I.C

LLEGAT
VICENÇ Ma. DE GIBERT

1732

ARXIU DE MUSICA
CATHL
BARCELONA

Institut de Cultura
i B.S. de la Dona

LLEGAT
VICENÇ Ma. DE GIBERT

1.232

Vinculació del Romanticisme musical a la gran tradició.

Quatre lliçons de música.
Barcelona, dies 25 de febrer,
4, 11 i 18 de març de 1931.

Vicents Mª de Gibert

ARXIU DE MUSICA
ORFEÓ CATALÀ
BARCELONA

1a

En rebre la honrosa comanda de les presents lliçons musicals, ultra el goig que vaig sentir amb la perspectiva de trobar-me novament en contacte amb un auditori tant atent i tant comprensiu, tot seguit vaig pensar que calia aprofitar l'avinentesa per a tractar d'alguns aspectes del Romanticisme musical, el coneixement dels quals és de tot punt indispensable per a comprendre'l millor i fer-li justicia plena.

Car — ho diré ací en l'intimi- (b)
tat, ben lluny de mi el propòsit de fer una
crítica inconsiderada, — no tot fou pa-
sat en clar en el cicle de conferències-con-
certs celebrat en aquesta ciutat durant
la primavera de l'any passat per a com-
memorar el centenari del Romanticisme.
El cicle fou brillantíssim, certament, però
li mancà unitat de plà i no havent-hi
hagut prèviament un acord estricte entre
conferenciants i executants, cal reconèixer
que fatalment ocorregueren algunes anoma-

lies; i algun caire i alguna de les raons (c
d'òsser del Romanticisme musical que-
daren a l'ombra. Recordem, per exemple,
com a fets anòmals, que, en dractar el
mestre Miclet del període romàntic a Ca-
talunya i en coronar la seva visió re-
trospectiva amb una vibrant descripció
d'un poema choral de Clavé, hom escol-
tà a continuació, (ben a desgrat del conferenciant)... obres de Schumann,
de Weber, de Schubert, de Gabriel Fauré;
el comentari musical immediat de la con-
ferència d'en Frederic Llimat sobre Chopin

i Liszt fou... una Sonata de Schu- (d
mann; i la meva conferència sobre el
Romanticisme i la música religiosa fou
amenitzada per... un Trio del propi Schu-
mann.

Ultra aquestes faltes de concordàn-
cia, hi trobarem a mancar en la série
un exámen dels orígens del Romanticisme
musical i la presentació formal del pri-
mer gran mestre (que prepará les vies al romanticisme): Beethoven.
Apenes hem indicá una de les caracterísli-
ques del moviment romántico-musical:

volem dir l'afany de vinculació a la (e
tradició dels mestres, manifestat especial-
ment en el culte a Bach, instaurat pels
músics romàntics. Car, és precís insistir-hi,
la revolta, la protesta romàntica, no fou
contra la llei inel·ludible de la concate-
nació del procés històric i de desenvolupa-
ment de l'art, actitut que hauria estat
absurda, sinó, precisament, contra la inva-
sió en el recés sagrat de la bellesa d'a-
quells que Schumann nomenà filistèus, és
a dir, els que tractaven les coses d'art sense

conciència ni competència, massa sovint (f
amb mires mercenàries, rebaixant la
música a un frívol passatemps o a una
producció cotitzable.

Algunes de les figures més repre-
sentatives i influents del període romàntic
no apareguéren amb tot el relleu; tal
Chopin, que dothom coneix com artista de-
licat, malaltís, gairebé delicuós, no haventse
fet càrrec de lo millor del seu patrimoni;
artista portentós, al qual ja 'es hora de pre-
sentar, en gran part molt important
de la seva producció, com a compositor de

vigorosa musculatura, de forta tècnica harmònica, de inspiració sanitosa i elevada. Hem de fer justicia an'en Llimat qui parlà amb molt d'encert de la força de Chopin; mes, no pogué corroborar el seu punt de vista, tan just, amb exemples musicals triats a posta per ell mateix. Quant a la gran figura de Felix Mendelssohn-Bartholdy, ni se'n parlà; no és feu res per a defensar-lo de l'injust tractament a que l'ha condemnat l'época actual.

En fi, no es va dir un mot — (h
a mi, se em va notificar expressament que
no devia parlar-ne, — de la represa de
la interrompuda tradició secular de la
práctica, amb tota dignitat artística, de
l'orgue, rei i pontifex dels instruments,
que devem agraïr als capdevanters de la
música romàntica.

Repetiré que aquesta enumeració ne-
gativa no té una intenció de crítica, que arri-
baria molt massa tard; més, convertint-
la en un propòsit positiu, ens dona ja fet

el programa d'aquestes lliçons. (i

Els caps que l'any passat quedaren per lligar, si m'és permesa l'expressió casolana, en l'exposició dels elements i presentació dels protagonistes de la gesta romàntica, em permetré, doncs, prendre'ls pel meu compte, bo i esperant l'advenidor historiador i exègeta que ens donguin, en fi, la síntesi d'un moviment tan complexe, com ho fou el romanticisme musical.

En tot cas, els punts de vista par-

cials, monogràfics, relatius al Romanticisme, (j
són sempre interessants, alliçonadors
i d'actualitat. D'actualitat 3 he ho són, cer-
tament, perque, vulguin-t-ho o no, els mú-
sics contemporanis no poden desprendre's
de l'herència del Romanticisme, tant
els que pretenen existir artísticament
desentenent-se del passat, com els que
reconeixen la gran tradició musical i
volen ~~beure~~ a les més pures fonts; aquells,
els superbiosos, són els hereus directes de la
part d'il-lusió i d'aberració del Romanti-

cisme; aquests, els respectuosos de l'ordre tra- (1K
dicional, en llur consideració rebrospectiva
han de travessar necessàriament el període
romàntic, àdhuc rebre d'ell algun ense-
nyament, per tal de remuntar-se fins
al classicisme.

Per tal de precisar el <u>curriculum</u>
que em proposo seguir en aquestes quatre lli-
çons els hi posaré per títol: «La Vincula-
ció del Romanticisme musical a la gran
tradició.»

I

Com a norma d'orientació en la petita investigació dels orígens del romanticisme musical que anem a fer, citarem el següent text d'André Gide en el qual és posada de relleu l'antinòmia entre l'art i l'artista clàssics i l'art i l'artista romàntics:

« Classicisme és l'art del màximum d'expressió amb el mínimum de

pronunciació. És un art de restricció i de reserva. Cada un dels nostres clàssics es sent més commogut del que apareix a la superfície. L'artista romàntic, a causa de la seva ostentació i prodigalitat d'espressió, té sempre la tendència a presentar-se més commogut del que (ho) està en realitat. Es queda enrera de lo que pronuncia, mentres que l'artista clàssic deu èsser buscat més enllà de la seva pronúncia.»

Adecuadament podem aplicar a la música els conceptes que l'escriptor apli-

ca a la literatura. La música dels clàssics, plasmada sempre en una forma estricta: fuga, suite, sonata, no necessita desbordar el seu marc per a donar tota l'expressió volguda. Àdhuc en les obres més monumentals — Passió segons Sant Mateu, de Bach, Novena Simfonia, de Beethoven, — les proporcions són extraordinàriament amplificades, però sempre dintre de un ordre preestablert.

Avans de passar avant i aturar-nos en la música de Bach, hem de recordar la distinció que establirem ací

mateix l'any passat entre la seva (4
música religiosa i la seva música
de concert o d'ensenyament. En la
primera Bach hi aboca tot el sentiment,
tota l'exaltació, tots els clams de la
multitut cristiana; ell indubtable-
ment s'expressa amb tota sinceritat,
perque és un fervorós creient; però no es
creuria autoritzat de fer una demostració
individual estemperània de la seva
pietat en el terreny artístic; si la fa és
perque creu ésser l'intèrpret fidel de la
pia comunitat. Si Bach hagués produït

música religiosa per compte propi, sen-
se preocupar-se de si concordava o dei-
xava de concordar amb els sentiments col-
lectius, llavors hauria estat un compo-
sitor romàntic, el seu art hauria estat
d'una religiositat circumscrita, [illegible] més
[illegible] personal que col-lectiva.

Quant a la seva música no re-
ligiosa, Bach, ja ho digúerem, no la consi-
dera com un afer de trascendència, ni de
molt. La componguè, no cal dir-ho, amb tot
el seu art, hi dipositá els seus sentiments per-
sonals, els diferents estats d'esperit en que es

trobava, però ho feu sense la intenció d'imposar-les, ni sisquera de fer-los intel·ligibles als oients; ni tenia precedents en els mestres que havia estudiat, ni concebia que fos possible en art una confidencia autobiogràfica. La música profana de Bach és verament inconfusible, per les ideas, per llur desenvolupament, per l'istil, però no ens dona cap precisió sobre el caràcter i els estats sentimentals del seu autor, sobre les vicissituts de la seva existència. Música nobilíssima, rublerta d'inspiració pura, lo mateix la podgué compondre un pare de vint fills que

un treballador solitari, un home qui després de complir les obligacions quotidianes de mestre de minyons i de músic d'església cerca en la composició una distracció i un repòs de l'esperit, com un artista cortesà que ha de fornir amb les seves produccions els programes de les festes àuliques.

Aquesta impenetrabilitat de la producció secular de Joan Sebastià li fa aplicables — en un sentit extra-tècnic, naturalment, — els cal·lificatius d'André Gide: «Art de restricció i de reserva.»

Tampoc Gluck no és un romàntic. El joc dels sentiments i de les passions dels humans fou la raó d'ésser de la seva creació artística; hauria pogut retratar-se a si mateix en algun dels seus personatges. No ho intentà pas; en tot cas, nosaltres no el podem identificar amb cap (d'ells); Agamemnon és Agamemnon, Orestes és Orestes, Admet és Admet, Orfeu és Orfeu. Davant d'aquests personatges vivents, palpitants, oblidem l'artista que els ha donat existència. De fet, ben poca cosa sabem tots plegats de les intimitats de Gluck com a home; tot

lo més Salem algun detall anecdòtic que no lliga gens amb la concepció poètica i heròica dels barons esmentats.

Pampoc Haydn no és un romàntic. La seva música optimista, jovial s'eleva per damunt les contigències de la vida de l'artista. Sens dubte — tothom ho ha dit i no ho contradirem, — reflecteix el seu temperament, però no ens deixa penetrar en la seva intimitat. Es pot creure que un artista com Haydn, de sensibilitat tan exquisida, no conegués mai la inquietut, el dolor, la humiliació? Les proves a que sense cap mena de dubte fou

sotmesa l'ànima seva no projecten una ombra darrunt la seva producció que és tota llum.

I Mozart? Ah certament, Mozart no és un romàntic. Escoltem el Don Giovanni, la pura meravella. La caracterització dels personatges que intervenen en la acció, del primer a l'últim, és una cosa que ens causa la més gran admiració. Mai, amb l'auxili de la música, no s'han creat individualitats tan complertes, amb trets tan propis i exclusius de cada una, d'ànima, de caràcter, de temperament, àdhuc d'aparièncía corporal. En l'art dramàtic

anterior a Mozart, els herois i he-
roïnes tenien quelcom de genèric i repre-
sentatiu; tantmateix, si els temps ha-
guessin estat més avançats, el compositor
hauria tingut la pretensió de identifi-
car-se amb algun d'ells. Mes, les perso-
nes creades per Mozart apareixen tan
reals, que gosen alçar-se enfront d'ell
i desafiar-lo. Son criatures emancipa-
des que de cap manera no tolerarien
que el compositor pretengués reflectir-se
en ells. Mozart pot riure o plorar, pot
ésser manyuet o iracunde, devot o lliberti,

pot enlairar-se al cel o devallar a la regió dels turments, de tot això la seva filiada artística no en sab res; en aquell petit món, els uns riuen, els altres ploren, aquest és un cavaller, aquell un bergant, l'un és venturós, l'altre malhaurat, però sense correspondència ni concordància amb llur creador. En els fills de Mozart no hi podem senyalar un sol tret del qual podem dir amb seguretat que és hereta del pare. Som al pol oposat del romanticisme.

Diguem, emprant l'expressió de Gide, que Mozart es sent més commogut del que ~~sembla~~ apareix a la superfície, que els fills de la seva fantasia l'apassionen extraordinàriament; però mai no cometrà l'imprudència de deixar entrevure la seva influència o intervenció condicionant i limitant l'existència llur i llur idiosincràcia inconfusible.

Si avem fent cas entre la música instrumental de Mozart, res no hi trobarem de primer anduvi que ens preanunciï un nou estat de coses. Fullegem les Sonates de piano. — En aquestes lliçons,

observem'lo d'una vegada, em limitaré (14
a presentar exemples d'oberes originals
per piano; ells ja serán prou provants.
Una excursió per la producció integral
de'ls compositors que'ns ocuparan de-
manaria no quatre lliçons, sinó quatre
cursos.

En les dites Sonates mozartia-
nes les pàgines de sentit musical pur
alienes a tota influència externa alter-
nen amb les pàgines de comèdia musi-
cal, en les quals anguileja algun perso-
natge imaginari. Així mateixe tocàrem
ara fa un any la Sonata en re major.

El seu primer temps, per exemple, és (14
eminentment còmic — en el sentit mi-
llor del calificatiu; — la conclusió de la
segona idea gairebé ens fa oviradar el
joc dels personatges a l'escena.

[Al piano: Exposició de l'Allegro con spirito
de la Sonata en re major]

No cal presentar exemples de música
que no ens insinüa cap cosa més enllà
del plaer del bell agençament dels sons
en períodes melòdics i de l'enllaç de les
melodies dintre les formes clàssiques sempre

ponderades.

Més, arribem a la Sonata en do menor, la darrera. — Ens manca temps per aturar-nos a la Fantasia en el mateix to. — Una ràfega de passió s'emporta el primer temps. Desapareix tota idea de representació, d'espectacle que entra pels ulls tant com per l'oïda, ni que fos amb tota la gravetat del drama. És el compositor mateix qui no pot ja retenir-se; prou ja de fer cantar als òssers inexistents llurs anhels, llurs angoixes. Ara és ell mateix que canta, que clama el seu propi conflicte, la lluita del seu esperit.

No hi ha dubte possible. Si poguessim fer l'experiment de tocar la sèrie de les Sonates de Mozart davant d'un auditori que no estiguès familiaritzat amb elles, no dubtem que en arribar a la Sonata en do menor experimentaria una forta commoció. Com l'autor mateix, els oients no complarien ja més una acció esterna que al capdavall ni a un ni a altres no modifica; cada hú s'endinzaria dins de si mateix i es sentiria en misteriosa correspondència amb l'autor.

Heus aquí una nova concepció sentimental de l'art; és una imposició de modalitat, de sentiment, de passió. Hem de vilerar, hem

de sentir exactament com vibra, com (18
sent l'autor. S'és oberta una bretxa en
el baluart del classicisme; una amenaça
plana damunt l'art de restricció i de reser-
va. Però, Mozart no pot despendre's de la
tradició clàssica; res en ell no fa preveure
la ostentació i la prodigalitat d'expressió
dels temps a venir. Ell, si l'esperit és nou,
la forma segueix essent precisa i estricta;
justament en la Sonata en do menor la
estructura clàssica arriva a un gran su-
perior de depuració.

Ara tocaré un fragment d'una de les
Sonates de Mozart, anterior a la Sonata en do me-

nor, per exemple el començament de la Sonata en fa major (en dos temps), una pura delícia, però pertanyent també a la alta comèdia, a que he al·ludit suara. A continuació, sense cap més observació ni comentari, tocaré el primer temps de la Sonata en do menor. Val la pena de fer l'experiment.

[Al piano: Exposició de l'Allegro de la Sonata en fa major.]

[Primer temps: Molto Allegro, de la Sonata en do menor.]

Aquesta obra capdal de Mo-
zart és el punt de partida de l'art de Beet-
hoven. Fixem-nos en el nervi del motiu que
engendra la primera idea: és un desplegament
enèrgic de l'arpegi de tònica de do menor,
al qual fa resposta l'arpegi de dominant.
No és que Mozart descobrís a última
hora el partit temàtic que es pot treure
d'un simple arpegi. Els materials del pri-
mer temps de la Sonata en fa major, del
qual he tocat un fragment, són precisa-
ment els arpegis de fa i de do; però aparei-
xen ací graciosament ornamentats. L'arpegi

perd el seu aspecte ferreny, encara que sap afirmar-se amb vigoria, quan així convé per a la varietat del discurs musical. Aixinateixe trobem un arpegi inicial en la Sonata en do major i en la Sonata fàcil també en do major, fort a la primera, suau a la segona, ambdós amb terminació ornamentada; en una i altra Sonata la segona i dea comença aixinateixe amb un arpegi.

Mes, a la fi Mozart comprèn el dinamisme d'un senzill arpegi, és a dir de l'acord, que representa una harmonia fonamental, desplegat amb energia. D es serveix de l'arpegi, nàu de l'enfemisme ornamental, per a proclamar, en fi, no ds sentiments,

quan no són les frivolitats, dels perso- (22
natges de la comèdia musical, sinó els
seus propis sentiments, enguniosos, dolo-
rosos, massa temps reprimits, a l'ex-
pressió directa dels quals s'hi oposaven
els cànons clàssics.

La Sonata patètica de Beetho-
ven ofereix en el seu primer temps alguna a-
nalogia amb el primer temps de la Sonata
en do menor de Mozart: la mateixa to-
nalitat i algunes coincidències de detall,
com els passatges de pedal al baix amb
moviment de tremolo, l'encrenament de
les mans en la segona idea, més sobre tot

en l'arravatament que domina la pessa.
Però, no és per la Sonata Patètica que Beethoven entronca directament amb la nova fase de Mozart, sinó per la seva Primera Sonata en fa menor. La primera idea de l'Allegro con brio està formada per l'arpegi de fa; el petit ornament que el termina no li lleva res de la seva força, tot just atura el seu impuls; i amb l'arpegi inicia el passatge de transició que prepara el to de la segona idea. La part central de desenvolupament parteix també de l'arpegi de la bemoll. I el final de la Sonata es relliga amb el primer temps, en comen-

car amb el mateix arpegi l'idea de l'episodi central en tonalitat major.

Altra connexió directa entre Beethoven i el Mozart de la darrera Sonata la trobem en l'Allegro molto e con brio de la Quinta Sonata en do menor. Ací també hi ha coincidència de to, més ultra aquesta particularitat, la primera idea és formada pels dos arpegis de tònica i de dominant, aquest darrer intensificat per la presència de la novena menor. La segona idea, en el to relatiu de mi bemoll major, es també formada amb l'alternància dels dos acords de tònica i de dominant. Vaig

a tocar l'exposició d'aquest tema; hi (25
remarcarem la presència de l'arpegi, tant
en la formació de les idees musicals com en
els incisos complementaris.
[al piano: Exposició de la Sonata en do menor, nº 15.]

Un arpegi tonal engendra una
gran part de les idees musicals de Beetho-
ven i molt especialment dels grans mo-
viments simfònics. La llista es faria inter-
minable. Citem només l'Allegro con brio
de la Sonata Onzena en si bemoll major,
que és considerada l'última de la primera
manera de Beethoven; tant la primera idea
com la segona són provocades per l'afirma-
ció de l'acord de tònica dels tons respectius, si

bemoll i fa. No cal recordar l'importància que revesteix l'arpegi en el Presto Agitato de la Sonata Clar de lluna, magnífic esplandiment de la persistent figuració ~~[illegible]~~ arpegiada de l'acompanyament de l'Adagio sostenuto. Més en cap Sonata és un element tan essencial l'arpegi com en l'Appassionata en fa menor. L'arpegi engendra i gairebé forma íntegrament totes les idees tant del primer temps, Allegro assai, com del final, Allegro ma non troppo i Presto. Ho podrem comprobar ~~[illegible]~~ en executar íntegrament aquesta obra tan significativa del gran geni de Bonn.

El fet següent provarà l'impor-

tància que Beethoven atribuïa a l'ar-
pegi com a cèl·lula de l'idea musical.
Havia terminat la seva obra gegantina,
la grosse Sonate für das Hammerklavier, la
Sonata en si bemoll, op. 106, per a piano a
martells, nova forma de l'instrument apa-
reguda vers l'época de composició de la so-
nata, l'any 1819, i volent publicar-la a
Angleterra, simultàniament amb l'edi-
ció vienesa, envià el manuscrit al seu
deixeble Ferdinand Ries, qui aleshores resi-
dia a Londres. L'obra estava ja gravada
i a punt de aparèixer, quan Beethoven
escriguè a corre-cuita a Ries, donant-li

l'ordre espressa d'afegir un compas preliminar a l'Adagio sostenuto, encara que pos precís gravar novament la planxa. Ries no s'explicà d'anduvi l'estrany capri_ci del seu mestre; a què venia afegir dos senzilles notes, ~~[illegible]~~ la tercera i la quin_ta de l'acord de tònica, sonades succesiva_ment amb pausa? Més, sabia que els ma_naments de Beethoven no es podien eludir sense incorrer en les seves ires terribles. Á_pressa, doncs, de complir l'encàrrec, i la Sonata es publicà amb el compas afegit. Quan Ries executà l'Adagio segons les intenci_ons de l'autor, es feu càrrec de l'impor_

tància d'aquell parell de notes. El tema, a- (29
quell tema portentós, d'una concentració
de sentiment poques vegades assolida en
la música, que comença precisament
amb la forma descendent de l'arpegi de
l'acord de tònica, era admirablement
preparat i reforsat per les mateixes
notes sonades successivament en forma
ascendent! Dues notes que ens anuncien
un misteri.

Per cert, el motiu inicial d'aquesta So-
nata ens presenta successivament les tres notes
de l'acord tonal; és un arpegi revestit d'har-
monies d'una magnificència inusitada.

La petita excursió, molt abreujada, que acabem de fer cercant l'arpegi tonal com a element primordial de l'idea musical de Beethoven, no és una curiositat anecdòtica, com d'altres bé podria semblar, ni s'aparta de l'objectiu d'aquestes lliçons. Es un nou sistema de constitució de la música. Escolteu qualsevulla melodia del Mozart anterior a la Sonata en do menor; l'idea musical s'explaia amb complacència, amb tota facilitat; hom diria que ha anat rajant de la ment del compositor sense cap esforç, sense el treball penós de estreure les deduccions d'una premisa poc prometedora. Bé és cert que

Mozart, en una de les seves lletres fami- (31
liars és queixa de la gent que li atribueix
aqueixa facilitat; ell sab-diu confidencial-
ment als seus, — el trevall que li costa com-
pondre una obra quan vol que siga d'un
valor artístic positiu. Ningú no ho creu-
ria, si no ens ho digués ell mateix ex-
pressament, tant n'és de fàcil i llis-
quent la seva música. És el secret de l'art
clàssic.

