

LLEGAT
VICENÇ Ma. DE GIBERT

1.260

Vicents M.^a de Gibert

Els mestres del llaüt

Conferència donada a l'Associació
de Música Antiga el 27 de
Novembre del 1934



Extret de «Revista Musical Catalana»



R59

Vicents M.^a de Gibert

Els mestres del llaüt

Conferència donada a l'Associació
de Música Antiga el 27 de
Novembre del 1934



Extret de «Revista Musical Catalana»

Senyores, senyors :

En descàrrec de la meua consciència dec, abans que tot, fer aquesta declaració : que del tema musical que avui ens ha congregat, no en podré pas fer una exposició històrica i tècnica, amb illació i continuïtat satisfactòries, mancat materialment de temps per escometre un subjecte tan vast, però molt principalment perquè, sense falsa modèstia, no em crec capacitat per semblant tasca, devent únicament atribuir a una deferència i cortesia extremes, que de tot cor agraeixo, de les personalitats dirigents de l'Associació de Música Antiga, d'haver estat invitat a dirigir-vos la paraula.

No faré, doncs, una arreplega compacta i rigorosa de dades i d'erudició ; us oferiré una senzilla garba de ço que he anat espigolant en el curs de les meves lectures i observacions, simples evocacions i suggeriments que prepararan el vostre esperit—almenys així ho confio—, per a l'audició musical selectíssima que seguirà al meu modest parlament.

Plau-me sempre, quan medito íntimament una matèria d'art, és a dir, quan reconforto la vida del meu esperit amb el foc que ha abrandat el cor dels homes sensibles a la bellesa ; plau-me, dic, cercar al lluny dels temps els primers indicis de la manifestació artística i espiritual que s'és emparada de mi ; plau-me copsar les vibracions més tènues del sentiment d'una humanitat distant que troben avui entre nosaltres unes vibracions concomitants més fortes. I, en la successió dels temps, plau-me sorprendre ací i allà indicis més palpables del corrent espiritual i artístic del qual poguérem descobrir la naixença, les seves ramificacions en els llocs els més diversos, les seves derivacions interessants i variades.

Ens haurem de retrotraure als primers temps de la humanitat per trobar la creació dels instruments musicals ; fou quasi immediata a l'expulsió dels nostres primers pares del paradís terrenal, després de la irreparable transgressió. Si aquesta no s'hagués esdevingut i Adam i Eva i llurs descendents haguessin viscut indefinidament en aquell lloc delitós, tothora en estat de gràcia davant de Déu, els instruments musicals no haurien tingut raó d'ésser, existint solament la veu humana, l'únic instrument natural, llavors indeficient ; com no hauria existit, per exemple, l'arquitectura, tota vegada que l'home no podia trobar temple millor que la natura.

La visió del poeta concorda amb aquestes suposicions ; la intervenció d'ins-

truments musicals abans de la primera culpa no la concebia Milton. Escolteu el següent passatge del llibre V^o del *Paradis perdut*:

«En sortint a fora, al lloc d'on s'albirava l'ampla perspectiva de l'Edén, Adam i Eva es postreraren en actitud d'adoració i començaren la pregària que cada matí feien de faisó diferent; car no eren pas mancats de variats estils, ni de santa emulació per a alabar el Criador, dreturerament, amb accents escaients, pronunciats o cantats. L'eloqüència brollava fàcilment dels llavis, en prosa o en vers numerós, en tanta manera musical que no necessitaven l'auxili del llaüt o de l'arpa per a afegir-hi més dolçor.»

...such prompt eloquence
flow'd from their lips, in prose or num'rous verse,
more tuneable than needed lute or harp
to add more sweetness.

Després, l'home exilat sentí necessitats de tota mena; de fet, una de les primeres fou la dels instruments musicals. Llur invenció és consignada expressament, juntament amb la d'altres invencions d'utilitat material urgent, en el capítol IV del Gènesi; escolteu tot el passatge de referència:

«Caïn... edificà una ciutat i posà nom a la ciutat com el nom de son fill: Henoc. I a Henoc li nasqué Irad. I Irad engendrà Mavíael i Mavíael engendrà Matusael i Matusael engendrà Lamec. I prengué Lamec dues mullers: nom de la una Ada; nom de l'altra Sella. I Ada infantà Jabel i ell és pare dels qui habiten en tendes i amb bestiar. I el nom de son germà, Jubal i ell és pare dels qui tanyen cítara i flauta. I Sella, també ella, infantà Tubal-Caïn, forjador de tota eina de coure i ferro.»

