

Any XXXIII

ABRIL 1936

Núm. 388

Revista Musical Catalana



Butlletí mensual de l'Orfeó Català

SALUTATION

A l'occasion du III Congrès de la Société Internationale de Musicologie et du XIV Festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine, la REVISTA MUSICAL CATALANA adresse aux musicologues, compositeurs, artistes, critiques et amateurs qui sont venus dans notre ville pour assister à ces solennités la plus chaleureuse et cordiale des salutations, et leur souhaite un heureux séjour parmi nous.

L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

La celebració a Barcelona del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, en el qual figura per primera vegada una Secció de Folklore musical i Danses populars, ens imposa el deure de parlar de l'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya», per tal que propis i estranys heguin esment d'aquest esforç formidable, únic al món fins ara, adreçat a la investigació i estudi de la fesomia musical genuïnament popular d'una nacionalitat, i s'assabentin de l'origen, organització i sosteniment de l'«Obra», de la tasca realitzada fins ara i dels mètodes emprats en la realització.

L'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya» nasqué l'any 1922, la diada dels Reis d'Orient; aquell dia s'aplegaren en sessió solemne a l'estatge social de l'ORFEÓ CATALÀ, representacions de les entitats culturals de la nostra terra i les més destacades personalitats especialitzades en estudis folklòrics, per tal de donar forma al projecte concebut per l'eminent patrici Rafael Patxot i Jubert, de procedir a preparar la publicació del Cançoner Popular Català.

El senyor Patxot i Jubert, aquest fort i singular temperament en el qual conflueixen el raonament severament positiu de l'home de ciència i les intuïcions lluminoses de l'artista, aquest home al qual l'alta cultura científica i l'especulació abstracta són deutores d'iniciatives i de realitzacions de la més gran transcendència, al mateix temps que la cultura popular i l'art, especialment la música, li deuen iniciatives i realitzacions no menys transcendents, aquesta inconfusible personalitat noble i cavallerívola abrindada pel més ardent patriotisme que és el senyor Patxot, no solament tingué la visió i concebí el projecte del nostre Cançoner, sinó que immediatament hi abocà els elements de realització, posant l'Obra incipient sota el poderós patronatge de la Fundació Concepció Rabell i Cibilis, Vda. Romaguera, per ell instituïda i regida.

L'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya» fou posada pel senyor Patxot sota la cura directa de l'ORFEÓ CATALÀ, i és aquest un dels més grans honors que la nostra entitat ha rebut i pel qual tota manifestació d'agraïment és poca. Un Consell Consultiu fou constituït, integrat per representants de les principals entitats culturals de Catalunya i presidit pel senyor Patxot.

* * *

Les tasques de l'«Obra del Cançoner» foren iniciades immediatament amb un anàlisi acurat de la situació dels estudis i treballs de folklore cançonístic

i musical realitzats fins aleshores en el nostre país. Resultava d'aquest anàlisi que si sota el punt de vista literari s'havien fet esforços veritablement considerables per personalitats tan eminents com Marian Aguiló i Manuel Milà i Fontanals, als quals calia sumar la valor també relativament important de Francesc Pelai Briz, Pau Bertran i Bros i d'altres, els quals, entre tots, havien gairebé assolit la replega total i la publicació de gran part dels textos de les nostres cançons, la replega musical, en canvi, havia restat gairebé embrionària, puix que en el moment d'iniciar-se l'«Obra del Cançoner», no passaven, potser, de tres centes les melodies populars publicades.

L'ORFEÓ CATALÀ, que ja feia molts anys maldava per tal que la nostra música popular fos recollida, havia aconseguit aplegar pel procediment d'instituir premis especials en cada un dels Concursos de la Festa de la Música Catalana, que anava celebrant periòdicament, unes dues mil tonades de cançons i de danses populars que servava en el seu arxiu, esperant el dia que la seva situació econòmica li permetés publicar-ne una selecció.

Pot semblar paradoxal a qui desconegui el temperament musical del nostre poble que el fet d'haver estat recollides, entre publicades i inèdites, més de dues mil melodies autènticament populars en un país petit com el nostre, fos considerat com a poca cosa; algunes nacionalitats hi ha, no pas de les més petites, que estarien ben contentes d'un resultat semblant. Però a Catalunya, i això ho sabia tothom que s'havia ocupat del folklore musical, dues mil tonades populars no exhaurien ni de molt les possibilitats de replega per a la formació d'un Cançoner representatiu d'una part prou respectable del nostre folklore musical.

La direcció de l'«Obra del Cançoner», ateses totes aquestes raons, considerà que una de les tasques a realitzar immediatament, havia d'ésser la de recerca i recollida de cançons i músiques populars amb tota la intensitat i extensió possibles. La intensitat es feia necessària per tal d'arribar a temps de recollir les cançons del major nombre possible de persones de molta edat, la mort de cadascuna de les quals implicà la pèrdua d'uns quants documents a vegades molt interessants. L'extensió de la recerca convenia per tal d'explorar tots els indrets dels quals no es posseïen documents, com per exemple de tot el Pireneu lleidatà, teres castelloneses i valencianes, Rosselló i Cerdanya francesa, és a dir, tot el territori de llengua catalana.

* * *

Tres foren els mitjans emprats per l'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya», a fi d'intensificar i estendre la recollida de cançons.

El primer fou demanar l'aportació voluntària, a qual fi foren llençades crides a tota la premsa i entitats culturals de Catalunya, Mallorca i València, sollicitant que totes aquelles persones que posseïssin documents de folklore

cançonístic o de dansa, en fessin donatiu a l'«Obra del Cançoner». Moltes i molt importants han estat i són encara les donacions que per aquest mitjà s'han obtingut, entre elles la dels materials aplegats per Marian Aguiló, que formen un recull d'uns deu mil textos de cançons.

El segon mitjà emprat, fou fomentar la recerca particular instituïnt concursos amb premis importants als millors reculls de cançons i músiques populars de tota mena; dos foren els concursos que es convocaren, amb bon èxit. Això no obstant, l'«Obra del Cançoner», desitjosa de controlar la recollida de documents d'una manera més eficaç que no pot fer-se en un concurs, desistí de convocar-ne cap més.

El tercer mitjà consistí en realitzar la recerca sistemàtica de la manera més profitosa i eficaç, per mitjà de missions trameses per compte i a les despeses de l'«Obra del Cançoner», a tots aquells indrets que la direcció de l'«Obra» cregués oportú explorar a fons. El mateix estiu de l'any 1922, fou ja començada la recerca i recollida per aquest mitjà i ha estat continuada sense interrupció cada estiu, fins avui dia, durant catorze anys.

Aquestes missions han recorregut tota la Garrotxa i l'Empordà alt i baix, poble per poble. Una bona part del Vallès, del Maresme i de la Costa Brava. El Bergadà i la Segarra. L'Urgellet, la Cerdanya, Andorra i l'Urgell. Tot el Pallars, el Ribagorça, el Segrià, les Garrigues, poble per poble. Tota la comarca Castellonina. Bona part de les terres del Camp de Tarragona. Tota la regió del Comtat de Concentàina, en la qual han estat trobades cançons catalanes amb més abundor que a les terres valencianes, més pròximes a Catalunya. Les illes balears Mallorca, Menorca i Eivissa, han estat explorades poble per poble. Ha estat explorada, amb resultats molt modestos, una part del Rosselló i la Cerdanya francesa. L'exploració dels voltants de Barcelona, tan poblats, ha estat objecte de missions especials. També han estat explorades, amb resultats magnífics, les grans cases de beneficència (Casa de Caritat, Germanetes dels Pobres, etc.) de Barcelona, en les quals els missioners han trobat reunides persones de tots els indrets de Catalunya; d'una sola d'aquestes persones, poderen recollir dues-centes divuit cançons. Per a la recollida de músiques de dansa, han estat trameses missions especials a tots els indrets on les nostres investigacions ens han permès constatar l'existència de sonadors genuïnament populars o de persones que recordaven bé les danses.

Les missions de recerca que han realitzat aquesta enorme tasca, han estat formades per dues persones cadascuna d'elles; d'aquestes dues persones, una era especialitzada en la música folklòrica i en la seva notació, i l'altra exclusivament dedicada a la notació dels textos literaris i a la ressenya de totes les dades i antecedents relatius a cada cançó i a cada cantaire explorat.

Algunes d'aquestes missions, especialment les que han operat a l'Illa de Mallorca, on existeixen encara i en gran abundor cançons de treball d'una

notació extraordinàriament difícil per l'abundor de melismes que les caracteritza, han utilitzat el fonògraf per a la recollida.

Cadascuna de les missions va proveïda d'una màquina fotogràfica, per tal de recollir les imatges d'aquells subjectes cançonístics que presentin característiques especials que poden ésser utilitzades per a posteriors estudis d'etnologia.

Cada missió consigna en una Memòria que lliura a l'«Obra del Cançoner», les impressions, incidències i observacions relatives a la recerca que han realitzat.

No pot escapar a la perspicàcia del llegidor que la tasca d'aquestes missions de recerca, és d'una índole sumament delicada i d'una responsabilitat i feixugesa considerables. És una tasca per a la qual és absolutament necessari un temperament especial, una vocació ardent i decidida i una preparació molt seriosa. És una tasca que comporta molèsties i contrarietats a vegades de força importància, que implica coneixements especialitzats molt sòlids i un do de gents i un tacte molt afinats, i que imposa veritables sacrificis en tots els aspectes, des del de les incomoditats a suportar alegrement, fins al de fer abstracció de l'amor propi en el tracte de certs subjectes, a vegades excel·lents cantaires.

L'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya» considera un deure imprescindible, en la present avinentesa, de consignar tot el seu agraïment i tota la seva admiració a les nombroses i destacades personalitats del món de la música i de les lletres, que li han prestat el seu concurs realitzant missions de recerca. En fer l'història, temps a venir, de l'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya», els noms dels seus missioners deuran ésser esmentats com els herois d'aquesta epopeia. I d'entre aquets noms, destacaran d'una manera singular, el de les senyoretes Jaquetti, Carbó i Porta, les quals, a més de les múltiples dificultats que la comesa ofereix, han tingut de vèncer les que pel fet d'ésser noies, s'originaven en el tracte de gents a vegades de poca o nul·la cultura en els més enfilats poblets del Pirineu.

Donaran una idea clara dels resultats obtinguts fins ara en la recollida de cançons i músiques populars, les xifres següents: documents aplegats per aportació voluntària, uns setze mil, lletres soles gairebé tots; aplegats per mitjà de concursos i missions, uns vint-i-un mil documents, gairebé tots de lletra i música o de música sola de danses. Si afegim els documents publicats abans de l'«Obra del Cançoner» i els que tenia recollits l'ORFEÓ CATALÀ, que formen una xifra d'uns quatre mil i escreix, tenim, com a xifra total, força més de quaranta mil documents, constituïnt l'arxiu actual de l'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya».

Quan dintre poc temps haurem realitzat l'exploració minuciosa de la Vall d'Aran, de les poblacions de la conca inferior de l'Ebre, des de Mequinçà

a Tortosa i d'alguns indrets del Camp de Tarragona, podrem donar per acabada la tasca de recerca i recollida que projectarem en emprendre l'«Obra del Cançoner».

* * *

Simultàniament amb aquesta tasca calgué, en iniciar l'«Obra», organitzar el treball que podríem dir de laboratori, per tal d'arribar a la formació del «Cançoner Popular de Catalunya». A aquest fi, fou considerat imprescindible crear un instrument de treball unificat, però amb tota la flexibilitat desitjable, puix era impossible per a realitzar la tasca de comparació i confrontació de les cançons, treballar directament amb els materials tan heterogenis existents (llibres, fascicles, articles de revistes i de periòdics, reculls inèdits manuscrits de diferents formats i disposicions, etc.) i amb els mateixos materials que s'anirien aplegant, als quals no seria gaire factible imposar una uniformitat d'estructura, donada la varietat dels operadors, cadascun dels quals hi posaria la seva nota personal.

A l'objecte d'assolir aquesta finalitat, fou adoptat un tipus únic de cèdula de paper de fil de gran format, en les quals figuren impreses, en els llocs més avinents que un estudi acurat determinà, totes les dades i referències necessàries a la identificació i a l'història de cada document cançonístic o musical. Així, per exemple, aquestes cèdules porten en la capçalera dues numeracions, correlativa general la una i correlativa de classificació l'altra, amb una sigla cada numeració, sigles que permeten saber al primer cop d'ull, de quin aplec o col·lecció de cançons procedeix la que hom examina, i dins quin grup ha estat classificada, mentre que les dues numeracions determinen el seu lloc dins l'ordre general dels documents i dins l'ordre particular de llur classificació. Ultra aquestes indicacions, hi ha destinat a cada cèdula, espai ample per a consignar el lloc d'origen, els noms del col·lector i del cantaire, la data de recollida amb les indicacions d'edat, procedència i ascendència del subjecte cançonístic, i totes les dades referents a la peça registrada, tals com origen (si es coneix), ocasió en què s'utilitza, instruments musicals intervinents (si n'hi ha), dades bibliogràfiques i tota mena d'observacions.

Cadascuna d'aquestes cèdules conté un document, per curt que sigui, com per exemple, les poesies de quatre o cinc versos de les cançons anomenades corrandes i follies. Si el document és cançó i ha estat recollida amb tonada, aquesta figura en primer terme, notada amb caràcters suficientment grossos i vistsos. A continuació, i escrita a màquina, la poesia recollida amb la tonada, distribuïda de manera que, si la seva extensió ho permet, no passi de la primera plana. Si és molt llarga, pot passar a la segona plana i àdhuc continuar en una cèdula afegida; però aquest cas d'una cançó ocupant més d'una cèdula, és molt rar, puix, com ja hem dit, les cèdules són de gran format i això permet notar-hi un gran nombre de versos, ben distribuïts en dues, tres

o més columnes. Si de la cançó no més tenim la lletra, com passa amb l'immensa majoria, per no dir totes, de les recollides per Aguiló i Milà i Fontanals, la cèdula no conté més que la poesia.

Són utilitzades les mateixes cèdules per a les danses, de les quals s'escriu també primer la tonada i a continuació la descripció de la coreografia amb el dibuix de les evolucions i figures, quan s'ha pogut obtenir.

Abans d'ésser consignades en les cèdules, les tonades de les cançons són curosament estudiades sota el punt de vista de llur metrificació. Si estan ben metrificades, s'insereixen únicament tal com figuren en la font d'on són extretes. De les tonades mal metrificades (que són moltes), s'insereix en la cèdula, a continuació de la versió original, la versió que resulta de l'estudi fet, amb la indicació de *Metrificació preferible*, *Probable metrificació genuïna*, *Possible metrificació genuïna* o altra, segons els casos.

Per a facilitar l'estudi exclusivament musical de les cançons i de les danses, de cada cèdula gran, és copiada solament la tonada que conté en una petita cèdula que porta les mateixes sigles i numeració de la gran d'on procedeix. Quan arribi el moment de fer l'estudi musical, no caldrà treballar amb les cèdules grans, sinó que podrà fer-se independentment amb aquestes petites.

Les freqüents contaminacions, empelts i composicions que es presenten en els textos de les cançons, són objecte també d'un estudi acurat que té lloc, com és natural, en el moment de classificar-les. Cada empelt o contaminació, cada element estrany a la cançó estudiada, és assenyalat al marge, i de cada fragment empeltat o intercalat un xic important, és fet una cèdula que passa a reunir-se amb les altres de la cançó d'on procedeix. No cal dir que aquestes cèdules duen referències i senyals especials, que permetin trobar amb facilitat la cançó on havien estat empeltades.

No escaparà, tampoc, a la perspicàcia dels lectors, la suma considerable de treball que aquesta preparació de les cançons i tonades representa, treball que és fet amb molta cura i deteniment, per tal d'evitar errades. Fins al moment actual, han estat fetes més de 25.000 d'aquestes cèdules grans i unes 5.000 de les petites, amb música sola.

Per més que, com el lector haurà observat, no estan encara cedulades totes les cançons i músiques que l'«Obra del Cançoner» té recollides, s'ha anat fent més imperiosa de dia en dia la necessitat de classificar les cèdules ja fetes, amb les quals i sense arribar a la totalitat del material recollit, és possible ja, a hores d'ara, resoldre una pila de qüestions i dubtes referents a determinades cançons. És per això que d'un any ençà ha estat començada la tasca de classificació, aplegant i distribuïnt en les agrupacions previstes, totes les cèdules de cançons religioses, previ estudi i garbellament dels textos.

* * *

Ja des dels inicis de l'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya» era previsible i fou previst que la formació i publicació del «Cançoner» definitiu, era cosa àrdua i llunyana. Per tal de donar fe de vida i també a l'objecte d'omplir finalitats d'ordre pràctic i àdhuc sentimental, fou acordat, l'any 1925, procedir a la publicació d'uns volums que amb el nom de *Materials*, satisfessin els objectius que acabem d'esmentar.

Tres d'aquests volums foren publicats els anys 1926, 1928 i 1929.

El primer volum es publicà dividit en dos fascicles, el primer dels quals té el caràcter d'un homenatge a Manuel Milà i Fontanals. És l'estudi d'un exemplar del *Romancerillo Catalán*, amb anotacions fetes pel propi Milà. Aquestes anotacions, fetes, segons sembla, amb la finalitat de preparar una segona edició del *Romancerillo*, tenen veritable importància, puix donen versions noves i complements de moltes cançons, llocs de procedència en abundor i noms de col·lectors que havien tramès les cançons a Milà i Fontanals, fe d'errades, etc. El segon fascicle del primer volum, conté una nota referent a Manuel Milà per Jaume Massó Torrents, una nota sobre el Mestre Pedrell i la Cançó popular per Mn. Higiní Anglès, un estudi monogràfic de Mn. Lluís Romeu sobre «La versió autèntica dels Goigs del Roser de tot l'any», una comunicació de Francesc Pujol, referent a l'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya», llegida al Congrés d'Història de la Música, celebrat a Viena el març de l'any 1927, en commemoració del centenari de la mort de Beethoven; aquesta comunicació anava il·lustrada per un opuscle que conté nombroses mostres de la nostra cançonística, el qual fou repartit a totes les persones assistents al Congrés i figura també en el segon fascicle que estem ressenyant. Aquest conté encara una Crònica de l'«Obra del Cançoner», pel seu secretari Mn. Joan Puntí i Collell i les Memòries de les dues primeres missions de recerca, realitzades pels Mestres Joan Llongueres i Joan Tomàs i per Mn. Higiní Anglès i el Doctor Pere Bohigas, per contrades de la Garrotxa i comarques solsonina i bergadana. Aquestes Memòries són il·lustrades amb profusió de cançons i músiques procedents de la recerca i amb fotografies dels subjectes cançonístics més interessants.