Beethoven és un tità que no trac-
ta pas d'amagar el seu combat aferrissat
contra la matèria indòmita. La seva ma-
nera de compondre música és una verdade-

ra persecució, una verdadera lluita.
D'aquesta lluita en són testimoni elo-
qüent els quaderns d'apunts que encara
és conserven, en els quals hom pot obser-
var les fases de la gestació laboriosa d'al
gunes de ses obres. No és que el discurs
musical de Beethoven sigui poc o molt
premiós; la música flueix, és sovint
un torrent impetuós, però hom sent
que aquell llenguatge expressa quelcom
que el compositor considera trascendent i
urgent. La música ja no és un passa-
temps agradós; ja no és una funció senyo-

rivola; ni és la ficció escènica de Mo-
zart; no és comèdia. Mo li ha equivo-
cació possible, el músic li aboca tota la
seva ànima. El gènere secundari, que era
la música «da camera» comparada amb
la música d'església, amb l'oratorio, amb
l'òpera, puja de categoria; no cal dir
que la simfonia, de la qual no ens poden
ocupar aci, ho dominarà tot. [illegible]
A l'avenir no n'hi haurà prou amb l'esplicació
purament artística i tècnica per a bé en-
tendre aquesta música; serà precís cercar
una explicació suprema en l'ànima ma-
teixa de l'artista que l'ha creada.

Ara que, tractant-se de Beethoven encara, hem d'insistir en que el seu discurs musical impetuós, apassionat, abassegador, mai no és desordenat. L'idea beethoveniana és un fet orgànic — ja hem pogut entendre, en parlar dels motius per arpegis, com d'una cèl·lula desenvolupa un organisme, — i el conjunt del contexte d'una obra seva obeeix indefectiblement a un pla lògic i rigorós. Podem bé dir que, en Beethoven, la passió no cega el coneixement.

Aquest domini del pensament i

de l'estructura musicals de l'artista, (35
quan l'home apassionat i adalerat ape-
nes es domina a si mateix, ens priva
d'anomenar (sense serioses restriccions) Beethoven, músic romàntic.
Si la passió i el dolor exacerbats, i per
moments els esclats de jovialitat sense
mesura, li haguessin fet perdre aital
domini damunt l'obra creada, claudi-
cant aquesta en quant a l'ordre i equilibri,
per comptes de servar sempre aquestes qualitats
clàssiques fins en les tentatives de renovació més ardides, llavors Beethoven hau-
ria precipitat l'adveniment del romanti-
cisme musical, essent ell el capdevanter

d'un moviment que Weber i Schu- (36
bert determinaren només parcialment.
No, Beethoven no ha repudiat els cànons
del classicisme, però els ha eixamplat
considerablement i, sense ruptura, hi
ha introduit alguna modificació
quan ha tingut una raó poderosa per
fer-ho. D'aquesta raó ha estat alhora mu-
sical i extramusical: musical,
car res en un art que no vulgui morir no
pot cristal-litzar-se; extramusical,
car li calia dilatar immensament
l'horitzó musical i els mitjans d'expres-
sió per tal de poder traduir amb música

fot el contingut del seu gran esperit.

Per a terminar aquesta primera lliçó serà executada íntegrament la Sonata Appassionata de Beethoven. No hi afegiré cap comentari; escoltem-la reflexivament per tal d'aplicar-hi els punts de vista que acabo d'esposar. D'l'impressió que ens en durem de la gran creació beethovenniana serà el lligam d'unió amb la continuació del nostre tema, que, ajudant Déu, exposarem dimecres vinent.

[Al piano: ~~Sonata Appassionata~~
en fa menor.
Beethoven
Maria Thió de Filbert.]

II

L'examen de la Sonata en do menor de Mozart i d'algunes Sonates de Beethoven ens donen l'evidència — tal fou l'objectiu de la lliçó passada, — (sota l'influència d'aquests mestres, que,) damunt la composició de la música clàssica pesa una influència d'un ordre superior a la tècnica i al mecanisme musicals; n'hi ha prou de poseir una petita dosi de sensibilitat musical per a constatar el fenòmen. Aquesta nova influència no és altra que l'imposició directa,

constant i persistent, a voltes tumultuo-
sa, de l'ànima del compositor amb tots
els seus sentiments, afectes i passions. Si
algú volgués pretendre que segueix encara
la comèdia, l'espectacle, al qual l'artista crea-
dor ens convida, si es vol pujat de to, més
seriós, però sense ~~tenir un sincronisme~~
amb els seus moviments anímics, fàcilment
podrem rebutjar aital pretensió. La repre-
sentació, el drama, segueix certament, però l'es-
cena és a l'interior del músic mateix. Lle-
gint la biografia i la correspondència de Beet-
hoven trobarem una estreta correlació entre

cada un dels passos de la seva vida i (41
cada una de les seves obres d'alguna significació.

Tot Beethoven hi és en la seva música; fins i tot, per exemple, aquesta donatesimoni de les seves malalties. Aixeís, en la Sonata nº 31, en Re bemoll major, podem seguir les fases d'una d'aquelles crisis que'l posa a les portes de la mort; entre altres indicacions del mateix Beethoven, llegim: «Perdendo le forze, dolente»; i més enlla, «poi a poi di nuovo vivente.» En el Quartet nº 15, en la menor, hi trobem una «Canzona di ringraziamento» offerta alla Divinità da un

guarito, in modo lidico », en el curs de (42
la qual llegim també l'indicació: « Sentendo
nuova forza ».

En nombroses obres de les meves avan-
çades de Beethoven s'hi reflecteixe el doble
aspecte de l'existència seva externa i inter-
na, presentant l'alternativa del dolor i
del goig, de la lluita i del triomf. L'és-
mentada Sonata nº 31, en la qual ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ la música arriva a l'última
gran de dissociació d'elements, quasi a la
tètrica pregonesa del sepulcre, el redreça-
ment i la reconstitució terminals són un himne

exultant i triomfal. Els finals victo- (43
riosos ens ofereixen un dels trets caracterís-
tics de la producció beethoveniana. Ara
que, en algunes obres el desenllaç del con-
flicte és un gaudi de completa intimitat,
com en el Rondó de la Sonata nº 27, en mi
menor, o de visió de benhaurança su-
praterrena, com en l'Arietta de la Sonata
nº 32 en do menor

Precisament aquest reflexe
alternatiu de la depressió i de la reacció
moral i física del músic creador determi-
na una modificació important en la consti-

tució mateixa de la Sonata com a conjunt de diferents moviments — no cal dir ja en el seu esperit, — reduint-la a dos temps només. Consten de dos temps les Sonates nº 22, en fa major i nº 24 en fa diesi major, i les dues Sonates, ja esmentades, nº 27 en mi menor i nº 32 en do menor.

Admesa ja per Beethoven com a pràctica normal la música autobiogràfica, el camí quedava obert als romàntics per a procedir de la mateixa manera. Schumann en profità amplament, retratant-se a si mateix i, inspirant-se

sens dubte en la dualitat que acabo de remarcar tant pròpia del poder gran home, es revesteix musicalment d'una doble personalitat: l'home exaltat i impetuós, batejat amb el nom de Florestan, i l'home reposat i reflexiu nomenat Eusebius. Recordem, de passada, que, a més de la pròpia caracterització Schumann excel·leix en el retrat musical. No cal parlar del seu Carnaval, que és familiar a tothom, en el qual, per exemple, la petita pessa titolada «Chopin» es sembla fidelment, sense caràcter de còpia, un full arrencat d'un

nocturn del gran mestre polac, i la peça «Chiarina» és la vibrant silueta de Clara, la seva estimada, que fou després esposa amantíssima i abnegada.

Tornem a Beethoven. Els afectes del seu cor són fidelment cronicats en la seva producció musical; no em refereixo solament a la passió amorosa, sinó també a l'estimació dels amics i dels deixebles. Començant per l'enamorament, recordaré que el més fulminant, l'únic perfectament comprovat dels llargs anys de Viena, és el que tingué per objecte la comtessa italiana

Giulietta Guicciardi. S'han emés moltes opinions i s'ha fet molta literatura a propòsit de tres lletres de Beethoven dirigides a «l'Amada immortal», i en definitiva no s'ha pogut identificar amb certitud la destinatària de les inflamades epístoles; més ha estat una opinió bastant estesa que es tractava de la comtessa Teresa de Brunswick.

Al meu entendre, per damunt de totes les raons que es puguin donar, el testimoni musical és decissiu. Musicalment res no s'oposa a que les lletres susdites hagin

estat adreçades a la pròpia Giulietta; lle-
gim-les i executem, a guisa de comentari,
la Sonata «Clar de lluna»; evident-
ment ens trobem en el mateix pla senti-
mental, en el mateix caldejament passio-
nal: la paràfrasi musical és d'una
justesa sorprenent. Més, repetim la pro-
va, fent seguir la lectura de les lletres
de la Sonata nº 24 en fa diesi major,
dedicada a la comtessa Teresa. Desil·lu-
sió: la música és tota una altra cosa.
Fixem-nos-hi. Els quatre compassos «ada-
gio cantabile» que precedeixen l'«Allegro

ma non troppo » del primer temps, semblen anunciar quelcom de profundament sentimental; però, com anem a veure, no passen d'una gentilíssima dedicatòria. El mateix «Allegro» comença bé, amb una frase melòdica molt afectuosa; però, no és la passió que parla. Si ho fos, el discurs musical tindria el foc i l'arravatament del «presto agitato» de la Sonata «Clar de lluna». Al contrari, la frase ~~inicial~~ inicial perd tot seguit l'alè i cedeix el lloc a un passatge purament de mecanisme i

de no gaire lleu fer a causa de la tona- (50
litat carregada de diesis. No; Teresa de
Brunswick no és «l'Amada immortal.»
Es una deixeble sinceramment estimada
pel seu mestre, el qual (després) d'espressar-li
lleugerament el seu afecte, amb una mi-
queta de malícia l'invita a practicar
la destresa dels dits. El segon i últim
temps d'aquesta Sonata no fa sinó con-
firmar l'intenció de Beethoven, car apenes
conté una idea musical apreciable i la
música es desfà en passatges d'agilitat
semblé d'alguna dificultat.

[Al piano: Exposició de l'Allegro ma non troppo de la Sonata en fa diesi major]

La Sonata en fa diesi major és un dels molts exemples d'homenatge del nostre a deixebles benvolguts; no sortint-nos de les Sonates de piano ja trobem en els primers temps la Sonata nº 4 en mi bemoll major dedicada a la comtessa Babette de Keglevics, una graciosa estudianta de piano. No cal recordar que Giulietta Guicciardi era també deixebla de Beethoven. L'arxiduc

Rodolf, l'imperial deixeble és una de les persones predilectes de Beethoven; ell sol té dedicades tres grans Sonates: la nº 26 en mi bemoll «L'Adeu, l'Absència i el Retorn», la nº 29 en si bemoll, la Sonata gegantina, i la nº 32 en do menor, la darrera de la sèrie.

Potser les relacions més afectuoses i tendres entre mestre i deixeble foren les que uniren Beethoven amb la Baronesa Dorotea Ertmann, personalitat distingidíssima moralment i artísticament, fervorosament nomenada per Beethoven «ma estimada Dorotea-Cecília». Res més

delicat i confidencial que l'«Allegretto (5-3
ma non troppo» de la Sonata nº 28, en
la major, dedicada a Dorotea-Cecília.
Jia'm permeto executar aquesta pàgina
evocadora.

[Al piano: «Allegretto ma non troppo»
de la Sonata nº 28 en la major.]

Un cop més recordem que no hem tren-
cat els motlles del classicisme, però l'ambient
és ben romàntic. Aquesta música afectuosa tin-
drà un ressó en la lira mendelssohniana, com
veurem aviat.

Altres anticipacions trobarem en la música de Beethoven. Apuntem en primer lloc el seu descobriment del paisatge i de les ressonàncies i harmonies de l'aire lliure.

Deixant d'una banda la Simfonia Pastoral, que no entra dins del marc pianístic d'aquestes lliçons, esmentarem dues de les Sonates, a propòsit de les quals l'autor mateix no donà cap mena d'explicació, però d'una intenció descriptiva que fou aviat descoberta pels intèrprets beethovenians, els quals trobaren per una i altra obra un títol ben adecuat; ens referim a la Sonata nº 14

en re major, la «Pastoral», i a la Sonata nº 21, en do major, que ha estat titulada «La Aurora». (55

La literatura per als instruments de tecla havia anat plena de pastorel·les i de cucuts, però, en destacar-se en primer terme la figura humana a les passades dels cantaires alats, hom no podia pensar en les perspectives del bosc o de la prada. També Beethoven sab fer dansar els pastors i cantar l'ocellada; més, dilata la seva visió i descriu els horitzons llunyans i els espectacles de la naturalesa.

El primer temps de la Sonata «Pas-

toral » és evocador. La idea inicial,
amb el pedal persistent de tònica, és ben
representativa de l'encalmada estensió
dels camps; la segona idea és una brisa
lleu que fa estremir dolçament la verda
planúria. L'« allegro con brio » de la
Sonata « La Aurora » evoca la gradació
de llum del pas de les tenebres de la nit a
la claror matinal. El misteri de l'hora és
admirablement interpretat en els primers
compassos. El Rondó « Allegretto moderato »
de la mateixa Sonata ens trasllada a les ri-
beres del « Pare Ren », les aigues majestuoses
del qual el compositor no havia de reveure

més. El tema és un cant popular dels mariners fluvials, que Beethoven adolescent havia sentit en ses excursions vora el riu fecundant de sa terra nadiua.

L'interpretació de la natura devingué després un tòpic del romanticis me musical. No puc oferir exemples, però, entre mil, recordaré com es difumen els termes i es dilaten els horitzons en el nº 17 de les Danses de la Lliga Davidica, de Schumann, en el qual llegim en lloc d'indicació de moviment: «Wie aus der Ferne», «Com si vingués de lluny»; també en el curs de la Quitena noveleta

sentim una «veu a distància», «Stimme aus der Ferne»; en el nº 6 de Kreisleriana és aixímateixe suggerit l'aixamplament dels horitzons. (58

El llenç de vastes proporcions no priva Beethoven de perfilar el quadret de gènere, la petita pessa característica, àdhuc la miniatura. Escolteu, per exemple, aquesta Bagatel-la, que hom podria collocar entre les «Lettres dansantes» i el «Vals alemany» del Carnaval de Schumann. [Al piano: Bagatel-la en la menor, nº 9 de l'op. 119]

En la citada Sonata «Pastoral», el

Scherzo introdueix en el bosquet fres-
cal gràcils figurines que a distància es
fan signes i s'apropen després saltiro-
nant joioses:

[Al piano: 1ª part del Scherzo
de la Sonata «Pastoral»

No cal dir el partit que els compo-
sitors romàntics han tret de la pessa de
gènere i característica, com si diguessim
el quadre de cavallet.

L'art subtilíssim de Mendelssohn
descobrí el petit món fantàstic que governen
Oberon i Titània; Beethoven, encara que mai

no em hagi parlat de fades, per bé
que com a bon llegidor de Shakespeare
també era familiaritzat amb elles, senya-
là el primer, en algunes pàgines de la
tercera manera, el procediment a se-
guir per a interpretar amb música
diàfana, ingràvida, etèrea les escenes
irreals que s'oculten a l'esguard del
vulgus; l'Arietta 5a de la darrera Sonata
té passatges d'aquesta mena, que no
gosem extractar de por de profanar a-
quelles pàgines meravelloses.

Si devallem de nou al món real,

trobem en la música de Beethoven una innovació que no podem passar per alt, vull dir el recitatiu instrumental. Pot seguit ens venen a la memòria els recitats del final de la Novena Simfonia, de primer purament instrumentals, després vocals amb lletra. Però la verdadera innovació és introduir els recitatius en un moviment de forma sonata, influint en la seva marxa, més sempre en un plà puramente musical sense una esplicació faxativa mitjançant un teset literari. Ací cal no con-

fondre el recitat amb la fermata. (62
Un parell d'exemples faran saltar a la vista la diferència. A mitj «Rondó» de la Sonata en re major de Mozart tenim una interrupció del discurs musical: és una fermata o cadenza purament ornamental, imitació dels vocalisos dels artistes del cant italians; atura un moment el curs de la música, agradosament si és vol, però no influeix en ço que vindrà després en rependre's el moviment.

[Al piano: Fermata del «Rondó» de la Sonata en re major.]

Beethoven mateix sacrifica alguna vegada a la moda de la fermata purament ornamental i estranya a la constitució de la pessa musical. Però el seu recitat és cosa a voltes d'una potencialitat formidable.

Examinem el primer temps de la Sonata nº 17 en re menor, «Allegro» amb alternatives de «Largo». L'arpegi, el germe beethovenià del qual parlàrem en la lliçó anterior, és el que engendra tot el moviment. L'arpegi és com un greu interrogant, al qual és fa una

resposta plena d'agitació; en la part central de la pessa, el mateix arpegi determina per dues vegades un recitatiu, molt expressiu, que sens dubte vol donar una explicació a l'enigma, «Con espressione e semplice», indica Beethoven; un autor de nostres dies hauria afegit: «quasi parlando». Aquest primer temps de Sonata es un drama; pero res no es trencat de la forma clàssica, si be s'infon en ella un esperit nou.

[Al piano: Fragments del «Largo-Allegro» de la Sonata nº 17]

El principi del recitatiu ins- (64
frumental destinat a donar intensitat dra-
màtica al moviment simfònic, podia tenir
conseqüències fecundes en el terreny de la mú-
sica pura. En alguns casos fou ben apro-
fitat pels romàntics, però sovint dege-
nerà en abús. En mans d'un ~~dolent~~ Liszt
arriva a ~~donar~~ produir una molèstia intolerable.
En convertir la música en una explica-
ció expressa d'un assumte literari, és a dir,
en crear el poema simfònic, el recitatiu pu-
rament instrumental vol desempenyar exac-
tament el paper del recitatiu parlat de l'òpera,
i es converteix en el llenguatge convencional

dels personatges que hom pretén descriu- (66
re musicalment. El Tasso de Liszt ens
ofereix un exemple fragant d'aquesta
desviació lamentable.

En temps de Beethoven hom no
imaginava que un gènere híbrid com
el poema simfònic pogués existir, sus-
tituint per la sola música la para-
la cantada i la representació escènica.
Ell no obstant, no obliden que el mateix
Beethoven el preanuncià, millor dit el
realitzà a la perfecció ell mateix sense
sapiguer-ho, el poema simfònica amb les
magnífiques obertures de Coriolan, d'Eg-

mont, de Leonora. Precisament és al teatre on el romanticisme musical trobà la seva primera expressió, anticipant-se als temps, amb el Freischütz de Weber; car el teatre era el lloc més adecuat per a fer reflorir les llegendes i tradicions que foren un dels objectius de la plèiade dels poetes alemanys. Beethoven no seguí aquest camí, car la seva força creadora en les grans formes de la música pura no li permeté veure clarament un altre derivatiu de les seves activitats; sols excepcionalment abordà el teatre amb Fidelio, a causa d'un argument la moralitat heròica

del qual posava en vibració les seves (68
cordes sensibles. És de doldre que en els
seus últims anys els disgustos, la malal-
tia i les reaccions creadores que es dra-
duien en la música introspectiva dels úl-
tims Quartets, el privessin de prendre en
consideració les proposicions que se li fe-
ien per a noves obres teatrals. Una col-
laboració de Beethoven amb el poeta Grill-
parzer, amb qui estava en relacions amisto-
ses, hauria enriquit considerablement
l'escena romàntica.

El teatre era un dels mitjans d'ex-
pressió més directes del redreçament patriòtic

alemany, oposant-se a la concepció pan-
europea napoleònica. Encara que Beethoven
no participés en aquesta forma artística
a l'obra de la reconstitució nacional, ell
fon el primer qui en les seves obres emplea
el vocabulari alemany d'expressió i movi-
ment, anticipant-se a altres romàntics, a
Schumann especialment, qui rebutja sistemà-
ticament la nomenclatura italiana tradicio-
nal que era, i encara és en general, una con-
venció internacional. El mateix piano en
la seva forma vertical moderna volgué Beet-
hoven que fos anomenat amb un nom ale-
many que suggereix més l'art de la forja

que no un instrument musical. La de- (70
cisió de Beethoven consta en una lletra hu-
morística i a l'ensemps autoritària adreçada
a l'editor vienés Steiner:

« Al noble Lloctinent General Von Stein-
er — Per entregar en pròpies mans.

Publicandum:

Hem decidit, i decidim, segons nostra
pròpia experiència i escoltat el nostre Concell,
que d'ací endevant en totes les nostres obres
amb títol alemany, s'hi posarà en lloc de
piano-forte « piano de martells » (Hammer-
clavier); en consecuència, el nostre excel-lent
Lloctinent General amb els seus ajudants, com
tots els que intervinguin en aquest afer deuran

ajustar llur conducta per tal d'assegurar l'execució del present decret.

En lloc de pianoforte, doncs, Hammerclavier. Quedi això convingut i establert una vegada per sempre.

Donat, etc., el 23 de gener de 1817,

per

Generalissimus

M. P.

Aquestes inicials enigmàtiques, donat el tó facecios del document, poden significar Magister Patriae, o Magister pecoris, o una altra cosa per l'istil.

Durant algun temps Beethoven perseverà en la seva resolució patriòtica. Les seves indicacions d'expressió i de moviment són quelcom prolixes, a manca d'un lèxic consagrat entés per tothom. Així, el primer temps de la Sonata nº 27 en mi menor

és encapçalat així: « Mit Lebhaftig- (72
keit und durchaus mit Empfindung und
Ausdruck. » (Amb vivacitat i sempre amb
sentiment i expressió'); el segon temps porta
aquesta indicació: « Nicht zu geschwind
und sehr singbar vorzutragen. » (No massa
impetuós i exposat d'una faisó molt cantable.)
Passat el primer fervor, Beethoven relaxà
quelcom el seu rigor i fen ús novament de
l'italià, però conjuntament amb l'alemany.

Els músics romàntics no rebut-
xaren la gran tradició; per un contrari, de-
mien la forma intenció de vincular-se an'aques

ta considerant-se els hereus immediats de Beethoven. Malauradament, no arribaren a penetrar en l'últim recés on el mestre amagava el seu tresor més preuat, aprofitant-se només, com he anat indicant, d'algun dels seus bens complementaris. El gran tresor beethovenià restà inviolable; ningú no el descobrí.