Quin passatge més corprenedor! La ciutat, la tenda del pastor, les armes i utensilis de metall, la defensa del cos; però, entremig dels progressos materials, el viàtic preciós de la música per a la vida de l'esperit!

Jubal... fuit pater canentium cithara et organo.

Hom havia trobat els dos principis instrumentals: el principi de la corda posada en tensió i feta vibrar, i el principi de la columna d'aire circumscrita per un tub, posada també en vibració. Heus ací l'origen remot i misteriós del llaüt i, em serà permès afegir, donada la meua qualitat d'organista, l'aparició de l'embrió de l'orgue.

No és possible identificar els instruments musicals que són enumerats en el curs de la Sagrada Escripura. Indubtablement també s'hi devia comptar el vell antecessor del llaüt. Quan Job, deplorant sa desventura, exclama:

Versa est in luctum cithara mea,
et organum meum in vocem flentium,

«La meua cítara s'és tornada complanta i el meu orgue veu de ploradors», no ens costa imaginar aquell baró dissortat acompanyant amb el llaüt els seus planys, tota vegada que en aquells temps remots l'instrument apareix ja representat en les relíquies artístiques d'Egipte. Adhuc, afegiré com a curiositat, el veiem en caricatura en un papirus del Museu egipci de Torí, on és representada una processó burlesca d'animals; quatre d'ells porten instruments musicals: un ase l'arpa, un lleó la lira, un simi la flauta; en fi, un cocodril porta el llaüt en actitud de polsar-lo. De fet, mils d'anys abans la nostra era, existien ja els instruments amb caixa de ressonància i mànec, i cordes polsades amb els dits.

No ens podem aturar evocant l'antiquitat llunyana, ni és possible seguir el fil del desenvolupament organogràfic pel que fa referència al llaüt.

Venint a la nostra península, trobarem la més antiga descripció del llaüt, *eoud*, de quatre cordes, probablement afinades per quartes, en el *Llibre de la Música*, de l'àrab Il Farabi, que visqué en la primera meitat del segle X^a. Ultra d'ésser un instrument directament musical, l'eoud era particularment reverenciat perquè, d'acord amb el simbolisme dels teòrics àrabs, encloïa una pregonia significació per la seva subtil relació amb els quatre elements de la naturalesa. La corda prima, la més fina, anomenada Zir, corresponia al foc pel seu so agut i ple d'escalf; la segona corda, Metsni-Mothlick, era semblant a l'aire per la seva lleugeresa; la tercera, Motsellets, recordava l'aigua per la seva fredor; la quarta, Bem, de so greu i pesant, semblava tenir les seves arrels a la terra mateixa.

L'amor que avui senten pel seu instrument els artistes de la guitarra, amor que prou es palesa en l'abraçada que els uneix a ella, el trobarem naturalment en totes les èpoques. Tornant a l'Espanya aràbica, recordarem el destre llaütista Zirjab, apassionadament enamorat del seu llaüt i deplorant que no posseeixi un poder més gran d'expressió. Després de profundes cavil·lacions, Zirjab resol l'additament d'una cinquena corda, a la qual atribuirà la significació més transcendent: l'ànima vera del llaüt. Ell la col·locarà, aquesta corda, al centre, amb dues cordes a banda i banda, i el seu color serà rosat. La nova corda donarà la nota més aguda, la més despresa del lligam terrenal, i per la seva col·locació anticiparà la disposició de les cordes, pròpia de la tiorba del segle XVII^a, en la qual, la nota central serà també la d'entonació més elevada.

El mateix Zirjab, o un contemporani seu, una vegada s'és dotat d'ànima l'instrument benamat, pensarà en relacionar les altres cordes amb les humors del cos humà, per aquest ordre: la primera corda, correspondrà a la bilis; la segona, a la sang; la tercera, a la flemma; la quarta, a la malinconia; la cinquena, com he dit, a l'ànima.