El segon dels volums de *Materials*, conté un estudi de la personalitat de Marian Aguiló i Fuster, per Mn. Joan Puntí i Collell, un treball sobre «Cromatisme, Modalitat i Tonalitat en les cançons populars catalanes», per Francesc Pujol, unes notes sobre els «Elements gregorians dins la cançó popular catalana», per Mn. Francesc Baldelló, una Crònica de l'«Obra del Cançoner», per Mn. Joan Puntí i Collell, i les Memòries de les missions de recerca efectuades l'any 1923 pel Mestre Josep Barberà i el Doctor Pere Bohigas i pel Mestre Joan Tomàs i Bartomeu Llongueres, a les comarques de l'Alta Segar-

ra, Cardoner i Ribera del Segre i a les terres gironines i olotines. Acompanyen a aquestes Memòries, nombroses cançons populars i les il·lustren retrats de cantaires.

El contingut del tercer volum de *Materials*, està format, fora de la Crònica usual de l'«Obra del Cançoner», que fa Mn. Joan Puntí i Collell, per les Memòries de les quatre missions de recerca realitzades l'any 1924 pels germans Joaquim i Just Sansalvador i Cortès, al Comtat de Concentàina, pel Mestre Josep Barberà i el Doctor Pere Bohigas a Cervera i pobles de la rodalia, pel Mestre Joan Tomàs i Bartomeu Llongueres a la comarca olotina, i pel Mestre Baltasar Samper i el poeta Miquel Ferrà a l'illa de Mallorca. Cada Memòria és il·lustrada amb gran nombre de cançons, retrats i vistes.

El lector haurà pogut observar que la publicació dels volums de *Materials* respon a diferents objectes. En primer lloc, assabentar el públic de la tasca que es va realitzant, per mitjà de la Crònica que figura en cada volum. En segon lloc, facilitar la publicació d'estudis i treballs referents a la nostra cançonística popular, estimulants així l'activitat dels especialistes en la matèria. Finalment, amb la publicació de les Memòries de recerca, abundantment acompanyades de cançons, procedir a la formació dels que podríem anomenar petits cançoners comarcals, en els quals les característiques folklórico-musicals de cada contrada de Catalunya, són presentades en una selecció dels documents recollits pels nostres missioners. Aquests petits cançoners no tenen solament la finalitat, ja ben plausible per altra banda de satisfer el legítim desig dels habitants de cada comarca de veure reunides en aplec especial les seves cançons, que més tard es fondran i diluiran en el conjunt del Cançoner general de Catalunya, sinó que ofereixen el gran interès per a l'estudi de presentar reunides, i per tant, ben evidents, les particularitats peculiars a cada contrada explorada, car ningú dubtarà, i si dubta els nostres volums de *Materials* el convenceran, que cada comarca, cada contrada, a vegades ben petita, presenten un folklore musical molt més diferenciat del que hom podria sospitar. I no cal insistir respecte de les diferències lingüístiques prou conegudes.

* * *

Amb el desig d'encetar la publicació definitiva del Cançoner, fou concebut el projecte d'anar aviat a la publicació de la secció de Danses populars, importantíssima a Catalunya no solament per la qualitat dels documents musicals que s'hi refereixen, sinó per la quantitat extraordinària dels mateixos i de les danses a què donen lloc. A Catalunya tenim unes quantes danses com el Ball pla, el Ballet, les Corrandes, els Balls de bastons, etc., etc., d'ús gairebé general amb diferències de realització més o menys accentuades; cadascuna d'aquestes danses ha donat lloc a una florida musical frondosíssima. Però al costat d'aquestes danses n'hi moltes d'altres, a centenars cal dir sense

exagerar, pròpies d'una comarca, d'una contrada, d'un poble sol ben sovint, que tenen música i coreografia pròpies.

Com més amunt hem dit, foren realitzades missions especials per a la recollida del nostre folklore coreogràfic, el qual, ja de temps, podem considerar com aplegat en immensa majoria en els arxius del Cançoner.

En estudiar la manera de publicar les nostres danses populars, ens adonàrem de les dificultats que calia vèncer per a arribar a un resultat pràctic i satisfactori. Una d'aquestes dificultats era la que s'origina de la necessitat, en descriure cada dansa, d'anar repetint l'aclariment indispensable de cadascun dels mots propis de la tècnica coreogràfica, com també les dades històriques i les referències comparatives, comuns ben sovint a danses nombroses i que no es diferèncien gaire més que pel nom. El sistema de ressenyar en una dansa els mots tècnics i tota mena de detalls comuns a diferents danses i anar fent referències a aquesta ressenya en cada nova dansa és molt poc pràctic, perquè obliga el publicista a una cura extraordinària en no oblidar cap referència si vol que el lector segueixi amb interès la seva obra, i obliga al lector a consultes i desplaçaments constants, cercant en pàgines senceres el petit detall referent a un mot que desconeix, o bé en el curs, a vegades molt llarg, de la descripció d'una dansa, la dada històrica o comparativa que li interessa.

Vàrem creure trobar, si no la solució total d'aquest problema, un alleujament considerable de les dificultats que origina dividint la publicació de les danses en dues parts. Una, la primera, destinada a reunir en forma de diccionari, indubtablement la més pràctica per a la consulta, tots els mots de tècnica coreogràfica amb l'explicació corresponent; tots els noms de les danses, balls, comparses, misteris, entremesos, representacions populars, totes aquelles manifestacions en les quals exclusivament o parcialment, de més lluny o de més aprop, abans o ara, intervé la dansa, acompanyat cada nom de totes les dades descriptives de caràcter general, històriques, d'origen i comparatives que poguéssim reunir.

A la publicació d'aquest diccionari seguiria la publicació de les danses pròpiament dites, la qual comprendria la tonada o tonades, la descripció minuciosa i detallada de les evolucions si l'haviem pogut recollir, i la representació gràfica dels moviments i figures de la dansa, sempre que fos possible.

Adoptat aquest pla, procedírem tot seguit, junt amb el conegut folklorista Joan Amades, a la preparació de la primera part, o sigui del diccionari, la formació del qual ja sabíem havia d'oferir dificultats i tasca llarga, però no tant com la realitat s'encarregà de demostrar-nos. Aviat ens adonàrem, que si no volíem que la nostra tasca quedés molt incompleta, calia que compreguéssim no solament les danses encara vivents o que per tradició oral ens havien arribat, sinó totes les manifestacions coreogràfiques de les quals fos possible

haver esment d'una manera documental. Això ens obligava a estudiar i incloure en el nostre diccionari tota la sèrie de manifestacions espectaculars d'origen medieval conegudes amb el nom d'entremesos, de les quals deriven moltes de les danses avui encara practicades o desaparegudes fa poc. També ens adonàrem que, en publicar les danses, bé calia dir quelcom dels instruments que les sonen i dels seus sonadors, i aleshores en adonàrem de l'enorme importància d'aquest sector, puix encara que a primer cop d'ull i judicant pel fet actual les danses són fetes invariablement al so del flabiol, de la gralla o de la cornamusa, la realitat és molt més complicada i ens trobem que, en el curs del temps, són nombrosíssims els instruments que a la nostra terra han estat utilitzats en manifestacions més o menys coreogràfiques, i que els sonadors, amb llur varietat de noms i amb llurs organitzacions, constitueixen un capítol intrincat i voluminós.

Un xic inquiets per la magnitud de l'obra, però no acobardits per les dificultats, emprenguérem les recerques i treballs preparatoris per a realitzar-la l'any 1930, treballs que hem continuat sense interrupció fins avui i que han donat per resultat la preparació de tres grossos volums que formaran en conjunt el «Diccionari de la dansa popular, dels entremesos, dels instruments de música i dels sonadors». El primer d'aquests volums, dedicat a la Dansa, és ja a l'impremta enterament compost i era el nostre desig fer coincidir la seva aparició amb la celebració del Congrés de Musicologia, però dificultats sorgides a darrera hora ho han impedit. La seva aparició, però, és imminent.

Immediatament després d'aquest volum i mentre es procedeix a la preparació del segon i el tercer del Diccionari, publicarem el quart volum de *Materials* per tal de donar continuació a la sèrie dels tres ja publicats.

Entretant, al laboratori o oficina del Cançoner han prosseguit i prosseguiran els treballs de cedulació definitiva de cançons i de classificació de les ja cedulades.

* * *

Aquesta és la tasca realitzada fins ara per l'«Obra del Cançoner Popular de Catalunya» i la que es proposa realitzar.

Creiem que l'enumeració de fets continguda en aquest article demostra a bastament la importància extraordinària d'aquesta Obra deguda a la iniciativa i a la munificència del gran patrici Rafael Patxot i Jubert, administrador de la Fundació Concepció Rabell i Cibils Vda. Romaguera.

FRANCESC PUJOL

Per la Història de la Música Hispànica.

Dades desconegudes sobre Miguel de Fuenllana, vihuelista.

Des de dies que els historiadors de la música hispànica s'han preocupat del fet de la florida de música per a vihuela a l'Espanya del segle XVI. Aquella vihuela que tan sovinteja ja en les miniatures dels segles X-XI dels Comen-taris sobre l'Apocalipsi, coneguts amb el nom de *Beatus* (1) i que més tard veiem citades en la literatura medieval castellana i en els arxius de Cancilleria, no ens ha servat mica de música fins al segle XVI. La biografia dels vihuelistes castellans resta generalment ben desconeguda encara. Per avui, ens limitem a donar unes notes sobre l'il·lustre Miguel de Fuenllana, l'autor del *Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554).

Fins ara sabíem només, que Fuenllana, cec de naixença, era un músic de càmera de la marquesa de Tarifa (2). El fet que Fuenllana hagués dedicat el seu llibre a Felip II, ens feia sospitar, fa temps, si ell no hauria pogut, també, ésser un músic del palau reial de Castella. Altra cosa que ens feia pensar en aquesta possibilitat, era el mateix fet que entre les obres vocals arran-jades per a vihuela de diferents mestres castellans, en doni també Fuenllana, en el seu llibre, dels dos músics catalans Mateu Flecha, oncle i nebot. Els catalans Mateu Flecha (o Flexa), havien estat al servei de la cort de Carles V i dels seus fills. Aquests dos fets demostraven, doncs, a priori, que Fuenllana, de lluny o de prop, havia servit la cort de Felip II.

Aquesta sospita ens va dur l'any 1934, a fer una recerca a l'arxiu de Si-mancas, sobre una qüestió no encetada encara entre nosaltres: «La música a la cambra de les reines de Castella en el segle XVI». Donat que el temps ens mancava per tantes qüestions com volíem aclarir, es comprèn que ens quedà poca estona per a fer recerca en aquest punt; les dades que apuntarem, però, són ben expressives del què un hom pot trobar en aquell immens arxiu. Fou en aquesta ocasió que aclarírem força detalls sobre «Els músics de la cambra i capella dels Reis Catòlics», «els músics al servei de Carles V», «la capella musical que duia Felip II en el seu viatge a Anglaterra el 1554» (per tractar del seu casament amb Maria Tudor la filla del rei Enric VIII i Catarina d'Aragó), reina d'Anglaterra, «els músics de la cambra i de la capella de

(1) Per a les il·lustracions musicals dels *Beatus*, vegeu W. NEUSS. *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustrationen*, I-II del 1931.

(2) Sobre el llibre de FUEULLANA, ultra els estudis de F. PEDRELL, el Comte de MOR-PHY i P. LLUIS VILLALBA, vegeu [H. RIEMANN] a *Monatshefte für Musikgeschichte* del 1895. i A. KOCZIRG «Die Gitarrenkompositionen in Miguel de Fuenllana's *Orphénica Lyra*» a l'*Archiv für Musikwissenschaft* IV (1922).

Felip II», etc., etc. Una vegada tinguem completa aquesta recerca als arxius de Simancas, podrem aportar llum nova sobre molts dels aspectes de la música hispànica de finals del segle XV i tot el segle XVI.

L'estudi apuntat sobre «La música a la cambra de les reines de Castella en el segle XVI» és ric per demés, no tan sols per la qüestió musical, sinó també per la literatura i el teatre espanyol. Limitant-nos ara a les dades que trobarem a la Secció «Casa de Castilla, Legajo 40», que comprèn els anys 1566-1567 de la reina Isabel de Valois, tercera muller de Felip II, filla d'Enric II de França, morta el 1568, resulta que entre els músics que ella tenia, hi figurava Miguel de Fuenllana. Com pot veure's pels documents que anotem a continuació, Fuenllana servia la reina ja des del 1563. Si Fuenllana servia la reina Isabel ja des de l'any 1563, segurament hauria servit al palau de Felip II ja alguns anys abans, donat que el 1554 li dedicava el seu llibre de música per a vihuela. Això és el que podrem demostrar en altra ocasió que ens sigui donat el treballar dies llargs a Simancas.

Endemig, copiem literalment del «Legajo» esmentat:

«Relación nominal de los criados de la Reina Doña Isabel de Valois. Relación nominal de los criados de la Reyna, nuestra Señora». Algunes vegades s'apunten els *Músicos de violones*:

Luys Masoulas.

Estevandico.

Antonio Dico.

Nicolás Brantan.

Baptista Tampiarem.

Clemente de Ciemen.

Francisco Vayllo.

Diego Hernández, maestro de dança.

Què farien i què sonarien aquests «*Músicos de violones*»? És ben curiós el cas d'aquesta reina: mentre a la seva Capella no hi trobem cap músic—almenys en els llibres esmentats—en els comptes de la seva cambra se n'hi troben un bell rengle.

En altra banda llegim: «Sumario de todo lo que se deve a la casa de la reyna nuestra Señora, de gajes y ordinario hasta en fin del año mil dlxvi, hecho en Madrid a xv de março de mil dlxvii.

A Miguel de Fuenllana, músico de cámara, por resto de sus gajes de hasta fin del dicho año 1566 116.334.

A Juan Prieto, músico de cámara, por resto de sus gajes hasta fin del año de 66 162.500.

A Juan del Cortijo, músico de cámara, por resto de sus gajes de hasta fin del dicho año 1566 101.667.

Una mica més avall, pàg. 167, llegim: «Miguel de Fuenllana, músico de

cámara, ovo de haver por resto de sus gajes de hasta fin de año 1566, ciento setenta mill maravedises de los cinquenta mill e tres que tiene de gajes en cada año clxxiii mill.

Por cedula de la Reyna nuestra Señora hecho en XXII de henero de 1 mill dlxv. Se le libraron al dicho Miguel de Fuenllana, en Constantin Gentil, veynte mill maravedises con que se le acavo de pagar lo que ovo de aver de sus gajes el año próximo pasado de mill y quinientos y sesenta y tres, p. 61, xx mill.

Mas se le cargan dies e seis mill e seis cientos e sesenta e seis maravedises que por nómina de su magestad, de veinte e uno de março de mill e quinientos e sesenta e cinco, de mejor quantia, se le libraron en el dicho Constantin, por lo que huvo de aver de sus gajes, hasta en fin de abril del año próximo pasado de mill y quinientos e sesenta y quatro, p. 66 XVI mil dclxvi.

Mas veynte mill maravedises que le pagó Constantin Gentil a quenta de sus gajes del año pasado de 1565, como consta por çedula de su magestad de 25 de mayo de 1566..... se le recivan en cuenta, p. 87 ... XX mill.

Mas cinquenta ducados por por cedula de su magestad dé x de junio de 1 mill dlxvii se le libraron en Constantin Gentil a buena quenta de lo que ovo de haver de sus gajes asta fin del año 1566, como por él a quenta del dicho Constantin, p. 102 XVIII mill dcl.

Mas, nueve mill y cien maravedises que por çedula de su Magestad de nueve de settiembre de 1567 se libraron a Francisco de Montalvan en gajes en feria de otubre del año 1566 que estan por hazer en el dicho Constantin, por lo que ha de haver por un poder en causa propia del dicho Miguel de Fuenllana, p. 103 IX mill c.

Mas ochenta y cinco mill quatrocientos y quatro maravedises que por nombre de su M^a. de XXI de Septiembre de 1567 se le libraron en el dicho Constantin en pagos de feria de otubre del año 1566 que se hazen en este presente 1567 por lo que ovo de haver por sus gajes asta fin del dicho año de 1566, pàgina 105 LXXX mil CCC LXXXIV.

Mas 34 mil 869 maravedises que por nomina de su magestad de XXIII de hebrero 1564 se le libraron en el dicho Constantin a cumplimiento de sus gajes de hasta fin del año 1562 como paresce en pàg. 17 ... XXXIII mill DCCC LXIX.

Mas xxx mill maravedises que por çedula de su magestad de XXIII de hebrero de 1564 se le libraron en el dicho Constantin a buena quenta de sus gages del año 1563. pag. 18 XXX mill.

Com pot veure el lector, del registre esmentat de la reina Isabel de Valois, copiem només les dades que ens interessin per al nostre Fuenllana. Continuant la recerca, trobem a la pàg. 167 el següent:

«Miguel de Fuenllana, músico de vihuela de la R^a. N. S^a.:

Al dicho Miguel de Fuenllana se le cargan veinte y cinco mill maravedises

que por nomina de su M^a. de XXI de septiembre 1567, se le libraron en Constantin Gentil por sus gages de los seis meses primeros del mismo año como por pág. 18 XXV mill.

