball dels segles, pacient, conscient, intel·ligent damunt de les formes.

Un treball de recerca de relacions entre els sons dits elementals; entre els grups de sons; relacions d'expressivitat, d'estructura, d'arquitectura, d'organització de formes sonores.

Han estat poc a poc establertes relacions típiques, estructures típiques, arquitectures típiques. Un treball semblant al que la gramàtica, la retòrica, sobretot la filosofia, han fet sobre el llenguatge. L'excel·lència d'aquestes formes típiques ha estat fixada pel gust, pel talent de grans músics; a voltes per creences, a voltes per supersticions de caràcter, pseudo-musical o pseudo-científic.

Les millors d'aquestes formes típiques han fruit i frueixen de caràcter normatiu disciplinador, "socialitzador" de la música. Un llenguatge purament individual no fóra entès, almenys de moment, sinó per l'individu que el construí: igual en música.

Aquest treball normatiu i disciplinador de les formes no mata com alguns ignars voldrien fer creure, el treball creador de l'esperit, sinó que l'ajuda, l'excita, l'intensifica. No mata la llibertat creadora; la fa possible. Bach, qui tant es lligava, és el més inspirat, el més vivent i més lliure dels músics.

La renovació de les formes. — Música i Ciència

No cal, però, donar per acabat el treball damunt les formes. Tenir la superstició de les troballes del passat. Hi ha qui en té prou i massa per al seu minso esperit, amb les adquisicions seculares, i s'escriu a l'heretgia a cada nova temptativa o descoberta. Hi ha qui no pot comprendre la vida pròpia, ni la que li pot infondre el talent, el geni, de les formes tradicionals; i voldria començar de cap i de nou.

El cert és que tot i dominant el vast i fecundador panorama que ens llega el passat, cal continuar d'enriquir-lo. Doncs, noves experimentacions damunt la matèria sonora, noves recerques de relacions i d'estructures. I no sols per curiositat pura — encara que la pura curiositat obté sovint resultats admirables — no sobretot per caprici o afany de singularitzar-se, sinó per amor de la música mateixa. El músic així, com tot bon artista, fa també obra de coneixement; és un veritable descobridor i recercador i experimentador, com l'home de ciència. I no se'm retregui ací, encara, el rol de la "inspiració" (el goig de la joiosa troballa premi del treball — ja ens entendríem si diguéssim això — la clarividència cada cop més exercitada i afinada); perquè és evident que l'artista no roman gens rebaixat per la comparança amb l'home de ciència; el qual, d'aquelles qualitats que se'n diuen inspiració, en necessita sovint tantes o moltes més que no l'artista.

Treball de ciència, de coneixement, de saber; i "per tant", de gust, de creació. Les creacions més altes i més belles van sempre unides en els millors artistes, a la descoberta de noves formes, de nous mitjans expressius.

Ara, considerades aquestes adquisicions formals abstractament, fora de tal o tal creació que les vivifiqui, com a purs mitjans tècnics i disciplinadors, no signifiquen progrés ni retrocés per a la música. Cal banir aquesta concepció beòcia que trobem a cada pas, de creure en una evolució de l'art, progressiva. Amb tota la riquesa de mitjans sonors i el domini formidable de la tècnica, la música de Strauss no és "millor" que la de Mozart, ni Wagner, amb tot el seu enorme "gramatisme" musical, no ha superat certament Gluck.

En canvi, Strawinsky (recordeu només la "Sonata" per a piano) omple de vida nova, de creació originalíssima, vivent, bella, nobles formes i arquitectures d'altres temps. Semblants coses han fet Schönberg, Honegger, Falla.

Vol dir que l'obra musical, com tota obra d'art, sense perdre les característiques que exigeix la seva matèria, la seva tècnica, depèn de la personalitat, de la riquesa i la força i la cultura de l'esperit. La més forta personalitat, sense cultura, ja veiem els resultats que obtenia; (no insistim sobre aquella estètica de llargues orelles qui tenia mant defensor entre nosaltres: "El músic ha d'ésser ben "burro"!") (Textual.)

El popularisme

I ara uns mots sobre la gran errada popularista. Cal insistir encara entre nosaltres, ja ho veiem, en coses tan dites i explicades. Jo, qui sóc gustador i admirador de moltes melodies populars i considero com a una obra cabdal la publicació magnífica del nostre "Cançonet", sóc irreductiblement enemic del popularisme. Abomino dels qui "volent fer" art o música popularista. Primer: Perquè confonen valors purament musicals, amb d'altres valors, ètniques, espirituals o pintoresques, molt respectables i que, per altra banda, és lloabilíssim d'esbrinar i definir. Segon: Perquè una cosa és recollir piadosament, entusiàsticament, les cançons i melodies populars, i altra cosa renunciar a la pròpia creació, adoptant postures o posturetes d'altri (del mític "poble"!). Tercer: Perquè renuncien a un art superior, el dels grans i cultivats genis de tots els segles, per imitar una modalitat artística, tan adirable com vulgüe, però evidentment inferior. I compte que allò de la ingenuïtat i la naturalesa tampoc no s'aplica a l'art popular, degeneració, escriptorialles, sovint, això ha estat ben estudiat, de l'art culte; i quan és verament creació, o és inferior per venir d'esperits no cultivats, o és encertada i superior (en moments no gaire abundosos), i aleshores no és música ni poesia popular, sinó simplement música o poesia. I compte, encara, que fora d'aquests moments, relativament rars, la música popular és plena de llocs comuns, de "trucs", de convencionalismes i de retòrica, en fi: de retòrica inferior. I són precisament aquests trucs i llocs comuns els que imiten els popularistes per donar "sabor terral" a llurs obres. Retòrica per retòrica, val més l'altra. Quart: Perquè agafar una cançó popular i encastar-li una harmonització banal i escolàstica, o moderna (que ens n'ha fet de mal el senyor Grieg!), o ni que sigui moderníssima, no sols no és fer música, sinó que és esguerrar la pobra melodia popular. ¿Caldrà un dia fer el catàleg d'aquests esguerrats? L'única solució per a harmonitzar aquelles melodies fóra determinar l'època a què pertany la cançó, i donades certes relacions estrictes entre

melodia i harmonia, harmonitzar-la segons els mitjans tècnics de la seva època. Això tampoc no fóra realment fer música, sinó tasca, i molt lloable, d'erudit. En la majoria dels casos, però, ¿no fóra millor deixar-la estar com és, la cançó popular, pura i adorable melodia?

Aquests anys darrers el popularisme musical ha estat superat a tot Europa per una tendència interessant. Les melodies, dites populars, han estat considerades fora de tot interès sentimental, pintoresc o ètnic, com a pura matèria musical qui ofereix fenòmens, relacions, formes a estudiar; matèria d'estudis i experimentacions purament tècnics i expressius. Així Stravinsky ha utilitzat sonoritats, ritmes, melodies senceres "populars" russes en les seves obres, tot i essent el més terrible i menyspreador antipopularista que havem conegut. Així Debussy rebia de la mateixa música russa belles revelacions, sense fer per això música russa, sinó (en el sentit més cultural i espiritual) música francesa. Així músics talentosos s'interessen per la música negra, pel jazz, etc., no per fer el "negrito", sinó per estudiar i utilitzar noves sonoritats i ritmes.

Heus ací, massa esquemàticament, tal volta, les nostres raons antipopularistes.

Entendre de música

Uns mots per als qui escolten la música. Tot el que hem dit mostra com no és cosa tan fàcil, com alguns pensen, entendre de música; asseure's en un teatre, en un concert, sense cap preparació, disposats a rebre un pesigolleig auditiu, una sotragada més o menys fisiològica, i dir tot seguit: "m'agrada, no m'agrada", no és entendre de música. Cal, en música, com en tot, la prèvia inquietud, la humilitat de preguntar-se: "¿M'ha d'agradar aquesta obra, o no m'ha d'agradar?" Ací comença la moralitat de l'auditor, de l'espectador. No tota la culpa, ja ho havem vist, és del públic; el públic és infinitament educable; amb tot, sovint no es pensa sinó a explotar-li els gustos, els "sentiments" més inferiors. Generalment el que el públic pren per música, no són sinó les més banals i repetides escorialles de la música d'altre temps. Així tindrà sempre més probabilitats d'èxit l'autor qui s'ajeu còmodament en un llit de rònegues convencions, que aquell qui ha fet tasca verament bella i original.

Afegiu a l'explotació del públic per alguns, les desviacions del gust qui li són imposades per tots els qui barregen al fet musical una sèrie d'elements que li són absolutament aliens i contraris. No cal insistir, prou acabem de parlar-ne.

Així el públic és encoratjat sovint a no comprendre, a riure, a fer escàndol davant obres admirables, per aquells mateixos qui tindrien més obli-

gació d'entendre-hi i de guiar-lo. Així havem pogut lamentar els espectacles que ha donat el públic nostre davant obres excelses com el "Pierrot lunaire", de Schönberg; l'"Octet", de Strawinsky; la "Suite intertonal", d'En Pahissa.

Amb tot, mai no han mancat els prou cultes i d'intel·ligència prou àgil, per renunciar a prejudicis i habituds i gustos adquirits i poder comprendre i admirar tot seguit obres com aquelles. Hi ha "entesos" en música qui es planyen dolorosament i retrospectivament de les incomprensions i martiris de què han estat víctimes un Mozart, un Beethoven, un Wagner, i no s'adonen que actualment estan representant envers grans músics el mateix paper d'incomprensius martiritzadors, que ells blasmen tant en els públics i els crítics d'altre temps. La música d'aquells genis els ha arribat ja tan digerida i àdhuc banalitzada, que entendre-la els sembla la cosa més natural i més clara del món, i no s'adonen de com llurs prejudicis i llurs repataneries, en altres èpoques els haurien sumat als exèrcits lamentables de filisteus.

Doncs, per escoltar música cal també tenir un esperit molt cultivat i molt educat, i per tant, molt àgil i molt comprensiu. Una vegada més recordem el mot del clàssic francès: Els grans plaers en art, com en tota cosa, són per als "coneixedors".

Vol dir que les grans satisfaccions en art no són res si no plauen per damunt de tot a la Intel·ligència.

J. FARRAN I MAYORAL

La Veu de Catalunya, 29 d'abril de 1929.



La música i la intel·ligència i el popularisme en la música

Conferència llegida al Palau de la Música Catalana el dia 21 de maig
pel mestre Francesc Pujol, contestant al senyor J. Farran i Mayoral

Senyores i senyors:

El senyor Farran i Mayoral reproduïa dies enrera en les pàgines de *La Veu de Catalunya* algunes idees del seu parlament fet en la presentació de la novella musiquessa Genoveva Puig al Círcol Equestre. Les idees que exposava el senyor Farran es referien a la música i als músics en general, i en particular a la música i als músics de casa.

No és aquesta la primera vegada que el jove i entusiasta filòsof ha esmerçat l'activitat del seu àgil intel·lecte en tractar qüestions musicals, ni és aquesta tampoc la primera vegada que la música i els músics de casa han estat al·ludits, amb més o menys transparència, pel senyor Farran, el qual no es lassa de mostrar per l'art dels sons una decidida afició, donant consells i adreçant amonestacions amb una bona intenció del tot lloable.

Hi ha, però, un fet repetit a manta, sobretot en coses d'art, i és que la bona intenció no pot suplir mai l'absència de certs coneixements; i d'això n'esdevenen visions mal enfocades, errades de concepte, judicis temeraris i especulacions altament nocives a allò mateix que hom tracta de servir amb el més pur entusiasme. Quelcom d'això li ve succeint al senyor Farran, i li succeeix d'una manera exagerada en el seu darrer treball que anem a comentar. En aquest treball, que el senyor Farran titula *La música i la intel·ligència*, les al·lusions, abans més o menys transparents, a la música i als músics de casa, s'han tornat escomesa franca i concreta; ara no hi ha dubte possible, ni tergiversació que pugui servir d'amagatall; el senyor Farran assenyala d'una manera inconfusible el blanc dels seus trets, exposant a la picota una categoria de música i de músics, categoria que ell anomena popularista i en les files de la qual el que ara us parla s'honora ocupant un lloc, encara que el més modest.

Com que aquesta escomesa del senyor Farran fereix conviccions nostres molt arrelades, filles de llargues meditacions i d'estudis tan aprofundits, almenys, com els que hagi pogut fer el senyor Farran per a arribar a les

seves conclusions, ens veiem obligats, per les raons que anem a dir, a sortir en defensa d'allò que el senyor Farran ataca: primer, perquè allò que ataca ens és molt car; segon, perquè l'atac està mancat de fonament, com demostrarem; i tercer, perquè creiem imprescindible donar al públic elements de judici, sense els quals aviat no sabria per quins mars navega en qüestions de música.

Abans, però, d'entrar en matèria, farem constar de la manera més terminant que la persona del senyor Farran i Mayoral ens mereix tot el respecte, tota la consideració que ens pugui merèixer persona en aquest món; que no tenim el més lleu dubte respecte de la seva sinceritat i bona fe; i que, per tant, si en aquest nostre comentari de les seves idees algun concepte ens ha escapat, malgrat tota la nostra cura, que pugui ésser considerat ofensiu per a la persona del senyor Farran i Mayoral, el donem des d'ara per retractat.

* * *

Entre les idees que el senyor Farran exposa en el treball a què ens referim, n'hi ha unes quantes, les fonamentals, que no són desconegudes de cap músic, àdhuc diríem que no són desconegudes de ningú. No hi ha cap inconvenient en què el senyor Farran les exposi una vegada més; però la manera com ho fa, produeix la sensació de què dóna enèrgiques embranzides per tal d'enfonsar portes que ja fa molt de temps són obertes.

En efecte, tots sabem que el músic no en té prou de la vocació ni de les disposicions personals, tots sabem que li cal estudiar molt. No hi ha ningú més que un cretí (i no volem pensar que el senyor Farran es prengui la tasca inútil d'escriure per als cretins) que pugui creure que la creació musical és una mena d'erupció "espontània" que, al músic, li brolla d'ací o d'allà. Tots sabem que de les moltes accepcions que tenen els mots "natura" i "natural" no triarem mai per a aplicar-la al músic creador la que l'assimili a l'home primitiu i al salvatge. Tots sabem també (i no comprenem com el senyor Farran ha pogut oblidar-lo) que els mots "natural" i "naturalitat" els apliquem, en sentit estètic i tant en música com en moltes altres coses, per oposició a "amanerament" i "afectació". De manera que "més natural" no vol dir ésser més savi, més cultivat, més educat, com afirma el senyor Farran, sinó no ésser tan amanerat, tan afectat. Que la música és una creació de l'home i no un fenomen físic, no calia esforçar-se a provar-ho; el músic compositor ho sap per experiència personal, perquè crea música; i el qui no és músic també ho sap per la raó inversa, o sigui perquè no en crea. Que la més forta personalitat, sense cultura, no arribarà a donar tot el fruit que d'ella podria hom esperar, és una idea que, podríem dir, trobem a les becerres dels coneixements humans. Quant a aquella estètica segons la qual "el

músic ha d'ésser ben *burro*", és una estètica tan excepcional entre nosaltres, que no calia fer-ne esment; és gairebé segur que l'únic adepte d'aquesta estranya estètica deu ésser el que coneix el senyor Farran.

Considerem innecessari continuar l'enumeració d'idees per l'estil de les que acabem d'esmentar contingudes en el treball que ens ocupa i que el senyor Farran es complau a reeditar i defensar estrènuament. Altres idees hi ha en el susdit treball que criden més la nostra atenció; aquestes idees són les que imperen, pel món actual de la música, en els moderníssims cenacles de l'art moderníssim, i el senyor Farran se'n fa el paladí a casa nostra, no, però, sense una certa timidesa i amb reserves mentals que hom endevina i, àdhuc, amb reserves explícites modestament enunciades.

Aquestes idees, un xic caòticament exposades pel senyor Farran, però no sense una seductora brillantor i una prudent dualitat d'aspectes, ens sembla que poden resumir-se en pocs mots; elles representen una lluita, més ben dit, una victòria esclatant de la intel·ligència, la ciència i la cultura contra la natura, la inspiració, l'emoció i el sentiment.