Aquest gran tresor és la facultat, que gosaríem dir ingènita, de Beethoven, per bé que amb el temps i l'experiència fou desenrotllada i perfeccionada extraordinàriament, de crear l'idea

musical com un tot orgànic desenvo-
lupant-se d'un germe que oculta a tot
altre que Beethoven mateix la seva poten-
cialitat sota una aparença d'insignifi-
cància; així com la seva mestria
insuperada en la constitució i estruc-
turació de la gran forma musical, amb
una noció exactíssima de les proporcions,
de la relació i contrast entre les idees
musicals, del joc de tonalitats i del clar-
obscur, amb una previsió infalible del
rendiment exigit a les innovacions intro-
duides amb plena deliberació.

semblant facultat fou negada als romàntics. En el conreu de la forma simfònica fracassaren lamentablement. Considerant només la música de piano, (tant) les sonates de ~~Beethoven~~ Weber i de Schubert en la primera etapa romàntica, com les sonates de Schumann i de Chopin en la plena eclosió del romanticisme, presenten greus deficiències. És cert que aquestes no són aparents moltes vegades, tal és ~~el cas~~ l'inspiració de les idees i la riquesa de materials de que disposen els grans mestres esmentats; més, amb

tot i la riquesa i inspiració hom sent un cert malestar en escoltar-les: és sentiment la defectuositat constructiva. Aquesta es la gran falla del romanticisme.

A propòsit de les Sonates de Schumann escriu Vincent d'Indy en el seu Curs de Composició: «Absolutament genial en les obres curtes i de construcció simple, Schumann no trepitja terra ferma quan li és precís edificar un monument musical. Llavors es deixa guiar només que pel seu sentiment, i, amb idees que són sovint d'ma valor molt elevada, només pot improvitzar

obres d'un alcanç mitjà, fruits precipitats d'un treball molt massa inconscient. Hom hi troba les marques de procediments deplorables en un gran artista, els quals després han estat imitats massa sovint. » Un aspecte dels més ovirradors de l'inhabilitat de Schumann en la forma-sonata és el seu tractament de la part central, el desenvolupament pròpiament dit, en el qual té'l costum de procedir per repetició de petits fragments que produeixen un verdader estancament i no no una marsea progressiva vers un objectiu clarament previst.

Som lluny dels desenvolupaments beet (78
hovenians, els quals serveixen sempre
per extraure totes les possibilitats i
consecuències de les idees musicals pre-
viament proposades.

Quant a Chopin, hem de cons-
tatar també la seva impericia construc-
tiva. De la seva Sonata en si menor
diu Vincent d'Indy que « tot esperit
de construcció i de coordinació de les idees
~~[illegible]~~ n'és malauradament absent; » és
veritat que, afegeix tot seguit, ~~que [illegible]~~
~~[illegible]~~ « aquestes idees són en llur ma-
joria verament esplendoroses de riquesa

melòdica. » Per aquesta riquesa, obres (79
com l'esmentada Sonata es sostrauen
a la crítica; hom ha de pendre-les com
són, pel valor de l'inspiració, per
l'apassionament, per l'arravatament,
no destruint la forta impressió rebuda
amb un anàlisi estricte. Es l'únic medi
d'acceptar moltes pàgines romàntiques
que volen èsser de gran envergadura.
Heus aquí una força del romanticisme:
l'imposició de les idees musicals per
llur desbordament sentimental; més, heus
ací també la seva gran febleza: la manca

d'un organisme que els doni una fortitut a prova dels atacs dels temps. Una Sonata de Beethoven resta per sempre més una cosa incomunicable; una Sonata de Schumann o de Chopin bambaleja considerada com edifici sonor. En suma, una Sonata romàntica no posa una fita sòlida en els camins d'avançada de l'art, mentre que una Sonata beethoveniana serà sempre un càsron d'estudi, una invitació a l'estructuració rigorosa, sense la qual, ni amb l'inspiració més elevada,

una gran obra musical no pot subsis-
tir.

He de fer esment d'una excepció:
Mendelssohn, qui tingué el sentiment
de la forma i de la proporció. Ell pro-
duí simfonies ben ponderades i equilibra-
des; per desgràcia, són obres avui ben
pàl-lides, car les idees no s'enlairen vers
les regions sublims. Mendelssohn, infant
encara, es sentí atret per la forma-sonata.
Als dotze anys deixà ja enllestida una Sonata de
piano, en sol menor, que, naturalment, no
és altra cosa que un treball d'aprenent; més
endevant, als divuit anys, compongué una

altra Sonata en si bemoll major, amb més pretensions, i ostentant alguna de les característiques de l'istil brillant de l'autor del Rondó capriccioso. Ambdues Sonates restaren inèdites i sols aparegueren com obres pòstumes. L'única Sonata de piano publicada per Mendelssohn és la op. 6, en mi major. És evidentment inspirada en els mo dels beethovenians; més encara, per moments sembla calcada. En el tercer temps hi ha un recitatiu imitat de la Sonata n.º 28 de Beethoven, i seguese després una idea musical empa- rentada amb l'Adagio de la Sonata n.º 29. Però és especialment en el primer temps on l'influència beet-

beethoveniana és més flagrant; per l'esperit, per l'idea i per l'escriptura guarda una estricta dependència amb l'«Allegretto ma non troppo» de la Sonata esmentada nº 28 en la major, que he fet sentir no fa gaire. Tocaré ~~aquí~~ el tempo mendelssohnià i la comparació entre les dues peces serà instructiva.

[Al piano: «Allegretto con espressione» de la ~~Sonata~~ en mi major.]

La semblança és evident. Sino pel

camí de la força, en l'expressió delicada dels sentiments dins de les formes clàssiques Mendelssohn hauria pogut seguir les petjades de Beethoven; més, la seva primera orientació vers la sonata no tingué continuació i quedem privats de saber fins on hauria arribat.

Tractant-se de músics tan lleials com ells grans mestres del romanticisme, i tan respectuosos de Beethoven, com ens explicarem que llurs tentatives en el camp de la simfonia i de la sonata no fossin coronades per un èxit plenament satisfactori? Di-

rem en primer lloc que l'estudi de les (85
formes musicals, llevat de la fuga, estava
encara en aquell temps en estat embrio-
nari. L'esperit crític i analític no entra
va pròpiament en el domini de l'art, no
era cosa que poguès lligar amb l'artista
lliure i abrandat. Hom admirava el
geni de Beethoven, més no tractava de des-
cobrir els ressorts secrets de la seva força;
l'exàmen de les seves obres restava
a la superfície i sols premia nota d'al-
guns punts de reconeixement en les gran
estructuracions clàssiques.

A més, l'afluència melòdica en

primia el freball essencialment beet-
hovenià de formar i completar refle-
xivament i lentament la idea musical.
La melodia romàntica ja ho donava tot
de si malcisa des de el primer moment;
un cop exposada, no servava cap vir-
tut recondita, no podia suscitar l'es-
forç de la deducció. Eren idees, les ro-
màntiques, que tenien tot l'encís del
Lied, de la cançó; eren pensaments alats,
o expressió d'una passió tan aviat es-
calada com emportada pel vent, però
no tenien el pès i la densitat dels carreus

necessaris per a formar el basament (82
d'un gran monument.

No podem aturar-nos aci, després d'haver constatat aquesta limitació important de la producció musical romàntica. Sortosament, podem presentar una forma feliçment trebellada pels mestres romàntics, forma heretada dels clàssics, ben desprestigiada als ulls de persones poc informades a causa dels abusos i inepcions que amb ella s'han comés, la qual però tractada amb respecte i

coneixements és molt a propòsit per (88
a posar de manifest el poder
d'invenció de un compositor. Em referei-
xo a la Variació, o Tema Variat.

El tema variat, tractat pels
clàssics que precediren Beethoven, és una
distracció agradable, tense emoció, en
la qual es desplega l'enginy per dir-ho
així decoratiu del compositor. El gè-
nere arriva a ésser una cosa molt ele-
gant i refinada en el primer temps
de la Sonata en la major de Mozart.
Beethoven prengué pel seu compte

la variació i la tractà molt des (89
dament, també a la faisó ornamen
tal, en la seva primera manera; més,
quan el seu geni anà madurant, no
rebutjà el procediment com un passa
temps inútil, ans bé doblegà la va
riació amb mà de ferro i la con
vertí en el mitjà més apte per a tra
duir en visió caleidoscòpica, contra
posant-la a la gran forma simfònica,
totes les alteracions del seu humor i
l'inesgotable varietat dels seus punts
de vista. El tema, per la persuasió

o per la violència, és sotmés a tots (90
els capricis i a tots els sentiments del
terrible Beethoven. I, vé que el tema és
lo que menys importa.

El tour de force més formi-
dable el tenim en les Variacions sobre
un tema de Diabelli. Aquest tema, un
vals vulgarissim, no és més que un
pretext. Beethoven el transforma de
mil maneres, i la seva fantasia pro-
diga en el curs de les variacions, que
són nombroses, els recursos rítmics, i
melòdics, armònics i polifònics, fanta-

siosos i sentimentals, més originals i inspirats.

El sistema de composició de les variacions per seccions o compartiments ben delimitats, fou més favorable als romàntics que la gran forma en la qual la ilació del discurs musical no vol solucions de continuitat. El romanticisme ens ha llegat en el gènere al menys dúies obres mestres: els Estudis Simfònics de Schumann i les Variacions Serioses de Men-

delssohn. Per a cloure aquesta lliçó anem a executar integrament la segona d'aquestes obres, (la menys coneguda.) No cal fer-la precedir d'un comentari (precís). Es una d'aquelles creacions de la música, injustament negligida avui dia, que s'imposa per la seva profunditat de pensament, per la varietat i riquesa d'aspectes amb que és renovat el tema, pel nervi de l'escriptura musical, per la seva exaltació creixent dintre sempre dels límits del gust

més depurat i prescindint de l'ornamentació superflua. Escoltant les Variacions Serioses de Mendelssohn hom ha de amplificar el concepte en que generalment aquest mestre és tingut. Es més que un músic distingit i delicat, més que un discret constructor de simfonies. Les Variacions simfòniques el col·loquen en un pla infinidament superior.

{Al piano: Variations Sérieuses.
Mendelssohn.
Maria Elió de Gibert.}

III

En el curs de les lliçons procedents es parlà llargament de Sonates y de forma-sonata, car aquesta forma, ara en la sonata instrumental a solo o dúo, ara en la simfonia que al capdavall es una gran sonata orquestrada, ha estat el mitjà natural d'expressió del pensament clàssic, des de els fills de Bach fins a Beethoven, i ha estat acceptada pels romàntics com un llegat del classi-

cisme que devien venerar, àdhuc fer
seu en la pràctica, per be que sense
caràcter exclussiu ni molt menys.

Cal fer esment avui d'una
altra gran forma musical: la fuga.
Establiré tot seguit la diferència de
forma i de fons entre la sonata i la
fuga; no cal ja recordar que la sona-
ta és formada per més d'una pessa
o temps: dos, tres, quatre, mentre la
fuga és una pessa sola ben completa,
encara que pot ésser precedida per un
preludi que no guarda amb ella una re-

lació estricta. La forma-sonata és construida amb dues idees musicals que es complementen o contraposen; la fuga, descomptant excepcions que no fan sinó confirmar la regla, no conté més que una sola idea, és monotemàtica. En la forma-sonata les idees són exposades successivament en el lloc determinat que els hi correspon, revestint-se els seus elements melòdics i rítmics amb l'escriptura pròpia de l'istil galant que, després de Bach, substituí a l'escriptura rigorosament

polifònica; en la fuga la idea única domina tothora i és reproduida en diferents estats tonals, sense modificació, passant constantment d'una veu a una altra de un teixit que és estrictament polifònic i sols conté elements cantants amb exclusió d'acompanyaments purament harmònics secundaris i impersonals.

La sonata és, històricament, posterior a la fuga, però no és una continuació o una transformació d'aquella: és el desenvolupament d'un altre principi de

composició, el principi de la dualitat de pensaments. La fuga era una forma arrivada ja a la seva perfecció en mans de Bach; la sonata i el nou estil, al qual ben al·ludit, pogueren suplantar-la un temps, més a la llarga el seu valor, no diré tècnic, sinó com a vehicle adecuadíssim per a l'expressió musical de sentiments i afectes, s'imposà novament; fins i tot la fuga, totalment o d'una manera parcial, acaba per influir notablement en la concepció i en l'escriptura de la sonata

i fou per aquest gènere un poderós element de renovació, com ho podem constatar en les sonates de Beethoven.

En dir que la sonata suplantà la fuga en els temps clàssics posteriors a Bach, no volem dir que la fuga desaparegués sens deixar rastre. Res d'això: la fuga no era ja ~~xxxx~~ apreciada com a suprema realització artística, ni es concebia que en aquest concepte pogués tornar a imperar, però era considerada un treball indispensable per a l'estudiant serios de composició; era, oi més, un exercici tècnic d'una gran utilitat ~~xxxx xxxx xxxxx~~ damunt els instruments

de teclat.

De molt jovenet Beethoven beneficià dels ensenyaments de la fuga. El mestre que tingué una part preponderant en la seva primera educació musical, a Bonn, la ciutat nadiua, fou l'organista de la Capella de l'Elector, Christian Gottlob Neefe. Neefe havia estat en relacions amb Hiller, el successor de Bach en el càrrec de Cantor de Sant Tomàs de Leipzig, i aquest músic famós li havia fet conèixer i aprofundir la música de Joan Sebastià, no tota, naturalment, car bona part i no la menys important, era ignorada.

Neefe, doncs, penetrat de l'art ba-
dià, creia, com ho creuren sens
dubte altres mestres clarividents d'aque-
lla época, que no'ls havia pron d'en-
sinistrar els seus deixebles en les deli-
cadeses de l'istil galant, del qual els
mateixos fills de Bach havien estat pro-
pagandistes convençuts, i completava l'e-
ducació dels que es posaven sota la seva
direcció amb l'estudi de l'art polifònic
de Bach.

Beethoven, doncs, estudià se-
gons el criteri de Neefe; el mateix Neefe

en dona testimoni en una comunicació que envià l'any 1783 al «Magazin der Musik» de Cramer, donant compte detallat del personal de la Capella de l'Elector:

«Ludwig van Beethoven, fill del tenor del mateix nom, noi d'onze anys, de talent el més prometedor, toca el piano, molt destrament i amb força; llegeix perfectament a primera vista i, per dir-ho tot d'una vegada, toca principalment El Clavi ben temperat de Sebastià Bach, que el senyor Neefe li ha posat a les mans. Qui conegui aquesta col·lecció de Preludis i Fugues en tots els tons — els quals poden

anomenarse el Non plus ultra del nostre art, — comprendrà el que això significa.....»

A Viena, els anys que Beethoven brillà com a concertista, El Clavi ben temperat constituí el seu estudi predilecte, i devem creure que el tornerà constant amb aquesta obra de Bach li feu descobrir el tresor d'inspiració que amaga darrera el formidable armament tècnic. Anà penetrant l'esperit de la fuga i emprà els seus recursos per a fortificar la seva pròpia escriptura; ni fi, en moments trascendents escriguè fugues in extenso. Per no citar més que les Sonates de piano, recordem

la fuga monumental, que causa el més gran estupor, com obra de titā, de la Sonata nº 29 en si bemoll major; i la fuga de la Sonata nº 31 en la bemoll major, la «Sonata autobiogràfica», la qual es transforma en un himne de desllurança de la greu malaltia del compositor remembrada en aquesta obra.

Beethoven aprengué molt als cels de Bach; sentia per el més gran dels nostres una admiració profunda; l'anomenava «el Patriarca de l'Harmonia» i déia que «el seu nom no hauria d'esser Bach — que en alemany significa rierol, —

sinó Occià, a causa de la seva ~~riquesa~~ riquesa infinida i inesgotable de combinacions i harmonies. » El culte a Bach dels romàntics té un precedent molt remarcable en Beethoven, i un cop més proleem l'autor de la Sonata Appassionata assenyalant els camins seguint els quals el romanticisme no corria el perill d'esgarriar-se.

Observem de passada, avans de seguir avant, que (també) Mozart segons tota probabilitat, si no hagués mort prematurament, hauria demanat a Bach directament fortitud per a la seva tècnica

i noves possibilitats en el quadre de composició. L'art de la fuga pervingué fins a Mozart adolescent més aviat per la banda del gran pedagog italià el pare Martini; en profunditzar l'ànima alemanya, Mozart hauria entrat en íntim contacte amb la tradició bachiana; té al menys, el mestre de Salzburg, una pàgina que no deixa lloc a dubte quant a l'evolució que s'anava operant en el seu esperit i anuncia una maduritat presidida per la fuga: vull dir

l'obertura de La flauta màgica. (102

Veiem ara als romàntics. La vinculació llur al passat s'efectua de l'element: per Beethoven — ja ho hem vist a bastament, — i per Bach. Ells ancara a veure.

Farem una excepció per Berlioz. El seu culte a Beethoven i a Gluck tingué el caràcter d'una exclussivitat injusta. Considerà la fuga com un monstre apocalíptic i li prodigà les injúries i els sarcasmes. Exagerat i sense mesura en totes les seves manifestacions externes, la denigració de la fuga fou un dels seus tòpics

literaris, car Berlioz feia massa literatura delidant molts cops de fer seaxi llament i amb el cor música, i no més que música. No podem creure en la seva obcecació absoluta i si hagués pogut parlar amb plena sinceritat sense perdre l'aureola fantàstica que ell mateix s'havia creat, tal negada hauria confessat que en el seu fur intern acatava un gènere que el mateix ídol seu Beethoven, havia adoptat sense minva de la seva inspiració i de la seva personalitat.

Els altres grans romàntics:

Schumann, Mendelssohn, Chopin i Liszt, foren uns admiradors entusiastes i incondicionals del nostre de la Passió segons Sant Mateu.

Començant pel darrer que hem anomenat, Liszt, el seu amor a Bach es distingí molt especialment per la ~~xxxxx~~ intensa propaganda que va fer de les seves obres. Liszt és un dels fundadors de la Bach-gesellschaft, la Societat Bach, fundada l'any 1850 per a procedir a la magna publicació de totes les obres preservades de la destrucció del gran Joan Sebastià;

fins a la seva mort s'interessà per la bona marxa de la Societat i posà la seva influència per a que el seu objectiu es vegés realitzat. En els seus anys de concertista portà una campanya molt intensa per la bona música, i an'aquest efecte va transcriure per a piano un cert nombre de Preludis i Fugues d'orgue de Bach. — Recordem que amb el mateix esperit de proselitisme arrivà a fer la dificilíssima transcripció pianística de les Nou Simfonies de Beethoven. Aquestes i altres transcripcions immortalels de Liszt, l'infa-

tigable, (li han estat retretes per molts,) amb greu desconeixement de causa, com crims de lesa música. Quina injustícia! Liszt no disposava de l'orquestra ni de l'orgue per les seves passejades triomfals de cap a cap de l'Europa, però adaptava al seu instrument la música de la gran tradició per tal de fer-la conèixer i estimar, obra ben meritòria per cert, que fa honor al romanticisme militant.

Dedicaré ara un capítol a cada un dels altres compositors romàntics esmentats; Schumann, Mendelssohn i Chopin, amb especial referència al culte de Bach.

Schumann es vinculà a la
ascendència clàssica sentint una admira-
ció extraordinària per Bach i Beetho-
ven i deixant-se influir per un i al-
tre mestre; però Joan Sebastià era la di-
vinitat màxima. «En la presència de Bach cal romandre agenollats, les mans plegades», arribà a escriure. En certa ocasió recorre-
gué el cementiri de Leipzig amb l'espe-
rança de descobrir la sepultura de
Bach. «Ací els Bach són ben abundo-
sos», fou la única resposta que obtingué del guardià del cementiri, a qui un nom tan vulgar en terra alemanya res no li deia.

Schumann hagué de renunciar a la
seva pietosa recerca i, sinceriament creient,
devà a un plà superior el seu pensament,
i comprengué que, per venerables que si-
guin les despulles mortals dels que finaren,
la part principal ha volat a millor vida.
Així, la manera més escaient de pensar en Joan
Sebastià, feta vegada que no podia retre-li
homenatge prop de la seva tomba, era
representar-se'l, escriu textualment, «asse-
gut amb fermesa i majestat davant el
seu orgue, executant les seves obres, a-
traient les mirades dels fidels i, tal ve-
gada, voltant-lo els àngels.»

Schumann feu de Bach un estudi especial i assidu, (fins i tot) arrivant a fer idees personals i originals amb referència a la seva obra. Així, per exemple, prenem nota d'aquesta declaració seva: «La petita Passió segons Sant Joan es més poética, més poderosa i més audaç que la Passió segons Sant Mateu, i la seva mateixa concisió contribueix a la bellesa de l'obra. Això es deu a que Bach, lo mateix que Palestrina i que Beethoven en els seus últims Quartets, és un músic convençut.»

A imitació de Beethoven, Schu-

mann tenia una gran fe en la pràctica del Clavi ben temperat ; en els seus « Consells als músics joves » llegim aquest precepte : « Toqueu amb freqüència bones fugues, i sigui el Clavi ben temperat de Bach el vostre pa quotidià. » Per tal d'iniciar en el gènere rigorós els ~~[illegible]~~ joves estudiants inscriu un parell de peces d'aquest caràcter en l'Album per a la Joventut, per al qual els esmentats « Consells als músics joves » havien estat escrits a manera de pròtic. Les dues peces al·ludides son el ~~[illegible]~~ Preludi i Petita Fuga,

i la Cançoneta canònica, és dir, cançó escrita en forma de cànon (forma), que com es sa-piguit, consisteix en la imitació estricta entre dues o més veus. Encara que siguin dues les peces ben conegudes, no puc menys de recordar-les aci; a tots se'ns farà ben palpable amb quant de desem-braç juga Schumann amb les trabes con-trapuntístiques sense perdre les seves carac-terístiques inconfusibles:

[Al Piano: Cançoneta canònica i Preludi i petita Fuga, nrs. 27 i 40, de l'Album per a la Joventut, Op. 68]

Amb molta posterioritat a l'Album per a la Joventut, en la segona de les Tres Sonates per a la Joventut, dedicades a les seves filles Julia, Elisa i Maria, el cànon reapareix com un crit d'alerta.

Però la mostra més bella de l'escriptura canònica de Schumann la tenim en el Cànon en re major, pessa molt lleu, d'una gran concentració de pensament, que clou la col·lecció de vint peces de diferents épo-

ques reunides sota el títol Fulles d'Album. (118

[Al piano: Canon (1845), nº 20 de Fulles d'Album, op. 124.]

Semblantment a Beethoven, també Schumann s'entrega a la influència de Bach amb intensitat creixent a mida que avança en la seva obra. Ja en alguna de les seves primeres composicions fantasioses els crítics hi han observat detalls que evoquen el classicisme de Bach, per exemple, en els Intermezzi, op. 4.

En els seus últims anys els artificis canònics i fugats el preocupen molt. La seva obra 72 consisteix en Quatre Fugues; l'obra 126 és una sèrie de Set Peces de piano en forma de Fuguetes. Heus aquí un estracte d'aquestes dues obres: la Tercera de les Quatre Fugues, de línia sinuosa, música meditativa.

