

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art

Jaume Pahissa
Un cas d'anàlisi musical

Tesi doctoral presentada per: Joaquim Rabaseda i Matas
Director: Dr. Francesc Cortès i Mir

Bellaterra, setembre de 2006

Imatge de la portada: motiu central del cartell de *Canigó* (1910); il·lustració d'Adrià Gual.

Saber, àdhuc en l'ordre històric, no significa «retrobar», i no significa sobretot «retrobar-nos». La història serà «efectiva» en la mesura en què introduirà el discontinu en el nostre ésser mateix. Dividirà els nostres sentiments; dramatitzarà els nostres instints; multiplicarà el nostre cos i l'oposarà a si mateix. No deixarà res per dessota d'ella que tingui l'estabilitat tranquil·litzadora de la vida o de la natura; no es deixarà menar per cap entestament mut, cap a un fi mil·lenari. Balmarà allò en què hom vol recolzar-la, i s'acarnissarà contra la seva pretesa continuïtat. El saber no és fet per a comprendre, és fet per a fendre.

Michel Foucault (1971: 167)

Sumari

Abreviacions	p. 9
Agraïments	p. 11
Introducció	p. 13
1. Entre la Lliga Regionalista i Alejandro Lerroux	
Els primers anys del segle	p. 29
La generació de 1901	p. 32
Els fets de <i>¡Cu-cut!</i> i la creació de Solidaritat Catalana	p. 35
<i>La presó de Lleida</i>	p. 38
El «Concert Pahissa»	p. 43
Ser europeu sense sortir de Catalunya	p. 47
<i>La Campana submergida</i> de Hauptmann i <i>El somni d'una nit d'estiu</i> de Shakespeare	p. 50
Un Richard Strauss català	p. 54
La Setmana Tràgica	p. 56
Una empresa turística rera l'altruisme patriòtic	p. 59
La preparació de l'espectacle	p. 62
La tramuntana: un altre símbol de catalanitat	p. 65
Catarsi musical	p. 70
I fer fi, contra el vent i contra la pluja, l'estrena	p. 71
Les representacions a Barcelona	p. 77
La visita del ministre	p. 79
2. Catalunya i avant	
La cultura del catalanisme	p. 83
La nació pirinenca	p. 86
El pare de la llengua	p. 90
La dignitat de l'estructura formal i el vers	p. 93
Art grec	p. 97
Els inicis del turisme cultural	p. 102
La societat de l'espectacle	p. 105
Wagnerisme noucentista	p. 108

<i>Parsifal</i> a l'aire lliure	p. 114
Wagner i els toros	p. 117
La bellesa mediterrània	p. 122
La petjada de Pompeu Gener	p. 125
Mediterraneïtzar la música	p. 129
3. <i>El camí</i>	
Una anàlisi musical determinada pel context històric	p. 133
Melodia, harmonia i instrumentació	p. 138
L'esquema general	p. 141
La descripció de la textura	p. 143
<i>El camí</i>	p. 145
4. <i>Canigó</i>	
Les funcions de la música incidental i l'anàlisi vectorial	p. 179
Preludi de l'acte primer	p. 184
Primer Cor de Donzelles	p. 192
Segon Cor de Donzelles	p. 198
Pas de la segona escena a la tercera	p. 202
Pas de la tercera escena a la quarta	p. 204
Sardana de Griselda i Gentil	p. 205
Dansa del Fallaires	p. 214
Cant dels Cavallers	p. 227
Escena de l'encantat	p. 233
Aparició de Flordeneu	p. 240
Sedució de Gentil	p. 246
Mort de Gentil	p. 260
Preludi del tercer acte	p. 266
Arribada de Tallaferro victoriós	p. 284
Final	p. 292
5. Esperit i cos de la música	
Llibertat formal subordinada al contingut poètic	p. 309
Autonomia el·líptica de la música programàtica	p. 315
Melodies catalanament universals	p. 324
L'harmonia	p. 332
Modulacions modernes	p. 336
Cadències modernes	p. 339
Intertonalitat	p. 344
Orquestració	p. 349
El públic civilitzat	p. 356
6. El noucentisme i la música	p. 365
Conclusions	
Un cas de modernització de la música	p. 397
Un cas de mediterraneïtzació de la música	p. 399
Un cas de wagnerisme noucentista	p. 400
Un cas de panoptisme	p. 402
Un cas d'anàlisi musical	p. 404
Annex I: Selecció de textos de Jaume Pahissa	p. 409
Annex II: Textos de la revista <i>Canigó</i>	p. 431

Annex III: Imatges	p. 445
Annex IV: L'aparició del teatre a l'aire lliure a Catalunya entre 1898 i 1915	p. 489
Annex V: Documents consultats de <i>Canigó</i>	p. 491
Annex VI: Programes de concert	p. 495
Annex VII: Exemples musicals	p. 621
Annex VIII: Motius i melodies de <i>El camí</i>	p. 629
Annex IX: Motius i melodies de <i>Canigó</i>	p. 635
Annex X: Publicacions periòdiques consultades	p. 649
Bibliografia	p. 651

Abreviacions

GENERALS

C	Compàs
Cc	Compassos
dir	Director
ed	Editor
n	Número
na	Nota a peu de pàgina
nas	Nascut
nn	Números
p	Pàgina
pp	Pàgines
se	Sense editorial
sp	Sense pàgina

INSTRUMENTS MUSICALS

B	Baixos
Bb	Bombo
C	Contralts
Ca	Corn anglès
Cb	Contrabaixos
Cl	Dos clarinets en si bemoll
Clb	Clarinet baix
Clm	Clarinet en mi bemoll
Fg	Dos fagots
Fl	Dues flutes
Flt	Dos flautins
Ob	Dos oboès
Org	Orgue intern
Pt	Plats
Ptf	Platets amb mànec de fusta

T	Tenors
Tb	Tuba
Tbb	Tuba baixa
Tg	Triangle
Ti	Timbals
Tp	Quatre trompes en fa
Tr	Quatre trompetes en do
Trb	Tres trombons
Trbe	Tres trombons de l'orquestra d'escena
Tre	Tres trompetes en fa de l'orquestra d'escena
Tt	Tam-tam
VI 1	Violins primers
VI 2	Violins segons
Vla	Violes
Vlc	Violoncels
S	Sopranos

Agraïments

Vull manifestar el meu agraïment primer al doctor Francesc Cortès i Mir, per motivar-me a analitzar la música de Jaume Pahissa, per orientar-me en la recerca, i per corregir les diverses redaccions d'aquest text. Les seves crítiques i anotacions han reduït significativament el nombre d'errors d'aquesta tesi –errors que, per altra banda, només són imputables al doctorant–, i han intensificat, sagaçment, les aportacions que pugui contenir. Gràcies a la seva insistència cordial, i al seu recolzament tenaç, avui puc escriure, finalment, aquestes frases inicials.

En els meus anys de formació universitària, vaig tenir la sort de gaudir d'un professorat i uns companys d'estudi excel·lents, tant a la Universitat de Girona com a la Universidad de Granada, i darrerament a la Universitat Autònoma de Barcelona. De tots ells, per la seva entrega i passió en les tasques acadèmiques, n'he absorbit un munt il·limitat de coneixements i habilitats. Vet aquí el record entranyable que en guardo.

Als companys del Departament de Musicologia i del Departament de Teoria i Composició de l'Escola Superior de Música de Catalunya, els dec el debat quotidià i l'intercanvi constant d'idees que han enriquit i matisat de manera intel·ligent la investigació. I als estudiants que comparteixen setmanalment el meu interès per la música i pel pensament, que no resten muts i indiferents, que saben trobar tan bé els límits dels meus sabers i capacitats, els dec la necessitat diària de revisió i actualització.

També vull manifestar el meu agraïment per la bona predisposició del personal de la Biblioteca de Catalunya, de la Biblioteca Fages de Climent de Figueres, de la Biblioteca Pública de Girona, de la Biblioteca de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, de la Biblioteca del Castell de Peralada, de l'Arxiu Nacional de Catalunya, de l'Archivo Manuel de Falla de Granada, de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, de l'Arxiu Històric de Girona, de l'Arxiu de la Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, de l'Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas», i del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Barcelona. Sempre han acollit amablement els meus dubtes i han resolt eficaçment les meves demandes. Així mateix, vull agrair l'atenció amb la qual va rebre'm Narcís Oliveres i la seva muller al deixar-me consultar el seu arxiu personal. I especialment a n'en Ricard Pahissa i l'Eulàlia Pahissa, amb qui he conversat d'una manera molt agradable.

No puc menys que restar profundament agraït als meus pares, pel seu suport infatigable, per la seva confiança atenta i estima sincera, i per fer-me també dipositari de les seves esperances en el futur. I aquest agraïment és extensiu a tot el nucli familiar, dels avis als nebots i dels oncles als germans.

I en darrer lloc, però ja se sap, no per això menys important, a totes aquelles persones de les quals assaboreixo l'amistat. A totes aquelles que en un moment o altre de la vida ens hem reconegut ràpidament la veu i la mirada. I en definitiva, a totes les que amb les seves alegries i tristeses m'han fet pensar.

Introducció

En la recuperació del concepte grec de *parresia*, un terme que solem traduir com a franquesa, el pensador francès Michel Foucault (1926-1984) criticava les arrels de la voluntat de veritat. Perquè el *parresiasta* era algú que deia tot el que tenia en la ment, que no amagava res i s'obria completament als altres en el seu discurs.¹ La *parresia* proporcionava un relat complet i exacte del que es pensava i evitava qualsevol forma de retòrica que velés el pensament. Si un adulator deia el que la gent desitjava sentir, i per això era acceptat, l'orador honest tenia la capacitat i la valentia d'enfrontar-se al poble per servir millor als interessos generals. Perquè no només era sincer o exposava la seva opinió, sinó que estava convençut de la veritat del que deia.² Foucault definia d'aquesta manera el que significava aquest concepte entre el segle cinquè abans de Crist i el segle cinquè posterior al seu naixement:

(...) la *parresía* es una forma de actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la *parresía* es una actividad verbal en la que un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su propia vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (y también a si mismo). En la *parresía*, el hablante hace uso de su libertad y escoge la franqueza en lugar de la persuasión, la verdad en lugar de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en lugar de la vida y la seguridad, la crítica en lugar de la adulación, y el deber moral en lugar del propio interés y la apatía moral.³

¹ Foucault (1985: 36 i 37).

² Foucault (1985: 39 a 40, i 116).

³ Foucault (1985: 46).

Ara bé, com ja havia alertat en un escrit anterior, l'oposició entre la veritat i la falsedat és una separació arbitrària i organitzada històricament; una oposició modificable i sostinguda per unes institucions que la imposen. A l'antiguitat clàssica, després de l'expulsió dels sofistes, el discurs vertader, deslligat del desig i del poder, no podia reconèixer la voluntat de veritat que el travessava. I aquesta voluntat de veritat, de la qual arrenquen les nostres teories del coneixement, no deixava d'emascarar una determinada veritat, que era la que es volia, o la que es necessitava.⁴ En un text de joventut sobre la veritat i la mentida, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) ja ho havia esbossat:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.⁵

La veritat, i el saber que se'n deriva, no eximeix els interessos que la volten, ni s'emancipa d'unes disciplines que controlen la producció del seu discurs. Perquè cada disciplina fixa els límits d'una recerca amb un corpus de proposicions considerades certes, un joc de regles i definicions, de tècniques i d'instruments que precisen els objectius i els mètodes, el seu sentit i la seva validesa.⁶ Que les coses siguin versemblants és la primera condició de veritat. De la mateixa manera que la satisfacció històrica depèn del compliment d'unes determinades normes narratives,⁷ la satisfacció del coneixement ho fa en relació a una tradicions institucionals concretes i a l'ús d'un sistema.

Per altra banda, com encertava Foucault en un altre text, no és natural a la naturalesa ser coneguda.⁸ L'investigador sempre lluitarà contra una realitat sense ordre, que ignora les seves lleis, que no coincideix necessàriament amb la conceptualització que se'n té, ni alberga un emmirallament satisfactori en les seves respostes. El coneixement implica una incursió violenta en el món. És una mena de violació. Per comprendre'l cal emmarcar-lo en les relacions de lluita i de poder, com una estratègia.⁹ Aleshores, no només la validesa de tota ciència la designen unes pràctiques institucionals i un complex entrellat ideològic, també hi ha alguna cosa que ens infon les ganes de conèixer, que ens envalenteix a

⁴ Foucault (1970: 18 a 20, i 24).

⁵ Nietzsche (1903: 25).

⁶ Foucault (1970: 38).

⁷ Treitler (1984).

⁸ Foucault (1978: 24).

⁹ Foucault (1978: 30).

forçar l'objecte estudiat; alguna cosa que ens fa cercar la veritat amb unes finalitats més o menys latents. En l'actualitat, les investigacions no poden escapar-se d'aquesta dualitat descoberta pel pensament crític –no interessa tant el que es diu, sinó, per damunt de tot, les raons que porten a dir-ho i les finalitats que es persegueixen en dir-ho. Perquè conèixer no és una acció espontània, ingènua, desimbolta, neutra. El coneixement encaixa la veritat. I la veritat és interessada.

A més a més, ni la naturalesa, ni l'ésser humà o el seu passat, són una suma de fragments unívocs, lineals, encasellables, lògics, coincidents. Si el saber fen, com apuntava Foucault al final de la cita que encapçala aquesta tesi, és perquè esmicola la consistència de les seves dissertacions. Si el món i la vida estan replens de contrasentits, la contradicció és inherent al seu coneixement. I que la contradicció no és externa a la realitat, sinó que és un element constitutiu de la seva estructura, ja va ser un dels descobriments de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Aquí rau la principal distinció entre la dialèctica antiga, la usada per Plató per comunicar el que sabem del món –una dialèctica epistemològica–, i la dialèctica moderna, que ja no és una manera d'entendre i expressar la realitat, sinó la manera com la realitat és –una dialèctica ontològica. És escabrós posicionar-se i desenterbolir si els antagonismes del coneixement són fruit dels objectes d'estudi o de la seva teorització, però en qualsevol cas, el coneixement és un cúmul d'interpretacions, moltes d'elles gens senzilles, que no pot defugir alegrement les antítesis, les paradoxes i les antilogies. La lògica discursiva li escau poc.

En un text captivant i breu, Theodor Wiesengrund Adorno (1904-1969), amb la densitat trossejada que caracteritzava el seu pensament, valorava l'assaig com a forma d'expressió perquè desenvolupava les idees d'una manera diferent a la lògica discursiva: ni era la deducció d'un principi, ni seguia les observacions particulars proveïdes per la coherència, sinó que coordinava els diferents elements, en comptes de subordinar-los a un sistema determinat. Si el pensament discursiu –i compartim la crítica d'Adorno– actua de manera automatitzada i cega, l'assaig permet una reflexió constant sobre el mateix tema. No pretén començar des de l'inici. Parla d'allò que vol parlar i talla quan creu que ha arribat al final.¹⁰ La discontinuïtat de l'assaig no és un signe de la debilitat del seu discurs: «L'assaig pensa en

¹⁰ Adorno (1958: 15 i 57).

fragments, de la mateixa manera que la realitat és feta de fragments, i troba la seua unitat a través de les ruptures, no tractant d'aplanar-les».¹¹

Adorno va adonar-se de que hi havia hagut un prejudici radical que havia fixat profundament la tradició científica i occidental del coneixement: l'ordre, el que és sistemàtic, pertany a la veritat; el desordre, el que sembla inconnex, pertany a un món fals o conegut incompletament. Però aquest era un prejudici moral imposat per la persona d'ordre.¹² I com bé va exemplificar, una filosofia sistemàtica té alguna cosa de la reina del conte que no pot suportar la idea que hi hagi una Blancaneus, més pobra que ella, però molt més bella.¹³ Tot pensament sistemàtic és pretensions i vol aglutinar-ho tot. No permet que res quedi fora d'ell. Sempre té al darrera la idea de totalitat.¹⁴ Abans d'enfrontar-se a un projecte de recerca com el d'una tesi, cal anar amb compte en l'aplicació de qualsevol procediment sistemàtic, vigilar atentament la temptació de l'exhaustió, no reprimir ni ocultar les contradiccions que afloren en l'estudi, ni alarmar-se per aparcar temes. Les indagacions han d'atendre els camins que tracen i sospitar profitosament de les seves tàctiques. De fet, tota investigació, fins i tot la més sistemàtica, és fragment, mirada que es retrata, certesa provisional.

Per això, no hem forçat l'enllaç dels diferents apartats d'aquesta tesi. A vegades pot semblar haver-hi una certa continuïtat, però no hem pretès fer-ho en ares de la subordinació a una presentació sistemàtica dels continguts de la recerca. Hem reservat aquesta pràctica discursiva tan sols per a l'anàlisi musical i l'exposició dels seus resultats. En les altres parts no ens ha preocupat massa. Imaginem, per tant, una lectura fragmentada dels subcapítols, sense que això impliqui la inexistència d'un tronc comú. Tot el contrari. Les divisions ens permeten explicar diversament i ser fidels a la complexitat dels fenòmens històrics. No apuntem una construcció tancada ja que ens revoltem contra la doctrina platònica segons la qual allò canviant i efímer és indigne. Aquesta tesi és la unió de fragments independents que han acabat contagiant-se en encadenar-los. El gènere literari que ens ha servit de model per a la seva redacció ha estat l'assaig. I com assegurava Adorno: «L'assaig recula espantat davant la violència del dogma segons el qual el resultat de l'abstracció, el concepte atemporal i invariable, i no la individualitat que hi subjau i

¹¹ Adorno (1958: 43).

¹² Adorno (1973, vol. 1: 22).

¹³ Adorno (1973, vol. 2: 197).

¹⁴ Adorno (1973, vol. 2: 198).

que ell aferra, mereix la dignitat ontològica».¹⁵ Si el pensament no avança de manera unidireccional, sinó que els diversos moments teixeixen plegats un tapís conceptual, l'alliberació de determinades regles extremades del joc científic fomenta la interacció dels conceptes. I abstraïem les conclusions d'aquesta interacció amb propòsits de síntesi.

La nostra tesi neix de la voluntat de millorar els coneixements d'anàlisi musical i la destresa en executar-los. L'anàlisi musical gaudeix d'una situació poc privilegiada en l'actualitat, malgrat que no només és una de les tècniques pedagògiques més esteses en l'ensenyament musical, sinó que poc a poc va augmentant el seu radi d'influència, gràcies, en part, als seus mèrits. Per contra, la història de la disciplina i la bibliografia a l'abast són àmpliament conegudes.¹⁶ Guido Adler (1855-1941), autor de *Der Stil in der Musik* (1911), ja reclamava el paper central de l'anàlisi musical i la noció d'estil en la història de la música en un programa sobre el futur de la musicologia que va publicar l'any 1885.¹⁷ La influència d'aquest autor va suposar un canvi de rumb en la naturalesa de l'estudi històric de la música,¹⁸ i l'enfortiment de la científicitat del seu discurs, que perseguia evitar les interpretacions i les valoracions romàntiques. El neopositivisme de la postguerra, a partir de la dècada de 1950, va col·laborar en el seu creixement, i va convertir aquesta disciplina en la millor manera d'acostar-se al coneixement de la música. Fins que hi hagué el sisme de la nova musicologia.

Són notòries les crítiques de Joseph Kerman a l'anàlisi musical, que l'acusava de combinar els pitjors atributs ideològics del segle XIX amb un positivisme científic ingenu,¹⁹ o les de Susan McClary, que l'acusava de perpetuar ideologies masculines i models criminals de comportament sexual.²⁰ Se sospitava de l'anàlisi perquè cobria la promesa falsa de no ser mediatitzat. I perquè ambicionava una explicació exclusivament musical del que certament també tenia significats socials.²¹ En els darrers anys del segle XX, com expliquen Nicholas Cook i Mark Everist en el pròleg de la recollida *Rethinking Music*, hi ha hagut una pèrdua de confiança entre la musicologia i la teoria musical. Per sortir d'aquesta crisi molts musicòlegs varen adherir-se a uns autors determinats sense qüestionar-los, sense modificar un dels

¹⁵ Adorno (1958: 29).

¹⁶ Per a una descripció general i clàssica de la disciplina vegeu Cook (1987) i Bent (2001).

¹⁷ Bent i Pole (2001: 546).

¹⁸ Vegeu per exemple Adler (1934).

¹⁹ Kerman (1980) i (1985: [60] a 112).

²⁰ McClary (1991).

²¹ Cook i Everist (1999: x i xii).

conceptes més discutibles de les pràctiques acadèmiques anteriors al relleu generacional: el d'autoritat.²² Cook i Everist donen veu a una reacció contemporània que incorpora la musicologia crítica i fa seus els atacs a les postures tradicionals, però que redueix la virulència de les seves aportacions i endolceix retòricament les anteriors llengües viperines. A diferència de la *New Musicology*, que amb el seu reclam de més atenció als significats de la música condemnava les mirades estretes, prefereixen parlar d'obertura en les possibilitats d'interpretació i s'emparen en una musicologia que voga per la seva provisionalitat.²³ La mort de l'anàlisi musical va produir-se en la seva autoconsciència d'estar deslligada de l'univers. Després la disciplina va tendir a preocupar-se per problemes de validesa, de significació i de diferenciació; problemes que aparentaven ser propis d'altres disciplines musicològiques. «Potser, llavors, la musicologia està absorbint l'anàlisi», com especulaven Cook i Everist.²⁴ O potser la reflexió és precisament la inversa: l'anàlisi està absorbint la musicologia.

Durant aquests anys inicials del segle XXI, hi ha diversos indicis que fan pensar en una revifalla de l'anàlisi musical en les investigacions musicològiques. Encara no fa un any que Kofi Agawu va publicar un article insigne d'aquest canvi de rumb: «Com vàrem lliurar-nos de l'anàlisi, i com retornar-hi una altra vegada».²⁵ En ell intenta restaurar una visió de la disciplina que estrenyi els lligams amb la interpretació i la composició musicals, sense negar la seva autonomia. El mateix Nicholas Cook, ara en la introducció d'una recollida sobre música i empirisme signada conjuntament amb Eric Clarke, manté hàbilment que l'empirisme i la reducció dels elements musicals a proposicions formals són una estratègia útil per a descobrir el món; que tot i que aquesta mena de positivisme irreflexiu no estigui gaire de moda en les ciències actuals, no és un reduccionisme supeditat als ideals de progrés científic, ni un credo de proposicions il·lusòriament objectives.²⁶ És a dir, que legitima la validesa de disciplines com l'anàlisi musical en l'estudi musicològic, i intenta superar les crítiques dels darrers anys amb una nova valoració contemporània de l'empirisme.

Una observació que pretén la certesa empírica necessita que sigui comprovable en diferents ocasions i que ho sigui també per a diferents observadors. Un dels temes claus de la musicologia actual,

²² Cook i Everist (1999: v).

²³ Cook i Everist (1999: x).

²⁴ Cook i Everist (1999: v).

²⁵ Agawu (2004): «How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again». El número d'aquesta revista en el qual aparegué aquest article va ser publicat l'any 2005, malgrat que es corresponia a un número de l'any 2004.

segons Cook i Clarke, és si assoleix aquestes pretensions, i si hi ha una món real allà fora, més enllà de les explicacions i les argumentacions.²⁷ La contribució d'una aproximació empírica no és útil pel seu empirisme, sinó perquè permet descobrir i revelar determinades coses des del seu punt de vista. Si la nova musicologia sol·licitava més detenció en les interpretacions, l'empirisme li respon i reclama el dret a la seva particular manera d'interpretar la realitat. I l'anàlisi musical, essencialment, és una interpretació d'una realitat susceptible d'empirisme, que necessita els mètodes adients i unes bones preguntes per formular-se, tot i que no sempre les ha tingut massa clares. Sigui com sigui, decidir on acaba un segment melòdic, precisar la complexió d'una textura sonora o l'organització formal del transcurs temporal d'una música, no ha estat mai, ni és, una mera descripció. Sempre es tracta de la traducció d'una música a un llenguatge més o menys lògic i formal. I això és una metàfrasi.

L'anàlisi musical pot plantejar-se i respondre una infinitud de preguntes. Les primeres, molt en relació a la implantació del cànon i al concepte de l'autonomia de l'obra d'art, tenien subjacent la demostració de la importància i grandesa de les obres estudiades. Posteriorment això es va corregir amb l'interès pel seu funcionament, mal que no va modificar-se el repertori treballat.²⁸ Però una de les reformulacions que més ens ha captivat ha estat la que proposava Reinhard Strohm en un escrit de l'any 1990. Strohm avisava d'una confusió freqüent, i mare de molts malentesos, entre la pregunta que es planteja com *funciona* la música i la que es planteja com *funcionava*.²⁹ També comentava que en el context de les darreres dècades del segle XX hi ha hagut un consens desafortunat en que l'estructura de les obres musicals i la història de la música eren oposades.³⁰ Si per una banda molts teòrics solien veure els historiadors com una mena de catalogadors,³¹ per l'altra determinades corrents historiogràfiques havien fet bandera d'un menyspreu arrogant de les tècniques musicals, i havien justificat una peculiar apologia de la ignorància amb un diletantisme a la manera de Stendhal (1783-1842). L'estreta vinculació entre anàlisi i composició, o anàlisi i pedagogia, en res nega les possibilitats de l'anàlisi en el coneixement històric. Però cal tenir molt en compte que l'objectiu de la investigació és la comprensió i explicació d'una realitat passada. Per això Strohm aconsellava que no deixéssim les anàlisis als que no eren historiadors.

²⁶ Cook i Clarke (2004: 5, 6, 8 i 9).

²⁷ Cook i Clarke (2004: 3 i 4).

²⁸ Nattiez (1987: ix) i Bent i Pole (2001: 528).

²⁹ Strohm (1990: 66).

³⁰ Strohm (1990: [61]).

Perquè tenien uns objectius diferents i desenvolupaven unes metodologies que servien a aquests objectius. Calia que els historiadors prosperessin en el mateix esperit i que les anàlisis s'adeqüessin als seus objectius i responguessin a les seves preguntes.³² No totes les partitures s'han de llegir amb els ulls de l'intendent, del compositor, del teòric o del crític. Algunes també són un rastre del passat, un document provocador de l'impuls d'historiar, una dada que apunta a un fet succeït.

Leo Treitler pensa que la discussió entre formalisme i transcendentalisme, entre una concepció científica de la història i una altra d'hermenèutica, entre un model narratiu o diacrònic i un de sistemàtic o sincrònic, és irrellevant si el que pretenem és historiar la música.³³ Per a nosaltres aquesta controvèrsia també ha estat un tema secundari. Amb això no tenim la intenció de disminuir gens la seva importància, que reconeixem plenament, sinó de centrar-nos en el nostre objectiu: utilitzar l'anàlisi en el coneixement del passat. L'antagonisme entre el punt de vista històric i el musical, com també pensava Treitler,³⁴ no impedeix que considerem inestimable el context de les obres per a la seva anàlisi. No és un imperatiu que acatem. És una opció que ens interessa i ens sembla legítima. El reajustament historiogràfic que intentem, sense caure en els paranys de la història dels estils, sospita adornament de les organitzacions sistemàtiques i foucaultianament de la transparència científica, però pretén contribuir a l'avenç del coneixement històric tot aprofitant-se de les avantatges de la lògica formal i del rigor de les metodologies sistemàtiques.

El pas de la centralitat del text a la centralitat de la lectura, la primacia de l'hermenèutica, ha estat un salt enorme que durant els darrers trenta anys ha afectat a un conjunt ampli de disciplines i ha metamorfosat els estudis artístics, socials i literaris.³⁵ Pel que fa a la història, el *New Historicism* va començar a la Universitat de Berkeley amb la publicació de la revista *Representations*, i va significar el descobriment dels contextos socials de la literatura. Pocs anys després, els anomenats *Cultural Studies* varen reformar el sistema universitari dels Estats Units d'Amèrica, en particular els estudis d'humanitats. Tots els discursos i productes culturals eren objecte d'estudi, amb la intenció d'establir un pont d'unió

³¹ Strohm (1990: 64).

³² Strohm (1990: 81).

³³ Treitler (1999: 359).

³⁴ Treitler (1989: 76 i 78).

³⁵ Ceserani (2003: 60).

entre la textualitat i la contextualitat.³⁶ En una monografia general sobre els estudis literaris, Remo Ceserani recomana una postura de mediació entre aquests dos extrems: «Si queremos realmente ofrecer una reconstrucción histórica, comprensiva y articulada del pasado, debemos elegir una perspectiva múltiple, la triangulación de las series, la combinación entre las historias posibles y, con particular insistencia, la conexión entre historias textuales e historias contextuales».³⁷ Però com digué Arnold Schönberg –segons narra Adorno– el camí del mig és l'únic que no du a Roma.³⁸ La mediació només és possible des dels extrems. I així ho hem intentat. Per això hem extremat el coneixement del context de les obres i la seva interpretació, i hem extremat la descripció lògica i formal de la seva anàlisi. Hem encarat la investigació d'unes obres concretes del passat a partir de la juxtaposició d'aquesta dualitat, la mateixa que hi ha actualment en els estudis humanístics, sense l'angoixa per superar les contradiccions i les llacunes, sense el neguit d'aferrar-se a una única vessant. Hem galgat formalisme i hermenèutica, sense mesclar-los, però atents a les coincidències i discrepàncies, i pendents de les dues descobertes simultànies. Ara bé, la recerca és essencialment històrica, i això ha fet que orientéssim les funcions de les anàlisis a les interpretacions històriques, i no pas a la inversa. Així doncs, l'anàlisi musical s'ha convertit en el nostre mètode principal d'interpretació històrica, al qual hem dedicat els esforços més grans per a la comprensió d'uns fets del passat.

En un article de principis dels anys vuitanta, Leo Treitler va distingir quatre funcions diferents de l'anàlisi musical: separar el que és significatiu del que és anecdòtic a partir del coneixement de les expectatives dels autors i les valoracions dels receptors destinataris;³⁹ trobar els valors que condicionen l'apreciació de les obres i establir les diferències entre les preferències del context de l'historiador i les del context original;⁴⁰ explicar l'obra musical en relació a una producció global, tot i els perills de la metàfora de l'estil i la recerca de causes;⁴¹ i situar l'obra en el món en el qual es troba inserida, tenir en compte el

³⁶ Ceserani (2003: 46 i 47).

³⁷ Ceserani (2003: 199).

³⁸ Adorno (1973, vol. 2: 30 i 31). Adorno nega aquesta opció en l'explicació de la clàssica dualitat idealisme-empirisme en la teoria del coneixement: «Digo esto no como un excursio filosófico-histórico, sino para mostrarles de qué manera un pensamiento aparentemente mediador, que por un lado es idealista y por otro algo realista, incurre por ello en la pobreza, mientras que un pensamiento que en los llamados momentos ideales busca los reales, o en los momentos llamados reales los ideales, asume la contradicción y con ello puede progresar en el conocimiento».

³⁹ Treitler (1989: 70 i 71).

⁴⁰ Treitler (1989: 71 i 72).

⁴¹ Treitler (1989: 72 a 74).

ritual del qual forma part.⁴² Dels dos enfocaments vàlids de la disciplina, Treitler optava indirectament per la pregunta pel significat de les obres, i no tant pel significat dels patrons amb els quals es jutjava.⁴³ Nosaltres hem seguit aquest enfocament, i per això la reflexió metodològica no ha estat orientada a una revisió i actualització dels mètodes analítics en ells mateixos, sinó a la seva adequació als objectius de la nostra investigació històrica. I continuant les propostes de Treitler, també hem tingut ben presents les quatre funcions que acabem d'exposar.

Ja hem comentat que l'anàlisi musical no és un instrument exclusiu de la teoria, ni que tampoc és del tot imprescindible per a la crítica. Però per a la història pot ser una eina útil que fa alguna cosa més que reconèixer les connexions i les discrepàncies entre una obra i una altre, o establir les cadenes de causalitat entre els estils. Potser sí que en el pensament de molts analistes hi ha implícit el convenciment de que només l'anàlisi pot conduir al veritable contingut d'una obra –o *Wahrheitsgehalt* si recuperem l'expressió adomiana–,⁴⁴ però Strohm estava convençut de que la història es diferenciava de la crítica i de la teoria musical perquè pretenia arribar a conclusions de certesa, per a les quals l'anàlisi era un mitjà òptim.⁴⁵ Quan mirem els escrits i les anàlisis musicals que hi ha hagut en la història, la seva enorme diversitat reflecteix que sempre hi ha un analista al darrera i que aquest fonamenta els resultats de les investigacions en la seva pròpia experiència concreta d'una obra individual. Les idees i els judicis personals restringeixen la certesa obtinguda amb l'anàlisi musical. Però malgrat aquesta limitació, l'anàlisi difereix de la crítica en que intenta ser independent de la persona que l'efectua, i en que els seus resultats s'adrecen a una comunitat que comparteixen la mateixa base de processos de percepció i de teorització musical.⁴⁶ Encara que l'anàlisi sempre sigui un exercici d'imaginació musical, si tendeix a l'empirisme pot ajudar al coneixement de la música, ja que crea un determinat codi per a la seva conceptualització i comunicació.⁴⁷ Com explica Anthony Pople, «(...) l'anàlisi ha de proveir nous enteniments, i les anàlisis escrites són les monedes amb les quals es comercien aquests enteniments».⁴⁸ Com passa en general amb el coneixement científic occidental, l'anàlisi no és només una manera de pensar la música i de

⁴² Treitler (1989: 74 a 77).

⁴³ Treitler (1989: 69).

⁴⁴ Agawu (2004: 270 i 271).

⁴⁵ Strohm (1990: 69).

⁴⁶ Pople (2004: 127 i 152).

⁴⁷ Pople (2004: 153).

comunicar-se, també és un acte de parresia i el travessa la mateixa voluntat de veritat. Amb altres paraules, si bé depèn de les institucions que organitzen i controlen el seu discurs, no és una mera opinió ni pretén adular demagògicament. Que la veritat sigui interessada, que sigui una il·lusió, no la porta a confondre's amb la mentida, l'engany o l'exageració. Les reflexions de Foucault –en darrera instància una mena de nou parresiasta– no són comparables als tòpics gratuïts del relativisme més despreocupat. No és que la veritat sigui una mentida disfressada. Més aviat, les mentides són veritats ocultades. I la manera d'adonar-se de la fragilitat de l'anàlisi musical i de la debilitat de la seva certesa, provades totes dues, és justament portant-lo a la pràctica.

Un cop trobada la motivació principal de la nostra tesi –aplicar l'anàlisi musical a l'estudi històric de la música–, només quedava escollir un cas per investigar. Per interès personal i per accés a les principals fonts de documentació, vàrem decantar-nos per algun autor català de principis del segle XX. La proximitat històrica, geogràfica i lingüística ens permetia assegurar-nos una interpretació minuciosa dels materials consultats. Som del tot conscients que aquest model d'investigació respon a una tradició criticada en l'actualitat, que podia ser una continuació de la «il·lusió autàrquica» denunciada per Xoán M. Carreira,⁴⁹ o que podíem passar a formar part dels anomenats «fills de Pedrell» per Juan José Carreras.⁵⁰ Però ni preteníem demostrar que la música estudiada és molt important en el context de la música occidental, ni ens sentíem seguidors d'un nacionalisme cegament orgullós del seu patrimoni. Per altra banda, tampoc ens interessava contribuir a una historiografia musical típica del segle XIX, que anava a la recerca dels herois del passat.⁵¹ La nostra preocupació inicial era comprendre i explicar un cas històric, i fer-ho a partir de l'anàlisi musical. Ni tan sols vàrem escollir-lo. Fou el nostre director, Francesc Cortès, qui ens va suggerir Jaume Pahissa i Jo (1880-1969), un compositor català que fins el setembre de 1999 ens era conegut, bàsicament, per ser el primer biògraf de Manuel de Falla (1876-1946). Després d'una primera consulta ràpida de les principals fonts bibliogràfiques ens adonàrem de l'encert del seu suggeriment, i decidíem el tema que dóna títol a la nostra tesi: «Jaume Pahissa, un cas d'anàlisi musical». Des d'aquest moment, el compositor es convertia en protagonista i en el focus principal de les

⁴⁸ Pople (2004: 152): «analysis must provide new insights, and written analysis are the currency in which these insights are traded».

⁴⁹ Carreira (1995).

⁵⁰ Carreras (2001).

⁵¹ Dahlhaus (1974: 1 a 3).

nostra recerca, que compaginaria l'anàlisi de les seves obres amb les disquisicions a partir dels materials hemerogràfics, bibliogràfics i arxivístics.

Avui dia, la música de Jaume Pahissa ens és gairebé desconeguda del tot, malgrat que el seu nom apareix assíduament en els diccionaris musicals publicats a la península, i també en alguns altres publicats en diferents països.⁵² Tret d'una interpretació de la *Monodia* (1925) i la *Suite intertonal* (1926) que fa uns anys va executar l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya sota la direcció de Salvador Brotons, i tret també de l'enregistrament d'alguna de les seves peces per a piano i d'alguna de les seves cançons, el repertori que va compondre durant les tres primeres dècades del segle XX resta gairebé inèdit. A més, els investigadors que s'han dedicat a la seva figura ho han fet des d'una perspectiva marcadament biogràfica. Tot això ha convertit l'anàlisi de la seva música en gairebé una necessitat per a l'historiador. Perquè li permet explicar les seves composicions en el seu context musical i social. I també perquè li permet entendre la seva recepció i valoració posterior, que sovint va estar voltada per polèmiques. Mitjançant la descripció minuciosa i detallada de la partitura, i sense oblidar un oient històric imaginat, podem anar reconstruint com va escoltar-se i entendre's la música. I podem relacionar-ho amb les intencions que l'autor pogués tenir. Per un costat hi havia les pretensions de Pahissa, per un altre les expectatives dels promotors i les valoracions dels crítics. I al mig hi havia la música, de la qual la partitura n'és un document possible.

L'anàlisi de la música ens explica una veritat més de Jaume Pahissa. També ens ajuda a comprendre les contradiccions i les coincidències entre creació i recepció en el context de la seva estrena, que malgrat les similituds i les proximitats, no és el mateix que el nostre. Emetre un judici estètic o una valoració no és l'objectiu d'aquest estudi –indirectament cada frase en connota algun– sinó explicar i aprofundir aquest cas històric concret. I així, en aquest recorregut narratiu del passat, els comentaris sobre l'obra acaben mostrant-nos uns valors i unes actituds que emmirallen la discontinuïtat dels nostres. Fins i tot a partir de la descripció pobra i lacònica de l'anàlisi musical.

Des de bon inici vàrem descartar estudiar el corpus complet de les seves composicions i ens centràrem en la producció del període en què visqué a Catalunya. Després encara estrenyèrem més el

cercle, fins a cenyir-nos a les primeres obres que va estrenar durant els anys inicials de la seva carrera musical. Concretament, per raons de representació estilística i per la relació amb el seu context històric, que detallarem més endavant, seleccionarem el poema simfònic *El camí* (1908) i la música incidental de *Canigó* (1910). També podríem haver inclòs l'anàlisi del poema simfònic *A les costes mediterrànies* (1905) i de la música incidental de *La presó de Lleida* (1906), però vàrem preferir ser exhaustius en la profunditat de l'estudi i no en la quantitat d'obres examinades. Això ens ha permès extreure la minuciositat de les anàlisis i del coneixement del context històric i social, i no allargar innecessàriament el procés de recerca ni l'extensió del redactat.

Hem organitzat la tesi en sis capítols diferents. En el primer expliquem les principals vicissituds històriques i polítiques de la primera dècada del segle XX paral·lelament als inicis musicals de Jaume Pahissa i l'estrena de les seves composicions. En el segon aprofundim aquests fets en relació als significats i les implicacions ideològiques que creiem més rellevants. Dediquem el tercer a l'anàlisi de la música de *El camí* i de la seva primera recepció, precedida per una especificació de la metodologia emprada. El quart conté l'anàlisi dels diferents números musicals de *Canigó*, de la seva recepció i de la seves funcions escèniques i dramàtiques, amb un aclariment previ sobre l'anàlisi del paper de la música en una representació teatral. En el cinquè capítol recollim els principals trets estilístics d'aquestes obres i avaluem unes característiques generals de la producció de Jaume Pahissa en correspondència amb les tendències generals de la música del seu temps i de la música catalana. Finalment, en darrer capítol connectem els diversos resultats de la recerca amb el principal moviment artístic i ideològic que aparegué durant aquells anys: el noucentisme. La hipòtesi principal és que no hi hagué només una coincidència entre els fenòmens musicals i els fenòmens socials, que la situació històrica i geogràfica de les composicions de Pahissa va influir-les, i que al seu torn elles també són un senyal del seu context històric i artístic. Llavors, analitzar-les també és analitzar un document històric que ens remet a uns fets ocorreguts en el passat.