Així presentada, la cosa pren un aspecte de transcendència enorme. — *Natura, naturalitat*, què vol dir? Vol dir fer l'"*indi*"! — diu el senyor Farran. — *Inspiració, espontaneïtat*, què són? Mots buits de tot contingut positiu, que serveixen només d'excusa de moltes ignoràncies i xarlatanismes, i que preparen les vies per al ridícul o l'histrionisme. — *Emoció*? Un sotragueig corporal, molt interessant sobretot per al fisiòleg, el biòleg i el patòleg, però ben sovint, si no sempre, enutjós i destorbador acompanyament del treball artístic. — *Sentiment*? Altre mite romàntic, abstracció fisiològica i psicològica que perd cada vegada més de crèdit. Ja li deia Maria Teresa Vernet al senyor Farran, no fa gaires dies, que cada vegada comprenia menys què vol dir la paraula "sentiment".

Així és com el senyor Farran fa justícia severa i definitiva de la natura, la inspiració, l'emoció i el sentiment. Aquestes velles idees, representatives de la carrincloneria d'uns temps pretèrits, aquestes idees, o, més ben dit, aquests mots, menyspreables abismes de confusió, resten morts, ben morts, i sepultats dessota el monument de ridícul que el senyor Farran bas-teix amb encevement.

Però al darrera d'uns mots, per impropis, inadequats i antiquats que siguin, hi ha generalment uns fets que aquells mots designen amb més o menys propietat; i si no és tasca difícil desacreditar els mots fins a deixar-los trossejats i fent els darrers badalls damunt una taula de dissecció, no és tan fàcil eliminar els fets, els quals tenen la vida molt dura i es riuen dels jocs malabars que amb els mots poden fer-se. Ben segur que el senyor Farran, mentre envestia gallardament contra els mots malaurats, mentre hi jugava, degué veure dreçar-se els fets que, talment com espectres venjadors, rient per sota el nas, li anaven dient: *e pur si muove*, o quelcom per l'estil.

El senyor Farran degué evocar, en un d'aquells llampecs de lucidesa que no manquen mai en una intel·ligència superior, el record d'alguna d'aquelles obres musicals tan intel·ligentment, tan científicament elaborades, però en les quals hom no troba una gota d'inspiració per més que les espremi, o d'alguna d'aquelles altres obres d'un academicisme magistral, però d'una fredor hiperbòria, absolutament dejunes de sentiment i d'emoció. Davant la visió clara d'aquests fets aclaparadors, el senyor Farran no té més remei que confessar que "l'obra musical, com tota obra d'art, sense perdre les característiques que exigeix la seva matèria, la seva tècnica, depèn de la personalitat, de la riquesa i la força i la cultura de l'esperit". I bé — diem ara nosaltres —: si en la personalitat considerem inclosa la inspiració, i en la riquesa i la força de l'esperit l'emoció i el sentiment, què passarà? A nosaltres no ens passarà res, perquè tant se'ns en dóna que els fets que coneixem bé siguin designats amb els noms d'inspiració, emoció i sentiment, com amb els mots personalitat, riquesa i força de l'esperit. Però l'autor de les idees, la importació de les quals devem al senyor Farran, es trobarà exactament en la situació d'un esquiol engabiats, qui corre, corre i corre dins l'estret cilindre de filferro, però no es mou de lloc. Perquè si després de proclamar a grans crits que per a la creació artística tot allò que no sigui intel·ligència, ciència i cultura és un pur mite, un indigne tapabrutis d'ignorància, de xarlatanisme i d'histrionisme, han de convenir *soto voce* i mig d'amagatotis els qui això proclamen, que encara són imprescindibles personalitat, riquesa i força de l'esperit, no valia la pena de moure tant d'aldarull. Quedem, doncs, que en la creació artística la inspiració, l'emoció i el sentiment gaudeixen de bona salut, malgrat els bategin amb altres noms.

Creiem necessari, però, fer constar, per tal de fixar ben bé la nostra posició, que estem fermament convençuts (com no estar-ne davant dels fets!) que la inspiració, l'emoció i el sentiment, o llurs equivalents amb altres noms, posats al servei de la ignorància, la incultura o la presumpció, no donaran mai cap fruit que valgui la pena de parlar-ne. Com també estem de la mateixa manera convençuts que tota la intel·ligència, tota la ciència i tota la cultura d'aquest món no arribaran a produir obra d'art veritable si no duen agermanades en la deguda proporció inspiració, emoció i sentiment; si no és així, arribaran només a la producció d'obres d'una correcció impecable, d'una tècnica brillant i enlluernadora, o d'una aparença revolucionària i renovadora, segons que siguin llurs autors uns homes de bona fe, uns vius, o uns nicis desequilibrats, obres que conqueriran els sufragis dels badocs o dels snobs, però l'existència de les quals serà efímera com la d'un bibelot d'indústria o la d'una moda extravagant; així ha estat sempre, i així serà mentre el món sigui.

I encara volem precisar millor el nostre pensament. Entre el predomini de la intel·ligència, la ciència i la cultura, i el de la inspiració, l'emoció i el

sentiment en un músic creador, és provada la superioritat de la inspiració, l'emoció i el sentiment. Cal només comparar el cas Mussorgski amb el cas Txaikowski. Mussorgski era un músic de cultura i de tècnica més aviat limitades, mentre que la cultura i la tècnica de Txaikowski eren formidables. Comparada, però, l'obra de l'un amb la de l'altre, veurem que mentre Mussorgski és un veritable creador, Txaikowski no fot més que un excellent obrer.

* * *

Continuant el comentari del treball del senyor Farran, parlarem ara d'allò que ell anomena "el popularisme" i "la gran errada popularista". El senyor Farran es manifesta "irreductiblement enemic del popularisme", i "abomina dels qui volen fer art o música popularistes". No volem negar a ningú el dret d'ésser enemic d'allò que li desplaui, ni d'abominar dels qui com ell no pensen; però ens doldria que el senyor Farran es sorprengués que aquells dels quals ell abomina i es declara enemic, li tornin les dures envestides amb què els escomet un bon xic a la tum-tum, com un cec que reparteix garrotades, toqui a qui toqui.

La dialèctica del senyor Farran és molt especial i no gens fàcil de reduir a punts ben concrets; ell procedeix com aquell qui, temerós que l'ataquin, basteix una fortalesa per a defensar-se des de dins; però, per si no fos prou segura, hi deixa nombroses sortides per tal d'escapar per un costat o altre, segons d'on vingui l'atac i segons sigui de vigorós. En tractar de combatre certs punts de l'argumentació del senyor Farran, hom es troba en una situació desagradable, com si hagués de buidar un safareig amb una cistella.

En el cas concret, per exemple, d'allò que el senyor Farran anomena popularisme, seria del més gran interès conèixer exactament què pensa respecte de la cançó popular, quin concepte en té format; aquesta qüestió, que podríem anomenar prèvia en l'examen de les teories del senyor Farran, resta embolcallada en el misteri de les contradiccions. Primer, diu que és gustador i admirador de moltes melodies populars; després, diu que la modalitat popular és una modalitat artística tan adorable com hom vulgui, però evidentment inferior, i que l'art popular (això diu que ha estat ben estudiat, però no diu per qui, ni a on) no és, ben sovint, més que degeneració, escorialles de l'art culte; diu també que la música popular, fora de certs moments relativament rars, és plena de llocs comuns, de trucs, de convencionalismes i de retòrica inferior; però més avall, en lamentar que les melodies populars siguin harmonitzades, pregunta si no fóra millor deixar-la estar com és, la cançó popular, pura i adorable melodia.

Així s'expressa el senyor Farran respecte de la cançó popular. Ara bé; si ens acarem amb ell, enemic irreductible del popularisme, i li preguntem si

és enemic de la melodia popular, ens contestarà que la troba adorable, que és gustador i admirador de moltes, i així s'escaparà d'aquella fortalesa que semblava voler defensar a ultrança. Si li fem notar com és curiós que ell, enemic del popularisme, trobi la melodia popular adorable, així en abstracte, ens dirà que cal distingir entre melodies i melodies, perquè la música popular, fora de certs moments relativament rars, és plena de llocs comuns, de trucs, de convencionalismes i de retòrica inferior; i així s'escaparà també, però per una altra sortida, de la fortalesa en qüestió.

Mes aquesta argumentació presenta un dilema imperiós. Si el senyor Farran és gustador i admirador de *moltes* melodies populars, els moments feliços de l'art popular no deuen ésser tan rars com el mateix senyor Farran afirma, car no volem fer-li l'ofensa de creure que és gustador i admirador d'una quantitat, potser considerable si ens atenim al mot *moltes*, de melodies populars de qualitat ínfima; i si en realitat són relativament rars els moments en què la música popular és de qualitat superior, no podem com el senyor Farran pot ésser gustador i admirador de *moltes* melodies, fins al punt de trobar-les adorables.

Aquest embull té una sola explicació, i és que el senyor Farran, per sentiment, o per instint si el mot li desplaui, és realment gustador i admirador de moltes melodies populars; és el fet de la bellesa indiscutible d'una infinitat d'aquestes melodies que s'imposa a ell per damunt de tota altra consideració; però per esperit pseudo-científic, per solidaritat cultural, el senyor Farran es veu obligat a proclamar que la música popular és plena de llocs comuns, de trucs, de convencionalismes i de retòrica inferior. Per a comprendre aquest dualisme, cal tenir present que el senyor Farran es manifesta molt al dia, molt al corrent de totes les modes diguem-ne científiques que certes vestals, vetlladores del foc cultural, no paren ni un moment d'escampar pel món. Un dia, no molt llunyà, la moda era menysprear Beethoven; altre dia, també ben pròxim, calia enderrocar Wagner; a estones és imprescindible exterminar el romanticisme; ara, tot esperit culte que tingui una mica de respecte d'ell mateix, deu abominar del popularisme. És per això que veiem Strawinsky, i amb ell altres astres de no tanta magnitud, declarar-se antipopularistes terribles i menyspreadors, sense perjudici, però, d'emprar abundantment melodies populars en llurs composicions. No els fem cap retret, puix que tots hi sortim guanyant; car generalment, la inventiva melòdica personal d'aquests astres de l'univers dels sons queda bon xic per sota de moltes humilíssimes melodies populars; però és que ens repugna i trobem poc elegant una manera de comportar-se semblant a la dels potentats pervinguts, que s'avergonyeixen dels parents pobres.

Mes oblidem ara, per un moment, que els terribles menyspreadors del popularisme no tenen cap escrúpol a apropiat-se la cançó popular quan els convé, i tractem d'indagar si llur menyspreu és ben fonamentat.

Segons l'argumentació del senyor Farran, les raons d'aquest menyspreu es poden classificar en dues menes: subjectives i objectives. Raons subjectives. Primera: els qui volen fer música popularista confonen valors purament musicals amb d'altres valors, ètniques, espirituals o pintoresques. Segona: una cosa és recollir piadosament, entusiàsticament les cançons i melodies populars, i altra cosa renunciar a la pròpia creació, a l'art superior dels grans i cultivats genis de tots els temps, adoptant postures i posturetes d'altri (del mític "poble"!). Tercera: agafar una cançó popular i encastar-li una harmonització banal i escolàstica, o moderna, o ni que sigui moderníssima, no sols no és fer música, sinó que és esguerrar la pobra melodia popular.

Tota l'aparent transcendència d'aquesta argumentació se'n va en orris amb poques paraules: si els que fan música popularista fan bona música, ni el senyor Farran ni ningú hi pot tenir res a dir; si la fan dolenta, pitjor per a ells. Això mateix succeeix, exactament, als qui fan música no popularista. I com exemple del que diem, retraurem els dos mateixos músics que ja hem esmentat més amunt i amb altre objecte: Mussorgski i Txaiowski. Mussorgski, músic popularista fins el moll de l'os, creador genial de música que no morirà mai. Txaiowski, músic saberut, indiferent al popularisme, si no antipopularista, creador de música ben sovint insuportable.

Si els qui fan música popularista són veritables músics, no confondran valors purament musicals amb valors ètniques, espirituals o pintoresques; faran bona música i res més, tan bona música que àdhuc forçarà l'admiració del mateix senyor Farran, si no és que les teories i les modes li hagin esmossat la sensibilitat. I si no són veritables músics, no patiran d'altra confusió que la de creure's músics i no ésser-ho. Estigui convençut el senyor Farran que de bona música popularista, com de l'altra, no en fa tothom qui vol.

I el fet de crear música popularista bona no és adoptar postures i posturetes d'altri; és, com en el cas Mussorgski, tenir la visió clara de l'enorme reserva de renovació continguda en l'art popular i anar-hi a cercar els elements vivificadors d'un art culte en camí de decadència per excés de refinament i d'abstracció; és una cura d'aire lliure amb sentor de pins i colradura de sol, és una revigorització muscular, és una alliberació de l'atmosfera viciada de salons, saletes i cenacles dins els quals l'art, sovint, es consumeix d'enfebrament impotent, i decandeix anèmic.

La darrera de les raons subjectives del senyor Farran contra allò que ell anomena popularisme, té per objecte la defensa de la melodia popular contra tota mena d'harmonitzacions; harmonitzar una melodia popular, diu el senyor Farran, no solament no és fer música, sinó que és esguerrar la pobra melodia.

Permeti'ns el senyor Farran que li fem una observació d'una certa im-

portància; amb aquest criteri seu, la música, en el moment actual, no hauria passat encara de l'estat de melodia pura, car no existiria l'harmonia.

El senyor Farran ha oblidat que els vells discantistes medievals, els qui posaren els fonaments de la polifonia i l'harmonia, no feien més que harmonitzar melodies litúrgiques, tan popularitzades en el seu temps com qualsevol cançó popular actual. Totes les formes de música vocal que s'anaren creant fins arribar a la magnífica floració polifònica del setzè segle, foren a base d'harmonitzacions contrapuntístiques de melodies litúrgiques i de melodies populars, ben sovint barrejades. Els mateixos polifonistes del setzè segle empraven sovint la cançó popular com a tema de composicions religioses, especialment misses. Totes les formes de la música instrumental, totes, són filles de la música popular, cançó o dansa, o cançó-dansa. Moltíssims dels temes utilitzats per Bach en obres de tota mena, àdhuc per a vestir-los simplement amb meravelloses harmonitzacions, no són més que melodies populars del culte protestant, conegudes amb el nom de "chorals". El mateix Bach emprà melodies populars profanes quan li plau; hom pot presentar com exemple típic la seva Cantata *Tenim un nou governador*. Beethoven no menysprea la cançó popular; en la seva *Simfonia pastoral*, hom troba curiosos temes de la dansa auvernesa anomenada *burreia*; i una col·lecció de cançons populars escoceses és enriquida amb una harmonització pianística pel mateix Beethoven. La presència i la influència de la melodia popular en l'art culte és tan constant, que ens veuríem amb dificultats per assenyalar excepcions absolutes, àdhuc en els compositors més moderns. El mateix senyor Farran afirma que Strawinsky ha utilitzat sonoritats, ritmes, melodies senceres populars russes en les seves obres.

¿Voldria ara dir-nos el senyor Farran què han fet els músics de tots els temps que han utilitzat melodies populars en llurs obres sinó harmonitzar-les, vestir-les de l'acompanyament polífon que els ha semblat més escaient? Si els qui harmonitzen actualment melodies populars fan mala tasca perquè les esguerren, què han vingut fent els músics de tots els temps, àdhuc Strawinsky, sinó esguerrar melodies? I consti que en aquesta tasca d'harmonització s'ha progressat considerablement, car mentre els discantistes medievals, els polifonistes i els contrapuntistes ofegaven la melodia popular al mig de les més saberudes combinacions de veus, o la deformaven de ritme, l'evolució alliberadora de la tècnica musical ha obert possibilitats, avui ampleument utilitzades, de presentar la melodia popular amb tota la seva puresa, sense cap deformació, sense esguerrar-la ni en conjunt ni en detall.

Ara, si és el fet mateix de l'harmonització allò que per al senyor Farran constitueix l'esguerrament de la melodia popular, si ell prefereix sentir-la absolutament monòdica, sense acompanyament de cap mena, aleshores no hi ha res a dir; tot és qüestió de gustos. Però si admet l'harmonització d'una melodia original, també ha d'admetre la d'una melodia popular, car

tan melodia és l'una com l'altra i totes dues nasqueren ben nues d'harmonització.