[Al piano: Fuga en fa menor, nº 3 de les Quatre Fugues, op. 72.]

Ara, les Fuguetes 1ª i 3ª de les Set Peces de piano, ambdues ben gracioses, suaument ondulant la primera, més ajogaçada, encara que amb molta elegància, la segona.

[Al piano: Fuguetes en la menor i en fa major, nº 1 i 3, de les Set Peces de piano en forma de Fuguetes, op. 126]

Les Fugueles que acabem d'es(120
coltar són ben schumannianes. Termina-
ré l'examen de l'autor del Carnaval
sota aquest aspecte menys familiar, exe-
cutant una concisa Fugueta, aixímateix
llegitimament schumanniana, que és la
darrera de les Quatre Pesses de Piano, op.
32: Scherzo, Giga, Romanza i Fugueta.

·[Al piano: Fugueta en sol menor, nº
4 de les Quatre Pesses de Piano, op. 32.]

Si passem a Mendelssohn, el seu culte a Bach és dels més fervorosos i dels que han tingut més gran eficàcia. La seva vida no allargà prou — sols vuitanta vuit anys, — per a veure la fundació de la Societat Bach, que tingué lloc tres anys després de la seva mort; però la seva intensa propaganda i l'execució d'obres desconegudes de Joan Sebastià preparà i facilità de gran manera aquella empresa*.

El més gran títol de glòria de Mendelssohn, en relació amb Bach, és sens dubte el «descobriment» de la Passió se-

gons Sant Mateu. La partitura d'a-
questa creació meravellosa jeia sota la pols
de l'arxiu de Sant Tomàs de Leipzig, o-
blidada en absolut. Cal advertir que la
seva estrena i les execucions subsegüents
en vida de l'autor no havien cridat pro-
derosament l'atenció; en morir Bach,
ja ningú no sentí curiositat de conèixer
aquelles solfes. Mendelssohn, compenetrat
amb l'esperit de Bach, no podia consi-
derar amb indiferència cap obra seva,
i realitzà un treball de recerca que, a més
d'altres tresors, posà la Passió sota els seus
ulls. Tot just tenia vint anys, l'any 1829,

que ell mateix dirigia aquesta obra, a la Singakademie de Leipzig. Feia cent anys justos de la seva primera audició a l'església de Sant Tomás.

Mendelssohn fou un destre organista, i en lloc preferent del seu repertori hi figuraren les obres organístiques de Joan Sebastià. Schumann assenyalava amb pedra blanca el dia que havia sentit el seu amic F. Élise executar damunt el rei dels instruments algun Preludi i Fuga del monarca dels organistes.

L'escriptura polifònica li era familiar i l'influència de Bach és visi-

ble arreu, quan devalla del món impal- (124
pable dels gnoms i les fades. Per exemple,
el penetrant cromatisme del tema de les
Variacions serioses és de filiació
bachiana. Les variacions primera i segona
són d'una bella trama polifònica. En fi,
la variació desena comença «alla fuga» amb
l'entrada successiva de les veus. No cal
dir que dominà la mateixa fuga amb
gran mestria. Són menys coneguts que
les Romances sense paraules, però
mereixen un lloc d'honor en la literatura
pianística els Sis Preludis i Fugues, op. 35.
A aquesta sèrie s'hi pot afegir un altre

Preludi i Fuga en mi menor, publicat (125
sense número d'obra, que vaig a fer sentir.
Aquesta composició (escrita als vintidós anys,) ens dona una visió
de Mendelssohn bastant diferent de la que
hom sol tenir d'un artista tan elegant,
tan delicat. L'energia, el ritme incisiu,
gosaria dir l'imperatiu categòric, també for-
men part del seu patrimoni.

[Al piano: Preludi i Fuga en mi
menor.]

Chopin, infant encara, fruí d'igual privilegi que Beethoven. El seu primer mestre Adalbert Zywny, professor modest però de clara percepció artística, el familiarità ben aviat amb els Preludis i Fugues de Bach i l'inculcà amor i veneració profundes per el sublim «Cantor» de Sant Tomas. No es pot posar en dubte que la pràctica continuada del Clavi ben temperat contribuí fortament a la formació i depuració del sentit artístic de Chopin, i li comunicà una solidesa tècnica que no hauria pas acquirit amb les senzilles lliçons de harmonia i contrapunt que li foren donades.

Em serà permés citar-me a mi mateix. En un llibre sobre Chopin escrit fa prop de vint anys deixava ja ben establerta la tesi de l'aproximació entre Bach i Chopin, paradoxal a primera vista, ben positiva en el fons; altres biògrafs i comentadors del músic polac confirmen el meu criteri.

« S'ha repetit fins a la sacietat que no hi ha res en la música de Chopin que reveli un amant i un coneixedor de Bach: heus aquí una afirmació que no crec es pugui formular d'una manera absoluta. Es precís reconèixer que per la seva

naturalesa mateixa hi ha una gran
distància entre les inspiracions de Bach
i les de Chopin: aquest estava gairebé des-
posseït del sentit polifònic, mentre la
polifonia és el nervi de les creacions d'a-
quell. Més, es pot dubtar per ben cert que
Chopin aprengué en les célebres Quaranta
vuit Fugues, i encara més en els Preludis
que les precedeixen, l'art de treure partit
d'un senzill motiu o d'un ~~xxxxxxx~~ dibuix rítmic
i la concisió de la pessa monotemàtica,
forma de la qual trobem nombrosos
exemples en els Estudis i en el llibre de Pre-

ludis.

>> Confrontem la primera pàgina dels Estudis de Chopin amb la primera pàgina del Clavi ben temperat de Bach: separa, per ventura, un abism l'Estudi en do major del Preludi en el mateix to? No: evidentment hi ha entre l'un i l'altre una correspondència interna. L'essencia d'ambdós, reduits a llur esquema harmònic, és un simple encadenament d'acords, els quals revesteixen més interés mitjançant una floració d'arpegis. Les intencions expressives són de matització diferent, és cert, més no ens semblen, ni de molt, anàlogues. Semzillament, la successió d'arpegis en el Preludi de Bach sols neces-

sita una part reduida del teclat, és
uniforme i poc tumultuosa; Chopin
s'estén amb trets amplíssims que recorren
el piano des de el registre greu fins a l'a-
gut amb accents enèrgics. Bach escomet
l'empresa de les Quaranta Vuit amb fer-
mesa, mostrant la robustesa de la seva
musculatura, però sense vana ostenta-
ció; Chopin emprèn la composició de la
seva obra 10 com si entrés en batalla i
volgués des de el primer moment desple-
gar les seves forces i el seu braó davant
de l'enemic.

» Si continuessim l'examen dels

dos llibres d'Estudis (de Chopin) facilment hi tro-
bariem altres analogies amb Joan Sebastià;
més, sense entrar en detalls que podrien de-
venir enutjosos, podem afirmar que l'equi-
libri, la unitat, la concisió que dominen
en aquelles composicions són qualitats
prenadissimes que només poguéren ésser
fecundades al contacte de les obres de l'im-
mortal mestre alemany.

» El mateix succeix amb alguns
dels Preludis de Chopin. No és possible pas-
sar per alt el primer en do major. En ell
hom hi descobreix un peculiar castisme i

tot i ésser de tamany molt reduït, (132
és ben substanciós a causa de l'interés
que l'única figura rítmica sap donar a
la senzilla successió harmònica. Amb mol-
tíssima raó un biógraf de Chopin excla-
ma davant d'aquest Preludi: «És ben
palés que Bach no es troba gaire lluny d'ací!»

»Chopin no sent minvar en tota
la seva vida el seu amor a Bach i l'in-
fluència d'aquest mestre augmenta a mida
que transcorren els anys. — és un fet que
ja ben constatat en els darrers romàntics,
— fent-se això evident no tan sols en

els casos particulars que s'acaben de citar, (133
més també d'una manera general en la
trama de les seves composicions, que sembla
més ben ordida, i en un cert anhel per
alcançar una forma més folgada. L'estudi
de Bach és constant, arriba a esser una i-
dea fixa.

» Des de'l seu retir de Valldemossa,
~~Chopin~~ l'artista malalt escriu al seu amic
el pianista Fontana: « Estic corretgint
per al meu més particular l'edició de Paris de
Bach; no em limito de corretgir les errades
del gravador, també m'he proposat correc-
gir, tal com ho entenc, les errades harmò-

niques en que han caigut els qui tenen la pretensió de comprendre Bach. No ho faig amb la vanitat d'ésser més llest que ells, sinó amb el convenciment que endevino algunes vegades les coses tals com deuen ésser.

>> Un dia Lenz, el comentador de les Sonates de Beethoven, li preguntà si estudiava molt en veure acostar-se la data d'un dels seus concerts, i després escoltar la resposta següent: « És per mi un temps de prova; la publicitat em repugna, però és cosa pròpia de la meva posició. Quan el cas arriva, em tanco dins la meva habitació i no en surto en quinze dies, no fent altra

cosa que tocar Bach; aquesta és la meva preparació millor. Mai no faig exercici amb les meves pròpies composicions. »

» Chopin en té prou d'estudiar Bach ell mateix: obliga els seus deixebles d'estudiar ds Preludis, les Fugues, les Suites, les Partitas. Quan prengué comiat per última vegada de la seva deixeble madame Dubois, li recomanà que mai no abandonés Bach, car el seu estudi és el mitjà millor per a progressar. »

Hem establert la verdadera influència de Bach sobre Chopin. La còpia aparent i formal de la fuga no la trobem enlloc,

pot dir-se. No obstant, en alguna Ma-
zurka podem observar que en l'expressió de
la primera idea el pensament pren cós amb
l'alternativa d'un mateix membre de frase
en el to de la pessa i en el to de dominant,
talment com en l'agençament d'entrades
successives del tema d'una fuga, una vegada
ra l'altra. Podem consultar en aquesta parti
cularitat el començament de les Mazurkes
en la menor, op 41, nº 2, en do menor, op. 31,
nº 1, en do menor, op. 56, nº 3.

Quant a la Mazurka en do diesi
menor, op. 50, nº 3, observarem que, exceptuant
la seva part central en la qual apareix una
melodia característica de mazurka amb l'a-

companyament propi de la dansa, el
reste de la composició està teixit d'imita-
cions del breu motiu inicial. Aquest mo-
tiu, remarquem-ho, podria engendrar
una verdadera fuga; remeix la lleugeresa,
la fermesa i l'ambitus tonal d'un bon
tema per a una obra de gènere sever. La
mazurka en do diesi menor no és una fu-
ga, però indubtablement l'esperit de la
fuga plana damunt d'ella. Escoltem-la;
és certament, si no una de les més popu-
lars, una de les més formoses de les mo-
lles que Chopin va escriure.

[Al piano: Mazurka en do diesi menor, op. 50, nº 3]

De la pessa concisa, sense influència visible de Bach, però d'una ✱ justesa i una concentració que només Bach pogué inspirar, en donarem ara unes mostres: dels Preludis nº 3, en sol major, nº 9, en mi major, i nº 22, en sol menor. El primer d'aquests tres Preludis és un fragment alat que tant sols apunta un pensament tot seguit esvaït; l'acompanyament agilíssim ha suggerit a un comentador l'imatge d'un rim de perles. El segon Preludi és el cant d'una ànima asserenada, reservant la seva interna potencialitat per a l'acció, la qual té una visió profunda de les coses. El tercer Preludi és una explosió dinàmica formidable, mal continguda en començar,

més tot seguit apassionadament des
bordada:

[Al piano: Preludis nº 3, en sol major,
nº 9, en mi major, nº 22, en sol me-
nor, op. 28.
Maria Thió de Filbert]

Aquesta mestria tècnica, aquest
sentiment de les proporcions, aquest do-
mini de sí mateix àdhuc en la més
gran exaltació sentimental, hom no sa-
bria com admirar-les i com ponderar-les.
Ou és Chopin, artista malaltic, pianista de
salo?

Per a terminar aixeamplarem el camp d'observació, tocant els Estudis primer, en do major i dotzé en do menor, de l'obra 10. Hem parlat ja del primer, com a valenta presa de possessió del teclat del piano. El dotzè és ben conegut; tothom sab que fou escrit per Chopin a Stuttgart, pel setembre de 1831 — el seu centenari és ben pròxim, — trobant-se el compositor patriota sota la impressió de la nova que acabava de rebre de la presa de Varsòvia per l'exèrcit rús. Els comentadors s'han esplaiat a propòsit d'aquesta pàgina musical fulgurant. Citaré

per mostra Leichentritt: «Des de el (141
punt de mira purament pianístic del
problema, Chopin desenvolupa en aquesta
obra potent una melodia heròica d'un
patètic eloqüent, de una declamació pene-
trant en les octaves de la mà dreta, acom-
panyada per un torrent de passatges que
corren follament per la mà esquerra amb
un flux i un reflux tempestuosos. En quant
al virtuosisme, la dificultat de l'inter-
pretació rau en donar a la melodia una ex-
pressió patètica i una energia adecuada,
a l'acompanyament una fogositat impe-
tuosa i un creixement d'onades conti-

mat. »

El més recent dels comentadors de Chopin, el professor de l'Universitat de Cracòvia Zdislas Jachimecki, ha gosat escriure aquest concepte agut: «Beethoven ha assolit rares vegades un tant alt grau de puixança i d'èmfasi en els temes de les seves simfonies i sonates.» Hom podrà discutir l'oportunitat de la comparança, però un cop més ens trobem que per a explicar els fets culminants del romanticisme musical hem de suggerir la seva vinculació amb els

grans clàssics, Bach i Beethoven. D'en certa manera lo millor de la producció romàntica ~~prové~~ va a èsser un nou classicisme; ho dona a entendre ben clarament el nortamericà James Huneker, tal vegada el millor comentadior dels Estudis de Chopin, quan diu que aquests Estudis passaràn a la posteritat representant la centúria passada en la música de piano, així com en Beethoven es cristal·litzà el segle divuité i en Bach el disseté.

(144

[Al piano: Estudis nº 1, en do major,
i nº 12, en do menor, op. 10.
Maria Lluïsa de Gilbert]

IV

Virtualment, el tema de les lliçons de música, que tan amablement m'han estat confiades, queda desenvolupat succintament, tal com m'ho proposava, en les tres lliçons passades, aportant la meva tesi en els exemples, ja per ells sols suficientment significatius, que tocàrem al piano, l'instrument familiar de que disposavem. Si hagués sigut disposat d'altres elements, un

quartet d'instruments d'arc, dota una (146
orquestra, l'exemplificació no hauria estat més provant, per bé que hauria guanyat en amplificacions estructurals i en varietat esferna sonora. L'execució d'obres ~~d'orquestra~~ «de cambra» i d'orquestra, malgrat l'interés que haguessin revestit, no ens haurien ofert verdaderes novetats, no ens haurien dilatat els horitzons.

Mes, avui que sortosament ens podem remir prop de l'~~orgue~~ orgue magnífic de l'Orfeó Català, Santmateise creiem escaient

demanar al rei dels instruments, per (147
la seva indiscutible autoritat, un darrer
ensenyament i la confirmació de la tesi
que deixàrem establerta, es a dir la vin-
culació del Romanticisme musical a la
gran tradició.

L'orgue és ben poc conegut a
casa nostra. No vull dir l'orgue dels ver-
sets improvitzats i de les sortides pompo-
sament vuides, instrument molt atrassat
de construcció, deficient, sense, per exemple,
l'imprescindible pedalier de trenta notes. Vull
dir, l'orgue en tota la seva integritat, l'or-
gue que existia ja, amb plena eficiència artís-

tica, en terres alemanyes fa molt més de dues centúries, damunt dels teclats del qual tingué una florida extraordinària una literatura instrumental, que assolí una perfecció màxima en les obres orgàniques de Joan Sebastià Bach..

Ja molt avans de Bach, l'orgue fou tingut en gran honor a Alemanya, al temple especialment, més també com instrument de concert; i precisament la glòria de Bach en vida seva es fonamenta, no per la seva obra creadora, sinó per la seva mestria insuperable com a organista. L'orgue i l'istil orgànic — aquest

istil, recordem-ho s'inicià a Itàlia, — in-
fluiren tothora en els destins de la música;
l'orgue sofrí, és cert, un període de decadència
després de la mort de Bach, més les ~~xxx~~
~~xxx~~ composicions orgàniques d'aquest mes-
tre foren sempre norma i llum d'or-
ganistes i compositors.

Els romàntics, en consultar el pas-
sat per a pròpia instrucció i confortament,
~~xxxxxx~~ trobaren en l'orgue un mitjà im-
mediat d'expressió històrico-musical. Men-
delssohn fou el primer de la plèiade romàntica
en practicar aquest instrument; amb el seu dó me-
ravellós d'assimilació, de molt jovenet acquirí, pa-
ral-lelament amb la ciència de l'escriptura escolàs-

tica, el domini i mestria del rei dels instru- (150
ments. Naturalment, les obres de Bach li devin-
gueren familiars; i ja hem dit el goig que
Schumann sentia quan assistia a alguna
interpretació bachiana de Mendelssohn.
Res d'estrany, doncs, que les seves activitats
creadores, trobessin una aplicació en la
composició orgànica; no solament feu in-
tervenir l'orgue en algunes obres seves que
demanen un complex d'elements, més tam-
bé ~~[illegible]~~ escrigué per orgue sol Tres Prelu-
dis i Fuges, op. 37, i una sèrie de Sis Sona-
tes, op. 65. Aquesta contribució de Mendelssohn
al repertori d'orgue senyala la represa de la
gran tradició del instrument; ~~[illegible]~~

[illegible] són obres que enclouen una gran bellesa de pensaments unida a la solidesa de la factura. Dintre breus moments farè sentir el Preludi i Fuga en sol major, que és el número 2 de l'esmentada op. 37. Notarem el contrast entre el preludi, gairebé idíl·lic, molt mendelssohnià, i la fuga, que sota l'aspecte d'un alla breve ben característic en la polifonia vocal-instrumental que seguí a l'època de la polifonia purament vocal, es va desenvolupant amb creixent intensitat d'[illegible] intenció i de sonoritat. Mendelssohn, en fundar l'any 1843 el Conservatori de Leipsig, pensà fort seguit en l'en-

ensenyament de l'orgue. Un disposant d'instrument durant els primers (dels) anys d'existència d'aquella institució, per suggestió de Schumann, que havia estat cridat per a l'ensenyament de lectura a vista reduint les partitures, disposà uns cursos serios d'ensenyament preparatori damunt un piano amb pedals, es a dir un piano amb aplicació d'un teclat de pedals de trenta notes, anàleg, en quant a forma, al pedalier de l'orgue. Schumann aprofità les escasses possibilitats d'aquest instrument híbrid, acceptable únicament per la seva utilitat immediata per a l'estudi, i

compongué els Sis Estudis en forma de càmon, op. 56, per a piano-pedalier, i els Quatre Bocets, op. 56, també per a piano-pedalier; en ambdues col·leccions de petites peces hi dipositá lo més esquisit de la seva sensibilitat. He triat entre elles la segona de les Peces en forma de càmon, per tal de constatar amb l'audició la presència de les característiques schumannianes.

Més, Schumann no s'acontentá amb aquest tribut indirecte d'admiració vers el rei dels instruments i per l'art de Joan Sebastiá i, pensant més amb l'organ mateix que amb

el piano-pedalier compongué Sis Fugues (1845) sobre el nom de Bach, op. 60. Es tapiqui que aquest nom consta de quatre lletres musicals, segons la designació alemanya de les notes per les primeres lletres de l'alfabet; així, Bach, musicalment equival a si bemoll, la, do, si natural. Fonamentant-se en aquestes quatre notes, Schumann ha bastit un monument perdurable al «Patriarca de la Música.» Les seves fugues, de variat caràcter, mostren un cop més les diverses facetes de la seva personalitat artística, són d'una inspiració sostinguda i es desenvolupen meslrivolament

emprant tots els recursos de l'art contra- (155
puntístic.

[A l'orgue de l'Orfeó Català:

Preludi i Fuga en sol major, op. 37, nº 2,
Mendelssohn.

Estudi en forma de cànon en la menor,
op. 56, nº 2,
Schumann.]

Liszt, artista obert a totes les activitats de l'esperit i a totes les manifestacions de la bellesa, comprengué aixeí mateixe la grandesa i la trascendència de l'orgue. Com ja es diqué en la lliçó passada, divulgà els Preludis i Fugues d'orgue de Bach, transcrivint-los per piano i executant-los en els seus concerts. En mitj del tumulte de la seva existència, Liszt tingué una noció molt clara del que den èsser la música d'església i de l'importància exclusiva que, com a de-

ment sustentador de les veus, es deu atri- (157
buir a l'orgue. Són models del gènere reli-
giós les dues Misses que compongué per
a veus d'home amb acompanyament d'or-
gue.

Les seves facultats d'executant
ell les aplicà també a l'orgue, i la familiari-
tat amb aquest instrument el portà a es-
criure ~~[illegible]~~ per ell un bon nombre d'o-
bres, algunes ben importants. Entre aquestes cal
esmentar el Preludi i Fuga sobre el nom Bach,
l'Evocació a la Capella Sixtina, en la qual són
parafrassejats el Miserere d'Allegri i l'Ave
verum de Mozart; i ~~[illegible]~~

l'obra que vaig a executar, portant aquest
llarg títol: Variacions sobre el baix continu
del primer temps de la Cantata «Weinen, Klag-
en, Sorgen, Zagen, Angst und Not sind des
Christen Tränenbrot» (Plors, planys, penes,
tremolor, angoixa i desemparança són el pa
de llàgrimes del cristià) i el baix continu
del Crucifixus de la Missa en si menor de
Sebastià Bach.

Per a entendre bé aquesta composi-
ció cal recordar que Bach descriu invariable-
ment el sofriment amb una planyívola dega-
llada cromàtica; l'aplicació més punyent
d'aquest motiu tan expressiu la tenim ser-

vint de fonament a la peroració patètica de l'esmentat Crucifixus de la seva gran Missa. Liszt, en escriure la seva vasta composició sobre aquest motiu, arriva a una gran intensitat dramàtica. Després, per una feliç transició, asserena l'ambient i termina l'obra amb el choral, ben conegut de Bach, que figura en la seva Cantata nº 144 « Nim was dein ist und gehe hin » (Pren el que és teu i fes la via). La lletra d'aquest choral reconfortador, que Liszt inscriu damunt els pentagrames de l'orgue, té aquesta equivalència catalana:

Si Déu ho fa, ell sap perquè;
Sa voluntat compleixi's;
si els meus ofers Ell vol guiar,
cor meu, no et resisteixis.
Ell és mon Déu,
qui en perill greu
amant, la mà em donava,
~~[illegible]~~
i amb nou delit m'alçava.