Segons ens informa Julián Ribera en *La Música de las Cantigas*, l'esmentat Zirjab declarava en un diàleg amb el califa Harun-Arraxid, que ell mateix es preparava les cordes del seu instrument, guardant-se bé d'esbaldir-les amb aigua calenta, de por d'afeblir-les i relaxar-les. Per al bordó i la tercera corda, emprava l'intestí de lleó, de sonoritat més dolça i pura que el d'altres animals menys nobles. A més, l'intestí de lleó era més resistent als cops del plectre. El plectre mateix, que es solia elaborar amb fusta, fou substituït per Zirjab per un plectre fet amb ploma d'àliga, d'un tallat més delicat, el qual tenia, per tant, l'aventatge d'assegurar millor la conservació de les cordes. «El cantaire

àrab—observarem admirats amb l'autora de *Il liuto e la Chitarra*, Maria Rita Brondi—, no s'acontentava pas amb poca cosa! Cordes d'intestí de lleó i ploma d'àliga per plectre... Tal vegada en la *força* i en la *volada* ell cercava el símbol del seu instrument!»

No m'és possible tan sols alludir a les modificacions sofertes pel llaüt en la successió dels temps, pel que afecta al nombre i extensió de les cordes, longitud i amplària del mànec, tamany de la caixa de ressonància, aquesta, però, arrodonida sempre per la part de sota, etc., rebent en cada nova forma nova denominació: tiorba, llaüt tiorbat, arxillaüt, chitarrone, etc.

El llaüt ha estat perpetuat en les miniatures medievals i en les pintures renaixentistes, així com l'escultura. Una excursió iconogràfica seria cosa interminable. Solament recordaré l'ús angèlic i l'ús humà de l'instrument. Els concerts d'àngels, tema predilecte dels pintors, mai no estan mancats de toca-dors de llaüt; però hi ha particularment un pintor quatrecentista que sent una predilecció per aquest instrument: és Melozzo da Forlì. La multitud innombrable dels àngels que ornamenten la Sagristia de la Basílica de Sant Pere, de Roma, ens dóna una lliçó superabundant dels gestos i actituds del llaütista, del maneig del llaüt, de les més variades maneres de polsar-lo.

No vull passar avant sense recordar el concert angèlic més típic que s'és perpetuat a la nostra terra en unes pedres escapades per miracle del cel a l'afany destructor dels homes que l'odi ençega. Tots coneixeu, almenys per la reproducció, el fris, que és una petita meravella, d'una de les finestres del palau del rei Martí, al Monestir de Poblet: tres parelles d'àngels, de cos allargat horitzontalment adaptant-se a la línia del fris, els quals toquen diferents instruments: l'un d'ells polsa el llaüt, fent parella amb el que toca la viola.

Aquest sextet d'àngels ens servirà d'enllaç entre el cel i la terra, si fem nostra la interpretació que hi dóna Manuel de Montoliu, després de lloar, com és degut, l'obra artística: «Les ales vibren, les túniques voleien, els rínxols de les cabelleres s'escampen a lloure, i totes les sis figures semblen flotar i dansar en una atmosfera encantada pel sortilegi de la música. Cal, però, remarcar que ni els àngels són pròpiament místics ni la música que brolla de llurs instruments és música celeste. No; l'artista sembla haver volgut angelitzar sis patges dels més gentils del sèquit del rei Martí l'Humà, i la música que sonen és una fina música cortesana, ressò de la que més d'una vegada feren vibrar pels aires del monestir els trobadors i ministrers que acompanyaven la cort dels reis de Catalunya i Aragó en llurs visites a Poblet.»

El llaüt fou durant centúries l'instrument de societat i, per escriure, l'instrument íntim per excel·lència. És abundosa també la producció pictòrica de concerts cortesans i burgesos en els quals predomina el llaüt, així com les representacions de persones d'ambdós sexes que, en el recés familiar, o en la solitud, s'explaien polsant l'instrument. Em vénen a la memòria noms de pintors il·lustres; però només d'un faré esment ara mateix. En parlar del llaüt, em sembla reveure la tela de reduïdes dimensions, obra del pinzell màgic del mestre holandès Vermeer de Delft, exposada al Museu de l'Estat, a Amsterdam. Sento encara ben viva la impressió que em va produir la primera vegada que vaig contemplar l'original, prop de trenta anys enrera. És el quadre que hom ha