Mas 25 mill que por nomina de su Magestad de 12 de junio 1568 se le libraron en el dicho Constantin por sus gages asta fin del año 1567, como por página 36 XXV mill.

Mas 16 mill 667 maravedises que por nómina de su Mag^a. de 12 de junio 1568 se le libraron en el dicho Constantin por sus gages del tercio primero del dicho año 1568 como por pág. 39 XVI mill DCLXVII.

El dicho Miguel de Fuenllana ovo de haver por sus gages de todo el año 1567 cinquenta mill maravedises..... sobre el mes de diziembre del mismo año I mill.

Mas 16 mill 667 maravedises que se le contaron en bureo sobre abril del año 1568 por sus gages del tercio primero del mismo año XVI mill.

Mas 33 mill 333 maravedises que se le contaron en bureo por sus gages de los ocho meses postreros del año de 1568 XXXIII mill.

El dicho Miguel de Fuenllana ovo de haver por sus gages de los seys meses primeros del año 1569 a rrespetto de 50 mill maravedises por año ... XXV mill.

Per no allargar massa aquesta llista, deixem de copiar les tres pàgines plenes de pagaments a Fuenllana. Aquestes dades, que no tinguérem temps de copiar, aclariren bé els anys que va viure Fuenllana. Elles demostren com una vegada morta la reina Isabel de Valois, Fuenllana va continuar servint la cort de Castella. El 1591, 17 d'agost, els hereus de Fuenllana, que havien reclamat sovint el pagament d'uns deutes que la cort tenia contrets amb el músic, aconseguiren que els fos donat el següent:

«El dicho Miguel de Fuenllana.

De su Mag^a. para que los fueares o sus lugartenientes en esta corte, paguen a los *herederos de Miguel de Fuenllana*, músico que fué de la Reyna Doña Isabel, XLIII mill DCCC e VI que por otra cédula de su Mag^a. aqui ynserta se les libraron en Magno (?) Lucambergue, agente que fué de los dichos fueares, para que se los paguen de cierto depósito que se devía al dicho Fuenllana de sus gaxes y no lo hiço por haverse perdido la cédula.»

Segueixen encara altres pagaments a «Jhoan Prieto, músic de cámara, a Jhoan Cortijo, músic de cámara de la reina», etc., etc. Tot plegat demostra que les reines de Castella del segle XVI tingueren una predilecció especial per la música de cambra. Demostra, també, que la música de vihuela fou estimada al palau reial. Potser sí que alguns dels altres vihuelistes de bon nom, dels quals no sabem quasi res sobre llur vida, serviren, també, a la cort de les reines d'Espanya.

HIGINI ANGLÈS, Prev.

Vicenç Martín i Soler

(1754-1806)

i la seva òpera. «Una cosa rara o sia bellezza ed onestà»

L'autor d'*Una cosa rara*, l'òpera escollida enguany per la Secció Escènica de «Junior F. C.» per a representar-la dintre els actes organitzats amb motiu del III Congrés de Musicologia que es celebra a Barcelona aquest mateix mes, és un de tants compositors espanyols que cercant un camp més ample i favorable per a llurs activitats no s'hi pensaren gaire en emigrar de llur país natal. Vicenç Martín, anomenat a Itàlia «Martini lo spagnolo», tal com abans els germans Joan i Manuel Pla i Domènec Terradelles i més tard Manuel García i Ferran Sors, assolí igualment una reputació envejable a l'estranger. La popularitat que aconseguiren a Viena les seves òperes ho palesa el fet d'haver intercalat Mozart en el seu *Don Joan* un tros precisament d'aquesta partitura *Una cosa rara* per a acompanyar el darrer sopar de Don Joan, en l'escena final del drama. L'historiador H. Riemann fa constar que són 21 òperes i 3 «ballets» les produccions escrites per Martín, des de l'any 1776 al 1798. La seva música fàcil, melòdica i expressiva era acollida pels italians amb el més gran favor; això és molt significatiu i honora la memòria del músic valencià, si es té en compte que a la mateixa època eren cantades les millors produccions de Paisiello, de Cimarosa i de Guglielmi. Martín i Soler triomfà també a Viena i rivalitzà sortosament amb el mateix Mozart. En l'espai de vuit anys *Una cosa rara* obtingué allí el nombre de 59 representacions i *L'arbore de Diana*, altra de les seves òperes més aplaudides, n'havia assolit en 1804 no menys de 83.

Heus ací, ara, unes dades biogràfiques, prou completes per al cas, referents al nostre músic, el talent del qual, apte del tot per a lluir-se en el gènere dramàtic, puix que posseïa un instint extraordinari del teatre, podran jutjar ben aviat els filharmònics barcelonins en ocasió de reproduir-se novament el dia 21 d'abril *Una cosa rara*, que des de l'any 1793 no s'havia donat més a la nostra ciutat.

Vicenç Martín i Soler nasqué a València el 5 de març de 1754. Ja de noi formà part de l'Escolania de la Catedral de la seva ciutat natal i, ben ensinistrat, més tard exercí el càrrec d'organista a Alacant. Jove encara, passà a Madrid, on estrenà—segons es llegeix en el Diccionari Riemann—la seva primera òpera *I due avari* (1776). Per indicació d'un cantant, anomenat Giuletta, anà a Florència amb l'encàrrec d'escriure una òpera per al vinent Car-



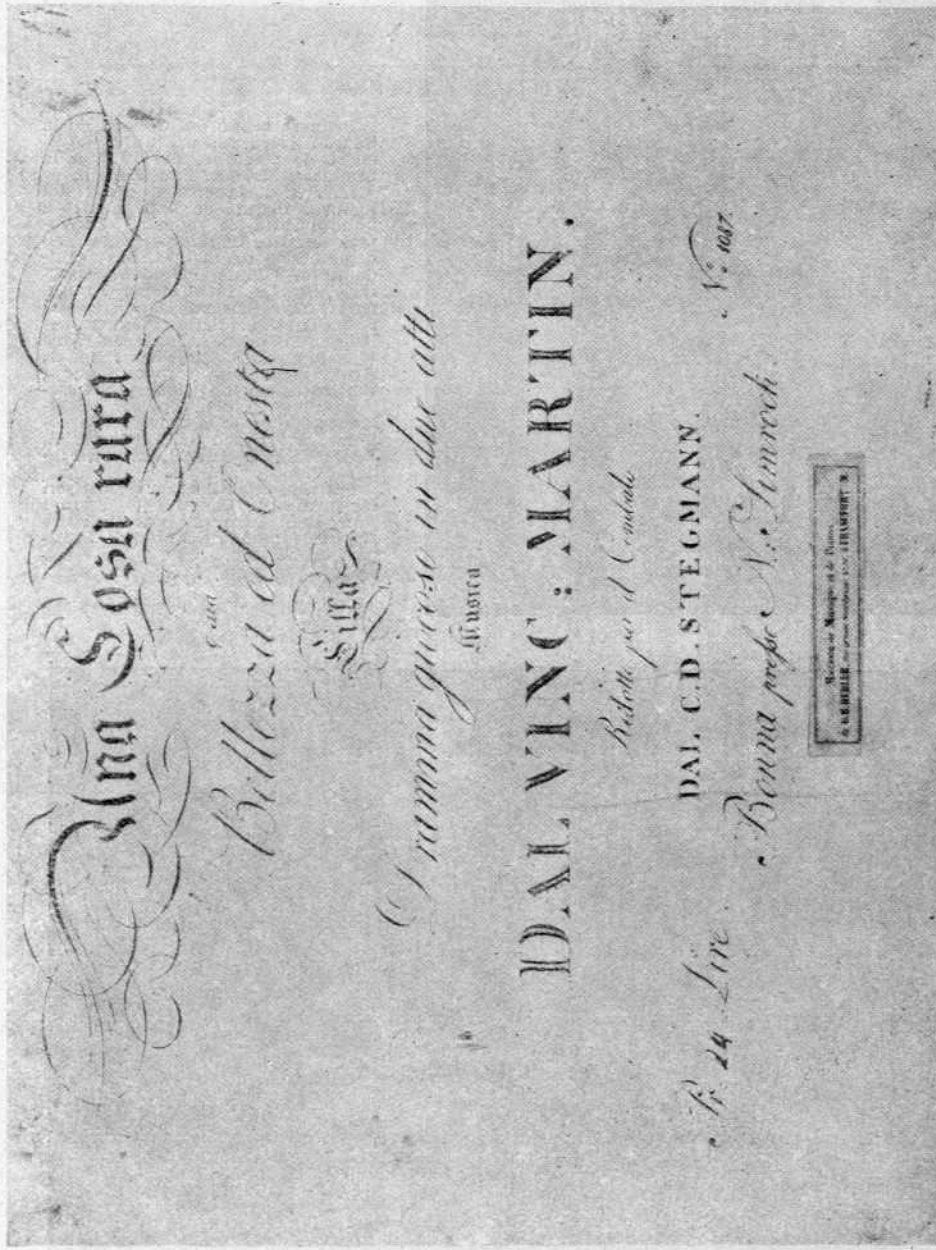
Primera sessió del Consell de la S. I. M. celebrada a Frankfurt s/M. el 14 de setembre del 1928, a la biblioteca del Dr. Paul Hirsch.

Mirant d'esquerra a dreta del lector i llegint de baix a dalt a la fotografia, es veuen: 1. Senyoreta Dr. Ilse Schäfer (Basilea, vicesecretària de la S. I. M.); Guido Adler (Viena, President Honorari), Sra. Dr. Kathi Meyer (Frankfurt), Mr. Edward Dent (actual President). 2. Peter Wagner (+ Primer President), Johannes Wolf (Berlin). 3. Z. Nejedly (Praga), Knud Jeppesen (Copenhague), Willibald Marian (Basilea, Secretari General), Th. Speizer (Basilea, tesorero). 4. H. Anglès (Barcelona), P. Hirsch (Frankfurt), A. Smijers (Amsterdam), R. von Ficker (Viena).

Per impossibilitat no assistiren els professors Cosari (+), Pirro i Van den Borren, representants respectivament de Itàlia, de França i de Bèlgica.



Els mestres von Webern, Woytowicz, Dent, Ansermet i J. Lamote de Grignon que han constituït el Jurat per a fixar el programa del XIV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània, que s'efectua el present mes d'abril a Barcelona.



Portada de la partitura per a cant i piano de l'òpera «Una cosa rara», existent a la Biblioteca de l'Estat, de Munic.

naval. La seva *Ifigenia in Aulide* fou estrenada en 1781. Seguidament produí l'òpera *Astartea*, a Lucca, i també el ballet *La Regina di Golconda*, en tres actes. Dos anys més tard, *La donna festeggiata* i *L'accorta cameriera* foren estrenades a Torí, i en 1784 era representada a Roma *Ipermestra*. A l'any següent Martín es dirigí a Viena, on conegué el famós llibretista Lorenzo da Ponte, el qual escriví per a ell el llibret d'*Il burbero di buon cuore*, estrenada el 4 de gener de 1786. Aquí i en altres parts esdevingué de moda, i les seves òperes *La capricciosa corretta*, *L'arbore di Diana* i *Una cosa rara* (llibret igualment de Da Ponte) seguiren en ràpida successió. Aquesta darrera obra, estrenada l'11 de novembre del 1786, deixà a l'ombra per un temps *Les noces de Figaro* que Mozart havia estrenat sis mesos abans. En la tardor de l'any següent aparegué *Don Giovanni*, i Martín, inconscientment, obtingué immortalitat a les mans del seu rival, pel fet esmentat abans d'aparèixer un fragment d'*Una cosa rara* en el segon final de l'obra mestra de Mozart.

En 1788, Martín fou nomenat Director de l'Òpera Italiana de Petersburg, on estrenà *Gli sposi in contrasto* i una cantata: *Il sogno*, i aconsegueix en 1798 l'honor d'ésser elegit Conseller d'Estat. En 1801 va decaure per un temps la moda per l'òpera italiana, i l'òpera francesa, que també adaptà algunes de les obres del nostre compositor, representades amb èxit a París, li prengué el lloc. Martín, privat així del seu empleu, dedicà la resta de la seva vida a l'ensenyança. Una Missa, *Domine salvum fac*, i, entre altres òperes, *L'illa de l'amor* són esmentades encara en alguns diccionaris. Aquesta darrera òpera es creu que fou estrenada a Florència, vers l'any 1784.

• • •

L'acció de l'òpera de Vicenç Martín *Una cosa rara o sia bellezza ed onestà*, es descabdella a Espanya, en un poble de Sierra Morena, en el transcurs d'un dia. Els personatges són: Isabella, Reina d'Espanya; Giovanni, Infant d'Espanya; Corrado, gran escuder; Lilla i Ghita, serranes enamorades de Lubino i Titta, serrans; Lisargo, *Podestà* (batlle) del poble.

Titta, germà de Lilla, vol casar aquesta amb el *Podestà*, però Lilla està enamorada de Lubino i trobant-se de pas al poble la Regina, que havia organitzat una cacera per aquells voltants, demana la protecció reial, la qual li és concedida amb amorós acolliment. El Príncep, allí present, se sent fascinat per la bellesa de Lilla i amb gran persistència assetja la noia, la qual refusa ardidament la pretensió del Príncep, perquè ella no estima sinó Lubino.

El *Podestà*, a la vegada, instat per Titta, vol imposar-se per la força i fer de Lilla la seva muller. Mes la Regina, compleix la seva paraula i lliura Lilla a Lubino; i seguidament es celebren les noces d'aquests, al mateix temps que les de Titta amb Ghita.

Al segon acte, assabentada Ghita de l'enamorament del Príncep, aconsella Lilla que no es faci esquerpa al seu costat, perquè fent-li bona cara també es beneficiarà de valuosos presents. Lilla s'ofèn per les paraules de la seva companya i diu que no es deixarà temptar mai per les riqueses.

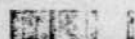
Arribada la nit, i aprofitant l'absència dels marits, el Príncep, acompanyat del seu escuder Corrado, s'apropa a la casa de Lilla. Fent creure els dos, en mig de la foscor, que són els homes que Lilla i Ghita esperen a la porta de la casa, intenten festejar-les, però es fan escàpols en sentir-se les veus de Titta i Lubino que arriben en aquell moment. Les dones resten sorpreses, i davant de llur torbació, aquells dubten de la fidelitat que els juraren.

Davant de la Regina, altra vegada, demanen tots que es faci justícia. La Regina posa pau entre els enamorats, convençuda de la lleialtat de Lilla, i, finida la cacera, s'acomia del poble, acompanyada del Príncep, el qual renuncia a la seva aventura amorosa. Asserenades ja les passions, els camperols aclamen la Regina, i lloen també Lilla, que ha donat un exemple, *cosa rara*, de bellesa i honestedat. L'òpera acaba, doncs, joiosament amb danses i cantúries adients.

La partitura que va escriure Martín i Soler per a *Una cosa rara, o sia bellezza ed onestà*, en la qual alternen les peces musicals amb el parlat, no és cap cosa genial; però hi ha abundor d'idees, hi ha una gràcia ben característica de l'època—aquella gràcia que en diem mozartiana, però que el propi Mozart copsà de l'ambient frívol que regnava arreu en finalitzar la dissetena centúria,—hi ha un sentiment dramàtic dels més justos, un sentit humà que tradueix fidelment l'estat d'esperit de cada personatge, un coneixement del teatre, en fi, que no es troba pas sempre en els compositors d'òpera de tots els temps. La inspiració fresca i àgil ho il·lumina tot, i hom s'embadaleix amb una música franca que defugint tota vulgaritat escampa una joia encomandissa. L'estil del mestre Martín en *Una cosa rara* és, això sí, purament italià, i la nacionalitat de l'autor no s'acusa fins a la darrera escena, amb unes aïroses «seguidilles» que era el número obligat també en les «tonadilles» de la mateixa època.

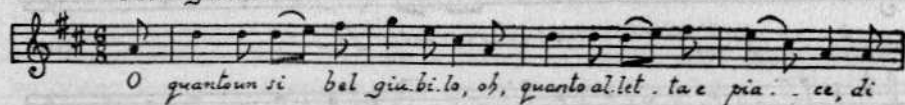
Després d'una ràpida lectura de la partitura que hem tingut a la vista—reproducció fotogràfica de l'exemplar per a cant i piano que existeix a la Biblioteca de l'Estat, de Munic, podem assenyalar, entre els números més reeixits, els següents:

Al primer acte, l'ària del Príncep, un «andantino amoroso»: *Più bianca di giglio*, de melodia molt bella i distingida; el duet que segueix: *Un bricone senza core*, de Ghita i Tita, amb la seva impetuositat, té força caràcter dintre la situació del llibre. Dintre l'estil lleuger i abrivat, molt propi dels italians de l'època, ressalta també l'ària del Podestà: *Or se peri colo distarque*. La traça i l'empenta de Martín ressalta igualment en el recitatiu i ària de Lubino:



Dov'è dunque il mio ben? Plena de vida, la peça aquesta, s'escolta amb sòs-tingut interès. El mateix podem dir del tercet de Lilla, Ghita i la Regina; la música accentua bé el caràcter de cada personatge, i el cànon: *Per pietà, non vi sdegnate*, que es troba al mig, està molt ben compost. L'ària de Lilla: *Dolce mi parve un di*, és una altra perla de la partitura, pàgina exquisida, digna de Mozart. Tot el final es descabdella amb facilitat, i els canvis de moviment mantenen l'espectació de l'escena. Abans d'acabar, apareix una frase feliç, plena de joia: *O quanto un si bel giubilo*, que inicia la Regina i

All' giusto

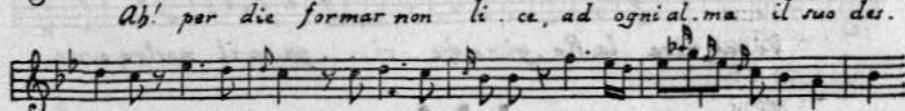


pu-ra gio-ja pa-ce, ser-gente ognor sa-ra.

van repetint les altres veus. És el fragment que Mozart va incloure en l'escena final del seu *Don Joan* (1). Del mateix primer acte cal distingir encara l'ària de Lubino: *Lilla mia, dove sei gita*, per la seva inspiració delicada, i una deliciosa arieta cantada per Ghita: *Perdre tu m'amini*, del gust més exquisit dintre la seva senzillesa.