Quant a la solució, que primer proposa i després rebutja, d'harmonitzar les melodies populars segons els mitjans tècnics de l'època en què foren creades, jo agrairia al senyor Farran que ens ensenyés què hem de fer per a esbrinar en quina època nasqué exactament una melodia popular, una sola, la que ell vulgui. Si és una cançó, podrem amb una certa aproximació, àdhuc amb exactitud, segons els casos, determinar l'antiguitat del text, segons l'assumpte a què es refereixi. Mes pel que respecta a la melodia, de res no ens servirà conèixer l'antiguitat del text, perquè no hi ha poesia popular que no es canti amb una varietat de tonades extraordinària, almenys en la nostra terra. ¿Quina d'aquestes tonades fou la primera que es cantà amb el text en qüestió? És aquest un enigma damunt del qual podem conjecturar tant com vulguem, sense esperances, però, d'arribar a una solució certa. Si ens atenim només a la melodia, podrem solament conjecturar si és antiga o relativament moderna pel seu caràcter, pel seu dibuix, per la seva modalitat, però sense cap precisió; perquè ¿qui ens assegura que una melodia que ens sembla relativament moderna no ha estat modernitzada pel qui la canta en el moment que la sentim o per algun dels seus immediats antecessors? ¿Qui ens assegura, també, que una melodia que creiem antiga no és una melodia moderna pastixada pel caprici, la mala memòria, o el bon gust natural d'un cantaire? Jo he recollit una cançó ben bonica, d'aparença antiga, però amb un text que em va fer posar a l'aguait; es tractava d'una poesia d'En Riera i Bertran. Seguint aquest fil conductor vaig descobrir que la cançó en qüestió era una melodia original del mestre Garcia Robles, instintivament transformada i amb moltíssim bon gust envellida pel cantaire, qui em confessà haver-la apresada de sentir-la cantar a un pianista veí seu. La nostra experiència en aquesta qüestió ens permet afirmar que el senyor Farran, en fer la seva proposició, estava ple de bon desig, però no sabia ben bé de què anava.

* * *

Parlem ara de les raons objectives del senyor Farran en les quals fonamenta el seu menyspreu pel popularisme. Aquestes raons són les següents: Primera: l'art popular és una modalitat tan adorable com hom vulgui, però evidentment inferior; sovint no és més que degeneració, escorrialles de l'art culte. Segona: la música popular, salvant moments relativament rars, és plena de llocs comuns, de trucs, de convencionalismes i de retòrica inferior.

La primera raó objectiva del senyor Farran és presentada d'una manera massa absoluta i generalitzada. Les manifestacions artístiques del poble són múltiples i variades. Poesia, decoració, dansa, música, etc. D'aquestes mani-

festacions, n'hi ha que no poden assolir un alt nivell d'art si no s'exerceixen amb un coneixement aprofundit de llurs tècniques peculiars; és per això que l'art popular, en totes aquelles manifestacions en les quals és imprescindible un fons de sòlid tecnicisme, es presenta imperfecte, desigual, inferior si així es vol dir. Però en el punt concret de la invenció melòdica, filla de la intuïció, de la musicalitat innata, del bon gust natural, del sentiment i de les facultats emotives de l'ésser humà, sense intervenció del tecnicisme costós i llarg de dominar, en aquest aspecte de la invenció melòdica no dubtem a afirmar que l'art popular, en els pobles musicalment ben dotats com el nostre, es manifesta d'una perfecció incomparable, en res inferior a l'art més culte i refinat. Les nostres melodies populars són com una mena de joiells en els quals generacions i més generacions d'artífexs pacients vénen treballant amorosament, arrodonint els contorns, modificant els detalls imperfectes, polint i llimant, aquí encastant un robí, allí una maragda, més enllà un esmalt preciosos.

Ens manca temps per a dir de la cançó popular tot el que convindria i voldriem; però tampoc és necessari insistir, quan podem esmentar el fet que ens estalvia paraules i més paraules. Voldriem que el senyor Farran s'aturés un moment a considerar melodies populars, ben divulgades gràcies precisament al treball d'harmonització de què han estat objecte, tals com *El rossinyol*, *La dama d'Aragó*, *L'enyor*, *El caçador i la pastoreta*, *La ploma de perdin*, *Muntanyes regalades*, *Cançó del lladre*, *Plany*, *Sant Ramon* i algunes dotzenes més, i ens digués si en l'art culte de tots els temps troba melodies que les superin en gràcia, perfecció i bellesa. I consti que en referir-nos a aquestes melodies, avui ben conegudes, no excloem les que no ho són tant per no haver estat harmonitzades. En els dos volums de *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* fins ara publicats i en els arxius de l'esmentada Obra, podem oferir a la consideració del senyor Farran centenars de melodies tan perfectes i tan belles com les que hem esmentat. Podrà el senyor Farran objectar-nos que, al costat d'aquests centenars de belles melodies populars que li oferim, en trobarem altres centenars que no són tan belles o que no ho són gens; però nosaltres li n'oferirem uns quants milers, producte de l'art culte, tan poc bel·les o tan lletges i vulgars com les populars que ho siguin més.

De la segona de les raons objectives del senyor Farran, gairebé ni cal parlar-ne després del que acabem de dir. En efecte, ¿com és possible sostenir que la música popular, salvant moments relativament rars, és plena de llocs comuns, de trucs, de convencionalismes i de retòrica inferior, si acabem de demostrar que, en molts casos coneguts dels qui m'escolten i en moltíssims més que estem disposats a presentar si convé, la melodia popular és d'una perfecció i bellesa extraordinàries? Creiem que el senyor Farran no voldrà fer-se fort en aquesta raó que ha donat potser sense meditar-ho prou, i en

tot cas tornarem a recordar-li que es posarà en contradicció amb ell mateix, puix que és ell qui afirma ésser gustador i admirador de moltes melodies populars.

* * *

Anem ara a explicar breument el per què del nostre popularisme en música.

El músic, com el poeta, necessita fer-se un llenguatge, necessita trobar una expressió verbal per a exterioritzar les seves idees. Les idees musicals són i seran sempre contingudes en la melodia; el ritme, amb tot i la seva màxima importància, no podrà mai, per ell sol, expressar idees musicals; l'harmonia, el contrapunt, la instrumentació amb la seva varietat de timbres i coloracions, no són més que servents de la idea melòdica.

El músic, com el poeta, pot estudiar i emprar els mitjans d'expressió verbal en els grans clàssics o en el llenguatge popular, o en ambdues fonts indistintament. A la nostra terra, el poeta és més afortunat que el músic; ell, el poeta, troba en els clàssics de la nostra literatura, malgrat llur arcaisme, els necessaris elements d'expressió verbal per a fer-se el seu llenguatge, i els troba també en el poble, el qual ni un sol moment ha deixat d'usar la llengua vernacle. El músic, en canvi, no troba clàssics del seu art; o, si en troba, són d'una època tan reculada que el seu estudi solament li serà útil en línies generals, no en el punt concret de l'expressió verbal; la música ha evolucionat tant del segle setzè ençà, que el músic actual que volgués parlar el llenguatge d'aquell temps, cauria sota el pes d'un ridícul anacronisme. Del segle setzè fins fa pocs anys, la nostra art musical culta es pot dir que no ha existit amb fesomia pròpia; el llarg període de decadència del nostre país ha estat fatal per a la música, art de la qual es pot dir amb tota propietat que no vol soroll.

El músic nostre, doncs, que vol amarar-se en el llenguatge dels clàssics per tal de fornir el seu verb, té de fer-ho en els clàssics estrangers, corrent el greu perill de desvirtuar l'expressió de les seves idees amb formes de dicció que no li són naturals, i de disfressar la seva personalitat amb vestidures estranyes; que la universalitat de la música és més relativa del que hom creu; la música és universal en tant que expressió de sentiments, però no ho és quant a la manera d'expressar-los; quan hom parla de la gràcia un xic superficial de la música francesa, de la profunditat quelcom feixuga de la música alemanya, del lirisme fogós de la música italiana, no fa més que remarcar, d'una manera potser massa simple i generalitzada, però clara i contundent, les diferències racials d'expressió en la música.

Nosaltres creiem que els nostres músics deuen estudiar tan a fons com convingui l'expressió verbal dels clàssics estrangers, estudi que creiem fe-

cund en ensenyaments d'ordre general, però no per a formar el seu lèxic personal; aquest deuen cercar-lo amb el màxim interès en l'expressió verbal del nostre poble, en la nostra melodia popular; és aquesta l'única manera, creiem, de retrobar la nostra personalitat musical perduda fa uns quants segles, és aquesta l'única manera d'enfortir-la i caracteritzar-la per tal de donar-li valor d'universalitat. Si no ho fem així, tornarem a ésser uns servils imitadors de cultures musicals alienes; avui imitem els francesos, demà els russos, passat demà els alemanys, seguint el caprici o la moda de cada moment, de la mateixa manera que hem estat anys i anys imitant sense pudor i sense remordiment la música italiana, àdhuc en el seu període de màxima decadència. Aquesta és la perspectiva que ens ofereixen les teories que exposa el senyor Farran, i és per a evitar els seus perills que som popularistes en música.

* * *

Si haguéssim de formar judici de la valor actual de la nostra música i dels nostres músics per la manera com en parla el senyor Farran, arribaríem a conclusions ben desconhortadores; sembla talment com si tot el nostre esforç musical sigui esmerçat en la producció d'un barboteig infantivol, en el flabioleig d'un ignar; sembla talment com si aquells dels nostres compositors que creuen encara en la realitat de la inspiració, de l'emoció i del sentiment, facin d'aquesta creença escut i tapadora de la seva ignorància i del seu xarlatanisme, de la seva insinceritat i del seu histrionisme; sembla talment com si aquí la producció musical estigui completament a les fosques en matèria de tècnica, de ciència, de cultura i d'ascesi; sembla talment com si els nostres músics, girats d'esquena a la intel·ligència, s'hagin entretingut, fins ara, en qualche vague deport de sonoritats incongruents i primàries; sembla talment com si tota la nostra musicalitat no hagi estat apta més que a fecundar l'infantament d'unes quantes harmonitzacions dolentes de cançons populars. I, per damunt d'aquesta visió terriblement desolada de la nostra música i dels nostres músics, sobresurt només, com illot de salvació, la novella musiquessa Genoveva Puig, la qual, en col·laboració espiritual amb algun altre compositor jove, porta, segons diu el senyor Farran, els elements de superació de moltes coses que calia definitivament superar.

Hem de tenir la caritat de no atribuir a la novella musiquessa Genoveva Puig l'ambició de tan alta empresa; creiem que ella no ha fet res més que donar, de la millor manera que ha pogut i ha sabut, els fruits de la seva musicalitat, i estem convençuts que el senyor Farran, amb la més bona intenció, li ha fet un flac servei en adjudicar-li aspiracions tan desmesurades.

Si Genoveva Puig i els seus espirituals col·laboradors no haguessin de superar més que les quantes harmonitzacions dolentes de cançons populars

que el senyor Farran sembla atribuir per tot bagatge a la nostra música, l'empresa no seria difícil.

Però, felicitment, el panorama de la nostra música no és aquesta planura àrida, eixuta, amb sols uns quants arbrissos raquítics, que sembla volei pintar el senyor Farran. En el panorama real de la nostra música hi ha cims alterosos coberts d'espès: avetar, hi ha planes verdes, rialleres i assolellades, hi ha llacs blaus i rius platejats; i hi ha també ermots i sorrals, no ho negarem, com n'hi ha pertot arreu. Però estem segurs que aquí els ermots i sorrals són proporcionalment molt més escassos que en moltes altres bandes. Aquí tenim un sentit de la ironia prou despert per a situar en el nivell que veritablement li correspon la dèria innocent de l'aficionat, com l'eixorca presumpció del fals supermúsic. Aquí, entre nosaltres, tenim l'entendiment difícil i la malfiança ingènita. Aquí, i sobretot per als nostres, som avars de l'elogi i pròdigs a rebaixar el mèrit; el mateix senyor Farran ens guarda prou de mentir en aquest extrem. Aquí, perdura encara una tendència, terriblement provinciana, d'embadaliment irreflexiu per tota mena d'exotisme brillant, bo o dolent, i de menyspreu sistemàtic per tot el que ens és propi, bo o dolent. També el senyor Farran, en això, ens guarda de mentir.

Jo no puc suposar que el senyor Farran ignori res de la nostra música; però la manera com en parla delata una propensió tan gran a l'oblit, que ens inquieta i ens admira.

Ha oblidat, per exemple, que tenim una música choral que no té res a envejar al món i que dins d'aquesta música choral tenim una munió d'obres nades, precisament, sota el signe de l'art popularista, obres que, com les del mestre Nicolau, no han estat enlloc superades i dubtem que ho puguin ésser, ni per l'art popularista ni per cap altra mena d'art.

Ha oblidat que tenim una manifestació d'art popularista per excel·lència, la sardana i el seu òrgan inseparable, la cobla, que ha tret una floració esplèndida d'obres mestres d'una fesomia tan pròpia, tan nostra, que la seva valor d'universalitat és ja indiscutible.

Ha oblidat que, en l'aspecte simfònic, la nostra art popularista compta amb valors tan reals com la *suite* d'En Garreta, aquell gran músic intuïtiu, que ens donà en aquesta obra el millor del seu genial talent; vosaltres, que heu sentit les produccions més modernes dels més moderns músics, em direu si n'heu sentida cap que porti una empena musical tan vigorosa, que contingui tanta música en el sentit més elevat del mot, com aquella *suite*.

Ha oblidat que tenim una escola d'art popular-religiós, el cap de la qual és Mn. Lluís Romeu, el modest organista de la Seu de Vic, escola que pot presentar-se, i és així considerada, com una de les més interessants, més belles i més ben encaminades manifestacions de l'art musical religiós modern, escola que ha cercat i ha trobat en la melodia gregoriana i en la me-

l'odia popular, no aïlladament, sinó en harmoniosa fusió, els elements verbals d'expressió més íntima, fervent i sincera del sentiment religiós.

Finalment, i per no allargar més aquesta enumeració d'oblits del senyor Farran, diríem que encara la memòria l'ha traït en no evocar-li les harmonitzacions de cançons populars fetes pels nostres mestres, si no fos que el senyor Farran mateix ha declarat ben explícitament com li és odiosa aquesta manifestació de la nostra música, tot aprofitant l'avinentesa per a disparar una mortífera sageta contra el pobre Grieg, aquell músic noruec d'una tan exquisida poesia, el qual, segons el senyor Farran, ha estat un veritable malfactor de l'art dels sons.

Tot l'odi que el senyor Farran pugui sentir per les harmonitzacions de cançons populars, odi que no creiem que pugui ésser massa implacable, puix delataria en ell una deplorable absència de bon gust i de sensibilitat artística, tot l'odi que el senyor Farran manifesta d'una manera que no dubtem que no respon al seu veritable sentiment, no és prou per a destruir el fet d'harmonitzacions tan belles, tan justes, tan encertades com la de la cançó *Sant Ramon*, feta per En Morera, i com la d'unes quantes dotzenes de cançons més que no cal detallar, perquè estan en la memòria dels qui m'escolten.

D'altra banda, aquest odi, que creiem irreflexiu, resta sobrerament compensat per l'admiració que aquestes harmonitzacions han causat a tota mena de públics, d'aquí i de fora; i no solament les nostres harmonitzacions han estat objecte d'admiració i aplaudiment per part dels públics més variats i distints de temperament, sinó que han estat també veritables revelacions per als músics més eminents de l'estranger, algun dels quals, com Maurici Ravel amb les seves *Garideta*, *Tres ocells del paradís* i *No anirem més al bosc d'Ormonda*, compostes després d'haver sentit les nostres harmonitzacions de cançons populars i a l'impuls de la impressió que li causaren, són el testimoni més esclatant de l'errada que pateix el senyor Farran en odiar les nostres harmonitzacions de cançons populars.