Igual que els etnomusicòlegs solen ser cautelosos en les seves valoracions i en els seus judicis, que vigilen prudentment les envescades etnocèntriques, així mateix els historiadors hem de tenir cura per

⁵² Carratalà (1929), Wier (1938), Torrellas (1947), Slonimsky i Thompson (1949), Pena i Anglès (1954), Dufourcq (1957), Scholes (1964), Ricart (1966), Michel (1967), López-Cano (1980), Basso (1988), Lebrecht (1992), Slonimsky (1992), Ficher, Furman i

comprendre el que deien els informadors del passat, per prescindir del que satisfactòriament puguem saber i entendre en l'actualitat, i per no tractar «l'altre» històric com un subdesenvolupat. No és que les paraules dels protagonistes del passat siguin més vertaderes que les d'aquells que escriuen la història, ni tampoc que el passat torni a ser un dipòsit d'autoritat com ho havia estat l'antiguitat clàssica durant el renaixement, però és qüestió de situar-les en un pla semblant a les dels historiadors, com una mena de relativisme cultural aplicat a la història. Cal una etnografia del discurs musical històric, com ja demanava Jean-Jacques Nattiez.⁵³ Cal una actitud davant els discursos sobre la música que examini les seves circumstàncies i la personalitat de l'informador que els emet. Per aquesta raó hem repassat a fons els llibres i articles de Jaume Pahissa. Perquè pensaven que el seu contingut ens revelaria notícies de consideració per treure l'entrellat de les seves composicions i el seu context. I així ha estat, ja que els seus comentaris sobre la música, la història i les obres d'altres autors, eren il·luminadors en aquest sentit. A més, Pahissa va ser una persona que amb el pas dels anys solament va modificar lleument el seu discurs. Ho comprovem, per exemple, en l'estimació i elucubració històrica de la música de Richard Wagner (1813-1883), o en la definició de l'orquestra simfònica per la «noblesa» dels seus instruments, que tant la llegim en els primers articles que va escriure com en els darrers llibres que va publicar. Pahissa va ser perseverant i fidel a unes idees determinades, i això ens ha permès utilitzar irremissiblement uns textos escrits unes dècades després dels fets que estudiem. Perquè va ser en la maduresa que va refer els articles anteriors i va estructurar els pensaments que havia tingut des de la joventut. El que publicava a Buenos Aires durant la dècada de 1950 estava més en relació amb la Barcelona de principis de segle que no pas amb la seva situació cronològica i geogràfica real.

Tota història és una narració i és també una represa contemporània de les mitologies.⁵⁴ La dimensió narrativa, la representació d'una part concreta del món en moviment, és un element fonamental de la comprensió històrica.⁵⁵ Amb aquestes paraules ho especificava Leo Treitler: «Tot relat és històric, i tota història és relatada. Això reflecteix el fet que no podem conèixer només el passat; coneixem els passats en relació als presents i als futurs. La narrativa és la manera amb la qual coneixem

Furman (1996), Pérez (2000), Casares (2001a) i (2001b), Portell (2002), Cortès (2003b) i Aviñoa (2003) i (2004).

⁵³ Nattiez (1987: 185, 188 i 190).

⁵⁴ Lévi-Strauss (1978: 73 a 75).

⁵⁵ Treitler (1980), (1984) i (1999: 3777).

temporalment».⁵⁶ L'escriptura història de Jaume Pahissa ha estat una dada clau de la nostra investigació per la seva qualitat narrativa. Ha estat un bon document que ens ha permès justificar la metodologia d'anàlisi utilitzada i clarificar les contradiccions de la seva música i el seu context, així com interpretar una i altre. Perquè les seves argumentacions connotaven una cosmovisió determinada que il·luminava els dubtes que sorgien en la investigació.

Ara bé, les seves narracions històriques formaven part d'una historiografia que apostava per l'objectivitat i el positivisme científic, i que es difonia com una taca d'oli amb la història dels estils. En aquest sentit, ell va sintonitzar amb el seu temps i va intentar fer ciència de la història de la música. De la mateixa manera, el nostre discurs històric s'emmarca en una tendència de restabliment de la confiança amb les certeses objectivables. Però les coincidències entre el positivisme de principis del segle XX i l'empirisme de principis del segle XXI tan sols han facilitat la feina. En cap cas podríem entendre-les com una equivalència. La valoració actual de l'anàlisi musical no succeeix un moment d'exegesis romàntica ni de culte literari a les biografies d'uns determinats genis, com en el cas de Pahissa. Més aviat segueix unes dècades de crisi i de recel –ben comprensible, per altra banda. El nostre projecte de recerca no és un retorn convençut i crèdul. És una esmena que s'entesta a no restar clavada a terra, a guardar-se de l'encarcament dogmàtic, i a eludir la comoditat del relativisme fàcil. No és una restitució dels models historiogràfics anteriors. És refusar una negació. I refusar una negació no equival a retornar a la situació negada, com repeteix el pensament dialèctic des de fa temps. Refusar una negació enceta un camp nou, i redueix les possibilitats d'encert. Perquè no només s'han disminuït les opcions. També les noves troballes seran més susceptibles de repetició. La nostra tesi, com els escrits de Pahissa, rastreja el nostre temps i imagina una prefiguració del futur. I se centra en una època que no li ocasiona massa problemes. Però rastreja i imagina d'amagat, i se centra incòmodament, per tal com els mals usos i els errors de les historiografies superades actuen de censura i ens reprimeixen. El coneixement i la formació personal incrementen el nostre malestar en adonar-nos de les mancances del saber i dels errors que hem d'evitar, i en ser conscients de la seva fragilitat. No obstant això, la voluntat de veritat del parresiasta, per bé que afeblida, resta viva en l'empenta que ha portat a embrancar-nos en aquesta tesi.

⁵⁶ Treitler (1999: 362): «Every story is historical, and every history is a story. This reflects the fact that we cannot just know the past; we know pasts in relation to presents and futures. Narrative is how we know temporality».

Entre la Lliga Regionalista i Alejandro Lerroux

Els primers anys del segle

Jaume Pahissa, juntament amb Juli Garreta (1875-1925), Cristòfor Taltabull (1888-1964) i Joan Lamote de Grignon (1872-1949), va ser un dels compositors catalans més destacats a principis de segle XX. En una glosa de 1906, Eugeni d'Ors (1881-1954) va designar-lo com el primer músic noucentista perquè senyalava un referent nou: el compositor que traspassava les habilitats de l'ofici i les limitacions del regionalisme per a col·laborar, amb ambició i arguments, en el progrés de la cultura. No va ser un músic precoç. Primer va sentir-se atret pels estudis d'arquitectura, que va iniciar juntament amb Rafael Masó (1880-1935). Va ser després quan va decidir dedicar-se a la música. Ara bé, fins als darrers anys de la seva vida, va conservar molt d'interès per la ciència i pel pensament, del qual se sentia molt orgullós.⁵⁷

Aquest jove, que en el 1901 publicava dos sonets a *Pel i ploma*, que feia poc encara freqüentava les aules de la Universitat de Barcelona i que ajudava el seu pare en la il·lustració de revistes i de publicacions, va continuar els estudis d'harmonia, d'instrumentació i de contrapunt pel seu compte.⁵⁸ Malgrat que també va ser deixeble d'Enric Morera, li agradava recordar que la seva formació era

⁵⁷ Pla (1958: 481 i 486).

⁵⁸ «Jaime Pahissa Jó», *Gaceta musical*, n. 16 (setembre de 1930), p. 2. Aviñoa (1996: 52, 57 i 58).

bàsicament autodidacta, que havia après l'ofici amb pocs mesos i amb els llibres especialitzats que hi ha a la Biblioteca Arús de Barcelona.

En el 1903 va compondre les parts musicals de la tragèdia de Sòfocles *Edip rei*, per a la producció que el Teatre Íntim d'Adrià Gual (1872-1843) va representar al Teatre Novetats en el mes de març. Pahissa va escriure unes il·lustracions musicals breus per a dues arpes i cor masculí. També va col·laborar en la traducció del text, conjuntament amb Eugeni d'Ors, Xavier Viura (1882-1947), Carles Capdevila (1879-1937) i Joan d'Ors, i va donar vida al personatge del Sacerdot de Zeus.⁵⁹ A finals d'any, tornava a escriure unes il·lustracions per la mateixa plantilla instrumental, ara per a la tragèdia d'Èsquil *Prometeu encadenat*, que va representar-se en el Teatre de les Arts, altra vegada produïda pel Teatre Íntim.⁶⁰

Però va ser en el 1905 que va donar-se a conèixer com a simfonista i renovador del llenguatge musical.⁶¹ Fou en el mateix Teatre de les Arts i en el marc dels «Concerts Cathalonia», una nova institució dirigida per Manuel Martí (1881-1948) que volia fomentar l'art català.⁶² Tot i la poca concurrència de públic,⁶³ la sorpresa de la nit va ser el seu *Trio en sol*. Algunes publicacions periòdiques el batejaren com el «Wagner català».⁶⁴ Mogut pel ressò d'aquesta estrena, Isaac Albènic (1860-1909) va intentar organitzar la seva audició en alguna de les sessions de concerts de París, tot i que no va prosperar.⁶⁵ Va ser el primer pas d'una llarga carrera que el portaria a ser l'autor català més representat al Teatre del Liceu i amb una presència important en la programació de concerts simfònics a Catalunya, encara que només fins a la guerra civil espanyola.⁶⁶ Tanmateix, si haguéssim d'inventar un hipotètic «Any Pahissa», aquest seria el 1906, el veritable tret de sortida d'aquest músic admirat i incompès, l'*enfant terrible* de la música catalana, segons el parer de Xosé Aviñoa.⁶⁷ Perquè el 1906 va ser l'any del seu llançament definitiu, de les cent representacions de *La presó de Lleida* i del cèlebre «Concert Pahissa».

⁵⁹ Aviñoa (1996: 62 i 63).

⁶⁰ Aviñoa (1996: 64).

⁶¹ Aviñoa (1994: 3 i 1996: 64 i 65).

⁶² Aviñoa (1985: 233 i 234).

⁶³ Ignatus, «Cronicas musicales», *El Diluvio*, n. 142 (22 de maig de 1905), pp. 15 a 17; i «Correspondencia de Barcelona», *Egara*, n. 731 (24 de novembre de 1906), p. 5 i 6.

⁶⁴ «Espectacles», *La Publicidad*, n. 3.367 (23 de maig de 1905, edició ni), p. 3; *La Tomasa*, setmanari (25 de maig de 1905) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 1]; i «Concerts Catalonia», *Revista Musical Catalana*, n. 18 (juny de 1905), pp. 128 i 129.

⁶⁵ Pahissa (1955: 71).

⁶⁶ Vegeu annex n. VI.

⁶⁷ Aviñoa (1985: 209 i 210).

Mentrestant, al costat d'aquest fets que hem senyalat, Pahissa anava introduint-se en els ambients de tertúlia i activitat cultural de Barcelona. Passava moltes tardes passejant per les Rambles, entrant i sortint dels cafès, llegint a l'Ateneu. A la nit freqüentava els concerts i les representacions operístiques, i consolidava les seves amistats i grups de discussió: Francesc Pujols (1882-1962), Pompeu Gener (1848-1920) i Rafael Moragas (1883-1966), principalment.⁶⁸ A la sortida de les funcions coincidia amb ells, i també amb Santiago Rusiñol (1861-1931), a *La Punyalada*, establiment emblemàtic del Passeig de Gràcia que aglutinava la bohèmia d'aquells anys, i en el qual va invertir moltes nits.⁶⁹ Arribava tard a casa i s'aixecava cap al migdia.

Josep Pla (1897-1981) ho va dir amb l'exactitud que el caracteritzava: «[Pahissa] es dedicà al dandisme d'una manera sistemàtica».⁷⁰ Per als barcelonins, el jove compositor era, sobretot, una icona del modernisme. En el 1964, Pahissa va enviar una carta a Albert Manent, en la qual li explicava que el modernisme s'identificava per una indumentària extravagant però distingida per la seva correcció.⁷¹ Dècades després, algunes persones encara recordarien aquella armilla blanca que combinava amb qualsevol peça de color, i que li donava un aire elegant i provocatiu.⁷² En aquesta exteriorització de les maneres, fins i tot el pentinat era un tret distintiu. Perquè Pahissa també era una imatge pública de la Barcelona modernista de la primera dècada del segle XX. I aquesta cara exterior va marcar l'anecdota de la ciutat durant uns anys, i de retruc, la construcció del personatge. Ell ho sabia bé: «En su aspecto exterior también el artista presenta características especiales. Su mirada brilla de la luz de la creación; el aire de su porte es atractivo; su léxico, colorido e interesante; la melena, ensortijada o lacia, generalmente abundosa. En el vestir destaca su sombrero ancho y el gran lazo de la corbata».⁷³

Pahissa, en els primers anys del segle, estudiava i componia... i *ramblajava*.

⁶⁸ Pla (1968: 379 i 521).

⁶⁹ Pla (1955: 585).

⁷⁰ Pla (1958: 484).

⁷¹ Manent (1969: 43 i 44).

⁷² Emili Casademont, «Els "dandys" Carner i Pahissa», *Diari de Girona*, n. 18.818 (14 de desembre de 2004), i «Cent anys de "La Santa Espina"», n. 19.952, (5 de març de 2006).

⁷³ Pahissa (1945: 242).

La generació de 1901

Els historiadors de la literatura espanyola solen acostar-se als moviments de la primera meitat del segle XX a partir de dues generacions, la del 98 i la del 27. Malgrat que fou durant el franquisme que varen inventar-se aquestes dues generacions per a perioditzar aquesta època, els estudiosos de la cultura solen optar per continuar aquest model unificador, com per exemple va fer Tomás Marco en la seva monografia sobre la música espanyola del segle XX.⁷⁴ Però per al cas que ens ocupa, si haguéssim de buscar una terminologia semblant, i sense cap ànim de diferenciació gratuïta o d'alternativa estèril, optariem per la usada per Charles E. Ehrlich en el seu estudi de política catalana: la *generació de 1901*. Perquè els inicis del desenvolupament professional de Jaume Pahissa coincideixen amb els inicis d'un partit polític concret i els inicis del camí cap a la primera institucionalització autonòmica d'aquest segle, la Mancomunitat de 1914.

En el mes de maig de 1901 se celebraren unes eleccions generals a les quals hi participa per primera vegada la Lliga Regionalista de Catalunya. L'èxit electoral d'aquest nou partit, que no va agradar gaire al govern de Madrid, va suposar l'avenç del catalanisme. Però sobretot també va suposar la superació del caciquisme, la superació de l'alternança de conservadors i liberals, i el pas definitiu a un nou model polític que enfrontaria regionalistes i republicans.⁷⁵ Després de les eleccions va eliminar-se l'organització dinàstica a Barcelona, i la política de la ciutat va decantar-se cap a una estructura en gran part bipartida: a les dretes la gent de la Lliga –que varen alinear-se amb la figura conservadora d'Antoni Maura (1853-1925)–, a l'esquerra els radicals d'Alejandro Lerroux (1864-1949).⁷⁶

Va ser la primera vegada que el catalanisme s'hagué de defensar d'uns atacs dialèctics que procedien de dins de Catalunya, que s'hagué d'enfrontar a una esquerra demagògica, obrerista, anticatòlica i antimonàrquica, a un republicanisme que implicava l'obrerisme amb l'anticatalanisme en una fase de lluita violenta contra la patronal catalana. Perquè, com escriu Ehrlich, «Lerroux va equiparar amb èxit el catalanisme amb la reacció burgesa, i això va posar en relleu el seu republicanisme

⁷⁴ Marco (1982: 23 a 25).

⁷⁵ Benet (1964: 26), Puig (1981: 334), Termes (1987: 174 i 182), i Costa (2002: 38).

⁷⁶ Ehrlich (2004: 87).

espanyolista».⁷⁷ La identificació dels catalanistes amb els burgesos capitalistes que explotaven els obrers va ser clau en el seu evangeli particular, cosa que molestava molt als regionalistes.⁷⁸ I aquesta disjuntiva maliciosa entre un catalanisme de dreta i un moviment obrer, gairebé apolític, va contribuir a donar una imatge burgesa i conservadora del nacionalisme català, que va trencar-se només en el 1931.⁷⁹ No obstant això, els regionalistes saberen aprofitar l'ocasió per engruixir el seu partit.⁸⁰

Per tant, a la Lliga Regionalista no li va preocupar tant l'oposició als partits del sistema com l'aparició d'un altre partit de masses, els republicans que liderava Lerroux, que amb un retòrica molt hàbil i atractiva va convertir-se en l'amic dels obrers i en el defensor de l'estat a Catalunya.⁸¹ Perquè en els mitings i en la pàgines de *El Progreso*, el diari que dirigia, atacava els tres pilars representatius del sistema: la religió, la propietat i les forces d'ordre. I perquè s'adonà que introduir l'anticatalanisme en el seu discurs era una bona manera d'endolcir el seu programa de cares a Espanya. Volia ser el baluard de l'espanyolisme a Catalunya.⁸² I sembla que ho va aconseguir amb una bona acceptació social. Ja que més enllà de defensar els drets dels treballadors, i de recollir la tradició anticlerical, sabé captar els electors mitjançant l'organització de centres de barriada i berenars populars. És a dir, que feia política de barri.⁸³ I aquest va ser un element clau del seu èxit.

Si la Lliga havia adoptat un grau de catalanisme incondicional i havia donat una mica l'esquena a determinats sectors de la societat, i molts dels seus teòrics tenien arrels tradicionalistes i clericals, era astut, però absolutament lògic, que Lerroux usés el republicanisme, la llibertat de confessió religiosa i el populisme per oposar-s'hi.⁸⁴ Però també cal tenir ben present que hi havia una esquerra catalanista, que no acabava de sentir-se còmoda dins el partit regionalista, ni tampoc dins les propostes republicanes més esteses.

Quan el rei Alfons XIII va visitar Barcelona, l'abril de 1904, els catalanistes republicans varen propugnar l'abstencionisme i el boicot polític col·lectiu.⁸⁵ Però uns quants regidors de la Lliga no varen

⁷⁷ Ehrlich (2004: 142).

⁷⁸ Ehrlich (2004: 158) i Santolaria (2005: 180).

⁷⁹ Puig (1981: 334).

⁸⁰ Termes (1987: 189).

⁸¹ Termes (1987: 177 i 179) i Costa (2002: 38).

⁸² Termes (1987: 177 i 179).

⁸³ Santolaria (2005: 68).

⁸⁴ Ehrlich (2004: 142) i Santolaria (2005: 68n).

⁸⁵ Termes (1987: 193).

obeir aquesta ordre, i amb Francesc Cambó (1876-1947) al davant, anaren a veure el monarca i li plantejaren alguna de les reivindicacions catalanes. La conseqüència d'aquest fet va ser que abandonessin el partit regionalista alguns elements nacionalistes i liberals, els catalanistes intransigents i de tendència republicana, i els que estaven disconformes amb les polítiques d'Enric Prat de la Riba (1870-1917) i de Cambó.⁸⁶ Tot i que varen trigar encara tres anys a constituir un nou partit –el Centre Nacionalista Republicà, fundat el gener de 1907–, els republicans van començar a organitzar una alternativa catalanista amb la creació del setmanari *El Poble Català*. Tanmateix, en el 1904 la classe menestral i obrera estava dominada, en gran part, pel lerrouxisme, que sabia molt bé com aprofitar-se i recollir el descontentament amb la monarquia i la sensació que la Lliga abandonava els treballadors, sobretot després de que aquest partit hagués perdut la seva ala més republicana.⁸⁷

En tota aquesta situació, la joventut que en el 1906 convergiria en identificar-se amb la música de Jaume Pahissa, en quines opcions polítiques simpatitzaven? Per una banda, eren catalanistes; per l'altra, per les seves idees avançades, eren més propers als republicans que no pas als conservadors. La *generació de 1901* va impregnar-se de catalanisme d'una manera força global. Per exemple, el rector de la Universitat de Barcelona entre 1896 i 1899, el polític Manuel Duran i Bas (1823-1907), va influir molt en els estudiants d'aquest centre, encara que aquests no l'haguessin tractat directament. Va ser ell qui va organitzar el pla d'estudis, i qui va incloure les assignatures de dret civil i de literatura catalana.⁸⁸ L'estimació per la llengua i la cultura catalanes va ser una característica que els estudiants d'aquells anys, entre ells Jaume Pahissa i els seus col·legues, varen incorporar en el seu pensament polític, per poc que s'hi interessessin. Però això no vol dir que fossin, necessàriament, uns regionalistes. Perquè en els primers anys del segle el cercle modernista de la revista *Juventut*, que tingueren la intenció de crear un partit d'esquerra catalanista, que admiraven tot el que venia de París i se sentien republicans, es consideraven més a prop dels federals anticatalanistes que no pas dels tradicionalistes.⁸⁹ El seu ídol era Pompeu Gener, qui fou més que un company de tertúlia per a Jaume Pahissa.⁹⁰ I al mateix temps, els

⁸⁶ Puig (1981: 346) i Termes (1987: 195).

⁸⁷ Benet (1964: 33) i Santolaria (2005: 61).

⁸⁸ Ehrlich (2004: 49).

⁸⁹ Pla (1977: 309 i 310).

⁹⁰ Pahissa (1980: 32).

republicans, en general, trobaven ridícul el catalanisme. I també deien que el modernisme, per les seves maneres de vestir, pels seus cabells llargs i pels seus gustos artístics, tenia una «virilitat» dubtosa.⁹¹

Ser catalanista, ser modernista i ser d'esquerres va ser una opció difícil en la situació política del país, almenys fins la proclamació de la segona república espanyola. I si haguéssim de situar Jaume Pahissa en aquest mosaic, malgrat que ell no semblava interessar-se gaire per aquests temes ni tenir la voluntat de militar en cap partit, seria justament en aquesta opció difícil. Es relacionava amb la gent de la Lliga, fins i tot va dedicar l'edició del seu poema simfònic *El camí* a Francesc Cambó, però es mantenia distant del catalanisme conservador i catòlic de l'Orfeó Català i de les postures tradicionalistes. Ningú podria acusar-lo de lerrouxista, sens dubte, però en el 1910 va ser el govern lerrouxista de l'Ajuntament de Barcelona que va donar-li una pensió per estudiar a l'estranger. I si bé simpatitzava amb les ideologies republicanes, en un moment en què aquestes s'oposaven frontalment a la monarquia, ell participava content en alguns actes organitzats per als reis d'Espanya. En aquesta complexitat de relacions, i amb la dificultat d'esclarir la postura política inicial de Jaume Pahissa, qui estava capficat principalment per la música, per la cultura i per les ciències, penso que la millor manera de fer-ho és aventurar que quan hi hagué la dissidència de la Lliga en motiu de la visita reial de 1904, segurament ell era un dels de la «penya de l'Ateneu» que va sumar-s'hi.⁹²

Els fets de *¡Cu-cut!* i la creació de Solidaritat Catalana

En les eleccions del dotze de novembre de 1905, la Lliga tingué un important èxit electoral. Pocs dies després, van decidir celebrar-ho amb un banquet amb brindis i concert al Frontó Comtal. Però els republicans pensaven que la victòria havia estat seva, i quan els catalanistes varen sortir del sopar s'hi varen encarar violentament. Entre la Gran Via, el carrer Balmes, la Rambla de Catalunya i el Passeig de Gràcia hi hagué els aldarulls, mentre se sentien crits de «Cataluña libre», emulant el conegut «Cuba

⁹¹ Marfany (1995: 364).

⁹² Termes (1987: 195).

libre» d'anys enrera.⁹³ El setmanari humorístic *¡Cu-cut!* se'n va fer ressò. Aquesta publicació, que seguia les directrius del diari regionalista *La Veu de Catalunya*, i que s'oposava als seus semblants republicans – *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa* –, solia ironitzar i atacar l'estament religiós i el militar, els governants de Madrid i Lerroux, que anomenaven «l'emperador del Paral·lel».⁹⁴ També ho va fer en aquesta ocasió. Un acudit gràfic sobre «el banquet de la victòria», que ridiculitzava els militars, va ser el detonant d'una bullanga militar.⁹⁵

La nit del dissabte vint-i-cinc de novembre, un grup d'oficials varen assaltar la impremta i la redacció del setmanari humorístic, en els carrers d'Avinyó i Cardenal Casañas. També varen assaltar la seu de *La Veu de Catalunya*, en un pis de les Rambles, entre el mercat de la Boqueria i el palau de la Virreina. Hi hagué fogueres amb els papers i els estris de fusta d'aquestes editorials periodístiques. El popular cap-gros de *¡Cu-cut!* cremava a les portes del local, mentre els militars li clavaven cops de sabre davant una multitud indiferent i temerosa de les represàlies. Aquell dia se sentiren els crits de «Viva España» i de «Viva el ejército espanyol».⁹⁶

El dilluns següent, el marquès Carles de Camps (1860-1939), que havia preparat la seva intervenció al costat de Francesc Cambó durant el viatge de tren, va denunciar a Madrid els fets de Barcelona, i va mostrar als senadors de la capital la destrucció que els militars havien deixat clavada a la seu de *La Veu de Catalunya*.⁹⁷ Però va ser en va. Perquè dos dies després es varen suspendre les garanties constitucionals a la ciutat de Barcelona, en concret els articles que feien referència a la detenció, a l'empresonament, a la inviolabilitat de domicili, als drets de reunió i d'associació, i als drets d'expressió i impremta. A partir d'aquell moment, i fins a finals de març de 1906, no només varen quedar suspeses les llibertats, sinó que també hi hagué una operació conjunta contra el catalanisme, i una excusa per a militaritzar l'estat. El govern va començar a preparar una nova llei que els militars anhelaven des de feina anys, que equiparava criticar l'exèrcit a criticar la pàtria, i que permetia interpretar i resoldre molts conflictes per la via militar. Era la Llei de Jurisdiccions, que seria aprovada la primavera següent.⁹⁸

⁹³ Santolaria (2005: 7, 81, 84 i 87).

⁹⁴ Santolaria (2005: 30 i 31).

⁹⁵ Vegeu annex n. III, imatge n. 1.

⁹⁶ Santolaria (2005: 8, 119, 120 i 121).

⁹⁷ Santolaria (2005: 127 i 134).

⁹⁸ Vilanova (1977: 20) i Santolaria (2005: 8, 141, 142, 157, 158 i 208).

Aquesta llei va provocar un pacte entre els partits i polítics catalans, un acord electoral que va tenir diverses victòries contra els partits dinàstics, fossin liberals o conservadors, i contra els lerrouxistes. L'onze de febrer de 1906, organitzat per Francesc Montsalvatge (1853-1917), hi hagué un míting a Girona on es va fer públic aquest pacte electoral de Solidaritat Catalana, que englobava regionalistes, carlins, republicans i ciutadans independents, i que representava tendències diverses de catalanisme. A partir d'aquest moment, les tensions polítiques a Catalunya varen disminuir i el poder va distribuir-se equitativament: Francesc Cambó per la política a Madrid, Prat de la Riba per la política a Barcelona, Josep Puig i Cadafalch (1867-1957) dedicat a les institucions de cultura, i Lluís Duran i Ventosa (1870-1954) dedicat a les qüestions municipals.⁹⁹

Aquest agrupament polític tenia la seva lògica. La nit dels assalts, després de destruir les seus dels diaris regionalistes, els militars també havien intentat atacar els locals de *Joventut* i de *La Tralla*. Però com que el grup s'havia reduït, varen conformar-se en escridassar la senyera que penjava de l'Ateneu Barcelonès, que en aquells moments tenia cedida una ala del Teatre Principal.¹⁰⁰ Per això, no és estrany que els difícils matisos del catalanisme s'apaguessin una mica a principis de l'any 1906. I que el canvi d'estació anés acompanyat de manifestacions col·lectives d'entusiasme i exaltació nacional. Perquè el catalanisme semblava un moviment interclassista que desautoritzava la seva equiparació a la burgesia. Ho demostra l'èxit popular de la «Festa de l'Homenatge», un acte matinal que va perllongar-se en una manifestació per la tarda, i que va ser possible celebrar un diumenge de maig després de recuperar les garanties i les llibertats perdudes a finals de novembre.¹⁰¹

I mentrestant, també entre el març i el maig de 1906, Pahissa triomfava al Teatre Principal amb *La presó de Lleida*. En la mateixa temporada dels espectacles-audicions Graner que el novembre passat havien vist passar els militars davant les seves portes.

⁹⁹ Puig (1981: 350 i 351), Termes (1987: 205, 209, 210 i 211) i Santolaria (2005: 8).

¹⁰⁰ Santolaria (2005: 122, 123 i 143).

¹⁰¹ Santolaria (2005: 171 i 209).

La presó de Lleida

El segle XX també va començar amb l'enderroc del Teatre Líric. Alguns mesos després, en el juliol de 1900, i en part a causa de la seva demolició, es va constituir una societat per al teatre líric català capitanejada per Enric Morera (1865-1942), que va donar la seva primera funció el gener de 1901 al Teatre Tívoli.¹⁰² L'aventura no va reeixir tal i com s'esperava, i va acabar amb els diners i la paciència del músic. En la tardor de 1903 hi hagué un nou intent per a fomentar aquest gènere musical i català amb una nova temporada en el Teatre Principal.¹⁰³ També va passar com un fenomen massa isolat. Però la tardor de 1905, els espectacles-audicions promoguts pel pintor Lluís Graner (1863-1929) no varen ser només una nova represa, la tercera, de teatre líric català. Per fi varen aconseguir vèncer l'estigma de la flor que no fa estiu, i proporcionar una continuïtat d'espectacles dramàtics i musicals per un període de tres anys.¹⁰⁴

Sota l'aixopluc de Graner, es varen programar projeccions cinematogràfiques i algunes de les atraccions habituals de les pistes de circ. Tanmateix, el gènere espectacular més propi i característic d'aquesta empresa foren les visions musicals. La seva temàtica anava des de quadres naturalistes i moments de la història sagrada, a les gloses escèniques de rondalles populars, a partir de l'harmonització i instrumentació de les cançons que les explicaven. Aquestes obres, que reelaboraven el folklore català, que tenien una arrel poètica i partien de la cançó popular, varen ser les més ben valorades dels espectacles-audicions. I entre aquestes, un dels èxits de la primera temporada va ser *La presó de Lleida*, amb un llibret d'Adrià Gual i la música de Jaume Pahissa.¹⁰⁵

En general, aquestes gloses eren obres d'arrel wagneriana adaptades a la tradició catalana, seguint els gustos dels promotors, encara que només ho fossin per unes referències molt llunyanes. Tenien una durada irregular, tot i que generalment voltaven l'hora. En elles s'hi desplegava un reguitzell de trucs escènics, per tal de garantir l'espectacularitat de la funció. Els dramaturgs no s'entretienien gaire en els detalls narratius, i més enllà dels recursos escenogràfics que atreïen el públic, es posava de relleu

¹⁰² Planes (1972: 101 i 103).

¹⁰³ Planes (1972: 113).

¹⁰⁴ Aviñoa (1985: 287, 288, 297, 307, 308, 310, 311 i 314).

¹⁰⁵ «Principal: La Presó de Lleida», *El Poble Català*, n. 72 (24 de març de 1906), p. 4; i «Teatre Principal», *Revista Musical Catalana*, n. 27 (abril de 1906), p. 54. Planes (1972: 160) i Aviñoa (1985: 318).

el rerafons moral de la història.¹⁰⁶ Perquè se cercava un model líric allunyat de la sarsuela castellana, que per aquells temps dominava l'avinguda del Paral·lel.¹⁰⁷ La crònica d'Emili Vallès (1878-1950) de la nova obra de Gual i Pahissa n'és un bon exemple. Si agraiïa la contribució de l'empresari a la regeneració artística de l'escena catalana, també ho feia pel seu sentit moralitzador. Perquè el teatre català, que malgrat tot amagava encara molt de «pitarrisme», calia que es manifestés fortament en contra la implantació del teatre musical espanyol amb un disseny de teatre moralitzador. I la tasca de recollir les melodies populars, d'engalanar-les amb totes les altres arts, des de la música a la pintura escenogràfica, retornava al poble el que en origen ell mateix havia produït. I ho feia després de que aquesta creació de «l'esperit del poble» hagués passat un períple de refinament i humanisme.¹⁰⁸ Vallès apuntava que no només canviarien els gustos del públic i creixeria el nombre d'artistes catalans en actiu, sinó que el teatre i la música catalana retornarien a la puresa dels seus orígens. I amb tot això, sota un sedàs moral ben determinat, la societat milloraria.

La presó de Lleida va dividir-se en cinc quadres diferents, amb una escenografia específica per a cadascun d'ells pintades per Miquel Moragas (1840-1916) i Salvador Alarma (1870-1941), tret de la segona que era obra de Maurici Vilomara (1847-1930) i Oleguer Junyent (1876-1956). Començava a l'interior de la presó, on tots els presoners cantaven els robatoris que havien fet. Menys un jove pastor, que estava sol i pensarós, i mirava per una de les reixes de la sala. Deia que l'havien empresonat erròniament, que l'havien confós, que ell només havia volgut tornar a veure la princesa. Mentre ho cantava, la princesa, que havia sortit a passejar amb la seva dama de companyia, li havia reconegut la veu. Amb l'exaltació del retrobament, ella va decidir parlar amb el seu pare per a que indultés el pres. Però el baró, davant els seus consellers, va signar la sentència de mort. El dissabte després penjaren els condemnats. Entre ells, la princesa, que s'havia fet passar per un dels presoners. En el darrer quadre, davant els dos cossos que sustentava la forca, el pare reconegué la seva filla. Endut per la tristesa i la ràbia, rebotí la corona per terra, mentre queia, entre plors, en els braços dels seus servents.¹⁰⁹

La proposta, com era habitual en aquestes gloses escèniques, depassava l'esquema formal de números tancats de la sarsuela tradicional i estava a mig camí entre les il·lustracions musicals, les

¹⁰⁶ Aulet (1992: 337 i 342).

¹⁰⁷ Cortès (2006: 35).

melopees i el cant recitat.¹¹⁰ El dos primers quadres, i els dos darrers, formaven una unitat d'acció narrativa que tan sols trencava el canvi escènic. Si la crítica teatral i operística d'aquells anys, i des de feia un parell de dècades, se sulfurava per l'escassetat de recursos escènics que solien emprar-se en les produccions, part important de l'èxit d'aquests espectacles-audicions era justament a causa de la postura contrària, que va portar a pintar més escenografies de les que semblarien necessàries. Per exemple, al final del primer quadre, mentre el pastor cantava, l'escena canviava, i si els espectadors havien començat l'obra veient la presó des de dins, en acabar la cançó la veien des de fora. Transmutacions com aquesta, que en principi o són prescindibles, enriqueixen el resultat i remarquen la voluntat artística i dramàtica dels organitzadors, que entenien que el teatre era més que un text literari recitat, que el més important era fer de la posada en escena l'element central, com no es cansava de repetir Adrià Gual.

Des de ben aviat es va crear el mite de les cent representacions de *La presó de Lleida*.¹¹¹ Dels historiadors que l'han tractat, només Francesc de Paula Curet (1886-1970) discrepa i informa que tan sols varen ser seixanta-sis representacions.¹¹² Per aclarir-ho del tot, nosaltres hem optat per reconstruir l'itinerari d'aquesta producció a partir dels anuncis apareguts a *La Vanguardia*.¹¹³ N'hi va haver vuitanta nou, distribuïdes en quaranta-quatre dies diferents. L'arrodoniment a les cent representacions ens sembla justificat.

¹⁰⁸ Emili Vallés, «Crònica d'art. Teatre principal: La presó de Lleida», *Art Jove*, n. 8 (31 de març de 1906).

¹⁰⁹ Gual (1906).

¹¹⁰ Cortès (2006: 35).

¹¹¹ J. Nogues Pon, «Conciertos: Jaime Pahissa y su sinfonietta», *El Dia Gráfico*, (5 de maig de 1922) i Joan Gols, «Converses de La Nau: Estrena de La Princesa Marguerida, del mestre Pahissa, al Liceu», *La Nau*, (30 de desembre de 1927). Aquest darrer diu que se'n varen fer fins a cent vint-i-sis representacions en el 1906!

¹¹² Curet (1967: 412).

¹¹³ *La Vanguardia*, n. 11.964 (14 de març de 1906), p. 9; n. 11.965 (15 de març de 1906), p. 10; n. 11.966 (16 de març de 1906), p. 9; n. 11.967 (17 de març de 1906), p. 9; n. 11.968 (18 de març de 1906), p. 10; n. 11.969 (19 de març de 1906), p. 9; n. 11.970 (20 de març de 1906), p. 3; n. 11.971 (21 de març de 1906), p. 5; n. 11.973 (23 de març de 1906), p. 5; n. 11.974 (24 de març de 1906), p. 5; n. 11.975 (25 de març de 1906), p. 10; n. 11.976 (26 de març de 1906), p. 4; n. 11.977 (27 de març de 1906), p. 5; n. 11.978 (28 de març de 1906), p. 9; n. 11.979 (29 de març de 1906), p. 10; n. 11.980 (30 de març de 1906), p. 5; n. 11.981 (31 de març de 1906), p. 9; n. 11.982 (1 d'abril de 1906), p. 10 i 11; n. 11.983 (2 d'abril de 1906); p. 4, n. 11.984 (3 d'abril de 1906); p. 9, n. 11.985 (4 d'abril de 1906); p. 9, n. 11.986 (5 d'abril de 1906), p. 5; n. 11.987 (6 d'abril de 1906), p. 9; n. 11.988 (7 d'abril de 1906), p. 5; n. 11.989 (8 d'abril de 1906), p. 5; n. 12.011 (1 de maig de 1906), p. 5; n. 12.012 (2 de maig de 1906), p. 5; n. 12.013 (3 de maig de 1906), p. 11; n. 12.014 (4 de maig de 1906), p. 5; n. 12.015 (5 de maig de 1906), p. 5; n. 12.016 (6 de maig de 1906), p. 11; n. 12.017 (7 de maig de 1906), p. 4; n. 12.018 (8 de maig de 1906), p. 5; n. 12.019 (9 de maig de 1906), p. 5; n. 12.020 (10 de maig de 1906), p. 10 i 11; n. 12.021 (11 de maig de 1906), p. 9; n. 12.184 (29 de novembre de 1906), p. 10; n. 12.185 (30 de novembre de 1906), p. 5; n. 12.185 (1 de desembre de 1906), p. 5; n. 12.185 [sic] (2 de desembre de 1906), p. 10; n. 12.187 (3 de desembre de 1906), p. 6; n. 12.188 (4 de desembre de 1906), p. 5; n. 12.189 (5 de desembre de 1906), p. 5; n. 12.190 (6 de desembre de 1906), p. 10; n. 12.191 (7 de desembre de 1906), p. 5; n. 12.192 (8 de desembre de 1906), p. 10; n. 12.193 (9 de desembre de 1906), p. 8; n. 12.194 (10 de desembre de 1906), p. 4; n. 12.195 (11 de desembre de 1906), p. 5; n. 12.196 (12 de desembre de 1906), p. 5; n. 12.199 (15 de desembre de 1906), p. 5; n. 12.200 (16 de desembre de 1906), p. 10; n. 12.201 (17 de desembre de 1906), p. 5; n. 12.202 (18 de desembre de 1906), p. 5; i n. 12.203 (19 de desembre de 1906), p. 5.

Les funcions varen donar-se en tres temporades diferents: la primera de quaranta-set representacions entre finals de març i principis d'abril,¹¹⁴ la segona de disset a principis de maig,¹¹⁵ i la tercera de vint-i-cinc a principis de desembre.¹¹⁶ Hi hagué quatre tipus diferents de funció segons l'horari: al migdia, entre les tres i les quatre, a la tarda, entre les cinc i les sis, al vespre, entre les vuit i les nou, i a la nit, entre les deu i les onze. El programa era doble, i generalment *La presó de Lleida* solia ser la segona representació.

No ha estat subratllat encara que la nova composició de Pahissa va partir de la desconfiança i la crítica de les veus que fins aquell moment li havien donat suport. L'exemple més rellevant és la famosa glosa que li va dedicar Eugeni d'Ors el mateix dia de l'estrena, però abans de que el públic pogués escoltar-la. No entenia com un músic que qualificava d'antiregionalista, d'universal, de modern, hagués escrit una obra a partir d'una cançó popular. La glosa de Xènius, com molt encertadament han indicat Cèsar Calmell i Francesc Cortès, va ser un blasme a l'obra de Pahissa perquè el desplaïa el gir a la rondalla i al tradicionalisme romàntic de filiació herderiana.¹¹⁷ Només cal que ens fixem en el passat imperfecte del verb del penúltim paràgraf –«eren»– i en l'encapçalament d'adversativa del darrer –«Però»– per a tenir-ne dues proves que validen aquesta interpretació:

Sa música, com els versos, com tot son art, com tot son viure, *eren*, tant en sos motius com en sa emoció i norma, nets de color local res devien a la inspiració pintoresca, aspiraven a la universalitat de la Ciutat única...