Al segon acte destaquen sobre els números restants dues àries seguides; la de la Regina: *Ah! perdìe formar mon lice*, i la del Príncep: *O Ciel, che duro passo*, dues grans àries de força compromís per l'agilitat vocal que reclamen. La primera cal considerar-la com una de les pàgines més importants i més belles de la partitura. És una ària superba de sentiment noble i de

Larghetto



li-no, ch'io tra-vai vivrai fe-li-ce, trai pia-er di li-ber-tà.

gran volada que honora el mestre que l'ha escrita. També és digne d'esment el recitatiu de Lilla: *Ah! no mio dolce amore*. Els interludis que executa l'or-

(1) Aquest fragment del nostre músic Martín, que en la partitura mozartiana compta 66 compassos, és executat al començament del sopar de Don Joan i va seguit d'un altre tros de l'òpera Fra i due litiganti de Giuseppe Sarti, el qual s'encadena amb el «moderato» marcial ben conegut de Les noces de Figaro, del propi Mozart.

questra sonen de manera molt expressiva. Però és més bella encara l'ària que segueix: *Consola la pene mia*. Amb fina discreció hi és emprat el cromatisme,

Andante sostenuto

Con-so-la le pe-ne mia vi-ta, mio be-ne, quell'
i-ra, quell' pianto mo-ri-re mi fa, con
so-la le pe-ne mia vi-ta, mio be-ne, quell' i-ra, quell' pianto, mo-
ri-re me fa, quell' i-ra, quell' pianto mo-ri-re mi fa.

que ajuda a fer més intensa l'expressió del cant. Hi ha també un septet molt bonic, ben ajustat a la situació del moment i que manté despert l'interès de l'auditor amb el feliç descabdellament de '«allegro»: *Quanto è caro, quanto è buono*. En fi, pel seu estil amable i per la seva fluïdesa melòdica, es fa molt agradable d'escoltar el duo de Lilla i Lubino: *Pace, caro mio sposo*, i vers al final, precedint l'aire de «seguidilla» que hem esmentat abans, hom escolta amb gust un tema joiós que inicia Ghita: *Viva, viva la Regina*, que sembla talment un ballet popular:

Allegretto

Vi.va, vi.va la Re-gi-na che ri-.pa-ra il nostro o-nor.

Ja hem dit l'èxit extraordinari que les òperes de Martín i Soler havien obtingut a Itàlia, a Rússia, a Viena i a París. Ara, gràcies a la rica documentació que pacientment ha anat recollint el senyor Joan Fort, un dels més conseqüents «dilletanti» barcelonins, podem afegir al nostre modest treball unes dades curioses referents a les obres del músic valencià setcentista que s'han representat a Barcelona, en el mateix període d'anys que s'aplaudien

ací les òperes més famoses de Paisiello, Cimarosa, Salieri, Guglielmi, Piccini, Paër, Mozart (*Così fan tutte*), Mayer i altres.

Una cosa rara o sia bellezza ed onestà, «drama gicoso per musica», en dos actes, de Vicenç Martín i Soler, fou representat per primera vegada al Teatre de Santa Creu l'any 1790 (dia 2 de setembre), tal com es consigna en el llibret de l'òpera imprès per Francesc Gineras, Barcelona. Consultada la documentació del teatre, que es guarda a l'Hospital de Santa Creu, *Una cosa rara* obtingué el nombre de 18 representacions durant la temporada 1790-91. La nova òpera fou repetida la següent temporada (9 representacions), i es va reprendre el dia 2 de maig del 1793, cantada per Lluïsa Villeneuve i Antoni Mandini, aconseguint aquesta darrera vegada 4 representacions.

Successivament foren donades a Barcelona, del mateix mestre Martín, les òperes següents: *L'arbore di Diana* (3 vegades l'any 1791), *Il burbero di buon cuore* (2 vegades l'any 1794), *La capricciosa corretta* (17 vegades l'any 1798) i *Ifigenia in Aulida* (6 vegades l'any 1799).

• • •

Ara, després d'haver emmudit cent quaranta-tres anys a Barcelona, injustament oblidada, l'òpera més famosa de Martín i Soler, els nostres filharmònics i els il·lustres musicòlegs inscrits al III Congrés de la S. I. M. podran escoltar les seves jolius canticelles, que prenen lloc de nou a l'escena, gràcies a la iniciativa ben laudable i a l'esforç ben d'agrair de l'agrupament líric de «Junior F. C.», el qual, sota la direcció del reputat mestre Josep Sabater, ha vingut estudiant i assajant incansablement *Una cosa rara* durant tot el present curs. No dubtem del feliç resultat del seu treball, si recordem l'èxit assolit els anys precedents en les seves diverses manifestacions teatrals. Els que admiraren la interpretació fidel i la brillant presentació del *Tzar Saltan*, de la *Promesa venuda* i del *Barber de Sevilla* de Paisiello, a càrrec de la companyia selecta de «Junior», artistes conscients millor que modestos «amateurs», us donaran plena garantia de la bella impressió d'art que aneu a rebre.

JOAN SALVAT

Restauració de les Simfonies perdudes de Muzio Clementi

Un esdeveniment d'excel·lent importància per a la música italiana—el més gran de l'actual temporada simfònica d'Itàlia—ha estat la recent presentació per Alfred Casella de la *Simfonia en do major*, de Muzio Clementi. Es tracta d'una primera audició (llevat d'Anglaterra, Alemanya i França), després d'un segle de silenci, d'una obra que es creia perduda i que ha estat reconstruïda (de manuscrits dispersos) pel mateix Casella i ara dirigida per ell en un dels concerts simfònics del «Teatro di Torino».

La pèrdua o dispersió dels manuscrits orquestrals de Clementi, corresponents a la seva producció simfònica de la maduresa, havia constituït, fins ara, un greu obstacle per a la justa evaluació crítica d'aquest compositor romà, que la gran massa del públic musical considerava erròniament poca cosa més que un pianista virtuós i pedagog, malgrat les guspires de geni que són perceptibles en algunes de les seves sonates.

Aquest judici apareixia més curiós i superficial a la llum de la fèrvida admiració vers les últimes simfonies clementines que ja havien expressat els crítics contemporanis, els quals elogiaven «la novetat de forma, els efectes agosarats, la solidesa d'estructura, la puresa dels *adagi*, l'esplèndida orquestració» d'aquestes obres, mentre que alguns cronistes arribaven fins a comparar-les, i àdhuc a preferir-les, a les simfonies de Haydn i de Beethoven. Les darreres obres de Clementi, efectivament, interessaven sobretot pels seus experiments formals.

El misteri de la completa desaparició d'aquestes partitures, i l'interès desvetllat per resoldre'l, no feien sinó augmentar davant la bellesa poc comuna de certs fragments manuscrits obtinguts pel Museu Britànic en 1871, entre els quals hi havia una notable introducció simfònica (erròniament descrita en el catàleg com un «esbós»). Era sabut, a més, que el compositor treballà tenaçment durant més de quinze anys en aquestes simfonies, amb les quals, com es llegeix en una correspondència publicada en l'*Allgemeine Musik Zeitung* de l'any 1817, ell entenia que feia el seu «testament artístic per a la posteritat».

Amb la mort, l'any 1917, del musicòleg anglès Dr. William H. Cummings i la venda als encants de Londres de la seva col·lecció de música vella, eixí a la llum un preciós feix de partitures autògrafes incompletes, esbossos i

apunts de Clementi i fou adquirit per la «Library of Congress de Washington», o sia la Biblioteca Federal Nord-americana. En els anys següents, diversos experts il·lustraren la descoberta (notablement ho féu Georges de Saint-Foix en la «Revue de Musicologie», el 1924), però restava al Mestre Casella la tasca de portar a cap la collació de tots els fragments existents a Londres i a Washington, en l'esforç de reconstruir amb ells almenys una obra completa, si fos possible.

Després d'un detingut examen de la collecció americana, Casella es donà compte que, de les quatre simfonies incompletes, dues, potser, es podien restaurar amb tota fidelitat: la *Primera, en do major*, i la *Segona, en re major*. Aquesta darrera oferia poca dificultat, perquè la introducció i la primera part de l'*allegro* inicial, que mancaven en el manuscrit de Washington, resultaren ésser, no menys, que el mateix fragment conservat al Museu Britànic, com es pogué confirmar després mitjançant una nova verificació feta a Londres.

La restauració de la *Primera simfonia*, fou més complexa. Casella pogué reconstruir les vuit pàgines que faltaven del començament del primer temps sobre la base de la reexposició subsegüent dels dos temes principals, però restava l'enigma de la introducció, que faltava igualment en aquesta obra. Cert que hi havia entre els papers una bella introducció de quatre pàgines; mes cap d'elles no prova que pertanyés a aquesta simfonia. La sort ha afavorit l'investigador, perquè ha trobat entre els esbossos una primera pàgina solta d'una part de violí (únic vestigi d'un material) que reunia aquesta mateixa introducció i l'*allegro*.

La reconstrucció de l'últim temps fou més àrdua encara. L'existència de dues versions—una primera en *si bemoll*, una subsegüent en *do*—ajudava poc, puix que mancaven trossos considerables d'ambdues versions i Clementi, mai no satisfet, havia introduït moltíssimes modificacions en la segona versió. Casella arribà a resoldre aquest problema també, gràcies a un estudi minuciós dels apunts quasi indesxifrables que afortunadament eren adjunts a les partitures. Aquestes últimes són d'una sorprenent claredat, tenint en compte els 60 anys i més de l'autor. La instrumentació comporta dues fustes, dos corns, dues trompetes, dos trombons, tímpani i cordes.

Així, l'audició de Torí pot ésser considerada com una estrena mundial, per la raó que aquesta partitura fou escrita i executada originàriament en una altra forma i tonalitat. D'un estudi de documents fidedignes resulta, a més, que les vint simfonies de Clementi que figuraven en els programes anglesos, alemanys i francesos, especialment entre 1813 i 1826, probablement hauran de reduir-se a sis, degut a les seves nombroses revisions.

El Mestre Casella, que acaba de tornar als Estats Units, té el propòsit de completar ara els seus treballs sobre la collecció de Washington. De les

altres dues simfonies que conté, una (sense número), l'anomenada «Great National Symphony», enclou motius folklòrics i la melodia de l'himne nacional, «God Save the King», en curioses elaboracions polifòniques. Manca també part del primer temps d'aquesta obra (estrenada a Londres el 1824); amb tot, Casella opina que es podrà reconstruir. Quant a l'última de la sèrie—la *Quarta simfonia, en re major*—completament sense primer temps, sembla, segons dades al poder de l'investigador, que l'admirable primer temps de Londres pertanyi a aquesta mateixa simfonia.

En aquest cas, hauran estat recuperades tres simfonies, o tal vegada quatre, del compositor romà. La troballa és considerada important per a la història musical i la de la simfonia italiana en particular, puix que revela en Muzio Clementi un dels mestres de la simfonia moderna en una època vital de transició en què les circumstàncies privaren Itàlia de l'honor d'haver contribuït valuosament al desenvolupament de l'art simfònic. Ja es comprèn, doncs, com els músics italians senten el goig de poder, finalment, oposar un simfonista italià de primer ordre als colossos alemanys del segle passat, encara que necessàriament resti a l'ombra d'aquells genis i la confrontació tingui un interès principalment històric, semblant a l'interès que ha desvetllat la simfonia de Cherubini descoberta darrerament per Toscanini i dirigida per ell mateix a París.

Pocs dies després de l'estrena de la *Primera Simfonia* a Torí, Casella presentà trossos de les simfonies *Segona* i *Quarta* del mateix Clementi, aquesta vegada davant de l'Orquestra de L'Augusteo, a Roma, en un programa retransmès per la ràdio i que poguérem escoltar des d'ací. Es tractava de donar la *Segona, en re major*, però Casella es permeté substituir el primer temps d'aquesta per la introducció i l'*allegro* inicial de la *Quarta simfonia*, de la mateixa tonalitat, degut a ésser més bells i de més eficàcia, tot excusant-se de la seva llibertat dient que el propi autor, freqüentment intercanviava els temps de les seves simfonies d'idèntica manera.

Tot amb tot, les dues estrenes ens arribaren molt grates. Ambdues obres, particularment la *Segona* (que duu data 1819), reflecteix les aspiracions modernes del compositor, reunint expressions típiques dels dos segles, cosa que potser és l'aspecte de més interès d'aquestes partitures, fruit dels albors del moviment romàntic. Per als musicòlegs, queda així rebutjada la temptativa de col·locar-les en el període prehaydní de Clementi, és a dir, abans del 1791, ja que no solament les dates descobertes, posteriors totes al 1804, sinó també el caràcter mateix de les simfonies, tradueixen l'alè poderós de l'art de Beethoven.

Casella ha descrit com segueix el caràcter general de les quatre simfonies:

«El seu estil és el d'un músic, la vida del qual va des de la mort de J.

S. Bach fins a la plenitud del romanticisme. Esperit fonamentalment clàssic, educat a través de severes disciplines i posseïdor d'una tècnica polifònica i constructora veritablement excepcional, Clementi s'esforça visiblement en aquestes simfonies per tal de renovar la gran herència clàssica amb les noves inquietuds del segle dinou. I el seu geni profundament italià arriba feliçment a l'anhelada síntesi. Així, en aquestes obres trobem una nova i més forta afirmació de la música que admirem en les seves millors sonates per a piano, música a la vegada grandiosa i vivaç, tràgica, per bé que més sovint serena.»

Les dues simfonies darreramen escoltades després de tan llarg silenci, són de notable vigor estructural i bellesa expressiva. Ambdues estan construïdes sobre els models clàssics del segle divuitè i animades principalment de l'esperit formal d'aquell segle i també són sobresortints per la seva qualitat lineal italiana, aquella mateixa virtut nacional que Clementi mostrà en les seves composicions de cambra, així com en el seu cèlebre «Gradus ad Parnassum».

Personalment, preferim la *Segona*. Aquesta és especialment, i més encara la magistral introducció interpolada de la *Quarta*, la que amb major claredat acusa l'evolució de l'autor. Certs accents dramàtics, certs desenvolupaments i efectes instrumentals, certes inflexions harmòniques revelen el naixement d'una nova època d'art. La introducció esmentada fa pensar fins en un precursor de Brahms. Dels tres temps oïts de la *Segona simfonia*—*larghetto cantabile*, *minuetto*, *presto*—trobem particularment notables el *larghetto*, que és d'una puresa melòdica encisadora, i el *presto* final, desbordant de sana joialitat. En la seva serenitat olímpica, en la seva fresca joventut, aquestes pàgines són dignes d'un Haydn.

RAYMOND HALL



Apunts sobre Alban Berg

L'estrena de la darrera obra del malaguanyat compositor vienès, el *Concert per a violí*, sobre un choral de Bach, prevista en el XIV Festival Internacional de Música Contemporània, fa oportunes algunes observacions sobre la producció d'aquest gran músic dels nostres temps.

El fet de no haver pogut disposar de la partitura d'aquesta obra perquè encara és inèdita, ens priva de poder donar-ne als nostres lectors un anàlisi complet, cosa que hauriem volgut fer, i ens veiem obligats a limitar-nos a alguns comentaris de caràcter general sobre la seva producció coneguda fins ara, i, especialment sobre les seves dues obres capitals, que són les òperes *Wozzek* (1922) i *Lulú* (1934). Creiem més útil parlar dels efectes psicològics i estètics que produeix la música de Berg en el públic i de la posició històrica de Berg dins el panorama de la música moderna, que no de la seva tècnica artística i dels seus procediments estilístics que, segons la nostra opinió, no han de preocupar gaire la massa d'aficionats a la música (1).

El primer—i el més important—efecte que la música d'Alban Berg produeix a la primera audició, és el d'un llenguatge musical extraordinàriament dens, d'una expressió turmentada fins l'anorreament de la pròpia individualitat i d'una estructura molt complexa que sembla explotar fins l'extrem les facultats comprensives de la nostra potència auditiva.

De bell antuvi, el compositor sembla que ha recorregut a totes les combinacions imaginables en perfilar les corbes melòdiques, en les construccions poliharmòniques i poli-rítmiques i en els efectes de la sonoritat i de la marxa de les modulacions. Línies melòdiques com la de la *Cançó de Lulú* (v. reproducció) o l'harmonització d'una cançó popular (*sic*!) com en el chor següent:

Viu ♩ = 132

Chor. d' homes a sis veus, (reducció)

f

Clar. *f*

(1) Vegeu la breu explicació de l'anomenat sistema «a dotze sons» en el número 364 de R. M. C., p. 243. Veure també *The Musical Quarterly* (Nova York), gener 1936.

semblen estar fora de tot el que ens és familiar en música i són d'una exaltació suprema, d'una hiper-sensibilitat gairebé neuròtica i, al mateix temps, d'una força brutal, la qual no ens arriscariem a qualificar ni de destructora ni de constructiva.

Allò característic del seu estil, ho trobem en aquestes llargues melodies dilatades, en aquestes acumulacions inaudites de segones, de setenes i de quarts, en aquestes modulacions que han destruït totalment el principi sagrat de la tonalitat per a proclamar la dissonància com a nou principi renovador. És precisament per aquesta conseqüència inexorable i mantinguda fins el darrer extrem, per aquesta voluntat artística intorçable de crear-se un nou món expressiu i en aquesta unitat un xic sinistra del seu estil personal, que l'obra de Berg es diferencia essencialment de la dels altres compositors de la nostra època.