En aquest panorama de la nostra música que d'una manera molt esquemàtica i incompleta, però d'acord amb la més absoluta realitat, acabem de presentar, no hi ha productes de barboteig infantívol ni de flabioleig ignar; no hi ha ignorància ni xarlatanisme, insinceritat ni histrionisme; hi ha música, música de qualitat excel·lent, a vegades genial, filla d'intel·ligències vigoroses, sanes i equilibrades, ben nodrida de tècnica, de ciència i de cultura madurada en l'ascesi i perfectament conscient en la seva orientació.

No hi ha tampoc en aquest panorama, o hi és en quantitat gairebé negligible, la cabòria eixorca, l'esgarip baladrer del negociant en música, l'excèntricitat sistematitzada per tal de desvetllar continuament la curiositat remuneradora. No ens atrevim a creure que l'absència gairebé completa d'aquests matisos sigui motiu d'enyorança pel senyor Farran, encara que ell mateix ens hi indueix quan fa l'apologia de certes obres; nosaltres ens feli-

citam de la poca abundor d'aquesta mena de produccions entre nosaltres, puix que ella parla molt alt en honorança del seny i de la sinceritat dels nostres músics, del respecte que per llur art senten.

I no és que ens espantin les audàcies, no; però és que en l'audàcia hi ha també diferents aspectes i matisos. Nosaltres adorem prosternats l'audàcia del geni, fecundadora de l'evolució artística. Nosaltres admitem i admirem l'audàcia més modesta del talent sempre que porti aparellada la sinceritat; puix és gràcies a ella que l'art manté les posicions guanyades, i ella prepara les vies a les audàcies del geni. Però l'audàcia innocent dels descobridors de Mediterranis ens fa somriure, i no podem de cap manera tolerar l'audàcia de la niciesa quan estraça qualsevol moda extravagant que es porti, ni l'audàcia del cinisme o la vanitat que rumia constantment quina moda nova posarà en circulació i no reclusa davant qualsevol extravagància, àdhuc la més subversiva, àdhuc la menys relacionada amb el veritable esperit de l'art. Aquestes audàcies les rebutgem amb fàstic.

I no pensi el senyor Farran que aquest criteri sigui fill d'aquella incomprensió de la qual, diu ell, foren víctimes Mozart, Beethoven, Wagner. Aquests tres genis, o més ben dit, algunes de les obres d'aquests tres genis, foren incompreses, al primer moment, per certs públics, per certs crítics, per certs músics; però també des del primer moment foren compreses, admirades o aplaudides aquelles mateixes obres per molts altres públics, molts altres crítics, i moltíssims músics, més preparats, més clarividents o menys apassionats. Si anéssim a esbrinar les causes d'incomprensió d'aquelles obres de Mozart, de Beethoven i de Wagner a què alludeix el senyor Farran, trobaríem execucions deficientes, quan no dolentes, com esdevingué freqüentment amb obres de Mozart i de Beethoven; trobaríem antipaties personals com esdevingué sovint amb Beethoven, geni musical eminentíssim però home d'un mal geni reconegut, i com esdevingué també amb Wagner, home orgullós, irascible i mala persona de tant en tant. Trobaríem, també, rivalitats nacionals, càbales polítiques, com en la sorollosa caiguda de *Tannhauser* a París. Totes aquestes circumstàncies ens explicarien, en molts casos, per què foren incompreses per uns quants les audàcies genials d'obres que foren compreses per molts d'altres.

Però és que aquí no es tracta d'audàcies genials incompreses per males execucions, per antipaties personals o per rivalitats nacionals; aquí es tracta senzillament d'aquella mena d'audàcies que al primer cop d'ull delaten la vivor d'un arribisme desfermat, la niciesa d'un lligamosques, o la innocència d'un enamoradís de modes extremades. Aquí es tracta d'aquella mena d'audàcies inadmissibles perquè xoquen amb tot, les unes amb el bon gust, les altres amb el sentit comú i amb les lleis eternes de l'art i les altres amb l'ètica més elemental, àdhuc amb la moral artística i humana que ens prohibeixen la insinceritat. Aquesta mena d'audàcies poden enganyar uns quants,

molt pocs; poden enganyar els qui tinguin una predisposició natural a confondre una garsa amb una perdiu; però ni enganyen el públic, que les acull amb fredor quan no se'n riu francament, ni enganyen, sobretot, els músics de debò, als quals causen indignació o menyspreu, segons els temperaments. Pot, doncs, tranquil·litzar-se el senyor Farran, que els "entesos" en música aquesta mena d'audàcies no les rebutgem per filisteisme, prejudici ni repataneria. Les rebutgem amb tota equanimitat i comprenent-les perfectament, de la mateixa manera que tots els qui m'escolten rebutjarien una proposició absurda que jo m'atrevis a fer-los; per exemple, que el producte de la suma de les xifres dos i tres, és catorze.

Com que de les idees exposades pel senyor Farran i de la manera d'exposar-les pot despendre's, en bona lògica, la seva intenció d'induir els nostres músics joves a córrer l'aventura d'aquesta mena d'audàcies, jo els previndré del greu perill en què es posaran de caure en el ridícul de la insinceritat, del xarlatanisme i de l'histrionisme que tant blasma el senyor Farran; jo els diré: sigueu ben audaciosos, tan audaciosos com pugueu, però sospeseu ben bé les vostres audàcies en el més íntim de la consciència; i si hi descobriu qualche aliatge d'impuresa, si hi trobeu el més petit desig d'espeterar el badoç, la dèria de seguir una moda, el propòsit de sobrepassar l'extravagància d'un confrare o l'ambició d'adquirir notorietat a qualsevol preu; en una paraula: si les vostres audàcies no tenen arrel ben profunda en el més pur ideal d'ascesi artística, rebutgeu-les tot seguit, car no seran per a vosaltres cap deu de veritable glòria, ni faran avançar un sol pas l'art de la nostra terra pel camí de la universalitat que sols podrà aconseguir fent-se cada vegada més nostra, cada vegada més caracteritzadament racial.

He dit.





CONCERT EXTRAORDINARI AL PALAU DE LA MUSICA CATALANA
AMB LA COOPERACIÓ DE L'ORGANISTA VICENS M.^a DE GIBERT

DISSABTE, 18 DE MAIG

Heus ací el programa d'aquest concert, la part central del qual fou en commemoració del segon centenari de l'audició primera de la *Passió segons Sant Mateu* de J. S. Bach:

I. *El cant de la senyera*, Millet; *Cançó de bressol*: "La non-non del Jesuset", Roma; *El rústec villancet*, Ll. M.^a Millet; *Els romeus*, popular (estrena), J. Civil; *Cançó de batre*, popular (estrena), Pérez Moya; *Cigalaset*, cançó nadalenca, popular (estrena), Pérez Moya; *Don Joan y Don Ramon*, Pedrell.

II. *Preludi en do menor*, orgue; *Jo sóc qui mereixia*, choral de la "Passió"; *Preludi sobre el choral de la mort de Jesús*, orgue; *Si lluny de Vós un dia*, choral de la "Passió"; *Preludi sobre el choral "Verament era Fill de Déu eix home"*, orgue; *Oh testa llatzerada!*, choral de la "Passió", J. S. Bach.

III. *La Mare de Déu*, Nicolau; *Collsacreu*, oda a la mar llunyana, Vives; *Cap al vespre*, chor a 16 veus, R. Strauss.

Els preludis i els chorals de Bach, l'estrena dels chors de J. Civil i Pérez Moya i la represa de *Cap al vespre* de R. Strauss, oferien prou al·licient per a temptar els nostres aficionats, però en vigílies d'inaugurar-se l'Exposició Internacional i en escaure's l'endemà la doble festa de Pentecostès, allunyà bona part de públic el dia expressat del concert, el qual, trencant el costum, no aconseguí pas omplir la sala del Palau.

L'entusiasme del públic més fidel que va assistir-hi, no deixà, per això, de mantenir el caliu fervorós que enardeix el chorista en la seva tasca. El resultat del concert fou ben satisfactori. Les ovacions retudes al mestre Millet i a tot el chor no escassejaren pas. El mestre Gibert en participà també a la segona part, on la seva col·laboració a l'orgue fou digna de la major lloança. La unitat establerta en l'audició dels preludis i chorals de Bach, que es donaren alternativament, evocà les llunyanes impressions allí mateix fruites amb l'audició completa de la *Passió*. Si enguany no ha estat tampoc possible repetir l'obra mestra de Bach, almenys hem renovat el record d'ella, flairant la bella aroma dels seus chorals més significats.

Les tres cançons estrenades en aquest concert foren premiades en el VI Concurs de la Fundació Concepció Rabell i Cibilis (any 1927). Elles han merescut ara l'honor d'ésser integrades al repertori de l'ORFEO CATALÀ, i l'èxit no ha fallat pas.

Els romeus d'En Civil és un chor admirablement traçat. La seva tècnica apareix totalment perfecta. Dintre el seu ambient seriós, la composició del mestre Josep Civil és una bella mostra de l'art choral i honora força l'autor.

Les dues cançons d'En Pérez Moya presenten distints caires. *Cançó de batre* (recollida al Camp de Tarragona) és un petit poema descrivint la batuda. La impressió de natura que desperta és forta, plena de vida i d'ambient assolellat, i la tonada de la cançó popular, interpretada pel tenor solista, és del gust més exquisit, sentint-s'hi ben marcada la influència oriental. *Cigalaset* ofereix un caire ja més conegut dintre l'estil d'aquell mestre. És una bonica nadala, moguda i plena d'eixeriment, que es fa aplaudir per la seva senzillesa. El "solo" de la primera cançó donà ocasió a l'orfeonista senyor Nin de lluir la seva veu potent, i el bell efecte produït per la cançó estrenada motivà molt justament el "bis" d'ella.

Ens plau fer constar també la repetició, a la mateixa part, del *Rústec villancet*, la delicada i entrenadora cançó original del jove Lluís M.^a Millet.

Pel que es refereix a la magnífica composició choral de R. Strauss, *Cap al vespre*, acollim amb gust les paraules que el nostre company F. Lliurat va dedicar-li en les pàgines de *La Veu de Catalunya*. Elles posaran fi a la informació del darrer concert celebrat per la nostra institució. Però, abans, creiem oportú també reproduir el comentari del mestre Millet sobre la mateixa obra, que figurava en el programa d'aquell dia, concebut en els següents termes:

"Strauss, que els seus poemes musicals per a orquestra i les seves obres de teatre líric posen al davant dels compositors vivents alemanys, es proposà en la composició que avui cantem aplicar a les veus la polifonia moderna que tan esplendorosament ha aplicat a l'orquestra.

Cap al vespre és com un himne apoteòsic de l'hora baixa. De la gran combinació de les parts vocals en resulten les mitges tints, aquella fusió de colors moridors del caient de la tarda. El simbolisme de la poesia de Schiller es transforma en cosa real i vivent per mitjà del gran art de Strauss.

Així, en la introducció del petit poema, en les quatre veus en què es divideixen els soprans, s'hi sent el *motiu del Sol*, que reflecta sos últims raigs sobre l'ample mar, mentre les veus del registre mig fan sentir harmonies quietes, i els baixos i part dels tenors anuncien que el dia mor. Llavors es desenrotlla una hermosa frase musical: "Mira qui t'ha cridat des l'ona clara: ben hermosa somriu!" bressada per les veus de la natura que somniosament criden a Febus al repòs: són els pensaments d'amor de cap al vespre; i la frase reprèn i rossola i creix dolçament bressada. "La sents com canta?" I la cançó de l'ona resol amplament amb un uníson de tots els contralts. L'encantament s'ha complert: "Prest del carro davalla i en sos braços llença's Febus"; "les brides pren Cupido dels cavalls i els atura" i "prompte s'abeuren frisant". L'amor ha vençut al déu de foc. Llavors, les mil veus i colors del dia que mcr es confonen, i amb defalliments tot rossolant, es resolen en la majestuosa calma de la nit. Del fons del mar puja lleu la nit amb sos cànctics i olors... i l'amor avança tendre..

El moment poètic és sentit de debò pel compositor. El *motiu del Sol*, que pri-

mer era llum, s'ha transformat en cant d'amor. Tot llangueix; tot dorm i reposa amorosament..."

Heus ací, ara, com ha estat judicada pel senyor Lliurat l'obra de Strauss i la seva interpretació:

"L'ORFEO CATALÀ cantà per primera vegada l'obra a setze veus *Cap al vespre*, de Ricard Strauss, l'any 1900. La interpretà també, sota la direcció del propi autor, l'any 1901. I ja és sabut que el mestre alemany restà sorprès en oir la seva obra cantada per l'ORFEO CATALÀ. Després, noblement, l'autor de *Mort i Transfiguració* ha fet constar en alguna obra seva publicada, l'admiració que ha sentit sempre per l'ORFEO CATALÀ. Entitat que el gran músic ofereix com bell exemple del que ha d'ésser un agrupament de cantaires.

En escriure la seva obra: *Cap al vespre*, Ricard Strauss "es proposa — diu el mestre Millet — aplicar a les veus la polifonia moderna que tan esplendorosament ha aplicat a l'orquestra". És ben cert. I, gràcies a la seva gran traça, Strauss ha realitzat plenament el que es proposava. I la seva obra de la qual parlem — i això malgrat els anys que ja té — és, realment, ben "moderna". És fermament bastida i profundament sentida.

Amb *Cap al vespre* Ricard Strauss ha provat un cop més que no li plauen, realment, les produccions... de "volada curta". I és que Ricard Strauss — diu Romain Rolland — "és a la vegada un poeta i un músic". Un poeta i un músic que li agraden, sí, els grans moviments de l'ànima.

Cap al vespre és una obra complexa i ofereix grans dificultats d'execució. Solament amb llargs i pacients i intel·ligents estudis pot cantar-se. Però la coneixem tots l'abnegació dels inlassables cantaires que En Millet dirigeix. I coneixem també la tenacitat, la intel·ligència... i l'abnegació, semblantment, del mestre Millet i del seu "alter ego" Francesc Pujol. És gràcies al ja esmentat conjunt de voluntats que certes coses són possibles. I així, també, hom pot explicar-les...

Malgrat, doncs, les dificultats d'execució, l'ORFEO CATALÀ, sota la direcció d'En Lluís Millet, cantà, pastà bé l'obra de Ricard Strauss. I cantà i digué amb justesa tot el programa. I el públic, una vegada més, s'engrescà, s'embadalí. I s'inclinà, oi mes — també un cop més — enfront del bell exemple que continuen donant-nos "aquell" mestre (i els que l'ajuden) i "aquells" cantaires!

La darrera sessió oferta als aficionats per l'ORFEO CATALÀ fou, doncs, molt bella."

La falta d'espai ens obliga a guardar per al vinent número el segon article dedicat a les Conferències musicals donades pel P. J. A. de Donòstia a la Universitat

ALEMANYA

COLÒNIA. — Ha estat una encertada innovació en els costums teatrals de la ciutat la celebració de la "Quinzena d'Opera" en el passat mes d'abril. El teatre líric de Colònia frueix d'un merescut prestigi, degut a una llarga tradició d'artistes lírics que, pot dir-se, s'és anada trametent de pares a fills. Més, tal prestigi encara pot augmentar i adquirir més gran difusió, assegurant-se el sufragi d'un nombrós públic foraster amb la celebració periòdica de grans festivals.

El primer festival ha estat, en general, reeixit i les mateixes ombres del quadre brillantíssim, inevitables en un primer assaig, serviran d'alliçonament i experiència per als festivals subsegüents.

El festival s'inaugurà solemniament amb una excel·lent representació dels *Mestres cantaires*. No assolí igual nivell, ans que tot per defecte dels chors i de l'orquestra, defecte inexplicable pel que toca a l'orquestra prou acreditada per la seva disciplina, la representació de *Parsifal*, obra que hom deuria tractar sempre amb un màxim de garanties d'art i d'esperit. Tal vegada hauria valgut més esborrar-la del cartell, com feu hom amb *Orfeu* de Monteverdi i *La Serra padrona* de Pergolesi, anunciades prèviament. Aquestes foren substituïdes per una òpera còmica de Götze, *Adriana*, obra que, malgrat la seva vivacitat i una presentació escènica acuradíssima, no encaixava prou bé entre les solemnitats del festival.