Però avui aquest Pahissa, el sorprenent, ha fet «La presó de Lleida».¹¹⁸

Si els prejudicis envers el gènere dramàtic i musical de les gloses varen tenyir el judici inicial d'un amic i conegut com Eugeni d'Ors, les valoracions prèvies d'altres crítics i cronistes també se'n van veure

¹¹⁴ Dimecres 14 de març, nit (estrena); dijous 15 de març, tarda i nit; dissabte 17 de març, tarda i nit; diumenge 18 de març, migdia, tarda, vespre i nit; dilluns 19 de març, migdia, tarda, vespre i nit; dimarts 20 de març, tarda; dimecres 21 de març, tarda i nit; dissabte 24 de març, tarda i nit; diumenge 25 de març, migdia, tarda, vespre i nit; dilluns 26 de març, tarda i nit; dimarts 27 de març, tarda; dimecres 28 de març, tarda i nit; dijous 29 de març, tarda; dissabte 31 de març, tarda i nit; diumenge 1 d'abril, migdia, tarda, vespre i nit; dilluns 2 d'abril, tarda; dimarts 3 d'abril, tarda i nit; dimecres 4 d'abril, tarda i nit; dijous 5 d'abril, tarda i nit; dissabte 7 d'abril, tarda i nit; i diumenge 8 d'abril, migdia, tarda, vespre i nit. En aquesta temporada no hi hagué representacions els divendres perquè va coincidir en el període penitencial de la quaresma. El diumenge de rams va caure justament en el 8 d'abril.

¹¹⁵ Dimecres 2 de maig, tarda i nit; dijous 3 de maig, tarda i nit; divendres 4 de maig, tarda; dissabte 5 de maig, tarda i nit; diumenge 6 de maig, migdia, tarda, vespre i nit; dilluns 7 de maig, tarda; dimarts 8 de maig, tarda; dimecres 9 de maig, tarda; dijous 10 de maig, tarda i nit; i divendres 11 de maig, tarda.

¹¹⁶ Divendres 30 de novembre, nit; dissabte 1 de desembre, tarda i nit; diumenge 20 de desembre, migdia, tarda, vespre i nit; dilluns 3 de desembre, tarda; dimecres 5 de desembre, tarda i nit; divendres 7 de desembre, tarda i nit; dissabte 8 de desembre, migdia, tarda i nit; diumenge 9 de desembre, migdia, vespre i nit; dilluns 10 de desembre, tarda; dimecres 12 de desembre, tarda i nit; diumenge 16 de desembre, vespre; dimarts 18 de desembre, tarda i vespre; i dimecres 19 de desembre, tarda.

¹¹⁷ Calmell (2004 i 2005: 96 i 97) i Cortès (2006: 35 i 36).

¹¹⁸ Ors (1906 i 1907: 53). La cursiva és nostra.

afectades. I no només de la premsa anticatalanista, que es mofava d'aquest teatre simbolista i reclamava el teatre català vuitcentista.¹¹⁹ Per exemple, un dels cronistes de *El Poble Català* manifestava la seva desconfiança amb els espectacles Graner. Ara bé, atret per la fama que agafava la nova obra de Pahissa, va optar per assistir-hi, i en va sortir ben sorprès.¹²⁰ No va dubtar en qualificar el compositor com un membre de l'escola moderna que havia excel·lit en el tractament de la cançó popular. Més o menys el mateix li va passar a Josep Pous i Pagès (1873-1952).¹²¹

Segons els judicis de l'època, la música no havia caigut en les trivialitat habituals de les harmonitzacions corals, i havia demostrat el domini tècnic de l'autor, sobretot en els efectes orquestrals i la destresa en la instrumentació, sense que aquests apaguessin la «inspiració popular» de la cançó.¹²² Hi ha dues observacions positives que sobresurten en els comentaris escrits: un treball musical a partir de motius curts que permetia passar les diferents melodies d'un instrument a un altre sense que es trenqués la coherència melòdica del conjunt; i l'ús d'alguns instruments greus de l'orquestra, com les trompes, els clarinets baixos, els violoncels o els fagots, més enllà de les notes típiques de les funcions harmòniques de baix i de suport orquestral.¹²³

En l'opinió musical del moment, començava a definir-se la identificació d'un bon orquestrador amb un bon compositor, i Pahissa encarnava aquesta identificació perfectament. Aquest és el sentit de la valoració de la seva tècnica, i aquesta és la sorpresa dels més desconfiats: trobar-se amb la cançó popular tractada orquestralment amb destresa, en un context en el qual predominaven les instrumentacions d'ofici, els arranjament ràpids de les bandes i de la música de teatre. Ni el seu mestre Enric Morera instrumentava de la manera com ho feia Pahissa. El músic havia aconseguit una fórmula musical que l'identificava bé, que el realitzava com a músic, i que no el confrontava inútilment amb el públic: la melodia d'arrel popular, ben instrumentada i harmonitzada, amb valentia i atreviment.

Fins i tot les crítiques negatives, passats els prejudicis, coincidiren en aquest punt. Josep Pujol i Brull, de la revista *Juventut*, pensava que en *La presó de Lleida* hi havia un excés d'instrumentació. Però

¹¹⁹ Marfany (1995: 364).

¹²⁰ F. A., «Música», *El Poble Català*, n. 74 (7 d'abril de 1906), p. 3.

¹²¹ J. Pous y Pagés, «Tot passant: en Jaume Pahissa», *El Poble Català*, n. 276 (15 de novembre de 1906), p. [1].

¹²² «Principal: La Presó de Lleida», *El Poble Català*, n. 72 (24 de març de 1906), p. 4; Emili Vallés, «Crònica d'art. Teatre principal: La presó de Lleida», *Art Jove*, n. 8 (31 de març de 1906); i J. Pous y Pagés, «Tot passant: en Jaume Pahissa», n. 276 (15 de novembre de 1906), p. [1].

ràpidament s'amagava en les adulacions de si Pahissa era un gran músic, i de que coneixia molt bé el seu art, però que pensava que la cançó catalana era delicada i la grandesa no li esqueia.¹²⁴ Altres afirmaven justament el pensament contrari, que sí li esqueia la grandesa: «La canción popular, primera materia de nuestra industria musical, es restaurada en su original valor expresivo por Pahissa. ¡Pobre canción desarticulada, desosada, trinchada en picadillo para uso de los orfeones!»¹²⁵ Panfilo, de *La Vanguardia*, no dubtava en pontificar que una ciutat que programava *La presó de Lleida* mereixia estar entre les millors del món.¹²⁶

El «Concert Pahissa»

El quinze de novembre de 1906, en el Teatre Novetats de Barcelona, Jaume Pahissa va dirigir un concert exclusivament amb les seves composicions, primordialment simfòniques. Tenia només vint-i-cinc anys i en feia pocs que havia decidit dedicar-se plenament a la música. L'esdeveniment va ser esperat amb interès, però també amb alguns recels i dubtes.¹²⁷ Tanmateix, la vetllada fou un altre triomf que va entusiasmar a tota una jove generació de barcelonins, i va molestar a determinades posicions de la cultura catalana, que varen córrer a minimitzar les manifestacions de suport.¹²⁸ Amb l'èxit de *La presó de Lleida* a l'esquena, ara reblava la nova definició de músic. Eugeni d'Ors ja no podria dubtar més de l'obra del seu amic.

¹²³ «Espectacles», *La Publicidad*, n. 9.772 (15 de març de 1906, edició matí), p. 3.; i F. A., «Música», *El Poble Català*, n. 74 (7 d'abril de 1906), p. 3.

¹²⁴ J. Pujol, «Teatres: la Presó de Lleyda», n. 319 (22 de març de 1906), p. 184.

¹²⁵ «Espectacles», *La Publicidad*, n. 9.772 (15 de març de 1906, edició matí), p. 3.

¹²⁶ Pánfilo, «Cotidianas», *La Vanguardia*, n. 11.971 (21 de març de 1906), p. 6.

¹²⁷ «Concierto Pahissa», *La Publicidad*, n. 8.819 (27 d'octubre de 1906, edició nit), p. 3; n. 8.830 (9 de novembre de 1906, edició nit), p. 3; n. 8.834 (14 de novembre de 1906, edició nit), p. [1]; *Aplec*, (9 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 11]; «Espectacles», *La Veu de Catalunya*, n. 2.720 (10 de novembre de 1906, edició matí), p. 4; n. 2.721 (10 de novembre de 1906, edició vespre), p. 6; n. 2.722 (12 de novembre de 1906, edició matí), p. 2; n. 2.723 (12 de novembre de 1906, edició vespre), p. 4; n. 2.724 (13 de novembre de 1906, edició matí), p. 4; n. 2.725 (13 de novembre de 1906, edició vespre), p. 4; n. 2.724 [sic] (14 de novembre de 1906, edició matí), p. 4; n. 2.725 [sic] (14 de novembre de 1906, edició vespre), p. 4; n. 2.726 (15 de novembre de 1906, edició vespre), p. 5; «Notícies musicals: concert Pahissa», n. 2.725 (15 de novembre de 1906, edició matí), p. 2; J. Pous y Pagés, «Tot passant: en Jaume Pahissa», *El Poble Català*, n. 276 (15 de novembre de 1906), p. [1]; Rius de Romero, «Concert Pahissa», *Or y grana*, (24 de novembre de 1906), p. 123. Aviñoa (1994: 3).

¹²⁸ «Concert Pahissa», *Revista Musical Catalana*, n. 35 (novembre de 1906), p. 211.

Quan va acabar el concert, un grup de persones varen acollir Pahissa i el varen acompanyar Passeig de Gràcia avall, entre crits i aplaudiments, fins al cafè Paix.¹²⁹ Els comentaris varen estendre's i algú, amb exaltació, va afirmar que els músics que fins aleshores havien pogut sobreviure malgrat la seva mediocritat, a partir d'aquell moment haurien de mudar d'ofici, perquè la seva presència era incompatible amb personalitats com la de Pahissa.¹³⁰ Joan Maragall (1860-1911) explicava que:

La conferència d'en Jaume Brossa a l'Ateneu i l'èxit del concert Pahissa han sigut per a molts com un descobriment de nous horitzons de l'art català. Bona part del jovent, com si li haguessin tret un pes de sobre, ha exclamat: –Prou art catalanista!– Alguns han anat més enllà cridant: –Prou art popular!– I tots amb la gran il·lusió del camí nou, han determinat fer art europeu... què europeu!... mundial.¹³¹

Sembla que tant la conferència de Jaume Brossa (1875-1919) com el «Concert de Pahissa» varen ser dues expressions complementàries de les actituds dels joves que volien diferenciar-se de la generació anterior, i varen llegir la coincidència de programació com un signe de la transformació dels temps, de la superació d'un catalanisme ranci i encarcerat en les temàtiques d'arrel popular.¹³² En acabar la nit, l'autor de *La presó de Lleida* acabava de consolidar la seva condició de músic modern i d'esperança generacional per a la cultura d'un país. Definitivament, Pahissa era un músic titllat d'europeu. Pocs dies després, en un banquet d'honor que se li va organitzar, s'alçaven les primeres veus que demanaven una subvenció per a que el compositor pogués estudiar a l'estranger.¹³³ Clar que també hi havia qui pensava que no calia sortir de Catalunya per a excel·lir en la música, i un dels exemples que posava, conjuntament amb Enric Granados (1867-1916), Pau Casals (1876-1973) o Joan Manén (1883-1971), era Jaume Pahissa.¹³⁴

El concert del Novetats va celebrar-se gràcies al suport econòmic de Josep A. Peypoch, amic adinerat de Pahissa i company de les passejades per la rambla barcelonina.¹³⁵ Les particularitats del

¹²⁹ «Teatros y artistas: concierto Pahissa», *El Noticiero Universal*, (16 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 17]; Miro, «Teatre y concerts: el concert Pahissa», *El Poble Català*, n. 277 (16 de novembre de 1906), p. [3]; «Novetats», *La escena catalana*, n. 8 (24 de novembre de 1906), p. [4].

¹³⁰ Marcos Jesús Bertrán, «Pahissa: concierto de juventud», *La Vanguardia*, n. 12.173 (17 de novembre de 1906), pp. 6 i 7.

¹³¹ Maragall (1906: 78 i 79).

¹³² Farfarello, «Crónicas diabescas: un ensayo», *La Publicidad*, n. 8.835 (15 de novembre de 1906, edició nit), p. [1]; [Plàcid Vidal], «Jaume Pahissa», *Catalonia*, n. 17 (18 de novembre de 1906), p. [1]; Manuel de Montoliu, «Nova joventut», *El Poble Català*, n. 279 (18 de novembre de 1906), p. [1].

¹³³ J. M. Pascual, «Teatro de Novedades: concierto Pahissa», *La Publicidad*, n. 8.836 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3; «Banquete Pahissa» [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 28].

¹³⁴ R. Goberna, «Musica: l'eterna simfonia (Variacions sobre un tema conegut)», *Art jove*, n. 10 (30 d'abril de 1906), pp. 153 i 154.

¹³⁵ J. M. Pascual, «Teatro de Novedades: concierto Pahissa», *La Publicidad*, n. 8.836 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3.

públic assistent varen fer que no fos justament un èxit econòmic. Perquè si bé hi hagué una àmplia presència de joves, d'artistes i de músics que ompliren els pisos del teatre, la platea, reservada a les entrades més costoses, estava pràcticament buida.¹³⁶

L'aspecte de la platea de Novetats dijous en la nit era una cosa que indignava y entristia. Llevat de la mitja dotzena d'honroses excepcions, sempre les mateixes, que tots coneixem,¹³⁷ el senyor ric de Barcelona s'havia quedat a casa. Aquell simpàtic atreviment d'un jove, d'un músic de la terra que omplia ab música original tot el programa d'una vetlla; aquell esforç d'un home de cor, d'un devot del nostre Art, –diem el seu nom, car, entremig d'aquesta general, corglassadora indiferència de les nostres classes adinerades envers l'obra artística, bé mereix una mostra pública de agriment l'home ric ab entusiasmes,– aquell esforç den Josep A. Peypoch, organisant ell tot sol el concert pera donar a conèixer l'obra den Pahissa, no meresqué del nostre senyoriu ni un moviment de curiositat, ni'l tribut de les poques pessetes que'l preu de les localitats representaven. Y deixaren buids els llocs de la sala que tenien el dever d'omplir.

En cambi tot lo demés del teatre estava curull. Les galeries y'ls passadissos eren plens a vessar. El poble y la menestralia respongueren ab l'entusiasme que ja era de preveure. Y aquest entusiasme feia més dolorós contrast ab l'indiferència, ab el *jo m'en fichismo* dels que haurien hagut de donar l'exemple.¹³⁸

Les «famílies pudientes» que solien omplir la platea i les llotges dels primers pisos del Liceu, escrivia Josep Maria Pascual (1843-1928) de *La Publicidad*, no hi assistiren perquè un concert no era l'espai adequat per a fer-se veure. Apuntava que quan aquest gènere d'espectacle, el concert públic, triomfés a França, a Anglaterra i a Àustria, «verá cómo las juntas de damas y patronados invadirán su casa demandando su concurso personal para los pobres».¹³⁹

El mateix cronista va comparar les obres de Pahissa amb la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945), que s'havia estrenat a Roma en el 1890. Pensava que l'autor italià havia compost una obra petita i emocional, i que havia aconseguit l'èxit material només un any després de l'estrena, mentre que Pahissa estava condemnat a no tenir cap benefici, malgrat que havia compost un monument.¹⁴⁰ Aquesta disjuntiva econòmica va aplicar-se per argumentar les valoracions estètiques, com també va passar uns anys més endavant amb el *Canigó*. El fracàs econòmic posava de relleu les bones finalitats dels organitzadors i demostrava la validesa artística de les obres, que no seguien els funcionaments comercials d'altres gèneres lírics. Des d'una premisa bàsica que interpreta el diner com la

¹³⁶ Miro, «Teatre y concerts: el concert Pahissa», *El Poble Català*, n. 277 (16 de novembre de 1906), p. [3]; «Triunfo del joven compositor Pahissa», *La Publicidad*, n. 10.015 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3; Ignotus, «Crónicas musicales: velada del Centro Artístico Musica y Concierto Pahissa», *El Diluvio*, n. 321 (17 de novembre de 1906), pp. 14 a 16; Marcos Jesús Bertrán, «Pahissa: concierto de juventud», *La Vanguardia*, n. 12.173 (17 de novembre de 1906), pp. 6 i 7; E. Vallés, «Concierto Pahissa», *Diario del Comercio*, (17 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 19]; «Correspondencia de Barcelona», *Egara*, n. 731 (24 de novembre de 1906), p. 5 i 6.

¹³⁷ Es refereix a la família de l'industrial i mecenes Eusebi Güell (1846-1918).

¹³⁸ J. Pous y Pagés, «Tot passant: els que no hi eren», *El Poble Català*, n. 278 (17 de novembre de 1906), p. [1].

¹³⁹ J. M. Pascual, «Teatro de Novedades: concierto Pahissa», *La Publicidad*, n. 8.836 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3.

causa de la prostitució del teatre i, consegüentment, de la degeneració del públic, en Pahissa no havia caigut en la temptació i s'havia sacrificat en contra dels interessos pecuniaris:¹⁴¹ «¿Acaso la orejas de Midas están hechas para gozar de las delicadas melodías y de las poderosas armonías de joven maestro?». ¹⁴²

Però, què havia fet Pahissa amb la seva música? Principalment encarar-se a una plantilla orquestral imponent,¹⁴³ i defugir les típiques harmonitzacions de cançons populars per escriure obres simfòniques. Els joves de 1906 pensaven que era necessari fer sentir el català a Europa, i que ja n'hi havia prou de glossar cançons –recordem les paraules iròniques de la glosa d'Eugeni d'Ors. Calia compondre simfonies i poemes lírics, i el programa del «Concert Pahissa» estava integrat per obres d'aquest tipus. Si amb *La presó de Lleida* s'havien demostrat les seves dots per a la música escènica, ara s'havien revelat les d'un bon simfonista que dominava la tècnica orquestral.¹⁴⁴ La producció musical catalana s'havia entretingut massa en obres breus i menors, deien, i calia construir composicions més grans, més agosarades.¹⁴⁵ Ell exemplificava en música el que s'esperava de qualsevol artista novell: l'assimilació de l'art europeu i les seves formes d'expressió. I se'l compara a les pintures de Joaquim Mir (1873-1940) i a les escultures de François-Auguste Rodin (1840-1917).¹⁴⁶ «Ab mitja dotzena de joves orientats com en Pahissa en cada branca de l'art, l'integració de Catalunya a l'ànima europea serà un fet». ¹⁴⁷

La principal influència que detectaren els crítics i els seguidors va ser la wagneriana, però també els comentaris feien referència a Ludwig van Beethoven (1770-1827), Héctor Berlioz (1803-1869) i

¹⁴⁰ J. M. Pascual, «Teatro de Novedades: concierto Pahissa», *La Publicidad*, n. 8.836 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3.

¹⁴¹ V. A. F. de P, «En Pahissa», *Jove Catalunya*, n. 2 (30 de novembre de 1906), p. [1] i 2.

¹⁴² Peian, «Impresiones sobre el concierto Pahissa», *El Productor Literario*, (24 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, pp. 21 i 22].

¹⁴³ L'orquestra que va actuar en el «Concert Pahissa» estava integrada per un setanta-cinc músics i incloïa el quintet complet de la secció de corda, dues flautes, dos oboès, dos clarinets, un clarinet baix, quatre trompes, tres trompetes, tres trombons, una tuba, i timbals.

¹⁴⁴ Miro, «Teatre y conciertos: el concert Pahissa», *El Poble Català*, n. 277 (16 de novembre de 1906), p. [3]; «Triunfo del joven compositor Pahissa», *La Publicidad*, n. 10.015 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3; Marcos Jesús Bertrán, «Pahissa: concierto de juventud», *La Vanguardia*, n. 12.173 (17 de novembre de 1906), pp. 6 i 7; Iñotus, «Crónicas musicales: velada del Centro Artístico Musica y Concierto Pahissa», *El Diluvio*, n. 321 (17 de novembre de 1906), pp. 14 a 16; Peian, «Impresiones sobre el concierto Pahissa», *El Productor Literario*, (24 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, pp. 21 i 22].

¹⁴⁵ E. Vallés, «Concierto Pahissa», *Diario del Comercio*, (17 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 19]; Iñotus, «Crónicas musicales: velada del Centro Artístico Musica y Concierto Pahissa», *El Diluvio*, n. 321 (17 de novembre de 1906), pp. 14 a 16.

¹⁴⁶ J. M. Pascual, «Teatro de Novedades: concierto Pahissa», *La Publicidad*, n. 8.836 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3; Marcos Jesús Bertrán, «Pahissa: concierto de juventud», *La Vanguardia*, n. 12.173 (17 de novembre de 1906), pp. 6 i 7.

¹⁴⁷ Manuel de Montoliu, «Nova joventut», *El Poble Català*, n. 279 (18 de novembre de 1906), p. [1].

Richard Strauss (1864-1949).¹⁴⁸ Pahissa reafirmava la seva definició de músic modern i català. Com digué Pous i Pagès, tot i ser «ultra moderníssim», en el més íntim i profund era essencialment català, perquè la seva música era franca, era decidida i neta de línies com l'ànima catalana.¹⁴⁹ I semblava que l'ànima musical catalana es despertava a redós dels models germànics: «Los amigos del *mare nostrum*, estamos de enhorabuena; tenemos un cantor como Germania tiene los suyos, y el *suyo* especialmente;¹⁵⁰ los hijos de Catalonia hemos de sentirnos orgullosos de ese despertar del alma latina en el terreno del arte».¹⁵¹

Ser europeu sense sortir de Catalunya

En el banquet que li varen organitzar per a celebrar els èxits d'aquell any 1906, algú va insistir que calia alguna institució que bequés en Pahissa per estudiar a l'estranger. La historiografia, fonamentada amb els errors de memòria del propi músic, no ha esbrinat si va marxar de viatge per Europa a principis de 1907.¹⁵² Però de fet, Pahissa encara trigaria tres anys més a fer el primer viatge d'estudis, l'hivern del curs 1910-1911. Una prova d'això la tenim en l'article que va publicar el periodista i escriptor Carles Costa (1865-1926) el març de 1908 a propòsit de les subvencions de cultura de l'Ajuntament de Barcelona, entre les quals hi havia una beca d'estudis musicals. Recordava i lamentava que la proposta feta durant el banquet d'homenatge a Pahissa no va prosperar. I defensava que l'Ajuntament de Barcelona havia de vetllar per enviar-lo a estudiar fora, de la mateixa manera que demanava a la Diputació de Girona que ho fes amb Juli Garreta.¹⁵³ Després de l'èxit de *Canigó*, encara hi insistiria.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Miro, «Teatre y concerts: el concert Pahissa», *El Poble Català*, n. 277 (16 de novembre de 1906), p. [3]; «Gazeta musical: concert Pahissa», *La Veu de Catalunya*, n. 2.727 (16 de novembre de 1906, edició vespre), p. 2; Marcos Jesús Bertrán, «Pahissa: concierto de juventud», *La Vanguardia*, n. 12.173 (17 de novembre de 1906), pp. 6 i 7.

¹⁴⁹ J. Pous y Pagés, «Tot passant: els que no hi eren», *El Poble Català*, n. 278 (17 de novembre de 1906), p. [1].

¹⁵⁰ Es refereix a Richard Wagner.

¹⁵¹ E. Vallés, «Concierto Pahissa», *Diario del Comercio*, (17 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 19].

¹⁵² Francisco Madrid, «Jaime Pahissa: su música y su pereza», *Color* (1923) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, segon volum, p. 144]. També en parla en l'anomenat *Document Potts* (Aviñoa 1996: 75). Vegeu igualment Aviñoa(2003: 116).

¹⁵³ Carlos Costa, «A propósito de las subvenciones de cultura», *La Publicidad*, n. 10.482 (8 de març de 1908, edició matí), p. [1].

¹⁵⁴ Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2.

En el 4 de març de 1907, l'Orquestra Filharmònica de Barcelona, de creació recent, sota la direcció de Josep Lassalle (1876-1932), va interpretar el seu poema simfònic *El Combat* en els concerts celebrats al Teatre Principal.¹⁵⁵ Lassalle, que era fill de pare francès i mare espanyola, havia estudiat a França i a Alemanya. Era força desconegut en els ambients musicals barcelonins, raó per la qual alguns diaris de la ciutat sovint informaven erròniament de que es tractava d'un director alemany.¹⁵⁶ Amb la creació d'aquesta orquestra, que en prou feines va arribar a complir un aniversari, intentava fer-se un lloc en l'espai musical de Barcelona, i també ser conseqüent amb la valoració del repertori simfònic en la formació del públic.¹⁵⁷ Si la música dramàtica ja tenia el seu espai en el teatre, pensava que la música simfònica el tenia en el concert. I si per una banda, Wagner era conegut, per l'altra volia corregir la desconexió de la música instrumental de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Franz Joseph Haydn (1732-1809) i Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

William Weber ha escrit que durant el període comprès entre 1870 i 1945, la formació del cànon musical europeu està en un moment concret en el qual els autors contemporanis, els autors que estrenen i són vius, comparteixen el programa dels concerts amb els referents canònics. La presència de la música simfònica de Pahissa a Catalunya mentre ell hi resideix, segueix fil per randa aquesta descripció de Weber: se'l programa conjuntament amb altres autors contemporanis i amb els principals protagonistes del cànon.¹⁵⁸ Aquest concert de 1907 ja n'és un exemple clar. Com també ho és la globalitat d'aquest primer cicle de l'orquestra, que també programa les *Impressions simfòniques* de Juli Garreta, i la *Waldemar Daae* de Cristòfor Taltabull. Lassalle es va preocupar d'implantar els autors canònics, però també de fomentar la creació d'una escola catalana d'autors simfònics.¹⁵⁹

No és irrellevant que *El Combat* sonés després de l'octava simfonia de Franz Schubert (1797-1828) i la segona simfonia de Johannes Brahms (1833-1897). Va ser agosarat situar el poema simfònic cap al final, en un moment privilegiat i reservat a les obres més importants. Podia semblar atrevit situar Pahissa després d'uns autors que arribaven amb un càrrega tan important d'autoritat. No sembla, però, que això perjudicés les valoracions de l'obra de Pahissa ni que algú ho trobés massa desproporcionat.

¹⁵⁵ Lamaña (1927: 158) i Aviñoa (1985: 186).

¹⁵⁶ Aviñoa (1985: [215]).

¹⁵⁷ Aviñoa (1985: 220).

¹⁵⁸ Weber (1999: 341).

¹⁵⁹ Aviñoa (1985: 229).

Uns mesos després, va ser el mateix Pahissa qui va organitzar uns concerts al Saló de la Reina Regent del Palau de Belles Arts de Barcelona, en el marc de l'Exposició Internacional d'Art. Durant tres dimecres de juny, concretament els dies cinc, dotze i dinou, a les cinc de la tarda, hi hagué tres sessions de música de cambra dedicades a sis quartets de corda de Beethoven, que va dirigir Jaume Pahissa.¹⁶⁰ A principis de juliol, el dimecres dia tres, i també a les cinc de la tarda, es va reprendre la sèrie amb un concert d'orquestra de corda, d'uns vint membres aproximadament, que sota la seva direcció varen interpretar la versió orquestral d'un quartet de Mozart i el seu *Trio en sol menor*.¹⁶¹ Uns dies més endavant, organitzava i dirigia un concert al Casino del Comercio de Terrassa, amb una orquestra simfònica d'uns cinquanta-cinc músics. Les seves composicions, que integraven part del programa, varen ser aplaudides per originals, i s'hagué de repetir *A les costes mediterrànies*.¹⁶²

Amb aquests primers concerts que va programar i dirigir, a més a més d'incloure's en el repertori interpretat, com ja havia demostrat que podia fer en el concert monogràfic de la darrera tardor, també contribuïa a la difusió del cànon musical europeu, que tenia en Beethoven la seva figura central. No va viatjar a Europa, però sí que va situar les seves creacions al costat de les que pensava que constituïen la gran música. El llenguatge musical de les seves obres, per la instrumentació, pels gèneres emprats, per l'experimentació harmònica, pretenia ser «universal», segons una terminologia que avui ens molesta però que és propera als plantejaments ideològics de l'època. També pretenia ser-ho amb la seva inclusió en la programació dels concerts, com passava, de manera bastant general, a arreu del continent. I així, les postures regionalistes de *La Veu de Catalunya*, fins i tot en el concert del tres de juliol, retreien a en Pahissa que «se refia massa de la tècnica; [que] és un músich; però [com] ja vàrem dirli: el voldríem un xich més de casa». ¹⁶³

¹⁶⁰ «Palau de Belles Arts», *Revista Musical Catalana*, n. 42 (juny de 1907), p. 130; «Espectáculos: Palacio Municipal de Bellas Artes», *La Vanguardia*, n. 12.367 (5 de juny de 1907), p. 5; «Espectáculos: Palacio Municipal de Bellas Artes», n. 12.374 (12 de juny de 1907), p. 5; i «Espectáculos: Palacio Municipal de Bellas Artes», n. 12.381 (19 de juny de 1907), p. 5.

¹⁶¹ «Palau de Belles Arts», *Revista Musical Catalana*, n. 43 (juliol de 1907), p. 147; i «La Exposició», *La Veu de Catalunya*, n. 2.942 (3 de juliol de 1907, edició matí), p. 2.

¹⁶² «Impresiones de la Fiesta Mayor», *Egara*, n. 763 (6 de juliol de 1907), pp. [1] i 2.

¹⁶³ «La Exposició», *La Veu de Catalunya*, n. 2.943 (4 de juliol de 1907, edició matí), pp. [1] i 2.

***La campana submergida* de Hauptmann i *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare**

El divendres vint-i-vuit de febrer de 1908, a les nou del vespre, va estrenar-se públicament la versió catalana de *La campana submergida*, rondalla escènica en quatre actes i cinc quadres de Gerhart Hauptmann (1862-1946), adaptada al català per Salvador Vilaregut (1872-1937). D'aquesta obra ja se n'havien fet dues sessions privades l'any 1902 sota la direcció de Miquel Utrillo (1862-1934).¹⁶⁴ Aquest cop, però, va representar-se al Teatre Romea pel Teatre Íntim que dirigia Adrià Gual, qui també va dibuixar-ne el figurins, amb les decoracions de Salvador Alarma i Miquel Moragas, i unes il·lustracions musicals compostes per Jaume Pahissa.¹⁶⁵ Hi hagué dues representacions més a la tarda i a la nit del dia dos de març.¹⁶⁶ La crítica periodística va ser, en general, molt discreta. No va comentar res de la música.

Manuel Rodríguez (1872-1946) de *La Vanguardia* va rebutjar el llenguatge usat pel traductor perquè era massa vulgar i trencava l'encís poètic de l'obra amb un excés de llibertat. Cal aclarir que Hauptmann, en aquesta obra, barrejava fantasia i realitat com si l'acció transcorregués en un somni, i que l'encadenament de les situacions reals amb unes altres que no ho són, aportaven un bel constant de misteri i accentuaven el seu contingut poètic. El traductor, segons parer del periodista, no s'havia mantingut dins la tònica literària de l'obra ni del seu ambient delicat.¹⁶⁷

Al cap d'uns mesos, Adrià Gual va posar en funcionament una «Nova Empresa de Teatre Català» al Teatre Novetats de Barcelona. Alguns historiadors han indicat que seguia, en part, el model de la temporada lírica organitzada per Morera en el 1901, i dels espectacles-audicions organitzats per Graner.¹⁶⁸ Ara bé, en conjunt la nova temporada fou poc lírica, perquè la col·laboració del director musical, en Jaume Pahissa, es va donar només en *El somni d'una nit d'estiu* de William Shakespeare (1564-1616).

El dissabte disset d'octubre, va estrenar-se a Barcelona aquest clàssic amb la música incidental de Felix Mendelssohn (1808-1847), qui havia compost la partitura en el 1843. La idea de representar aquesta obra de la literatura anglesa va sorgir d'Adrià Gual, que des de l'octubre de 1892, quan en un

¹⁶⁴ «Espectáculos: Teatre Català (Romea)», *La Vanguardia*, n. 12.644 (28 de febrer de 1908), p. 5. Hauptmann (1896:[145] i [146]).

¹⁶⁵ «Romea: La Campana Submergida», *La escena catalana*, n. 75 (7 de febrer de 1908), pp. 2 i 3.

¹⁶⁶ *La Vanguardia*, n. 12.645 (29 de febrer de 1908), p. 9.

¹⁶⁷ M. Rodríguez Codolá, «Teatro Romea», *La Vanguardia*, n. 12.645 (29 de febrer de 1908), p. 9.

dels concerts de la Sociedad Catalana de Conciertos al Teatre Líric va quedar mut d'admiració per la música de Mendelssohn, havia volgut muntar l'obra teatral que suggeria aquella composició.¹⁶⁹ Va tornar a encomanar l'escenografia a Salvador Alarma i a Miquel Moragas, i la direcció musical a Jaume Pahissa, però va optar per Josep Carner (1884-1970) per a la traducció catalana, qui sap si mogut per les crítiques de *La campana submergida*. Se'n varen fer dotze representacions diferents.¹⁷⁰ Caldria afegir-hi també una representació privada per als reis Alfons XIII i Victòria d'Espanya, que a finals d'octubre estaven de visita a Barcelona. Va tenir lloc el divendres vint-i-tres, quan només havien fet dues de les funcions públiques, a primera hora de la tarda, en els Jardins del Laberint de la finca del marquès d'Alfarràs.¹⁷¹

Malgrat que tingué aquest ampli ressò en la societat, va ser una representació musical força aïllada que va suposar també unes gestions poc habituals a l'època, com per exemple, resoldre les complexitats contractuals dels quaranta-tres membres de l'orquestra, dels cors i dels cossos de ball.¹⁷² Més que d'una temporada lírica va tractar-se d'una temporada de teatre català, com molt bé diu el seu nom. I la seva característica era una programació dividida en tres temàtiques diferents, per les quals s'apostava: el teatre català, el teatre contemporani estranger i el teatre clàssic universal. En aquest darrer grup cal posar l'obra de Shakespeare.

El muntatge va ser molt aplaudit perquè posava en escena tots aquells espais i accions que la imaginació del lector no havia aconseguit materialitzar.¹⁷³

¡Quantes y quantes vegades l'haviem llegit el «somni»! Y ¡quantes y quantes vegades, tot llegintlo, se'ns havia acudit pensar que era d'impossible realització escènica! Era que no pensàvem en que hi hagués un Gual que podia proposarho un día, y uns escenògrafs com en Moragas y l'Alarma que ab la seva broja podien crear aquells paisatges reals y fantasiosos a la vegada, hont la llum sura misteriosa encara que siguin en plè día y hont els colors se fonen o contrasten bellament, superbament, inspiradament, com si nasquessin de les suavitats, d'aquelles onades de música que conviden l'esperit a volar.¹⁷⁴

Alarma i Moragas havien pintat set decoracions diferents a partir dels esbossos d'Adrià Gual. Aquests esbossos són cartrons grisos en els quals l'autor hi ha dibuixat figueres vegetals estilitzades en blau,

¹⁶⁸ Gual (1960: 216 i 217), Planes (1972: 101 a 103, 113 a 115) i Aviñoa (1985: 287 a 325) i (1996: 76).

¹⁶⁹ Lamaña (1927: 203), Gual (1960: 220 a 223) i Aviñoa (1985: 42).

¹⁷⁰ Concretament, el 17, el 21, el 24, el 25 (tarda i nit), el 26, el 27, el 28, el 29 i el 31 d'octubre, i el diumenge 1 de novembre (tarda i nit). Les funcions de nit solien començar a les nou i les de tarda a dos o tres quarts de quatre. L'entrada costava cinquanta cèntims. Programa conservat a l'Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas».

¹⁷¹ «Teatrales», *El Diluvio*, n. 295 (21 d'octubre de 1908), p. 12; «Cronica cortesana», *El Diluvio*, n. 298 (24 d'octubre de 1908), p. 9 a 13; i «Noves», *La escena catalana*, n. 108 (24 d'octubre de 1908), p. 8.

¹⁷² *La Veu de Catalunya*, n. 3.416 (24 d'octubre de 1908, edició matí), p. 3.

¹⁷³ Violet, «A ca la Talia», *¡Cu-cut!*, n. 336 (22 d'octubre de 1908), p. 680.

¹⁷⁴ J. Morató, *La Veu de Catalunya*, n. 3.410 (17 d'octubre de 1908, edició de mitja nit), p. 3.

arbres que només insinuen l'inici del seu tronc i tanquen l'espai nocturn del sotabosc.¹⁷⁵ En una fotografia comprovem que el teló de fons general era doble, amb una ciutat antiga insinuada en la clariana entre els troncs dels arbres, que no repetien la figuració simbòlica del director d'escena, sinó que van ser pintats amb un estil més realista i menys estilitzat.¹⁷⁶ Els escenògrafs reinterpretaven les orientacions de Gual, abandonaven les ambigüitats formals del simbolisme i apostaven per una representació objectiva de la realitat. No deuria ser la primera vegada que ho feien, ni seria l'última.

Gual va definir un equip de treball amb el qual va sentir-s'hi còmode, tot i que només tornarien a treballar plegats al cap d'un any, en l'adaptació escènica del poema èpic *Canigó* de Jacint Verdaguer (1845-1902). El resultat va omplir de satisfacció el director, fins al punt que en les seves memòries no dubtava en afirmar de manera contundent que: «De tots els treballs, de totes les emocions bones i dolentes, en diversos ordres que he experimentat en el transcurs de la meva gestió teatral, puc dir que la que més solc va deixar en el meu esperit fou la realització de *El somni d'una nit d'estiu*».¹⁷⁷ També va marcar profundament a Josep Carner. Va ser en aquest moment quan el poeta va forjar les seves principals idees sobre l'estilística en l'escriptura teatral. No és només una anècdota que quan va escriure el llibret del *Giravolt de maig*, la seva temptativa madura en la dramaturgia, partís justament de l'argument de l'obra de Shakespeare.¹⁷⁸ A ell, aquella producció, també el va colpir.

L'èxit de l'obra, i l'assistència nombrosa de públic, varen sorprendre fins i tot als organitzadors. Però les lloances no foren unànimes per a tot l'equip. Contràriament al que li havia passat a Salvador Vilaregut per la seva traducció de *La campana submergida*, Josep Carner va ser qüestionat per usar un llenguatge massa elevat, per una traducció poètica que havia dificultat la comprensió de l'obra a la majoria dels espectadors. El registre literari, pensaven alguns, no era el més adient per a la diversitat de públic que havia assistit al teatre, i que fins i tot els actors s'hi havien sentit estranys.¹⁷⁹ Si a principis d'any la traducció catalana de Hauptmann era criticada per ser massa vulgar, ara la traducció de Shakespeare ho era per ser massa elitista. Tanmateix, els pitjors comentaris varen ser per al director musical.

¹⁷⁵ Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Barcelona, fons escenografies, E11. Vegeu annex n. III, imatge n. 2.

¹⁷⁶ Vegeu annex n. III, imatge n. 3.

¹⁷⁷ Gual (1960: 222).

¹⁷⁸ Sarsaneda (1984: 128).

¹⁷⁹ «El somni de una nit d'istiu», *La escena catalana*, n. 108 (24 d'octubre de 1908), pp. 3 i 6; i «Teatre Novetats», *Revista Musical Catalana*, n. 59 (novembre de 1908), p. 221.

Pahissa, «de batuta poco clara y expresiva», segons *El Correo Catalán*, no va excel·lir gaire en la direcció.¹⁸⁰ *El Diluvio* escrivia que «No podemos extender nuestro elogio á la concertacion de la deliciosa música de Mendelssohn, que salió medianamente ajustada, sin colorido ni matices. Un director de mayor experiencia y de una batuta más clara y menos acartonada hubiera sacado otro efecto de los excelentes elementos que forman la orquesta».¹⁸¹ Podem aventurar que el compositor encara no era un bon director, tot i que només un any i mig més tard, quan va dirigir la cinquena simfonia de Beethoven a Figueres, se'l va equiparar en qualitat a Richard Strauss.¹⁸² El problema de la seva interpretació de la música incidental de Mendelssohn va ser, sobretot, un problema de tempo. I no només perquè la *Revista Musical Catalana* senyalava que la famosa marxa nupcial va ser massa lenta.¹⁸³

El fons d'Adrià Gual va passar a formar part de la col·lecció de l'industrial Artur Sedó, que actualment es custodia en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Barcelona. Allí hem localitzat un exemplar de *El somni d'una nit d'estiu* segons la traducció de Josep Carner, que va publicar-se una mica abans de les representacions al Teatre Novetats.¹⁸⁴ Les atribucions manuscrites dels personatges, que coincideixen amb els actors que els varen interpretar en la tardor de 1908, ens permeten pensar que són de Gual. A partir d'aquestes anotacions també podem resseguir els moments en què va sonar la música.¹⁸⁵ Algunes vegades també hi ha anotat el minutatge de les escenes. Per exemple, el conjunt de les dues primeres escenes va durar uns deu minuts, segons la nota manuscrita. Doncs bé, segons aquestes indicacions, l'obertura va durar uns dinou minuts, mentre que actualment les principals versions enregistrades duren aproximadament uns dotze minuts i escaig.¹⁸⁶ Per això,ensem

¹⁸⁰ «Teatros y conciertos», *El Correo Catalán*, n. 10.993 (19 d'octubre de 1908), p. [2].