[A l'orgue:
Variacions sobre el baix continu del primer temps de la Cantata «Weinen, Klagen, Sorgen» i del Crucifixus de la Missa en si menor, de Bach.
Liszt]

Mendelssohn, Schumann

i Liszt exerciren un verdader apostolat «pro organo». Les dades i ds detalls d'a-
questa acció intensa i fecunda constitui-
rien un dels capítols més importants del pe-
ríode romàntico-musical. Sota el signe
d'aquests mestres il·lustres l'estudi de
l'orgue i el culte de Bach prengueren
increment no solament a Alemanya, més
també en altres països. Per no citar
més que un parell de fets recordaré que
el compositor anglés William Sterndale Ben-
nett, qui ha estat anomenat el «Mendel-

sobre britànic », degué sens dubte a la
seva amistat amb Mendelssohn i Schu-
mann l'amor intens al « Cantor » de Sant
Tomàs i l'inspiració de fundar a Londres
la Societat Bach, la qual executà l'any
1854 la Passió segons Sant Mateu.

També, l'anomenada dels estu-
dis musicals fomentats pels grans mestres
que ens ocupen indueix als elements directors
del Conservatori de Brusseles a enviar a
Alemanya, per a perfeccionar-se, el jove
organista Henri Lemmens. Lemmens arre-
cà a la pàtria de Joan Sebastià el secret de

l'interpretació bachiana, que ha estat el patrimoni de l'escola d'orgue belga-francesa, la qual ha produit els mestres més eminents de nostra época, havent estat Alexandre Guilmant el capdevanter d'aquella legió d'artistes.

Tals són les derivacions, que molts no sospiten, del moviment romàntic. Certament devem estar agraïts als mestres del romanticisme musical, que ens han transmés la tradició de Bach i del seu instrument predilecte. Fidels a l'esperit de Mendelssohn, de Schumann, de Liszt, digui Bach el nostre suprem ideal

artístic; i després d'haver donat una (164
mostra de les creacions orgàniques d'a-
quells, terminem amb Bach aquestes lli-
çons. Tocaré, doncs, a l'orgue tres obres
de Bach. La primera és el Chor final
de la Passió segons Sant Mateu, trans-
crit per orgue per un deixeble de Men-
delssohn, Robert Schaab. La segona és
el Choral de la Cantata nº 140 «Wachet
auf, ruft uns die Stimme» (Desper-
teu! la veu ens crida), de la qual Men-
delssohn possei una bella còpia manus-

crita; el mateix Bach va reduir (165
aquest choral a trio per orgue. Final-
ment, tocaré una de les obres favorites
del repertori mendelssohnià, la Toccata
i Fuga en re menor.

[A l'orgue:
Chor final de la Passió segons Sant Mateu,
transcripció de Robert Schaab.
Choral «Wachet auf»
transcripció de l'autor.
Toccata i Fuga en re menor.
J. S. Bach]

INSTITUT DE CULTURA
I BIBLIOTECA POPULAR
DE LA DONA

CONFERÈNCIES DE MÚSICA

PEL MESTRE
VICENTS M.ª DE GIBERT

LLEGAT
VICENÇ Ma. DE GIBERT

(a) 1.332

INSTITUT DE CULTURA I BIBLIOTECA POPULAR DE LA DONA

VINCULACIÓ DEL ROMANTICISME MUSICAL A LA GRAN TRADICIÓ

Quatre lliçons de música
Barcelona, dies 25 de febrer, 4, 11 i 18 de març de 1931.

Vicents Mª. de Gibert

ARXIU DE MUSICA

En rebre l'honrosa comanda de les presents lliçons musicals, ultra el goig que vaig sentir amb la perspectiva de trobar-me novament en contacte amb un auditori tan atent i tan comprensiu, tot seguit vaig pensar que calia aprofitar l'avinentesa per a tractar d'alguns aspectes del Romanticisme musical, el coneixement dels quals és de tot punt indispensable per a comprendre'l millor i fer-li justícia plena.

Car - ho diré ací en la intimitat, ben lluny de mi el propòsit de fer una crítica inconsiderada, - no tot fou posat en clar en el cicle de conferències - concerts celebrat en aquesta ciutat durant la primavera de l'any passat per a commemorar el centenari del Romanticisme. El cicle fou brillantíssim, certament, però li mancà unitat de pla i no havent-hi hagut prèviament un acord estricte entre conferenciants i executants, cal reconèixer que fatalment ocorregueren algunes anomalies; i algún caire i alguna de les raons d'ésser del Romanticisme musical quedaren a l'ombra. Recordem, per exemple, com a fets anòmals, que, en tractar el mestre Millet del període romàntic a Catalunya i en coronar la seva visió retrospectiva amb una vibrant descripció d'un poema choral de Clavé, hom escoltà a continuació, ben a desgrat del conferenciant,

obres de Schumann, de Weber, de Schubert, de Gabriel Fauré; el comentari musical immediat de la conferència d'en Frederic Lliurat sobre Chopin i Liszt fou... una Sonata de Schumann; i la meva conferència sobre el Romanticisme i la música religiosa fou amenitzada per... un Trio del propi Schumann.

Ultra aquestes faltes de concordància, hi trobàrem a mancar en la sèrie un examen dels orígens del Romanticisme musical i la presentació formal del primer gran mestre que prepararà les vies al romanticisme: Beethoven. Apenes hom indicà una de les característiques del moviment romàntico-musical: volem dir l'afany de vinculació a la tradició dels mestres, manifestat especialment en el culte a Bach, instaurat pels músics romàntics. Car, és precís insistir-hi, la revolta, la protesta romàntica, no fou contra la llei inel.ludible de la concatenació del procès històric i de desenvolupament de l'art, actitud que hauria estat absurda, sinó, precisament, contra la invasió en el recés sagrat de la bellesa d'aquells que Schumann nomenà filisteus, és a dir, els que tractaven les coses d'art sense consciència ni competència, massa sovint amb mires mercenàries, rebaixant la música a un frèvol passatemps o a una producció cotitzable.

Alguna de les figures més representatives i influients del període romàntic no aparegué amb tot el relleu; tal Chopin, que tothom coneix com artista delicat, malaltís,

gairebé delictuós, no havent-se fet càrrec de lo millor del seu patrimoni; artista portentós, al qual ja és hora de presentar, en una part molt important de la seva producció, com a compositor de vigorosa musculatura, de forta tècnica harmònica, de inspiració sanitosa i elevada. Hem de fer justícia a n'en Lliurat qui parlà amb molt d'encert de la força de Chopin; mes, no pogué corroborar el seu punt de vista, tan just, amb exemples musicals triats a posta per ell mateix. Quant a la gran figura de Fèlix Mendelssohn - Bartholdy, ni se'n parlà; no es feu res per a defensar-lo de l'injust tractament a que l'ha condemnat l'època actual.

En fi, no es va dir un mot - a mi, se'm va notificar expressament que no devia parlar-ne,- de la represa de la interrumpuda tradició secular de la pràctica, amb tota dignitat artística, de l'orgue, rei i pontífex dels instruments, que devem agrair als capdevanters de la música romàntica.

Repetiré que aquesta enumeració negativa no té una intenció de crítica, que arribaria molt massa tard; mes, convertint-la en un propòsit positiu, ens dóna ja fet el programa d'aquestes lliçons.

Els caps que l'any passat quedaren per lligar, si m'és permesa l'expressió casolana, en l'exposició dels elements i presentació dels protagonistes de la gesta romàntica, em

permetré, doncs, prendre'ls pel meu compte, bo i esperant l'advenimment de l'historiador i exègeta que ens dongui, en fi, la síntesi d'un moviment tan complexe, com ho fou el romanticisme musical.

En tot cas, els punts de vista parcials, monogràfics, relatius al Romanticisme, són sempre interessants, alliçonadors i d'actualitat. D'actualitat bé ho són, certament, perquè, vulguin-t-ho o no, els músics contemporanis no poden desprendre's de l'herència del Romanticisme, tant els que pretenen existir artísticament desentenent-se del passat, com els que reconeixen la gran tradició musical i volen beure a les més pures fonts; aquells, els superbiosos, són els hereus directes de la part de il.lusió i d'aberració del Romanticisme; aquests, els respectuosos de l'ordre tradicional, en llur consideració retrospectiva han de travessar necessàriament el període romàntic, àdhuc rebre d'ell algún ensenyament, per tal de remuntar-se fins al classicisme.

Per tal de precisar el curriculum que em proposo seguir en aquestes quatre lliçons, els hi posaré per títol: "Vinculació del Romanticisme musical a la gran tradició".

- I -

Com a norma d'orientació en la petita investigació dels orígens del romanticisme musical que anem a fer, citarem el següent text d'André Gide en el qual és posada de relleu l'antinòmia entre l'art i l'artista clàssics i l'art i l'artista romàntics:

"Classicisme és l'art del màximum d'expressió amb el mínimum de pronunciació. És un art de restricció i de reserva. Cada un dels nostres clàssics es sent més commogut del que apareix a la superfície. L'artista romàntic, a causa de la seva ostentació i prodigalitat d'expressió, té sempre la tendència a presentar-se més commogut del que ho està en realitat. Es queda enrera de lo que pronúncia, mentres que l'artista clàssic deu ésser buscat més enllà de la seva pronúncia."

Adequadament podem aplicar a la música els conceptes que l'escriptor aplica a la literatura. La música dels clàssics, plasmada sempre en una forma estricta: fuga, suite, sonata, no necessita desbordar el seu marc per a donar tota l'expressió volguda. Àdhuc en les obres més monumentals - Passió segons Sant Mateu, de Bach, Novena Simfonia, de Beethoven, - les proporcions són extraordinàriament amplificades, però sempre

dintre d'un ordre preestablert.

Abans de passar avant i aturar-nos en la música de Bach, hem de recordar la distinció que establírem ací mateix l'any passat entre la seva música religiosa i la seva música de concert o d'ensenyament. En la primera Bach hi aboca tot el sentiment, tota l'exaltació, tots els clams de la multitud cristiana; ell indubtablement s'expressa amb tota sinceritat, perquè és un fervorós creient, però no es creuria autoritzat de fer una demostració individual extemporània de la seva pietat en el terreny artístic; si la fa és perquè creu ésser l'intèrpret fidel de la pia comunitat. Si Bach hagués produït música religiosa per compte propi, sense preocupar-se de si concordava o deixava de concordar amb els sentiments col.lectius, llavors hauria estat un compositor romàntic, el seu art hauria estat d'una religiositat circonscrita, més personal que col.lectiva.

Quant a la seva música no religiosa, Bach, ja ho diguérem, no la considera com un afer de trascendència, ni de molt. La compongué, no cal dir-ho, amb tot el seu art, hi dipositàels seus sentiments personals, els diferents estats d'esperit en que es trobava, però ho feu sense la intenció d'imposar-los, ni sisquera de fer-los intel.ligibles als oients; ni tenia precedents en els mestres que havia estudiat, ni concebia que fos possi

ble en art una confidència autobiogràfica. La música profana de Bach és verament inconfusible, per les idees, per llur desenvolupament, per l'estil, però no ens dóna cap precisió sobre el caràcter i els estats sentimentals del seu autor, sobre les vicissituds de la seva existència. Música nobilíssima, rublerta de inspiració pura, lo mateix la pogué compondre un pare de vint fills que un treballador solitari, un home qui després de complir les obligacions quotidianes de mestre de minyons i de músic d'església cerca en la composició una distracció i un repòs de l'esperit, com un artista cortisà que ha de fornir amb les seves produccions els programes de les festes àuliques.

Aquesta impenetrabilitat de la producció secular de Joan Sebastià li fa aplicables - en un sentit extra-tècnic, naturalment, - els qualificatius d'André Gide: "Art de restricció i de reserva."

Tampoc Gluck no és un romàntic. El joc dels sentiments i de les passions dels humans fou la raó d'ésser de la seva creació artística; hauria pogut retratar-se a sí mateix en algún dels seus personatges. No ho intentà pas; en tot cas, nosaltres no el podem identificar amb cap d'ells; Agamemnon és Agamemnon, Orestes és Orestes, Admet és Admet, Orfeu és Orfeu. Davant d'aquests personatges vivents, palpitants, oblidem l'artis

ta que els ha donat existència. I de fet, bem poca cosa sabem tots plegats de les intimitats de Gluck com a home; tot lo més sabem algún detall anecdòtic que no lliga gens amb la concepció poètica i heròica dels barons esmentats.

Tampoc Haydn no és un romàntic. La seva música optimista, jovial s'eleva per damunt les contigències de la vida de l'artista. Sens dubte - tothom ho ha dit i no ho contradirem, - reflecteix el seu temperament, però no ens deixa penetrar en la seva intimitat. Es pot creure que un artista com Haydn, de sensibilitat tan exquisida, no conegués mai la inquietud, el dolor, la humiliació? Les proves a que sense cap mena de dubte fou sotmesa l'ànima seva no projecten una ombra damunt la seva producció que és tota llum.

I Mozart? Ah certament, Mozart no és un romàntic. Escoltem el Don Giovanni, la pura meravella. La caracterització dels personatges que intervenen en l'acció, del primer a l'últim, és una cosa que ens causa la més gran admiració. Mai, amb l'auxili de la música, no s'han creat individualitats tan complertes, amb trets tan propis i exclusius de cada una, d'ànima, de caràcter, de temperament, àdhuc d'aparièncía corporal. En l'art dramàtic anterior a Mozart, els herois i heroïnes tenien quelcom de genèric i re-

presentatiu; tanmateix, si els temps haguessin estat més avançats, el compositor hauria tingut la pretensió d'identificar-se amb algún d'ells. Mes, les persones creades per Mozart apareixen tan reals, que gosen alçar-se enfront d'ell i desafiar-lo. Són criatures emancipades que de cap manera no tolerarien que el compositor pretengués reflectir-se en ells. Mozart pot riure o plorar, pot ésser mansuet o iracunde, devot o llibertí, pot enlairar-se al cel o devallar a la regió dels turments, de tot això la seva fillada artística no en sab res; en aquell petit món, els uns riuen, els altres ploren, aquest és un cavaller, aquell un bergant, l'un és venturós, l'altre malhaurat, però sense correspondència ni concordància amb llur creador. En els fills de Mozart no hi podem senyalar un sol tret del qual podem dir amb seguretat que és heretat del pare. Som al pol oposat del romanticisme.

Diguem, emprant l'expressió de Gide, que Mozart es sent més commogut del que apareix a la superfície, que els fills de la seva fantasia l'apassionen extraordinàriament; però mai no cometrà la imprudència de deixar entreveure la seva influència o intervenció condicionant i limitant l'existència llur i llur idiosincràcia inconfusible.

Si anem fent camí entre la música instrumental de Mozart, res no hi trobarem de primer antuvi que ens preanuncii un nou estat de coses. Fullegem les Sonates de piano.- En

aquestes lliçons, observem-ho d'una vegada, em limitaré a presentar exemples d'obres originals per piano; ells ja seràn prou provants. Una excursió per la producció integral dels compositors que ens ocuparàn demanaria no quatre lliçons, sinó quatre cursos.

En les dites Sonates Mozartianes, les pàgines de sentit musical pur alienes a tota influència externa alternen amb les pàgines de comèdia musical, en les quals anguileja algún personatge imaginari. Ací mateix tocàrem ara fa un any la Sonata en re major.

El seu primer temps, per exemple, és eminentment còmic - en el sentit millor del qualificatiu; - la conclusió de la segona idea gairebé ens fa ovirador el joc dels personatges a l'escena.

(Al piano: Exposició de l'Allegro con spirito de la Sonata en re major)

No cal presentar exemples de música que no ens insinua cap cosa més enllà del plaer del bell agençament dels sons en períodes melòdics i de l'enllaç de les melodies dintre les formes clàssiques sempre ponderades.

Mes, arribem a la Sonata en do menor, la darrera.- Ens manca temps per aturar-nos a la Fantasia en el mateix to.- Una ràfega de passió s'emporta el primer temps. Desapareix tota idea de representació, d'espectacle que entra pels ulls tant com per l'oïda, ni que fos amb tota la gravetat del drama. És el compositor mateix qui no pot ja retenir-se; prou ja de fer cantar als éssers inexistents llurs anhels, llurs angoixes. Ara és ell mateix que canta, que clama el seu propi conflicte, la lluita del seu esperit.

No hi ha dubte possible. Si poguessim fer l'experiment de tocar la sèrie de les Sonates de Mozart davant d'un auditori que no estigués familiaritzat amb elles, no dubteu que en arribar a la Sonata en do menor experimentaria una forta commoció. Com l'autor mateix, els oients no contemplarien ja més una acció externa que al capdavall ni a un ni a altres no modifica; cada u s'endinzaria dins de sí mateix i es sentiria en misteriosa correspondència amb l'autor.

Heus aquí una nova concepció sentimental de l'art; és una imposició de modalitat, de sentiment, de passió. Hem de vibrar, hem de sentir exactament com vibra, com sent l'autor. S'és oberta una bretxa en el baluart del classicisme; una amenaça plana damunt l'art de restricció i de reserva. Però, Mozart no pot desprendre's de la tradició

clàssica; res en ell no fa preveure l'ostentació i la prodigalitat d'expressió dels temps a venir. I, si l'esperit és nou, la forma segueix éssent precisa i estricta; justament en la Sonata en do menor l'estructura clàssica arriba a un gran superior de depuració.

Ara tocaré un fragment d'una de les Sonates de Mozart, anterior a la Sonata en do menor, per exemple el començament de la Sonata en fa major, en dos temps, una pura delícia, però pertanyent també a l'alta comèdia, a que he aludit suara. A continuació, sense cap més observació ni comentari, tocaré el primer temps de la Sonata en do menor. Val la pena de fer l'experiment.

(Al piano: Exposició de l'Allegro de la Sonata en fa major.)

(Primer temps: Molto Allegro, de la Sonata en do menor.)

Aquesta obra capdal de Mozart és el punt de partida de l'art de Beethoven. Fixem-nos en el nervi del motiu que engendra la primera idea: és un desplegament enèrgic de l'arpegi de tònica de do menor, al qual fa resposta l'arpegi de dominant. No és que Mozart descobreixi a última hora el partit temàtic que es pot treure d'un simple arpegi. Els materials del primer temps de la Sonata en fa major, del qual he tocat un fragment,

són precisament els arpegis de fa i de do; però apareixen ací graciosament ornamentats. L'arpegi perd el seu aspecte ferreny, encara que sap afirmar-se amb vigoria, quan així convé per a la varietat del discurs musical. Així mateix trobem un arpegi inicial en la Sonata en do major i en la Sonata fàcil també en do major, fort a la primera, suau a la segona, ambdós amb terminació ornamentada; en una i altra Sonata la segona idea comença així mateix amb un arpegi.

Mes, a la fi Mozart comprén el dinamisme d'un senzill arpegi, és a dir, de l'acord, que representa una harmonia fonamental, desplegat amb energia. I es serveix de l'arpegi, núu de l'eufemisme ornamental, per a proclamar, en fi, no els sentiments, quan no són les frivolitats, dels personatges de la comèdia musical, sinó els seus propis sentiments, enguniosos, dolorosos, massa temps reprimits, a l'expressió directa dels quals s'hi oposaven els cànons clàssics.

La Sonata Patética de Beethoven ofereix en el seu primer temps alguna analogia amb el primer temps de la Sonata en do menor de Mozart: la mateixa tonalitat i algunes coincidències de detall, com els passatges de pedal al baix amb moviment de tremolo, l'encreuament de les mans en la segona idea, més sobretot en l'arravatament que domina la peça. Però, no és per la Sonata Patètica que Beethoven entronca directament amb la nova fase de

Mozart, sinó per la seva Primera Sonata en fa menor. La primera idea de l'Allegro con brio està formada per l'arpegi de fa; el petit ornament que el termina no li lleva res de la seva força, tot just atura el seu impuls; i amb l'arpegi inicia el passatge de transició que prepara el to de la segona idea. La part central de desenvolupament parteix també de l'arpegi de la bemoll. I el final de la Sonata es relliga amb el primer temps, en començar amb el mateix arpegi l'idea de l'episodi central en tonalitat major.

Altra conexió directa entre Beethoven i el Mozart de la darrera Sonata la trobem en l'Allegro molto e con brio de la Quinta Sonata en do menor. Ací també hi ha coincidència de to, mes ultra aquesta particularitat, la primera idea és formada pels dos arpegis de tònica i de dominant, aquest darrer intensificat per la presència de la novena menor. La segona idea, en el to relatiu de mi bemoll major, és també formada amb l'alternància dels dos acords de tònica i de dominant. Vaig a tocar l'exposició d'aquest temps; hi remarcarem la presència de l'arpegi, tant en la formació de les idees musicals com en els incisos complementaris.

(Al piano: Exposició de la Sonata en do menor, nº.5)

Un arpegi tonal engendra una gran part de les idees musicals de Beethoven i molt

especialment dels grans moviments simfònics. La llista es faria interminable. Citem només l'Allegro con brio de la Sonata Onzena en si bemoll major, que és considerada l'última de la primera manera de Beethoven: tant la primera idea com la segona són provocades per l'afirmació de l'acord de tònica dels tons respectius, si bemoll i fa. No cal recordar la importància que revesteix l'arpegi en el Presto Agitato de la Sonata Clar de lluna, magnífic espandiment de la persistent figuració arpegiada de l'acompanyament de l'Adagio sostenuto. Mes en cap Sonata és un element tan essencial l'arpegi com en l'Appassionata en fa menor. L'arpegi engendra i gairebé forma íntegrament totes les idees tant del primer temps, Allegro assai, com del final, Allegro ma non troppo i Presto. Ho podrem comprovar ben aviat en executar íntegrament aquesta obra tan significativa del gran geni de Bonn.

El fet següent provarà la importància que Beethoven atribuia a l'arpegi com a cèl.lula de l'idea musical.

Havia terminat la seva obra gegantina, la Grosse Sonate für das Hammerklavier, la Sonata en si bemoll, op.106, per a piano a martells, nova forma de l'instrument apareguda vers l'època de composició de la sonata, l'any 1819, i volent publicar-la a Angle-

terra, simultàniament amb l'edició vienesa, envià el manuscrit al seu deixeble Ferdinand Ries, qui aleshores residia a Londres. L'obra estava ja gravada i a punt d'aparèixer, quan Beethoven escrigué a corre-cuita a Ries, donant-li l'ordre expressa d'afegir un compàs preliminar a l'Adagio sostenuto, encara que fos precís gravar novament la planxa. Ries no s'explicà d'antuvi l'estrany caprici del seu mestre; a què venia afegir dos senzilles notes, la tercera i la quinta de l'acord de tònica, sonades successivament amb pausa? Mes, sabia que els manaments de Beethoven no es podien eludir sense incorrer en les seves ires terribles. S'apressà, doncs, de complir l'encàrrec, i la Sonata es publicà amb el compàs afegit. Quan Ries executà l'Adagio segons les intencions de l'autor, es feu càrrec de la importància d'aquell parell de notes. El tema, aquell tema portentós, d'una concentració de sentiment poques vegades assolida en la música, que comença precisament amb la forma descendent de l'arpegi de l'acord de tònica, era admirablement preparat i reforçat per les mateixes notes sonades successivament en forma ascendent! Dues notes que ens anuncien un misteri.