Hom no trobarà en la seva producció ni la serenitat o l'esperit burlesc d'un Ravel, ni el folklorisme impetuós d'un Strawinsky, ni la força motriu i espontània d'un Hindemith. L'obra de Berg ens col·loca sempre davant d'un quadre de tragèdia irremeiable, d'abismes humans i d'un nihilisme desesperat.

Em sembla que no és una coincidència ocasional que els dos protagonistes de les seves òperes, *Lulú*, «dona fatal» i el soldat visionari *Wozzek*, siguin tipus col·locats fora de la llei i fora de la societat humana, als quals llur existència condueix a un desenllaç catastròfic: *Wozzek*, assassí; *Lulú*, assassinada, i que tots dos visquin en un ambient cruament realista.

En aquest aspecte, els arguments escollits per Berg per a les seves dues obres capitals, són especialment reveladors per la seva posició dins del món actual. Ha d'haver perdut la fe en l'organització actual del món. Sembla que no ha pogut creure més ni en els valors del passat ni en una evolució raonable de la societat humana. Per això no podia conrear ni un folklorisme tradicional, com Falla, Bartók o Strawinsky, ni tenia mai un entusiasme per a la joventut i per a un revolucionament social i polític de l'esdevenidor, com fa uns anys ostentava Hindemith, però, per altra banda, no vivia prou al marge de l'època per a poder limitar-se a uns comentaris musicals un xic frívols o senzillament divertits a la manera dels Milhaud i Krenek.

Berg va viure durant tota la seva vida allunyat de les preocupacions agitats del món actual. Reclòs en el seu isolament aristocràtic, es va limitar al paper d'un observador crític elevat i de penetració profunda. I el que va observar el va horroritzar. El món actual se li va revelar amb tota la seva nueva grotesca, en la seva brutalitat més crua i va remarcar l'agitació sense causa ni objecte, un xic repugnant, de l'home d'avui.

Aquesta experiència de la seva vida va impregnar la seva obra d'aquest pessimisme sense sortida i el va dotar d'un ambient de la desesperació més profunda. El que el turmenta contínuament és la criatura humana, perseguida

Lied der Lulu

(Anton v. Webern zum 50. Geburtstag)

Aufacht... Comodo

1. *Comodo*

2. *Nr.*

3. *Nr.*

4. *Nr.*

Böckl
in B

4 Hrn.
in F

Beck.

Vibr.

Aufacht... Comodo

Gesang

Wenn sich die Men-schen um mei-ner-wil-len umgebracht ha-ben.

1. *a. D. get.*

2. *a. D. get.*

Br.

Vlc.

Kb.

*) Gruppe der Paläontologen, abh. J. 1890

«Canção de Lulú»

(Universal Edition, Vienna)

per les seves pròpies angoixes i l'absurditat de la seva existència, terriblement sola en les seves exaltacions neuròtiques i en els seus somnis extàtics i, ja des d'un principi, desplaçada en aquest món i condemnada a la degradació més miserable. La tragèdia de Lulú, «tragèdia de la gràcia femenina perseguida i mai prou compresa» (K. Kraus), es converteix en la tragèdia de l'home modern, perseguit fins en els seus estats anímics més elevats per la brutalitat del ritme de la nostra vida actual i mai prou comprès si no li queda entusiasme per a incorporar-se als grans moviments de masses, ja siguin religioses, ja polítics.

Aquest naturalisme terrible de les òperes de Berg, que algunes vegades arriba a moments veritablement melodramàtics, radica profundament en l'esperit típic de la darrera fase del segle XIX. S'explica per la reacció inevitable a l'il·lusionisme ingenu del romanticisme, que es va veure defraudat per una realitat cada dia més inhumana. Si al principi els romàntics s'han preocupat de dignificar i enaltir l'home en les més sublims esferes de la imaginació poètica, allunyant-lo tant com és possible de la realitat brutal (el super-home de Nietzsche n'és el símbol més evident), al final del segle ja no han pogut substreure's més a la contradicció entre el seu ideal i aquesta mateixa realitat i han arribat a descriure'ns l'home en l'estat de la seva depravació més baixa.

Aquesta «dignificació de la misèria» és el tema preferit de Berg, el qual, amb tot el seu individualisme, es troba indubtablement més lligat al passat wagnerià que a cap dels aspectes característics de l'anomenat «sentit de la vida» modern. La noble desesperació del Tristany es torna a trobar en la del Wozzek, però multiplicada i profunditzada fins els recons més ocults del subconscient. I els mitjans musicals utilitzats per a evocar aquest mateix ambient en l'esfera del so, deriven igualment dels wagnerians, però aguditzats i multiplicats en els seus efectes penetrants. L'anomenada «melodia infinita» de Wagner, ha deixat tota funció tonal i ha guanyat en les seves immenses corbes berguianes una major plasticitat expressiva. Les sèries d'acords no resolts, ja no esperen més cap resolució harmònica i perpetuen l'estat d'angoixosa espera en l'oient. Les perspectives harmòniques i orquestrals han guanyat una nova profunditat. La dissonància i les seves acumulacions, element considerat tan revolucionari en l'època wagneriana, ha perdut tots els seus horrors: s'ha alliberat del seu complement, la consonància tonal i ha establert la seva autonomia, regida per severes i noves lleis constructives (1).

OTTO MAYER

(1) La producció d'Alban Berg està editada per la Universal Edition, de Viena, la qual ens ha facilitat amablement algunes partitures per a la confecció del present estudi. La mateixa editorial està preparant la publicació de la biografia del mestre, escrita per Willi Reich, ex-secretari de Berg.

Barcelona Musical

i les seves relacions amb els músics de l'estranger

El públic barceloní ha tingut sempre fama de filharmònic. És gairebé solament l'òpera el que mantingué les seves aficions musicals durant un segle i mig, o sia des de mitjans del segle XVIII, en que apareixen les primeres manifestacions públiques de l'òpera, fins a darreries del XIX. El repertori italià és el que predominava llavors en el cartell dels dos primers teatres lírics barcelonins, el de Santa Creu (anomenat també Principal) i el del Liceu, teatre esplèndit aquest darrer per la seva grandiosa sala de cinc pisos i la sumptuositat de la seva decoració; però en el Teatre de la Santa Creu, el més antic de Barcelona, hom havia escoltat, també, a darreries del segle XVIII i principis del següent, *Così fan tutte*, de Mozart, i es recorda d'aquell temps mateix una representació única de l'*Orfeo*, de Gluck. Més tard, els autors francesos feren llur aparició successiva en l'escenari dels dos teatres esmentats: Auber, Thomas, Gounod, Halevy, amb el repertori de Meyerbeer, molt estimat aquella època, i, posteriorment, Bizet, Saint-Saëns i Massenet. Per bé que a la última dècada del vuit-cents comença el públic a familitritzar-se amb les obres primeres de Wagner (*Lohengrin*, *Tannhäuser* i *El vaixell fantasma*), el predomini d'aquest gran músic no fou aconseguit fins al començament de la present centúria.

La música de concert escasejava força en el temps del qual parlem. Els concerts simfònics eren una excepció. Això no obstant, hom recorda la impressió excellent que havien deixat alguns mestres forasters en front de les nostres orquestres; entre altres, Ferdinand von Hiller, qui per primera vegada féu sentir a Barcelona tres simfonies completes de Beethoven (1881), i Jesús de Monasterio. Alguns solistes de fama havien estat sovint admirats a Barcelona. N'hi ha prou en esmentar els noms de Franz Liszt, Anton Rubinstein, Francis Planté, Pablo de Sarasate.

No fou sinó a partir de l'any 1890 que s'inicià a la nostra ciutat un esplèndid progrés musical. Aquest, cal dir-ho, fou degut principalment a la llevar sembrada amb llur ensenyança pianística per dos insignes mestres del teclat: Joan Bta. Pujol i Carles G. Vidiella, i no menys hi ajudà amb la seva constant predicació en defensa del bon gust i amb les seves orientacions tan encertades, l'illustre mestre Felip Pedrell. Pot ben dir-se que els millors músics catalans moderns reberen, sinó les lliçons directes d'aquells mestres, la influència de llur apostolat. Deixebles seus foren Isaac Albéniz, Enric Granados, Francesc Alió, Joaquim Malats, Antoni Nicolau, recordant solament els desapareguts.

Volem afegir que en el període d'aquests deu anys darrers de la passada

centúria, s'assenyalen fets de capital importància per a l'esdevenidor artístic de la nostra ciutat.

Diguem dos mots abans, referents als nostres centres d'ensenyança musical.

El Conservatori del Liceu festejarà, l'any vinent, el centenari de la seva fundació. El primer director fou Marian Obiols, que havia estat deixeble de Mercadante. Després d'ell ho foren Gabriel Balart, F. Sánchez Gavanyac i Joan Lamote de Grignon. Aquest darrer dimití el càrrec fa alguns anys, i el director actual és el mestre Josep Barberà. És curiós fer constar que Engelbert Humperdinck, abans d'escriure la seva deliciosa òpera *Hänsel und Gretel*, havia exercit el càrrec de professor d'harmonia al Conservatori del Liceu durant una llarga estada que féu a Barcelona. Recordem també que, no fa gaires anys, va crear-se, en el mateix Conservatori, la càtedra de musicologia, confiada ben encertadament a Mn. Higiní Anglès.

Per l'Ajuntament de Barcelona, va organitzar-se, l'any 1886, l'actual Escola Municipal de Música, per les aules de la qual passaren els avui famosos artistes mundials Pau Casals i Maria Barrientos. Foren deixebles de la mateixa Escola els notables pianistes Joaquim Malats, Frederic Lliurat i Ricard Viñes, i, com aquests, innombrables concertistes i compositors que frueixen del millor prestigi a Catalunya. Han estat directors, successivament, de l'Escola Municipal de Música, Josep Rodoreda, Antoni Nicolau i Lluís Millet, que la regeix actualment.

Amb les precedents escoles, funcionen en l'actualitat, a Barcelona, institucions particulars no menys recomanables: l'Acadèmia Marshall, successora de la que havia fundat Enric Granados, l'Institut Casals, l'Escola Vidiella, l'Acadèmia Ainaud, l'Acadèmia Ardèvol i algunes més de semblant caràcter.

Reprement el fil de la nostra història, que deixàrem en anar a cloure's el segle XIX, direm que en aquell període de febre artística, creat entorn de l'èxit gran que acabava d'obtenir la primera Exposició Universal de Barcelona l'any 1888, és fundat, en 1891, l'ORFEÓ CATALÀ; la reforma de la música religiosa és estimulada per Felip Pedrell i posada en pràctica per la Capella de Sant Pere, sota la direcció de Mas i Serracant i per la Capella de Sant Felip Neri, dirigida per Lluís Millet, i és una revelació per a tothom l'admirable producció dels Palestrina, Victòria, Morales, Lassus i Josquin des Pres; és fundada, també, la Societat Catalana de Concerts que dirigí, els primers anys, Antoni Nicolau; un estol d'aficionats, capitanejats per Joaquim Pena, funda l'Associació Wagneriana; en mig d'aquest estat febrós, ressorgeix el culte a la cançó popular, i Francesc Alió publica el primer recull de cançons harmonitzades amb una cura, amb una finesa, que no havia assolit encara a casa nostra l'art del poble, la cançó racial, inspiradora de la carrera ascencional de l'ORFEÓ CATALÀ.

Anteriorment s'havia fundat ja l'Associació Musical de Barcelona, dissolta fa uns quants anys, modesta al principi, però ben beneficiosa per a l'art, quan establí les audicions íntimes de música de cambra, sota la direcció del pianista Joan Bta. Pellicer, qui tingué per «partenaire» algun temps, el jove violoncellista Pau Casals, quan el seu nom era ignorat encara del món musical, i més tard, en inaugurar els seus grans concerts simfònics, sota la direcció del mestre Joan Lamote de Grignon, que tan belles obres ens revelà (*Les Béatitudes* i *Psyché*, de C.

Franck, *Manfred*, de Schumann, *Missa solemnis*, de Beethoven, alternades amb innombrables produccions simfòniques modernes).

Dintre el mateix període hem d'assenyalar, encara, la primera visita de Richard Strauss, els concerts històrics que dirigí Vincents d'Indy, les memorables audicions simfòniques per l'Orquestra Filharmònica de Berlín, dirigida per Nikisch, i per l'Orquestra Lamoureux, sota la direcció de Chevillard. En fi, les visites de l'Orquestra Simfònica de Madrid, que sovintejaren més tard, dirigida per Fernàndez Arbós.

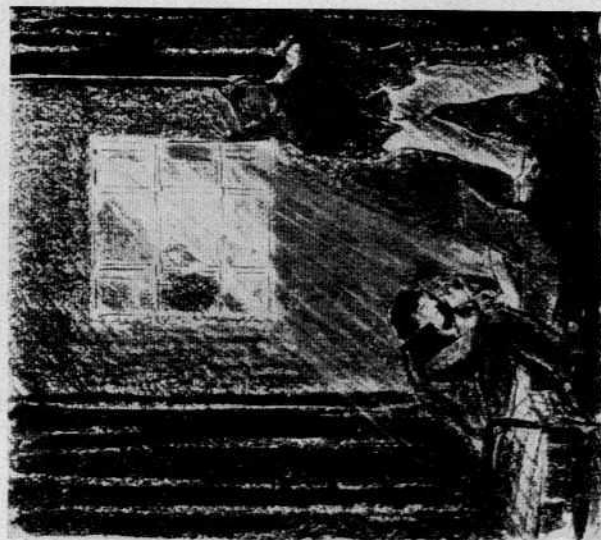
Al Liceu són representades per primera vegada *La Walkyria* i *Sigfrid*, la direcció de les quals fou confiada a Josep Mertens, i *Tristany* i *Isolda*, dirigida l'orquestra per Eduard Colonne, i, després d'aquest, per Georges Marty. També hi són estrenades pels mateixos anys *Pepita Jiménez*, d'Albéniz i *Els Pireneus*, de Pedrell.

Aquest era l'estat de la nostra cultura musical en començar la present centúria. Condensarem, ara, ràpidament, els fets principals esdevinguts a partir del 1900.

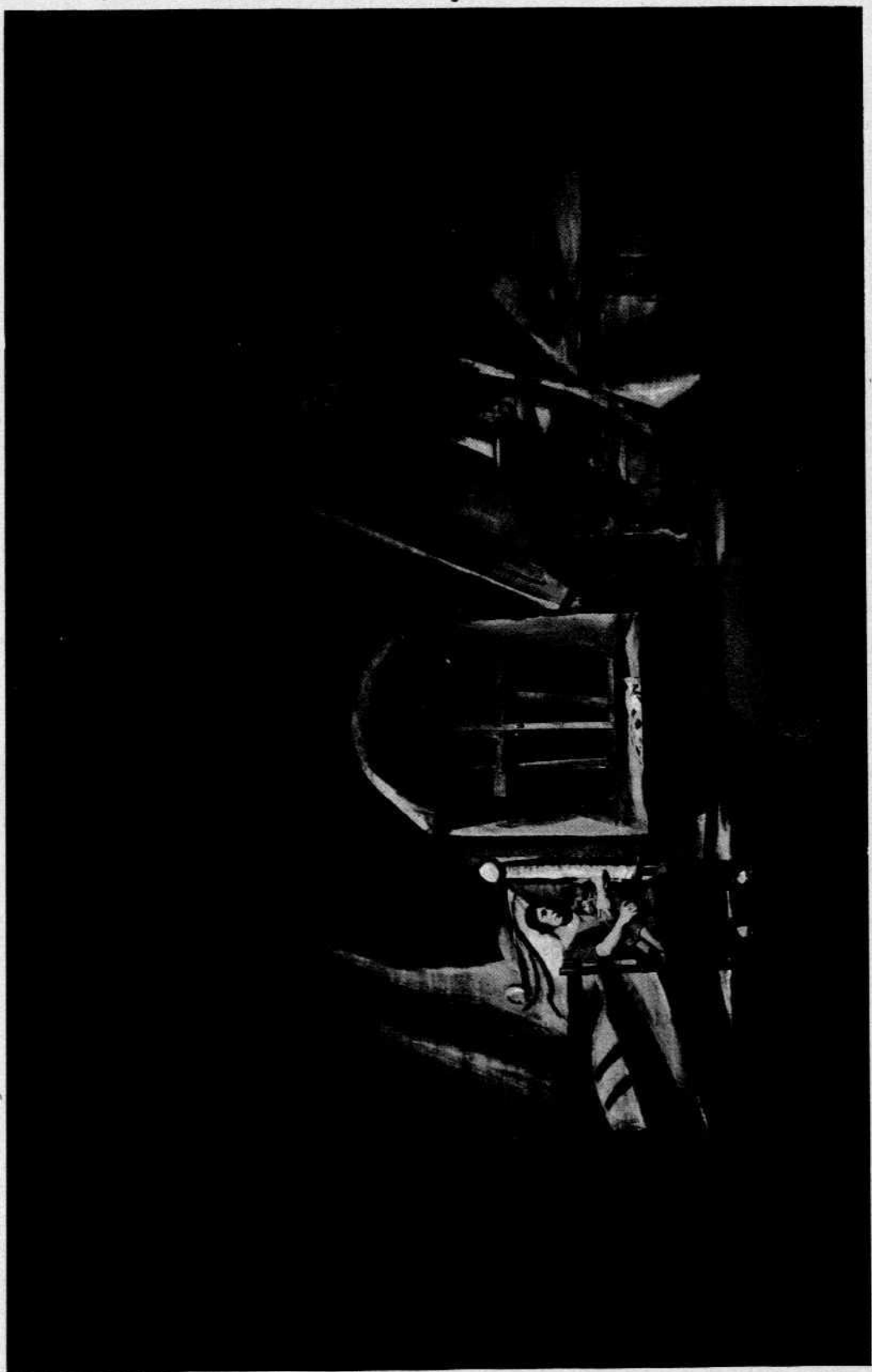
Ultra el repertori corrent italià, totes les obres de Ricard Wagner (exceptuant *Les fades* i *Rienzi*), s'han donat al Gran Teatre del Liceu. La Tetralogia *L'Anell del Nibelung*, completa, es representà per primera vegada l'any 1910; *Els Mestres Cantaires* ho havien estat cinc anys abans, i la primera de *Parsifal* es donà la nit del 31 de desembre del 1913, en passar al domini públic la producció del genial músic-poeta. Del repertori alemany, junt amb les delicioses creacions de Mozart, hi han dues obres de Ricard Strauss que es feren gairebé familiars del nostre públic: *Salomé* i *El cavaller de la rosa*. Així mateix fou aplaudida sovint *Hänsel und Gretel*, d'Humperdinck, i en fugisseres aparicions hem sentit, també, *Terra baixa*, d'Eugeni d'Albert, *Mona Lisa*, de Schillings i *L'escola del poblet*, de F. Weingartner. Aquests darrers anys—els de la post-guerra—ha pres carta de naturalesa al mateix Liceu el repertori rus: Mussorgsky, Borodin i Rimsky-Korsakoff, i no ha quedat enrera l'escola moderna francesa: Saint-Saëns, Massenet, Charpentier, Bruneau, Debussy (*El fill pròdig* i *Pélleas et Melisandre*) i Rabaud (*Marouf*). Interpretats per artistes txecs, Smetana i Dvorak han figurat igualment en el cartell del Liceu. Malhauradament, són pocs els autors catalans que han pogut alternar amb els que acabem d'anomenar, a partir del començament de segle. La llista no s'allargarà pas gaire. Amb alguna més modesta i fugissera aparició, esmentem els noms de Joan Manén, Enric Morera, Joan Lamote de Grignon, Amadeu Vives, Joaquim Cassadó, Antoni Marquès, Jaume Pahissa, Isaac Albéniz (represa de *Pepita Jiménez*) i darrerament Enric Granados, amb la seva *Maria del Carmen*. De les regions germanes, quatre autors solament recordem: Tomás Bretón, José M.^a de Usandizaga, Facundo de la Viña i Manuel de Falla.