Les representacions més dignes de nota foren les de *Julius Caesar* de Händel, *Tristany i Isolda*, *Pelléas et Mélisande*, *Marouf* de Rabaud, *Sly* de Wolf-Ferrari i *Cardillac* de Hindemith.

Les dues obres franceses, *Pelléas* i *Marouf*, foren una meravella d'identificació escènica: personatges, decorat i joc de llums, amb l'esperit de Maeterlinck i Debussy en la primera, i amb la fantasia oriental de claror i colors esclatants en la segona. El miracle realitzat en dues obres tan contraposades en tot fou degut a l'habilitíssim "metteur en scène" Hans Strohbach. Amb semblants representacions modèliques l'art francès contemporani s'imposa en terres alemanyes, tot i oferir característiques específiques tan diferents de ço que trobem a la base de la nostra música.

Obtingué un èxit de públic *Sly* de Wolf-Ferrari. Recordem que *Sly* és el nom de l'estanyapaelles embriac de la introducció de *Taming of the Shrew*. (La feréstega domada) de Shakespeare; això donarà a entendre la tònica general de l'obra. *Cardillac* de Hindemith contrasta fortament amb *Sly*. És una obra d'una puixança dramàtica que no decau un moment; l'oient atura l'alè com en un paorós pesombre.

Les altres obres que integraren el festival foren *Rienzi*, *Els Hugonots*, *El Cavaller de la rosa* i *Fidelio*, en el qual, enfront a un Florestan que, en dir d'un crític, justificava la persecució de Pizarro, s'alçava una magnífica Leonora en la persona de

Henny Trundt, més magnífica encara en encarnar el personatge wagnerià d'*Isolda*.

HALLE. — El fenomen, ja assenyalat en anteriors correspondències, de l'actual penetració verdiana a Alemanya ha tingut recentment una nova exteriorització amb les representacions en aquesta ciutat de *I due Foscari*, segons una adaptació, que sols afecta a qüestions de detall, dels mestres E. Band i A. Roesler. La música d'aquesta òpera de Verdi, que data del 1844, té un evident parentiu amb la del *Trovatore*: un semblant impuls melòdic, sense refinaments, i una anàloga força elemental de ritme. El segon acte, el millor construït, és el que posa més de manifest el geni de Verdi.

ANSELM MORNAU

ANGLATERRA

En el Royal College of Music, i sota la direcció responsable del Dr. Malcolm Sargent, s'estrenà darrerament una nova òpera del mestre Dr. Vaughan Williams: *Sir John in love (Falstaff enamorat)*. Aquesta obra havia promogut un estat d'expectació en els cercles filharmònics. Hom sentia curiositat de conèixer de quina manera l'autor dels *Pastors de les muntanyes delectables* i de *Flos Campi* havia davallat de l'alta idealitat de les escenes simbòliques i bíbliques per a fer-se intèrpret de la facècia de *Les joïoses comares de Windsor*. Evidentment, tot artista musical de talent té el dret d'aïllar-se el grotesc personatge panxut de Shakespeare; però hi ha precedents que fan inevitable una comparança enutjosa i qui vulgui ser un cop més padri de Falstaff, abans caldrà que consulti el seu propi temperament, no fos cas que després no sabés posar-se d'acord amb el tarannà peculiaríssim del singular personatge, no veient-lo amb els mateixos ulls que els Ford i els Page, gent d'indulgència i simpatia superabundants.

A Anglaterra no s'és esvaït el record de les pàgines falstaffianes d'Elgar i de Holst. Amb aquestes, però, hom encara podria competir; mes, l'obra insuperable, genial, on s'és dita l'última paraula sobre la matèria, és, prou ho sap el lector, el *Falstaff* de Verdi. I, precisament, aquesta obra que, segons es conta, entristí sovint el seu autor en els últims temps de la seva vida, en veure-la poc apreciada d'un públic que li havia estat fidel i entusiasta durant tot el curs de la seva llarga carrera; aquesta obra, diem, ha estat definitivament catalogada pel crític i l'historiador com a comèdia musical de primera categoria, lla on llegim els noms de *Les noces de Figaro*, *El barber de Sevilla*, *Els mestres cantaires*, *El barber de Bagdad*. A més — bon senyal dels temps — el nostre públic va trobant, en *Falstaff*, una major delectança.

Vaughan Williams, diguem-ho tot seguit, no ha volgut esmenar la plana a Verdi, ni tan sols seguir un camí paral·lel. Gosarem dir que no ha pretès endinsar-se en l'esperit dels personatges que fa sortir a l'escena i interpretar-los musicalment. Ha deixat que ells mateixos es presentin amb ço que diuen i fan, si és que necessiten presentació unes individualitats que frueixen d'una popularitat tres voltes secular. El compositor ha sentit l'encís d'un vell Windsor, imaginat per la seva fantasia, al marge d'uns personatges sols vagament entrevistos. L'ha seduït l'ambient poètic, han cantat dintre seu les velles melodies del terror i ha oblidat les grolleries de Sir John i la desimbolta plagasitat de les comares. Sols ha pensat en els seus protagonistes en arribar la situació lírica a posta per a posar en els llavis llurs una bella tonada de caient popular tradicional.

Sin John in love no ha resultat l'òpera que el públic anglès desitjava. Unicament per moments l'afany innat de comparació ha pogut tenir satisfacció, oposant a un episodi veridià una pàgina de la nova partitura; citem, per exemple, l'escena de la panera de la bugada. Més, en general, l'oient de cultura ha sabut prescindir de les precisions realistes de l'escena per a respirar lliurement les sentors d'una atmosfera d'un primer temps estival benigne encara. Car Vaughan Williams ha escrit una música ben seva, i dient seva entenem totes les delicadeses i mitges tintes que és capaç de produir amb gràcia meravellosa. Aquestes qualitats pròpies, inconfusibles, han estat ara aplicades a una successió vivacíssima de pensaments i comentaris sonors.

Degudament previngut, doncs, el bon filharmònic escoltarà amb delícies l'última producció de Vaughan Williams i, cloent els ulls, es forjarà un *scenario* ideal més adient amb la subtil bellesa que li entrarà per l'oida. Així, per ventura en tal duetto entre Sir John i Alice Ford, sempre aclucat d'ulls, evocarà una escena d'amor entre Romeu i Julieta. — J. H.

PARIS

Els concerts es multipliquen en la primavera, i amb ells es multipliquen també les novetats musicals. Comencem aquesta crònica donant compte de dues obres ben diverses entre si, encara que ambdues siguin escrites per a orgue solista i orquestra; aquestes són, el *Concerto romano* d'Alfred Casella i una *Sinfonia* de Marcel Dupré.

He de confessar la meua decepció envers el *Concerto* de Casella, infadigable paladi de tot el que significa art. Amb tot el respecte que ens mereix el gran artista italià, hem de dir que el seu *Concerto* és una obra poc reeixida, encara que potser ingeniosament pensada. Casella, en la seva obra, divideix l'orquestra en dos agrupaments completament diferents: d'aquesta faísó oposa al quintet, l'expressió tallant de tres trompetes i tres trombons; la fusta i les trompes resten eliminades i l'orgue planeja lliurement.

Però, és de bell efecte aquesta enginyosa idea? A més, hi ha en l'escriptura una juxtaposició d'estils que em desagrada d'una faísó especial; i el que és més rar en Casella: sembla com si hagués oblidat (ja que mai no podré pensar que ho ha menyspreat) el gran nombre de seduïdores sonoritats encara inèdites que ens ofereix l'orgue. No passa així, en l'obra de Dupré en la qual l'orgue sobresurt com a solista, alguns moments jugant com entremaliat diablet, altres greu i pausat com un abat. No obstant, l'obra es fa un xic feixuga, malgrat es tracti d'un improvisador de raça, com Dupré, el qual (mai com ara és més exacta l'expressió) s'empara dels seus temes amb peus i mans.

L'últim concert Straram donà fi al gentil torneig d'obres noves, les quals de part del públic no han estat objecte de discussió, ans bé d'aplaudiment. Entre aquestes n'hi han hagut dues d'ibèriques: les meves petites peces infantils (les quals tan amablement foren comentades des d'aquestes planes pel meu gentil col·laborador) i *Siluetas* de M. Palau, obra que junt amb el *Concerto* de Chavarri, és del més fort i profundament racial que hom ha compost en música valenciana durant aquests últims temps. Formen l'encisadora "suite" del primer músic, tres vinyetes breus, però tan perfectament reeixides que fan que aquesta sigui força interessant; així la seva origi-

nalitat i sàvia escriptura no han passat pas desapercebudes als crítics parisencs. El fragment primer de l'obra que ens ocupa es titula *Donsainers*; és una joiosa tocata de *donsaina* finament estilitzada. Ve després *Llauradors* on Palau ens mostra el ric paisatge sonor del pla d'Albaida. La tercera part s'anomena *Xiquets*, i és la més treballada sens cap mena de dubte; glossa una cançoneta ben coneguda, i l'orquestra sàviament tractada canta plena de llum.

Viñes, l'infadigable campió de la música nova, en el seu concert a la *Société Nationale*, ens ha donat no res menys que cinc primeres audicions d'autors ibèrics, entre les quals hi havia un trio molt castís de Gaspar Cassadó i la quarta *Cançó i dansa* de Mompou. Diguem de passada que Mompou amb les seves cançons i danses ha inaugurat i ha aconseguit plasmar un gènere nou i personalíssim de la més fina substància catalana. Aquest subtil recercador d'harmonies comença ja a formar escola, i és l'exquisida *Pastoral* de Blancafort (aquest músic tan fi i original) la que continua, en certa manera, l'estil de Mompou, encara que jo crec que no tardarem a sentir les divergències entre aquests dos joves mestres. I ¿per què no dir que Ricard Viñes m'honorava executant la meua *Siciliana i Minuet* al costat d'aquests dos músics?

Segovia ens ha fet sentir una *Sonata* de Ponce, compositor força conegut i estimat a París i director de la "Gaceta musical", el qual, juntament amb Rolón, Broqua, Pedrell, Villa-lobos, Irrutia i Allende, constitueixen l'agrupament més esplendorós de la nova música americana. Aquesta exquisida sonata de Ponce constitueix un fervent homenatge a la memòria de Schubert; la seva escriptura és clara i precisa i en ella es descobreix el temperament subtil del compositor mexicà que tan bella música sap fer.

JOAQUIM RODRIGO

SUISSA

El setè festival internacional de música contemporània, s'ha celebrat a Ginebra del 6 al 10 d'abril propassat. De conformitat amb els estatuts, aquesta societat es compon de seccions nacionals completament independents, les quals actualment són en nombre de vint-i-tres, això és: Alemanya, Austràlia, Àustria, Bèlgica, Dinamarca, Espanya (Seccions de Barcelona i Madrid), Estats Units, França, Gran Bretanya, Holanda, Itàlia, Noruega, Palestina, Polònia, Romania, Rússia, Suècia, Suïssa, Txecoslovàquia (amb secció alemanya), Ucraïna i Iugoslàvia.

Tal com vaig dir en la meua darrera correspondència, els festivals es celebren cada any en un país diferent. Ginebra fou escollida aquest any, per tal d'organitzar-hi l'audició de les obres noves trameses al Comitè per compositors de tots els països. Les obres executades foren triades per un jurat de cinc membres, que aquesta vegada era compost per Heinz Tiessen (Alemanya), Maurice Ravel (França), W. Pijper (Holanda), E. Ansermet (Suïssa) i B. Sirola (Iugoslàvia). En el transcurs d'aquestes sessions, vint-i-una composició, provinent d'onze països, foren revelades gairebé totes, en primera audició. Les obres eren dels compositors següents: Max Butting, Henriette Bosmans (*Concertino* per a piano i orquestra), Marcel Delaunoy, Frank Martin, Julius Schloss, John Ireland, Nicolas Mabo-koff (*Cants a la Verge Maria*), Victor Ulmann (*Cinc variacions i doble fuga*),

Erwin Schulhoff (*Sonata* per a piano y violí), Karl Marx, Krsto Odak, Leo Janacek, Alexandre Jemnitz, Manuel Rosenthal (*Sonatina*), Berthold Goldschmidt (*Sonata* per a piano), Maurice Delage, Jerzy Fitelberg, Ralph Vaughan Williams, Johannes Muller, E. H. Freuzel Wegener, Roger Sessions (*Simfonia*).

Foren contractats per a aquest festival l'"Orchestre de la Suisse Romande", sota la direcció d'Ernest Ansermet i H. Scherchen; com a chors estrangers: la "Filharmonicky Spolck Beseda Brnenska del Holles Madrigal Vereinigung", de Stuttgart. Txecoslovàquia havia tramès el chor de Brno; a més a més hi havia el Quartet "Pro Arte" de Bruselles, i solistes de fama.

Amb motiu del festival, hi hagué dos magnífics espectacles en el gran Teatre. Allí escoltàrem obres de Monteverdi, Cimarosa, Lualdi, amb el concurs d'artistes lírics i coreogràfics de la Scala de Milà i dels primers teatres italians, com també de l'"Orchestre Suisse Romande" sota la direcció d'Adriano Lualdi (un excellent director d'orquestra i gran compositor). Foren unes vetllades esplèndides.

Retornant a les vint-i-una obres executades en aquell festival, bona part d'elles han desvetllat poc d'interès; les que particularment cal tenir en compte són el *Ballet-cantate*, de Marcel Delaunoy; la *Tercera Simfonia*, de Max Butting; *Rythmes*, de F. Martin; el *Petit Madrigal* ("a capella" a cinc veus), de K. Odak; els set *Hai-Kais* per a cant i petita orquestra (traduït del japonès), de M. Delage; *Motet* per a chor mixte "a capella" a cinc veus, de Karl Marx, i el magnífic *Quartet* de corda, del polonès J. Fitelberg.

Totes aquestes obres obtingueren un èxit molt viu. Certament un festival com aquest, al qual fou convidada la selecció dels músics i dels crítics de la nostra època, no hauria hagut de presentar sinó obres que mostressin ja una certa maduresa i de marcat interès. És indiscutible que consideracions alienes a la música i al fi que persegueix la S. I. M. han induït el jurat a acceptar algunes partitures perfectament inútils; i, ¿per què cap compositor d'Espanya no era representat en el festival de música contemporània? Sembla que hom s'obstina, de fa temps, a voler desconèixer els nostres bons compositors. Barcelona, sobretot, acollint tan hospitalàriament els compositors estrangers, els artistes de tots els països, afavorint llurs èxits, posseïnt de més a més l'ORFEO CATALÀ dirigit per Lluís Millet, l'Orquestra Pau Casals, la Banda Municipal dirigida per Lamote de Grignon i una selecció de músics, Barcelona, dic, veu rarament les seves institucions i els seus artistes actuant a l'estranger. Desitgem vivament que l'Exposició Internacional de Barcelona contribueixi a fer conèixer millor el nostre país, la seva música, els seus músics i que puguin, finalment, ocupar a l'estranger el lloc que es mereix.

LLUÏSA BOSCH I PAGÈS

BARCELONA

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. — ASSOCIACIÓ D'AMICS DE LA MÚSICA: *Sextet Granados*. — Formen el *Sextet Granados* els coneguts artistes Guillem Garganta (piano), Esteve Gratacós (flauta), Cassià Carles (òboe), Joan Vives (clarinet), Ramon Bonell (trompa) i Antoni Goxens (fagot). En aplegar-se, constitueixen un exceellent conjunt. I es distingeixen per llur estil seriós, acurat, assenyat. Heus

ací el programa que els artistes ja esmentats executaren en encarregar-se del catorzè concert del present curs (12 maig), dels *Amics*: *Quintet* en mi bemoll (piano, òboe, clarinet, trompa, fagot), Mozart; *Pastoral*, G. Pierné, i *Quintet* en sol menor, P. Taffanel (*Quintet* de vent); *Quintet* op. 16, en mi, Beethoven (piano, òboe, clarinet, trompa i fagot).

Totes les obres del programa foren tocades, com queda dit, amb exquisida cura.