títulat «La lletra». Diria's que l'espectador contempla l'escena de la cambra que es veu a segon terme, ell mateix retirat en la penombra d'una habitació de la qual només distingeix ço que hi ha a banda i banda de la porta oberta, especialment uns papers de música damunt una cadira. No gosaríem passar avant, car certament ningú no és esperat, com ho donen a entendre uns tapins que hi han a terra i una escombra apoiada al marc de la porta. Dintre la més estricta intimitat, doncs, la dama de rinxols daurats, abillada amb tons clars, asseguda prop de l'escalfapanxes, ha deixat un moment de tocar el llaüt que descansa a la seva falda i les cordes del qual encara són açaronades per la mà esquerra. Ha cridat la serventa, la qual, havent-se-li acostat per darrera, es disposa a rebre de sa mestressa una lletra que aquesta li allarga amb la mà dreta. ¿És una lletra per a l'aimador que la sollicita, o és una lletra destinada a l'espòs que partí a mercadejar a les Indies llunyanes? En tot cas, tenim la certitud de què és una missiva de dona que estima i que ha triat el moment de posar-la en curs precisament durant el breu interval que separa dues tocadetes. ¡El llaüt, el millor confident de l'amor!

La literatura cita abundantament el llaüt; tan sols faré memòria d'un pasatge ben conegut del *Libro de Buen Amor*, de l'Arxiprest de Hita, en aquell punt que, amb tota pompa, «clérigos e legos e flayres e monjas e joglares salieron a recibir a Don Amor»:

Con muchos instrumentos salen los atabores.
Allí sale gritando la guitarra morisca
De las boces aguda e de los puntos arisca,
El corpudo alaud que tyen punto a la trisca,
La guitarra latyna con esos se aprisca.

He triat a posta aquesta cita perquè ens fa la presentació de la guitarra en el seu doble aspecte, moresc i llatí. Examinant les miniatures de les Cantigas de Santa Maria, classificarem la guitarra moresca com derivada del llaüt amb les principals característiques del mànec llarg i de la forma ovalada de la caixa de ressonància amb el seu fons convex. La guitarra anomenada llatina, en canvi, presenta ja els costats ondulants, precisant la forma de 8, i unint la tapa superior i el fons, ambdós ben plans. Al segle XVI^a, segons el Pare Bermudo, la guitarra és dita simplement guitarra, sense altre qualificatiu. Llavors era de tamany més petit, posseïa solament quatre cordes, doblades, exceptuant la més aguda, i era, a diferència d'altres tipus organogràfics, l'instrument popular per excel·lència.

Entre alguns musicòlegs que han tractat del llaüt, la «vihuela», i la guitarra, s'ha produït una certa confusió en voler precisar la forma i constitució d'aquests instruments. Així, Maria Rita Brondi no s'explica que la figura de «vihuela» dibuixada en el tractat de Luis Milan, correspongui exactament a una guitarra de sis cordes, amb caixa plana en forma de 8, i no representi un instrument de caixa de fons convexa, des del moment, diu aquesta autora, que es tracta d'un llaüt! Per altra banda, ella mateixa no accepta l'opinió de Ra-

fael Mitjana, que sosté que la «vihuela» no és ni llaüt, ni guitarra, sinó instrument amb distintius propis, fins que als començos del segle XVII^e s'amalgamà amb la guitarra de 5 cordes dobles. Però no podem exposar ací les opinions divergents.

Nosaltres, en emprar el terme «llaüt» amb accepció genèrica, tota vegada que el terme «vihuela» no és admès en la terminologia catalana, hem d'evitar de caure en semblants confusions. Recolzem-nos, doncs, en ço que deixa establert taxativament Emili Pujol en la seva monografia sobre *La guitarra*, publicada en l'*Enciclopèdia de la Música* del Conservatori de París:

«La «vihuela» no és més que una guitarra més gran per les dimensions, la sonoritat i l'extensió. Bermudo diu: «Si voleu transformar una «vihuela» en guitarra, treieu la primera i la sisena corda; les demés són les de la guitarra. Per transformar una guitarra en «vihuela», afegiu-hi una sisena i una primera corda.»