Aquests darrers anys han fet un paper molt lluit també en el Liceu els famosos «Ballets russos», que ens han fet conèixer les partitures més modernes d'aquest gènere.

Davant de les nostres orquestres en concerts públics i altres d'organització particular, gràcies a l'activitat de les associacions barcelonines «Música da Camera», «Amics de la Música», «Cultura Musical» i alguna més, han actuat diverses per-



Croquis per als decorats de l'òpera «Wozzek» (Berlin)



Una escena de l'òpera «Wozzek» (Oldenburg)

sonalitats arreu ben conegudes per llur meritoriosa producció, tals com Gabriel Fauré, C. Saint-Saëns, V. d'Indy i Sigfrid Wagner, en els concerts de l'antiga «Associació Musical de Barcelona» al Liceu; Ricard Strauss, Igor Strawinsky, Fèlix Weingartner, Schoenberg, Schilling, Pizzetti, Respighi, Prokofieff, Ravel, F. Schmitt, Bela Bartock, Glazunoff, Honegger, etc.

I en qualitat de solistes, hom ha admirat sovint l'art superior dels violinistes Kreisler, Thibaud, Menuhin, Mischa Elman, Heifetz; dels pianistes Emil Sauer, Arthur Rubinstein, Alfred Cortot, R. Casadesu, Brailowsky, Arrau, Iturbi, Hofmann, Rachmaninoff, i tants d'altres; de la clavicembalista Wanda Landowska, del guitarrista Andrés Segovia, i, entre els ja desapareguts, esmentem per no allargar massa la llista els noms de Risler, Teresa Carreño, Isaye, Paderewski, Raoul Pugno, Gigout, Guilman.

No cal dir com el públic barceloní ha reconegut els mèrits proclamats arreu de l'estranger dels més eminents concertistes catalans: Pau Casals, Joan Manén, Gaspar Cassadó, Antoni Sala, Ricard Viñes, Joaquim Nin, Blanca Selva, Miquel Llobet, Emili Pujol (els dos darrers en llur especialitat guitarrística) i dels traspassats, en lloc preferent, Isaac Albéniz i Enric Granados.

* * *

Un aspecte dels més interessants dintre el desenrotllament musical a Barcelona ha estat, sens dubte, la creació de diversos agrupaments corals o sia dels Orfeons que sovint han col·laborat amb les nostres orquestres, la qual cosa ha permès l'audició d'obres cabdals que fins allavors no havien estat admirades pels nostres filharmònics.

Començant per l'ORFEÓ CATALÀ, fundat com ja hem dit, l'any 1891, pels mestres Lluís Millet i Amadeu Vives, a n'ell es deuen importants manifestacions musicals de gran envergadura. Fou aquest Orfeó qui interpretà ací per primera vegada l'escena de la Consagració del Graal, de *Parsifal*, i la Novena Simfonia de Beethoven. No tardà en assolir els més grans èxits en execucions pacientment treballades de la *Missa* en si menor de J. S. Bach, del *Magnificat*, de la *Passió segons Sant Mateu*, motets i cantates del mateix autor, de la *Missa solemnis* de Beethoven, del *Requiem* de Mozart i del de Berlioz, de *Les Estacions* de Haydn, de l'*Oda a Santa Cecília* de Händel i d'altres obres encara de Gluck, Rameau, Monteverdi, Beethoven, Wagner, Brahms, Franck, Mahler, Pedrell, Nicolau, Lamote, Manén i Chavarri, amb la cooperació igualment de l'orquestra.

Però és en el repertori a veus soles on ha excel·lit particularment l'ORFEÓ CATALÀ, des de les pàgines superbes dels vells polifonistes (Palestrina, Victòria, Jannequin, Roland de Lassus, Morales, Brudieu, Comes, Flecha) fins al repertori modern (R. Strauss, Saint-Saëns, Ravel, Debussy, Schindler, d'Indy, Canteloube, Holst) i especialment el català, en les obres genials d'Antoni Nicolau i Amadeu Vives, en les originals d'altres mestres, en les notabilíssimes harmonitzacions, en fi, de les nostres cançons populars que proclamen arreu la traça dels compositors de Catalunya.

Al costat de l'ORFEÓ CATALÀ, altres orfeons de la ciutat han col·laborat també en els concerts simfònics. No ha estat petita la tasca de l'Orfeó Gracienc, participant en l'execució de grans obres: *La Creació* de Haydn, *La Damnació de Faust* de Berlioz, la *Missa* en mi bemoll de Schubert, *David penitent* de Mozart, la *Simfonia de Salms*, d'I. Strawinsky, i també la *Novena Simfonia* de Beethoven.

Recordem solament, per a abreviar, la participació de l'Orfeó de Sants en l'oratori *El Rei David* d'A. Honegger, i ara darrerament al Liceu la de l'Orfeó L'Eco de Catalunya en la bella producció de J. Lamote de Grignon *La Nit de Nadal*.

En fi, l'Orquestra Simfònica de Barcelona, dirigida pel mestre Joan Lamote de Grignon, així com la meritíssima Banda Municipal que dirigeix el mateix mestre, en els seus concerts populars, i l'Orquestra Pau Casals sota la direcció d'aquest eminent artista, que periòdicament es manifesta des de la seva creació l'any 1924, han donat sovint primeres audicions de música moderna, en les quals han estat acollides no solament produccions dels músics de la terra sinó les més significatives del repertori mundial, havent d'afegir que davant de la darrera orquestra han figurat sovint mestres estrangers que han pogut convèncer's del bell sentit musical del públic barceloní.

J. S.



La cançó del bon orfeonista

La cançó del bon orfeonista és una tonada que porta a dins i sent a tot-hora qui té la vocació del cant choral a Catalunya. Formant part d'un orfeó es troba més home, més complet, més dignificat que quan no tenia altra taleia que passar el temps sobrer amb diversions o enraonies més o menys indiferents i vulgars. Ara aquest afany de cantar amb una colla que és com una gran família composta de gent gran i petita, d'homes, nois i noies; que no hi falten mares i donzelles, ni homes fets, ni jovencells del primer vol, ni els infants eixerits i movedissos; ésser cantor en aquella gran família, cantar la cançó de la Pàtria estimada, la cançó del temps antic i la del temps modern, la cançó que prega a Déu i la cançó d'esbarjo i la de les dolces amoretes; cantar la forta, sana i dolça cançó de la terra i la tonada clàssica dels grans mestres que aixeca l'esperit i el fa noble de nissaga alta; ajuntar la pròpia veu amb tantes altres veus bregant, als assaigs, per a aconseguir el que el mestre demana, exigeix, ara cridant, ara pregant, adés renyant, adés amb veu amorosida; ara aquest bon cantaire amb aquest dolç afany, es sent més home perquè té les afeccions més profundes, la sensibilitat més afinada, l'amor a Catalunya més fervent. El bon orfeonista, quan una obra és prou assajada i totes les veus canten amb aquella perfecta harmonia de la bellesa vivent, el bon cantor vibra en un goig inefable, s'oblida de si mateix i frueix d'un dels moments més bells de la vida. I aquest goig li dura, el porta a dins sempre, dia i nit, encara que no canti; i aquest goig, aquest daler, li dona fins una més dolça fisonomia de cos i ànima, li fa estimar més la vida, i es troba més fill del bon Déu, creador de la bellesa.

Aquest goig, aquest daler, li crea dins el seu esperit una melodia consoladora dels fatigs de la vida, una cançó que és la síntesi de totes les cançons i tonades que en la gran família choral ha apreses. Aquesta és la cançó del bon orfeonista; la que porta sempre en l'ànima el cantor que sent verament la vocació de l'art choral de Catalunya.

LLUÍS MILLET

(Del Butlletí de l'«Orfeó Gervasienc». Març-Abril del 1936).

L'obra dels Orfeons de Catalunya

Els orfeons de Catalunya, aquestes institucions fervents, humils i abnegades, no són, en el fons, altra cosa que la irradiació poderosa, viva i magnífica de l'obra excelsa de l'ORFEÓ CATALÀ.

En efecte, d'ençà dels seus començaments, l'acció del mestre Lluís Millet, aquest gran català i aquest incomparable plasmador de l'ànima del nostre poble, davant del seu ORFEÓ CATALÀ, ha exercit sempre una influència viva i verament irresistible per tota la nostra terra.

L'ORFEÓ CATALÀ ha encarnat sempre fidelment tots els grans ideals del nostre renaixement artístic i patriòtic i el seu exemple ha estat fecund i ha remogut tot Catalunya. Amb l'ORFEÓ CATALÀ hem vibrat tots els catalans i les seves veus puríssimes i fervents, al redós de la gloriosa senyera, han estat sempre com un resso ineefable del nostre propi esperit.

Per això hem pogut constatar, ja fa molts anys, el fet que per tot allà on passava l'ORFEÓ CATALÀ es sentia de seguida el desig d'aplegar-se els catalans per enaltir, cantant tots junts, els cants de la nostra terra, concretant en ells totes les aspiracions nostres, i de formar un orfeó que fos com el resso d'aquell que tan esplendorosament sabia aixecar l'esperit del poble.

D'ací d'allà, poc a poc, els orfeons anaren sorgint, com per art d'encantament, moltes vegades sense saber com, per l'esforç decidit d'uns pocs i per una mena de fe en els destins de la Pàtria que era ben filla de la fe mateixa que sempre i en tota ocasió ha il·luminat el rostre bondadós d'apòstol del Mestre Millet.

Els mestres dels nous orfeons que arreu de Catalunya anaren creant-se, es llençaren ardits a la tasca improvisant-se directors i manifestant molts d'ells aptituds del tot remarcables. Això pogué fer-se així perquè un noble i molt elevat ideal regnava llavors en el clima espiritual de Catalunya i perquè tothom es llençava a la brega somniant i confiant en la grandesa futura de la Pàtria.

El repertori dels Orfeons de Catalunya, amb lleugeres variants, ha estat totsemps gairebé el mateix repertori de l'ORFEÓ CATALÀ; aquest meravellós i abundant repertori coral que avui dia fa honor a Catalunya i als seus músics i que aquests pogueren crear gràcies a l'existència de l'instrument prodigiós que el Mestre Millet i els seus mai prou lloats col·laboradors oferiren, amb l'ORFEÓ CATALÀ, a Catalunya.

Quan l'any 1917 l'ORFEÓ CATALÀ celebrà les seves noces d'argent, o sien els primers vint-i-cinc anys de la seva fundació, hom vegé per primera vegada aplegats a Barcelona tots els orfeons de Catalunya, per a testimoniar a llur pare i

capdavanter el més abrandat homenatge i la seva més fèrvida i més decidida adhesió. Les senyeres de més de cinquanta orfeons desfilaren per Barcelona el dia de la Pasqua de Resurrecció i les veus esparces de tot Catalunya aprengueren de fondre's les unes amb les altres, lliurement sotmeses a una sola i única voluntat, a un amor i un ideal comú, a una sola i única indiscutible jerarquia. El cor i els braços abrandats i cordials del Mestre Millet feren el miracle.

Des de llavors restà constituïda la *Germanor dels Orfeons de Catalunya*, en la qual hi han actualment inscrits uns 70 orfeons, que aporten el seu esforç generós i la seva bona voluntat al renaixement del nostre cant coral i de la nostra cultura musical i artística.

Aquests orfeons, com ja hem dit, els vegérem per primera vegada reunits l'any 1917 a Barcelona per a retre homenatge a l'ORFEÓ CATALÀ amb motiu de la celebració de les seves noccs d'argent. Al matí cantaren tots junts una Missa Gregoriana al temple de Sant Agustí i, després, a la Plaça de Catalunya, tingué lloc un concert popular dirigit pel Mestre Millet, en el qual prop de quatre mil cantaires, a veus soles i amb acompanyament de dues cobles, interpretaren magníficament un bell enfilall de cançons. A la tarda, cada orfeó donà un concert en una plaça de la ciutat, constituint aquests concerts una de les notes més simpàtiques i atractives d'aquesta grandiosa i inoblidable diada. A la nit, l'ORFEÓ CATALÀ obsequià els mestres, directors, jutes i cantaires dels orfeons, amb un concert al Palau de la Música Catalana, que s'emplenà com poques vegades i en un dels intermedis fou nomenat el Mestre Millet president de la *Germanor dels Orfeons de Catalunya* i restà constituïda aquesta federació d'orfeons.

El dia 13 de juliol de l'any 1930 tingué lloc a l'Estadi de Montjuïc el magne i extraordinari *Festival dels Orfeons de la Germanor*. Hi assistiren 51 orfeons amb llurs respectives senyeres, formant un total de prop de sis mil cantaires, entre nois, noies i homes. La desfilada dels orfeons per l'Estadi durà més d'una hora i totes les obres que figuraven en el programa del concert, obtingueren sota la direcció del Mestre Millet una interpretació magistral, restant tothom meravellat de la unitat, de l'afinació insuperable i de l'expressió d'aquell immens conjunt vocal. Fou aquest, indiscutiblement, un dels actes cívics i artístics més grandiosos, més emocionants i el més important, que amb una organització perfecta, s'han realitzat a Catalunya.

L'any 1934, amb motiu de les festes commemoratives de la República, tots els orfeons de Barcelona, dirigits pels Mestres Millet, Morera i Lamote de Grignon, formant un conjunt de prop de tres mil cantaires, celebraren un interessant concert al Palau Nacional de Montjuïc, cantant, entre altres composicions, la *Pàtria nova*, de Grieg, acompanyats per la *Banda Municipal* d'aquesta ciutat.

La *Germanor dels Orfeons de Catalunya* ha obtingut petites subvencions de la Mancomunitat i de la Generalitat de Catalunya i això li ha permès celebrar diferents *aplecs comarcals*, o sia reunions i festivals dels orfeons d'una mateixa comarca o encontrada, amb la finalitat de cantar tots junts i de mostrar, també,

cada un per separat, la tasca realitzada. Aquests *aplecs* que constitueixen un poderós estimul pels cantaires així com també pels mestres i un motiu de joia i un exemple de viva germanor pel poble, s'han realitzat: a Manresa (1918), a Vic (1921), a Figueres (1922), a Reus (1923), a Manresa (1931), a Tàrraga (1932) i a Terrassa (1933). Coincidint amb aquests *aplecs* s'han celebrat tres *Assemblees*. Una a Manresa (1918), altra a Vic (1918-1920) i la darrera a Manresa (1931). L'objectiu principal d'aquestes *Assemblees*, en les quals prenen part els mestres, directors i els Presidents dels diferents Orfeons, és posar de relleu la importància excepcional que té per Catalunya, en tot moment, l'obra dels Orfeons, estudiar els problemes que es deriven de la seva constant actuació i orientar i encoratjar les tasques musicals que constitueixen la base sòlida del nostre renaixement coral. Durant el mes de desembre de l'any 1930, tingué lloc a Barcelona un just i merescut homenatge al Mestre Francesc Pujol, que sempre ha treballat tan abnegadament i amb tan viu entusiasme per l'obra dels Orfeons. S'hi adheriren 61 orfeons i al sopar d'homenatge hi assistiren més de 120 comensals.

Els orfeons celebren entre ells visites de germanor i festivals i ells podem dir, en veritat, que són els qui mantenen desperta i viva la consciència de la nostra espiritualitat, ben catalana, i afressen el camí de la cultura musical del nostre poble.

En aquests moments acaba d'ésser convocat el *VIII^a Concurs d'Aplecs Comarcals d'Orfeons*, al qual va destinada íntegra la subvenció de 5000 pessetes, concedida darrerament per la *Generalitat de Catalunya*.

L'obra dels orfeons de Catalunya és la gran obra del cant coral català. És una obra humil però viva i ben arrelada en el poble i ella aixeca i orienta i vivifica l'esperit de les noves generacions, massa sovint desvinculades d'allò que caracteritza i aguanta les nostres essències pairals.

És hora que tots els catalans, sens distinció de matisos ni de categories, tinguin un coneixement ben clar i complet de tot allò que socialment, patriòticament i artísticament l'obra dels orfeons significa i ha significat sempre en la tasca llarga, incessant i heroica de crear una cultura i una educació musical genuïnament catalana i d'assegurar, també, així, les llibertats fonamentals de la nostra Pàtria.