¹⁸¹ «Teatrales», *El Diluvio*, n. 292 (18 d'octubre de 1908), p. 13.

¹⁸² F. Bosch Armè, «Gran concert sinfònic», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [3] i [4].

¹⁸³ «Teatre Novetats», *Revista Musical Catalana*, n. 59 (novembre de 1908), p. 221: «Lo que comprenem menys es com va permetres el director alterar el moviment de la *Marxa nupcial*, qual indicació d'*allegro vivace* no deixa lloc a cap dubte. Portada a un temps moderat perd tota sa noblesa y esdevé una marxa de processó de les més vulgars».

¹⁸⁴ Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Barcelona, Fons Artur Sedó, Top. 9540N.

¹⁸⁵ L'Obertura, abans d'iniciar-se l'obra; l'*Scherzo*, quan Puck va trobar-se amb un elf en el bosc proper a Atenes (p. 34); «l'Elfmarsch», a l'arribada d'Oberon i Titània (p. 35); la cançó, amb cor «Bunte Schlangen, zweigezüngt» (p. 43); «l'Intermezzo», segurament després de l'acte II (p. 56); el «Notturmo», després de l'acte III (p. 75); la «Hochzeitmarsch», en el casament de Teseu i Hipòlita, a l'inici de l'acte V; la «Fanfere»; la «Marcia fúnebre», que acompanya la representació dels artesans d'Atenes; «Ein Tanz von Rüppeln», dansa escenificada; i «Bei des Feuers mattem Flimmern», al final.

¹⁸⁶ Dotze minuts i trenta-set segons en la interpretació de Wilhelm Furtwangler de 1929, editada per Classico d'Oro; onze minuts i quaranta segons en la de Bruno Walter de 1948, editada per Music & Art Programs of America; onze minuts i trenta-tres segons en la de George Szell de 1957, editada per Decca; tretze minuts i un segon en la d'Otto Klemperer de 1960, editada per Emi Classics; onze minuts i setze segons en la de Carl Schuricht de 1961, editada per Hänssler Classic; dotze minuts i tres segons en la de Claudio Abbado de 1984, editada per Deutsche Grammophon; onze minuts i vint-i-set segons en la de Yoel Levi de 1992, editada per Telarc; dotze minuts i cinquanta-quatre segons en la de Helmuth Rilling de 1993, editada per Hänssler Classic;

que els tempi escollits per Pahissa no varen ajustar-se gaire als que podrien esperar-se, que eren massa lents en relació a les interpretacions de l'època.

Un Richard Strauss català

Paral·lelament a *La Campana submergida* i a *El Somni d'una nit d'estiu*, en aquell any de 1908 la presència de música simfònica a Barcelona continuava el seu creixement. Josep Lassalle, que havia anat a Munic per a dirigir l'orquestra Tonkünstler, va tornar a la ciutat comtal al capdavant d'una formació d'aproximadament un centenar de músics.¹⁸⁷ I novament la Filharmònica de Berlín tornava a tocar Barcelona, ara sota la batuta de Richard Strauss. A diferència de la primera visita d'aquesta prestigiosa orquestra en el 1901, ara no interessava tant ampliar el repertori simfònic com conèixer la versió, la interpretació que en feien els modèlics directors alemanys.¹⁸⁸ No és una casualitat que en aquest context de perfeccionament en el coneixement de la direcció simfònica, determinada premsa hagués criticat la «batuta» de Pahissa. Quan Strauss va venir per primera vegada a Barcelona, en el 1897, va ponderar-se com el successor de Wagner i com un model de compositor i director d'orquestra.¹⁸⁹ La seva manera de fer sonar els conjunts simfònics va atraure.¹⁹⁰ El mateix va passar en el 1901 amb la manera de dirigir de Felix Weingartner (1863-1942).¹⁹¹ Enrera quedaven els efectismes i les modificacions de tempo a les que el públic català del segle XIX estava ben acostumat. Havien estat desplaçats per una conducció justa i per la claredat en l'expressió.

Però si bé Pahissa calia que perfeccionés la direcció d'orquestra, la seva cursa com a compositor europeu feia un pas important a principis de 1909. El dinou de gener, a l'Hercules Hall de Nuremberg, i sota la direcció del reconegut director català Antoni Ribera (1873-1956), la Filharmònica de la ciutat alemanya, amb un programa en el qual també hi havia la vuitena simfonia de Beethoven,

dotze minuts i vint-i-tres segons en la de Philippe Herreweghe de 1994, editada per Harmonia Mundi; i dotze minuts i quaranta-un segons en la de Christian Pollack de 1998, editada per Amadis.

¹⁸⁷ Aviñoa (1985: 250 i 251).

¹⁸⁸ Lamaña (1927: 154) i Aviñoa (1985: 166 i 253).

¹⁸⁹ Lamaña (1927: 152 i 153) i Aviñoa (1985: 68).

¹⁹⁰ Aviñoa (1985: 76).

¹⁹¹ Aviñoa (1985: 137 i 138).

interpretava dos poemes simfònics de l'autor català: *El combat* i *A les costes mediterrànies*.¹⁹² La premsa alemanya va valorar-los positivament, sobretot pel que fa a la instrumentació. Va ser una bona prova de que les seves composicions eren europees i de que ell superava les limitacions del regionalisme, que era un músic «universal».

Des de *La presó de Lleida* i des del «Concert Pahissa», mentre començava a formar-se com a director musical i continuava col·laborant amb els projectes dramàtics d'Adrià Gual, havia estat treballant en un nou poema simfònic: *El camí*. Va acabar de compondre'l aquell mateix hivern en què donava a conèixer els seus primers poemes simfònics a Alemanya. I va estrenar-lo al Gran Teatre del Liceu el vint-i-un de març, en el cicle de concerts organitzats per l'Associació Musical de Barcelona per a celebrar el seu concert número dos-cents. Malgrat que l'assistència de públic no va ser molt alta, i que la premsa va mantenir una primera actitud de prudència en deixar les valoracions per a la segona audició, que va donar-se pocs dies després, l'estrena de *El camí* va anar voltada de certa polèmica. No hi hagué pas aldarulls ni discussions acalorades, sinó incomprensió i radicalització dels discursos sobre la modernitat musical, tant en les opinions a favor com en les contràries. Ho detallarem més endavant en el tercer capítol.

Pahissa, mogut pels èxits i pels comentaris de les estrenes anteriors, s'havia atrevit molt en l'experimentació harmònica i en el desenvolupament de la instrumentació. I malgrat tot, va ser molt aplaudit.¹⁹³ Quan en el 1905 va donar-se a conèixer, *La Veu de Catalunya* havia reconegut una certa afinitat entre Jaume Pahissa i Richard Wagner. Ara declinava més a trobar-la amb Richard Strauss.¹⁹⁴ Amb el nou poema simfònic consolidava la seva proclamació com a músic europeu mitjançant la modernitat de la seva música. Als ulls dels seus coetanis, sobrepassava Wagner. Amb la rebel·lia de les dissonàncies, del les quals també parlarem més endavant, entrava de ple en el terreny revolucionari de l'art i esdevenia una icona més de la modernitat musical, i no només del modernisme.¹⁹⁵

¹⁹² «En Nuremberg: el Maestro Pahissa ovacionado», *La Publicidad*, n. 4.514 (21 de gener de 1909, edició nit), p. 2. Aviñoa (1994:7).

¹⁹³ «Gran Teatro del Liceo: sexto de abono», *La Publicidad*, n. 4.564 (22 de març de 1909, edició nit), p. 3; «Pahissa, músico», *Diario de Barcelona*, (23 de març de 1909, edició de nit); *La Vanguardia*, n. 13.030 (23 de març de 1909), p. 5; «Gazeta musical: Associació Musical de Barcelona», n. 3.569 (27 de març de 1909, edició matí), p. 2; i n. 13.034 (27 de març de 1909), p. 5.

¹⁹⁴ «Gazeta musical: Associació Musical de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, n. 3.565 (23 de març de 1909, edició matí), p. 2.

¹⁹⁵ «Gran Teatro del Liceo: sexto de abono», *La Publicidad*, n. 4.564 (22 de març de 1909, edició nit), p. 3.

La Setmana Tràgica

Des de l'aparició de la Solidaritat Catalana, hi havia hagut menys friccions en la vida política del principat. El resultat de les eleccions provincials del deu de març de 1907 havien deixat una Diputació de Barcelona substancialment modificada i preparada per a una administració favorable als interessos catalanistes. Dels trenta-sis membres que la integraven, només un era llerrouxista, tres eren lliberals i vuit conservadors. Els vint-i-quatre restants eren de l'entesa catalana. Enric Prat de la Riba, que tot just acabava de publicar *La Nacionalitat Catalana*,¹⁹⁶ va ser nomenat president i va engegar, entre altres coses, l'Institut d'Estudis Catalans.¹⁹⁷ Unes setmanes després, el vint-i-un d'abril, en les eleccions legislatives, Lleroux va perdre la seva acta i els candidats de Solidaritat varen obtenir quaranta-un dels quaranta-quatre escons del congrés, entre els quals hi havia tots els de la circumscripció de Barcelona. L'atemptat llerrouxista que va patir Francesc Cambó tres dies abans de les eleccions, i les manifestacions que hi hagué, varen ser determinants.¹⁹⁸

Aquest moment de coalició en la política catalana va coincidir amb el retorn del conservador Antoni Maure al govern, el gener de 1907. Aquest polític mallorquí havia dimitit a finals de 1904. Després de la inestabilitat dels governs conservadors i de l'alternança amb el partit lliberal, el seu retorn al poder suposava un període de certa tranquil·litat i equilibri institucional. Però dos anys després, en el nou de juliol de 1909, un conflicte militar amb els treballadors del ferrocarril de les mines del Riff es va convertir en l'inici d'una guerra colonial.

Les primeres derrotes de l'exèrcit espanyol obligaren al president Maura a enviar reforços. Aquesta mobilització de soldats va ser per unitats i això va obligar a mobilitzar també els reservistes, que ja havien oblidat el servei militar i la majoria dels quals estaven casats i amb fills. A més, Maura va decidir treure bona part dels contingents del Principat. L'onze de juliol varen començar els embarcaments de tropes cap a Melilla, que es reprengueren del catorze al divuit del mateix mes. Mentrestant, les escenes de comiat al port de Barcelona esdevenien manifestacions contràries a la guerra. La desfilada dels

¹⁹⁶ Prat de la Riba (1906).

¹⁹⁷ Santolaria (2005: 188, 189 i 190).

reservistes pels carrers, acompanyats de les seves dones i els seus fills, originava irritació. Però les mobilitzacions no varen cessar.¹⁹⁹

El dilluns dinou al vespre, començava una manifestació a les Rambles. Quan passaren davant la redacció de *El Poble Català*, varen aplaudir. Quan passaren davant el palau de Comilles, varen cridar. Finalment, la policia va dissoldre-la amb trets i hi hagué diversos detinguts. A mesura que transcorria la setmana, i amb la contribució de la premsa, l'ambient s'anava radicalitzant més i més. L'agitació creixia. Els parlamentaris de Solidaritat Catalana varen reunir-se la tarda del dimecres per a demanar una reunió immediata de les Corts. Però no va ser acceptada.²⁰⁰

Pel dilluns vint-i-sis va convocar-se una vaga, que inicialment va ser seguida sense incidents. Fins i tot, alguns empresaris ordenaren parar l'activitat de les fàbriques. A mig matí la vaga era general i era acceptada per la majoria dels barcelonins. Sabadell, Terrassa, Granollers, Mataró, Vilanova i la Geltrú, i Sitges s'hi afegiren.²⁰¹ Mentrestant, la Junta d'Autoritats, que aquell migdia s'havia reunit al govern civil, pensava que treure l'exèrcit als carrers intimidaria els obrers i acabaria amb la vaga. El dimarts al matí, les forces de seguretat varen ocupar diversos punts de la ciutat. I els incidents no trigaren gaire a produir-se. La vaga s'havia transformat en revolta. S'alçaven barricades pels carrers, s'havien assaltat diverses armeries i començava a haver-hi morts i ferits. Enmig d'aquest clima tens, s'incendiaren també els primers temples i convents. A mitjanit cremaven una trentena d'edificis religiosos.²⁰²

Ningú va voler encapçalar el moviment revolucionari. Ningú volia acceptar la responsabilitat dels fets. El moviment, sense cap, va anar perdent força. El dijous a la nit els revoltats es donaren per vençuts. Els fabricants, d'acord amb les autoritats, varen informar que aquella setmana seria pagada íntegrament si el dilluns següent els treballadors es presentaven als seus llocs de treball. Algun tren va començar a circular. El diumenge la gent va sortir de passeig per veure les destrosses de la revolució.²⁰³

El final de la setmana va coincidir amb l'inici d'una nova etapa centrada en la recerca de responsabilitats i la repressió. L'endemà, un consell de guerra dictava la primera sentència a cadena perpètua, i fins a la tardor continuaren les detencions, els empresonaments i els confinaments. Després

¹⁹⁸ Santolaria (2005: 197 i 198).

¹⁹⁹ Benet (1964: 39 a 41).

²⁰⁰ Benet (1964: 42, 45 i 47).

²⁰¹ Benet (1964: 49 a 52).

²⁰² Benet (1964: 51, 53, 56 i 57).

d'uns anys de fervor patriòtic i cívic, de pensar que hi havia una manera europea i civilitzada d'entendre la política a Catalunya, la desil·lusió i la desesperança acabaren amb el projecte de la Solidaritat Catalana, que en el juliol de 1909 tenia quinze mil afiliats, i que després d'aquesta setmana s'havia quedat amb poc més de quatre mil.²⁰⁴ A més, amb la ciutat sota control, els covards que no havien fet res durant la Setmana Tràgica varen sorgir valents per atiar la repressió. Els mateixos que havien intentat marxar de Barcelona, que no havien estat a l'alçada de la seva missió, segons va acusar Joan Maragall, ara es mostraven favorables a l'establiment de l'ordre i a l'increment de les forces públiques.²⁰⁵

Calia trobar un cap de turc. I no se'ls va ocórrer altra cosa que afusellar el pedagog Francesc Ferrer i Guardia (1854-1909), un dels fundadors de l'escola moderna.²⁰⁶ Va ser la llavor d'una campanya contestatària internacional i de l'esclat d'algunes bombes a Barcelona. El vint-i-un d'octubre, pressionat des de dins i des de fora, el govern d'Antoni Maura caigué de forma brusca.²⁰⁷ Es convocaren eleccions pel dotze de desembre, que a Barcelona guanyaren els partits que s'havien mostrat contraris a la repressió, amb els lerrouxistes al davant. En les eleccions als diputats per les Corts espanyoles, celebrades en el maig de 1910, els lerrouxistes tornaven a guanyar. La Lliga Regionalista es quedava sense cap representació parlamentària per a la ciutat de Barcelona. Ara era Francesc Cambó qui es quedava sense acta. Els catalanistes tornaven a estar dividits. I els altres grups polítics ho aprofitaren per augmentar el seu poder. Altra vegada, la política catalana s'esquerdava. I qualsevol excusa era utilitzada per continuar-la erosionant.²⁰⁸

La crisi definitiva de la Solidaritat Catalana no només va afavorir el radicalisme lerrouxista, que capitalitzava la mobilització antimaurista en les eleccions municipals del desembre de 1909, sinó que l'esquerra catalanista va assolir una empenta notable. En el març de 1910 va fundar-se un nou partit polític, la Unió Federal Nacionalista Republicana, que dirigia Pere Coromines (1870-1939), i que era una barreja del Centre Nacionalista Republicà, dels federals i de la Unió Republicana que havia format part de Solidaritat.²⁰⁹ Però aquest nou partit no va saber com accedir a les masses obreres i va fracassar en les

²⁰³ Benet (1964: 60, 61, i 63).

²⁰⁴ Cuadrat (1977: 46).

²⁰⁵ Maragall (1932) i Benet (1964: 77, 89, 131 i 143).

²⁰⁶ Puig (1981: 343).

²⁰⁷ Termes (1987: 223) i Ehrlich (2004: 203).

²⁰⁸ Benet (1964: 88, 178, 179, 244 i 249).

²⁰⁹ Pla (1973: 363), Puig (1981: 353), Termes (1987: 223, 224, 251 i 252), Costa (2002: 101) i Ehrlich (2004: 207).

eleccions a les Corts del maig següent. Va ser l'inici d'una davallada que els va empènyer a pactar amb Lerroux, quatre anys després, amb el famós Pacte de Sant Gervasi. Mentrestant, la gent de la Lliga Regionalista estava en un dels moments més baixos de la seva història. Semblava que estava a punt de desaparèixer.²¹⁰

Una empresa turística rera l'altruisme patriòtic

A finals de 1909, uns regionalistes empordanesos varen tenir la idea inicial. Volien promoure una representació escènica de *Canigó* a l'aire lliure i amb unes il·lustracions musicals per a orquestra compostes expressament. I volien fer-ho a la seva pròpia ciutat, Figueres. Es tractava d'un grup integrat pels banquers Jordi i Josep Montsalvatge, el notari Candal, el sastre Sánchez i l'hisendat Rius,²¹¹ persones que pertanyien als oficis característics del nucli catalanista, com ha indicat Joan-Lluís Marfany, i que «miraven a Europa» i «estimaven la terra».²¹² Estaven molt preocupats pel seu país. Segurament també ho estaven pel seu partit. Tanmateix, la seva consideració per l'art i la seva confiança amb els artistes catalans va fer que endeguessin aquest projecte i que no imposessin cap criteri artístic ni cap limitació econòmica que donés un caràcter mercantil a l'esdeveniment:

Les seves intencions eren ben clares. No es tractava d'uns empresaris rera la dèria d'un guany, sinó d'uns homes que, moguts per una cabòria generosa, rera la qual es descobria tot seguit l'amor propi sembrat i collit a la terra, i més encara a la ciutat, que era la seva, es disposaven a actuar amb un gran sentit d'homes de negocis, sense voler fer negoci amb allò que projectaven.²¹³

Ara bé, una de les finalitats importants que hi havia al darrera, i que no podem menystenir gens, va ser la de crear el Béziers català, la de convertir Figueres en la població de referència a Espanya en l'organització d'espectacles teatrals i musicals a l'aire lliure durant el bon temps.²¹⁴ Clar que aquesta programació suposava l'afiliació amb un estil de cultura europea, però també suposava la creació d'un

²¹⁰ Ehrlich (2004: 244).

²¹¹ Nota manuscrita que acompanya la fotografia de la primera pàgina de la revista *Canigó* (1910) conservada a l'arxiu particular de Narcís Oliveras de Figueres. Carles Costa, «La representació del Canigó», *Canigó*, (1910), p. 1; «El Canigó», *El Poble Català*, n. 4.907 (3 de maig de 1910, edició nit), p. [1]. Gual (1960: 249) i Aviñoa (1996: 78).

²¹² Marfany (1995: 50 a 60, i 85).

²¹³ Gual (1960: 249).

negoci estival que promogués econòmicament la ciutat en un moment en el qual el turisme cultural era encara una idea molt minoritària. Aquesta lectura econòmica pot contrastar una mica amb la patriòtica, que es fonamentava amb l'altruisme dels promotors. Tanmateix, els dos nivells d'interpretació es varen donar, malgrat que ha perviscut, sobretot, la lectura nacionalista. A més a més, l'imprevisible ajornament de l'estrena i un càlcul de costos poc madur varen conduir l'empresa a un fracàs econòmic que va acabar de reforçar l'heroïcitat cultural dels promotors. Si bé la desfeta econòmica impedí solidificar una oferta cultural innovadora per aquells anys i que s'emmirallava en la localitat del sud de França, l'amor a la pàtria i l'amor a l'art varen ser molt més forts que el desastre mercantil.²¹⁵ Un dels principis bàsics de la regeneració del teatre líric català era deslligar l'entreteniment artístic dels interessos econòmics, era invertir en l'educació i la millora social, era prescindir dels èxits empresarials. El *Canigó* de Figueres hagués pogut ser recordat com la fita inaugural dels espectacles turístics estivals a Catalunya. Però la vergonya de reconèixer aquestes finalitats i el fracàs monetari de l'intent, varen soterrar-lo, en aquest sentit, immediatament.

Béziers era una població francesa que feia pocs anys havia estrenat un amfiteatre construït sobre l'antiga plaça de toros que havia estat destruïda per un incendi en el 1896. Fernand Castelbon de Beauxhostes (1859-1934), ideòleg de les representacions líriques a l'aire lliure i que havia estat vicecònsol espanyol, va invitar Camile Saint-Saëns (1835-1921) per provar l'acústica de l'espai. Després d'això, i en conseqüència, li va encarregar al compositor francès la música incidental d'una obra per a representar-se en aquell espai a l'aire lliure. El resultat fou *Déjanire*, a partir d'una tragèdia escrita per Louis Gallet (1835-1898), que va demanar una orquestra vastíssima (entre els intèrprets hi hagué la Banda Municipal de Barcelona) i va atraure prop de deu mil espectadors. Fins i tot hi hagué trens especials des de París.²¹⁶ Des d'aquella representació de l'any 1898 cada estiu es programaren representacions *en plein air* i el model de drama va estendre's pel sud d'Europa.

En les seves memòries, Adrià Gual ens explica que quan muntava la representació de *Ifigènia a Tàurida* de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) segons la traducció de Joan Maragall, que va fer-se a l'aire lliure a Barcelona en el mateix any 1898, ell ja coneixia que Castelbon de Beauxhostes havia

²¹⁴ Gual (1960: 250) i Aviñoa (1996: 78).

²¹⁵ Gual (1960: 253).

implantat aquest gènere teatral a Béziers per fomentar el turisme i reputar la seva ciutat nadiua.²¹⁷ En el 1910, aquesta referència i aquest lligam entre Béziers i Figueres era molt més explícit: l'ideòleg francès, que encara era director dels espectacles estivals, va anar a la representació amb el càrrec de director honorífic. El lligam amb Europa es reforçava i es donava més singularitat a l'esdeveniment, més enllà del que era habitual en les festes majors de les poblacions catalanes d'aquell moment, és a dir, l'òpera i els toros. El dia previst de l'estrena, el tres de maig, també varen desplaçar-se a Figueres l'exdirector del Teatre de l'Òpera de París, Pierre Gailhar, i altres personalitats franceses i catalanes, tal com Àngel Guimera (1845-1924), Ignasi Iglésias (1871-1928) o Enric Granados.²¹⁸ I és que una de les finalitats del projecte figuerenc era justament unir els catalans d'Espanya i els catalans de França, els que compartien el mateix paisatge del Canigó.²¹⁹ I els que compartien també un mateix interès geogràfic i turístic per la zona. Simbòlicament, aquesta «patriòtica iniciativa», com se'ls felicitava i se'ls encoratjava,²²⁰ era una gesta de modernitat i de catalanitat, d'unió nacional. Per això, la representació posterior a Barcelona no podria ser millor que la de Figueres. Perquè no sacralitzava la pàtria. Perquè no unia els catalans espanyols i els catalans francesos. I aquest valor simbòlic va desplaçar, i amagar, l'empresa econòmica.²²¹ Bé, potser no pas per a tothom: «Veure el Canigó dintre les Arenes, es quelcom que no havien somniat els nostres pares ni els mateixos Pirineus. Això es fer segle, y además calés».²²²

²¹⁶ *La Música Ilustrada*, n. 17 (25 d'agost de 1899), pp 4 a 6. Langham (1992: 463), Teller, Harding i Fallon (2001: 126). Vegeu annex n. III, imatges nn. 4 i 5.

²¹⁷ Gual (1960: 83 i 84).

²¹⁸ *El Ampurdanés*, n. 1.761 (17 d'abril de 1910), p. [2 i 3]; «Fiestas de Mayo en Figueras», *La Lucha*, n. 9.978 (19 d'abril de 1910), p. 2; *Heraldo de Gerona*, n. 639 (21 d'abril de 1910), pp. 2 i 3; P. De F., «Mr. Castelbon de Beauxhostes», *Canigó*, (1910), p. 3; Rossend Fortunet y Busquets, «Figueres y el Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 294 (4 de juny de 1910), pp. [1] a [2], també dins el mateix número Carles Costa, «El Canigó a Figueres», pp. [2] i [3] i Rossend Serra y Pagés, «La representació de Canigó en les Arenes de Figueres!», pp. [3] i [4].

²¹⁹ *La Lucha*, n. 9.972 (12 d'abril de 1910), p. 3; Carles Costa, «El Canigó a Figueras», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 118 (26 de maig de 1910), p. 3; R. F. y B., «L'estreno de Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 293 (28 de maig de 1910), p. [1] i [2], Carles Costa, «El Canigó a Figueres», n. 294 (4 de juny de 1910), pp. [2] i [3] i «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; i «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.924 (10 de juny de 1910), p. [1]

²²⁰ *La Lucha*, n. 9.949 (10 de març de 1910), p. 3.

²²¹ «El Canigó en espectacle», *La Veu de Catalunya*, n. 3.946 (29 d'abril de 1910, edició vespre), p. 4; i *La Veu de l'Empordà*, n. 289 (30 d'abril de 1910), p. [3].

²²² Xim-Xim, «Nyigo-nyigo», *iCu-cut!*, n. 422 (23 de juny de 1910), p. 396.

La preparació de l'espectacle

El primer que varen fer els empresaris figuerencs va ser adreçar-se a Adrià Gual per encarregar-li la coordinació i direcció escènica del muntatge. En aquell moment, la tardor de 1909, i contra el que Gual escriu en les seves memòries,²²³ Josep Carner ja treballava en l'adaptació textual. Potser va ser el mateix poeta qui va conduir els figuerencs al director escènic.²²⁴ Un any després de *El somni d'una nit d'estiu*, l'encàrrec de la partitura a Jaume Pahissa era força lògic. També ho era l'encàrrec de l'escenografia a Salvador Alarma i Miquel Moragas, col·laboradors habituals del Teatre Íntim, com hem anat veient. En un número de gener de *Papitu* hem localitzat la primera notícia publicada en la premsa. Diu que es prepara el *Canigó* a Figueres a l'aire lliure. I que serà «federal». I que en els entreactes, a la manera d'un cor de tragèdia grega, es llegirà el programa del vint-i-quatre de juny de 1894, o el que és el mateix, el programa de caràcter republicà i populista que el Partit Federal va aprovar en aquesta data.²²⁵ Un mes més tard, les informacions publicades comencen a succeir-se amb continuïtat. En el disset de febrer, un cronista del diari figuerenc *El Ampurdanés*, engrescat de veure un «drama musical» a partir del poema de Verdaguer, comentava que la partitura estava gairebé acabada i que properament Adrià Gual i Salvador Alarma viatjarien a Figueres per estudiar les mesures i les característiques de la plaça de toros.²²⁶ I normalment, quan el llibret i la partitura estan enllestits, i s'esbossa l'escenografia, comença pròpiament la producció d'un muntatge teatral. Així doncs, la producció de *Canigó* va començar a mitjans de febrer de 1910.

El número d'assaigs d'aquesta mena d'espectacles teatrals no solia ser molt alt. Els músics i els actors també solien assajar per separat, i només al final intensificaven la seva feina, tant pel que fa al nombre d'assaigs com per ser-ho de conjunt. L'empresa teatral, que era la mateixa del Teatre Principal de Barcelona, no va començar a assajar el *Canigó* fins al mes d'abril. Primer ho feren els actors i després els cors, que preparava Esteve Puig.²²⁷ Els conjunts hagueren d'esperar a finals de mes, pocs dies abans de

²²³ Gual (1960: 255).

²²⁴ J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3.

²²⁵ *Papitu*, n. 60 (19 de gener de 1910), p. 36.

²²⁶ L., «El poema Canigó», *El Ampurdanés*, n. 1.744 (17 de febrer de 1910), p. [3].

²²⁷ *La Veu de l'Empordà*, n. 287 (16 d'abril de 1910), p. [4]; *El Ampurdanés*, n. 1.761 (17 d'abril de 1910), pp. [2 i 3]; «Fiestas de Mayo en Figueras», *La Lucha*, n. 9.978 (19 d'abril de 1910), p. 2; i *Heraldo de Gerona*, n. 639 (21 d'abril de 1910), pp. 2 i 3.

l'estrena.²²⁸ L'orquestra del Gran Teatre del Liceu, amb el reforç de diferents membres de la Societat Sindicat Musical, va començar a treballar la partitura de Pahissa el vint-i-vuit d'abril.²²⁹ En menys d'una setmana varen preparar tota la nova composició.²³⁰ Aquesta era la temporització normal segons els procediments de l'època. Ho prova que, tret d'un petit desajust dels instruments de metall en l'escena de la «Mort de Gentil» del segon acte de l'estrena barcelonina,²³¹ els comentaris publicats en la premsa elogiaven la interpretació. Ni es va qüestionar la direcció de Pahissa ni la interpretació de l'orquestra, a excepció de les insinuacions indirectes de la *Revista Musical Catalana*.²³² Això ens confirma que obres de l'amplitud i la dificultat com la de Pahissa podien preparar-se amb un parell de dies, o menys encara.

Els espectadors d'aquests assaigs orquestrals varen col·laborar en la creació de les expectatives de la música. Les previsions apuntaven que la nova composició de Pahissa s'adequava perfectament a l'escena, que era catalana i moderna, que era un treball «d'alta volada».²³³ ¿Què calia esperar sinó d'un compositor jove i valent, que quatre anys enrera havia sorprès amb *La presó de Lleida*, i que no feia ni un any ho havia fet amb el poema simfònic *El camí*? Però resulta que quan els actors i l'orquestra encara no havien assajat conjuntament, la música ja era valorada per la seva funció dramàtica de reforç a l'adaptació escèniques. Abans de que l'escena fos vista, la bona subordinació de la música a aquesta n'era una virtut. Per exemple, aquesta notícia que va córrer en diferents publicacions i que nosaltres copiem de *La Veu de l'Empordà* i *El Norte*: «la música del mestre Pahissa es verdaderament inspirada y de gran afecte orquestal, adaptantse admirablement á les situacions de l'escena».²³⁴ Que l'audició de la música permetés la identificació de l'imaginari amb el drama verdaguerià, que propiciés una relació descriptiva de caràcter dramàtic, que demanés un fil argumental paral·lel a l'audició i que creés la ficció d'estar supeditada a una escena concreta, en res excusa la fragilitat d'aquestes valoracions inventades. I

²²⁸ *El Ampurdanés*, n. 1.761 (17 d'abril de 1910), pp. [2 i 3].

²²⁹ «El Canigó en Figueras», *El Correo Catalán*, n. 11.538 (27 d'abril de 1910), p. [2]; i «El Canigó en espectáculo», *La Veu de Catalunya*, n. 3.943 (27 d'abril de 1910, edició matí), p. 4.

²³⁰ K. Rolus, «Fiestas en Figueras», *Heraldo de Gerona*, n. 637 (7 d'abril de 1910), p. 3; «El Canigó en espectáculo», *La Veu de Catalunya*, n. 3.946 (29 d'abril de 1910, edició vespre), p. 4; *El Norte*, n. 101 (29 d'abril de 1910), p. 2; i *La Veu de l'Empordà*, n. 289 (30 d'abril de 1910), p. [3].

²³¹ «El Canigó a les arenes», *El Poble Català*, n. 1.934 (20 de juny de 1910), pp. [1] i [2], i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; i J. M. Pascual, «Arenas de Barcelona. Canigó», *La Publicidad*, n. 4.949 (20 de juny de 1910, edició nit), p. 2.

²³² «El Canigó a les Arenes», *Revista Musical Catalana*, n. 78 (juny de 1910), p. 183.

²³³ «El Canigó en espectáculo», *La Veu de Catalunya*, n. 3.943 (27 d'abril de 1910, edició matí), p. 4, i «El Canigó en espectáculo», n. 3.946 (29 d'abril de 1910, edició vespre), p. 4.

²³⁴ *La Veu de l'Empordà*, n. 289 (30 d'abril de 1910), p. [3]; i *El Norte*, n. 101 (29 d'abril de 1910), p. 2.

no cal insistir gaire en la determinació i els prejudicis que aquesta predisposició va implicar en la recepció i en les comentaris posteriors.

L'empresa no va estalviar esforços en la promoció de l'espectacle. Abans de l'estrena prevista pel dia tres de maig, va publicar-se una monografia de l'adaptació escènica i el seu llibret.²³⁵ Després de l'estrena real del dotze de juny van editar-se postals que reproduïen els principals personatges de l'obra, amb els vestits dissenyats per Adrià Gual, i diverses escenes de la representació a Barcelona.²³⁶ Els empresaris tampoc varen patir la manca d'entusiastes. Molts valoraven el projecte només per l'encert de la idea. Les bones previsions es barrejaven amb paraules d'encoratjament i la manifestació dels millors desigs. Fins i tot la ironia típica de Xarau, pseudònim habitual de Santiago Rusiñol, suavitzava la seva ploma per a celebrar-ho, amb clares referències a les seves posicions estètiques i al moment històric difícil que havia comportat la Setmana Tràgica:

El glosador hi té tanta fe, en aquet festival d'art que's prepara a Figueres, que fins creu que, ab tot y estarhi ficat en Gual, no plourà, com fora de temer.

Ab motiu de les tradicionals Fires y Festes de Santa Creu, Figueres, la perla del alt Empordà, terra de federals ilustres y de flaones ensucrades, de tramontanades fortes y de noies boniques, una població que a Madrid sols coneixen per *cuna del diputado Salvatella*, y sols se'n recorden pera enviarli presidaris, ha organitzat una hermosa festa d'art, de veritable art català, que mereix l'atenció y l'apoi incondicional dels homes de bon gust y de les persones adinerades, dels que volen y dels que poden, que en aquesta terra de comitès no es una mateixa cosa, però hauria de serho, ja que són elements indispensables pera caminar paralelament a la consecució de tot ideal.

Y de solemnitat artística pot ben calificarse la representació al aire lliure del gran poema *Canigó*, de Mossén Cinto, encara que sia adaptat escènicament per en Pepito Carner, que mai que això constituís una tara, en el pes, sempre hi sortirem guanyant, perquè no deixa d'haverhi la balansada d'en Pahissa, que es un musiquet que's fa escoltar, y l'altra balansada dels escenògrafs Moragas y Alarma, que són, avui, dues columnes fermes del Decorat.

Al estil de Béziers, la funció tindrà lloc a «Les Arenes» (Plassa de Toros), y es d'esperar que no s'hagi de tocar, pera ningú, a *banderilles de foc*, y molt menys al *arrastre*.

Per de prompte alegremnos del projecte y felicitemnos del bon intent. Tot això posa en altíssim lloc el bon nom dels organitzadors, en particular, dels figuerencs, en general, y de tots els catalans per la part que'ns toca.

Bo es que la gent d'enllà y d'ensà s'enteri de que no tot es fer esquerres y dretes y cremar convents, a Catalunya; y que, si Deu permet que'ns distingim per això, també vol que sobressortim en altres coses.²³⁷

²³⁵ «Fiestas de Mayo en Figueras», *La Lucha*, n. 9.978 (19 d'abril de 1910), p. 2; *Heraldo de Gerona*, n. 639 (21 d'abril de 1910), pp. 2 i 3; *La Veu de l'Empordà*, n. 288 (23 d'abril de 1910), p. [4]; i «El Canigó en espectacle», *La Veu de Catalunya*, n. 3.946 (29 d'abril de 1910, edició vespre), p. 4. Vegeu annex II.

²³⁶ «El Canigó en espectacle», *La Veu de Catalunya*, n. 3.946 (29 d'abril de 1910, edició vespre), p. 4, i «El Canigó en espectacle a Les Arenes, de Figueres», n. 3.950 (3 de maig de 1910, edició vespre), p. 2; *La Veu de l'Empordà*, n. 289 (30 d'abril de 1910), p. [3], n. 295 (11 de juny de 1910), p. [3], i n. 296 (18 de juny de 1910), p. [3]; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 62 (30 de maig de 1910), p. 10; *El Ampurdanés*, n. 1.775 (5 de juny de 1910), pp. [2] i [3]; i *Heraldo de Gerona*, n. 646 (9 de juny de 1910), p. 3. Vegeu annex n. III, imatges nn. 6 a 16.

La tramuntana: un altre símbol de catalanitat

L'adaptació escènica a l'aire lliure de *Canigó* era el plat fort de les Festes de la Santa Creu d'aquell any 1910 a Figueres. Entre el dos i el vuit de maig, la ciutat es preparava per celebrar tot d'activitats. Les més esperades de cada any eren la corrida de toros i el concurs hípic, que dos anys abans havia estat l'esdeveniment amb més èxit de públic.²³⁸ Però la programació d'aquell any tenia dues novetats: la representació teatral i un concurs de composició de sardanes que comptava amb el jurat constituït per Jaume Pahissa, Antoni Juncà (1875-1952), Alfons Xaucó, Agustí Cervera (1870-1947) i Bartomeu Frigola.²³⁹ Abans del disset de març, les entrades estaven gairebé exhaurides. Fins i tot ho estaven els passis per a veure els decorats i l'assaig general. Només quedaven per vendre algunes llotges.²⁴⁰

Com havia passat en l'estrena de *La Fada* d'Enric Morera a Sitges, i com també havia passat feia una dotzena d'anys a Béziers, les companyies de trens havien modificat els seus horaris i preus habituals per afavorir l'assistència de públic no resident a Figueres. Es varen organitzar combinacions i trens especials des de Perpinyà, Girona, Palamós, Sant Feliu de Guíxols i Barcelona.²⁴¹ Les previsions d'èxit varen fer que es prenguessin mesures excepcionals per a l'acolliment de forasters. Els organitzadors varen procurar que els hotelers de Figueres ampliessin l'oferta de llocs per menjar i per dormir. També els orientaren per evitar possibles desatencions als visitants, i se'ls animava tot recordant-los-hi la bona oportunitat econòmica que suposava tot plegat. Els gestors de l'espectacle, per col·laborar amb aquestes directrius, no varen hostatjar els actors i els músics ni en fondes ni en hostals, sinó en pisos i locals particulars.²⁴²

Tot estava a punt. Figueres es disposava a viure un dels dies claus de la seva història contemporània. Els responsables artístics vetllaven per no deixar cap detall per polir. Els actors i els

²³⁷ Xarau, «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.632 (8 d'abril de 1910), p. 216.

²³⁸ *El Ampurdanés*, n. 1.747 (27 de febrer de 1910), p. [2], i n. 1.748 (3 de març de 1910), p. [3]; i K. Rolus, «Fiestas en Figueras», *Heraldo de Gerona*, n. 637 (7 d'abril de 1910), p. 3.

²³⁹ «Desde Figueres», *El Poble Català*, n. 1.885 (1 de maig de 1910), p. [2].

²⁴⁰ *El Ampurdanés*, n. 1.765 (1 de maig de 1910), p. [3].

²⁴¹ *El Ampurdanés*, n. 1.763 (24 d'abril de 1910), p. [3]; *Heraldo de Gerona*, n. 640 (28 d'abril de 1910), p. 3; *La Lucha*, n. 9.987 (29 d'abril de 1910), p. 3; «El Canigó en espectáculo», *La Veu de Catalunya*, n. 3.946 (29 d'abril de 1910, edició vespre), p. 4; i *El Norte*, n. 103 (1 de maig de 1910), p. 2. Aviñoa (1985: 266).

²⁴² *La Veu de l'Empordà*, n. 284 (26 de març de 1910), p. [4], i n. 285 (2 d'abril de 1910), p. [4].

músics esperaven el moment de la interpretació. Els assaigs havien estat un èxit. Les fondes i els hotels es preparaven per omplir-se d'excepció. Les expectatives d'èxit eren elevades. La premsa havia col·laborat fort en la promoció.²⁴³ Només quedava esperar l'inici d'aquest somni de modernitat i pàtria.

A primera hora del matí, quan els viatgers que anaven a Figueres des de Barcelona arribaren a l'estació de Girona, ja varen conèixer la notícia: el poema no podria escenificar-se, la tramuntana, que encara es faria sentir al seu pas per Flaçà, ho havia impedit. Ràpidament, els organitzadors varen telegrafiar l'ajornament de l'espectacle a les estacions de Girona i de Cervera, per avisar amb temps els possibles espectadors.²⁴⁴ A Figueres la desolació s'apoderava dels carrers a cada cop de vent, com ens narra Josep Morató (1875-1918), corresponsal de *La Veu de Catalunya*:

Varem embestir la polsaguera... Vàrem trobar a n'en Joseph Carner tot apacible, y a n'en Gual tot concirós... No vàrem trobar cap individu comissionat pera atendre al «sacerdoci» y vàrem seguir una estona menjant polsaguera, fins que'ns vàrem encabir a una fonda pera dinar... (...)