»El nom vihuela és la corrupció dels noms *fidicula*, *fithela*, *vigola*, *vielle*, *viol* i, segons Sant Isidor, en les Etimologies, equival a cítara. Tres gèneres de «vihuela» existien a la mateixa època: de mà, d'arquet i de plectre, segons es tocava amb els dits, un arquet o un plectre.

»Hi hagué simultàniament una gran varietat de «vihuelas» de mà: la «vihuela» corrent comportava sis dobles cordes de budell i deu trasts. S'afinava per quartes en dos grups de tres ordres a una distància de tercera major.» No fa al cas detallar ací les altres varietats descrites per Bermudo.

Els vells instruments que hem evocat, sota les diverses formes que revestiren en cada país: la «vihuela» a Espanya, el llaüt a França i Alemanya, el llaüt i la tiorba a Itàlia, contribuïren poderosament al desenvolupament de la tècnica instrumental i de l'art de la melodia acompanyada. Es transcriví copiosament la música vocal polifònica, fent, els transcriptors, gala d'enginy, per tal de suggerir, de la millor manera possible, la marxa imitativa de les veus que no podien calcar exactament damunt el llaüt; i així s'anaren descobrint els recursos purament instrumentals, com són: la plenitud per la simultaneïtat de sons; l'ornamentació melòdica en substitució de les notes allargades que la corda no podia sostenir; l'agilitat desplegada en passatges ràpids, que tal vegada foren emprats en un principi com una mena de desfogament de l'executant, fadigat de les trabes contrapuntístiques.

Mentre s'anava realitzant el treball pacient d'adaptació, el compositor paral·lelament creava les formes independents: el Tiento, la Fantasia, el Ricercar, les Variacions, en castellà «Diferencias», aquestes darreres originades, segons sembla, per l'afany d'evitar la repetició monòtona de les breus melodies que servien per a entonar els llargs «romances» religiosos, guerrers i llegendaris. Es cultivaren també les peces de dansa i fou posat a contribució el tresor del cant popular.

Per altra banda, el mateix instrument desempeñà l'ofici de sustentador de la veu del cantaire. Quatre centúries enrera, el perfecte cortesà devia dominar, tant com el maneig de les armes, el deport de la caça i altres activitats essencialment baronivols, l'art de cantar acompanyant-se ell mateix amb un instrument polícord. De fet, aquesta pràctica musical secular anticipà, sense la preocupació de teoritzar arriscadament, la innovació de la Camerata florentina.

L'obra dels «vihuelistes» peninsulars entre els anys 1535 i 1578, comprèn publicacions dels autors següents: Don Luis Milan, Luys de Narbaez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrabano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Padre Juan Bermudo, Luys Venegas de Hinestrosa, Fray Tomás de Santa María, Don Esteban Daza, Antonio de Cabezón.

De les composicions del primer dels autors esmentats, Don Luis Milan, anem a sentir unes peces, *Tres Pavañes*, ben representatives de l'autor. De la vida de Milan ben poca cosa se sap; nasqué, segons tota probabilitat, a València, pels volts del 1500 i morí amb posterioritat a l'any 1561. Degué pertànyer a una família noble, tota vegada que trobem invariablement el seu nom precedit del títol de Don. Milan fou l'artista favorit de la cort de la Virreina de València, la francesa Germaine de Foix, casada en terceres núpcies amb el Duc de Calàbria, generalment anomenat pels valencians «el Marqués».

«La cort de València—direm amb Trend—, assolí amb Germaine de Foix un grau de cultura internacional que mai no havia conegut anteriorment. La Virreina, francesa ella mateixa, havia estat casada amb un espanyol i amb un alemany; el seu espòs italià obrí el camí a les influències del país que era considerat aleshores el més civilitzat d'Europa. Literatura, música, les demés belles arts i les arts de la cortesia eren totes influïdes pels humanistes italians; i l'essència de llur ensenyament havia estat distil·lada en els diàlegs exquisits de *Il Cortegiano* de Badassare Castiglione, admirablement traduïts al castellà per Boscan, en 1534.

«La missió de Luis Milan fou seguir l'exemple de Castiglione, aplicant-lo a València, i facilitar detalladament models de ço que devia ésser la conversació i la música d'aquell temps. Així ho va fer en dos llibres remarcables: *El Cortesano* i *El Maestro*.»