JOAN LLONGUERES

29 de març del 1936.

III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia

Barcelona 18-25 del 1936

NOVES COMUNICACIONS

Darrerament han estat anunciades les Comunicacions següents:

Secció A (Musicologia)

- Emili Pujol (Paris). «La transcription de la tablature pour *vihuela* d'après la technique de l'instrument».
- Elisabeth Jeannette (Munic). Ha canviat el tema anunciat abans pel que segueix: «Importanza dello *Stabat Mater* del Pergolese nei Paesi Nordici prima della diffusione della *Mattäus Passion*».
- Juljan Pulikowski (Varsòvia). «Probleme und Aufgaben der Musikgeschichte».

Secció B (Folklore musical)

- Patrice Coirault (Paris). «Quelques exemples de la parenté que montrent des timbres populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles avec certaines de nos mélodies folkloriques».
- Giulio Fara (Pesaro). «Etnofonia e civiltà mediterranea. (Le basi della Storia della Musica)».
- Marius Schneider (Berlin). «Musikethnologische Kriterien zur Überschichtung von Kultur und Rasse in Afrika».
- Kurt Huber (Munic). Ha redactat el seu tema així: «Zur Typologie des Volksliedes im Mittel- und Westeuropäischen Raum».

Secció C (Cant gregorià)

- H. Anglès (Barcelona). «Nécessité d'un catalogue détaillé des manuscrits grégoriens du moyen âge».
- P. Franquesa (Sabadell). «Ultimes troballes sobre el cant visigòtic».
- P. Gregori M.^a Sunyol (Montserrat-Milà). «Etat actuel des travaux sur le chant ambrosien».

PROGRAMA del Concert de l'ORFEÓ CATALÀ: Poifonia hispànica profana i religiosa dels segles XIV, XV i XVI.

(Dissabte, 18 d'abril, al Palau de la Música Catalana, a les 22)

I.—*Santa Maria, astre del dia*. Cantiga de «loor». Chor i orgue, Rei Anfós el Savi, XIII^e segle.—*En soumillant*. Balada dedicada a l'expedició de Joan I contra Sardenya l'any 1393. Sopran senyora Fornells de Sayós, amb acompanyament de dues violes. Trebor (Robert), XIV^e segle.—*Las mis penas, madre*. Soprans

senyora Fornells i senyoreta Salvadó, tenor senyor Gibert, barlton senyor López. J. Escobar, xv^è segle.—*Enemiga le soy, madre*. Sopran senyoreta Salvadó, amb acompanyament de dues violes. Juan de Espinosa, xvi^è segle.—*O quam pulchra es*. Tres veus d'home soles. Antoni Marlet, xv^è segle.—*Ay triste que vengo vendido de amor*. Quatre veus mixtes soles. Juan del Encina, xvi^è segle.—*Adorámoste, Señor*. Quatre veus d'home soles. Francisco de la Torre, xvi^è segle.—*Torre de la niña*. Soprans senyora Fornells i senyoreta Salvadó. Juan Ponce, xvi^è segle.—*Ora baila tú*. Sopran senyoreta Salvadó, tenor senyor Gibert i barlton senyor López. Anònim, xvi^è segle.—*¡Oh dulce y triste memoria!* Sopran senyora Fornells, amb acompanyament de viola i violoncel. Milan, xvi^è segle.—*Si'm leví un bon maff*. Pastorela. Chor mixt. Anònim, xv^è segle.

II.—*Amb molt gran dret*. Cantiga. Chor misional. Rei Anfós el Savi, xiii^è segle.—*O Crux, ave spes unica*. Chor d'homes. Pere Albert Vila, xvi^è segle.—*Soy contento y vos servida*. Sopran senyora Fornells, amb acompanyament de viola i violoncel. Juan del Encina, xvi^è segle.—*Lir entre cards*. Madrigal. Chor mixt. Joan Brudieu, xvi^è segle.—*Camino de Santiago*. Sopran senyoreta Salvadó, amb acompanyament de dues violes i violoncel. Alonso de Mondéjar, xvi^è segle.—*Ai, quin dolor!* Villancet a la Passió de Jesús. Chor mixt i orgue (Mtre. Gibert). Joan Cererols, xvi^è-xvii^è segle.—*La Negrina*. Ensalada. Chor mixt. Mateu Flexa, sen. xvi^è segle.—*Caligaverunt oculi mei*. Responsori. Chor mixt. Tomás Luis de Victoria, xvi^è segle.—*O Magnum Mysterium*. Motet del dia de Nadal. Chor mixt. Tomás Luis de Victoria, xvi^è segle.

III.—LA MODERNA ESCOLA CHORAL CATALANA: *El Cant de la Senyera*. Himne dels Orfeons de Catalunya. Lluís Millet.—*El fill de Don Gallardó*. Cançó popular. J. Sancho Marraco.—*La sesta*. Sobre temes populars mallorquins. Antoni Noguera.—*El Maridet*. Cançó popular. Antoni Pérez Moya.—*El cant dels ocells*. Cançó popular. Sopran senyora Fornells i chor d'homes. Lluís Millet.—*Quin fred*. Cançó nadalenca. Antoni Pérez.—*Roses de tardor*. Joan B. Lambert.—*Canta i vola que fa sol*. Idilli. Amadeu Vives.—*Oda a la mar llunyana*. Amadeu Vives.—*La mare de Déu*. Glossa de la cançó popular. Antoni Nicolau.—*Divendres Sant*. Poema a 14 veus en quatre chors. Antoni Nicolau.

PROGRAMA del Concert organitzat per l'ASSOCIACIÓ DE MÚSICA ANTIGA: Obres per a cant i vihuela, per Concepció Badia d'Agustí i Emili Pujol.

(Dijous, 23 d'abril, al Casal del Metge, a les 19)

I.—Comentari sobre la vihuela, els vihuelistes i les transcripcions de la Tablatura, per Emili Pujol.—Luys Milan: 6 Pavaues.—Luys de Narbáez: Diferencia sobre el «Guardame las vacas».—Enriquez de Valderrábano: Soneto del primer grado.—Diego Pisador: Villanesca.—Alonso Mudarra: Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico. (Vihuela solo: Emili Pujol).

II.—Miguel de Fuenllana: Paseábase el rey moro. Vos me matasteis.—Diego Pisador: A las armas moriscote.—Enriquez de Valderrábano: De donde venís amore.—Luys de Narbáez: Arded, corazón, arded.—Alonso de Mudarra: Triste estaba el rey David.—Luys Milan: Sospirastes Baldovinos. (Cant i Vihuela: Concepció Badia d'Agustí i Emili Pujol).



Moviment musical

MADRID

Si comparem l'activitat desplegada en l'ordre musical durant el segon i tercer mes del present curs amb la dels mateixos mesos dels anys anteriors, hem de dir que aquests d'ara han estat mesos de dejuni amb abstinència. A això han contribuït diverses causes, entre elles les d'ordre polític. ¿Qui durant les lluites electorals, pensava en bregues filharmòniques, ja fos per a proporcionar-les en qualitat d'actuant, ja fos per assaborir-les en qualitat d'oient? Per altra part estava fent una «tournée» per diverses poblacions—i les hauria extès a Portugal sense els obstacles que li posaren per a traspassar la frontera—una de les millors orquestres de Madrid, que altres anys donava ací concerts per l'època aquesta. Ha estat necessari que arribés la primavera perquè es disposessin a reprendre llur tasca altres dues orquestres. De totes maneres, no seran pròdigues en manifestar-se. Un d'aquests dies haurà començat una tanda de tres concerts l'Orquestra Clàssica, dirigida pel mestre José María Franco, i en comença una altra igualmen de tres concerts l'Orquestra Simfònica que dirigeix el mestre Arbós. Prometent fer un comentari global de la tasca desplegada per ambdues entitats en la nostra crònica vinent, direm avui, per endavant, que la Clàssica compta amb el concurs del violinista català F. Costa per a una sessió, i que donarà programes variats; i que l'orquestra d'Arbós anuncia el solista Querol i diverses novetats, particularment la *Sinfonia concertante* per a piano i orquestra, d'Elizalde.

Els darrers concerts de l'Associació de Cultura Musical han despertat un gran atractiu, tenint en compte l'entusiasme que, ja des de fa temps, inspiren alguns dels intèrprets; aquests han estat el violinista Jacques Thibaud, el pianista Alexandre Uninsky, el violoncellista Enrico Mainardi i la clavecinista Wanda Landowska. Com que generalment el públic barceloní escolta també en la delegació que l'esmentada Associació té aquí, els mateixos artistes que presenta a Madrid, i com que, per altra part, els programes vénen a ésser gairebé iguals en les dues ciutats, no cal insistir sobre aquest aspecte.

La Societat Filharmònica, tan floreixent durant els temps passats, en els quals difundí amb noble generositat les obres més sublimes de música de cambra i del repertori liederístic, sofreix agudíssima crisi, que l'obliga a reduir el nombre de concerts per tal de no agreujar més la seva difícil situació econòmica. Així, doncs, durant aquests dos mesos organitzà solament dues sessions. En la corresponent al mes de febrer presentà una cantatriu madrilenya de talent positiu, la qual havia obtingut el premi en el concurs de cant organitzat per «Unión Radio de Madrid». Maria Rita O'Farril—que és el nom d'aquesta soprán—interpretà un repertori variadíssim on predominaren els autors alemanys, havent-n'hi també alguns de francesos, italians, russos i fins un finlandès. Com que Espanya no podia restar al marge, estigué representada per les tres cançons de la col·lecció *Ayes*, composta per Maria Rodrigo, i *Cantares*, de Joaquín Turina. Els suïssos

Madeleine Gouser i Boris Roubakine, aquest darrer d'origen rus, s'associaren per actuar, la primera com a violinista i el segon com a pianista, en l'execució de quatre sonates, els autors de les quals eren Mozart, Beethoven, Brahms i Debussy; es caracteritzà llur dicció per una escrupolositat no mancada de relleu en bastants moments. Per a mitjans d'abril la mateixa Societat de la qual parlem encarregarà una nova audició—la segona d'aquest any musical—al Quartet A. M. I. S. (integrat per Anton, Meroño, Iglesias i Santos), l'aglutinant principal del qual està format per elements de l'antic i ja dissolt Quartet Rafael.

Lyceum Club Femení ha comptat amb diversos artistes de relleu per algunes sessions: el violinista Enrique Iniesta, la cantatriu Angeles Ottein i la jove agrupació «Cantores Clásicos Españoles». Sobrerament coneguts els dos primers en el nostre món musical i comentada la tasca dels darrers en recents cròniques meves, els meus lectors poden judicar l'actuació desenvolupada pels uns i pels altres, sense que jo hagi d'entrar en majors detalls.

Commemorat Saint-Saëns ocasionalment mesos enrera, en l'avinentesa del seu centenari—concert hi hagué en què, si la memòria no em falla, l'homenatge es reduí a incloure en un programa la *Dansa macabra*, com per a sortir del pas i salvar sense gran esforç un compromís que ningú no demanava—suara ho ha estat solemnement, a l'Institut Francès, durant una festa patrocinada per l'Ambaixador de França. Mr. Maurice Montigny, autor de diverses obres sobre literatura i música francesa, i a més, fill d'una pianista il·lustre que fou amiga i col·laboradora de Camille Saint-Saëns, desenrotllà una conferència sota el títol *Records sobre Saint-Saëns*. Escoltàrem també unes paraules enginyoses i oportunes del mestre Arbós, la llarga carrera artística del qual li ha permès d'acumular una gran quantitat d'anècdotes, que ell conta amb art i són escoltades gustosament. A seguit, foren tocades diverses obres del compositor homenatjat, entre les quals el seu *trio* per a piano, violí i violoncel, amb el concurs de José Maria Franco, Rafael Martínez i Santos Gandia.

En el mateix local hom oí, en una sessió, la pianista suïssa-argentina Juanita Stoecklin, i en una altra sessió foren escoltades obres de piano a quatre mans (Alkan, Fauré i Florent Schmitt, aquest darrer amb la *suíte* de valsos *Reflexos d'Alemanya*), la pianista portuguesa N'Elisa de Sousa Pedroso, i el pianista José Cubiles.

Finalment, han actuat a l'Institut Francès, Francisco Gil, el Director de l'Orquestra de Cambra de València, i Isabel Algarra, professora de l'Institut Escola de l'esmentada localitat. El primer a la viola i la segona al piano, desenrotllaren un programa molt poc freqüent, que és: el *concert en la major* per a viola i orquestra, de Mozart, (la part d'orquestra, en la seva corresponent reducció, fou confiada a la pianista, i una curiosa i encisadora *Suíte antiga al marge de Don Quijote*, del destacat compositor francès Raul Laparra, els temps de la qual són una heroica *Entrada*, una *sarabanda* i un *paspié* tractats lliurement, i una *Estudiantina* impregnada d'accents espanyols, corresponent cada número en les seves intencions descriptives o evocatives a determinats aspectes psicològics del *Caballero Andante* de la *Triste Figura*.

En la Legació de Polònia donà un concert el pianista de la dita nacionalitat Stanislaw Szpinalski. A l'interès de caràcter general que oferia el programa, hom addicionà l'interès particular de donar-hi cabuda a dos autors catalans gairebé no interpretats a Madrid: Frederic Mompou i Manuel Blancafort. Registro aquesta novetat insòlita amb molt de gust, tot desitjant que els compositors de la nostra terra siguin més prodigats en les audicions madrilenyes.

Els qui no hem oït ni oïrem, són els nombrosos intèrprets que haurien actuat

en un Curs d'informació musical, organitzat per la Residència d'Estudiants, el qual curs havia de constar de deu sessions i no ha arribat a donar-se ni la primera, per manca d'abonament. I és de doldre, puix que entre els autors—de diversos segles i de variades procedències—figuraven els catalans Antoni Soler, Pedrell, Granados, Vives, Mompou i Gerhard. A més hi hauria actuat la liederista Concepció Badia i el clavicembalista Joan Gibert Camins. Podrà apreciar-se l'amplitud del projecte—potser mort abans de néixer, per excés d'ambició, en el bon sentit de la paraula—quan es consideri que una sessió hauria estat dedicada al cant gregorià, una altra a Strawinsky i mitja més a Schönberg amb el seu *Pierrot Lunaire*.

Més èxit tingué d'ençà que va iniciar-se fins al seu terme—per bé que aquest no fos feliç del tot—una breu temporada d'òpera al Calderon. Començà el 18 de gener i finí el 13 de febrer, encara que va tenir alguns dies de «relâche», com diuen els francesos. Si bé el més avançat del repertori ofert era *La Bohème* i *Tosca* puccinianes, el cert és que l'Ottein, Fleta i Rosetta Pampanini captivaren un públic fidel i cordialíssim. En les postrimeries d'aquesta breu temporada fou estrenada l'òpera—d'alguna manera ha de designar-se—titulada *Christus*, la qual només obtingué dues representacions, coincidint la darrera amb el comiat d'aquesta companyia teatral. Un escriptor anomenat Santiago Aguilar teixí una sèrie d'escenes més pròpies d'oratori que no pas de drama líric, i els posà música amb més bona voluntat que fortuna i més intuïció que tecnicisme un compositor canari que es diu Juan Alvarez García. L'ús excessiu de cadències litúrgiques i de certs himnes eclesiàstics més o menys directament alludits, unit al realisme dels personatges, foren altres tants motius que contribuïren al poc èxit de l'obra. Com que fou elaborada amb textos evangèlics, els autors havien d'haver-los idealitzat i fins presentar-los en forma simbòlica—Wagner en el seu *Parsifal* és exemple eloqüent de tot el que pot fer-se en aquest sentit,—en lloc de mostrar-los al viu, i encara amb un recitatiu constant que feia més cansada l'audició. L'esforç del músic i la col·laboració del intèrprets—especialment Fleta en el paper de protagonista—contribuïren a conquistar la indulgència del públic, encara que no fou una indulgència plenària, ni molt menys.

Mentrestant, les obres de construcció de l'antic teatre Real—avui denominat de l'Opera—segueixen el seu curs amb etapes de represa i etapes de paralització d'aquestes obres. I els diferents ministres que es succeeixen a Instrucció Pública—en aquests darrers temps un cada mes, aproximadament—continuen mostrant interès per tal que acabi la situació anòmala del susdit teatre. L'actual ministre demanà no fa gaires dies l'expedient d'aquestes obres per estudiar-lo i resoldre l'afer, car creu intolerable deixar-lo pendent any darrera any, amb el consegüent perjudici que una situació així produeix als elements que viuen de l'art líric i privant el públic en geneal d'una de les seves més nobles i artístiques satisfaccions. D'aquesta faisó va manifestar-se, quasi literalment en sortir d'un Consell de ministres. Esperem, doncs, una vegada més i tant de bo ara amb fonamentats optimismes, el gran remei al vell mal.

JOSEP SUBIRA

PARIS

L'orquestra Padeloup és l'única que aquest any ha pogut presentar un nombre veritablement imponent de primeres audicions.

No m'ha estat possible d'escoltar-les totes; per tant, les meves omissions són involuntàries.

En el primer concert de música moderna ofert per l'orquestra expressada,

va donar-se, entre altres obres, *Música per a ràdio*, escrita por Honegger, el qual pretén despertar en nosaltres les mateixes sensacions que sent el ràdio-oient quan dona voltes al botó del seu aparell. Però l'experiència es trenca per la seva base, puix que en el plaer del ràdio-oient neòfit, anava a dir emoció, hi entra molt la sensació de sentir-se transportat en vol màgic de Praga a Roma, de Berlín a Londres, donant voltes pel quadrant d'Europa i escoltant, en el transcurs del seu viatge quimèric, veus i sorolls, a voltes més evocadors que les pròpies músiques. Tot això desapareix en la sala de concerts a la qual anem amb altres preocupacions, potser amb altres prejudicis. Per això i per la forma que necessàriament imposa a l'obra una idea preconcebuda que no respon a una necessitat d'arquitectura musical, ens sembla l'experiència inútil i decepcionant.