I ja no cal dir que agradaren, sobretot, les pàgines de Mozart i de Beethoven. Ens interessà, amb tot, d'oïr les produccions de Pierné i de Taffanel. La *Pastoral*, del primer dels dits compositors, és una obreta ben feta, ben escrita, però molt breu. El *Quintet* de Taffanel apareix *sagement* tradicional. És una producció també ben feta, ben bastida. Però la seva valor que podríem dir-ne temàtica és, tanmateix, modesta. Tot plegat vibra poc, viu poc. Hi falta un xic de *foc sagrat*.

El *Sextet* Granados fou ben acollit. — X.

Jan Smeterlin. — El quinze concert dels *Amics* fou confiat al pianista polonès Jan Smeterlin. I tocà el següent programa: *Sonata* en la menor, op. 143, de Schubert; *Tres Estudis*, op. 33, de Karol Szymanowski; *Variacions* sobre un tema de Paganini, Brahms; *Balada* en sol menor, *Berceuse*, dos *Estudis*, *Andante spianato* i *Gran Polonesa*, Chopin.

Smeterlin és un pianista *formidable*. És un gran tècnic. Fa coses sorprenents. Dubtem que les *Variacions* sobre un tema de Paganini, de Brahms, puguin tocar-se millor que com les tocà Smeterlin. Més direm encara: creiem fermament que pocs virtuoses contemporanis poden executar l'obra susdita com la tocà Smeterlin. Ja no es pot desitjar ni més claredat, ni més facilitat ni, fins i tot, més espiritualitat, en executar l'obra complexa, difícil, que ens ocupa. Admirable, en veritat. Smeterlin assoleix també un so dolç, pastós, que mai no esdevé dur, que mai no se li torna lleig. En atacar el teclat, sap, doncs, sempre el que fa.

Smeterlin interpretà també amb bell estil la *Sonata* ja citada de Schubert. Però la *Sonata* en qüestió no és, cal recordar-ho, de les millors de Schubert.

El pianista del qual ens és ben agradós de parlar (tantes vegades hom ha de parlar d'obres o d'artistes que no sempre interessen!) tocà les obres de Chopin amb exquisit bon gust. Admirarem, una vegada més, la seva delicadesa. Confessarem, però, que no foren les interpretacions de Chopin el que més ens agradà de les execucions de Smeterlin. Algunes de les pàgines de la sempre bellíssima *Balada* en sol menor, per exemple, eixiren amb poc relleu, amb poca diem-ne plasticitat. I el final — confessem-ho —, fou fins desdibuixat. I ja s'endevina que, en el cas concret que ens ocupa, l'execució fou deficient, i fins, repetim-ho, desdibuixada, perquè l'artista no es preocupà, es diria, sinó de la velocitat. I tot fou àgil certament, però poc fet, poc acusat.

I aquesta és la nostra impressió sincera, clarament formulada.

Repetim, en fi, que es tracta d'un pianista realment formidable. Ens plaurà de tornar-lo a sentir. — X.

ASSOCIACIÓ DE MÚSICA "DA CAMERA": *Festival Honegger*. — De vertadera solemnitat musical pot qualificar-se el festival Honegger amb què l'Associació de Música "da Camera" va cloure la seva temporada de concerts.

Un gran interès havia despertat entre els nostres filharmònics l'anunci de l'audició del famós oratori d'Honegger, *El Rei David*, sota la direcció del seu propi autor. Aquest interès no fou pas defraudat, car l'obra del jove músic suís obtingué entre nosaltres el mateix entusiasta acolliment que ha obtingut arreu on s'ha executat. El mateix podem dir de les altres obres simfòniques que completaven el programa, que eren *Preludi* per a *La tempesta* de Shakespeare, *Pastorale d'été* i *Pacífic* 231.

El Rei David és un gran fresc dramàtic dins l'estil dels grans oratoris clàssics, i es compon de 28 números rel·ligats per un text de René Morax. Aquest text que declama el recitant, explica i substitueix l'acció dramàtica.

Cada número és com una ràpida i vigorosa estampa de les diverses fases de la vida de David. Després d'una curta introducció d'un caràcter pastoral i a la vegada guerrer, apareix la veu de David pastor entonant un càntic de fe i esperança, deliciosament innocent i pastoral; dues flautes l'acompanyen mentre la corda executa un suau moviment cromàtic, com una evocació dels ramats pasturant tranquil·lament entorn del pastor que ha d'ésser ungit del Senyor. Segueix un salm (chor mixte) vigorós cant a l'unison amb un contrapunt de violoncel·ls i contrabaixos, dins l'estil de les invencions i preludis a dues veus de J. S. Bach. Aquí el pastitx és ben justificat, car descriu admirablement la nerviositat i el coratge dels soldats de Saül abans de la famosa batalla.

Les trompetes anuncien l'entrada de Goliath, però llurs tocs guerrers són prompte tallats per la fona de David. I un cant de triomf esclata (chor mixte) i després un corteig (orquestra sola), per a glorificar el jove cabdill.

A partir d'aquí i fins al final de la primera part el paisatge s'enfosqueix. David plora la gelosia i la maldat de Saül son rei. Honegger troba accents dramàtics ben personals d'una gran poesia especialment en el *Conjurament* de la pitonissa d'Eudor on l'orquestra sola crea, amb una admirable orquestració, una sinistra atmosfera de mort i de misteri mentre el recitant declama l'oracle fatal. Amb aquest número Honegger ha fet una de les més magnífiques unions de la veu parlada amb la música; l'efecte dramàtic és verament impressionant.

El número que segueix, *Marxa dels filisteus*, és també originalíssima: 21 compassos aspres, sense melodia, ritme sol, net, pesant i violent que fa contrast amb la dolça melangia de les *Lamentacions de Guilboa*, dolorosa complanta per a chor de dones i soprano escrita dins el més pur i bell orientalisme.

En la segona part de l'oratori, David és rei. Un càntic de festa vibrant i bell plana per damunt del chor de dones el qual, amb un ritme i una harmonia obstinats, serveix de fons harmònic acompanyat solament de les arpes i de la celesta. I ve *La dansa davant l'Arca*, el número més important i extens de tot l'oratori. Bell moment de lirisme, de grandesa i de poesia, de riquesa rítmica i orquestral i també d'audàcies harmòniques, però amb quina solta i oportunitat! Al final esclata un radiant chor de forma fugada, un lluminós *Alleluia*, "alla Haendel", ple de dolça serenitat que puja cap al cel.

La tercera part comença amb un superb càntic a l'unison, *Brolla un càntic del meu cor*. És una de les pàgines honeggerianes més originals, espontànies i impressionants. La cadència final acabant un to més alt del to general de la peça, és una troballa, així com el cant obstinat amb què les trompetes l'acompanyen. Segueix el delicat cant de la serventa (contralt), *Ben amat dona'm la mà*; l'amargor del salm de penitència i dels salms núms. 20 i 21 on David plora la mort del seu fill i el pecat

dels seus amors adúlter. L'alegre i clara cançó d'Ephraïm posa una nota de tendresa i d'esperança en mig de la tristesa, i la *Marxa dels israelites* (núm. 23), viril i original anuncia el retorn de la gràcia de Déu en el cor de David. Encara dos salms més d'una gran força evocativa, i després d'una curta al·lusió orquestral al coronament de Salomó ve l'esplèndid final: *La mort de David*.

Aquest darrer número d'un estil perfectament clàssic corona majestuosament magnífic oratori, en el qual, malgrat les inevitables influències que es noten en tota obra de joventut, s'hi sent ja el talent d'un artista creador.

En *El Rei David* l'ambient bíblic és magistralment evocat i sorprèn el caràcter amb què algunes escenes són tallades: l'aspra violència dels temps profètics, el vigor salvatge, la llangor de l'Orient, aquells arboraments i de sobte aquelles melangies... tot el poètic misteri del poble escollit que Honegger ha sabut tan bé traduir en aquesta vigorosa i autèntica obra d'art. En alguns moments la seva música sembla que vingui del fons dels segles: l'orquestra i els chors sonen d'una manera primitiva. El metall i la percussió, principalment, són tractats com si Honegger hagués descobert documents autèntics de ritmes, de modes, de sonoritats d'aquells temps. És el fet d'una intuïció sorprenent, d'una sensibilitat i d'una ciència musicals, de les més vigo- roses, més clares, més sanes i joïoses dels temps moderns.

La tècnica en la música d'Honegger és de factura moderna, però d'un modernisme lleial i justificat en tot moment. Si hi ha grans audàcies harmòniques, aquestes responen sempre a una necessitat d'expressió. Honegger no ens encisa amb refinaments harmònics ni amb esgarrifances voluptuoses a la Debussy, ni ens exalta amb peroracions grandiloqüents com Wagner i Strauss, sinó que lluita noblement amb l'auditor i el venç lleialment, i a la manera d'un clàssic.

Com ja havem dit més amunt, abans d'*El Rei David* s'executaren tres obres simfòniques del mateix autor. D'aquestes l'única desconeguda del nostre públic era el *Preludi* per a *La Tempesta* de Shakespeare.

Aquest preludi no és pròpiament una obertura o síntesi de l'obra, sinó una descripció del que passa a l'escena. L'orquestra bramula com el mar desfermat; xiula com el vent, aixeca furioses onades sonores. És una pàgina estrident i d'un puixant dinamisme, encara que evidentment inferior com a contingut i forma a altres obres del mateix autor.

L'excel·lent Orfeó de Sans, que dirigeix el mestre Pérez Moya, executà la part coral d'*El Rei David* d'una manera notabilíssima, sobretot si es té en compte que aquella obra està plena de dificultats verament esveradores, tant de ritme com d'entonació, i que sols pogueren fer un sol assaig de conjunt amb l'orquestra, però els braus cantors de Sans ho salvaren tot valentament, donant a cada un dels números el caràcter i l'expressió requerits.

Molt bé també els solistes: Senyorettes: Mercè Stobel, soprano, i Concepció Callao, contralt. Ambdues rivalitzaren en perfecció i musicalitat, així com el tenor senyor Hermann Brünig, al qual devem lloar a més el meritori esforç d'haver cantat en una llengua per ell estrangera.

L'eminent literat senyor Carles Capdevila declamà la part del recitant d'una manera justa i sobria; trobant en tot moment l'accent dramàtic o líric i salvant amb talent les serioses dificultats, que tant per la novetat com per l'expressió, conté aquell paper.

L'Orquestra Pau Casals cooperà brillantment a l'èxit d'aquesta sessió i l'eminent mestre Arthur Honegger en el seu doble aspecte d'autor i de director rebé, junt amb els seus intèrprets entusiastes ovacions.

Consignem, per acabar, que el públic de la "Camera" escoltà i acollí tot el concert amb una atenció i una comprensió verament sorprenents. Teníem una por que una vegada més ens fes quedar malament davant d'un artista estranger! Però no, un poder misteriós va fer que per aquesta vegada aquell públic semblés un públic europeu. Ara, que tot serà que duri!... — J. G. C.

ORQUESTRA D'ESTUDIS SIMFÒNICS. — Aquesta orquestra que dirigeix el mestre Eduard Toldrà, es compon, com ja és sabut, d'instrumentistes aficionats. Creiem que és el cinquè any que es manifesten aquests, davant dels seus amics, als quals convoquen una vegada cada any.

Aquesta persistència en el treball col·lectiu, solament recompensat amb el goig artístic que troben els executants en l'estudi de les obres, mereix ja el més incondicional aplaudiment. Però en escoltar el darrer concert donat al Palau per l'Orquestra d'Estudis Simfònics, hom reconeixia un mèrit real en la interpretació del programa que feia esclatar l'elogi de tots els llavis. Fou executada a la primera part una *Suite*, de Telemann, per a corda sola; la *Simfonia V* (anomenada de la Reforma), de Mendelssohn, omplia la part central, i la darrera part era integrada per la *Suite caractéristique*, de Glazunow. Podem dir que l'èxit major del concert, residí en la Simfonia de Mendelssohn. Aquesta composició mestrivola, d'una inspiració tan noble, que s'hauria d'executar més sovint en els nostres concerts (així com les simfonies restants del mateix mestre), assolí una interpretació ben digna i meritòria, i el seu conjunt, tan brillant i ajustat, hauria fet, ben cert, la reputació de qualsevol orquestra de professionals.

El mestre Toldrà pot estar satisfet dels seus elegants subordinats que amb tanta fidelitat i entusiasme el secunden. Així, doncs, els aplaudiments atorgats al director, pogué fer-los ell extensius amb justícia plena als veritables artistes que constitueixen l'esmentada Orquestra d'Estudis Simfònics on, ben digne és de remarcar-se, l'element femení té una nodrida representació, que honora certament la nostra cultura barcelonina. — S.

CÍRCOL EQÜESTRE. — La sessió celebrada en aquest aristocràtic círcol barceloní per a donar a conèixer la producció musical de Na Genoveva Puig, reuní un auditori distingit i molt atent que acollí amb aplaudiments les peces executades i festejà no menys els artistes que hi col·laboraren: G. Puig, Gabriel Rodó i Juli Pons. Certament la producció de Na Genoveva Puig no mostra encara una personalitat definida. Aquesta novella compositora fluctua entre els estils antic, popular i ultra-modern. La seva sensibilitat d'artista és patent en tots ells, però cal reconèixer que reix amb una naturalitat més franca en els dos primers estils que no pas en el darrer. Les melodies i l'ària per a violoncel i piano, per llur espontaneïtat, es fan escoltar agradosament, encara que el record que evocuen sovint dels mestres clàssics minva l'interès d'algunes.

Quant a les peces de piano, *Sonoritats pirenenques*, si ofereixen un aspecte més personal, no ens han pogut convèncer pas. Demostren en l'autor d'elles la pruija de

significar-se, però sense la preparació tècnica cabal per a imposar-se a la generalitat del públic. La novetat d'expressió creiem que ha de basar-se sempre en la forma i l'estructura ben fonamentades, base sòlida per a fer acceptable la innovació atrevida que no ha de perjudicar mai la claredat de concepció ni minvar el sentiment de bellesa que exigeix el bon gust. No volem pas negar, amb això, les aptituds de Na Genoveva Puig ni el seu instint de musiquessa, però cal que la seva tècnica s'enforteixi per a fer més consistents les obres que en el successiu vagi creant.

L'audició de les composicions expressades fou precedida del parlament del senyor Farran i Mayoral que publiquem en aquest mateix número, junt amb la rèplica del mestre Pujol.

ESPLUGUES DE LLOBREGAT

El fet que el mestre Joan Tomàs, infatigable i meritíssim apòstol de les nostres institucions corals, dirigeixi a la vegada l'antiga i gloriosa Escola Choral de Terrassa i el novell Orfeó L'Avenç d'Esplugues de Llobregat, motivà entre ambdues institucions corals una bella diada de germanor que tingué lloc el diumenge, 21 de maig, diada d'esplai i de cordialitat per a les dues entitats germanes, qui es confongueren en la llum d'un mateix elevat ideal i en el foc d'un mateix arborat entusiasme.

L'Escola Choral fou rebuda pel poble d'Esplugues, i especialment pels cantaires i socis de l'Orfeó L'Avenç, amb les més belles i sinceres demostracions d'afecte; havent-se creuat entre els senyors Rosal, secretari del Centre L'Avenç, i Marian Solà, president de l'Escola Choral, frases plenes d'afectuositat.

L'Escola Choral, que amb tant d'encert dirigeix el mestre Joan Tomàs, davant d'un públic nombrosíssim que emplenava tot el vast saló de festes, executà d'una manera impecable i extraordinàriament remarcable totes les composicions corals que figuraven en el programa. Poques vegades l'Escola Choral ha cantat amb tant d'ajust i amb tan vella vibració d'entusiasme. Els cantaires de Terrassa es veieren obligats a repetir *Pensant-me cordar els calçons* i *Les nines de Cerdanya*. El públic fou tan pròdig en els seus aplaudiments, que si el temps no hagués escassejat haurien estat repetides gairebé totes les cançons de l'interessant programa.

La segona part fou confiada a la secció de nens i nenes de l'Orfeó L'Avenç d'Esplugues, la qual interpretà, amb precisió i elegància, un bell enfilall de cançons amb gestos, de Llongueres i Dalcroze. Fou repetida la cançó d'*El joc del circ*, graciosament realitzada.