La tramontana seguía espategant... Onades de polsaguera negaven la població, fent voleyar capells y gorres y barretines... Malgrat tot, vàrem embestir al vent y, lluitanthi ardits, vàrem arribar a les Arenes. ¡Oh el desolador espectacle! Taulons de gairell, estaques caigudes, bastiments desconjuntats... Cel, amunt, clauejaven al vent llargues tires de tela, semblants a gallarets esqueixats. Eren les desferres de la «montanya»... Y el vent xiulava, gemegava, bramava, amenaçantnos ab tirar sobre nostre les miserables desferres de la decoració, que havia produït als que l'havien entrevista, veritable entusiasme.

Devant d'aquell espectacle desolat, se comprenia que a n'en Moragas, li haguessin caigut llàgrimes de desesperació.

Perque diu que, durant la diada, quan se va haver tret lo que va ser possible y se va desistir de tirar avant, pel perill imminent que haurien corregut els homes de la tramoya, en Moragas se va asseure a un recó de grahonada y va contemplar silenciosament l'obra destructora del tramontanal.

Y diu que, malgrat els consols de l'Alarma, que feya'l cor fort, les llàgrimes, cayent fil a fil, escaldufaven aquelles galtes roges. Y els cabells blanchs y la barba blanca, esbarrellats pel vent, donaven a la figura del veterà escenógraf un aire de ferotge desesperació.²⁴⁵

Els primers moments foren de desorientació i descoratjament. Ni els organitzadors, ni els figuerencs, ni encara menys els forasters sabien per quan s'ajornava la representació. Les primeres notícies indicaven que quedava postergada només un dia, tal i com estava estipulat en les informacions prèvies.²⁴⁶ Així ho feia saber també el governador civil de Girona i així queda recollit en algunes informacions de la premsa, conjuntament amb la notícia de la gran quantitat de gent forastera que hi

²⁴³ J. Bosch Armet, «Reflexió», *La Veu de l'Empordà*, n. 282 (12 de març de 1910), p. [3], n. 285 (2 d'abril de 1910), p. [4], i n. 286 (9 d'abril de 1910), p. [4]; Xarau, «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.632 (8 d'abril de 1910), p. 216, i n. 1.635 (29 d'abril de 1910), p. 269; «D'espectacles», *Il·lustració Catalana*, n. 357 (10 d'abril de 1910), p. 233; «El Canigó en espectacle», *La Veu de Catalunya*, n. 3.943 (27 d'abril de 1910, edició matí), p. 4; i «Canigó en les Arenes de Figueres», *La Regeneración*, n. 197 (30 d'abril de 1910), pp. 11 i 12.

²⁴⁴ *La Veu de l'Empordà*, n. 290 (7 de maig de 1910), p. [4].

²⁴⁵ J. Morato, «El Canigó a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.951 (5 de maig de 1910, edició matí), p. 2.

havia anat per presenciar la representació.²⁴⁷ *La Publicitat*, en la seva edició nocturna, va publicar la notícia de l'èxit de la representació i senyalava que es representaria properament a Barcelona –un bon exemple de notícia prefabricada! L'edició de l'endemà repetia la mateixa informació, ara bé, aclarint que s'havia suspès l'espectacle i que aquell matí, en intentar aixecar l'escenografia, havien comprovat que era impossible.²⁴⁸ L'organització va suspendre la representació, que quedava ajornada per llarg o definitivament a Figueres, pels desperfectes ocasionats en l'escenografia, que calia refer de nou.

Una polèmica sorgida entre el *¡Cu-cut!* i *La Veu de l'Empordà*, que es resolgué sense estridències, ens il·lustra una discussió estesa per Barcelona durant gairebé cinc setmanes.²⁴⁹ Es denunciava la incoherència d'organitzar espectacles escènics a l'aire lliure en llocs on el vent era tan violent com a Figueres, i se senyalava indirectament la capitalitat excloent de Barcelona per aquest tipus d'esdeveniments.²⁵⁰ Els figuerencs ho varen lamentar profundament, i no veieren bé que l'estrena pogués ser a Barcelona, perquè és creien amb el dret legítim de ser els primers. Era el seu reclam turístic per l'estiu, la seva oportunitat d'encetar un negoci nou per a la ciutat. La seva reacció criticava el catalanisme centralista practicat des de Barcelona, que equiparaven al centralisme espanyolista de Madrid. La discussió no va transcendir, però quedava clar que la població de l'Empordà faria mans i mànigues per estrenar aquest espectacle que sentien tant i tant seu. De moment, però, les paraules estaven tenyides de tristesa i de temor:

Ab gran sentiment reberem la trista nova. La tramonta –se'ns digué– acaba de malmetre el grandios decorat de «Canigó». Pero major sentiment si cap, ens causá la noticia de que's desistía de fer l'estreno del consabut poema en nostre culta ciutat siguent Barcelona (sempre Barcelona) la ciutat privilegiada. Figueres que avuy desperta al crit de *art y patria* y comensa á fruir els encants de la verdadera bellesa, se sentiría ferida en els seus més nobles sentiments si, com se asegura, va á efectuarse l'estreno del immortal poema á cualsevol altre ciutat que no sigui la capital del Empordá puig que ella, no sols per haber iniciat y desentrotllat lo pensament, no sols per que la Empresa está composta de figuerenchs distingits, sinó per trobar-se enfront de les *fresques y regalades* montanyes del Canigó, te un dret adquirit que, ni Barcelona se atreveix á disputarli (...).

Si sentire, donchs, noble orgull al llegir l'anunci de la representació de «Canigó» á nostres Arenes per ser un aconteixement que debía enaltir el nom de nostre ciutat, sentiríam are la

²⁴⁶ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.865 (11 d'abril de 1910), p. [3].

²⁴⁷ *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 65 (4 de maig de 1910), p. 6; *El Poble Català*, n. 1.887 (4 de maig de 1910), p. [2]; *El Norte*, n. 105 (4 de maig de 1910), p. 2, i n. 106 (5 de maig de 1910), p. 2; J. Morato, «El Canigó a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.951 (5 de maig de 1910, edició matí), p. 2; i *Heraldo de Gerona*, n. 641 (6 de maig de 1910), pp. 2 i 3.

²⁴⁸ «El Canigó», *La Publicitat*, n. 4.907 (3 de maig de 1910, edició nit), p. [1], i «El Canigó», n. 11.163 (4 de maig de 1910, edició matí), p. [1].

²⁴⁹ El petit observador, «Un mal somni!», *¡Cu-cut!*, n. 416 (12 de maig de 1910), pp. 292 i 293, i El petit observador, «Ja hem vist el Canigó... Y l'hem aplaudit», n. 421 (16 de juny de 1910), pp. 374 i 375; *La Veu de l'Empordà*, n. 291 (14 de maig de 1910), p. [4], R. F. y B., «L'estreno de Canigó», n. 293 (28 de maig de 1910), pp. [1] i [2], i n. 295 (11 de juny de 1910), p. [3]; i J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3.

²⁵⁰ «El Canigó a Figueres», *Il·lustració Catalana*, n. 361 (8 de maig de 1910), p. 296.

mes fonda tristesa y la mes crudel decepció si l'estreno del poema catalá tingués lloch á Barcelona ó altre població. Després que Figueres, l'Empordá y els *catalans francesos* de l'altre part del Canigó, haigin fruit del espectacle, estém molt conformes en que's representi á Barcelona y altres ciutats de Espanya y del extranger, mes entre tan les Arenes de Figueres conserven un dret que, una bufada de tramontana per forta que sia, no pot lensar mes enllá de la provincia, car aixó seria sagellar la suposició que te molts partidaris á l'altre part del Empalme segons la qual á Figueres y á tot l'Empordá bufa constantment nit i día una forta tramontana que volca carros, estimba vagona del tren y llenca chemeneyas y teulas á cen metros de distancia.

Pel bon nom de Figueres, per l'art y per la patria desitjem que no's confirmi la noticia de estrenar «Canigó» lluny de nosaltres y augurém, d'efectuarse aquí, un éxit colosal que vindrá á esboirar el recort de la passada calamitat.²⁵¹

Però la decepció no només era dels figuerencs. En certa manera, tota la gent que hi havia invertit tantes expectatives la sentia com a pròpia. Els catalans espanyols i els catalans francesos se n'havien de lamentar, com afirma el text anterior. Els esforços realitzats, el talent dels artistes, la dedicació exemplar de les persones que hi havien intervingut, tot havia estat en va.²⁵² Aquell fet fortuït que havia destruït la realització del projecte s'explicava amb un tarannà molt arrelat a determinades ideologies catalanistes: les idea són bones, també les persones que les realitzen, però el destí, incontrolable i capritxós, s'interposa a les veritats catalanes com ho fa amb les belleses catalanes. L'analogia amb l'anhelada pàtria era massa evident per explicitar-se. La decepció era per a tots aquells que estimaven «l'Art i la Pàtria», per utilitzar la terminologia catalanista estesa en la premsa. Així ho narra el cronista del *Diario de Gerona*, que suposem que era Rafael Masó, arquitecte proper a la Lliga Regionalista i company d'estudis universitaris de Jaume Pahissa:

Avans d'ahir habia de tenir lloc aquest gran espectacle en quina empresa hi habien posat cor i recursos materials un estol de benemerits figuerencs, amantíssims de la seva Terra i de les Belles Arts catalanes.

Nostres lectors ja saben que tota la organització artística s'havia dipositat en mans ecspertíssimes i capasses de dur a una bella coronació la idea; i tot feia esperar que degut a axó i a la mateixa novetat del espectacle s'havia de veure aquet molt concorregut i ben recompensats tots els sacrificis que els entusiastes iniciadors se habian imposat pera dur a cap el projecte. Pero la impacable tramontana –aquesta sobirana del Empordá que es folla i ben sovint sense entranyes– fou la qui's cuidá avans de ahir de esgarriar tota la cosa i de aufegar amb els seus crudelíssims abrassos de alocada, tota la tasca artística i patriòtica a la que tan felisment habian arribat a donar fi els bons figuerencs a forsa d'amor i de sacrificis.

Feia pena veure els destrossos, que, en el decorat que s'havia montat en les arenes de Figueres, apareixien fets per aquelles despiedades urpes de la regina dels vents. Totes les teles de les decoracions esquinsades com un vell parrac, banderejaven en el aire; i els montants i travesses que habien de sostenir els diferents termes de la escena jeien abatuts per terra. Lo que s'havia posat el dia avans, tot havia sigut arrebatat per la fúria del oratje. Els tramodistes ens ho deien: Fou precís posar taulons de ferm sobre les cadires pera que aquestes no se establlessin en mil trossos rodant d'aquí per llá de la plassa al impuls desenfrenat de la tramontanada.

I a fe que fou una verdadera llástima que els cels's desencadenessin am tan poca pietat demunt de l'obra feta, perque per les desferres i per lo poc que'n varem assaborir podem ben

²⁵¹ R. F. y B, «L'estreno de Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 290 (7 de maig de 1910), p. [2].

²⁵² *El Ampurdanés*, n. 1.767 (8 de maig de 1910), p. [2].

assegurar que l'espectacle haguera sortit arrodoníssim i ben digne de les altes personalitats artístiques a quines mans se havia confiat.²⁵³

Cal afegir-hi, a més, la indignació dels periodistes barcelonins perquè els empresaris de Figueres no els havien anat a rebre a l'estació de trens.²⁵⁴

L'empresa va retornar els diners a les persones que havien comprat les entrades i les pèrdues econòmiques ja apuntaven.²⁵⁵ Tanmateix, la insistència de la gent va animar els empresaris a tornar-ho intentar el diumenge cinc de juny. Com que en aquell mateix dia se celebraven a Perpinyà els primers jocs florals del Rosselló, del Conflent, de la Cerdanya i del Vallespir, que eren un signe del progrés de la llengua catalana en les terres franceses,²⁵⁶ i una de les voluntats principals del projecte era unir els catalans d'Espanya i els catalans de França, varen programar definitivament l'estrena pel dotze de juny, és a dir, el diumenge següent.²⁵⁷ L'interès i l'empatia foren tan extensius que alguns particulars van oferir el seu suport econòmic, que no va ser acceptat pels responsables de l'empresa.²⁵⁸

Per a minvar el risc econòmic de noves inclemències temporals, varen crear un títol de caràcter particular pel valor de vint-i-cinc pessetes. Si el temps tornava a impedir que es representés l'espectacle, els posseïdors del títol no recuperarien els seus diners. Si al final es representava, recuperarien el valor total del títol amb un increment del vint per cent, és a dir, cinc pessetes més.²⁵⁹ Amb aquesta mesura enginyosa es proposaven evitar més pèrdues econòmiques. Fou un recurs hàbil per cobrir l'espectacle en un context històric que no disposava d'assegurances d'espectacles, i fou un altre indicador de la novetat de l'esdeveniment. També era un indicador de l'ofici dels principals organitzadors, que eren banquers.

²⁵³ «La representació de Canigó a Figueres», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 66 (5 de maig de 1910), pp. 3 i 4.

²⁵⁴ *El Ampurdanés*, n. 1.767 (8 de maig de 1910), p. [2].

²⁵⁵ *El Ampurdanés*, n. 1.768 (12 de maig de 1910), p. [3].

²⁵⁶ *Revista Musical Catalana*, n. 75 (març de 1910), pp. 110 i 111. Torrent (1961: 201).

²⁵⁷ *El Ampurdanés*, n. 1.770 (19 de maig de 1910), p. [2]; *La Lucha*, n. 10.003 (20 de maig de 1910), p. 3; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 114 (21 de maig de 1910), p. 9, i n. 119 (28 de maig de 1910), p. 8; «El Canigó a Figueres», *La Veu de l'Empordà*, n. 292 (21 de maig de 1910), p. [2]; i «El Canigó a Figueres», *L'Avenç de la Garrotxa*, n. 17 (5 de juny de 1910), p. 2.

²⁵⁸ «El Canigó a Figueres», *La Veu de l'Empordà*, n. 292 (21 de maig de 1910), p. [2].

²⁵⁹ *El Ampurdanés*, n. 1.770 (19 de maig de 1910), p. [2]; *La Lucha*, n. 10.003 (20 de maig de 1910), p. 3; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 114 (21 de maig de 1910), p. 9; «El Canigó a Figueres», *La Veu de l'Empordà*, n. 292 (21 de maig de 1910), p. [2]; i *L'Avenç de la Garrotxa*, n. 15 (22 de maig de 1910), p. 3.

Catarsi musical

Aquella vesprada del tres de maig de 1910, es va improvisar una audició de la nova composició de Jaume Pahissa al Teatre Principal de Figueres, en la qual hi varen assistir un grup d'espectadors directament convidat pels organitzadors, a més a més de les diferents persones que aquella tarda havien directament convidat pels organitzadors, a més a més de les diferents persones que aquella tarda havien d'haver intervingut en l'obra teatral.²⁶⁰ Entre el públic també hi havia alguns dels músics, artistes i escriptors de la localitat. Durant la tarda ja s'havien habilitat algunes de les dependències del teatre i de la plaça de toros per a l'exposició del vestuari. Varen ser algunes compensacions simbòliques per ajudar a donar sentit a l'absurd de la desfeta, una mena de catarsi col·lectiva improvisada. Exceptuant els actors i Adrià Gual, que estava abatut pel destí que havien trobat les feines de tot un trimestre, els músics i una part escollida dels espectadors varen contrapesar la desgràcia amb la interpretació de la música. «Y veusaquí com, sense haver vist el “Canigó” vàrem poder passar una tarda deliciosa, imaginantlo. Y tots els que vàrem tenir la sort d'ésser al teatre, ens vàrem considerar sortosos d'haver assistit a les primícies d'un nou triomf den Pahissa».²⁶¹

De tots els responsables artístics de la representació escènica, l'únic que va poder mostrar públicament el resultat del seu treball va ser el compositor. I ho va fer en un context molt predisposat i favorable a la lloança. Les expectatives que s'havien creat durant la producció ara es veien recompensades per aquesta audició que situava la música en el centre, tot i que precisament continuava valorant-se per la seva funció escènica i narrativa. La imaginació i les bones intencions determinaren encara més la percepció de la música, i segurament la varen convertir en el punt de partida dels viatges fantàstics dels oients, en el retrat fidedigne de la trama argumental –tot i que no fos coneguda amb precisió. Les circumstàncies varen convertir la música de Pahissa en quasi una necessitat. Fins aquell moment, ja complia les expectatives de modernitat, catalanitat i excel·lència. Ara, a més, calia que fos un gran èxit.

²⁶⁰ *La Lucha*, n. 9.991 (4 de maig de 1910), p. 3; «La representacio de Canigó a Figueres», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 66 (5 de maig de 1910), pp. 3 i 4; *La Veu de Catalunya*, n. 3.952 (5 de maig de 1910, edició mati), p. 2; *El Norte*, n. 106 (5 de maig de 1910), p. 2; Leandre Tarragó, «Canigonenca», *El Ampurdanés*, n. 1.775 (5 de juny de 1910), p. [2]; Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2; i «El Canigó a Figueres», *Il·lustració Catalana*, n. 361 (8 de maig de 1910), p. 296. Gual (1960: 252).

²⁶¹ J. Morato, «El Canigó a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.951 (5 de maig de 1910, edició mati), p. 2.

La majoria dels que hi assistiren, tot i pronunciar obertament la seva incapacitat per fer una observació musical crítica, varen quedar impressionats pel treball del compositor. Però no totes les valoracions positives venien només dels espectadors locals, ni tampoc de personalitats relacionades amb altres disciplines artístiques, sinó també de persones directament implicades en el món de la música europea, com Castelbon de Beauxhostes o Pierre Gailhar. Aquests varen felicitar el compositor i restaren sorpresos de què un músic que no havia estudiat en els grans centres europeus hagués pogut compondre una obra com la que havien escoltat, tan inspirada i tan acurada tècnicament.²⁶² Era una nova confirmació de la seva imatge de músic, que era europeu sense haver sortit de casa. Per tant, les condicions de l'audició de la nova obra orquestral de Pahissa, i fins i tot el trasbals provocat per la tramuntana, no només havien garantit l'acompliment de les expectatives generades, també varen col·laborar en el reconeixement professional i la mitificació del músic.²⁶³ Amb trenta anys, ja en feia cinc que era el compositor innovador, valent i controvertit, que simbolitzava una nova generació de catalans.

I per fi, contra el vent i contra la pluja, l'estrena

L'expectació per l'estrena fou més o menys la mateixa que un mes abans. També varen tornar-se a arranjar combinacions ferroviàries i combois especials.²⁶⁴ Unes setmanes abans, els mateixos Moragas i Alarma havien refet la gran escenografia. L'arquitecte provincial de Girona havia supervisat el seu muntatge.²⁶⁵ No varen acabar de muntar el teló de fons, que estava reforçat, ni tampoc el campanar

²⁶² F. Bosch Armet, «La partitura del Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 295 (11 de juny de 1910), p. [4].

²⁶³ Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2.

²⁶⁴ Leandre Tarragó, «Canigonenca», *El Ampurdanés*, n. 1.772 (26 de maig de 1910), p. [2], n. 1.774 (2 de juny de 1910), p. [2], Leandre Tarragó, «Canigonenca», n. 1.775 (5 de juny de 1910), pp. [2], i també en el mateix número les pp. [2] i [3], n. 1.776 (9 de juny de 1910), pp. [2] i [3], [3] i Leandre Tarragó, «Canigonenca», n. 1.777 (12 de juny de 1910), p. [2]; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 62 (30 de maig de 1910), pp. 9 i 10, n. 130 (10 de juny de 1910), p. 5, n. 131 (11 de juny de 1910), p. 9, i n. 132 (12 de juny de 1910), p. 8; Rossend Fortunet y Busquets, «Figueres y el Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 294 (4 de juny de 1910), pp. [1] i [2] i n. 295 (11 de juny de 1910), p. [3]; *La Lucha*, n. 10.019 (9 de juny de 1910), p. 3; *La Publicidad*, n. 11.200 (10 de juny de 1910, edició matí), p. 4 i «El Canigó en figueras», n. 1.1201 (11 de juny de 1910, edició matí), p. [1]; «El Canigó en espectacle», *La Veu de Catalunya*, n. 3.986 (10 de juny de 1910, edició matí), p. 2; *El Norte*, n. 136 (10 de juny de 1910), p. 2; i «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

²⁶⁵ *La Lucha*, n. 10.003 (20 de maig de 1910), p. 3; *La Veu de l'Empordà*, n. 293 (28 de maig de 1910), p. [4], i «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 121 (31 de maig de 1910), p. 7 i Robí, «El Canigó a Figueres. Notes d'un carnet», n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; «El Canigó a Figueres», *L'Avenç de la Garrotxa*, n. 17 (5 de juny de 1910), p. 2; El petit observador, «Ja hem vist el Canigó... Y l'hem aplaudit», ¡Cu-cut!, n. 421 (16 de juny de 1910), pp. 374 i 375; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.924 (10 de juny de 1910), p. [1]; «El

de l'ermita. Les pors i el sentiment de responsabilitat també varen impedir que es fessin totes les transmutacions escèniques previstes, com la que havia d'haver-hi al principi del segon acte, quan la faula s'endinsava en el món encantat de les fades.²⁶⁶

Els dubtes s'allargaren fins a última hora. La pluja i la tramuntana mantingueren ben viu l'interrogant: es podria representar? Els records del maig passat feien témer el pitjor. Part del públic va desestimar d'anar-hi, sobretot el que venia de Perpinyà. No obstant això, i malgrat que no s'omplissin totes les localitats, la representació va ser un èxit i hi varen assistir espectadors de Girona, de diferents pobles de l'Empordà i la Catalunya francesa, i de Barcelona.²⁶⁷ No hem pogut provar una de les visites més esperades, la del Dr. du Charry de Toulouse, l'homòleg de Castelbon des Beauxhostes, però sí la d'algunes personalitats de la cultura catalana establerta a França.²⁶⁸

Aquesta vegada la producció va ser més ràpida.²⁶⁹ El darrer assaig d'orquestra va fer-se a Barcelona el dia abans de l'estrena. El mateix dia va fer-se el repàs de les parts declamades a Figueres. L'actriu principal, l'Emília Baró (1882-1964), que tenia una filla malalta, va marxar a Figueres l'endemà, conjuntament amb l'orquestra i els corresponents de premsa. Van arribar-hi a un quart d'onze del matí. Adrià Gual ja feia dies que era a la capital empordanesa, ultimant els detalls.

Les entitats dedicades al lleure varen col·laborar amb l'èxit del *Canigó*. Volien contribuir a una representació que era vista com la primera a Espanya i única a Figueres. La junta del Casino de Figueres i les empreses cinematogràfiques varen suspendre els balls i demés espectacles que coincidien amb la funció teatral. No volien que hi hagués cap pretext per no assistir-hi.²⁷⁰ El Casino també va suspendre el ball de tarda i va fer gratuït el de la nit, per a compensar els possibles afectats.

Robí, cronista del *Diario de Gerona*, poc abans de començar, va preguntar a Pahissa: «Com anirà avuy, amich, el Canigó?», al que el músic respongué: «No sé, no sé. Aquet vent (...). Dels vuitanta

Canigó en espectacle», *La Veu de Catalunya*, n. 3.986 (10 de juny de 1910, edició matí), p. 2, i J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3

²⁶⁶ «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4].

²⁶⁷ *La Lucha*, n. 10.022 (13 de juny de 1910), p. 3; «El Canigó a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.989 (13 de juny de 1910, edició matí), p. 1; Robí, «El Canigó a Figueres. Notes d'un carnet», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.928 (14 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; *El Norte*, n. 139 (14 de juny de 1910), p. 2; i M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 a 373.

²⁶⁸ *El Ampurdanés*, n. 1.776 (9 de juny de 1910), p. [3]; i «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4].

²⁶⁹ «El Canigó en espectacle», *La Veu de Catalunya*, n. 3.988 (11 de juny de 1910, edició vespre), p. [1], i «El Canigó a Figueres», n. 3.989 (13 de juny de 1910, edició matí), p. 1.

²⁷⁰ *El Ampurdanés*, n. 1.776 (9 de juny de 1910), pp. [2] i [3], i n. 1.777 (12 de juny de 1910), pp. [2] i [3].

músichs de l'orquestra, ja farà prou si en poden tocar cuaranta, aguantantelshi els papers els altres... Després les condicions no serán pas les millors per sentir bé la música y la lletra, amb aquets bofaruts...». ²⁷¹ I realment la percepció de la música i de la dicció no foren les òptimes. Molts hagueren de seguir el llibret per no perdre el recitar del text i el fil argumental de la representació, malgrat els esforços dels actors. ²⁷²

Cert que quan venia una ratxada s'enduaia les paraules dels actors y el só de la orquestra; cert que'l treball del compositor no podia apreciarse degudament, perquè gaire bé mai podien tocar més de la meitat dels músics, ara per tenir d'aguantar el barret, ara pera evitar que'l vent s'endugues les solfes, sobre tot girant el full; cert que'l decorat cruixia inquietadament den tant en tant fent témer una catástrofe; però degut a la bona part que tots hi posavem, actors y espectadors, l'espectacle seguia endavant, magnífic de color y poesia. ²⁷³

L'obra va començar cap a les quatre de la tarda i va finalitzar tres hores després. La premsa va calcular qui hi van assistir entre tres mil i quatre mil persones. ²⁷⁴ El redactor de *El Poble Català* va desaprovar l'espai de la plaça de toros de Figueres. Afirmava que no deixava apreciar bé la música, i posava de contrapunt Les Arenes de Barcelona, espai que sí creia ben preparat. Segons aquest redactor, allò inadequat no era representar obres teatrals a l'aire lliure, sinó justament fer-ho fora de Barcelona, en recintes que no estaven preparats. ²⁷⁵ Les seves observacions venien a continuar la polèmica originada després de la tramuntanada de principis de maig. Però aquest cop el ressò de les paraules va ser molt esmorteït. A més, un dels atractius i reclams principals de la producció eren les dimensions de l'escenografia, especialment el gran teló de fons, i sobretot per la seva il·lusió de realitat. ²⁷⁶ I en aquest sentit, malgrat que no s'havia muntat la totalitat de l'escenografia, Figueres tenia un atractiu estètic afegit: el joc visual entre les muntanyes representades i les reals que podien veure's al fons.

Quan ens apareix de sobte la decoració, sentim una esgarrifansa de realitat. De moment, no'ns sembla que aquell encimbellament de montanyes s'aixequin damunt les grades del circh. Es tal l'efecte de veritat que produeixen que's diria que a les grahonades s'hi hà obert un gran portell

²⁷¹ Robí, «El Canigó a Figueres. Notes d'un carnet», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), p. 4.

²⁷² «El Canigó en espectacle», *Il·lustració Catalana*, n. 367 (19 de juny de 1910), pp. 388 i 389; i Robí, «El Canigó a Figueres. Notes d'un carnet», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5.

²⁷³ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.928 (14 de juny de 1910), p. [2].

²⁷⁴ *El Norte*, n. 139 (14 de juny de 1910), p. 2; «El poema Canigó en escena», *La Hormiga de Oro*, n. 25 (18 de juny de 1910), p. 399; i «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]. Vegeu annex n.III, les imatges nn. 17 a 25.

²⁷⁵ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.928 (14 de juny de 1910), p. [2].

²⁷⁶ «El Canigó a les Arenes», *Revista Musical Catalana*, n. 78 (juny de 1910), p. 183; Robí, «El Canigó a Figueres. Notes d'un carnet», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; M. Rodríguez Codóla, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i «Barcelona. Representación en las Arenas de la tragedia Canigó, adaptación del poema de Verdaguier», *La Ilustración Artística*, n. 1.487 (27 de juny de 1910), p. 424.

a través del qual s'ovirés el Canigó veritable. En Moragas y l'Alarma poden estar satisfets de haver realitzat un difícil problema de decorat a l'aire lliure.

Està clar que, passada la impressió del primer instant, les llatges de fusta serrada de fresch, desentonant de la decoració, ens fa veure que estem davant d'una cosa fictícia, però es tal el poder suggestiu dels escenògrafs, que'ns fan oblidar sovint aquells «reforços» pera deixarnos senzilla y neta la visió del natural. Hi ha moments en que, desde les llotges de la presidència, se veu la línia del decorat fonentse ab les montanyes naturals de Sant Pere de Roda y no desentonantne gens.²⁷⁷

Per acabar d'arrodonir la temença del temps, amb un vent que recordava la provisionalitat de la representació i incomodava l'espectador, durant el segon acte, després de l'encís de Gentil, una nuvolada va deixar caure un petit ruixat que va durar pocs minuts. Però varen ser els suficients per alarmar part del públic que es trobava a la «platea», que va aixecar-se i dispersar-se per la plaça buscant aixopluc. Això va interrompre uns minuts la representació i va marcar-ne el desenvolupament posterior, en el qual part del públic estava més pendent de l'acció que passava entre els núvols que no pas de la que passava a l'escena.²⁷⁸ Les condicions de percepció dels espectadors no foren pas les òptimes. Si ho pensem bé, hi hagué moltes coses que varen aigualir l'estrena del *Canigó*: la incomoditat climatològica, la difícil atenció del públic, l'escenografia incompleta, un nombre d'espectadors que no arribava a omplir totes les localitats –perquè algunes persones varen preferir esperar a la setmana següent, quan es va representar a Barcelona. No obstant això, al final les ovacions no es rendiren fàcilment i van fer sortir sobre l'escenari en Pahissa, en Gual i en Carner. I tothom mantingué que havia estat un gran èxit.²⁷⁹ Res va impedir que el *Canigó* fos viscut, directament o mitjançant les informacions periodístiques, com alguna cosa excepcional, un moment artístic com mai s'havia viscut abans a Catalunya:

No era, donchs, el «Canigó» sol lo admirable. Era'l «Canigó», el poeta que va donarli vida poemàtica, el que li ha donat forma teatral, els escenògrafs que n'han montat el paisatge, els actors que n'han apropiat les figures, el músich que les auriolades de armonies, y'l públich que, ab

²⁷⁷ J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3.

²⁷⁸ *La Lucha*, n. 10.022 (13 de juny de 1910), p. 3; «El Canigó a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.989 (13 de juny de 1910, edició matí), p. 1, i J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3; Robí, «El Canigó a Figueres. Notes d'un carnet», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.928 (14 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; *El Norte*, n. 139 (14 de juny de 1910), p. 2; i «El poema Canigó en escena», *La Hormiga de Oro*, n. 25 (18 de juny de 1910), p. 399.

²⁷⁹ «El Canigó a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.989 (13 de juny de 1910, edició matí), p. 1; Aguirre, «Estreno de Canigó. Éxito grandioso», *La Publicidad*, n. 4.943 (13 de juny de 1910, edició nit), p. 2; Robí, «El Canigó a Figueres. Notes d'un carnet», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; El petit observador, «Ja hem vist el Canigó... Y l'hem aplaudit», *iCu-cut!*, n. 421 (16 de juny de 1910), pp. 374 i 375; M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 a 373; «El poema Canigó en escena», *La Hormiga de Oro*, n. 25 (18 de juny de 1910), p. 399; «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; «El Canigó á Figueres», *L'Avenç de la Garrotxa*, n. 18 (19 de juny de 1910), p. 3; «El Canigó en espectacle», *Il·lustració Catalana*, n. 367 (19 de juny de 1910), pp. 388 i 389; i *Lectura*, n. 1 (1 de juliol de 1910), p. 19.

una intuïció maravellosa, ha sabut comprendre les bel·leses de tota mena que li eren presentades, gracies al entusiasme d'una colla d'empordanesos amants del seu país.²⁸⁰

Uns anys més endavant, quan el gènere escènic de teatre a l'aire lliure va estendre's per Catalunya, el temps no va deixar de dificultar aquestes actuacions. Només durant l'agost de 1915, un xàfec va posar el punt i final a la representació de *Marina* d'Emilio Arrieta (1821-1894) a Martorell i va suprimir alguna escena de *Maruxa* d'Amadeu Vives (1871-1932) a Vallvidrera. A Badalona, en el mateix mes, el llevant va bufar tan fort que va fer témer per l'escenografia de *Terra baixa* d'Àngel Guimerà.²⁸¹ Però en aquesta representació de *Canigó* a Figueres, ni el públic, ni la premsa, ni els empresaris podien estar preparats davant els inconvenients d'aquestes pràctiques teatrals que encara no tenien una tradició en el nostre país. En acabar, quan el públic va celebrar amb entusiasme els «herois» de la tarda, la satisfacció també era per l'alleugeriment de les tensions:

Cuan l'orquestra dona l'última nota, el públich en pes s'alsa en sorollosa ovació[.] El[s] picaments de mans son unanims; les aclamacions al mestre Pahissa, que surt a rebreles, son entussiastes. Tothom a peu dret, aplaudint, y fent voleyar els seus mocadors les dames, consagren el triomf del poema. L'ovació en cara dura; demanen a n'en Gual, y aquest surt també a rebrela. Encara mes, ningú para; es que volen a n'en Carner; el poeta es dalt de tot d'una galeria; baixa, atravesa la plassa mentres tothom el felicita, y puja a les taules, repetinse els aplaudiments mes sorollosos. ¿Y en Moragas, l'Alarma? No hi son; un actor hu diu; pro'l públich els hi dedica també una ovació lo mateix que als actors y cantants...

S'ha acabat la gran festa artistica. El goig fruit ompla a tothom, els petits defectes, que n'hi ha, naturalment, s'obliden davant de la grandiosa empresa que s'ha dut a cap, dels sacrificis d'aquets benemèrits figuerenchs que s'han proposat fer una obra d'art com may s'había fet a Catalunya.

Les enhorabones no escaseijen. Abracem a n'en Pahissa, a n'en Carner, a n'en Gual que han agermanat tan destrament la seva inspiració y el seu talent. Y sortim parlant del Canigó, de les impresions rebudes, de la sensació sentid[a], de la visió tinguda quant entre els versos inefables dels poetes y les armonie[s] maravelloses del musich hi vibraba l'ánima de la nostra terra estimantla mes que may.²⁸²

I tot seguit, vençudes les adversitats de la tarda, hi hagué un concert al Teatre Principal per l'orquestra del Gran Teatre del Liceu. L'objectiu de celebrar-lo va ser doble: per un costat compensar les persones que portaven gairebé tres mesos esperant veure la posada en escena de *Canigó*, i per l'altre tenir preparada una acció que neutralitzés el desengany del públic si altra vegada calia suspendre-la.²⁸³ En certa manera, era organitzar l'activitat improvisada del tres de maig passat, amb una entrada també

²⁸⁰ «El Canigó en espectacle», *Il·lustració Catalana*, n. 367 (19 de juny de 1910), p. 398.

²⁸¹ Fontana, «Terra Baixa a la platxa de Badalona», *El Teatre Català*, n. 182 (21 d'agost de 1915), pp. 554 i 555.

²⁸² Robí, «El Canigó a Figueres. Notes d'un carnet», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), p. 5.

²⁸³ *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 119 (28 de maig de 1910), p. 8; i «El Canigó á Figueres», *L'Avenç de la Garrotxa*, n. 17 (5 de juny de 1910), p. 2.

reduïda, convidant-hi només les autoritats, els visitants il·lustres i els representants socials destacats. El programa va estar dedicat a Pahissa i als principals autors del cànon simfònic europeu d'aquells anys, com ens detalla la següent crònica de F. Bosch Armet:

L'aspecte del local, ab un plé á vesar era el que ofereix en les grans solemnitats artístiques; les dames y damiseles ricament habillades acabaven de donar-li un encant encisador, mereixent l'observació de que durant l'execució musical hi hagué un religiós silenci, no sentintse ni un remor de conversa, ni un gragadís de vestit, ni cap fressa de vano, lo qual dona probes de que les distingides senyores que tan lluhiment donavan á les llotjes y platea, també sentían l'atracció irresistible del diví art de la música.

Va causar un moment d'emoció al empunyar la batuta el Mestre Pahissa y executantse ab una exquisidés notable l'*Obertura dels Mestres Cantaires*, de Wagner. La orquesta, composta de vuytanta professors, obeeix docilment la direcció de'n Pahissa, que's mostrá emocionat, encomanant l'entussiasme á tots els executants y al mateix públich.

El *Trio en sol* per instruments de corda original del Mestre-Director es un treball extraordinari y de clàssica factura; es hermós veurer com agafa un motiu, el diversifica, l'exalta, hi juga, y el motiu primer sempre resulta nou y del tot fresquivol; les dificultats insuperables de la composició son vensudes per l'orquesta ab una naturalitat encantadora; els quatre temps son interpretats ab un vigor y precisió admirables; deguent reconeixer á n'en Pahissa el mérit d'una direcció sencilla y acabada, sense la menor afectació, compenentrant-se de tal manera ab l'orquesta que'ls sons semblava que sortían del seu braç.

La *Quinta sinfonia*, de Beethoven, era esperada ab verdader desitg, y hem de confessar que no vá defraudar gens les esperances dels *amateurs*, fins á tal punt que el cronista que dona aquesta ressenya, la compará instintivament ab la mateixa composició, escoltada á Barcelona y dirigida per Richard Strauss, y á la veritat obtingué una execució que no desdigué pás de aquella, y mereixent un esclat d'aplaudiments que vá comunicarse als propis executants que á peu dret rendiren homenatge al Mestre Pahissa.

Y va donar comens á la composició *A las costas mediterránies* també d'en Pahissa. Quan nosaltres 'ns trovém en un dia seré en mitg d'una mar de bonansa que subjugats per la dolzor del temps llensém els remes deixantnos bressar per les ones, aixó sembla qu'es lo que'n vol dir en Pahissa y ens ho diu en rica orquestració que revela la inspiració del mestre. La composició es rebuda ab grans mostres d'entussiasme.

Y ve la *Dansa dels fallayres* del Canigó; son homes mitj salvatjes qu'abaten els arbres ab les seves falles y devegades diu qu'en surten bruixes i dimonis: l'orquesta ho diu ben clar aixó y el públich escolta la riquesa d'orquestració que pinta el caràcter salvatge dels *fallayres* y aquí s' desborda l'entussiasme del públich, els aplaudiments no páran y s'ha de repetir la composició en mitg d'un entussiasme delirant. Tanca el concert l'*Obertura del Tannhäuser*, composició de gran delicadesa y qu'es com el *clou* de la festa com á digne final: el públich escolta religiosament y esclata al acabar en aplaudiment unánim qu'obliga á n'en Pahissa á saludar moltes vegades.²⁸⁴

Tothom en va sortir content. Després del concert es va oferir un menjar als periodistes a l'Sport Figuerense. Sembla que la tertúlia va allargar-se fins a dos quarts de cinc de la matinada, l'hora que sortia el tren de Barcelona.²⁸⁵ Previnguda per les reclamacions dels mes de maig, l'organització va acollir els periodistes barcelonins al Gran Hotel París i va organitzar-los-hi una visita guiada al castell de Sant Ferran pel matí de diumenge, abans de l'estrena. El sopar a l'Sport Figuerense era la darrera d'aquestes

²⁸⁴ F. Bosch Armet, «Gran concert sinfònic», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [3] i [4].

²⁸⁵ J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.928 (14 de juny de 1910), p. [2]; i *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), p. [3].

actuacions que ens demostren que en aquells moments ja sabien el valor i la necessitat de tenir cura dels mitjans de comunicació.

El dimarts catorze a la tarda, els empresaris van marxar cap a Barcelona per a preparar-hi la representació. Moments abans, al restaurant de l'estació, els oferiren un vi d'honor. Montsalvatge va pronunciar un discurs, voltat de curiosos i entusiastes que hi anaren per aplaudir-los i saludar-los efusivament.²⁸⁶

Les representacions a Barcelona

A la capital catalana s'hi varen fer tres representacions diferents de *Canigó*: el diumenge dinou de juny, el divendres vint-i-quatre de juny, coincidint amb la festivitat de Sant Joan, i el diumenge tres de juliol.²⁸⁷ En aquesta darrera els preus eren menors, perquè es volia que tothom pogués accedir a l'espectacle. Però tampoc podem oblidar una altra finalitat, el rendiment econòmic evident de fer-ne una altra interpretació. Durant uns dies van córrer diferents rumors sobre altres possibles posades en escena de la producció: una representació a la plaça de toros de Girona a principis de juliol, una per les festes del Tura a Olot a principis de setembre, o una per les fetes de la Mercè a Barcelona a finals de setembre.²⁸⁸ Tanmateix, es varen quedar en això, en rumors.

L'espectacle també havia de començar a les quatre de la tarda, com a Figueres, però es va retardar fins a dos quarts de cinc.²⁸⁹ El comentari general va ser la ratificació de l'èxit de la representació empordanesa. Les diferències assenyalades varen ser les esperades: les dimensions més grans de la plaça de Barcelona, l'escenografia que no enllaçava amb un fons natural dels Pirineus, el decorat

²⁸⁶ *El Ampurdanés*, n. 1.778 (16 de juny de 1910), p. [2]; *El Norte*, n. 142 (17 de juny de 1910), p. 2; i *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), p. [3]. Vegeu annex n. III, imatge n. 26.