Cosa molt distinta és *Semiramis* del mateix autor; ballet sobre un escenari de Valery, estrenat fa dos anys en l'Opera, i que ara intenta passar a la sala de concerts, intent que jo crec que no li és favorable i que la música suporta malament.

Honegger torna amb aquesta obra al llenguatge aspre de fa uns anys. Amb una sola audició és difícil de discórrer a través d'aquest massís de dissonàncies i extreure'n la substància musical que sens dubte conté. A la ruïna del llenguatge que ve a augmentar una orquestra copiosa, s'afegeix la veu poc grata d'Ida Rubinstein, la qual declama amb grans crits, i les ondes Martenot que, per desconeixement dels compositors o per l'indole de l'instrument en algun dels seus registres, no s'amalgamen pas bé amb l'orquestra. Així sentim a voltes, sobtadament, un bombardí gegant o un xiulet de locomotora del pitjor gust. Altres vegades, en canvi, s'obtenen efectes d'una netedat, d'una suavitat, que no assoliria el millor flautat d'un orgue en mig de la penombra d'una àmplia nau de catedral. Instrument sobrehumà que exigeix, també, orelles sobrehumanes o un tacte exquisit.

Durant tres quarts d'hora s'arrastra mandrosament aquesta massa espessa en la que no obstant hom pot veure tres episodis ben definits. Aquests episodis són la llegenda de Semiramis, la nit propícia als amors de la reina i la sublimació de Semiramis per si mateixa i de si mateixa, que sembla ésser la clau de l'obra. D'aquests tres episodis, els dos darrers són el millor de l'obra i les meves preferències són encara per al segon, en el que sonen un chors de dona. És ací on s'humanitza un xic la musa d'Honegger, musa que indubtablement ens porta inspiracions de les riberes del Danubi.

En aquest mateix concert es donava també la música d'altre ballet, la música del qual es passa perfectament de l'escenari. Aquest ballet és *Diana de Poitiers*. A cada obra nova que coneixo d'Ibert, em vaig confirmant en l'opinió que vinc sostenint de des de fa algun temps, que Ibert és el compositor més musical, encara que sembli redundància, que França presenta en l'actualitat; em refereixo, està clar, als compositors de la seva generació. La seva *Diana* és una delícia, i encara que a mi em sembli una puerilitat emprar l'orquestra de la tetralogia per ilustrar els jocs amorosos de la cort de la bella Diana de Poitiers i evocar les «branles» del segle xv, el cert i el que en resum ens interessa, és que amb aquesta orquestra un poc massissa, Ibert obté efectes bellíssims. No hi ha un defalliment en tota la partitura, la música és abundant, molt bonica, plena d'atractiu.

En poc menys d'una setmana s'han donat diverses obres de Prokofieff, entre elles les seves produccions més recents: una música d'escena per a una obra titulada *Nits d'Egipte* i el seu *Concert* per a violí. Sento no poder dir d'aquestes dues obres el que es mereixen altres obres del propi autor. La música de Prokofieff, tan rica d'invenció, de personalitat tan acusada, es veu privada, en aquestes obres, d'aquella espècie de truculència «cocasse», d'aquells àgils salts i atrevides

piruetes de genial clown simfonista... que tant ens diverteix i que constitueix la seducció d'aquest músic, un dels més interessants de l'actualitat. El seu *Concert* per a violí, és d'una extrema indigència. Prokofieff no és home capaç d'intentar un art de tipus clàssic per al qual no es presta la seva abundant naturalesa. Vol ésser pur i és fat, vol ésser ponderat i és pobre, vol manejar la vella sintaxi i la seva mà vacilla perquè no la mou una convicció sincera i una necessitat del seu sentir turbulent. A excepció del darrer temps, la resta pateix d'aquest mal i el mateix pot dir-se de les seves *Nits egípcies*, amb excepció del preludi i el darrer tros titulat «Roma militaris», una estampa plena d'humorisme.

Termino assenyalant altres quatre audicions noves: un concert excessivament llarg de Vellones, una evocació marina de Vaubourgoin, d'una bona pasta orquestral, un concert ben escrit i ben equilibrat de Gallon, per a oboè, clarinet i fagot, amb acompanyament d'orquestra, i unes suggestives danses de Tcherép-nine, plenes de color i que si no m'equivoco, estan criades a figurar freqüentment en els programes.

JOAQUIM RODRIGO

BARCELONA

GRAN TEATRE DEL LICEU: *Tercer concert simfònic*. — Fou consagrat, gairebé tot, als nostres músics. I el mestre Joan Lamote de Grignon, dirigeix, doncs, les següents obres: *Avant per la Pàtria*, obertura, Francesc Pujol; *Allegro simfònic* (estrena), Antoni Marquès; *Dues danses mallorquines*, per a orquestra de corda i piano, Baltasar Samper; *Preludis a l'amic absent* (estrena), Ricard Lamote de Grignon; *La nit de Nadal*, oratori, Joan Lamote. Oïrem, oi més, *Le Tombeau de Couperin*, de Maurice Ravel, i *Sinfonietta* (primera audició), d'Alexandre Zemlinsky.

Avant per la Pàtria, obra del mestre Pujol, que havíem ja aplaudit al Palau de la Música, és una producció filla del més franc optimisme. És la creació d'un músic, d'un home que creu en les forces vives, eternes, de la Pàtria. De les forces que, en efecte, s'obren sempre pas i aconsegueixen triomfar, imposar-se. L'obertura de la qual parlem, apareix clarament i destrament bastida i sona bé, molt bé. I en escriure-la, l'autor es serveix, amb traça, oportunament, d'elements folklòrics nostres.

L'obra del mestre Pujol fou ben executada i llargament aplaudida.

Amb el seu *Allegro* simfònic, Antoni Marquès sembla haver canviat una mica d'estil. Es diria que el músic guaita ara vers els vells mestres i llurs estructures. I fa bé. Car sense forma, sense estructura, no hi ha obres duradores. La nova producció d'Antoni Marquès té el caràcter d'un primer temps de simfonia. Caldria terminar, doncs, l'obra començada. El primer temps, l'*Allegro* del qual parlem, és, certament, saborós. És encara, algun cop, una mica impersonal. I és natural en tractar-se de l'obra d'un artista jove. Però és ja prou interessant, prou valuós, per a desitjar que la Simfonia sigui terminada.

Les dues danses, les dues gloses de Baltasar Samper (que ja coneixíem), són plenes de caràcter. Samper coneix bé el floklor de la seva terra, de Mallorca, i sap servir-se'n. I les seves danses són riques de ritmes i de color. Es tracta de dues produccions francament reexides.

En escriure els seus tres Preludis (Lent-agitat-serenament), el jove mestre Ricard Lamote, es serveix, amb traça, d'una ben coneguda cançó popular nostrada.

Però la transforma destrament, se'n serveix per a donar unitat a la seva obra i també per a situar-lo, podria dir-se. I en crear els seus Preludis, l'autor es serveix, així mateix, d'escapes diferents. I el seu treball és innegablement curiós, traçut, i revela l'existència d'una mà experta en l'art d'escriure música. Els Preludis del jove Lamote són, d'altra banda, sentits, expressius. I hom sent que l'autor furga, valentment, per tal de crear coses noves, ambients nous.

Confessem que ens fou ben agradós de tornar a sentir *La nit de Nadal*, del mestre Joan Lamote. Obra agradósíssima que, situada entre nosaltres, eixida del nostre renaixement, ens sembla ja clàssica. És, en tot cas, un dels encerts evidents de la música d'un cert moment de la nostra història. I l'escriptura apareix ja més destre que altres obres escrites durant el mateixos temps. És ja l'obra d'un músic expertíssim. I ens plaurà sempre la manera que adopta el mestre Lamote, en *La nit de Nadal*, de tractar, de glossar la cançó popular. La seva cançó de bressol, ens sembla, per exemple, una franca troballa. I com tot és delicat, sentit, en l'obra de la qual parlem! Tornem-ho a dir: per a nosaltres, *La nit de Nadal* és ja una obra clàssica.

Le Tombeau de Couperin, de Ravel, és una producció que sona esplendorosament. Heus ací l'obra d'un músic destre, d'un artista ben personal.

Aplaudirem també, amb gust, la *Sinfonietta*, d'Alexandre von Zemlinsky. Com succeïx en moltes de les obres dels nostres dies, els elements temàtics dels quals es serveix el músic vienès, no són pas sempre massa valuosos. Però Zemlinsky escriu amb traça i la seva obra té una bella vida rítmica. I hom descobreix més d'un encert, més d'una troballa, en la *Sinfonietta* de la qual parlem.

Baltasar Samper i Ricard Lamote dirigiren llurs obres. La resta del programa fou dirigida pel mestre Joan Lamote. I collaboraren, amb traça, a la sessió que ens ocupa, la sopran senyoreta C. Oliver, el baríton M. Pedrola, la pianista D. Porta i l'orfeó *L'Eco de Catalunya*, que dirigeix, com ja és sabut, el mestre Josep M.^a Comella. L'orfeó esmentat cantà bé l'obra del mestre Lamote.

Quart concert simfònic. Fou dedicat a Beethoven i el dirigí el ben conegut mestre Clemens Krauss. Hi havia al programa la Primera i la Novena Simfonia del gran sord.

En escriure la seva primera simfonia, Beethoven era ja un músic expert, però seguia encara les petjades de Haydn i de Mozart. Talment com les primeres Sonates que escriví Beethoven per a piano, la seva primera simfonia és, doncs, encara una mica impersonal. Però és ja curiosa, ben bastida. Hi ha, en fi, en la dita producció, més d'una troballa ja genial, troballa o troballes que anuncien les grans obres futures.

I res no direm ara de la Novena Simfonia, obra capdal que s'imposarà sempre. Ara, sobretot, que hom juga sovint, sense malícia, amb ritmes i amb coloracions; ara, sobretot, que els grans músics semblen, sovint, servir-se de qualsevol element temàtic l'obra elevada, l'obra expressiva, l'obra rica, complexa, de Beethoven, es torna exemplar.

La Novena Simfonia de Beethoven fou ben dirigida pel mestre Krauss. I la seva interpretació fou seriosa, equilibrada, ritmada, justa i, per damunt de tot, sobria. Krauss no emprà cap truc, cap efectisme. I la execució que dirigí, doncs, de la Novena fou, creïem, una de les millors que havem sentit entre nosaltres.

En la execució de la Novena Simfonia, collaboraren, ben encertadament, els ben notables i coneguts artistes C. Badia, C. Callao, G. Brunning i A. Vela. I els chors foren cantats pel també ben aplaudit Orfeó Gracienc, que dirigeix el mestre Balcells. I ja ni caldria dir que els cantaires de l'Orfeó Gracienc reeixiren plenament en llur difícil i delicada tasca.

Clemens Krauss dirigi, també, amb traça, la Primera Simfonia de Beethoven. *Darrer concert simfònic*.—En dirigir el darrer concert simfònic organitzat, la present Quaresma, al Gran Teatre del Liceu, el mestre Hans Knappertbusch assolí un èxit franc. I no oblidarem mai, per exemple, la seva interpretació de la *Serenata nocturna*, de Mozart.

Hans Knappertbusch (que havia ja dirigit al Liceu), és un artista que suggestiona, que s'imposa als seus músics, sense gestos excessius. Gairebé ni marca el compàs i no molesta, doncs, els seus músics (ni l'aficionat, l'auditor) amb els moviments mètrics del seu braç. No, Knappertbusch anima, dirigeix els seus músics, i dóna vida a l'obra executada, mitjançant pocs gestos. Però els seus gestos, els seus moviments, són justos, precisos, imperiosos. I sota la seva direcció les obres sorgeixen, en veritat, plenes de vida. I pot dir-se que les obres que dirigeix el mestre del qual parlem, viuen, realment, llur pròpia vida.

Repetim que no oblidarem pas l'execució, sota la direcció del mestre Knappertbusch, de la *Serenata nocturna*, de Mozart. Heus ací Mozart, el veritable Mozart, amb el seu natural, irresistible encís! I res, doncs, de moviments massa vius i d'accents acusats, repetits, pertorbadors.

Hans Knappertbusch dirigi, també, da manera justa, la ben personal obertura d'*Oberon*, de Weber i subratllà el lirisme desenfrenat del *Don Joan*, de Strauss. Heus ací una bella i també justa interpretació de la ben coneguda producció de Ricard Strauss.

També aplaudirem la interpretació ritmada, equilibrada, de l'obertura ja popular del *Tannhäuser* i ens impressionàrem sentint el *Preludi* i la *Mort d'Isolda*, del *Tristany*, el *Preludi del Parcival* i el d'*Els mestres cantaires*.

Knappertbusch ens recordà els bons temps de Richter i de Mottl.

Hans Knappertbusch assolí—repetim-ho—un èxit franc, esclatant. I hagué de repetir el Rondó final de la *Serenata* de Mozart. I els músics de l'Orquestra del Teatre del Liceu compartiren els aplaudiments.—X.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. ASSOCIACIÓ DE CULTURA MUSICAL: *Wanda Landowska*.—Ens fou ben agradós de sentir de bell nou la ben coneguda pianista i clavicembalista, Wanda Landowska. I la trobarem més artista, més intelligent que mai. Wanda Landowska tocà, al clavicèmbal, la *Suite* en mi major, de Haendel, set Sonates de Scarlatti, *Les Sauvages*, de Rameau, *Sœur Monique*, de Couperin el Gran, i la *Fantasia cromàtica i fuga*, de J. S. Bach.

No creiem pas que sigui possible tocar amb més traça, amb més gràcia, les obres esmentades, que com les toca Wanda Landowska. El domini de la tècnica és absolut. L'artista de la sual parlem, venç les dificultats talment com jugant. És més, no existeixen ja per a ella les dificultats. I tot ix dels seus dits amb claredat, amb sorprenent facilitat. I cal recordar que Wanda Landowska adopta, sovint, moviments vius. L'exquisida, la talentosa clavicembalista de la qual parlem registra, a més, les obres, de manera rica, admirable. I assoleix efectes sonors saborosíssims. Dubtem, però, que els clavicembalistes dels segles dissetè i divuitè posseïssin clavicèmbals com els que construeix la casa Pleyel, de París.

Wanda Landowska executà al piano la *Sonata* en la major, ben coneguda, de Mozart. I afirmem també, rodonament, que tampoc no és possible tocar-la ni cantar-la millor. Així es toca el piano i així s'interpreta, així es canta Mozart!

I ja ni caldria dir que Wanda Landowska fou, com sempre, ovacionada.

Oblidàvem de fer constar que, abans de l'execució de la *Fantasia cromàtica*, de Bach (i la versió de la qual es serveix Wanda Landowska, és ben interessant).

Wanda Landowska executà, fora del programa, una *Plainte* valuosíssima de Froberger. I Wanda Landowska digué, a propòsit de l'esmentada producció, que la *fantasia cromàtica*, de Bach, podria ésser filla de la producció innegablement admirable i personal de Froberger. L'observació de Wanda Landowska ens sembla justa.—X.

Enrico Mainardí.—Després de Wanda Landowska, l'Associació de Cultura Musical ens presentà el violoncellista italià Enrico Mainardí. Es tracta d'un ben notable executant. Mainardí interpretà el següent programa: *Largo*, Boccherini, *Sonata* en re, Locatelli, *Suite* en sol menor, núm. 1 (per a violoncel sol), *Tres cants*, Pizzetti, *Nocturn* i *Tarantela*, Casella, *Après un rêve*, Fauré, *Minuet*, Debussy, *Allegro spiritoso*, Senaillé.

Enrico Mainardí posseeix un so bonic i llueix una tècnica segura. I el seu estil és seriós. Triomfà, sobretot, en tocar l'important *suite* del vell Bach. Obra difícil que exigeix, per a ésser ben executada, un bon tècnic i un ben despert estilista.—X.

ASSOCIACIÓ DE MÚSICA «DA CAMERA»: *Fritz Kreisler*.—L'Associació el nom de la qual encapçala la present nota, confia, novament, un dels seus concerts al popular violinista Fritz Kreisler. El gran artista (arreu aplaudit), executà el Concert en re, op. 61, de Beethoven, el Concert en mi major, núm. 2, de J. S. Bach, i obres seves i de Ravel, de Debussy i de Paganini-Kreisler.

Kreisler (com tothom sap), toca, interpreta els Concerts ja citats de Beethoven i de Bach, de manera mestrívola. I ningú no pot ja oblidar la seva interpretació, per exemple, del *Larghetto*, del Concert de Beethoven i de l'*Adagio* del Concert de Bach. Heus ací vers models d'interpretació sentida, plena d'emoció, però equilibrada, assenyada, amb tot, i naturalment justa. ¡I com el so que assolía Kreisler en executar les obres esmentades, era pur i ple de vida, de vida expressiva! Cal ésser un veritable artista i cal tenir ja alguns anys per a posseir l'estil sobri, just, ple d'encís, que posseix ja naturalment Kreisler. I què dir ara de la seva tècnica i també del seu bon gust, de la seva delicadesa, de la seva gràcia, en tocar els *Capritxos* de Paganini o el *Preludi i Allegro* de Pugnani-Kreisler, o la *Cançó Lluís XIII i Pavana*, de Couperin-Kreisler, o la *Pièce en forme d'Habanera*, de Ravel, o *La fille aux cheveux de lin*, de Debussy!

Kreisler és un gran mestre i per damunt de tot, un gran artista. I hom comprèn els seus èxits d'arreu.

El mestre Pau Casals dirigí l'orquestra en executar Kreisler els Concerts de Bach i de Beethoven. Volgué així col·laborar, amablement, a les execucions del seu confrare i amic.

I el pianista Alexandre Vilalta acompanyà amb cura les obres de la segona part del programa.—X.

En el número vinent de maig completarem aquesta secció de concerts.