Per cert, el motiu inicial d'aquesta Sonata ens presenta successivament les tres notes de l'acord tonal; és un arpegi revestit d'harmonies d'una magnificència inusitada.

La petita excursió, molt abreujada, que acabem de fer cercant l'arpegi tonal com a element primordial de la idea musical de Beethoven, no és una curiositat anecdòtica, com d'antuvi ho podria semblar, ni s'aparta de l'objectiu d'aquestes lliçons. És un nou sistema de constitució de la música. Escoltem qualsevulla melodia del Mozart anterior a la Sonata en do menor; la idea musical s'explaia amb complacència, amb tota facilitat; hom diria que ha anat rajant de la ment del compositor sense cap esforç, sense el treball penós d'extreure les deduccions d'una premissa poc prometedora. Bé és cert que Mozart, en una de les seves lletres familiars es queixa de la gent que li atribueix aqueixa facilitat; ell sab - diu confidencialment als seus, - el treball que li costa compondre una obra quan vol que siga d'un valor artístic positiu. Ningú no ho creuria, si no ens ho digués ell mateix expressament, tant n'és de fàcil i llisquent la seva música. És el secret de l'art clàssic.

Beethoven és un tità que no tracta pas d'amagar el seu combat aferrissat contra la matèria indòmita. La seva manera de compondre música és una vertadera persecució, una vertadera lluita.

D'aquesta lluita en són testimoni eloqüent els quaderns d'apunts que encara es con-

serven, en els quals hom pot observar les fases de la gestació laboriosa d'algunes de ses obres. No és que el discurs musical de Beethoven sigui poc ni molt premiós; la música flueix, és sovint un torrent impetuós, però hom sent que aquell llenguatge expressa quelcom que el compositor considera trascendent i urgent. La música ja no és un passatemps agradós; ja no és una funció senyorívola; ni és la ficció escènica de Mozart; no és comèdia. No hi ha equivocació possible, el músic hi aboca tota la seva ànima. El gènere secundari, que era la música "da camera" comparada amb la música d'església, amb l'oratorio, amb l'òpera, puja de categoria; no cal dir que la simfonia, de la qual no ens podem ocupar ací, ho dominarà tot. A l'avenir no n'hi haurà prou amb l'explicació purament artística i tècnica per a ben entendre aquesta música; serà precís cercar una explicació suprema en l'ànima mateixa de l'artista que l'ha creada.

Ara que, tractant-se de Beethoven encara, hem d'insistir en que el seu discurs musical impetuós, apassionat, abassegador, mai no és desordenat. La idea beethoveniana és un tot orgànic - ja hem pogut entendre, en parlar dels motius per arpegis, com d'una cèl.lula desenvolupa un organisme, - i el conjunt del contexte d'una obra seva obeeix indefectiblement a un pla lògic i rigorós. Podem ben dir que, en Beethoven, la passió

no encega el coneixement.

Aquest domini del pensament i de l'estructura musicals de l'artista, quan l'home apassionat i adalerat apenes es domina a sí mateix, ens priva d'anomenar Beethoven sense serioses restriccions músic romàntic.

Si la passió i el dolor exacerbats, i per moments els esclats de jovialitat sense mesura, li haguessin fet perdre aital domini damunt l'obra creada, claudicant aquesta en quant a ordre i equilibri, per comptes de servar sempre aquestes qualitats clàssiques fins en les tentatives de renovació més ardides, llavors Beethoven hauria precipitat l'adveniment del romanticisme musical, éssent ell el capdavanter d'un moviment que Weber i Schubert determinaren només parcialment. No, Beethoven no ha repudiat els cànons del classicisme, però els ha eixamplat considerablement i, sense ruptura, hi ha introduït alguna modificació quan ha tingut una raó poderosa per fer-ho. I aquesta raó ha estat alhora musical i extramusical: musical, car res en un art que no vulgui morir no pot cristal.litzar-se; extramusical, car li calia dilatar immensament l'horitzó musical i els mitjans d'expressió per tal de poder traduir amb música tot el contingut del seu gran esperit.

Per a terminar aquesta primera lliçó serà executada íntegrament la Sonata Appassionata, de Beethoven. No hi afegiré cap comentari; escoltem-la reflexivament per tal d'aplicar-hi els punts de vista que acabo d'exposar. I la impressió que ens en durem de la gran creació beethoveniana serà el llaç d'unió amb la continuació del nostre tema, que, ajudant Déu, exposarem dimecres vinent.

(Al piano: Sonata Appassionata en fa menor
Beethoven
María Thió de Gibert)

- II -

L'examen de la Sonata en do menor de Mozart i d'algunes Sonates de Beethoven ens donem l'evidència - tal fou l'objectiu de la lliçó passada,- que, sota la influència d'aquests mestres, damunt la composició de la música clàssica pesa una influència d'un ordre superior a la tècnica i al mecanisme musicals; n'hi ha prou de posseir una petita dosi de sensibilitat musical per a constatar el fenomen. Aquesta nova influència no és altra que la imposició directa, constant i persistent, a voltes tumultuosa, de l'ànima del compositor amb tots ells seus sentiments, afectes i passions. Si algú volgués pretendre que segueix encara la comèdia, l'espectacle, al qual l'artista creador ens convida, si es vol pujat de to, més seriós, però sense temir un sincronisme amb els seus moviments anímics, fàcilment podrem rebutjar aital pretensió. La representació, el drama, segueix certament, però l'escena és a l'interior del músic mateix. Llegint la biografia i la correspondència de Beethoven trobarem una estreta correlació entre cada un dels passos de la seva vida i cada una de les seves obres d'alguna signifi

cació.

Tot Beethoven hi és en la seva música; fins i tot, per exemple, aquesta dóna testimoni de les seves malalties. Així, en la Sonata nº.31, en la bemoll major, podem seguir les fases d'una d'aquelles crisis que el posa a les portes de la mort; entre altres indicacions del mateix Beethoven, llegim: "Perdendo la forze, dolente"; i més enllà, "poi a poi di nuovo vivente". En el Quartet nº.15, en la menor, hi trobem una "Canzona di ringraziamento oferta alla Divinità da un guarito, in modo lidico", en el curs de la qual llegim també la indicació: "Sentendo nuova forza".

En nombroses obres de les més avançades de Beethoven s'hi reflecteix el doble aspecte de l'existència seva externa i interna, presentant l'alternativa del dolor i del goig, de la lluita i del triomf. L'esmentada Sonata nº.31, en la qual la música arriba a l'últim grau de dissociació d'elements, quasi a la tètrica pregonesa del sepulcre, el redreçament i la reconstitució terminals són un himne exultant i triomfal. Els finals victoriosos ens ofereixen un dels trets característics de la producció beethoveniana. Ara que, en algunes obres el desenllaç del conflicte és un gaudi de completa intimitat, com en el Rondó de la Sonata nº.27, en mi menor, o de visió de benhaurança supraterrena, com en

l'Arietta de la Sonata nº.32 em do menor.

Precisament aquest reflexe alternatiu de la depressió i de la reacció moral i física del músic creador determina una modificació important en la constitució mateixa de la Sonata com a conjunt de diferents moviments - no cal dir ja en el seu esperit,- reduint-la a dos temps només. Consten de dos temps les Sonates nº.22, en fa major i nº.24 en fa diesi major, i les dues Sonates, ja esmentades, nº.27 en mi menor i nº.32 en do menor.

Admesa ja per Beethoven com a pràctica normal la música autobiogràfica, el camí quedava obert als romàntics per a procedir de la mateixa manera. Schumann en profità amplament, retratant-se a sí mateix i,inspirant-se sens dubte en la dualitat que acabo de remarcar tan pròpia del pobre gran home, es revesteix musicalment d'una doble personalitat: l'home exaltat i impetuós, batejat amb el nom de Florestan, i l'home reposat i reflexiu nomenat Eusebius. Recordem, de passada, que, a més de la pròpia caracterització Schumann excel.leix en el retrat musical. No cal parlar del seu Carnaval, que és familiar a tothom, en el qual, per exemple, la petita peça titolada "Chopin" sembla talment, sense caràcter de còpia, un full arrancat d'un nocturn del gran mestre polac, i la peça "Chiarina" és la vibrant silueta de Clara, la seva estimada, que fou després esposa amantíssima i abnegada.

Tornem a Beethoven. Els afectes del seu cor són fidelment cronicats en la seva producció musical; no em refereixo solament a la passió amorosa, sinó també a l'estimació dels amics i dels deixebles. Començant per l'enamorament, recordaré que el més fulminant, l'únic perfectament comprovat dels llargs anys de Viena, és el que tingué per objecte la comtessa italiana Giulietta Guicciardi. S'han emès moltes opinions i s'ha fet molta literatura a propòsit de tres lletres de Beethoven dirigides a "l'Amada immortal", i en definitiva no s'ha pogut identificar amb certitud la destinatària de les inflamades epístoles; mes ha estat una opinió bastant extesa que es tractava de la comtessa Teresa de Brunswick.

Al meu entendre, per damunt de totes les raons que es puguin donar, el testimoni musical és decissiu. Musicalment, res no s'oposa a que les lletres susdites hagin estat adreçades a la pròpia Giulietta; llegiu-les i executeu, a guisa de comentari, la Sonata "Clar de lluna"; evidentment ens trobem en el mateix pla sentimental, en el mateix caldejament passional: la paràfrasi musical és d'una justesa sorprenent. Mes, repetim la prova, fent seguir la lectura de les lletres de la Sonata nº.24 en fa diesi major, dedicada a la comtessa Teresa. Desil.lusió: la música és tota una altra cosa. Fixem-nos-hi. Els

quatre compassos "adagio cantabile" que precedeixen l'"Allegro ma non troppo" del primer temps, semblen anunciar quelcom de profundament sentimental; però, com anem a veure, no passen d'una gentilíssima dedicatòria. El mateix "Allegro" comença bé, amb una frase melòdica molt afectuosa; però, no és la passió que parla. Si ho fos, el discurs musical tindria el foc i l'arravatament del "presto agitato" de la Sonata "Clar de lluna". Ací, al contrari, la frase inicial perd tot seguit l'alè i cedeix el lloc a un passatge purament de mecanisme i de no gaire bon fer a causa de la tonalitat carregada de diesis. No; Teresa de Brunswick no és "l'Amada immortal". És una deixeble sinceramente estimada pel seu mestre, el qual després d'expressar-li breument el seu afecte, amb una miqueta de malícia la invita a practicar la destresa dels dits. El segón i últim temps d'aquesta Sonata no fa sinó confirmar la intenció de Beethoven, car apenes conté una idea musical apreciable i la música es desfà en passatges d'agilitat també d'alguna dificultat.
(Al piano: Exposició de l'Allegro ma non troppo de la Sonata en fa diesi major)

La Sonata en fa diesi major és un dels molts exemples d'homenatge del mestre a deixebles benvolguts; no sortint-nos de les Sonates de piano ja trobem en els primers temps la Sonata nº.4 en mi bemoll major dedicada a la comtessa Babette de Keglevics, una gra-

ciosa estudianta de piano. No cal recordar que Giulietta Guicciardi era també deixeble de Beethoven. L'arxiduc Rodolf, l'imperial deixeble és una de les persones predilectes de Beethoven; ell sol té dedicades tres grans Sonates: la nº.26 en mi bemoll, "L'Adeu, l'Absència i el Retorn", la nº.29 en si bemoll, la Sonata gegantina, i la nº.32 en do menor, la darrera de la sèrie.

Potser les relacions més afectuoses i tendres entre mestre i deixeble foren les que uniren Beethoven amb la Baronessa Dorotea Ertmann, personalitat distingidíssima moralment i artísticament, fervorosament nomenada per Beethoven "ma estimada Dorotea-Cecília". Res més delicat i confidencial que l'"Allegretto ma non troppo" de la Sonata nº.28, en la major, dedicada a Dorotea - Cecília. Sia'm permès executar aquesta pàgina evocadora.

(Al piano: "Allegretto ma non troppo" de la Sonata nº.28 en la major)

Un cop més recordem que no hem trencat els motllos del classicisme, però l'ambient és ben romàntic. Aquesta música afectuosa tindrà un ressò en la lira mendelssohniana, com veurem aviat.

Altres anticipacions trobarem en la música de Beethoven. Apuntem en primer lloc el seu descobriment del passatge i de les ressonàncies i harmonies de l'aire lliure.

Deixant d'una banda la Simfonia Pastoral, que no entra dins del marc pianístic d'aquestes lliçons, esmentarem dues de les Sonates, a propòsit de les quals l'autor mateix no donà cap mena d'explicació, però d'una intenció descriptiva que fou aviat descoberta pels intèrprets beethovenians, els quals trobaren per una i altra obra un títol ben adequat; ens referim a la Sonata nº.15 en re major, la "Pastoral", i a la Sonata nº.21, en do major, que ha estat titolada "La Aurora".

La literatura per als instruments de tecla havia anat plena de pastorel.les i de cu-cuts, però, en destacar-se en primer terme la figura humana o les passades dels cantaires alats, hom no podia pensar en les perspectives del bosc o de la prada. També Beethoven sab fer dansar els pastors i cantar l'ocellada; mes, dilata la seva visió i descriu els horitzons llunyans i els espectacles de la naturalesa.

El primer temps de la Sonata "Pastoral" és evocador. La idea inicial, amb el pedal persistent de tònica, és ben representativa de l'encalmada extensió dels camps; la segona idea és una brisa lleu que fa extremir dolçament la verda planúria. L'"allegro

con brio" de la Sonata "La Aurora" evoca la gradació de llum del pas de les tenebres de la nit a la claror matinal. El misteri de l'hora és admirablement interpretat en els primers compassos. El Rondó "Allegretto moderato" de la mateixa Sonata ens trasllada a les riberes del "Pare Ren", les aigües majestuoses del qual el compositor no havia de reveure més. El tema és un cant popular dels mariners fluvials, que Beethoven adolescent havia sentit en ses excursions vora el riu fecundant de sa terra nadiua.

La interpretació de la natura devingué després un tòpic del romanticisme musical. No puc oferir exemples, però, entre mil, recordaré com es difumen els termes i es dilaten els horitzons en el nº.17 de les Danses de la Lliga Davídica, de Schumann, en el qual llegim en lloc de indicació de moviment: "Wie aus der Ferne", "Com si vingués de lluny"; també en el curs de la Vuitena Noveleta sentim una "veu a distància", "Stimme aus der Ferne"; en el nº.6 de Kreisleriana és així mateix suggerit l'eixamplament dels horitzons.

El llenç de vastes proporcions no priva Beethoven de perfilar el quadret de gènere, la petita peça característica, àdhuc la miniatura. Escolteu, per exemple, aquesta

Bagatel.la, que hom podria col.locar entre les "Lettres dansantes" i el "Vals alemany" del Carnaval de Schumann.

(Al piano: Bagatel.la en la menor, nº.9 de l'op.119)

En la citada Sonata "Pastoral", el Scherzo introdueix en el bosquet frescal gràcils figurines que a distància es fan signes i s'apropen després saltironant joioses:

(Al piano: 1ª part del Scherzo de la Sonata "Pastoral"

No cal dir el partit que els compositors romàntics han tret de la peça de gènere i característica, com si diguessim el quadre de cavallet.

L'art subtilíssim de Mendelssohn descobrí el petit món fantàstic que governen Oberon i Titània; Beethoven, encara que mai no ens hagi parlat de fades, per bé que com a bon llegidor de Shakespeare també era familiaritzat amb elles, senyalà el primer, en algunes pàgines de la tercera manera, el procediment a seguir per a interpretar amb música diàfana, ingràvida, etèrea les escenes irreals que s'oculten a l'esguard del vulgus; l'"Arietta" de la darrera Sonata té passatges d'aquesta mena, que no gosem extractar de por de profanar aquelles pàgines meravelloses.

Si devallem de nou al món real, trobem en la música de Beethoven una innovació que no podem passar per alt, vull dir el recitatiu instrumental. Tot seguit ens venen a la memòria els recitats del final de la Novena Simfonia, de primer purament instrumentals, després vocals amb lletra. Però la vertadera innovació és introduir els recitatius en un moviment de forma sonata, influint en la seva marxa, mes sempre en un pla purament musical sense una explicació taxativa mitjançant un text literari. Ací cal no confondre el recitat amb la fermata. Un parell d'exemples faràn saltar a la vista la diferència. A mig "Rondò" de la Sonata en re major de Mozart tenim una interrupció del discurs musical: és una fermata o cadenza purament ornamental, imitació dels vocalisos dels artistes del cant italians; atura un moment el curs de la música, agradosament si es vol, però no influeix en ço que vindrà després en reprendre's el moviment.

(Al piano: Fermata del "Rondò" de la Sonata en re major)

Beethoven mateix sacrifica alguna vegada a la moda de la fermata purament ornamental i externa a la constitució de la peça musical. Però el seu recitat és cosa a voltes d'una potencialitat formidable. Examinem el primer temps de la Sonata nº.17 en re menor, "Alle-

gro" amb alternatives de "Largo". L'arpegi, el germe beethovenià del qual parlàrem en la lliçó anterior, és el que engendra tot el moviment. L'arpegi és com un greu interrogant, al qual es fa una resposta plena d'agitació; en la part central de la peça, el mateix arpegi determina per dues vegades un recitatiu, molt expressiu, que sens dubte vol donar una explicació a l'enigma. "Con espressione e semplice", indica Beethoven; un autor de nostres dies hauria afegit: "quasi parlando". Aquest primer temps de Sonata és un drama; però res no es trenca de la forma clàssica, si bé s'infon en ella un esperit nou.

(Al piano: Fragments del "Largo-Allegro" de la Sonata nº.17)

El principi del recitatiu instrumental destinat a donar intensitat dramàtica al moviment simfònic, podia tenir conseqüències fecundes en el terreny de la música pura. En alguns casos fou ben aprofitat pels romàntics, però sovint degenerà en abús. En mans d'un Liszt arriba a produir una molèstia intolerable. En convertir la música en una explicació expressa d'un assumpte literari, és a dir, en crear el poema simfònic, el recitatiu purament instrumental vol desempenyar exactament el paper del recitatiu parlat de l'òpera, i es converteix en el llenguatge convencional dels personatges que hom pretén

descriure musicalment. El Tasso de Liszt ens ofereix un exemple frapant d'aquesta desviació lamentable.

En temps de Beethoven hom no imaginava que un gènere lúbric com el poema simfònic pogués existir, sustituint per la sola música la paraula cantada i la representació escènica. I no obstant, no oblidem que el mateix Beethoven el preanuncià, millor dit, el realitzà a la perfecció ell mateix sense saber-ho, el poema simfònica amb les magnifícents obertures de Coriolan, d'Egmont, de Leonora. Precisament és al teatre on el romanticisme musical trobà la seva primera expressió, anticipant-se als temps, amb el Freischütz, de Weber; car el teatre era el lloc més adequat per a fer reflorir les llegendes i tradicions que foren un dels objectius de la plèiade dels poetes alemanys. Beethovem no seguí aquest camí, car la seva força creadora en les grans formes de la música pura no li permeté veure clarament un altre derivatiu de les seves activitats; sols excepcionalment abordà el teatre amb Fidelio, a causa d'un argument la moralitat heroica del qual posava en vibració les seves cordes sensibles. És de doldre que en els seus últims anys els disgustos, la malaltia i les reaccions creadores que es traduïen en la música introspectiva dels últims Quartets, el privessin de prendre en consi

deració les proposicions que se li feiem per a noves obres teatrals. Una col.laboració de Beethovem amb el poeta Grillparzer, amb qui estava en relacions amistoses, hauria enriquit considerablement l'escena romàntica.

El teatre era un dels mitjans d'expressió més directes del redreçament patriòtic alemany, oposant-se a la concepció paueuropea napoleònica. Encara que Beethovem no participés en aquesta forma artística a l'obra de la reconstitució nacional, ell fou el primer qui en les seves obres empleà el vocabulari alemany d'expressió i moviment, anticipant-se a algúns romàntics, a Schumann especialment, qui rebutjà sistemàticament la nomenclatura italiana tradicional que era, i encara és en general, una convenció internacional. El mateix piano en la seva forma vertical moderna volgué Beethoven que fos nomenat amb un nom alemany que suggereix més l'art de la forja que no un instrument musical. La decisió de Beethoven consta en una lletra humorística i a l'ensems autoritària adreçada a l'editor vienès Steiner:

"Al noble Lloctinent General Von Steiner - Per entregar en pròpies mans.

Publicandum:

Hem decidit, i decidim, segons nostra pròpia experiència i escoltat el nostre Con-

sell, que d'ací endavant en totes les nostres obres amb títol alemany, s'hi posarà en lloc de piano-forte "piano de martells" (Hammerklavier); en conseqüència, el nostre excel.lent Lloctinent General amb els seus ajudants, com tots els que intervinguin en aquest afer deuràn ajustar llur conducta per tal d'assegurar l'execució del present decret.

En lloc de pianoforte, doncs, Hammerklavier. Quedi això convingut i establert una vegada per sempre.

Donat, etc., el 23 de gener de 1817, per

Generalissimus

M. P. "

Aquestes inicials enigmàtiques, donat el to facecios del document, poden significar Magister Patriae, o Magister pecoris, o una altra cosa per l'estil.

Durant algún temps Beethoven perseverà en la seva resolució patriòtica. Les seves indicacions d'expressió i de moviment són quelcom prolixes, a manca d'un lèxic consagrat entès per tothom. Així, el primer temps de la Sonata nº.27 en mi memor és encapçalat així: "Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck" (Amb viva

citat i sempre amb sentiment i expressió); el segon temps porta aquesta indicació: "Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragem" (No massa impetuós i exposat d'una faisó molt cantable). Passat el primer fervor, Beethoven relaxà quelcom el seu rigor i feu ús novament de l'italià, però conjuntament amb l'alemany.

Els músics romàntics no rebutjarem la gran tradició; per un contrari, tenien la ferma intenció de vincular-se a n'aquesta considerant-se els hereus immediats de Beethoven. Malauradament, no arribaren a penetrar en l'últim recés on el mestre amagava el seu tresor més preuat, aprofitant-se només, com he anat indicant, d'algún dels seus béns complementaris. El gran tresor beethovemià restà inviolable; ningú no el descobrí.