²⁸⁷ *El Poble Català*, n. 1.927 (13 de juny de 1910), p. [4] i n. 1.943 (29 de juny de 1910), p. [4]; *El Correo Catalán*, n. 11586 (14 de juny de 1910), p. [4] i n. 11.593 (21 de juny de 1910), p. [3]; *La Veu de Catalunya*, n. 3.990 (14 de juny de 1910, edició matí), p. 2, n. 3.994 (18 de juny de 1910, edició matí), p. 4, n. 3.997 (21 de juny de 1910, edició matí), p. 4, n. 3.998 (22 de juny de 1910, edició vespre), p. 4, i «Teatre Català a ple aire», n. 4.005 (28 de juny de 1910), p. 4; M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), p. 373 i n. 1.643 (24 de juny de 1910), p. 394; i *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), p. [3]. Aviñoa (1996:79).

²⁸⁸ *El Norte*, n. 140 (15 de juny de 1910), p. 2, i n. 144 (19 de juny de 1910), p. 2; i M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 3.

²⁸⁹ *La Veu de Catalunya*, n. 3.994 (18 de juny de 1910, edició matí), p. 4, i n. 3.998 (22 de juny de 1910, edició vespre), p. 4; i M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2.

complet, l'orquestra ampliada.²⁹⁰ Les valoracions varen anar pel mateix camí de felicitació mútua i encoratjament del dia de l'estrena, i al costat d'algunes que lamenten la pèrdua de càrrega simbòlica en la representació barcelonina en trobem d'altres que senyalen la millora en la percepció del text i de la música ocasionades per un espai més adequat.²⁹¹ No hi hagué diferències massa significatives entre la representació i la recepció de *Canigó* a Figueres i a Barcelona.

Ara bé, aquesta vegada, l'èxit va animar els empresaris. Per això varen repetir-lo al cap de cinc dies. A més a més, també varen programar una representació de *L'Arlésienne* d'Alphonse Daudet (1840-1897) i Georges Bizet (1838-1875) per al diumenge següent, dia vint-i-sis de juny.²⁹² La companyia havia de ser la del Teatre Català, l'orquestra la dirigiria Jaume Pahissa i les escenografies tornarien a ser obra de Moragas i Alarma. Però quan la gent ja ocupava les seves localitats, en el moment de posar en marxa l'espectacle, va començar a ploure i calgué suspendre'l. Tot fa pensar que el temperi va intentar sabotejar el naixement del teatre a l'aire lliure a Catalunya!

Aquesta ràpida ampliació de l'oferta, ens torna a assenyalar la velocitat amb què muntatges d'aquesta tipologia eren realitzats. Per a preparar aquest títol del teatre musical francès, només hi varen dedicar una setmana, tenint en compte que entre el diumenge i el divendres, ambdós dies festius, hi havia dues representacions de *Canigó*. Sembla que la varen preparar just el dia abans, el dia que l'orquestra assajava per primera vegada. Per si fos poc, també tenien la intenció de representar, aquell mateix inici d'estiu, l'òpera *Les Troyens* d'Héctor Berlioz, *Edip rei* i *Antígona* de Sòfocles, tot i que aquests propòsits no varen reeixir. Des d'aquesta perspectiva, costa de compartir la crítica que Adrià Gual va fer en les seves memòries de les representacions a l'aire lliure d'*Edip rei* i *L'Arlésienne* a Figueres, organitzades dos anys després de *Canigó*,²⁹³ si no l'emmarquem en un context estètic personal i determinat, i no pas, com

²⁹⁰ M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1, i n. 4.001 (25 de juny de 1910, edició matí), p. 1; Violet, «A Cala Talia», *iCu-cut!*, n. 422 (23 de juny de 1910), p. 390; *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.643 (24 de juny de 1910), p. 394; *La Veu de l'Empordà*, n. 297 (25 de juny de 1910), p. [3]; «Barcelona. Representación en las Arenas de la tragedia Canigó, adaptación del poema de Verdaguier», *La Ilustración Artística*, n. 1487 (27 de juny de 1910), p. 424; *Lectura*, n. 1 (1 de juliol de 1910), p. 19; i «El Canigó a les Arenes», *Ilustració Catalana*, n. 367 (3 de juliol de 1910), p. [435]. Gual (1960: 253).

²⁹¹ «El Canigó a les arenas», *El Poble Català*, n. 1.934 (20 de juny de 1910), p. [2].

²⁹² J. M. Pascual, «Arenas de Barcelona. Canigó», *La Publicidad*, n. 4.949 (20 de juny de 1910, edició nit), p. 2; *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.643 (24 de juny de 1910), p. 394; *La Veu de Catalunya*, n. 4.001 (25 de juny de 1910, edició matí), pp. 1 i 4; *La Veu de l'Empordà*, n. 297 (25 de juny de 1910), p. [3]; i *La Ilustración Artística*, n. 1.488 (4 de juliol de 1910), p. 434.

²⁹³ Vegeu annex n. III, imatges nn. 27 i 28.

pretenia ell, en la professionalitat o seriositat d'aquests muntatges.²⁹⁴ Perquè muntar els espectacles amb pocs dies i pocs assaigs era el més normal.

La visita del ministre

Durant la segona representació barcelonina de *Canigó*, el Ministre de Foment del govern espanyol, Fermín Calbetón (1835-1919), es trobava de visita oficial a Barcelona, arribat de la Vall d'Aran. Va anar a veure l'obra a Les Arenes, que aquell dia tenia un moment característic afegit: entre el segon i el tercer acte, el cor infantil Mossèn Cinto va cantar *L'emigrant* d'Amadeu Vives, realçant així l'emoció de l'homenatge al poeta i també l'emoció nacionalista.²⁹⁵ El ministre anava acompanyat pel Director General d'Agricultura, Tesifonte Gallego (1860-1910), l'alcalde de Barcelona, Josep Roig i Bergadà (1864-1937), el President de la Comissió de la Junta del port, Ròmul Bosch i Alsina (1852-1923), i el cap superior de la policia, José Millán Astray (1879-1954). Va marxar immediatament després de la intervenció del cor infantil, segurament per a continuar la visita oficial. Això va generar tota mena de comentaris entre el públic. Determinades publicacions també van aprofitar-ho per a criticar el ministre, com *El Poble Català* o, irònicament, el *¡Cu-cut!*: «Els uns deyen si s'havia disgustat; però per l'afany que'l senyor ministre demostra en ferse'l català, creyem que devia abandonar les Arenes, porque no podía resistir la emoció que li causaven les patriòtiques estrofes».²⁹⁶

Però unes altres observacions crítiques amb les autoritats, força en la mateixa sintonia que aquests comentaris anteriors, són les que publicava *La Publicidad*. Es queixava perquè l'Ajuntament de Barcelona no havia inclòs la representació del *Canigó* dins el programa de les festes de primavera. Els republicans de Lerroix havien programat una setmana amb espectacles aeris, carreres de cavalls i

²⁹⁴ Gual (1960: 254na): «Com la majoria de les empreses improvisades, aquells senyors, per damunt la noble intensió que els regia, varen mancar de serenitat. Davant la pèrdua econòmica varen voler refer-se'n amb precipitació; jo no vaig creure convenient d'intervenir-hi i amb aquest propòsit varen representar al mateix lloc un *Edip Rei* i una *Arlesiana* muntats a corre-cuita, que contribuïren a rebaixar el valor artístic assolit per endavant. Va ser una llàstima!».

²⁹⁵ *El Poble Català*, n. 1.939 (25 de juny de 1910), p. [2]; *La Veu de Catalunya*, n. 4.001 (25 de juny de 1910, edició mati), p. 1; *¡Cu-cut!*, n. [423] 422 ([30 de juny de 1910] 23 de juny de 1910), p. 410; «El ministro de Fomento en Barcelona», *La Publicidad*, n. 11.215 (26 de juny de 1910), p. [1]; i *La Ilustración Artística*, n. 1.488 (4 de juliol de 1910), p. 434. Anys més tard, durant la celebració del centenari del naixement del poeta, Pahissa tornaria a dirigir aquesta mateixa cançó en el Casal de Catalunya de Buenos Aires. Vegeu Alavedra (1975: 150 i 151).

d'automòbils, una batalla nocturna de flors i, entre altres activitats, un festival internacional de bandes de música. Com si fos un sarcasme, el cartell de propaganda d'aquestes festes era un cavaller Sant Jordi, que amb una senyera per capa i l'escut de Barcelona al braç semblava una provocació cínica envers l'adaptació escènica de *Canigó*.²⁹⁷ Perquè certament, si l'ajuntament de Barcelona hagués inclòs la proposta de Figueres aquestes festes de primavera, hagués col·laborat, i molt, en el desenvolupament econòmic de l'empresa. Però:

Seguramente por tratarse de una obra artística hija exclusivamente de catalanes, los ediles lerrouxistas que no han sabido o no han querido adaptarse á nuestras costumbres, han preferido derrochar más de *quinze mil duros*, para que nos visitaran varias bandas de música, no superiores á nuestra banda municipal, en lugar de subvencionar con unos miles de pesetas la representación del «Canigó», siquiera en homenaje al genio de Verdaguer.²⁹⁸

Malgrat això, *El Poble Català* va proposar a l'Ajuntament de la ciutat que aprovés una felicitació d'agraïment als ciutadans de Figueres que tant havien col·laborat pel benefici dels amants de l'art català i la cultura popular.²⁹⁹ No sabem si aquesta va prosperar, però tot fa pensar que el recolzament oficial barceloní a l'empresa no va tenir molt de relleu, i que aquesta demanda dels republicans catalanistes era motivada per la seva subordinació política als radicals lerrouxistes. Els altres catalanistes, sobretot la gent de la Lliga Regionalista, ho va aprofitar per trobar nous arguments a la seva postura crítica amb les autoritats de l'esquerra, per justificar que els canvis polítics del darrer any només havien portat l'afebliment del país i la davallada de la cultura catalana.

Ara bé, pocs mesos després Jaume Pahissa gaudiria d'una pensió de l'Ajuntament de Barcelona per a viatjar per diverses ciutats d'Europa.³⁰⁰ Uns anys abans, Carles Costa ja havia intentat que tant la Diputació com l'Ajuntament de Barcelona, que en aquells moments controlaven els catalanistes, donessin al compositor una de les beques que havien convocat per estudiar a l'estranger.³⁰¹ En aquest sentit, malgrat el possible menysteniment de les autoritats en la programació i realització de *Canigó*, aquesta posada en escena els va empènyer a recolzar oficialment un dels joves protagonistes de l'empresa, que

²⁹⁶ *¡Cu-cut!*, n. [423] 422 ([30 de juny de 1910] 23 de juny de 1910), p. 410.

²⁹⁷ Aquest cartell es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. El divuit de juliol de 2005 estava penjat en una de les parets principals de la seva sala de consulta.

²⁹⁸ «La representación del poema Canigó en las Arenas», *La Publicidad*, n. 11.209 (19 de juny de 1910, edició matí), p. [1].

²⁹⁹ «Pel organitzadors del Canigó», *El Poble Català*, n. 1.937 (23 de juny de 1910), p. [1].

³⁰⁰ Aviñoa (1994: 7).

³⁰¹ Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2.

va passar els darrers mesos d'aquell any i els primers del següent entre París i Brussel·les.³⁰² El mateix any que Josep Carner havia aconseguit un reconeixement públic en guanyar els Jocs Florals de Barcelona, el *Canigó* i les seves circumstàncies acabaren de consagrar la jove promesa de la música catalana, fins i tot en els cercles propers a les autoritats adverses al projecte.

Varen ser els partidaris de Lerroux els primers en donar suport econòmic a Jaume Pahissa. Varen ser els seguidors de «l'emperador del Paral·lel». I si aquesta caricatura verbal funcionava era perquè la concorreguda avinguda de Barcelona, tot i que no exclusivament, era l'espai dels espectacles populars i espanyolitzants. Perquè la manera de fer política de Lerroux també era un espectacle popular i espanyolitzant. Perquè en el Paral·lel s'hi trobaven les primeres víctimes del seu discurs emmetzinat. Almenys això repetia la demagògia catalanista. I resulta que varen ajudar un músic europeista que defugia els èxits comercials del *genero chico* i la facilitat melòdica del cuplet. Que tot i ser un noctàmbul difícilment se'l veia freqüentar els locals del Paral·lel. Que si se sentia musicalment espanyol era perquè estava enamorat de la cançó popular catalana. Que amb les seves experimentacions i les seves composicions dramàtiques i simfòniques s'havia posat a les antípodes del *lerrouxisme musical*.

Definitivament, Jaume Pahissa, almenys en aquest anys inicials, va viure en el conflicte, en les adversitats i en les contradiccions. Va patir els prejudicis i la desconfiança d'alguns amics i simpatitzants, però també va tenir el suport incondicional d'alguns d'ells. Les polèmiques i les discussions varen acompanyar l'estrena de les seves obres, però pocs li varen qüestionar el seu talent musical. Les produccions en les quals participava no varen tenir gaire èxit comercial, però no hagué de preocupar-se massa per la seva economia domèstica. Sense buscar-ho, perquè no n'era partidari, solia estar enmig de les principals tensions culturals i ideològiques. De caràcter dòcil i pacífic, la fermesa en les seves conviccions, que tenia molt reflexionades, el portaren a aquestes situacions. La seva filla Eulàlia ens explicava que de jove, quan arribava a casa, solia coincidir amb els treballadors que sortien per anar a la feina.³⁰³ En aquell moment la realitat física de la situació li imposava un pensament: «és que vaig contracorrent». I per anar-hi, s'hi ha de coincidir.

³⁰² Grases i Molas (1988: 467).

³⁰³ Entrevista del dia 26 de maig de 2005.

2

Catalunya i avant

La cultura del catalanisme

Sol parlar-se de les tres primeres dècades del segle XX com dels anys d'hegemonia de la Lliga, perquè aquest partit va intentar liderar, amb més o menys encert, l'activitat política catalana. Almenys fins que el catalanisme i el republicanisme varen convergir en la fundació d'Esquerra Republicana de Catalunya, i varen aconseguir una àmplia acceptació social i política. Segons Charles E. Ehrlich, i a diferència de l'actitud pessimista de l'anomenada *generación del 98*, la *generació de 1901* va mostrar un optimisme constructiu que contenia la força impulsora de la Renaixença combinada amb el poder de la indústria catalana.³⁰⁴ En aquest marc, els objectius de la Lliga Regionalista varen ser dos: per un costat restablir les administracions catalanes a base de guanyar l'autonomia regional, per l'altre utilitzar Catalunya com a propulsora de la regeneració de la resta d'Espanya. Aquest doble propòsit era el que distingia el seu programa del de la resta de partits. No volien independitzar-se, sinó convertir Catalunya en el motor de la millora d'Espanya. Per tant, el catalanisme de la Lliga no tractava només de promoure la llengua i la cultura. També volia reformar l'estat amb la vitalitat de Catalunya com a regió, i a partir de les reformes proposades pel mateix partit.³⁰⁵

³⁰⁴ Ehrlich (2004: 87).

³⁰⁵ Clariana (1985: 372) i Ehrlich (2004: 17).

Quan la burgesia catalana va entrar en el camp polític i va abanderar les postures nacionalistes, ja no era una classe social que arriscava els béns i les vides en defensa de la llibertat, com ho havia estat en el 1854 i el 1868. Era una classe conservadora i temerosa de perdre posicions econòmiques, esverada davant l'empenta dels obrers i el terrorisme anarquista. La burgesia catalana de 1901 era incapaç de fer la revolució, i també era un fre pels dirigents nacionalistes.³⁰⁶ Però si bé els industrials conservadors no podien ser independentistes degut als seus interessos econòmics a la resta d'Espanya, varen adonar-se que l'endarreriment econòmic de l'estat paralitzava el creixement de Catalunya. Per això, alguns dels empresaris varen abraçar la cultura del catalanisme, que en aquest període no podem qualificar de separatista. En tot cas, podríem acusar-la pel seu complex de superioritat i pel seu menyspreu envers Espanya.³⁰⁷

La poesia de Jacint Verdaguer, el teatre d'Àngel Guimerà, les novel·les de Narcís Oller (1846-1930) i els diversos orfeons escampats pel territori, entre altres activitats i creacions, varen encetar el camí per al reconeixement del català com un idioma de cultura i d'ensenyament.³⁰⁸ Amb la fundació del Centre Nacional Català, el gener de 1900, el catalanisme reblava la seva sortida a la plaça pública. A més a més, després de la crisi de 1898, aquest nacionalisme agafava més volada amb la seva vinculació a la modernitat, de la qual s'havia malfiat fins aleshores. Ara no només el catalanista era modernista, sinó que també el modernista solia ser catalanista. Generalment, les llistes dels artistes i escriptors coincidien amb les dels catalanistes.³⁰⁹ Un exemple clar d'això va ser l'Associació Wagneriana, creada en el 1901: dels cent deu socis identificats, seixanta-vuit eren catalanistes actius, dels quals trenta-sis ho eren a títol molt destacat.³¹⁰

La cultura del catalanisme –expressió que devem a Joan-Lluís Marfany– va ser un moviment que clamava la germanor de tots els catalans i la desaparició de les distincions de classe a partir de la llengua i els seus trets diferencials. Simbòlicament, en els mítings es barrejaven obrers i propietaris.³¹¹ Però el catalanisme no va tenir gaire predicament entre les classes proletàries, és a dir, entre els assalariats manuals, rurals o urbans. Sí que va atreure els sectors mitjans de la societat, del botiguer al rendista, i

³⁰⁶ Benet (1964: 28).

³⁰⁷ Ehrlich (2004: 72).

³⁰⁸ Termes (1987: 167 i 168).

³⁰⁹ Marfany (1995: [355] i 360).

³¹⁰ Marfany (1995: 360 i 361).

també els treballadors anomenats de coll dur. Tanmateix, restaren fora d'aquesta cultura els treballadors del camp i de la ciutat, i l'alta burgesia.³¹² La unitat de classe va ser una ficció. Potser fou necessària per calmar les impaciències i per allunyar els dubtes, però no va ser una realitat monocromàtica.³¹³

Els catalanistes eren un conjunt de persones, principalment homes joves i amb el centre d'iniciativa a Barcelona, que anaven d'excursió per experimentar el simbolisme de l'ascensió física, que ballaven les sardanes a pas d'himne nacional, i que entonaven els segadors com a cançó emblemàtica de representació social.³¹⁴ Adoraven les manifestacions de la terra, ja fos el paisatge ja la cançó popular. Perquè creien que eren l'expressió natural de la «raça» catalana, i la demostració més clara de la seva existència –evidentment, es tractava d'una argumentació circular i paradoxal. Entre ells prenia un sentit ple la clàssica formulació ideològica de que Espanya era un estat i Catalunya una nació.³¹⁵ I si la nació no es corresponia amb l'estat, això només deixava dues alternatives en relació a la política general espanyola: o les minories acceptaven la identitat de la majoria o les minories cercaven l'autodeterminació i la independència. El catalanisme representat per la Lliga Regionalista no va acceptar aquesta disjuntiva, i va mantenir-se en un equilibri difícil entre les postures nacionalistes, tant les majoritàries espanyolistes com les minoritàries catalanistes.³¹⁶ Justament per això no va trobar l'acceptació entre la generalitat dels espanyols, perquè eren un partit català i catalanista, ni tampoc entre els catalans, perquè les seves pretensions governamentals a Espanya el descreditaven, sobretot quan hi hagué una alternativa catalanista en la política catalana.³¹⁷

Durant la primera dècada del segle XX el catalanisme s'estengué pel territori des de Barcelona, i va impregnar les expressions artístiques i culturals com les que tractem en aquesta tesi. En paral·lel a la ideologia noucentista, el catalanisme va consolidar-se ràpidament a partir de 1906. «Catalunya i avant» era l'expressió que usaven per a saludar-se.³¹⁸ Era la seva consigna. Però també era una metàfora sintètica prenyada de connotacions ideològiques: una aposta per la modernitat i la renovació d'Espanya a partir de la nació catalana.

³¹¹ Marfany (1995: 188).

³¹² Marfany (1995: 50, 52, 58 i 66).

³¹³ Marfany (1995: 189).

³¹⁴ Marfany (1995: 31, 79, 82, 295, 304, 305, 325, 346, 366 i 369).

³¹⁵ Marfany (1995: 42, 43 i [89]).

³¹⁶ Ehrlich (2004: 24).

³¹⁷ Ehrlich (2004: 27).

La nació pirinenca

En el primer capítol hem comentat que la gestació i recepció de la producció de *Canigó* va estar molt tenyida de les ideologies i els sentiments catalanistes que quedaven sintetitzats en l'expressió «Art i Pàtria». En la darrera representació a Les Arenes de Barcelona, en acabar: «un espectador va resumir la opinió general en un crit sintètic: / ¡Visca Catalunya! / Realment, tothom el sentia a flor de llavi aquell crit».³¹⁹ Però, quina mena de nació sintetitzava el crit?

Quan en el 1902 va representar-se *Els Pirineus* de Felip Pedrell (1841-1922), Joan Maragall va escriure que aquest nou drama modern –que arrencava d'un tema nacional i partia de la música popular, seguint les teories wagnerianes, pensava el poeta– no se centrava en Espanya en la seva lectura nacionalista, explicitada en el pròleg, perquè part dels episodis històrics narrats pertanyien a la història de França.³²⁰ Això li va servir per mostrar-se en contra del centralisme espanyolista, ja que la nació del primer drama líric nacional espanyol era fictícia, era una nació pirinenca propera als llocs on va iniciar-se la reconquesta però també molt llunyana de la capital que consumava la unitat nacional espanyola.³²¹ Émile Leguiel, en un estudi de 1904, al preguntar-se sobre el tema principal del poema de Verdaguer havia arribat a la conclusió que la protagonista era la mateixa muntanya, la natura, i per extensió la pàtria que representava.³²² A principis del segle XX, els Pirineus permetien imaginar una nova nació per als catalans, a partir de la història compartida amb les comarques del sud de França i que les muntanyes representaven simbòlicament: la nació pirinenca.

La descripció del massís del poema de Verdaguer, que el poeta coneixia per excursions i estades entre els anys 1880 i 1883, no interpretava la muntanya com una separació del Principat i la Catalunya Nord, sinó com un element d'unió. Quan va publicar-se *Canigó*, en sintonia amb determinats corrents de pensament religiós i polític francesos, hi havia una revifalla de la catalanitat històrica i les

³¹⁸ Marfany (1995: 230).

³¹⁹ «El Canigó a les Arenes», *Il·lustració Catalana*, n. 367 (3 de juliol de 1910), p. [435].

³²⁰ Maragall (1902: 115 a 119).

³²¹ Maragall (1902: 120).

³²² Leguiel (1904), citat per Paré (1988: 181).

implicacions polítiques derivades de l'annexió a França de les terres del nord.³²³ Aquesta idea, que ja es trobava en la *Historia y miracles de la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Nuria* de Francesc Marés, publicada a Barcelona el 1666,³²⁴ també va influir *Los Pirineus* de Víctor Balaguer (1824-1901), publicat el 1891, que serví de punt de partida a l'òpera de Pedrell.³²⁵ A finals del segle XIX, la mateixa forma del Canigó ja havia passat a ser l'exteriorització de la unió de dos països germans i dividits per les fronteres polítiques, una imatge natural que simbolitzava el caràcter diví d'aquesta concepció nacionalista.

La redacció del poema de Verdaguer va coincidir amb un moment dominat per la intenció d'influir sobre la societat catalana per mitjà de l'ideari de l'Església catòlica i de la Renaixença, tots dos complementaris. Després de la supressió dels ordes religiosos i les desamortitzacions, ambdues conseqüències de l'arribada dels ideals de la Revolució Francesa de 1789, el canonge Jaume Collell (1846-1932) i els bisbes Josep Morgades (1826-1901) i Josep Torras i Bages (1846-1916) varen engegar una campanya de recristianització de la societat, que cada cop era més industrialitzada i laica. Eren fills de les idees postrevolucionàries i per això varen lligar la revolució a la decadència moral a les ciutats.³²⁶ El febrer de 1878 varen fundar *La Veu de Montserrat*, amb l'objectiu d'impulsar la campanya anticentralista i patriòticoreligiosa del mil·lenari del monestir.³²⁷ Com més endavant tornaria a fer a Canigó, a la *Llegenda de Montserrat* Verdaguer ja va lligar la muntanya amb Catalunya i amb l'Església, perquè les tres eren d'ordre diví i per això s'havien de mantenir sempre en peu.³²⁸ Aquesta renovació del repertori de creences i de devocions va acompanyar la redefinició nacional de Catalunya amb la recuperació del patrimoni històric, dinamitat pels diferents períodes revolucionaris. Al servei d'aquesta campanya institucional Verdaguer va escriure *Canigó*, en el qual defensava tant els orígens cristians de Catalunya com la perdurabilitat de l'obra de Déu, que restava rera la destrucció i corrupció causada per les idees modernes i revolucionàries de l'home.³²⁹

Foren els romàntics francesos els que introduïren a Catalunya la idea de monument nacional associada d'una banda a la religió i de l'altra al passat feudal. També el gust macabre per la ruïna i

³²³ Torrents (1988: 81).

³²⁴ Cerdà (2003: 455). L'obra de Marés, que era de Llivia, s'ha reeditat més d'onze vegades i fins al segle XX. En el 1867 es va traduir al francès.

³²⁵ Cuccu (2003: 409).

³²⁶ Torrents (1988: 84).

³²⁷ Torrents (1988: 74).

³²⁸ Torrents (1988: 76).

l'atracció nacional pel passat que varen donar peu a la idea de la restauració arqueològicosimbòlica, que a Catalunya va coincidir amb els valors que la Restauració privilegiava.³³⁰ Les ruïnes materials de Montserrat causades per l'acció bèl·lica i les desamortitzacions eren una metàfora de les ruïnes espirituals de la pàtria, ambdues conseqüència de la revolució i el progrés.³³¹ En aquest sentit podem interpretar també l'elegia de l'esfondrament de «Los dos campanars». Perquè el diàleg de les torres en ruïnes conduïa a l'oblit i a la sepultura.

Ricard Torrents pensa que *Canigó* era una al·legoria de la Restauració: les guerres contra els moros i les fades en el naixement de Catalunya, en el mateix moment de la fundació dels principals monestirs, eren l'expressió de la nova Catalunya naixent nou-cents anys després sota la direcció de l'Església, que simbòlicament restaurava aquells mateixos monestirs.³³² Per això creu que l'elegia final de l'epileg podria haver estat suprimida en la primera edició de *Canigó*. Perquè deixava per momentànies les accions humanes i no lligava amb l'esperit de la Restauració ni amb les accions d'aquell moment, com la restauració de Ripoll, que començava pocs mesos després de la publicació del poema.³³³

L'imaginari d'una nació pirinenca trobava una representació simbòlica directa en el poema de Verdaguer: era l'enllaç d'un mateix poble separat per vicissituds històriques i polítiques. Era normal que els diferents actes commemoratius del poema celebrats durant la primavera de 1910 fossin unificats com l'expressió natural de l'esperit del mateix poble, com per exemple la inauguració d'un monument dedicat a les «Montanyes regalades» a Perpinyà en les mateixes dates de l'estrena de l'adaptació escènica a Figueres.³³⁴ Ja en el 1902, els vinaters del Rosselló varen reclamar que els catalans del sud i els del nord s'unissin per a independitzar-se.³³⁵ La mateixa restauració del monestir de Sant Martí, promoguda pel bisbe francès Juli Carselade (1847-1932), també havia simbolitzat la unió de les dues catalunyes.³³⁶ No en va, Carselade va declarar aquella primavera de 1910: «Canigó, rey del Pirineu català, incarna per vosaltres, com per nosaltres, (...) lo geni y les tradicions de la rassa. Los poetas de les dues vessants han

³²⁹ Molas (1988: 25).

³³⁰ Torrents (1988: 84).

³³¹ Torrents (1988: 79).

³³² Torrents (1988: 95).

³³³ Torrents (1988: 95).

³³⁴ *Revista Musical Catalana*, n. 75 (març de 1910), pp. 110 i 111; i Pere Vayreda y Olivas, «El símbol de la Patria», *La Veu de l'Empordà*, n. 295 (11 de juny de 1910), p. [4].

³³⁵ Santolaria (2005: 53).

³³⁶ Torrent (1961: 199 a 203).

cantat, y amb ells canta el poble, la hermosura de ses cimes nevades y de ses pendents regalades *que tot l'estiu floreixen, primavera y tardor*». ³³⁷

Si Balaguer havia desplegat una senyera al cim del Canigó emulant la Catalunya laica, Verdaguer hi havia plantat una creu, emulant la Catalunya alliberada i rescatada sota el signe de l'Església. ³³⁸ Però en una visió noucentista de país, que propiciava el seny i condemnava la rauxa, que volia progressar sota control, l'espectacle fictici de l'alliberació verdagueriana de Catalunya dels sarraïns i de les fades, del que era oriental i pagà, afirmava el seu propi model de catalanitat, més enllà de les determinacions religioses. Era el país civilitzat que deixava les pràctiques malaltisses i les boires nòrdiques de la generació anterior. També era el país que es reconciliava amb la religió, i s'hi arrelava profundament.

En els anys del tombant de segle, diferents ordres religioses s'havien instal·lat a Barcelona i a altres ciutats catalanes, al mateix temps que un gran nombre d'immigrants camperols. Mentre aquests darrers no aconseguien sortir de la misèria, les ordres religioses mostraven orgulloses el seu poder simbòlic i econòmic amb noves i imponents construccions. ³³⁹ La localització d'aquests edificis religiosos va ajudar a mostrar la compenetració entre església i burgesia, i a barrar la influència de les organitzacions de beneficència en els ambients populars. ³⁴⁰ A més a més, una de les dedicacions dels religiosos i religioses va ser la producció artesana i de serveis, activitats que feien la competència directa amb els mitjans de subsistència de part important de la població, especialment la petita burgesia. A més, aquest desenvolupament de les activitats econòmiques de les ordres contrastava violentament amb l'empijorament de la condició obrera, sobretot entre 1902 i 1909. ³⁴¹

També va influir en aquest distanciament entre poble i Església l'antagonisme dels dos models d'escola que hi havia. Com que l'estat no podia crear un ensenyament gratuït, obligatori i avançat com el francès, va tolerar bé l'activitat educativa desenvolupada per les institucions religioses. Però no obstant això, i també des del tombant de segle, varen sorgir diverses escoles independents que volien renovar la situació pedagògica del país. Sovint es fundaven a redós de les organitzacions polítiques republicanes i

³³⁷ «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), p. [2].

³³⁸ Cuccu (2003: 409 i 411).

³³⁹ Barbat (1977: 30).

³⁴⁰ Barbat (1977: 32).

³⁴¹ Barbat (1977: 30).

catalanistes.³⁴² Si un ensenyament era de moral estricta i normativa, amb dogmes que obeir i recel davant la ciència i el progrés, amb una concepció tomista de la filosofia, i amb la primacia de les categories metafísiques, l'altre ressaltava la llibertat individual, l'admiració pels avenços científics, el naturalisme filosòfic i el panteisme agnòstic.³⁴³

Quan va començar la Setmana Tràgica, les recriminacions i les ires contingudes cap a l'Església també varen esclatar. Malgrat que l'origen del problema es trobava en un conflicte colonial que remetia directament al record de la guerra de Cuba, el crit unànime «A cremar convents!» va trobar una resposta ràpida, tot i que si els revoltats topaven amb alguna resistència, giraven cua sense gaire lamentacions.³⁴⁴ Deu mesos després, la història de *Canigó* fabulava la reconciliació entre el poble català i els portaveus de la religió. Perquè en la ficció era l'Església qui alliberava Catalunya. I perquè Verdaguer era un representant de l'administració religiosa, i també un heroi popular que ja en el seu enterrament havia mogut en massa la població. Verdaguer era un bon apòstol d'aquest idil·li de nació pirinenca que manllevava tots els mals de la societat.

El pare de la llengua

El vint-i-sis de juny de 1902, pocs dies després de la mort de Jacint Verdaguer, el president de la Diputació de Barcelona va convocar una sessió solemne per homenatjar el poeta. En ella va anunciar que li erigirien un monument sufragat per subscripció pública. Però en el 1905, Josep Batista lamentava que encara no s'hagués començat.³⁴⁵ I no va ser fins gairebé deu anys després que va nomenar-se la comissió de seguiment.³⁴⁶ Just en aquests anys que hi ha entre l'anunci i aquest nomenament es va construir el símbol català de Verdaguer, la literatura i la pàtria encarnades en l'home i el poeta. Perquè no només Verdaguer va mantenir-se al marge de l'onada catòlica i regeneracionista que apareixia amb el catalanisme polític de principis de segle, la que pretenia refundar la societat catalana sobre unes bases

³⁴² Barbat (1977: 35).

³⁴³ Barbat (1977: 35).

³⁴⁴ Benet (1964: 183).

³⁴⁵ Joseph Batista, «¿Y el monument?», *Juventut*, n. 278 (8 de juny de 1905), p. 370.

³⁴⁶ Subirachs (2003: 588).

cristianes, i que acabaria coronant-lo amb llorer, sinó que a més a més, la primera valoració dels joves noucentistes no fou pas la millor.³⁴⁷

També després de seva la mort, l'Acadèmia de la Llengua Catalana, un dels centres neuràlgics del noucentisme incipient, va organitzar un debat al voltant de la seva figura literària. Les conferències varen tenir lloc durant la segona quinzena d'octubre de 1902 i, entre altres, hi varen intervenir Josep Carner, Jaume Bofill i Mates (1878-1933) i Rafael Masó.³⁴⁸ Bofill va criticar el *Canigó* perquè no era un poema èpic per manca d'acció humana i un excés de paisatge, perquè Gentil no encarnava l'heroi típic de l'epopeia, perquè la penitència de Guifre era desmesurada ja que l'assassinat del seu nebot estava justificat per raons morals, i perquè abandonar l'esposa com ho feia Guifre era una acció molt censurable.³⁴⁹ Per altra banda, el jove Carner va criticar-lo perquè lèxicament s'acostava més al castellà que no al francès, perquè no cercava ni tenia models d'autors canònics com Shakespeare o Goethe, i perquè no centrava l'acció a Catalunya sinó que cantava tota Espanya.³⁵⁰

Aquells primers anys del segle XX, Verdaguer no va funcionar com a model per als joves escriptors, ja fos per raons ideològiques i de comportament, o per interpretacions més literàries. Ara bé, aquestes últimes no eren del tot encertades: Verdaguer coneixia el *Faust* de Goethe,³⁵¹ i l'acció de *Canigó* passava durant la mateixa nit màgica de Sant Joan, la nit de la pèrdua de memòria i de l'amor de *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare, obra que Verdaguer va consultar mentre escrivia el poema.³⁵² Que el traductor d'aquest clàssic anglès al català no s'adonés dels paral·lelismes entre una i altra obra, com la narració simultània de diferents històries que acaben coincidint al final o el desenllaç per anagnòrisi –reconeixement d'un fet o un personatge que trasbalsa la situació inicial–,³⁵³ ens indica la determinació estètica de les seves interpretacions literàries. I això malgrat la pretesa objectivitat de Carner, que reclamava estudis a partir de la crítica literària per posar límits als judicis fonamentats en les nocions subjectives de geni i de gust, per reduir així el seu valor amb unes nocions empíriques.³⁵⁴ La

³⁴⁷ Castellanos (1996: 42).

³⁴⁸ Aulet (1996: 390 i 391n).

³⁴⁹ Aulet (1996: 392).

³⁵⁰ Aulet (1996: 395).

³⁵¹ Tió (1988: 140).

³⁵² Roviró, Roviró i Aiats (1988: 131n).

³⁵³ Oliva (1989: 11).

³⁵⁴ Murgades (2003: 121).

primera recepció de Verdaguer entre els noucentistes va estar molt condicionada pel rebuig generacional al romanticisme.

Josep Murgades pensa que l'actitud noucentista enfront Verdaguer va ser representativa de les contradiccions de casar una postura rupturista i una voluntat integradora. Per causa de la conflictiva realitat lingüística del país, es veieren forçats a conciliar el rebuig al romanticisme, a l'èpica i a la grandiloqüència –que procedia de la seva poètica intel·lectual, irònica i intimista–, amb la capitalització d'una figura emblemàtica com Verdaguer.³⁵⁵

A una resposta inicial inequívocament rupturista amb molts dels valors establerts, li segueix gradualment una acceptació més o menys matisada d'aquests, en llur globalitat o, prou més sovint, només parcialment, de manera que sigui possible conciliar, en un forçós exercici sincrètic, les raons prèvies d'un refús intel·lectual, estètic, amb les conveniències posteriors d'una assumpció col·lectiva en bloc, canònica.³⁵⁶

Caldria afegir-hi, a més, que Verdaguer va representar també un referent contra els hàbits modernistes i la seva valoració incondicional del progrés. Perquè no només havia contribuït a la recuperació dels orígens mítics, històrics i religiosos de la pàtria catalana, sinó que també, com hem vist, havia ajudat a netejar les influències corruptores de la revolució.

En el 1910, Verdaguer ja era el mite, el poeta que havia fet renéixer la llengua de Catalunya i que ensenyava com desxifrar el seu passat als catalans. El monument de l'encreuament de la Diagonal i el Passeig Sant Joan de Barcelona, que es començava a desdibuixar, no era una commemoració elitista ni estava dedicat a un gran home, com era habitual en el segle XIX.³⁵⁷ Era una festa popular d'exaltació de les idees que cristal·litzaven sobre un personatge.³⁵⁸ Aquesta interpretació, que fins i tot apareixia redactava en les memòries descriptives dels avantprojectes concursants,³⁵⁹ és la que van assumir els joves escriptors noucentistes durant aquests pocs anys, tot i les reticències.

³⁵⁵ Murgades (2003: 140).

³⁵⁶ Murgades (2003: 115).

³⁵⁷ També en el mateix any 1910 va inaugurar-se el monument que la ciutat de Barcelona va dedicar al doctor Bartomeu Robert, mort el 1901, pocs mesos abans de Jacint Verdaguer. L'escultor Josep Llimona hi va introduir un nou concepte d'homenatge col·lectiu que defugia del monument individualista que enalteix únicament un personatge, i representa el doctor en un bust rodejat de diverses figures representatives dels diferents estaments socioeconòmics. Judit Subirachs ha escrit que fou la primera peça d'una política de memòria catalanista que aspirava a edificar dins la ciutat les referències de la història de Catalunya, des d'una lectura nacionalista. Verdaguer ja hi apareix representat. Vegeu Subirachs (2003: 587).

³⁵⁸ Subirachs (2003: 589n i 595).

³⁵⁹ Subirachs (2003: 592).

L'adaptació escènica de Figueres va ser un altre exemple d'aquest estat de les idees i dels símbols, un homenatge més, no al poeta, sinó al que aquest representava. Leandre Tarragó, des de les pàgines de *El Ampurdanés*, gairebé exigia l'assistència a l'espectacle per aquest mateix motiu:

¡Per tú cantá el Poeta místic las gestas pyrenencas á fi de pujarte al tabernacle d'[e]ls héroes! ¡Per tú, oh aymat poble catalá, doná la sang y sa darrera congoixa el més alt y humil de'ls sacerdots! ¡Per Catalunya y'ls seus fills y mainadas visqué i morí pobre, perseguit, neguitós y ben sadollat de fé y amor l'home angel de nostres grandeses!

¡Desperta ferro! [Á]nima catalana, y escolta si't plau el meu plany. La noble y gentil Figueres, ab desprendiments de rica pubillassa empordanesa, feu donar vida corpórea y teatral al poema «Canigó» fins á vestirlo de las mellors robas, flocs, garlandas y joyas polifónicas de la nostra terra. No'n tingué pas ella la culpa si perdé el plet de prioritat y per desgracia ab danys gaire be irreparables. Digam, doncs, en confiança, ¡serás tan sorda, esquerpa y anticristiana que no vingas de bon grat a la verge festa del 12 de juny a fi de pendrer comiat de la malalteta, bo i ajudantla ensemps a cauterisarli la sagnant ferida?³⁶⁰

La dignitat de l'estructura formal i del vers

Jordi Sarsaneda ha escrit que el resultat de *Canigó* va ser teatralment digne, però res més, ja que el mateix autor no ho pretenia. Comenta que l'estat d'evolució del teatre en aquell moment no li va permetre alliberar-se de la divisió en actes ni utilitzar un esquema flexible, potser més convenient en matèries èpiques.³⁶¹ Però nosaltres noensem el mateix. La divisió va ser un lligam simbòlic amb les obres clàssiques i també una reacció a la flexibilitat del teatre modernista, organitzat a partir de quadres i escenes. Cal tenir en compte que els noucentistes preuaven la forma davant el contingut. Quan a principis de segle Jaume Pahissa va publicar uns sonets, Eugeni d'Ors els va lloar perquè en aquells anys els poetes encara no valoraven aquesta forma en les seves creacions, i perquè la poètica modernista s'hi oposava, com també s'oposava a la normativa estricta que demanava la composició d'un sonet.³⁶² Si aquests dos breus exemples de la producció poètica juvenil del músic varen tenir ressò entre els noucentistes va ser perquè el sonet volia dir forma dominada, arquitectura, control, i no un desbordar de continguts ni un esteticisme epidèrmic del gust dels modernistes.