Home adaptat a les usances de la cort, Milan fou, doncs, no solament músic, sinó també fàcil versificador, mestre de bona conversació i polidesa, inventor i àrbitre de jocs i passatemps. Com a confeccionador de versos, els vertaders poetes li refusaren el companyonatge, segons col·legim de diferents textos, com el següent del seu compatrici Ioan Fernandez de Heredia:

Si la vihuela oluidays,
y trobays y componeys,
tomays lo que no sabeys
y lo que sabeys dexays:
y así señor os perdeys:
Dexaos de trobar en fin,
nos metays mas en tal trance,
qu' un podenco 's dara alcançe,
y pues no sabeys latin,
quiros trobar un romance.

Amb l'amenaça final de seguir-lo denunciant, encloent, però, una lloança musical incondicional:

Pues que sabeys el tañer
mejor que nadie acertalle,
tañed si quereys que calle.

I, realment, com a músic fou exalçat amb unanimitat i entusiasme. Per exemple, Gil Polo, en *La Diana Enamorada*, posa en boca del déu fluvial del Túria, que retreu les excel·lències i valors de la terra valenciana, aquests versos:

A Don Luis Milan recelo y temo
que no podré alabar como deseo,
que en música estará en tan alto extremo,
que el mundo le dirá segundo Orpheo.

De fet, entorn del gravat que hi ha en el llibre *El Maestro*, representant Orfeu polsant el llaüt, llegim aquesta divisa que afalaga desmesuradament la vanitat del virtuós... però que el virtuós no va rebutjar per excessiva, des del moment que la va admetre en el llibre susdit:

Maestro de todos, de todo hacedor,
el grande Orpheo, primero inventor,
por quien la vihuela parece en el mundo.
Si él fué el primero, no fué sin segundo.

Hem d'avançar prop d'un segle i mig per trobar la publicació de l'obra del mestre que figura a continuació de Milan en el programa d'avui. No coneixem la data del naixement de Gaspar Sanz; únicment sabem que fou aragonès, de la població de Calanda. Quant a la seva mort, ocorregué a Madrid l'any 1710. Gaspar Sanz estudià a la Universitat de Salamanca, on es graduà en filosofia i teologia; després anà a Nàpols, on estudià música. En aquesta ciutat fou mestre de capella del Virrei d'Espanya, i adquirí com organista, una gran anomenada, que aviat meresqué, també per la seva destresa, com executant de guitarra. En retornar a Espanya, fou professor de guitarra de Don Joan d'Àustria, fill natural de Felip IV, i dedicà al seu deixeble l'obra *Instrucción de música sobre la guitarra española*, que fou publicada a Saragossa l'any 1674.

«Aquest volum—direm amb Emili Pujol—, conté tota l'obra coneguda de Gaspar Sanz, comprenent aires de cort i populars, dels més senzills fins els més complicats, tots del més pur caràcter nacional, ricament variat. Llur caràcter instrumental es marida amb la construcció artística. Aquestes peces sofreixen la influència de les qualitats austeres inherents a les polifonies litúrgiques de les obres vocals o per orgue. El complement instrumental donat a la guitarra per Gaspar Sanz, revesteix, per aquestes raons, una austeritat insòlita per l'època.»

Pocs anys després de la publicació de Gaspar Sanz, l'any 1682, aparegué a París el *Livre de pièces pour la guitare, dédié au Roy, composé par R. de*

Visée. La biografia de Robert de Visée és molt incerta. Visée fou deixeble del famós Corbetta i el succeí en el càrrec de guitarrista de la cort de Lluís XIV, estenent-se la seva anomenada especialment com a tocador de tiorba. El llibre de Robert de Visée és una col·lecció ben abundosa de danses: minuets, alemandes, gígues, sarabandes, courantes, passacailles, bourrées, gavotes, etc.; preludis, i una alemanda titulada «Tombeau de monsieur Francisque», escrita sens dubte a la memòria del seu mestre Corbetta. L'autor declara en el pròleg que Lully, compositor predilecte, ha estat la seva font d'inspiració.