Aqueix gran tresor és la facultat, que gosariem dir ingènita, de Beethoven, per bé que amb el temps i l'experiència fou desenrotllada i perfeccionada extraordinàriament, de crear la idea musical com un tot orgànic desenvolupant-se d'un germe que oculta a tot altre que Beethoven mateix la seva potencialitat sota una aparença de insignificància; així com la seva mestria insuperada en la constitució i estructuració de la gran forma musical, amb una noció exactíssima de les proporcions, de la relació i con-

trast entre les idees musicals, del joc de tonalitats i del clarobscur, amb una previsió inerrable del rendiment exigit a les innovacions introduïdes amb plena deliberació.

Semblant facultat fou negada als romàntics. En el cultiu de la forma simfònica fracassaren lamentablement. Considerant només la música de piano, tant les Sonates de Weber i de Schubert en la primera etapa romàntica, com les Sonates de Schumann i de Chopin en la plena eclosió del romanticisme, presenten gravíssimes deficiències. És cert que aquestes no són aparents moltes vegades, tal és la inspiració de les idees i la riquesa de materials de que disposen els grans mestres esmentats; mes, amb tot i la riquesa i inspiració hom sent un cert malestar en escoltar-les: és senzillament la defectuositat constructiva. Aquesta és la gran falla del romanticisme. A propòsit de les Sonates de Schumann escriu Vincent d'Indy en el seu Curs de Composició: "Absolutament genial en les obres curtes i de construcció simple, Schumann no trepitja terra ferma quan li és precís edificar un monument musical. Llavors es deixa guiar només que pel seu sentiment, i, amb idees que són sovint d'una valor molt elevada, només pot improvitzar obres d'un alcanç mitjà, fruits precipitats d'un treball molt massa inconscient. Hom hi troba les marques de procediments deplorables en un gran artista, els quals després han estat imitats massa sovint." Un aspecte dels més oviradors de la in

habilitat de Schumann en la forma - sonata és el seu tractament de la part central, el desenvolupament pròpiament dit, en el qual té el costum de procedir per repetició de petits fragments que produeixem un vertader estancament i no una marxa progressiva vers un objectiu clarament previst. Som lluny dels desenvolupaments beethovenians, els quals serveixen sempre per extraure totes les possibilitats i conseqüències de les idees musicals prèviament proposades.

Quant a Chopin, hem de constatar també la seva impericia constructiva. De la seva Sonata en si menor diu Vincent d'Indy que "tot esperit de construcció i de coordinació de les idees n'és malauradament absent"; és veritat que, afegeix tot seguit, "aquestes idees són en llur majoria verament esplendoroses de riquesa melòdica". Per aquesta riquesa, obres com l'esmentada Sonata es sotstrauen a la crítica; hom ha de prendre-les com són, pel valor de la inspiració, per l'apassionament, per l'arravatament, no destruint la forta impressió rebuda amb un anàlisi estricte. És l'únic medi d'acceptar moltes pàgines romàntiques que volen ésser de gran envergadura. Heus ací una força del romanticisme: la imposició de les idees musicals per llur desbordament sentimental; mes, heus ací també la seva gran feblesa: la manca d'un organisme que els dongui una fortitud

a prova dels atacs dels temps. Una Sonata de Beethoven resta per sempre més una cosa incommovible; una Sonata de Schumann o de Chopin bamboleja considerada com edifici sonor. En suma, una Sonata romàntica no posa una fita sòlida en els camins d'avançada de l'art, mentre que una Sonata beethoveniana serà sempre un cànon d'estudi, una invitació a l'estructuració rigorosa, sense la qual, ni amb la inspiració més elevada, una gran obra musical no pot subsistir.

He de fer esment d'una excepció: Mendelssohn, qui tingué el sentiment de la forma i de la proporció. Ell produí Simfonies ben ponderades i equilibrades; per desgràcia, són obres avui ben pàl.lides, car les idees no s'enlairen vers les regions sublims. Mendelssohn, infant encara, es sentí atret per la forma - sonata. Als dotze anys deixà ja enllestida una Sonata de piano, en sol menor, que, naturalment, no és altra cosa que un treball d'aprenent; més endavant, als divuit anys, compongué una altra Sonata en si bemoll major, amb més pretensions, i ostentant alguna de les característiques de l'estil brillant de l'autor del Rondò capriccioso. Ambdues Sonates restaren inèdites i sols aparegueren com obres pòstumes. L'única Sonata de piano publicada per Mendelssohn és la op.6, en mi major. És evidentment inspirada en els mo-

dels beethovenians; més encara, per moments sembla calcada. En el tercer temps hi ha un recitatiu imitat de la Sonata nº.28 de Beethoven, i segueix després una idea musical emparentada amb l'Adagio de la Sonata nº.29. Però, és especialment en el primer temps on la influència beethoveniana és més flagrant; per l'esperit, per la idea i per l'escriptura guarda una estricta dependència amb"l'Allegretto ma non troppo" de la Sonata esmentada nº.28 en la major, que he fet sentir no fa gaire. Tocaré el temps mendelssohnià i la comparació entre les dues peces serà instructiva.

(Al piano: "Allegretto con espressione" de la Sonata en mi major)

La semblança és evident. Si no pel camí de la força, en l'expressió delicada dels sentiments dins de les formes clàssiques Mendelssohn hauria pogut seguir les petjades de Beethoven; mes, la seva primera orientació vers la sonata no tingué continuació i quedem privats de saber fins on hauria arribat.

Tractant-se de músics tan ben dotats com els grans mestres del romanticisme, i tan respectuosos de Beethoven, com ens explicarem que llurs temptatives en el camp de la simfonia i de la sonata no fossin coronades per un èxit plenament satisfactori? Direm en primer lloc que l'estudi de les formes musicals, llevat de la fuga, estava encara

en aquells temps en estat embrionari. L'esperit crític i analític no entrava pròpiament en el domini de l'art, no era cosa que pogués lligar amb l'artista lliure i abrandat. Hom admirava el geni de Beethoven, mes no tractava de descobrir els ressorts secrets de la seva força; l'examen de les seves obres restava a la superfície i sols prenia nota d'alguns punts de reconeixement en les grans estructuracions clàssiques.

A més, l'afluència melòdica suprimia el treball essencialment beethovenià de formar i completar reflexivament i lentament la idea musical. La melodia romàntica ja ho donava tot de sí mateixa des del primer moment; un cop exposada, no servava cap virtud recòndita, no podia suscitar l'esforç de la deducció. Eren idees, les romàntiques, que tenien tot l'encís del Lied, de la cançó; eren pensaments alats, o expressió d'una passió tan aviat exhalada com emportada pel vent, però no tenien el pes i la densitat dels carreus necessaris per a formar el basament d'un gran monument.

No podem aturar-nos ací, després d'haver constatat aquesta limitació important de la producció musical romàntica. Sortosament, podem presentar una forma feliçment treballada pels mestres romàntics, forma heretada dels clàssics, ben desprestigiada als ulls de persones poc informades a causa dels abusos i ineptituts que amb ella s'han comès, la

qual però tractada amb respecte i coneixements és molt a propòsit per a posar de manifest el poder d'invenció d'un compositor. Em refereixo a la Variació, o Tema Variat.

El tema variat, tractat pels clàssics que precediren Beethoven, és una distracció agradable, sense emoció, en la qual es desplega l'enginy per dir-ho així decoratiu del compositor. El gènere arriba a ésser una cosa molt elegant i refinada en el primer temps de la Sonata en la major de Mozart. Beethoven prengué pel seu compte la variació i la tractà molt destrament, també a la faisó ornamental, en la seva primera manera; mes, quan el seu geni anà madurant, no rebutjà el procediment com un passatemps inútil, ans bé doblegà la variació amb mà de ferro i la convertí en el mitjà més apte per a traduir en visió caleidoscòpica, contraposant-la a la gran forma simfònica, totes les alteracions del seu humor i la inesgotable varietat dels seus punts de vista. El tema, per la persuasió o per la violència, és sotmès a tots els capricis i a tots els sentiments del terrible Beethoven. I, ve que el tema és lo que menys importa.

El tour de force més formidable el tenim en les Variacions sobre un tema de Diabelli. Aquest tema, un vals vulgarissim, no és més que un pretext. Beethoven el transforma de mil maneres, i la seva fantasia prodiga en el curs de les variacions, que són nombroses, els recursos rítmics i melòdics, armònics i polifònics, fantasiosos i sentimentals, més

originals i inspirats.

El sistema de composició de les variacions per seccions o compartiments ben delimitats, fou més favorable als romàntics que la gran forma en la qual la ilació del discurs musical no vol solucions de continuitat. El romanticisme ens ha llegat en el gènere al menys dues obres mestres: els Estudis Simfònics de Schumann i les Variacions Serioses de Mendelssohn. Per a cloure aquesta lliçó anem a executar íntegrament la segona d'aquestes obres, la menys coneguda. No cal fer-la precedir d'un comentari precís. És una d'aquelles creacions de la música, injustament negligida avui dia, que s'imposa per la seva profunditat de pensament, per la varietat i riquesa d'aspectes amb que és renovat el tema, pel nervi de l'escriptura musical, per la seva exaltació creixent dintre sempre dels límits del gust més depurat i prescindint de l'ornamentació supèrflua. Escoltant les Variacions Serioses de Mendelssohn hom ha d'amplificar el concepte en que generalment aquest mestre és tingut. És més que un músic distingit i delicat, més que un discret constructor de simfonies. Les Variacions Simfòniques el col.loquen en un pla infinidament superior.

(Al piano: Variations Sérieuses. Mendelssohn.)
Maria Thió de Gibert.

- III -

En el curs de les lliçons precedents es parlà llargament de Sonates i de forma - sonata, car aquesta forma, ara en la Sonata instrumental a solo o duo, ara en la simfonia que al capdavall és una gran sonata orquestrada, ha estat el mitjà natural d'expressió del pensament clàssic, des dels fills de Bach fins a Beethoven, i ha estat acceptada pels romàntics com un llegat del classicisme que devien venerar, àdhuc fer seu en la pràctica, per bé que sense caràcter exclussiu ni molt menys.

Cal fer esment avui d'una altra gran forma musical: la fuga. Estableiré tot seguit la diferència de forma i de fons entre la sonata i la fuga; no cal ja recordar que la sonata és formada per més d'una peça o temps: dos, tres, quatre, mentre la fuga és una peça sola ben complerta, encara que pot ésser precedida per un preludi que no guarda amb ella una relació estricta. La forma - sonata és construida amb dues idees musicals que es complementen o contraposen; la fuga, descomptant excepcions que no fan sinó confirmar la regla, no conté més que una sola idea, és monoteniàtica. En

la forma - sonata les idees són exposades successivament en el lloc determinat que els hi correspon, revestint-se els seus elements melòdics i rítmics amb l'escriptura pròpia de l'estil galant que, després de Bach, substituí a l'escriptura rigorosament polifònica; en la fuga la idea única domina tothora i és reproduïda en diferents estats tonals, sense modificació, passant constantment d'una veu a una altra d'un teixit que és estrictament polifònic i sols conté elements cantants amb exclusió d'acompanyaments purament harmònics secundaris i impersonals.

La sonata és, històricament, posterior a la fuga, però no és una continuació o una transformació d'aquella: és el desenvolupament d'un altre principi de composició, el principi de la dualitat de pensaments. La fuga era una forma arribada ja a la seva perfecció en mans de Bach; la sonata i el nou estil, al cual hem al.ludit, pogueren suplantar-la un temps, mes a la llarga el seu valor, no diré tècnic, sinó com a vehicle adequadíssim per a l'expressió musical de sentiments i afectes, s'imposà novament; fins i tot la fuga, totalment o d'una manera parcial, acaba per influir notablement en la concepció i en l'escriptura de la sonata i fou per aquest gènere un poderós element de renovació, com ho podem constatar en les sonates de Beethoven.

En dir que la sonata suplantà la fuga en els temps clàssics posteriors a Bach, no olem dir que la fuga desaparegués sens deixar rastre. Res d'això: la fuga no era ja preciada com a suprema realització artística, ni es concebia que en aquest concepte ogués tornar a imperar, però era considerada un treball indispensable per a l'estudiant eriós de composició; era, oi més, un exercici tècnic d'una gran utilitat damunt els ins uments de teclat.

De molt jovenet Beethoven beneficià dels ensenyaments de la fuga. El mestre que ngué una part preponderant en la seva primera educació musical, a Bonn, la ciutat nadi , fou l'organista de la Capella de l'Elector, Christian Gottlob Neefe. Neefe havia es t en relacions amb Hiller, el successor de Bach en el càrrec de Cantor de Sant Tomàs Leipzig, i aquest músic famós li havia fet conèixer i aprofondir la música de Joan Se stià, no tota, naturalment, car bona part i no la menys important, era ignorada.

Neefe, doncs, penetrat de l'art bachià, creia, com ho cregueren sens dubte altres tres clarividents d'aquella època, que no n'hi havia prou d'ensinistrar el seus deixe s en les delicadeses de l'estil galant, del qual els mateixos fills de Bach havien es propagandistes convençuts, i completava l'educació dels que es posaven sota la seva

direcció amb l'estudi de l'art polifònic de Bach.

Beethoven, doncs, estudià segons el criteri de Neefe; el mateix Neefe en dóna testimoni en una comunicació que envià l'any 1783 al "Magazin der Musik" de Cramer, donant compte detallat del personal de la Capella de l'Elector:

"Ludwig van Beethoven, fill del tenor del mateix nom, noi d'onze anys, de talent el més prometedor, toca el piano, molt destrament i amb força; llegeix perfectament a primera vista i, per dir-ho tot d'una vegada, toca principalment El Clavi ben temperat de Sebastià Bach, que el senyor Neefe li ha posat a les mans. Qui conegui aquesta col. lecció de Preludis i Fugues en tots els tons - els quals podem anomenar-se el Non plus ultra del nostre art, - comprendrà el que això significa...."

A Viena, els anys que Beethoven brillà com a concertista, El Clavi ben temperat constituí el seu estudi predilecte, i devem creure que el comerç constant amb aquesta obra de Bach li feu descobrir el tresor de inspiració que amaga darrera el formidable armament tècnic. Anà penetrant l'esperit de la fuga i emprà els seus recursos per a fortificar la seva pròpia escriptura; en fi, en moments trascendents escrigué fugues in extenso. Per no citar més que les Sonates de piano, recordem la fuga monumental, que causa el més gran estupor, com obra de tità, de la Sonata nº.29 en si bemoll major;

i la fuga de la Sonata nº,31 en la bemoll major, la "Sonata autobiogràfica", la qual es transforma en un himne de deslliurança de la greu malaltia del compositor rememorada en aquesta obra.

Beethoven aprengué molt a l'escola de Bach; sentia pel més gran dels mestres una admiració profunda; l'anomenava "el Patriarca de l'Harmonia" i deia que "el seu nom no hauria d'ésser Bach - que en alemany significa rierol, - sinó Occeà, a causa de la seva riquesa infinida i inexaurible de combinacions i harmonies." El culte a Bach dels romàntics té un precedent molt remarcable en Beethoven, i un cop més trobem l'autor de la Sonata Appassionata assenyalant els camins seguint els quals el romanticisme no corria el perill d'esgarriar-se.

Observem de passada, abans de seguir avant, que també Mozart segons tota probabilitat, si no hagués mort prematurament, hauria demanat a Bach directament fortitud per a la seva tècnica i noves possibilitats en el quadre de composició. L'art de la fuga pervingué fins a Mozart adolescent més aviat per la banda del gran pedagog italià el pare Martini; en profunditzar l'ànima alemanya, Mozart hauria entrat en íntim contacte amb la tradició bachiana; té al menys, el mestre de Salzburg, una pàgina que no deixa lloc a dubte quant a l'evolució que s'anava operant en el seu esperit i anuncia una maturi-

tat presidida per la fuga: vull dir l'obertura de La flauta màgica.

Venim ara als romàntics. La vinculació llur al passat s'efectua doblement: per Beethoven - ja ho hem vist a bastament, - i per Bach. Ho anem a veure.

Farem una excepció per Berlioz. El seu culte a Beethoven i a Gluck tingué el caràcter d'una exclussivitat injusta. Considerà la fuga com un monstre apocalíptic i li prodigà les injúries i els sarcasmes. Exagerat i sense mesura en totes les seves manifestacions externes, la denigració de la fuga fou un dels seus tòpics literaris, car Berlioz feia massa literatura oblidant molts cops de fer senzillament i amb el cor música, i no més que música. No podem creure en la seva obcecació absoluta i si hagués pogut parlar amb plena sinceritat sense perdre l'aureola fantàstica que ell mateix s'havia creat, tal vegada hauria confessat que en el seu fur intern acatava un gènere que el mateix ídol seu Beethoven, havia adoptat sense minva de la seva inspiració i de la seva personalitat.

Els altres grans romàntics: Schumann, Mendelssohn, Chopin i Liszt, foren uns admiradors entusiastes i incondicionals del mestre de la Passió segons Sant Mateu. Començant pel darrer que hem anomenat, Liszt, el seu amor a Bach es distingí molt especial-

ment per la seva intensa propaganda que va fer de les seves obres. Liszt és un dels fundadors de la Bachgesellschaft, la Societat Bach, fundada l'any 1850 per a procedir a la magna publicació de totes les obres preservades de la destrucció del gran Joan Sebastià; fins a la seva mort s'interessà per la bona marxa de la Societat i posà la seva influència per a que el seu objectiu es vegés realitzat. En els seus anys de concertista portà una campanya molt intensa per la bona música, i a n'aquest efecte va transcriure per a piano un cert nombre de Preludis i Fugues d'orgue de Bach. - Recordem que amb el mateix esperit de proselitisme arribà a fer la dificilíssima transcripció pianística de les Nou Simfonies de Beethoven. Aquestes i altres transcripcions innombrables de Liszt, l'infatigable, li han estat retretes, per molts, amb greu desconeixement de causa, com crims de lesa música. Quina injustícia! Liszt no disposava de l'orquestra ni de l'orgue per les seves passajades triomfals de cap a cap de l'Europa, però adaptava al seu instrument la música de la gran tradició per tal de fer-la conèixer i estimar, obra bem meritòria per cert, que fa honor al romanticisme militant.

Dedicaré ara un capítol a cada un dels altres compositors romàntics esmentats; Schumann, Mendelssohn i Chopin, amb especial referència al culte de Bach.

Schumann es vincula a la ascendència clàssica sentint una admiració extraordinària

per Bach i Beethoven i deixant-se influir per un i altre mestre; però Joan Sebastià era la divinitat màxima. "En la presència de Bach ens cal romandre agenollats, les mans plegades", arribà a escriure. En certa ocasió recorregué el cementiri de Leipzig amb l'esperança de descobrir la sepultura de Bach. "Ací els Bach són ben abundosos", fou la única resposta que obtingué del guardià del cementiri, a qui un nom tan vulgar en terra alemanya res no li deia. Schumann hagué de renunciar a la seva pietosa recerca i, sinceralment creient, elevà a un pla superior el seu pensament, i comprengué que, per venerables que siguin les despulles mortals dels que finaren, la part principal ha volat a millor vida. Així's, la manera més escaient de pensar en Joan Sebastià, tota vegada que no podia retre-li homenatge prop de la seva tomba, era representar-se'l, escriu textualment, "assegut amb fermesa i majestat davant el seu orgue, executant les seves obres, atraient les mirades dels fidels i, tal vegada, voltant-lo els àngels."

Schumann feu de Bach un estudi especial i assidu, fins i tot arribant a tenir idees personals i originals amb referència a la seva obra. Així, per exemple, prenem nota d'aquesta declaració seva: "La petita Passió segons Sant Joan és més poètica, més poderosa i més audaç que la Passió segons Sant Mateu, i la seva mateixa concisió contribueix a la

bellesa de l'obra. Això es deu a que Bach, lo mateix que Palestrina i que Beethoven en els seus últims Quartets, és un músic convençut."

A imitació de Beethoven, Schumann tenia una gran fe en la pràctica del Clavi ben temperat; en els seus "Consells als músics joves" llegim aquest precepte: "Toqueu amb freqüència bones fugues, i siga el Clavi ben temperat de Bach el vostre pa quotidià." Per tal d'iniciar en el gènere rigorós els joves estudiants inscriu un parell de peces d'aquest caràcter en l'Album per a la Joventut, per al qual els esmentats "Consells als músics joves" havien estat escrits a manera de pòrtic. Les dues peces al.ludides són el Preludi i Petita Fuga, i la Cançoneta canònica, és dir, cançó escrita en forma de cànon, forma que, com és sabut, consisteix en la imitació estricta entre dues o més veus. Encara que siguin dues peces ben conegudes, no puc menys de recordar-les ací; a tots se'ns farà ben palpable amb quant de desembraç juga Schumann amb les trabes contrapuntístiques sense perdre les seves característiques inconfusibles:

(Al piano: Cançoneta canònica i Preludi i petita Fuga, nºs.27 i 40, de l'Album per a la Joventut, op.68)

Amb molta posterioritat a l'Album per a la Joventut, en la segona de les Tres So-

nates per a la Joventut, dedicades a les seves filles Júlia, Elisa i Maria, el cànon reapareix com un crit d'alerta.

Però la mostra més bella de l'escriptura canònica de Schumann la tenim en el Cànon en re major, peça molt breu, d'una gran concentració de pensament, que clou la col.lecció de vint peces de diferents èpoques reunides sota el títol Fulles d'Album.

(Al piano: Cànon (1845), nº.20 de Fulles d'Album, op.124)

Semblantment a Beethoven, també Schumann s'entrega a la influència de Bach amb intensitat creixent a mida que avança en la seva obra creadora. Ja en alguna de les seves primeres composicions fantasioses, els crítics hi han observat detalls que evoquen el classicisme de Bach, per exemple, en els Intermezzi, op.4. En els seus últims anys, els artificis canònics i fugats el preocupen molt. La seva obra 72 consisteix en Quatre Fugues; l'obra 126 és una sèrie de Set Peces de piano en forma de Fuguetes. Heus aquí un estracte d'aquestes dues obres: la Tercera de les Quatre Fugues, de línia sinuosa, música meditativa.

(Al piano: Fuga en fa menor, nº.3 de les Quatre Fugues, op.72)

Ara, les Fuguetes 1ª i 3ª de les Set Peces de piano, ambdues ben gracioses, suaument ondulant la primera, més enjogassada, encare que amb molta elegància, la segona.

(Al piano: Fuguetes en la menor i en fa major, nºs.1 i 3 de les Set Peces de piano en forma de Fuguetes, op.126)

Les Fuguetes que acaben d'escoltar són ben schumannianes. Terminaré l'examen de l'autor del Carnaval sota aquest aspecte menys familiar, executant una concisa Fugueta, així mateix llegítimament schumanniana, que és la darrera de les Quatre Peces de Piano, op.32: Scherzo, Giga, Romanza i Fugueta.