³⁶⁰ Leandre Tarragó, «Canigonenca», *El Ampurdanés*, n. 1.772 (26 de maig de 1910), p. [2]. Dues setmanes més tard conclou: «En veritat que la magna obra de vulgarisació canigonenca simbolisa la vella panyora de gratitud de la riatltera encontrada empordanesa, sempre oberta al gloriós despertar de Catalunya, l'agraciada Verge amorosida del angèlic Poeta»; vegeu Leandre Tarragó, «Canigonenca», *El Ampurdanés*, n. 1.777 (12 de juny de 1910), p. [2].

³⁶¹ Sarsaneda (1984: 127).

³⁶² Manent (1969: 59).

A més, l'esquema de tres actes va ser una proposta d'Adrià Gual que Carner va acceptar de grat. Quan l'escriptor va publicar la traducció de *El somni d'una nit d'estiu*, el text estava dividit en cinc escenes, com l'original anglès. Però l'exemplar utilitzat per Gual en la direcció de la representació, conservat en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Barcelona, mostra com aquest va eliminar aquestes divisions i va organitzar el contingut del text en tres actes (els tres primers actes originals en un sol d'inicial).³⁶³ Un dels «lluminosos consells dels benvolguíssims amics Adrià Gual i Jaume Pahissa»³⁶⁴ que Carner va integrar degué ser aquest: organitzar el text en l'esquema clàssic de tres actes.

Abans de la traducció de *El somni d'una nit d'estiu*, l'escriptor havia provat en el teatre entre el 1901 i el 1902, i també entre el 1905 i el 1906. Malgrat que les seves temptatives escèniques no han estat valorades com unes aportacions literàries massa importants,³⁶⁵ ell i les persones del seu cercle pretenien salvar el teatre de la decadència que es trobava des de la producció de Pitarra. És a dir, intervenir en la producció teatral amb una voluntat pedagògica de continguts i purificadora de la forma. Tant en el pròleg de la seva traducció de l'obra de Shakespeare com en una entrevista que li varen fer el mateix any de la seva publicació, el 1908, reclamava un drama en vers davant el drama modern en prosa, que qualificava de pobre i pedant.³⁶⁶ Carner defensava un teatre versificat que calia que fos en mans de poetes i no pas d'escriptors o prosistes, ja que en vers havia escrit l'autor anglès i en vers també eren les antigues tragèdies gregues:³⁶⁷ «El vers és el llenguatge d'un estat superior d'emoció; la prosa el llenguatge de la vida corrent. Només pel vers se pot dur a terme una vigorosa transfusió de l'ideal al nostre esperit, conservant a l'ideal els honors de la seva supremacia, i sometent les nostres potències inferiors a una mena de pànic sagrat, de reverent, prosternació».³⁶⁸

A redós d'aquests comentaris i de la traducció del clàssic anglès, la revista *Teatralia* va engegar una enquesta sobre el teatre en vers en la qual hi varen participar Josep Maria López Pico (1866-1959),

³⁶³ Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Barcelona, Fons Artur Sedó, Top. 9540N.

³⁶⁴ Carner (1910: 1209).

³⁶⁵ Sarsaneda (1984: 132).

³⁶⁶ Carner (1986: 103 i 257).

³⁶⁷ Aulet (1992: 334, 337 i 338).

³⁶⁸ Carner (1986: 257).

Narcís Oller, Apel·les Mestres (1854-1936) i Guerau de Liost (1878-1933), entre molts altres.³⁶⁹ Hi hagué argumentacions que negaven aquesta mena de teatre perquè era anacrònic i calia estar en sintonia amb el temps, o perquè la grolleria i la vulgaritat de la societat moderna no ho permetien. Altres el defensaven perquè el teatre era «l'aula del poble» i el vers dignificava i civilitzava les representacions, o perquè així el teatre es desvinculava encara més de la frivolitat i de l'entreteniment popular. Però possiblement la discussió més interessant estava lligada al rebuig de la prosa característica del teatre naturalista de finals del segle XIX. Si algunes observacions n'eren la continuació, el grup noucentista volia superar-la i explicar que la finalitat del teatre no era representar la vida tal i com esdevenia. La funció del teatre era mostrar una visió idealitzada de la vida, ensenyar uns comportaments i unes actituds clarament superiors. En això, segurament, eren hereus dels corrents simbolistes. I des d'aquest postulat estètic, que Carner assenyalés Àngel Guimerà com a figura central del teatre català era una conseqüència estètica molt lògica. Justament perquè Guimerà havia convertit en símbols els seus personatges i perquè els seus drames no eren costumistes ni retrataven directament la vida contemporània. I, és clar, perquè els havia escrit en vers.³⁷⁰

Les cròniques que hem resseguit en la premsa ens indiquen que l'adaptació de *Canigó* fou valorada amb elogis.³⁷¹ Josep Carner havia articulat, segons escriuen, els elements del poema que podien donar una acció teatral, i al mateix temps havia fet sobresortir els fragments «més inspirats» de

³⁶⁹ J. Morató, «Sobre teatre en vers», *Teatralia*, n. 4 (30 d'octubre de 1908), pp. 99 a 102; Narcís Oller, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 5 (15 de novembre de 1908), p. 145; Enrique Diez-Canedo, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 5 (15 de novembre de 1908), p. 146; Ramon Vinyes, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 5 (15 de novembre de 1908), pp. 146 i 148; Federico García Sanchiz, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 5 (15 de novembre de 1908), p. 148; P. Prat Gaballí, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 5 (15 de novembre de 1908), pp. 148 i 149; Apeles Mestres, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 5 (15 de novembre de 1908), pp. 149 i 150; Antoni Oliart Llach, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 6 (30 de novembre de 1908), pp. 167 i 168; Vicens Solé, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 6 (30 de novembre de 1908), pp. 168 i 169; M. Raventós, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 6 (30 de novembre de 1908), pp. 169 i 170; Emili Vallés, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 6 (30 de novembre de 1908), pp. 171 i 172; J. M. López Picó, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 6 (30 de novembre de 1908), pp. 172 i 173; Guerau de Liost, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 6 (30 de novembre de 1908), p. 173; Joseph Martí y Sàbat, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 6 (30 de novembre de 1908), pp. 173 i 176; Joseph Carner, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 6 (30 de novembre de 1908), pp. 177 i 178; Antoni Martorell y Panyelles, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 9 (9 de gener de 1909), pp. 251 i 253; Joseph Massó y Ventós, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 15 (20 de febrer de 1909), pp. 346 i 347; Jaume Llobera y Tost, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 15 (20 de febrer de 1909), p. 347; Ll. Bertran, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 15 (20 de febrer de 1909), pp. 347 i 348; i Aristides Pous, «Enquesta sobre'l teatre en vers: opinions rebudes», n. 19 (20 de març de 1909), pp. 411 i 412.

³⁷⁰ Carner (1986: 258).

³⁷¹ [Rafael Masó], «La representació de Canigó a Figueres», *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 66 (5 de maig de 1910), pp. 3 i 4; Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2; M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i «Barcelona. Representación en las Arenas de la tragedia Canigó, adaptación del poema de Verdaguier», *La Ilustración Artística*, n. 1.487 (27 de juny de 1910), p. 424.

Verdaguer d'una manera sàvia i hàbil. Segurament deuria coordinar aquesta feina amb les observacions del compositor per tal de trobar aquells moments que permetessin un lluïment musical, sense arribar a carregar massa els continguts ni allargar-los innecessàriament:

Es cert que el *Canigó* podia haver-se representat ab mes amplitut y atenet-se á les mateixes escenes del poema, més els dotze cants d'aquest era impossible reduhirlos á tres ab unitat d'acció, y per aixó trobém molt ben fet l'arranjament de'n Carner, per no donar á la representació del drama unes proporcions fora de mida que ningú hauria soportat, ja que l'obra es d'un geni y era impossible representarla tota en una sola tarde atenetse á la distribució del poeme que no va pas esser escrit pera el teatre.³⁷²

Els elogis de l'adaptació de Carner varen assenyalar l'encert de l'estructura formal i dels versos que havia compost. Procedien de diferents publicacions i no sempre eren coincidents en ideologia o en estètica. Fins i tot Josep Vancells i Marqués (1842-1916), membre de la Real Academia alarmat per la iniciativa del figuerencs, que no va poder contenir-se i va fer notar que en el text de Carner hi havia dos endecasíl·labs incorrectes, va celebrar la feina del jove poeta:

El grandioso poema *Canigó*, puesto en *zarzuela*! ¡La inmortal obra del Dante catalán tra[s]ladada á un teatro provisional, levantado en un plaza de toros! ¡Qué profanación! ¿Cómo puede salir airoso de su titánico empeño ese joven poeta?

Todas esas ideas y muchas otras enseñorearonse de nuestra mente y dieron tortura á nuestra alma, enamorada de las flores celestiales que el sublime poeta Mossén Verdaguer, nuestro dulcísimo amigo y venerado maestro (Q.G.C.) vertió con pródigas manos desde el Océano Atlántico á las abruptas montañas del Canigó, fronteras que en el Norte y Sur defienden la integridad de la bendita Patria española.³⁷³

Hoy sonrie nuestra alma. El eminente poeta Don José Carner, á quien no tenemos el honor de conocer, ha conseguido su objeto; ha rebasado la singladura, que se propuso recorrer, con peligro de un naufragio.

El poema no puede estar mejor sintetizado para ser puesto en escena. Con esquisito gusto y fino tacto ha escogido el asunto, eliminando con sensatez y cordura ciertos episodios que, en otras manos, podrán convertir *Canigó* en drama echegariano.

Mosén Cinto le arrulló desde el cielo, bendiciéndole com amantísimo hijo y, quizás, como heredero de su inspiración.³⁷⁴

També Eugeni d'Ors va accentuar aquest relleu i el va beneir en una glosa.³⁷⁵ Ara bé, el noucentista va preferir usar un exemple tret de les pràctiques de la jurisdicció romana per expressar-se. Ni benediccions divines, ni inspiracions heretades. Li esqueia més l'arbitrarietat i l'imperialisme d'una metàfora de la història antiga.

³⁷² «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4].

³⁷³ Noteu la interpretació dels Pirineus de Vancells y Marqués, totalment contraposada a la dels promotors de l'espectacle.

Art grec

L'any 1906 hi hagué una exposició a la Sala Parés de quaranta aquarel·les amb les qual Joan Llaverias (1865-1938) retratava els paisatges de Roses, de l'Escala, d'Empúries, de l'Estartit, de les Illes Medes i de Begur. Va ser el descobriment de la Costa Brava pel públic barceloní, vint anys abans de l'interès turístic per aquesta zona. Llaverias havia pensat titular la mostra com «La costa del corall». Però el polític i historiador Josep Pella i Forgas (1852-1918), també propietari begurenc i autor de *La història del Ampurdan* (1883),³⁷⁶ va suggerir el títol definitiu: «Catalunya grega».³⁷⁷ I és que ja en el 1906, pocs anys abans de que la Diputació de Barcelona iniciés les seves campanyes d'excavació a Empúries, grec i català eren dos mots que tendien a ser sinònims. Per això no era estrany, tampoc, que s'assimilés la música de Jaume Pahissa a Grècia per ressaltar la seva catalanitat, com va ocórrer en la imatge de promoció del «Concert Pahissa», i la que acompanyava el programa de ma,³⁷⁸ o en algunes valoracions de la premsa, com aquesta que segueix: «en la Sinfonía á las costas Mediterráneas, fué donde la personalidad del maestro se nos reveló clara y neta, no más como una vaga sombra rodeada de nieblas misteriosas é circundada quizás, por vapores nórdicos; pero como una hermosa estatua griega herida en pleno pecho por un rayo de sol resplandeciente».³⁷⁹

També Josep Morató, de *La Veu de Catalunya*, va forçar l'hel·lenitat de *La presó de Lleida* amb una construcció de difícil equilibri entre referents medievals, drames moderns i antiguitat clàssica:

El poema porta en sí l'ànima mitgeval que va engendrarlo. Però en Gual n'ha agafat la lletra y, servintse com de llevat, ha anat pastanhi una acció en la que hi bronz l'esperit fatalment trágich del teatre grech. (...) Si hagués de resumir la impressió que va ferme «La presó de Lleyda», diria que'm va semblar un maridatge entre la tragedia antiga y el drama musical modern... Y el lloch hont se consegrava'l maridatge, era un temple górich...³⁸⁰

Tampoc el *Canigó* s'escaparia d'aquesta hel·lenitat assimilada. Tot i que el poema èpic no els hi ho facilitaria.

³⁷⁴ José Vancells y Marqués, «Canigó. Poema de Mosén Jacinto Verdager, adoptado á la escena catalana en forma de drama en tres actos, por Don José Carner», *La Veu de l'Empordà*, n. 289 (30 d'abril de 1910), p. [2].

³⁷⁵ Ors (1910 i 1911: 119).

³⁷⁶ Pella (1883).

³⁷⁷ Sala (2006: 30).

³⁷⁸ Vegeu annex n. III, imatges nn.31.

³⁷⁹ Peian, «Impresiones sobre el concierto Pahissa», *El Productor Literario*, (24 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 21 i 22].

³⁸⁰ [J. Morató], «Gazeta de Teatres: Principal», *La Veu de Catalunya*, n. 2.491 (15 de març de 1906, edició vespre), p. 2.

El poema de Verdguer, que en part s'inspira en els personatges dels orígens de la Catalunya medieval, té tres nuclis concrets: un d'històric, un de geogràfic i un de fantàstic.³⁸¹ L'eix imaginari i fantàstic ve del «mantell d'ermini» i de la dona doble que és Griselda i Flordeneu, el pas d'un món racional i d'acció a un altre simbòlic i de contemplació que comporta unes transposicions i polaritzacions: la protagonista passa de pastora a reina, el protagonista de cavaller a trobador, la lluita de guerrera a amorosa, el paisatge de natural a fantàstic, i el marc d'històric a llegendari. Tot això, com ha remarcat Mariàngela Cerdà, en el context orientaltzant del palau de la fada i dels seus vestits, que semblen sortir de les *Mil i una nits*.³⁸²

Joaquim Molas ha escrit que Verdguer reduïa la història dels orígens a una lluita entre dues forces antagoniques, el bé contra el mal, com també ho havia fet Victor Hugo (1802-1885). Però a diferència de l'autor francès, Verdguer identificava el que era demoníac amb el paganisme, els sarraïns i la revolució, i identificava el bé amb el cristianisme i el nacionalisme, i no pas amb el progrés, com havia fet Hugo.³⁸³ La mitologia i el paganisme eren la representació del maligne, de les males influències en la societat, el drac que calia vèncer. I encara en el 1910 les fades condensaven les nimfes clàssiques i les dones meravelloses de la mitologia germànica.³⁸⁴

Poques són les referències a l'antiguitat clàssica en el text del poema, i les que hi ha no són exemplars. La narració dels mites grecs o llatins mai no és feta pel narrador o pels personatges que representen la pàtria catòlica i catalana, és a dir, els cavallers, els monjos i els sants:

A *Canigó*, els pocs elements mitològics depenen únicament del personatge de Flordeneu que, en la situació de parla interna al text, adreça al jove Gentil un discurs de seducció que ben aviat es revelarà com a mentider, de manera que, respecte al sistema de comunicació extern, el text deixa els mitologemes com a falsos, vinculats al món condemnat dels pagans.³⁸⁵

Com que era una epopeia escrita segons el patró de la primera edat medieval, el text va bandejar la mitologia com a recurs de veritat i només la va usar per a mostrar la perillosa falsedat de Flordeneu. Així doncs, com ha senyalat Roger Friedlein, la desfeta del món mitològic, la fugida de les fades –o l'enfonsament de l'Atlàntida– era per a Verdguer la repetició d'un fragment de la història eterna de la

³⁸¹ Cerdà (2003: 452).

³⁸² Cerdà (2003: 460 i 462).

³⁸³ Molas (1988: 24).

³⁸⁴ Rossend Serra y Pagés, «La representació de Canigó en les Arenes de Figueres!», *La Veu de l'Empordà*, n. 294 (4 de juny de 1910), p. [3].

³⁸⁵ Friedlein (2003: 386).

lluita entre el bé i el mal, entre Déu i el Diable, entre els cristians catalans i els musulmans, associats, en narració paral·lela, al món feble i mentider de les fades seductores i originàries d'una illa del mediterrani.³⁸⁶ Ja en la seva recepció immediata, el *Canigó* fou interpretat com un himne a la pàtria i a la religió, com una exaltació del triomf de la veritat davant la faula i de l'esperit sobre la matèria.³⁸⁷ La mitologia clàssica fou usada com un recurs expressiu de la falsedat. Per això, malgrat que en la tradició oral sobre les encantades del Canigó no s'ha recollit que aquests éssers meravellosos vinguessin d'una illa ni tampoc que hi tornaran quan siguin expulsades de la muntanya,³⁸⁸ amb aquest origen marítim Verdaguer proposava el seu estroncament amb la tradició grega clàssica i reforçava aquest ús intencionat del món mitològic.

Així doncs, tot i les pretensions hel·lèniques dels noucentistes i les referències constants als ideals clàssics, el text de Verdaguer no els va permetre desenvolupar la identificació grega i llatina dels catalans a partir de la seva adaptació escènica. Perquè les fades eren mítiques i clàssiques, però també eren paganes, mentideres i lascives. No les van valorar pas per ser les portadores de la civilització dels antics sinó per ser una metàfora dels mals costums de la seva societat i de les seves diversions artístiques. Com, per exemple, deixar-se endur pel gust superficial, estètic i decadent d'una bona veu d'òpera italiana o per l'agradable cadència d'una melodia de sarsuela en comptes d'apreciar la profunditat i serietat del plaer civilitzat que anava més enllà de la percepció dels sentits. Llavors, què va tenir de grec, de llatí, de mediterrani? El següent text, publicat a *El poble català*, ens ho aclareix:

¡Quina bella cosa aquesta d'un poema representat a ple sol! Tot el teatre antic hi reviurà davant de la gentada. L'emoció serà com la de la contemplació d'un espectacle d'humanitat real y de naturalesa una emoció senzilla, com la que deurien donar aquells actors primitius que'n tenien prou pera commoure ab una multitud ingenua y sensitiva y unes passions que fingir o una poesia que cantar. Dient «teatre de la Naturalesa», ja ho sembla que té d'esser un teatre purament cordial, sense complicacions espirituals ni ideològiques, ni paraules modernes.

Nosaltres sentim ahora que una joia artística, una alegria patriòtica per la representació del «Canigó». No es perquè's tracti d'un poema nacional, que ja ho era y ho serà sempre, ni perquè dos joves artistes catalans, en Pahissa y en Carner, afegeixin a l'arranjament el seu talent; es perquè aquesta figuració artística, dona a un tros de terra catalana, a la més alta y poètica montanya de la patria, un nou sentit, com si tots els catalans, al vèurela feta art, si l'estimessin més, y la compreguessin més. Es a dir, hi trobem com una mena de superiorisació del «Canigó», com si acabés de completarse, a la manera grega, ¿sabeu?, omplentlo de símbol. Y voldriem que tots els nostres rius y llacs y montanyes y platges, esdevinguessin com el «Canigó», naturalesa poemàtica y representable, perquè serien més nostres, posantelshi una ànima.³⁸⁹

³⁸⁶ Friedlein (2003: 394 i 395).

³⁸⁷ Paré (1988: 182).

³⁸⁸ Roviró, Roviró i Aiats (1988: 127).

³⁸⁹ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

Fou, potser, que va ser teatre de natura?

Feia gairebé cinquanta anys que s'estaven escenificant obres a l'aire lliure en diferents contrades d'Europa.³⁹⁰ Els Pirineus francesos eren una de les zones més actives. També les ruïnes d'Arles i d'Orange i la plaça de braus de Béziers.³⁹¹ A Barcelona, el 10 d'octubre de 1898, sota el temple del jardí del laberint, va representar-se la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe traduïda per Joan Maragall.³⁹² Havia estat el primer cas documentat de teatre a l'aire lliure a la Catalunya moderna. Conjuntament amb *Canigó*, ambdós sota la direcció d'Adrià Gual, la *Ifigènia del Laberint* ha esdevingut el precursor d'un gènere de representació escènica que va posar-se molt de moda en la segona dècada del segle XX.³⁹³ Si bé la influència d'una pràctica estrangera, nòrdica, ja era prou per a justificar aquesta mena de programació teatral, també cal valorar la voluntat de recuperar una pràctica pròpia i profundament arrelada de la qual encara en quedaven vestigis populars. Quan *La Veu de l'Empordà* va encarregar un article a l'escriptor i professor mercantil Rossend Serra (1863-1929) en motiu de la representació de *Canigó*, el seu primer impuls no podia ser més clar:

Desseguida se m'ha ocorregut fullejar revistes de teatre y fer alguna cosa, extractant ó amplificant les notícies respecte á les funcions qu'han tingut lloch á Béziers, Nimes, Orange, Ostende, Biarritz, Marsella y molts altres punts, á la vegada que fent referencia á les representacions qu'he vist dels drames de Schiller per Suiça en mitj de la plaça pública y á les diferents representacions sacres que's fan pe'l mon, algunes de les quals continúen á Catalunya encara, com á St. Esteve d'En Bas, á Sant Vicens dels Horts, etz. Pero he temut que s'hi veuria una erudició de segona ó tercera má (...).³⁹⁴

Però no totes les obres podien ser adients per a representar-se a l'aire lliure, ni tampoc tots els espais. Per un costat eren els autors antics i els clàssics, i determinades obres modernes, les que s'adequaven a les proporcions grosses de l'èpica. Per l'altra, semblaven predisposats a acollir-les la costa empordanesa, Montserrat i el Montseny.³⁹⁵ Més enllà d'estimular els creadors, el teatre de natura feia desplaçar els habitants de la ciutat al camp i al mar, i davant la desconeixença del territori era una bona manera de valorar el paisatge català. Amb aquest plantejament nacionalista es va criticar el model

³⁹⁰ En les ruïnes del teatre romà d'Oranges, per exemple: *Josep de Méhul*, *Romeu i Julieta* de Shakespeare i *Els Triomfadors* d'Antoni Réal (21 d'agost de 1869); *Morine i el xalet* i *Galatea* (23 i 24 d'agost de 1874, respectivament); *L'emperador d'Arles* (1886); *Edip rei* (11 d'agost de 1888).

³⁹¹ «El teatre a l'aire lliure», *El Teatre Català*, n. 16 (15 de juny de 1912), p. 10.

³⁹² «Ifigenia a Taurida», *El Teatre Català*, n. 7 (14 d'abril de 1912), pp. 4 a 6. Vegeu annex n. III, imatges nn. 32 i 33.

³⁹³ «Crònica», *El Teatre Català*, n. 26 (24 d'agost de 1912), pp. 2 i 3. Vegeu annex n. IV.

³⁹⁴ Rossend Serra y Pagés, «La representació de CANIGÓ en les Arenes de Figueres!», *La Veu de l'Empordà*, n. 294 (4 de juny de 1910), pp. [3].

³⁹⁵ «Crònica», *El Teatre Català*, n. 26 (24 d'agost de 1912), pp. 2 i 3.

francès de representació a l'aire lliure, que era sobretot a partir d'adaptacions d'obres originàries en el recinte tancat d'un teatre, mentre es remarcava la definició dramàtica de Catalunya, que al ser llatina ja estava orientada a l'exterior.³⁹⁶ Per tant, el teatre a l'aire lliure va anar lligat amb la creació del paisatge català i del concepte de patrimoni natural de Catalunya. I també amb la creació d'un nou concepte de patrimoni arquitectònic i cultural.³⁹⁷ Per això, els espais per a representar obres a l'aire lliure:

poden constituir-lo les grandioses runes d'unes Arenes o d'un teatre romà, les misterioses cambres d'una abadia o castell, el corprenedor claustre d'un monestir, el pintoresc i joliu recó d'un jardí, la frondositat imposant d'un bosc, l'amplitud lluminosa i encegadora d'una platja o la blavor del mar; fins pot escollir-se la pintoresca plaça d'una vila tancada per cases humils de graciosa i bonica silueta.³⁹⁸

L'augment més important d'aquest gènere escènic va ser durant els anys immediatament anteriors a la Gran Guerra de 1914. L'èxit de públic en diferents localitats va transformar-los en un dels principals reclams de les festes majors del pobles catalans a partir de l'any 1915. L'any abans, ja s'havia creat una associació a La Garriga per a promoure la representació d'una obra a l'aire lliure cada any.³⁹⁹ Aquest increment de la programació i de l'interès entre 1910 i 1915 fou força general a tot Europa. Per exemple, a Suïssa, arran d'una representació del *Guillem Tell* de Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) a Interlaken en el mateix 1914, encara havia crescut més la demanda.⁴⁰⁰

Tanmateix, amb aquest augment també varen sentir-se les primeres veus crítiques. El teatre de natura ja no podia ser un acte europeizant, una sana influència que venia del nord. La mediocritat i el provincialisme espanyolista s'hi estava estenent, sobretot a partir de la representació de *Maruxa* d'Amadeu Vives al Bosc Miralles de Vallvidrera el quinze d'agost d'aquell any, en homenatge al compositor.⁴⁰¹ Pocs dies després, i en el mateix lloc, va escenificar-se una adaptació de la *Walkyria* de Wagner, que va tornar a irritar a determinats sectors de la crítica nacionalista i noucentista: «L'èxit de taquilla, no el de la manifestació de l'art, és lo que ha mogut a alçar tantes tendes en boscos i jardins, eres i cel-oberts».⁴⁰² I és que l'èxit de públic i l'èxit empresarial estaven renyits amb una valoració cultural

³⁹⁶ «Teatre de la naturalesa», *El Teatre Català*, n. 131 (29 d'agost de 1914), pp. [561] a 563.

³⁹⁷ Ganau (1993).

³⁹⁸ J. Ferràn Torras, «El teatre a l'aire lliure», *El Teatre Català*, n. 131 (29 d'agost de 1914), p. 570.

³⁹⁹ J. Ferràn Torras, «El teatre a l'aire lliure», *El Teatre Català*, n. 131 (29 d'agost de 1914), pp. 570 a 574.

⁴⁰⁰ «Crònica», *El Teatre Català*, n. 26 (24 d'agost de 1912), pp. 2 i 3.

⁴⁰¹ *El Teatre Català*, n. 180 (7 d'agost de 1915), p. 528.

⁴⁰² «Crònica. L'abús de teatre de natura», *El Teatre Català*, n. 182 (21 d'agost de 1915), p. 546.

positiva. Potser per aquesta mateixa raó, el fracàs econòmic de *Canigó* l'havia convertit en un referent històric d'heroisme nacional, almenys per la gent de *El Teatre Català*.

Amb cinc anys s'havia passat de la raresa d'aquests espectacles a l'aire lliure a un èxit equiparable a les corrides de toros d'una dècada anterior. Alguns cronistes no van amagar gens el seu disgust: «La febre del Teatre de Natura segueix, constituint ja actualment un número imprescindible de festa major. / S'en preparen a Olot, a Cardadeu, a Manresa... / Sòrt que ja s'acaben les festes majors sinó fóra qüestió de veure d'evitar tals abusos».⁴⁰³ Amb cinc anys també ja n'hi hagué prou per convertir el *Canigó* en un exemple modèlic del passat recent, quan encara era possible fer teatre a l'aire lliure d'una manera digna, i per recordar els empresaris de Figueres i els protagonistes de l'adaptació gairebé com uns herois de la tragèdia grega. En el rerafons hi havia el mot civilització, definit en el record de 1915 per l'altruisme i el rebuig al negoci, i en l'estrena de 1910 per l'amor desinteressat a l'art i per l'orgull de país. Per això, malgrat la temàtica medieval i la visió negativa del paganisme antic, i més enllà de les modes escèniques i les influències estrangeres, el *Canigó* havia acabat essent un magnífic exemple de teatre grec. Perquè contrapesava les nefastes diversions lúdiques de la societat moderna –pensaven ells– i educava el públic.

Els inicis del turisme cultural

Durant el segle XX el turisme ha estat un factor potent per a l'economia catalana, i un element de canvi social i cultural, sobretot a partir de la seva segona meitat. Després de l'exposició de París de 1900, que va coincidir amb els jocs olímpics celebrats en la mateixa ciutat, i causa del ressò d'aquests dos esdeveniments, a Espanya varen plantejar-se les bases inicials per al foment del turisme, amb els referents d'Itàlia, Suïssa i França.⁴⁰⁴ I varen començar a crear-se les primeres societats dedicades a la seva promoció. A Barcelona, l'abril de 1908, es constituí la *Sociedad de Atracción de Forasteros*, i l'any

⁴⁰³ *El Teatre Català*, n. 183 (18 de setembre de 1915), 624.

⁴⁰⁴ Vidal (2005: 187).

següent la Banca Marsans va obrir la primera agència de viatges de l'estat.⁴⁰⁵ Tot i que el gruix del turisme de masses va aparèixer a principis dels anys cinquanta i tenia el seu centre en l'atractiu del litoral català –més tard va estendre's cap als Pirineus amb el negoci de la neu–, la millora i l'augment de la xarxa de carreteres i del ferrocarril durant les darreres dècades del segle XIX, havia incrementat la mobilitat interior dins de Catalunya, afavorint així els desplaçaments d'un incipient turisme intern.⁴⁰⁶ Les famílies benestants començaven a estiuejar a les localitats costaneres i a les platges properes a Barcelona, amb Sitges per referent emblemàtic.⁴⁰⁷ Segurament a causa de les males comunicacions, hi hagué un descobriment tardà de la Costa Brava, una destinació més pròpia de mitjans la dècada de 1920.⁴⁰⁸

Els principals recursos turístics de Catalunya entre les dècades de 1910 i 1930 varen ser el clima i la situació geogràfica a l'entorn del Mediterrani, al costat d'una projecció de la manera de ser dels catalans que pretenia conjuminar l'esport, la higiene i la diversió.⁴⁰⁹ Al mateix temps, s'iniciaven les tasques de recuperació i rehabilitació del llegat històric, monumental i artístic. I la ciutat de Barcelona llançava una nova imatge d'urbs contemporània, moderna i europea. Adreçat principalment a les classes benestants, el turisme català primerenc va ramificar-se ben aviat. I podem entendre l'empresa de *Canigó* com una manifestació de turisme cultural que volia engrandir el seu arc d'influència i abraçar una capa més àmplia de la societat. Recordem-ho: els banquers i propietaris de Figueres volien convertir la localitat en el Beziers d'Espanya.

En una tesi llegida ara fa un any, Maria Dolors Vidal defensava que el turisme cultural existia a Catalunya abans de les dècades de 1980 i 1990, quan va consolidar-se, i que va conceptualitzar-se abans de l'explosió massiva del turisme de sol i platja, durant l'etapa de la revista *Barcelona Atracció* (1910-1936).⁴¹⁰ Malgrat que la cultura entesa com a esdeveniment, com a celebració, ja sigui d'un concert o d'una representació teatral, va ser preferent en els anys de la Segona República,⁴¹¹ i malgrat que els

⁴⁰⁵ Cals (1989: 319) i Vidal (2005: 188 i 227).

⁴⁰⁶ Cals (1989: 315 i 316) i Vidal (2005: 189).

⁴⁰⁷ Cals (1989: 317).

⁴⁰⁸ Cals (1989: 321).

⁴⁰⁹ Vidal (2005: 259).

⁴¹⁰ Vidal (2005: 19, 566 i 569).

⁴¹¹ Vidal (2005: 570).

agents culturals no solien coincidir amb els agents turístics,⁴¹² *Canigó* va ser un exemple rar que el convertiria en l'excepció d'aquestes dues constants. Perquè l'atractiu cultural no era el llegat monumental, sinó la producció teatral. I perquè l'empresa turística s'ocultava rera la màscara d'una acció d'alta cultura. En la iniciativa figuerenca no hi hagué ni una *Sociedad de Atracción de Forasteros* ni una promoció dels recursos turístics habituals. Ara bé, els empresaris s'encarregaren de vetllar pel correcte funcionament d'hostals i fondes, i per programar una visita al castell de Sant Ferran per als periodistes.

Una altra lectura de l'augment del teatre a l'aire lliure també el lligava amb l'increment del temps de lleure durant el període estival. El canvi d'oficis i de feines que comportava el progressiu abandonament de les ocupacions rurals i l'increment de la vida a les ciutats, va propiciar el creixement de la demanda de lleure en els mesos de juliol i agost. Encara que es continués treballant, la dependència amb el treball era menor que no pas la que demanava el camp. El dinou de març de 1905 va inaugurar-se el Teatre del Bosc al barri de Gràcia, que durant els estius programava temporades d'òpera italiana i de sarsuela a partir de mitjans juny i fins al setembre. Era un local a l'aire lliure molt popular perquè permetia als espectadors alleugerir la calor de les nits xafogoses. A més a més, tenia una oferta de programació molt àmplia i variada. El setze de juny de 1906 va inaugurar la seva segona temporada amb *Bruniselda* d'Enric Morera, cantada per primera vegada en català, quan tot just feia pocs mesos que s'havia estrenat al Gran Teatre del Liceu.⁴¹³ Una de les efemèrides més destacades d'aquest teatre va ser l'estrena a Espanya de *Madamma Butterfly* de Giacomo Puccini (1858-1924) el disset d'agost de 1907.⁴¹⁴

L'èxit d'aquest local ens indica l'augment de la demanda estiuenca d'entreteniment líric. Fins i tot, l'estiu de 1909, va sortir-li un contrincant: la plaça de toros de les Arenes de Barcelona. Varen adequar-la per a la representació d'òperes, i varen rebatejar-la amb el nom de Politeama de les Arenes. El plat fort de la programació havia de ser una reposició de *Die Walküre* de Richard Wagner dirigida per Willibald Kaehler (1866-1938).⁴¹⁵ Però a causa de la setmana tràgica, l'empresa de les Arenes va rebre una

⁴¹² Vidal (2005: 19).

⁴¹³ «Teatre del Bosc», *Revista Musical Catalana*, n. 30 (juny de 1906), p. 123.

⁴¹⁴ «Politeama de les Arenes. –Bosque», *Teatralia*, n. 31 (1 de juliol de 1909); «Teatre del Bosc», *Revista Musical Catalana*, n. 43 (juliol de 1907), p. 147; «Teatre del Bosc», n. 44 (agost de 1907), p. 177; «Teatre del Bosc», *La escena catalana*, n. 43 (27 de juliol de 1907), p. [3]; «Teatre del Bosch», n. 44 (3 d'agost de 1907), p. [4]; «Teatre del Bosch», n. 45 (10 d'agost de 1907), p. [3]; «Teatre del Bosch», n. 46 (17 d'agost de 1907), p. [3]; «Teatre del Bosch», n. 50 (14 de setembre de 1907), p. [3]; i «Teatre del Bosc», *Revista Musical Catalana*, n. 44 (agost de 1907), p. 77.

⁴¹⁵ «Barcelona: opera d'estiu», *Revista Musical Catalana*, n. 66 (juny de 1909), p. [227]; i «Nyigo nyigo», *iCu-cut!*, n. 373 (8 de juliol de 1909), p. 429.

sotragada econòmica de la qual no pogué refer-se, malgrat que fins aleshores havia atret força públic. La companyia va dissoldre's i se suspengueren els espectacles operístics.⁴¹⁶ No hagués estat la primera representació d'una òpera a l'aire lliure a les Arenes. Com explica Alfonsina Janés, a finals d'agost de 1904 ja s'hi va escenificar el *Lohengrin* de Wagner, experiència que es repetiria un any després.⁴¹⁷ Però la producció de 1909 pretenia ser més que un fet aïllat i en certa manera prenia el relleu al Liceu amb una temporada d'estiu que sobrepassava el caràcter popular del Teatre del Bosc.

Quan els empresaris de Figueres varen decidir encarregar la posada en escena de *Canigó* emulaven un model cultural francès, però també responien a les transformacions de la societat industrial i al creixement progressiu de la vida a les viles i ciutats que aquestes comportaven. Les fetes majors importants es traslladaven a l'estiu i modificaven alguna de les seves activitats característiques. Amb pocs anys els espectacles taurins i les òperes deixarien pas al teatre a l'aire lliure. Uns anys més endavant cedirien davant les competicions esportives. L'entreteniment variava amb la societat. Perquè no tot l'higienisme i el naturalisme s'expressava amb els dies festius i les vacances a la platja. També n'hi havia un altre d'arrel monumental i cultural, basat en el patrimoni, que sanejava amb el teatre.

La societat de l'espectacle

«El espectáculo es la ideología por excelencia, porque expone y manifiesta plenamente la esencia de todo sistema ideológico: empobrecimiento, servidumbre y negación de la vida real».⁴¹⁸ Guy Debord definia així la característica fonamental de la nostra societat postindustrial. Però les seves observacions també ens serveixen per explicar fenòmens anteriors a la postmodernitat. Per exemple, quan afirmava que el monument arquitectònic durant molt temps va estar reservat a la satisfacció de les classes dominants, i que en la societat de l'espectacle, per primera vegada, aquest estava destinat directament «als pobres»,⁴¹⁹ no és difícil copsar el paral·lelisme que hi ha entre l'arquitectura i la producció i programació operística des de principis del segle XX. L'art ja no depenia dels monarques ni

⁴¹⁶ «Barcelona: Teatres», *Revista Musical Catalana*, n. 69 (setembre de 1909), p. 295.

⁴¹⁷ Janés (1983: 111).

dels estaments religiosos, ni d'una burgesia poderosa, sinó que s'havia adaptat als canvis socials de manera astuta, sense modificar les relacions de poder que tenia implícites. Adorno, pocs anys abans que Debord, punxava més quan definia el gust popular per l'òpera com un exemple de desavinença entre el destí de l'art i la seva realització social. Perquè pensava que l'òpera era el gust maniàtic d'algunes persones alienades que somniaven un passat burgès que no els corresponia.⁴²⁰ La preocupació moderna per l'oci i l'entreteniment no era –ni és– independent del poder i de les institucions. Més aviat, es tracta d'una manifestació més de la seva ideologia.

Possiblement, la contradicció més accentuada de la societat de l'espectacle és que amb el seu oci legitima tota una indústria i converteix el temps lliure del treballador en un consum controlat i dirigit.⁴²¹ Jeremy Bentham (1748-1832) va ser el principal teòric que va definir, programar i descriure amb precisió les formes de poder en les quals vivim. Ell va formular el panoptisme, que és una forma de control i de coneixement sustentada en la vigilància. Al voltant del desenvolupament de la institució judicial que assumia el control dels individus per la seva perillositat, amb la reforma penitenciària anglesa aparegué una maquinària gegantesca d'institucions que englobava escoles, psiquiàtrics, hospitals, asils, fàbriques i presons. La funció d'aquestes noves institucions ja no era castigar les infraccions, sinó corregir les seves virtualitats: el panòptic de Bentham suposava l'entrada a una era disciplinària, l'edat del control social.⁴²² I la presó era una caricatura de la ciutat que la produïa. Recollia el seu cicle vital: instrucció, producció, treball, descans, producció, treball, descans...⁴²³ I aquí és on aparegué la preocupació contemporània per l'entreteniment:

El domingo nos ofrece un espacio vacío que llenar. La suspensión de los trabajos mecánicos nos conduce naturalmente á la enseñanza moral y religiosa, conforme al destino de este día, pero como no se puede ocupar todo en estas instrucciones, que se harían inútiles, monotonas y fastidiosas si fueran muy largas, conviene variarlas con diferentes lecturas, á las cuales se puede también dar un objeto moral ó religioso con la elección de las obras en que se les egercite [sic] á leer, á copiar, ó á dibujar; y el cálculo mismo puede dar una doble instrucción presentándoles á resolver cuestiones que desenvuelven los productos del comercio, de la agricultura, de la industria y del trabajo.⁴²⁴

⁴¹⁸ Debord (1967: 172).

⁴¹⁹ Debord (1967: 146).

⁴²⁰ Adorno (1962).

⁴²¹ Pardo (1996: 12 i 13).

⁴²² Foucault (1978: 98).

⁴²³ Miranda (1979: 138).

⁴²⁴ Bentham (1789: 68).

Del calia vigilar el comportament dels presos en el seu temps lliure, al calia vigilar el dels treballadors, hi havia una barrera molt fina que no va trigar-se gaire a traspasar.

Segons Michel Foucault, les institucions de poder varen tenir dues formes de manifestar el seu control. La més suau va ser mitjançant la ciutat obrera, la caixa d'estalvis i la cooperativa d'assistència.⁴²⁵ També observava que per a la creació de la societat industrial varen necessitar-se dues coses: portar el temps dels homes i de les dones al mercat a canvi d'un salari, i transformar-lo en temps de treball. La segona funció d'aquest segrest social consistia en transformar el cos dels homes en força de treball. I vetllar, per tant, per la seva salut, pel seu repòs i per a uns costums sans, deslligats de pràctiques poc higièniques com el consum d'alcohol o de la prostitució.⁴²⁶ No era productiu que els treballadors s'entretinguessin de qualsevol manera. Així com les caixes d'estalvis s'encarregaven de vigilar la inversió del diner dels treballadors, el control dels espectacles i les diversions garantia l'estabilitat ideològica. El lleure compartia la mateixa triple funció que Foucault va atribuir al treball: productiva, simbòlica i de domesticació.⁴²⁷ Els espectacles eren una part de l'ordre disciplinari.