Els dos orfeons cantaren junts totes les composicions de la darrera part del programa, i foren ovacionats, sobretot després d'*El cant de la senyera*, el qual fou rebut amb delirant entusiasme. La senyoreta Matilde Viver, qui acompanyà excel·lentment al piano diverses obres, i la soprano solista senyoreta Dalmases, foren obsequiades amb esplèndides toies de flors.

Aquesta festa de germanor, tota il·luminada de cançons, deixà, en l'esperit de tots els que la presenciaren, un record inesborrable i tothom, els de Terrassa i els d'Esplugues, comentà joiosament i amb el cor optimista l'èxit esclatant de la bella jornada.

SANT POL DE MAR

Sovint han estat elogiades les activitats culturals de *La Sardana*, de Sant Pol de Mar, que no satisfeta en ofrenar sovint audicions de la dansa nostrada, ha creat una interessant biblioteca circulant i patrocina conferències, algunes a càrrec dels nostres homes més representatius.

Amb motiu de la transformació del novell chor de l'entitat en orfeó i per a orientar i estimular els novells cantaires, fou invitat el mestre Llongueres a donar una conferència que tingué lloc al "Cinema Sant Pol".

Poc abans de començar l'acte la sala estava plena d'una escollida concurrència, àvida d'escoltar l'autoritzada paraula del conferenciant, el qual, després d'unes justes i aplaudides paraules de presentació de Francesc Tarrides, passà a tractar de les característiques dels orfeons i de llur influència en la cultura musical d'un poble.

Dites unes escaients paraules de salutació als oients i a la vila, que ja coneixia per haver-hi estat altres vegades, estudià Llongueres el temperament del nostre poble, cantaire per naturalesa, i l'essència de la cançó nostrada tan diferent de certa música d'exportació. Remarcà que les nostres cançons eleven l'esperit a regions pures i serenes, als revés dels tancos i de moltes sarsueles.

Parlà també de la necessitat de conrear les nostres cançons i de la tasca meritiíssima dels nombrosos orfeons que tenen per espill l'ORFEÓ CATALÀ, la gènesi i actuació del qual explicà detalladament. S'ocupà també de les causes dels fracassos de moltes societats d'aquesta mena, així com dels orfeons francesos, que no perduren per manca de preparació musical. També dedicà la seva atenció als abans tan notables chors de Clavé; féu un complet elogi d'aquest músic modest i entusiasta arborat d'un ideal d'ennobliment, i estudià la seva decadència.

Féu després una crida perquè tothom s'inscrigui a la novella entitat musical i donà excel·lents i atinats consells sobre la manera de cantar. Acabà amb un vibrant i poètic paràgraf ple d'idealitat que aixecà una tempesta d'aplaudiments. Foren en nombre crescut els qui s'aproparen a felicitar-lo.

VALLS

El mestre de l'ORFEÓ CATALÀ, Francesc Pujol, donà la diada de l'Ascensió una conferència interesantíssima a l'estatge del Valls Esportiu. Parlà del tema *El vol d'una cançó*. La dissertació del senyor Pujol fou una exposició dels temes musicals i literaris de la cançó popular. *Una matinada fresca jo me'n vaig anar a caçar...* El conferenciant féu un historial acuradíssim de la naixença i transformacions de la nostra cançó. La sala de l'entitat organitzadora s'omplí a vessar.

La conferència anà il·lustrada amb composicions musicals que executaren Andreu Fornells, sopran; Joan Sayos, baríton, i el pianista J. Gibert-Camins.

Tant el conferenciant senyor Pujol com els tres artistes, reberen entusiastes ovacions de la nombrosa concurrència que acudí a la sala d'actes del Valls Esportiu.

Vida musical del Orfeó de Catalunya



Concerts i festes d'art celebrades el mes d'abril

Dia 7. — ORFEÓ CATALÀ (director Lluís Millet). Concert-repàs.

Orfeó L'Eco de Catalunya (director Josep M.^a Comella). Cicle I. Iglèsies. Es-
cenificació de *Les Flors de Maig* de Clavé, al Centre Obrer Instructiu Andreuenc.

Dia 14. — Schola Cantorum de la Pia Unió de Sant Miquel Arcàngel. Orfeó
Montserrat del Centre Moral Instructiu de Gràcia. Orfeó de Sans (director Antoni
Pérez Moya). Concert al Palau de la Música Catalana amb la col·laboració de la Cobla
Barcelona. Estrena de les sardanes per a cor i cobla del mestre Pérez Moya: *El ram*
Sanjoanenc, *Marinada* i *La festa major de Vilaxica*.

Orfeó de l'Eco de Catalunya. Funció teatral, representant-se tres obres cómico-
liriques dels mestres Ainé, Pérez i Nieto.

Dia 21. — Schola Cantorum de la Pia Unió de Sant Miquel. Orfeó Montserrat.
Orfeó de Sans. Festa de Germanor a Montserrat amb motiu del XXV aniversari de
l'apostolat coral del mestre Antoni Pérez Moya.

Orfeó Nova Tàrraga (director Josep Güell). Festes a llaor de la Mare de Déu
de Montserrat i de Sant Jordi. Missa a l'Ermite de Sant Eloi. Ballades de sardanes als
jardins de l'Ateneu. Festa de música i poesia.

Orfeó Granollerí (director M. Bataller Llonch). Concert extraordinari. Primeres
audicions: *La verema*, de Lassus, i *La gentil minyona* (popular), de Bataller.

Escola Choral de Terrassa (director Joan Tomàs). Visita de germanor a l'Orfeó
l'Avenç, d'Esplugues.

Dia 25. — Orfeó Gracienc (director Joan Balcells). Prengué part en el concert
de l'Orquestra Pau Casals, celebrat al Palau de la Música Catalana, cantant la part
coral de *Psalmus Hungaricus*, de Z. von Kodaly.

Concerts i festes d'art celebrades el mes de maig

Dia 5. — Schola Orpheonica. Concert extraordinari per la cantatriu F. M. Ber-
nard, el violinista A. Tintoré i la pianista M. Comas.

Dia 6. — Orfeó de Sans (director Antoni Pérez Moya). Prengué part en el con-
cert de l'Associació de Música "da Camera" al Palau de la Música Catalana, cantant
la part coral de *El Rei David*, d'A. Honegger.

Dia 8. — Orfeó Gracienc. Segona audició de *Psalmus Hungaricus*, de Z. von
Kodaly, amb l'Orquestra Pau Casals.

Dia 9. — *Orfeó Gracienc*. Sessió íntima musical a càrrec de les orfeonistes Encarnació Vives, violoncellista, i M.^a Teresa Balcells, pianista.

Orfeó de Sans. Ballada de sardanes per la Cobla Emporium i Lonx a honor del mestre Antoni Pérez Moya com a clausura de les festes del XXV aniversari del seu apostolat coral, als jardins de l'Institut Montserrat.

Dia 12. — *Orfeó Sallentí* (director Josep Potellas, prev.). Excursió artística a Ripoll. Al matí, a la Basilica de Santa Maria, Ofici solemne, cantant-se la *Missa de Roser* del mestre Lluís Romeu, prev., dirigida pel seu autor. A la tarda, concert al Gran Saló Comtal.

Orfeó Manresà (director Miguel Blanch). Concert al Teatre Conservatori dedicat als socis protectors.

Dia 18. — *ORFEÓ CATALÀ*. Concert al Palau de la Música Catalana, amb la cooperació de l'organista Vicens M.^a de Gibert sota la direcció del mestre Lluís Millet. Estrenes: *Els Romeus* (popular), J. Civil; *Cançó de batre* (popular), A. Pérez Moya; *Cigalaset* (nadal popular), A. Pérez Moya. Represa de *Cap al vespre*, chor a 16 veus, R. Strauss.

Orfeó Gracienc. Recital de cançons per Francesca Gibert, cantatriu, i Josepa Tomàs, pianista.

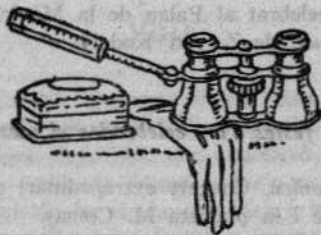
Dia 19. — *Schola Orpheonica* (director Josep Aliet). Excursió artística a Rubí. *Missa de la Mare de Déu de Núria*, de Mn. Romeu, a la Parròquia, i concert al Casal Popular.

Orfeó L'Eco de Catalunya. Concert al seu estatge social.

Dia 27. — *Schola Orpheonica*. Concert a la Ràdio Barcelona. Fragments de la Passió de J. S. Bach.

Dia 30. — *Orfeó Granolleri*. Concert dedicat als senyors socis, celebrat al Jardí-Teatre.

Orfeó de Sabadell (director J. Planas). Concert, en obsequi als seus socis protectors, al Teatre Principal. Primeres audicions: *La Uetja*, Sancho Marraco; *Les campanes de Sant Maurici* (sardana), Jordà; *Ball rodó*, Rimsky-Korsakow.



Associacions de Música de Catalunya

Concerts celebrats el mes de març

- Dia 8. — Associació d'Amics de la Música, de Barcelona: Quartet belga amb piano.
 Dia 10. — Associació de Música "da Camera", de Barcelona: Elisabet Schumann, cantatriu; Karl Alwin, pianista acompanyant.
 — Tàrraga: Quartet Krettly, de París.
 Dia 11. — Sabadell: Quartet Krettly.
 Dia 12. — Valls: Quartet Krettly.
 Dia 14. — Girona: Quartet Krettly.
 Dia 15. — Olot: Quartet Krettly.
 — Filharmònica de Tarragona: Orquestra "da camera" Ardèvol.
 — Vich: Blanca Selva, pianista; Joan Massià, violinista.
 Dia 22. — Associació d'Amics de la Música de Badalona: Pilar Rufi, cantatriu; Maria Carratalà, pianista.

Concerts celebrats el mes d'abril

- Dia 2. — Associació d'Amics de la Música, de Barcelona: Abelard Mus, violinista; Encarnació Mus, pianista.
 Dia 5. — Associació d'Amics de la Música, de Barcelona: Joan Nogués Pon, guitarrista.
 Dia 8. — Figueres: Chor Smetana, de Praga.
 Dia 9. — Sant Feliu de Guíxols: Chor Smetana.
 Dia 10. — Associació d'Amics de la Música, de Barcelona: Alexandre Barjansky, violoncellista; Joan Gibert Camins, pianista.
 — Girona: Chor Smetana.
 Dia 11. — Olot: Chor Smetana.
 Dia 12. — Sabadell: Chor Smetana, de Praga.
 Dia 13. — Associació de Música "da Camera", de Barcelona: Chor Smetana.
 Dia 14. — Associació Obrera de Concert: Orquestra Pau Casals.
 — Vilafranca: Chor Smetana.
 Dia 15. — Associació de Música "da Camera", de Barcelona: M. Maas, pianista.
 Dia 16. — Mataró: Marcel Maas, pianista.
 — Valls: Andreua Fornells, cantatriu; Joan Gibert Camins, pianista.
 Dia 26. — Igualada: Concert per l'Orquestra Cecilians, dirigida pels mestres Mi-quel Jordana i Laureà Maymí.
 Dia 28. — Associació Obrera de Concerts: Orquestra Pau Casals; M. Maas, pianista.

Bibliografia

H. VILLA-LOBOS: *Gran Concerto*, per a violoncel i orquestra. — Max Eschig. Paris.

El *Concerto* per a violoncel i orquestra, de H. Villa-Lobos, és, certament, menys ardit, menys personal, que el seu *Rudepoema*, per a piano, del qual parlàvem, fa poc, des d'aquesta mateixa secció de la REVISTA MUSICAL CATALANA. És, d'altra part, anterior al *Rudepoema*. Data del 1913 i el *Rudepoema* del 1921-1926.

Afegirem ara que el *Concerto* que ens ocupa és, fins i tot, tradicional. No hi manquen les habituals cadències i, alguna de les figuracions, dels *traits* del violoncel, recorden, innegablement, figuracions ja familiars als violoncellistes.

El primer temps del *Concerto* de Villa-Lobos (*Allegro con brio*), és generalment vehement, romàntic. L'autor empra amb freqüència l'acord de quinta augmentada. I assoleix, amb el susdit acord, efectes bonics. No manquen en les pàgines de les quals parlem, els moviments apassionats i fins s'hi llegeix cert *grandioso* que recorda, en veritat, més d'un truc neo-romàntic!

I tot això, repetim-ho, és ben normal, tradicional.

El segon temps (*Tempo di Gavotta assai moderato*) és potser el més reeixit del Concert. És, en tot cas, el més personal. I el sentiment harmònic general és ben modern. Una bella transició orquestral lliga aquest temps amb el primer. I una pàgina orquestral, seguida d'una cadència (també normal, tradicional) uneix semblantment el segon temps amb el darrer. Aquest darrer temps (*Allegro moderato*) té cert caràcter. Hom hi troba algun tema ja emprat pel seu autor anteriorment. Això vol dir que Villa-Lobos no desconeix ni menysprea la forma cíclica.

El *Concerto* de Villa-Lobos és, tot plegat, important, interessant. L'assenyalem amb gust als violoncellistes. — F. LL.

WILLIAM BOYCE: *Eight Symphonies (Vuit Simfonies)*. Transcrites i publicades per a instruments d'arc, amb instruments de vent facultatius, per Constant Lambert. — Oxford University Press, Londres.

El compositor setcentista anglès William Boyce és especialment conegut com a autor i arranador de música vocal, fent-li honor les tres grans col·leccions: *Cathedral Music*, compilació dels millors compositors anglesos; *Lyra Britannica*, contenint en diferents llibres cançons, duets i cantates originals; i el recull, publicat després de mort per la seva vídua, de quinze *Motets*, un *Te Deum* i un *Jubilate*. Mes, com ob-

serva justament Constant Lambert en presentar les *Vuit Simfonies*, Boyce mereix fruir d'igual anomenada com a compositor instrumental. Cal sotasciure l'opinió de Burney, qui digué que les obres de música pura de Boyce posseeixen un mèrit especial de la millor llei, sobresortint per la virior, la claredat i la facilitat, sense barreja d'estils.

No s'ha pogut precisar la data de composició de les *Vuit Simfonies*. El catàleg del British Museum insinua el 1750; Fétis creu que es tracta d'una de les darreres obres de l'autor i dona la data 1765. En tot cas, diu Constant Lambert, foren escrites quan Boyce havia esdevingut ja completament sord.

La present edició no és per als erudits; és destinada a l'audició immediata. La partitura original és per a instruments d'arc i oboès, als quals s'afegeixen alguna vegada fagot, trompes i trompetes, i, naturalment, el "continuo" d'harpicord. El "continuo" ha estat suprimit, tota vegada que el piano modern no pot substituir l'instrument dessuet. Per als altres instruments és estat respectada la disposició de l'autor, però l'arranjador ha escrit els guions necessaris a fi que, en cas precis, aquesta música pugui ésser executada per instruments d'arc sols.

Heus aquí una publicació que farà bon servei a les petites orquestres i donarà a conèixer millor la personalitat de William Boyce. — G.

HOWARD FERGUSON: *Five Irish Folk tunes*. Arranged for Violoncello and Piano. — Oxford University Press, Londres.

Les *Cinc Melodies populars irlandeses* que formen el present recull són ben saboroses i ens són donades ben transcrits a posta per tal que el violoncel "canti" bé i sense esforç. Aquest instrument no fa més que dir senzillament la cançó, sense altre desenvolupament musical. El piano acompanyant crea l'ambient, discret i sobri. Recomanem aquestes petites peces expressives a l'estudiant de violoncel. — G.

RICARDO RODRÍGUEZ: *Seis Preludios*, para piano. — Max Eschig & Cie., París.

Els *Preludios* del talentós compositor argentí escauen per llur forma i contingut al títol que porten i ofereixen una sincera musicalitat, dins l'ambient postdebussista. De dificultat moderada, proporcionaran pàgines agradoses, de variat caràcter, al pianista que vulgui enriquir el seu repertori amb produccions modernes, però sense agressivitats agudes.