(Al piano: Fugueta en sol menor, nº.4 de les Quatre Peces de Piano, op.32)

Si passem a Mendelssohn, el seu culte a Bach és dels més fervorosos i dels que han tingut més gran eficàcia. La seva vida no allargà prou - sols visqué trenta vuit anys,- per a veure la fundació de la Societat Bach, que tingué lloc tres anys després de la seva mort; però la seva intensa propaganda i l'execució d'obres desconegudes de Joan Sebastià preparà i facilità de gran manera aquella empresa.

El més gran títol de glòria de Mendelssohn, en relació amb Bach, és sens dubte el "descobriment" de la Passió segons Sant Mateu. La partitura d'aquesta creació meravellosa jeia sota la pols de l'arxiu de Sant Tomàs de Leipzig, oblidada en absolut. Cal advertir que la seva estrena i les execucions subsegüents en vida de l'autor no havien cridat poderosament l'atenció; en morir Bach, ja ningú no sentí curiositat de conèixer aquelles solfes. Mendelssohn, compenetrat amb l'esperit de Bach, no podia considerar amb indiferència cap obra seva, i realitzà un treball de recerca que, a més d'altres tresors, posà la Passió sota els seus ulls. Tot just tenia vint anys, l'any 1829, que ell mateix dirigia aquesta obra, a la Singakademic de Leipzig. Feia cent anys justos de la seva primera audició a l'església de Sant Tomàs.

Mendelssohn fou un destre organista, i en lloc preferent del seu repertori hi figuraren les obres orgàniques de Joan Sebastià. Schumann assenyalava amb pedra blanca el dia que havia sentit el seu amic Fèlix executar damunt el rei dels instruments algún Preludi i Fuga del monarca dels organistes.

L'escriptura polifònica li era familiar i la influència de Bach és visible arreu, quan devalla del món impalpable dels gnoms i les fades. Per exemple, el penetrant cromatisme del tema de les Variacions serioses és de filiació bachiana. Les variacions

primera i segona són d'una bella trama polifònica. En fi, la variació desena comença "alla fuga" amb l'entrada successiva de les veus. No cal dir que dominà la mateixa fuga amb gran mestria. Són menys coneguts que les Romances sense paraules, però mereixen un lloc d'honor en la literatura pianística els Sis Preludis i Fugues, op.35. A n'aquesta sèrie s'hi pot afegir un altre Preludi i Fuga en mi menor, publicat sense número d'obra, que vaig a fer sentir. Aquesta composició, escrita als vintidós anys, ens dóna una visió de Mendelssohn bastant diferent de la que hom sol tenir d'un artista tan elegant, tan delicat. L'energia, el ritme incisiu, goso dir l'imperatiu categòric, també formen part del seu patrimoni.

(Al piano: Preludi i Fuga en mi menor)

Chopin, infant encara, fruí d'igual privilegi que Beethoven. El seu primer mestre Adalbert Zywny, professor modest però de clara percepció artística, el familiarità ben aviat amb els Preludis i Fugues de Bach i l'inculcà amor i veneració profundes per el sublim "Cantor" de Sant Tomàs. No es pot posar en dubte que la pràctica continuada del Clavi ben temperat contribuí fortament a la formació i depuració del sentit

artístic de Chopin, i li comunicà una solidesa tècnica que no hauria pas adquirit amb les senzilles lliçons de harmonia i contrapunt que li foren donades.

Em serà permès citar-me a mi mateix. En un llibre sobre Chopin escrit fa prop de vint anys deixava ja ben establerta la tesi de l'aproximació entre Bach i Chopin, paradoxal a primera vista, ben positiva en el fons; altres biògrafs i comentadors del músic polac confirmen el meu criteri.

"S'ha repetit fins a la sacietat que no hi ha res en la música de Chopin que reveli un amant i un coneixedor de Bach: heus aquí una afirmació que no crec es pugui formular d'una manera absoluta. És precís reconèixer que per la seva naturalesa mateixa hi ha una gran distància entre les inspiracions de Bach i les de Chopin: aquest estava gairebé despossEït del sentit polifònic, mentre la polifònia és el nervi de les creacions d'aquell. Mes, es pot tenir per ben cert que Chopin aprengué en les célebres Quaranta vuit Fugues, i encara més en els Preludis que les precedeixen, l'art de treure partit d'un senzill motiu o d'un dibuix rítmic i la concisió de la peça monotemàtica, forma de la qual trobem nombrosos exemples en els Estudis i en el llibre de Preludis.

"Confrontem la primera pàgina dels Estudis de Chopin amb la primera pàgina del Clavi ben temperat de Bach: separa, per ventura, un abim l'Estudi en do major del Pre-

ludi en el mateix to? No: evidentment hi ha entre l'un i l'altre una correspondència interna. L'essència d'ambdós, reduïts a llur esquema harmònic, és un simple encadenament d'acords, els quals revesteixen més interès mitjançant una floració d'arpegis. Les intencions expressives són de matització diferent, és cert, mes no ens semblen, ni de molt, autogòniques. Senzillament, la successió d'arpegis en el Preludi de Bach sols necessita una part reduïda del teclat, és uniforme i poc tumultuosa; Chopin s'estén amb trets amplíssims que recorren el piano des del registre greu fins a l'agut amb accents enèrgics. Bach escomet l'empresa de les Quaranta vuit amb fermesa, mostrant la robustesa de la seva musculatura, però sense vana ostentació; Chopin emprèn la composició de la seva obra 10 com si entrés en batalla i volgués des del primer moment desplegar les seves forces i el seu braó davant de l'enemic.

"Si continuessim l'examen dels dos llibres d'Estudis de Chopin, fàcilment hi trobariem altres analogies amb Joan Sebastià; mes, sense entrar en detalls que podrien devenir enutjosos, podem afirmar que l'equilibri, la unitat, la concisió que dominen en aquelles composicions són qualitats preuadíssimes que només pogueren ésser fecundades al contacte de les obres de l'immortal mestre alemany.

"El mateix succeeix amb alguns dels Preludis de Chopin. No és possible passar

per alt el primer en do major. En ell hom hi descobreix un peculiar casticisme i tot i ésser de tamany molt reduït, és ben sustanciós a causa de l'interès que l'única figura rítmica sap donar a la senzilla successió harmònica. Amb moltíssima raó un biògraf de Chopin exclamà davant d'aquest Preludi: "És bem palès que Bach no es troba gaire lluny d'ací!"

"Chopin no sent minvar en tota la seva vida el seu amor a Bach i la influència d'aquest mestre augmenta a mida que transcorren els anys - és un fet que ja hem constatat en els demés romàntics, - fent-se això evident no tan sols en els casos particulars que s'acaben de citar, mes també d'una manera general en la trama de les seves composicions, que sembla més ben ordida, i en un cert anhel per alcançar una forma més folgada. L'estudi de Bach és constant, arriba a ésser una idea fixa.

"Des del seu retir de Valldemossa, l'artista malalt escriu al seu amic el pianista Fontana: "Estic corregint per al meu ús particular la edició de Paris de Bach; no em limito de corregir les errades del gravador, també m'he proposat corregir, tal com ho entenc, les errades harmòniques en que han caigut els que tenen la pretensió de comprendre Bach. No ho faig amb la vanitat d'ésser més llest que ells, sinó amb el convenciment que endevino algunes vegades les coses tals com deuen ésser."

"Un dia Leuz, el comentador de les Sonates de Beethoven, li preguntà si estudiava molt en veure acostar-se la data d'un dels seus concerts, i pogué escoltar la resposta -següent: "És per mi un temps de prova; la publicitat em repugna, però és cosa pròpia de la meva posició. Quan el cas arriba, em tanco dins la meva habitació i no en surto en quinze dies, no fent altra cosa que tocar Bach; aquesta és la meva preparació millor. Mai no faig exercici amb les meves pròpies composicions."

"Chopin no en té prou d'estudiar Bach ell mateix: obliga als seus deixebles d'estudiar els Preludis, les Fugues, les Suites, les Partitas. Quan pren comiat per última vegada de la seva deixeble madame Dubois, li recomana que mai no abandoni Bach, car el seu estudi és el mitjà millor per a progressar,"

Hem establert la vertadera influència de Bach sobre Chopin. La còpia aparent i formal de la fuga no la trobem enlloc, pot dir-se,. No obstant, en alguna Mazurka podem observar que en l'expressió de la primera idea el pensament pren cos amb l'alternativa d'un mateix membre de frase en el to de la peça i en el to de dominant, tallment com en l'agençament d'entrades successives dell tema d'una fuga, una veu darrera l'altra. Podem consultar en aquesta particularitat el començament de les Mazurkes en la menor, op. 41, nº.2, en do menor, op.31, nº.1, en do menor, op.56, nº.3.

Quant a la Mazurka en do diesi menor, op.50, nº.3, observarem que, exceptuant la seva part central en la qual apareix una melodia característica de mazurka amb l'acompanyament propi de la dansa, el reste de la composició està teixit de imitacions del breu motiu inicial. Aquest motiu, remarquem-ho, podria engendrar una vertadera fuga; reuneix la brevetat, la fermesa i l'ambitus tonal d'un bon tema per a una obra de gènere sever. La Mazurka en do diesi memor no és una fuga, però indubtablement l'esperit de la fuga plana damunt d'ella. Escoltem-la; és certament, si no una de les més populars, una de les més formoses de les moltes que Chopin va escriure.

(Al piano: Mazurka en do diesi memor, op.50, nº.3)

De la peça concisa, sense influència visible de Bach, però d'una justesa i una concentració que només Bach pogué inspirar, en donarem ara unes mostres: els Preludis nº.3, en sol major, nº.9, en mi major, i nº.22, en sol menor. El primer d'aquests tres Preludis és un fragment alat que tan sols apunta un pensament tot seguit esvaït; l'acompanyament agilíssim ha suggerit a un comentador la imatge d'un riu de perles. El segon Preludi és el cant d'una ànima asserenada, reservant la seva interna potencia

litat per a l'acció, la qual té una visió profunda de les coses. El tercer Preludi és una explosió dinàmica formidable, mal continguda en començar, mes tot seguit apassionadament desbordada:

(Al piano: Preludis nº.3, en sol major, nº.9 en mi major, nº.22, en sol menor, op.28.

Maria Thió de Gibert)

Aquesta mestria tècnica, aquest sentiment de les proporcions, aquest domini de sí mateix àdhuc en la més gran exaltació sentimental, hom no sabria com admirar-les i com ponderar-les. On és Chopin, artista malaltís, pianista de saló?

Per a terminar eixamplarem el camp d'observació, tocant els Estudis primer, en do major i dotzè en do menor, de l'obra 10. Hem parlat ja del primer, com a valenta presa de possessió del teclat del piano. El dotzè és ben conegut; tothom sab que fou escrit per Chopin a Stuttgart, pel setembre de 1831 - el seu centenari és ben pròxim, - trobant-se el compositor patriota sota la impressió de la nova que acabava de rebre de la presa de Varsòvia per l'exèrcit rus. Els comentadors s'han explaiat a propòsit d'aquesta pàgina musical fulgurant. Citaré per mostra Leichentritt: "Des del punt de mira purament pianístic del problema, Chopin desenvolupa en aquesta obra potent una melodia

herdica d'un patètic eloqüent, d'una declamació penetrant en les octaves de la mà dreta, acompanyada per un torrent de passatges que corren follament per la mà esquerra amb un flux i un reflux tempestuosos. En quant al virtuosisme, la dificultat de la interpretació ran en donar a la melodia una expressió patètica i una energia adequada, a l'acompanyament unafogositat impetuosa i un creixement d'onades continuat."

El més recent dels comentadors de Chopin, el professor de la Universitat de Cracòvia Zdislas Jachimecki, ha gosat escriure aquest concepte ardit: "Beethoven ha assolit rares vegades un tan alt grau de puixança i d'èmfasi en els temes de les seves simfonies i sonates." Hom podrà discutir l'oportunitat de la comparança, però un cop més ens trobem que per a explicar els fets culminants del romanticisme musical hem de suggerir la seva vinculació amb els grans clàssics, Bach i Beethoven. I en certa manera lo millor de la producció romàntica ve a ésser un nou classicisme; ho dóna a entendre ben clarament el nord-americà James Huneker, tal vegada el millor comentador dels Estudis de Chopin, quan diu que aquests Estudis passaràn a la posteritat representant la centúria passada en la música de piano, així com en Beethoven es cristal.

litzà el segle divuitè i en Bach el dissetè.

(Al piano: Estudis nº.1, en do major, i nº.12, en do menor, op.10.

Maria Thió de Gibert)

- IV -

Virtualment, el tema de les lliçons de música, que tan amablement m'han estat confiades, quedà desenvolupat succintament, tal com m'ho proposava, en les tres lliçons passades, apoiant la meva tesi en els exemples, ja per ells sols suficientment significatius, que tocàrem al piano, l'instrument familiar de que disposavem. Si haguessim disposat d'altres elements, un quartet d'instruments d'arc, tota una orquestra, l'exemplificació no hauria estat més provant, per bé que hauria guanyat en amplificacions estructurals i en varietat externa sonora. L'execució d'obres "da camera" i d'orquestra, malgrat l'interès que haguessin revestit, no ens haurien ofert vertaderes novetats, no ens haurien dilatat els horitzons.

Mes, avui que sortosament ens podem reunir prop de l'orgue magnífic de l'Orfeó Català, tanmateix creiem escaient demanar al rei dels instruments, per la seva indiscutible autoritat, un darrer ensenyament i la confirmació de la tesi que deixàrem establerta, és a dir, la vinculació del Romanticisme musical a la gran tradició.

L'orgue és ben poc conegut a casa nostra. No vull dir l'orgue dels versets im-

provitzats i de les sortides pomposament vuides, instrument molt atrassat de construcció, deficient, sense, per exemple, l'imprescindible pedalier de trenta notes. Vull dir, l'orgue en tota la seva integritat, l'orgue que existia ja, amb plena eficiència artística, en terres alemanyes fa molt més de dues centúries, damunt dels teclats del qual tingué una florida extraordinària, una literatura instrumental, que assolí una perfecció màxima en les obres orgàniques de Joan Sebastià Bach.

Ja molt abans de Bach, l'orgue fou tingut en gran honor a Alemanya, al temple especialment, mes també com instrument de concert; i precisament la glòria de Bach en vida seva es fonamentà, no per la seva obra creadora, sinó per la seva mestria insuperable com a organista. L'orgue i l'estil orgànic - aquest estil, recordem-ho, s'inicià a Itàlia, - influiren tothora en els destins de la música; l'orgue sofrí, és cert, un període de decadència després de la mort de Bach, mes les composicions orgàniques d'aquest mestre foren sempre norma i llum d'organistes i compositors.

Els romàntics, en consultar el passat per a pròpia instrucció i confortament, trobaren en l'orgue un mitjà immediat d'expressió histórico- musical. Mendelssohn fou el primer de la plèiade romàntica en practicar aquest instrument; amb el seu do

meravellós d'assimilació, de molt jovenet adquirí paralel.lament amb la ciència de l'escriptura escolàstica, el domini i mestria del rei dels instruments. Naturalment, les obres de Bach li devingueren familiars; i ja hem dit el goig que Schumann sentia quan assistia a alguna interpretació bachiana de Mendelssohn. Res d'estrany, doncs, que les seves activitats creadores, trobessin una aplicació en la composició orgànica; no solament feu intervenir l'orgue en algunes obres seves que demanen un complex d'elements, mes també escrigué per orgue sol Tres Preludis i Fugues, op.37, i una sèrie de Sis Sonates, op.65. Aquesta contribució de Mendelssohn al repertori d'orgue senyala la represa de la gran tradició del instrument; són obres que enclouen una gran bellesa de pensaments unida a la solidesa de la factura. Dintre breus moments faré sentir el Preludi i Fuga en sol major, que és el número 2 de l'esmentada op.37. Notarem el contrast entre el preludi, gairebé idíl.lic, molt mendelssohnià, i la fuga, que sota l'aspecte d'un alla breve ben característic en la polifonia vocal - instrumental que seguí a l'època de la polifonia purament vocal, es va desenvolupant amb creixent intensitat de intenció i de sonoritat.

Mendelssohn, en fundar l'any 1843 el Conservatori de Leipzig, pensà tot seguit en l'ensenyament de l'orgue. No disposant d'instrument durant els primers deu anys d'exis

tència d'aquella institució, per suggestió de Schumann, que havia estat cridat per a l'ensenyament de lectura a vista reduint les partitures, disposà uns cursos seriosos d'ensenyament preparatori damunt un piano amb pedals, és a dir, un piano amb aplicació d'un teclat de peus de trenta notes, anàleg, en quant a forma, al pedalier de l'orgue. Schumann aprofità les escasses possibilitats d'aquest instrument híbrid, acceptable únicament per la seva utilitat immediata per a l'estudi, i compongué els Sis Estudis en forma de cànon, op.56, per a piano-pedalier, i els Quatre Bocets, op.56, també per a piano-pedalier; en ambdues col.leccions de petites peces hi dipositá lo més exquisit de la seva sensibilitat. He triat entre elles la segona de les Peces en forma de cànon, per tal de constatar amb l'audició la presència de les característiques schumannianes.

Mes, Schumann no s'acontentà amb aquest tribut indirecte d'admiració pel rei dels instruments i per l'art de Joan Sebastià i, pensant més amb l'orgue mateix que amb el piano-pedalier, compongué Sis Fugues sobre el nom de Bach, op.60. És sabut que aquest nom consta de quatre lletres musicals, segons la designació alemanya de les notes per les primeres lletres de l'alfabet; així, Bach, musicalment equival a si bemoll, la, do, si natural. Fonamentant-se en aquestes quatre notes, Schumann ha bastit un monu-

ment perdurable al "Patriarca de la Música". Les seves fugues, de variat caràcter, mostren un cop més les diverses facetes de la seva personalitat artística, són d'una inspiració sostinguda i es desenvolupen mestrívolament emprant tots els recursos de l'art contrapuntístic.

(A l'orgue de l'Orfeó Català:

Preludi i Fuga en sol major, op.37, nº.2, Mendelssohn.

Estudi en forma de cànon en la menor, op.56, nº.2, Schumann)

Liszt, artista obert a totes les activitats de l'esperit i a totes les manifestacions de la bellesa, comprengué així mateix la grandesa i la trascendència de l'orgue. Com ja es digué en la lliçó passada, divulgà els Preludis i Fugues d'orgue de Bach, transcrivint-los per piano i executant-los en els seus concerts. En mig del tumulte de la seva existència, Liszt tingué una noció molt clara del que deu ésser la música d'església i de la importància exclusiva que, com a element sustemtador de les veus, es deu atribuir a l'orgue. Són models del gènere religiós les dues Misses que compongué per a veus d'home amb acompanyament d'orgue.

Les seves facultats d'executant ell les aplicà també a l'orgue, i la familiaritat amb aquest instrument el portà a escriure per ell un bon nombre d'obres, algunes ben importants. Entre aquestes cal esmentar el Preludi i Fuga sobre el nom Bach, l'Evocació a la Capella Sixtina, en la qual són parafrassejats el Miserere d'Allegri i l'Ave verum de Mozart; i l'obra que vaig a executar, portant aquest llarg títol: Variacions sobre el baix continu del primer temps de la Cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not sind des Christen Tränenbrot" (Plors, planys, penes, tremolor, angoixa i desemparança són el pa de llàgrimes del cristià) i sobre el baix continu del Crucifixus de la Missa en si menor de Sebastià Bach.

Per a entendre bé aquesta composició cal recordar que Bach descriu invariablement el sofriment amb una planyívola devallada cromàtica; l'aplicació més punyent d'aquest motiu tan expressiu la temim servint de fonament a la peroració patètica de l'esmentat Crucifixus de la seva gran Missa. Liszt, en escriure la seva vasta composició sobre aquest motiu, arriba a una gran intensitat dramàtica. Després, per una feliç transició, asserena l'ambient i termina l'obra amb el choral, ben conegut de Bach, que figura en la seva Cantata nº.144 "Nim was dein ist und gehe hin" (Pren el que és teu i fes ta via). La lletra d'a-

quest choral aconhortador, que Liszt inscriu damunt els pentàgrames de l'orgue, té aquesta equivalència catalana:

Si Déu ho fa, ell sap perquè;
sa voluntat compleixi's;
si els meus afers Ell vol guiar,
cor meu, no et resisteixis.
Ell és mon Déu,
Qui en perill greu,
amant, la mà em donava,
i amb nou delit m'alçava.

(A l'orgue: Variacions sobre el baix continu del primer temps de la Cantata "Weinen, Klagen, Sorgen" i del Crucifixus de la Missa en si menor, de Bach.
Liszt)

Mendelssohn, Schumann i Liszt exerciren un vertader apostolat "pro órgano". Les dades i els detalls d'aquesta acció intensa i fecunda constituirien un dels capítols més importants del període romántico - musical. Sota el signe d'aquests mestres il.lus

tres l'estudi de l'orgue i el culte de Bach prengueren increment no solament a Alemanya, mes també en altres països. Per no citar més que un parell de fets recordaré que el compositor anglès William Sterndale Bennett, qui ha estat anomenat el "Mendelssohn britànic", degué sens dubte a la seva amistat amb Mendelssohn i Schumann l'amor intens al "Cantor" de Sant Tomàs i la inspiració de fundar a Londres la Societat Bach, la qual executà l'any 1854 la Passió segons Sant Mateu.

També, l'anomenada dels estudis musicals fomentats pels grans mestres que ens ocupen induí als elements directors del Conservatori de Brussel.les a enviar a Alemanya, per a perfeccionar-se, el jove organista Henri Lemmens. Lemmens arrencà a la pàtria de Joan Sebastià el secret de la interpretació bachiana, que ha estat el patrimoni de l'escola d'orgue belga-francesa, la qual ha produït els mestres més eminents de nostra època, havent estat Alexandre Guilmant el capdavanter d'aquella legió d'artistes.

Tals són les derivacions, que molts no sospiten, del moviment romàntic. Certament devem estar agraïts als mestres del romanticisme musical, que ens han tramès la tradició de Bach i del seu instrument predilecte. Fidels a l'esperit de Mendelssohn, de Schumann, de Liszt, sigui Bach el nostre suprem ideal artístic; i després d'haver donat una mostra de les creacions orgàniques d'aquells, terminem amb Bach aquestes lliçons. Tocaré, doncs,

a l'orgue tres obres de Bach. La primera és el Chor final de la Passió segons Sant Mateu, transcrit per orgue per un deixeble de Mendelssohn, Robert Schaab. La segona és el Choral de la Cantata nº.140 "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Desperteu! la veu ens crida), de la qual Mendelssohn posseí una vella còpia manuscrita; el mateix Bach va reduir aquest choral a trio per orgue. Finalment, tocaré una de les obres favorites del repertori mendelssohnià, la Toccata i Fuga en re menor.

(A l'orgue:

Chor final de la Passió segons Sant Mateu, transcripció de Robert Schaab.

Choral "Wachet auf", transcripció de l'autor.

Toccata i Fuga en re menor.

J. S. Bach)