«L'obra de Robert de Visée—escriu Emili Pujol—, reflecteix una aristocràcia espiritual digna de la seva alta categoria social. Havent estat adscrit al seguici de la persona del delfí, més endavant s'aproximà al rei, i mai no féu falta a cap de les brillants reunions privades de Mme. de Maintenon i de la cort.»

Joan Sebastià Bach ve per dret propi a ocupar un lloc en aquesta sessió consagrada als mestres del llaüt. Podem creure amb fonament que ell també tocava aquest instrument; en tot cas, deixà composicions de clavi, destinades també al llaüt, tal vegada escrites pensant en el llaüt abans de traslladar-les al teclat. El Doctor Schweitzer, cita algunes peces que foren utilitzades per un i altre instrument: el petit *Preludi* en *do* menor, que és el tercer de la sèrie de *Dotze Preludis* «à l'usage des commençants»; el *Preludi* en *mi bemoll*, la *Suite* en *mi* menor i la *Suite* en *do* menor, que es troben a l'edició de la Bachgesellschaft, reunits amb altres obres, sota el títol general «Composicions diverses per a clavi»; i també la *Suite* en *mi* major, equivalent a la *Tercera Partita* per violí sol. En fi, han estat conservades còpies en tablatura de llaüt de la *Fuga* de la *Sonata* en *sol* menor per violí sol i de l'anomenada *Suite discordable*, que és la cinquena de les sis per violoncel sol.

Féti's posseïa una còpia per a llaüt d'aquesta darrera suite, feta indubtablement per Bach o per la seva muller Anna Magdalena—ja sabem que l'escriptura d'ambdós arribà a ésser tan igual, que innumbrables manuscrits musicals bachians hom no sabia a qui atribuir-los, si a l'un o a l'altre—. Aquesta suite, oferint avantatjosament algunes variants amb la versió de violoncel, fou publicada fa alguns anys, a Brusselles; Frederic Lliurat donà compte d'aquesta publicació a les planes de REVISTA MUSICAL CATALANA.

El catàleg de les obres de Bach establert per Breitkopf l'any 1761 citava tres *Suites*, que es consideraven perdudes; segons tota probabilitat es podrien identificar amb algunes de les suites que acabo de citar.

Bach, com és sabut, realitzà un nombre considerable de transcripcions; és, doncs, procedir segons el seu esperit transcriure composicions seves, sempre que s'hi adaptin sense violència, per a la guitarra moderna, a manca de llaüt autèntic.

Car, realment, senyores i senyors, no han pervingut fins a nosaltres llaüts autèntics que permetin restituir els vells mestres exactament com ells executaren la música llur. Més, per un puritanisme mal entès, ¿hauriem de renunciar a un tresor musical de tanta valor? No, de cap manera; i ara mateix podreu ad-

mirar, interpretades exquisidament, pàgines de formosor immarcesible, escrupulosament traslladades a un instrument que, més que cap altre, té la virtut de despertar els dormits tornaveus d'edats passades.

VICENTS M.^a DE GIBERT

OBRES CONSULTADES

- El Gènesi. Versió catalana de mossèn Frederic Clascar.—Barcelona, 1915.
Milton: The Paradise lost.
De l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris:
a) Lionel de la Laurentie: Le luth.
b) Emilio Pujol: La guitare. (1926).
Maria Rita Brondi: Il liuto et la chitarra.—Torino, 1926.
Julián Ribera: La Música de las Cantigas.—Madrid, 1923.
J. B. Trend: Luis Milan and the Vihuelistas.—Londres, 1925.
G. Morphy: Les luthistes espagnols du XVI.^e siècle.—Leipzig, 1902.
Albert Schweitzer: J. S. Bach (edició anglesa).—Leipzig, 1911.
Obres completes de J. S. Bach, de la Bachgesellschaft. Any XLV (a).
F. Lliurat: Sobre la Suite en sol menor per a llaüt de Joan Sebastià Bach.—
Revista Musical Catalana. Barcelona, setembre 1913.
Manuel de Montoliu: Una visita a Poblet. Un sextet d'àngels.—La Veu del Diu-
menge. Barcelona, setembre 1934.
George Kinsky: Album musical. (Edició francesa).—Paris, 1930.
G. Lafenestre et E. Richtenberger: La Hollande.—Paris, s. d.