Deixant, doncs, a l'estudiós l'examen minuciós d'aquestes peces, sols assenyalaré aquí, tot repassant-les, la presa de possessió del teclat, amb dignitat severa, que significa el primer preludi; la carícia a flor de pell del segon; en el tercer, l'avellutament de l'arabesc en la regió del violoncel; la impressió de fred hivernal del quart, amb la persistència de les notes alternatives *la* bemoll, *si* bemoll, dins un sentiment anàleg al del preludi de Debussy, *Des pas sur la neige*, però sense cap similitud de realització; l'expressió ombrívola del cant del cinquè i l'expansió dinàmica que assoleix; en fi, la franca musicalitat "alla d'Indy" de la idea melòdica que engendra l'últim preludi. — G.

Publicacions rebudes

MUSICA

Edicions de la OXFORD UNIVERSITY PRESS, Humphrey Milford. Londres:
 E. T. DAVIES: *Tres danses populars*, de Galles, per a piano.
 ALFREDO CASELLA: *Dues cançons populars italianes*, per a piano.
 CONSTANT LAMBERT: *The Rio Grande*. Poem by Sacheverell Sitwell set for Chorus, Orchestra and Solo Pianoforte. (Partitura de veus, piano solo i reducció d'orquestra).
 J. S. BACH: *Brandenburg Concerto* núm. 6, en "si bemole". Reducció per a orquestra de corda per Michele Esposito.

M. BLANCAFORT: *Tres cançons de Nadal*: Cançoneta humil de mitja nit (Marià Manent), Els núvols de Nadal (Joan Maragall), Els Reis (Joan Maragall), per a cant i piano. Versió francesa de Henri Collet.

—*Quatre cançons*: Muntanya avall (Joan M. Guasch), Capvespre (J. M. López Picó), La mort de Bebro (Apelles Mestres), Aigües de la primavera (Josep Carner), per a cant i piano. Versió francesa de Henri Collet. — Edicions Maurice Senart. París.

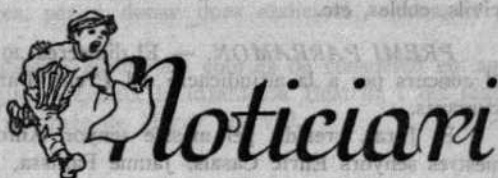
JOSEP MUSSET i FERRER, Prev.: *Recull de Cants Marianes* a una veu o chor amb acompanyament d'orgue o harmòni (text català i castellà). 1.^a i 2.^a Col·lecció. — Musical Emporium, Barcelona.

LUCIO LÁZARO: *Sí, Sí, Sí...* Canto de baile "a lo alto" para coro de cuatro voces mixtas. — A. Boileau Bernasconi. Barcelona.

LLIBRES

JOSÉ SUBIRÁ: *En pro de la tonadilla española*. Tirada aparte de la "Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid". — Imprenta Municipal. Madrid. 1929.

JOAQUIM NIN: *Le lut espagnol*. Un chapitre de la musique en Espagne. — Editions du "Courrier Musical et Théâtral". París.



EXPOSICIÓ INTERNACIONAL DE BARCELONA. — Ha quedat enllestit el programa dels grans concerts simfònics, festivals i audicions de caràcter divers que se celebraran durant la primera època de l'Exposició Internacional, que fou inaugurada a la nostra ciutat el diumenge, 19 de maig.

El director de la nostra Banda Municipal, mestre Lamote de Grignon, rebé de la Direcció de l'Exposició l'encàrrec de formular un projecte de festes musicals adequat a la importància del magne certàmen de Montjuich, el qual projecte ha estat ja aprovat pel Comitè de Música de l'Exposició.

Durant la setmana francesa (21 al 28 de maig), s'han celebrat ja, amb el més gran èxit, interessants audicions de la famosa Banda de la Guàrdia Republicana de París, que dirigeix el mestre Pierre Dupont, i de la Banda de la Marina Reial Italiana, sota la direcció del mestre Pietro Aghemo.

La cèlebre Orquestra Lamoureux, de París, dirigida per l'eminent mestre Albert Wolff, donarà tres concerts al Palau Nacional de l'Exposició, durant la primera desena de juny; seguiran tres concerts de l'admirable Orquestra Simfònica de Madrid, amb l'il·lustre mestre Arbós. I no és aventurat assegurar que el prestigiós Orfeó Pamplonès col·laborarà amb aquesta darrera Orquestra per l'execució de grans obres de Beethoven.

La nostra admirable Orquestra Pau Casals, dirigida pel seu eminent fundador, tindrà a càrrec seu deu concerts, distribuïts en tres sèries, la primera de les quals tindrà lloc a la primera desena del mes de juliol.

No podia pas mancar el nom de l'ORFEÓ CATALÀ entre els de les agrupacions musicals de més prestigi que avaloren el programa musical de l'Exposició; les audicions de la nostra entitat oferiran, creiem, el més viu interès per la importància de les obres que integren el seu repertori.

Es confia en l'èxit de les gestions en curs per tal d'aconseguir la vinguda d'altres orquestres famoses i de les més reputades Bandes d'Espanya i de l'estranger, les quals s'escaurien entre els mesos de setembre i desembre.

Alternant amb les solemnitats musicals abans esmentades, tindran lloc festivals orfeònics, concerts d'orquestra amb solistes vocals i instrumentals, i es donarà sempre una importantíssima participació als elements nacionals.

La música regional tindrà una digna representació en les festes artístiques de l'Exposició, i amb aquest fi es prossegueixen activament les gestions per tal que res hi manqui de ço que constitueix el més característic de cada regió.

La Banda Municipal, ultra els concerts que li han estat confiats, col·laborarà en algunes de les audicions encomanades a les gran Bandes nacionals i estrangeres que es faran sentir al Palau Nacional.

Finalment, durant el mes d'agost tindrà lloc els concursos de Bandes militars i civils, cobles, etc.

PREMI PARRAMON. — El dimecres 29 de maig va tenir lloc a la Sala Mozart el concurs per a la adjudicació del Premi Parramon, al qual es presentaren set concursants.

El Jurat, presidit pel mestre senyor Antoni F. Bordas, i integrat, a més, pels mestres senyors Enric Casals, Jaume Pahissa, Marian Perelló i Francesc Pujol, acordà adjudicar el premi, per majoria de vots, al jove Rafel Ferrer, deixeble del mestre Toldrà.

El mestre Bordas, que tant s'interessa per tot quant sigui a benefici de l'art musical, va fer el sacrifici d'abandonar les seves innombrables ocupacions, i féu el viatge des de Madrid, sense altre objecte que el de presidir el Jurat d'aquest certamen. Va manifestar la seva complaença per l'excel·lent tasca que en general van fer tots els concursants.

JOAQUIM NIN, CAVALLER DE LA LEGIÓ D'HONOR. — El nostre excel·lent company Henri Collet ens adreça, des de París, el següent telegrama:

"El nostre gran amic Joaquim Nin acaba d'ésser nomenat cavaller de la Legió d'Honor."

El Govern francès ha premiat, doncs, la tasca incansable de Joaquim Nin, talentós pianista, compositor i musicòleg.

Donem amb gust l'agradosa nova.

DES DE PERPINYÀ. — La nit del 16 de maig l'Orfeó Canigó va celebrar al Teatre Principal de Perpinyà el seu gran concert anyal. Al programa figuraven en primera audició obres de gran valor, totes llargament aplaudides per un públic selecte. Registrem l'èxit sorollós de l'*Himne a la Senyera*, del poeta Carles Grandó, música del mestre Marcet, director de l'Orfeó; de *La sardana de la pàtria*, del mestre Morera; de *Pàtria Nova*, de Grieg; de *Les fulles seques*, de *La sardana de les monges* (Guimerà-Morera), de *L'àvia* (Grandó-Morera), *Sant Josep i Sant Joan* (Pérez Moya) i diverses produccions franceses de Gounod, Saint-Saëns, etc.

L'Orfeó Canigó marxa de triomf en triomf en terres del Migdia de França.

NOVA ORQUESTRA. — A la ciutat de Girona s'ha constituït l'Orquestra Simfònica composta per elements professionals d'aquella ciutat sota la direcció del mestre Ismael Granero.

Aquesta novella entitat orquestral, nascuda amb la general simpatia i amb tot l'entusiasme per part dels seus integrants, en l'última reunió celebrada anomenà la Junta directiva. Foren elegits per aclamació els senyors Josep Maria Dalmau Casademont, president, i pels altres càrrecs els senyors Josep de Batlle, Lleó Audouard, Tomàs Fàbregues, Josep Maria Jaumandreu, vocals-natos En Ismael Granero i Josep Baró, director i sots-director respectivament.

La novella entitat compta amb l'ajut de l'Ajuntament i de l'Associació de Música que han ofert subvencions a l'objecte de facilitar el mitjà de donar estabilitat al nou organisme artístic. L'Orquestra Simfònica de Girona farà la seva presentació molt properament amb un concert públic que celebrarà en el teatre municipal d'aquella ciutat.

ELS NOSTRES MÚSICS A L'ESTRANGER. — El reputat violoncel·lista B. Gálvez, ha marxat cap a Londres, per a donar dues audicions, contractat per l'Anglo Spanish Society.

Solament interpretarà música anglesa i espanyola, com és de consuetud en aquella entitat, el Comitè d'honor de la qual presideix la infantessa Beatriu, i del mateix en forma part el nostre ambaixador marquès de Merry del Val.

Que l'èxit l'acompanyi.

UNA NOVA MISSA. — Al Santuari de la Mare de Déu de Font de la Salut, de Sant Feliu de Pallarols, ha estat estrenada fa poc una Missa de Mn. Josep Vinyeta, nebot de l'admirat compositor i organista de la Seu de Vich, mossèn Lluís Romeu.

La composició d'aquesta missa, destinada al cant del poble, està fonamentada precisament en la melodia dels "Goigs" populars que es canten a l'expressat Santuari de la Salut. La nova Missa de Mn. Vinyeta, la qual ha merescut un fervorós elogi del mestre Vicens M.^a de Gibert, fou estrenada el 5 del passat maig, davant d'una gran gernació vinguda de la Vall d'Hostoles i de més lluny encara.

La capella de música que dirigeix Mn. Miquel Rovira, filial del benemèrit Orfeó Vigatà, pujà de Vich per a cantar la missa aquella amb la col·laboració de l'autor, que guiava els homes de la capella, representant aquesta vegada el poble, i de mossèn Romeu en la part acompanyant de l'harmonium.

"La Missa — ha escrit el mestre Gibert — produí una pura impressió d'art i de pietat; interpretada per un nucli de cantaires experts, els quals, per dir-ho així, es gronxaven amb evident complaença en la pia cantinela, assolí una expressió de dolcesa corprenedora."

Vulgui acceptar, l'autor, així com el seu mestre mossèn Romeu, el testimoni del nostre goig en fer-nos eco de la solemnitat expressada.

DES DE SUÏSSA. — La nostra estimada corresponsal de Suïssa, Na Lluïsa Bosch i Pagès, professora d'arpa als Conservatoris de Ginebra i Lausana, ha estat darrerament molt felicitada per la presentació d'alguns dels seus deixebles — entre aquests els seus nebotets Mercè i Miquel Bosch, excel·lentment dotats per a brillar igualment en el conreu de l'arpa — que a Lausana, i més tard a Ginebra, han demostrat el profit de llurs estudis sota la direcció intel·ligent de l'esmentada artista.

La "Feuille d'Avis" de Lausana del dia 4 de maig darrer en donava compte en els següents termes que hem traduït literalment:

"El diumenge, 28 d'abril, a l'Hôtel de Lausana, Mlle. Bosch i Pagès, l'excel·lent arpista, professora als Conservatoris de Ginebra i Lausana, presentà alguns deixebles al públic escollit que respongué a la seva invitació.

Aquesta audició tan original com interessant, ja que els deixebles d'arpa, aquest instrument tan poètic i evocador, són considerablement menys nombrosos que els de piano o violi, aquesta audició, repetim, posà de manifest el talent pedagògic de la distingida professora i fou per a la senyoreta Bosch i Pagès, com igualment per als que ella instrueix i guia, un èxit tan viu com merescut.

Efectivament, des dels deixebles primerencs fins els més avançats, pogué constatar-se els resultats d'un ensenyament apropiat a cada un d'ells en un desenrotllament de zel i de paciència recíprocs.

Podem esmentar, entre unes i altres, a títol d'encoratjament justificat: els jove-

nets Suzzia Wells, Mercedes i Miquel Bosch, Eléonor Stawart i Mood Hitchens, qui vinceran hàbilment les dificultats contingudes en les peces de Schüecker, Schumann i Hasselmanns, confiades a llurs manetes.

Mlle. J. M. de Marignac, qui acumula amb l'èxit l'estudi de l'arpa, del violoncel i del piano, al Conservatori de Ginebra, revelà el seu gust i talent en la interpretació d'una *Ronde* de Hasselmanns i d'una *Novellette* d'Imbert, igualment que en la seva col·laboració en una peça de conjunt de Gabriel Marie, en qualitat de violoncellista. Mlle. Mood Hitchens interpretà de manera molt gentil la part d'arpa.

Hi havien encara altres peces de conjunt, tals com: *Glöckchenspiel* de la *Flauta màgica*, de Mozart (dues arpes i piano), *Variacions* de Schüecker i altres en les quals van distingir-se els petits concertistes més amunt esmentats.

Per fi, i per acabar brillantment, dos deixebles, molt més avançats, per l'edat i pels estudis, regalaren l'auditori algunes peces de concert. Foren M. Auguste Rey, qui interpretà molt bé: *Erinnerung*, de Hahn, i un interessant *Prélude sur un Noël catalan*, d'A. Barbier, i Mlle. Marcelle Favre, qui tocà amb tanta gràcia com expressió delicada: *Harpe éolienne*, de Chapuis, i *Automne*, de Granjany. Fou la coronació d'aquesta encisadora sessió on pogué hom constatar amb quina intel·ligència Mlle. Bosch i Pagès sap comunicar als seus deixebles el gust d'un noble instrument i ensinistrar-los per a arribar a tocar-lo amb tota la poesia i la gràcia del gest i de l'actitud que ella mateixa demostra en interpretacions sempre magistrals.

Desitjariem que en una pròxima audició de deixebles, s'encarregués ella mateixa de terminar-la amb el bell esclat del seu talent musical."

Al mateix temps que endrecem a Na Lluïsa Bosch i Pagès la nostra més cordial enhorabona, volem preguntar, també, a les nostres associacions de música: ¿quan serà que tindrem el plaer d'escoltar i aplaudir a casa mateix l'excel·lent arpista de nissaga catalana?

DE L'HOMENATGE AL MESTRE ANTONI PEREZ MOYA.— Amb èxit complet, com era d'esperar, foren celebrades les festes de germanor que en celebració del XXV aniversari de l'apostolat coral del mestre Antoni Pérez Moya organitzaren les entitats orfeòniques que actuen sota la direcció de l'il·lustre mestre, al qual han estat trameses bon nombre de felicitacions de distingides personalitats i agrupacions artístiques, que han volgut fer-li avinent llur cordial adhesió a l'homenatge. Esmentem entre elles les de l'ORFEÓ CATALÀ, Germanor d'Orfeons, Orfeó de Masnou, Orfeó Sallentí, Círcol Catòlic de Badalona, Associació de Pessebristes de Barcelona, Orfeó Nova Tàrraga, Schola Orpheonica, mestre Borguñó d'Igualada i Orfeó Montserrat d'Olesa. Aquest darrer, en l'acte del concert de la festa de Montserrat, en obsequi al reverend P. Abat, monjos i Escolania, féu ofrena al mestre Pérez Moya d'un artístic pergami commemoratiu de la inoblidable festa, i també l'Orfeó Sallentí li féu remesa d'un valuós present. El festejat compositor restà agraïdíssim a les mostres de simpatia i de fervent admiració de què ha estat objecte en ocasió de celebrar les noccs d'argent de son gloriós apostolat.

AQUEST NÚMERO HA PASSAT PER LA PREVIA CENSURA

ATENES A. G., Carrer de Provença, 157 - Telèfon 73372 — BARCELONA