La societat industrial va construir una nova organització moral que implicava una instrucció dirigida i interessada. El panoptisme va donar-li un enquadrament ideològic ampli i pràctic. Si la investigació judicial ja no indagava, si ja no volia descobrir què havia passat, sinó que cercava controlar la conducció correcta dels individus i el bon seguiment de les regles, l'herència d'aquesta pràctica penitenciària va ser una organització social al voltant de la norma, al voltant del que estava bé i el que no.

⁴²⁸ Per això Foucault deia que calia estudiar més a Bentham que no pas a Immanuel Kant (1724-1804). Perquè el panoptisme havia constituït una dimensió fonamental i característica de les relacions de poder que encara existeixen en la nostra societat, i que podrien resumir-se amb tres paraules clau: vigilància, control i correcció.⁴²⁹ També Guy Debord ho remarcava en el seu text clàssic sobre la societat de l'espectacle: l'interès per l'oci i per la humanitat dels obrers va respondre a uns interessos de l'economia política.⁴³⁰

⁴²⁵ Foucault (1978: 126).

⁴²⁶ Foucault (1978: 130 i 133).

⁴²⁷ Foucault (1979: 23).

⁴²⁸ Foucault (1978: 98 a 100).

⁴²⁹ Foucault⁴²⁹

(1978: 117).

⁴³⁰ Debord (1967: 56).

En una glosa de 1907, Eugeni d'Ors reclamava que la funció de l'acció política i la cultural fos l'educació de les multituds.⁴³¹ Però aquesta punció pedagògica no ocultava una altra finalitat, que era conduir els gustos dels espectadors i controlar el seu hàbits. Perquè qui decidia la validesa social de les obres d'art no era el públic, sinó un grup determinat en el qual hi coincidien alguns dels programadors, dels autors i dels crítics. Eren els líders noucentistes els que decidien com havia de comportar-se la concurrència, i què li havia d'agradar al col·lectiu. José Luis Pardo ha relacionat aquesta manipulació dels espectacles per part dels seus autors amb l'*excusatio vulpina* de la teologia escolàstica: els espectadors eren com els autors deien que havien de ser, i el problema era que ells no ho sabien.⁴³² O el que era el mateix, la teoria dels autors era la veritat, i calia modificar la realitat fins que s'hi adequés bé, ja que el món real estava alienat, i quan arribés a ser com predeia la teoria, estaria finalment alliberat.

Aquesta argumentació no era nova en la història de la cultura europea. Wagner havia estat l'impulsor d'aquesta mena de raonaments circulars que convertien els espectacles en el mitjà de transformació social, i l'artista en el demiurg capaç d'adonar-se de l'essència mateixa del món.⁴³³ Els creadors eren responsables d'escometre la seva realització: «el sino artístico del músico, es el de crear a través de su arte, un nuevo mundo; que sólo es posible conseguir a través de una nueva forma de arte. El artista es el conocedor del mundo, y está capacitado para resolverlo».⁴³⁴ I l'obra d'art del futur era aquella que s'avançava a la seva època perquè la purificava, encara que comptés amb el rebuig inicial del públic. En aquest sentit, la concepció noucentista de l'art era plenament wagneriana.

Wagnerisme noucentista

A començaments de segle XX, seguir Wagner no era nedar a contracorrent. L'autor alemany encara era sinònim de renovació i de modernitat, però el wagnerisme havia estat assimilat progressivament pels sectors tradicionalistes, fins al punt que reivindicar-lo en el 1906 no suposava un

⁴³¹ Ors (1906 i 1907: 414 i 417).

⁴³² Pardo (1996: 21).

⁴³³ Fubini (1976: 307 a 315) i Grout i Palisca (1996: 831 a 841).

⁴³⁴ Wagner (1850), citat a Silveira (1997: 70).

acte heroic ni un enfrontament amb els corrents deslligats de la modernitat.⁴³⁵ La generació d'Adrià Gual, segons ens confessa ell mateix, no varen descobrir Wagner, sinó que se'l varen trobar acompanyant-los des de ben petits.⁴³⁶ L'estrena al Liceu de la teatralogia el 1910 i la del *Parsifal* el 1913, poden considerar-se la rúbrica d'un procés d'integració començat mig segle abans per Josep Anselm Clavé (1824-1874) als Camps Elisis.⁴³⁷ Fos com fos, el noucentisme, inicialment, no va evitar la íntima vinculació modernista entre wagnerisme i catalanisme. Els primers noucentistes també eren devots de Wagner.

Quan el vint-i-nou de novembre de 1903 el tenor Francesc Viñas (1863-1933) havia cantat el *racconto* de Lohengrin en català, algunes persones varen dubtar de si tret de l'italià, cap altra llengua era apta per a l'òpera. El mateix tenor va clausurar la temporada de 1909 cantant, una altra vegada, alguns fragments en català en les representacions de *Lohengrin*.⁴³⁸ Uns mesos després, a principis de desembre, i sota la direcció de Franz Beidler (1872-1930) i amb Cecília Gagliardi de companya principal de repartiment, va tornar a cantar en català part del tercer acte de *Tristan und Isolde*. El director, habitual de Bayreuth, va quedar garratibat per la reacció entusiasta del públic.⁴³⁹

L'italià dominava el panorama operístic fins al punt que els altres idiomes hi estaven vetats. Per trencar aquest monopoli lingüístic, amb l'excusa de la comprensió del drama, el català va permetre superar aquesta tradició. I la manera de restaurar la «puresa original» de les produccions de Wagner no va ser pas amb l'ús de la llengua alemanya, sinó mitjançant el català. Al cap dels anys, quan s'havia estret molt el lligam entre l'esperit wagnerià i l'esperit català, la llengua catalana podia semblar més una llengua germànica que no pas llatina, i per tant, semblava legítim usar-la en la interpretació dels drames wagnerians. Són cèlebres les traduccions de Joaquim Pena i Geroni Zanné que adaptaven la fonètica catalana a la del text alemany original.⁴⁴⁰ La llengua catalana es convertí en la llengua de Wagner. A més, com ha escrit Catharine Macedo, l'òpera de Wagner feia sentir en un lloc central els catalans, i reforçava la idea de que la terra i la raça catalana no eren Espanya.⁴⁴¹ És a dir, que s'adequava bé a les aspiracions del catalanisme.

⁴³⁵ Aulet (1992: 336).

⁴³⁶ Gual (1908: 119).

⁴³⁷ Doria (2003: 102 i 104).

⁴³⁸ Gregori (1935: 88, 106, 114 i 115).

⁴³⁹ Gregori (1935: 117 i 118).

⁴⁴⁰ Janés (1983:204 a 207, i [251] a 263).

⁴⁴¹ Macedo (1998: 101).

Francesc Cortès pensa que és una barbaritat parlar d'influència wagneriana en la música de les obres estrenades en aquests anys, com l'òpera *Emporium* d'Enric Morera.⁴⁴² La rapidesa i superficialitat de determinats judicis històrics sobre la música d'aquest període han portat a aquesta proclama extremada. Perquè Wagner no es trobava tant en la música com en altres llocs. Així ens ho demostra, per exemple, l'èxit iconogràfic que tingué en les arts plàstiques i la decoració arquitectònica. Quan en el 1908 la companyia d'Adrià Gual va produir *La campana submergida* de Hauptmann, no hi hagué valoracions wagnerianes de les il·lustracions musicals que compongué Jaume Pahissa, encara que segurament n'hi havia. Però s'informà que Hauptmann havia partit de *Tannhäuser* en la manera de tractar la temàtica de l'obra, i la recepció va lamentar que la influència de Wagner només hagués estat visible en certes escenes, en el caràcter sobrenatural de determinats personatges i en l'aire plàstic de la disposició d'alguns quadres.⁴⁴³ S'ha sobrevalorat la influència de Wagner en la música catalana de principis de segle, molt sovint a partir de la ignorància de la mateixa música. Ara bé, tampoc creiem que la influència fos nul·la. No obstant això, el wagnerisme més clar no el trobem en les notes, com ens volia explicar Cortès.

El catalanisme va trobar en Wagner un referent culte i europeu que li permetia demostrar la seva afiliació racial ària, i també desvincular-se de les modes morisques i el flamenquisme. Declarar-se wagnerià era una manifestació pública d'unes actituds i una voluntat concretes del nacionalisme català del moment. La wagnerització de la llengua i de les temàtiques catalanes responien a la mateixa ideologia. La wagnerització de la música era secundària. En el fragment d'aquest article que segueix, veiem com Joan Massana no somnia la transformació de la música catalana, sinó la reconversió de les obres de Verdguer en la tetralogia catalana:

Tanquem els ulls un moment per'assaborir l'ideal d'una germanor entre'l pensament wagnerià y la ferrenya parla de nostra pàtria, puig poch o res pert en vestir-se ab las galas de nostre idioma una concepció que tant s'avé ab nostre modo de pensar y d'ésser.

La tasca és ben difícil, molt més de lo que a primera vista sembla, sobre tot quan qui té de ferla es wagnerià de cor y músich: mes no impossible. El català, com també la música popular d'aquesta terra, s'assemblan més al alemany y són més pròpies pera rebre tractaments d'altura que cap més altra de las llenguas meridionals. La tosca manera y grandióss llenguatje del *Canigó* s'adaptaran a la salvatje naturalesa dels temps primitius, a sos terrorífichs personatjes y al espetech dels elements, millor que'l castellà i italià, ab totas sas finors y dolceses.

Nostra *Atlàntida*, l'obra més gran dels últims temps literaris, evoca uns sentiments semblants als del *Anell del Nibelung*: abdós han sigut forjats al calor d'una inspiració semblanta;

⁴⁴² Cortès (2006: 34).

⁴⁴³ «Romea: La Campana Submergida», *La escena catalana*, n. 75 (7 de febrer de 1908), pp. 2 i 3.

abdós semblan voler sotraquejar el món desde sas entranyas; abdós s'aparellan a inmensos paralelepèdres de granit sense pulir, despullats de tot adorno, lo qual no impideix trobarhi, quan menys ho penseu, una flor esculpida a la sembla, ab una agulla.

¿Qui s'admirarà d'ohir a Wotan acompanyar las grandiosas estrofas de l'*Atlàntida* ab els intensos y misteriosos ayres de casa nostra, orquestats a perfecció? Y aquell enfilall de crits feréstechs, malediccions, esclats de ràbia y lluyta de complicadas passions ¿no trobarà millor expressió en aytal medi? Mentre que sempre serà ridícul sentir jurar en *ini* o *ceceando por todo lo alto*, als personatges d'una tan tremenda inspiració.⁴⁴⁴

Llavors, en aquest context històric, l'adaptació escènica de *Canigó* havia d'accentuar la lectura wagneriana del text èpic de Verdaguer.

El tema llegendari bàsic del poema, que se centra en el casament d'un humà –Gentil– amb una dona meravellosa –Flordeneu–, segueix una narració del tipus *fada Melusina*, de gran importància en la mitologia europea i asiàtica, i amb una difusió que va des de la península ibèrica i Irlanda fins a la península de Corea.⁴⁴⁵ Però quan Gentil passa de la mística de la cavalleria a la de l'amor també esdevé la figuració directa del llegendari cavaller-poeta Tannhäuser, captiu de Venus, segons la divulgació wagneriana del mite.⁴⁴⁶ Aquesta i altres coincidències, com el passeig en la barca de les encantades,⁴⁴⁷ relacionen directament el Canigó amb el *Venusberg* de Wagner, un cas mític de muntanya màgica, conegut en el segle XIII i utilitzat per altres romàntics alemanys, que alberga la cova on viu la divinitat pagana i que és al mateix temps el regne de l'amor.⁴⁴⁸ També el Canigó, i també des del segle XIII, com a mínim, és una d'aquestes muntanyes que la tradició oral ha vist com la muntanya màgica de les encantades, i durant molts anys ha estat considerada falsament la muntanya més alta i el símbol dels Pirineus.⁴⁴⁹

En part, sembla que Verdaguer s'hagués dedicat a recollir aquesta tradició oral i actualitzar-la amb altres mites catalans, «com una mena de Wagner nostrat».⁴⁵⁰ De fet, el poema és susceptible de ser llegit wagnerianament per la pròpia temàtica religiosa, mística, medieval i patriòtica, i ja en la seva primera recepció va ser qualificat amb aquests termes.⁴⁵¹ Però a més a més, el llibret de Carner va reforçar aquestes relacions amb accions i personatges dels arguments dels drames musicals: la dicotomia entre

⁴⁴⁴ Joan Massana, «Tetralogia en català», *Juventut*, n. 93 (21 de novembre de 1901), p. 769.

⁴⁴⁵ Roviró, Roviró i Aiats (1988: 130).

⁴⁴⁶ Cerdà (2003: 461).

⁴⁴⁷ Verdaguer (1886: 57); després d'encisar-lo, Flordeneu diu a Gentil: «En Canigó tu ets presoner des d'ara, / mes Canigó l'Olimp és de les goges». Roviró, Roviró i Aiats (1988: 123).

⁴⁴⁸ Roviró, Roviró i Aiats (1988: 123).

⁴⁴⁹ Roviró, Roviró i Aiats (1988: 123 i 130).

⁴⁵⁰ Castellanos (1996: 43).

⁴⁵¹ Paré (1988: 178).

l'amor pur de Griselda i l'eròtic de Flordeneu, que tenia el seu paral·lel en els personatges d'Elisabeth i de Venus del *Tannhäuser*; les goges seduïnt Gentil, que el tenien en les noiesflor intentant seduir Parsifal o les nimfes del *Venusberg*; o la corrua de cavallers, defensors de la pàtria catalana i de la religió cristiana, no gaire distants dels cavallers del Sant Grial de *Parsifal*, defensors del llegat de Crist, ni dels cavallers del torneig del castell de Wartburg de *Tannhäuser*, defensors de la dignitat de l'amor.⁴⁵²

Altres esments que expandien la presència d'elements simbòlics wagnerians i que eren introduïts per Carner, van ser la qualificació del bes i de l'amor com a metzina,⁴⁵³ o la llança amb què havia de batallar Gentil, que no surt en cap referència al text original de Verdaguer.⁴⁵⁴ La llança no només era un dels grans símbols de *Der Ring des Nibelungen*, sinó que també era l'atribut distintiu de Parsifal.⁴⁵⁵ Una resolució argumental molt repetida en les òperes de Wagner, des de *Tannhäuser* fins a *Parsifal*, fou el sentit cristià de redempció de la humanitat per la mort d'un heroi o una heroïna. Aquest final redemptor ja apareixia en el text de Verdaguer, però també en el llibret de Carner, que va ometre el famós diàleg entre campanars de l'epíleg i va acabar amb els versos: «per ésser gran avui te despertares / a l'ombra de la Creu!», un cop l'heroi de l'acció, Gentil, havia mort.⁴⁵⁶

Si Carner va ser aplaudit, va ser per haver donat una lectura més tràgica del poema original, per haver-ne accentuat el caràcter dramàtic que per ell mateix contenia, malgrat no fos escrit per a l'escena. En la revista publicada expressament en aquella ocasió, diferents textos remarcaven el paral·lelisme entre els autors clàssics i Verdaguer. Eduard Marquina (1879-1946) el posava al costat de Shakespeare i de Wagner.⁴⁵⁷ Possiblement el paral·lelisme més fort entre Verdaguer i Wagner era el contingut tràgic de les seves obres, que alguns arrelaven en els autors clàssics: «Potser sí que, dintre Mossen Cinto, hi havia amagat un poeta dramàtic. Per que'l darrer acte, ab el remordiment de Guifre per la mort de Gentil y ab

⁴⁵² Rabaseda (2003: 651).

⁴⁵³ Carner (1910): «Que en trescareu, de lleugeres, vosaltres, / no emmetzinades pel dany de l'amor!» (p. 1160); i «Hom pensaria que ell afina; / damunt sa templa encara hi ha / el cercle verd d'una metzina, / de la metzina d'un besar». (p. 1180).

⁴⁵⁴ Carner (1910): «Al cavaller donada fou l'espasa / perquè així com venia l'Agnus blanc / amb una creu, el cavaller triomfi / per misteri de sang. / Al cavaller donada fou la llança / perquè defensi amb coratge greu / la Veritat, la qual és alta i dreta, / filla immortal de Déu». (p. 1165).

⁴⁵⁵ Cortès (2003a: 657 i 658).

⁴⁵⁶ Rabaseda (2003: 651).

⁴⁵⁷ E. Marquina, «El poeta mossen Jacinto Verdaguer», *Canigó*, p. 15.

la desesperació de Griselda y del comte Tallaferro, té quelcom de grandiosament tràgich, qu'emparenta l'obra ab certes creacions de Shakespeare y de Sòfocles».⁴⁵⁸

El poeta va modificar alguns elements de l'argument per a millorar el caràcter dramàtic d'algunes escenes, com per exemple quan Gentil decidia tornar a la lluita, venent l'encís de Flordeneu, en la quarta escena del segon acte.⁴⁵⁹ Amb aquesta variació, Carner va remarcar el caràcter heroic i moralitzant del protagonista i va dramatitzar més l'encontre amb el seu oncle Guifre. I aquí hi hagué una altra modificació de Carner: el crim no va ser l'empenta impulsiva que precipita el seu nebot al buit, com narra Verdaguer, sinó l'assassinat amb l'espasa després que la víctima intentés defensar-se.⁴⁶⁰ Amb aquestes modificacions, Carner també corregia dues de les crítiques de Jaume Bofill, ja que Gentil esdevenia més l'heroi típic de l'epopeia i la penitència de Guifre ja no era tan desmesurada.⁴⁶¹

La primera escena del segon acte també va ser inventada per Carner.⁴⁶² En ella, un encantat per l'encís d'una fada, que ni tan sols reconeixia els fills, era curat per la intercessió de la Mare de Déu. Va ser una manera hàbil de reforçar un dels eixos principals del *Tannhäuser*, la contraposició entre una dona santa que redimia l'home pecador per mitjà del seu amor pur, i la dona carnal i eròtica. En aquest mateix sentit podem llegir les invocacions de Gentil a «Santa Griselda» –el «Heilige Elisabeth, bitte für mich!» final de l'òpera de Wagner– just abans de l'aparició de Flordeneu.⁴⁶³ Des d'aquesta òptica, no és estrany que Griselda embogís al final. Perquè ella també estava «encantada» per l'encís de Gentil. Es volia convèncer el públic que l' enamorament era perillós. Perquè cegava de la raó i conduïa a la bogeria. Per això calia foragitar les dones que encantaven i evitar que les dones s'encantessin –ho comentarem tot seguit. Que el primer acte de l'adaptació s'hagués centrat gairebé exclusivament en l'enamorament entre Griselda i Gentil, menystenint altres temes que també hi ha en el primer cant del poema original, va seguir la mateixa voluntat ideològica de condemnar els excessos d'amor, per perillosos.

⁴⁵⁸ «El Canigó en espectacle», *Il·lustració Catalana*, n. 367 (19 de juny de 1910), pp. 388 i 398.

⁴⁵⁹ Carner (1910): «Adéu-siau, ensomnis de mon amor! / Ma gent és trossejada, mon pare és mort! / (*Al Pastor*) / Vés trenscant per les serres, digues a tots / que Gentil a la lluita vola aquest jorn. / (*El Pastor se'n va*) / Maleïda aquella hora, mon glavi fort, / que et deixava entre roses! Però ton son / no et llevà la feresa, bell companyó. / Ton esclat és penyora de mon triomf!» (p. 1192).

⁴⁶⁰ Carner (1910: 1193 i 1194).

⁴⁶¹ Una altra crítica de Jaume Bofill que corregeix Carner era la desproporció entre acció humana i paisatge.

⁴⁶² Carner (1910: 1179 a 1182).

⁴⁶³ Carner (1910): «Santa Griselda, en un altar jo et poso / dintre mon cor; les teves mans gemades, / els meus camins han curullat de roses. / Santa Griselda, tu ets la meva santa». (p. 1184).

Per un costat una finalitat pedagògica i moralitzant; per un altre una filiació estètica i ideològica. Per als noucentistes adaptar el text de Verdaguer a l'escena va suposar corregir-lo, netejar-lo de les impureses que pogués tenir i reforçar el lligam amb els autors clàssics, i entre ells la referència modèlica de Wagner. I fent-ho, seguir una de les lliçons magistrals del músic alemany: la utilització del drama per a transformar la societat, que n'era la seva principal finalitat, encara que això suposés una acceptació minsa de l'espectacle per part del públic –que no fou així–, un enfrontament amb l'èxit econòmic i un punt de partida fonamentat en la crítica als plaers que creien superficials. Així doncs, la valoració de Wagner i del teatre grec eren sorprenentment coincidents.

Parsifal a l'aire lliure

Quan l'any 1913 s'estava preparant l'estrena de *Parsifal* a Barcelona, les desavinences amb la gestió d'Alfredo Volpini, director i gestor del Liceu, varen fer que l'Associació Wagneriana fes el buit i no hi prengués part, malgrat que l'empresari els havia ofert l'organització de l'esdeveniment.⁴⁶⁴ Reaccionant a aquesta mala gestió, la Wagneriana va intentar representar aquesta obra a l'aire lliure a Montserrat, espai que creien que no s'apartava gaire del pensament de l'autor.⁴⁶⁵ A més, la suma de patrimoni natural, de patrimoni històric i d'espectacle artístic, tots ells interpretats des d'una òptica nacionalista, varen convertir en Montserrat en un referent simbòlic:

El nostre feréstec i grandios Montserrat, que té assolida fama pel món, tant per la seva bellesa natural com per les devotes llegendes que floten arreu i omplen de misteri i d'interès les esquerpes agulles i els esfereïdors abisms, fóra un lloc apropiadíssim per a escenari d'una cerimònia d'un caient religiós i místic que's procuraria repetir tots els anys en una data assenyalada, deixant-hi pendre part al poble amb la devoció i entusiasme senzill que'l caracteritza, car s'ha provat que no més queden i persisteixen les cerimònies en que ell intervé.

De segur que'ls monjos que usdefruïen aquells històrics llocs i aquelles originals encontrades, trobarien una llegenda, una cerimònia oblidada de temps immemorial, que's podria ara reconstituir. No fóra obra escaienta al lloc, encara que siga d'autor estranger, l'adaptació del *Parsifal* an aquell grandios escenari?⁴⁶⁶

Un any abans, l'Associació Wagneriana de Barcelona i la de Madrid ja havien intentat crear un teatre dedicat a Wagner al Monasterio de Piedra. Havia de ser un teatre mig cobert mig a l'aire lliure, adequat

⁴⁶⁴ Orpheus, «El Parcival al Liceu», *El Teatre Català*, n. 90 (15 de novembre de 1913), pp. 787 i 788.

⁴⁶⁵ «Parcival en el Gran Teatre del Liceu. Comentari previ», *El Teatre Català*, n. 98 (10 de gener de 1914), pp. 27 i 28.

⁴⁶⁶ J. Ferràn Torras, «El teatre a l'aire lliure», *El Teatre Català*, n. 131 (29 d'agost de 1914), p. 572.

per a representar-hi *Parsifal*.⁴⁶⁷ Una mena de Bayreuth meridional. Però aquest projecte no va prosperar, segons sembla per la deixadesa de l'associació madrilenya, que no va presentar-se a la trobada.⁴⁶⁸ La representació a Montserrat, però, estava més carregada de connotacions, per la seva assimilació a Monsalvat, la muntanya màgica en la qual transcorre part de l'acció de *Parsifal*. No en va, en el 1914 l'escenògraf del Théâtre de la Monnaie de Brussel·les va passar dos mesos a Catalunya per pintar el telo de fons d'aquest drama wagnerià. També hi anaren amb el mateix propòsit escenògrafs de París i Bayreuth, i l'afluència de visitants al monestir va augmentar per la mateixa raó.⁴⁶⁹

Ara ens pot sorprendre una mica que les exigències extremades de les associacions wagnerianes en la cura interpretativa de les obres de Wagner no xoquessin gens amb la voluntat de representar-les a l'aire lliure. Tanmateix, era un fet acceptat i promogut. Per exemple, l'estiu del mateix any de l'estrena barcelonina de *Parsifal*, el tenor Viñas i la companyia del Teatre del Liceu havien intentat representar *Siegfried* al Bosc de Cant Tarrés de la Garriga.⁴⁷⁰ Les obres de Wagner, que no eren pas clàssiques ni antigues, varen ser tan adients a les representacions a l'aire lliure com les dels autors grecs i llatins. Potser fou degut als seus arguments èpics i a les dimensions grandiloqüents. Xavier Viura ja havia dit que Wagner havia agafat la mitologia que li era pròpia i l'havia tractat a l'antiga. Si bé l'autor alemany sentia admiració per l'antiguitat grega, no havia caigut en la facilitat de l'admiració pagana ni en la referència directa a les temàtiques clàssiques, sinó que havia optat per la grandesa tràgica expressada èpicament.⁴⁷¹ Wagner tenia una doble cara per als noucentistes: era un clàssic i era un romàntic. Rere l'aspecte antic i pagà dels seus drames, la interpretació catalana també hi veié una continuació del misticisme medieval.⁴⁷² L'acció de *Canigó* passava a la Catalunya medieval, però gràcies al model wagnerià podia reconciliar-se aquesta època i aquesta geografia amb el teatre clàssic.

Però la relació més forta entre el teatre de natura i Wagner no va ser la programació: el mateix gènere teatral a l'aire lliure va impregnar-se de referències més o menys directes a Bayreuth. Amb altres paraules, el teatre de natura era una derivació del pensament dramàtic de Wagner; era la seva

⁴⁶⁷ *El Teatre Català*, n. 9 (27 d'abril de 1912), p. 16. Gregori (1935: 132) i Janés (1983: 121 i 12).

⁴⁶⁸ Lluís Sisquella, «Entreviu amb Joaquim Pena», *El Teatre Català*, n. 66 (31 de maig de 1913), pp. 354 a 356.

⁴⁶⁹ JMF, «Montserrat y el decorado de Parsifal en Bayreuth, París, Bruselas y Barcelona», *Barcelona Atracción*, n. 37 (febrer de 1914), pp. 6 a 8; i «Montserrat i Parcival», *Revista Musical Catalana*, n. 122 (febrer de 1914), p. 65 i 66. Janés (1983: 129) i Macedo (1998: 107).

⁴⁷⁰ *El Teatre Català*, n. 54 (8 de març de 1913), p. 168.

⁴⁷¹ Viura (1908: 318 i 321).

mediterraneïtzació. Un exemple: el teatre de natura de Vallvidrera, instal·lat amb el patrocini del casino d'aquesta localitat propera a Barcelona, actualment un dels seus barris. Va inaugurar-se l'onze de juliol de 1915 amb *L'Arlésienne* de Daudet, música de Bizet.⁴⁷³ Hi intervingué una orquestra de setanta músics, la majoria procedents del Liceu, i uns seixanta cantants en el cor. La direcció musical va anar a càrrec de Jaume Pahissa.⁴⁷⁴ Com si fos un teatre grec, varen aprofitar el pendent de la muntanya, deixant l'escena «enquadrada per dos columnes d'ordre dòric, sent també de caràcter clàssic els motius ornamentals de l'embocadura, tal com correspon als orígens helènics del teatre a l'aire lliure».⁴⁷⁵ La forma general del recinte va posar-se en paral·lel amb la del teatre de Bayreuth, perquè concentrava la visió dels espectadors en l'escenari. D'aquesta manera no podien entretenir-se mirant pels laterals, com solia passar en els teatres de planta italiana.⁴⁷⁶ El referent arquitectònic era explícit, i l'afiliació estètica i ideològica clara. Ara bé, malgrat totes aquestes innovacions, sembla que l'extensió de la platea va ocasionar que el sol hi donés massa estona, i que la situació de l'orquestra no va afavorir l'apreciació correcta de la música.⁴⁷⁷

També en el 1915, Amadeu Vives havia tingut la idea de construir un «Bayreuth meridional» a Mallorca, principalment per a representar-hi les obres de Wagner. Durant els mesos d'estiu, segons Vives, s'hi congregarien: «les més pures aristocracies i seleccions de la terra, els esperits més enlairats, els conductors del gust, de l'inspiració i del pensament universal. (...) Mallorca seria un gran Monte Carlo de la música, per dir-ho aixís (...)».⁴⁷⁸ La confrontació germànicofrancòfila d'aquells primers anys de la Gran Guerra havia accelerat un procés iniciat abans: la revisió de Wagner. Això va suposar tant l'adaptació de les seves obres com la invenció d'aquells elements que permetessin llatinitzar-lo.

Si molts dels articles publicats a *El Teatre Català*, amb continguts clarament filowagnerians, estaven complementats amb il·lustracions neoclàssiques, que els drames musicals i les òperes romàntiques de l'autor de *Parsifal* fossin interpretades ideològicament des d'una òptica clàssica i llatina,

⁴⁷² Rabaseda (2006: 35).

⁴⁷³ Vegeu annex n. III, imatge n. 34.

⁴⁷⁴ «Teatre de Naturalesa», *El Teatre Català*, n. 173 (19 de juny de 1915), p. 409; «Teatre de Natura a Vallvidrera», n. 175 (3 de juliol de 1915), p. 436; i C., «Teatre de natura», *Revista Musical Catalana*, n. 140 (15 d'agost de 1915), p. 245.

⁴⁷⁵ «Teatre de Naturalesa», *El Teatre Català*, n. 173 (19 de juny de 1912), p. 409.

⁴⁷⁶ «Teatre de Natura a Vallvidrera», *El Teatre Català*, n. 176 (10 de juliol de 1915), pp. 454 i 455.

⁴⁷⁷ C., «Teatre de natura», *Revista Musical Catalana*, n. 140 (15 d'agost de 1915), p. 245.

⁴⁷⁸ Miquel S. Oliver, «El somni d'un artista», *El Teatre Català*, n. 182 (21 d'agost de 1915), p. 558.

més que no pas romàntica i germànica, responia a una mateixa actitud: proclamar el mediterrani com a paradigma de civilització. Calia tornar a inventar Wagner. I calia escampar les boires del nord.

Wagner i els toros

El maig de 1913, després dels concerts de celebració del centenari de Wagner al Palau de la Música, Joaquim Pena (1873-1944) i altres membres destacats de l'Associació Wagneriana de Barcelona varen acompanyar Franz Beidler, director a Bayreuth i gendre del mateix Wagner, i també la cantant principal d'aquests concerts, la soprano Lina Pasini-Vitale (1872-1959), a una corrida de toros del torero Rafael Gómez Ortega, *El Gallo* (1882-1960).⁴⁷⁹ La redacció de *El teatre català* ho lamentaren amb aquestes paraules:

I aixís veiem com els senyors cultíssims, refinadíssims, de gust depurat i exigents en tot, de la *Wagneriana*, encenen un ciri a Wagner i un altre al *Gallo*, ambdós a igual alçaria, fent assistir estrangers a una *corrida*, realitzant servils gestions per a obtenir un *brindís*, per a que després aqueixos estrangers es burlin de nosaltres, i en aquest cas concret puguin dir-nos que la nostra devoció pel geni musical de Bayreuth són ganes de fer l'europeu, ja que per molt que'ns amaguem ensenyem la *coleta*. I això és molt trist que's pugui dir de nosaltres catalans.⁴⁸⁰

Els espectacles taurins tenien una llarga tradició a Barcelona. Des de 1834 la ciutat comptava amb una plaça de toros, El Torín, situada al barri mariner de la Barceloneta.⁴⁸¹ Aquest va ser l'escenari escollit per Ramon Casas (1866-1932) per a la seva coneguda sèrie de pintures sobre temes taurins, realitzada entre els anys 1884 i 1892.⁴⁸² A finals de segle XIX hi hagué un augment de públic que va portar a inaugurar dues noves places els primers anys del segle següent, l'agost de 1900 les Arenes i el febrer de 1916 la Monumental. Com veiem, un dels principals protagonistes musicals de la generació modernista, a qui Josep Pla defineix «gris com una abstracció –un home absolutament i decisivament gris»,⁴⁸³ no condemnava aquests espectacles. Més aviat en feia gala.

⁴⁷⁹ Rabaseda (2006: 34).

⁴⁸⁰ *El Teatre Català*, n. 70 (28 de juny de 1913), p. [417].

⁴⁸¹ González (2006: 21).

⁴⁸² Coll, Doñate i Mendoza (2001: 66, 67, 70 a 73, 236 i 237).

⁴⁸³ Pla (1969: 612).

Però d'espectacles taurins no només n'hi havia a la capital –única ciutat en el món que ha tingut tres places en actiu– sinó també a altres punts de Catalunya. És conegut que una de les places de toros més antigues de l'estat espanyol és la d'Olot, inaugurada en el 1859.⁴⁸⁴ A Figueres hi ha documentades corrides des del 1832, i en el 1844 ja es va intentar construir una plaça de toros, tot i que les limitacions econòmiques ho impediren. El quatre de juliol de 1886 va inaugurar-se la primera, promoguda pel farmacèutic Pau Gelart, que va ser remodelada poc després per a tornar obrir les portes durant les festes majors de 1894 amb el torero sevillà Manuel García *Espartero* (1865-1894).⁴⁸⁵ Des d'aquell any, i fins l'any 1989, s'hi van programar espectacles taurins amb força continuïtat.⁴⁸⁶

En el canvi de segle tampoc va ser només Barcelona que va experimentar una pujada de l'afició torera. En una ciutat poc afamada d'aquests espectacles com Girona, en la qual se sap que atreien poc públic i solien esdevenir un fracàs econòmic, el vint-i-nou d'octubre de 1897 –diada de Sant Narcís, patró de la ciutat–, va inaugurar-se la plaça de toros. Des de principis del segle XX, varen programar-se «novillades», sobretot per fires.⁴⁸⁷ Si a mitjans de segle XIX les corrides s'havien estès per Catalunya –el juliol de 1848 n'hi hagué a Vic, l'agost de 1850 a Tortosa, el setembre de 1851 a Olot, l'agost de 1853 a Figueres–,⁴⁸⁸ durant el darrer quart del segle es construeixen o milloren noves places per tot Catalunya: en el 1883 a Tarragona, en el 1884 a Sabadell, en el 1886 a Figueres, en el 1887 a Manresa, en el 1890 a Camprodon, en el 1894 a Mataró, i en el 1897 a Girona.⁴⁸⁹ Per tant, les corrides de toros eren un dels espectacles de més èxit a principis del segle XX a Catalunya, i solien ser el plat fort de les festes majors.

El maig de 1910 l'adaptació escènica del poema de Verdaguer va ser una alternativa a aquestes pràctiques festives tan arrelades en la societat, una manera de netejar la sang de l'arena i canviar la «gent de coleta» per «trobadors, musics y contaires».⁴⁹⁰ En aquell any, quan ja operava a Barcelona una «Comissió abolicionista de les curses de braus» que solia publicar els seus parers a la premsa, el

⁴⁸⁴ Canal (1989: 6).

⁴⁸⁵ Romero i Ruiz (1992: 7 i 73) i González (1996: 215).

⁴⁸⁶ A principis de la dècada de 1990 encara s'hi feien alguns espectacles musicals en època de Fires, però actualment s'hi amunteguen deixalles i cotxes abandonats.

⁴⁸⁷ Puigbert (1995: 87).

⁴⁸⁸ González (1996: 120).

⁴⁸⁹ González (1996: 121, 214 i 216) i (2006: 20).

⁴⁹⁰ M., «El *Canigó* a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 i 372; en aquesta mateixa publicació dediquen uns quants acudits taurins a la representació del *Canigó*, com en el n. 1643 (24 de juny de 1910), amb el dibuix d'uns toros asseguts i atents a l'adaptació escènica, p. 400 [vegeu annex n.III, imatge n.35], o el següent: «Durant la representació del *Canigó*, a las Arenes. Entre filarmonics: / –No hi ha dubte que en Pahissa es un music colorista. / –¿Per qué? / –Fixat: en el primer acte fa tocar l'orquestra ab to de sol y en els darrers, ab sol... y sombre. / ¡¡¡Pum!!!», p. 397.

cronista de *¡Cu-cut!*, amb tanta rapidesa com ironia, corregué per assegurar-los-hi «que'l millor sistema pera conseguir el fins que s'ha proposat, es seguir l'exemple dels bons figuerenchs que han realitzat la empresa».⁴⁹¹ El *Canigó* va valorar-se com un contrapunt d'aquests espectacles «perniciosos» que acompanyaven els nous barris de les ciutats,⁴⁹² els què albergaven la immigració i els obrers, que eren els principals votants del primer enemic polític de la gent de la Lliga Regionalista i que governen l'Ajuntament de Barcelona, els seguidors de Lerroux. Més enllà de ser un fenomen de renaixement llatí, el *Canigó* purificava les arenes dels circs moderns:

Allà hont existeixen runes de teatres antichs, son aprofitades; allá hont no existeixen, se conjumina'l clos entre'ls arbres d'un parch o al redós d'una muralla. Y fins y tot se converteix en teatre á istil de l'antigor clàssica, el circh modern hont els homes se nivellen ab els braus en lluita feréstega. Y les arenes regades sovint per la sang de persones y besties, s'ennobleixen per unes hores ab les creacions d'art, que purifiquen l'ambient del tuf de carnatge.

Fa uns anys certs figuerenchs s'enorgullían de posseir un circh pera la lluita taurina. Llevat de Barcelona, cap altra població de Catalunya vella podia ostentar semblant *gloria*. Però ¿volèu dir, germans figuerenchs, que no serà major la que haurèu ara, per haver estat els primers de *tot* Catalunya –la vella y la nova– en aprofitar el lloch de la brega salvatgina, pera esplayar els esperits ab un espectacle culte y enlairador?⁴⁹³

I des de les pàgines catalanistes, assenyades i educadores de *La Veu de Catalunya*, celebraven la profunda transformació del públic: «clarament se notava la diferencia que hi hà entre un públic afanyós per seguir els incidents malsans del espectacle taurí y un aplech de ciutadans encisat davant la grandesa triomfal d'una obra que encarna la vida del nostre poble».⁴⁹⁴

Joaquim Pena havia traduït Wagner, havia defensat les seves conviccions estètiques a tort i a dret, i s'havia mantingut ferm i valent en la crítica. Però els noucentistes creien que no havia realitzat l'obra social i redemptora del músic alemany. Tot el contrari, com que era un aficionat als toros també havia perpetuat un dels costums malsans de la societat, en comptes de transformar-lo mitjançant l'art. La seva obsessió per la puresa de les representacions del Liceu i els insults als cantants i als empresaris que no compartien el seu criteri musical, no eren suficients per seguir Wagner i fer renéixer la tragèdia antiga a partir de les llegendes pròpies d'un país.

En la plaça de *toros* de Figueres, donchs, en plé Empordá, al peu del Pirineu, á la vista de les hermosíssimes platjes de Roses y á poca distancia del empori ibero-grech qu'avuy jau soterrat per l'atapaída capa de sorra; en aqueix monument sepulcral del esperit catalá, ahont s'hi senten les dites agitanades ab accent empordanés els dies de *corrida*, barrejades ab la sentor de bafarades de sanch, el 12 d'aquest mes, 's transformarà mercés al patriotisme d'un petit estol de

⁴⁹¹ Virolet, «A Cala Talia», *¡Cu-Cut!*, n. 422 (23 de juny de 1910), p. 390.

⁴⁹² J. Borrás de Palau, «El Canigó en las Arenas», *El Correo Catalán*, n.11.592 (20 de juny de 1910), p. [2].

⁴⁹³ J. Morató, «En Gual, Mestre d'escena», *Canigó*, pp. 11 i 12.

⁴⁹⁴ *La Veu de Catalunya*, n. 4.001 (25 de juny de 1910, edició mati), p. 1.

gent abnegada y verament patriòtica qu'ha exposat els propis cabals, en temple de cultura patria, tributant un artístic homenatge al més genuinament català dels nostres poetes y proclamant la bellesa soperba de les nostres tradicions pirenenques, filles de la mateixa fé qu'ardidament va inspirar als progenitors nostres la fundació de la patria catalana.⁴⁹⁵

Quan a partir dels darrers anys de la dècada de 1830, i d'una manera força generalitzada a Catalunya, havien augmentat sorprenentment el nombre d'òperes programades i el nombre de corrides de toros, més enllà dels elements en comú, aquestes dues formes d'entreteniment públic havien col·laborat en la construcció i la simbolització social de les actituds d'una nova generació de joves, ja plenament romàntica. I durant el segle XIX, tant l'òpera com la tauromàquia van consolidar la seva trajectòria d'espectacles de masses. De la mateixa manera que a principis del segle XX el teatre líric català pretenia ser una alternativa neta i regeneradora a la sarsuela i el *género chico*, perquè l'una i l'altre, segons deien, eren castellans, vulgars i econòmicament interessats, la voluntat ferma per transformar els hàbits d'entreteniment de la societat amb un gènere català, culte i altruista, com el qualificaven, va arribar a altres pràctiques festives. Era del tot comprensible que el teatre líric català s'impregnés de Wagner, perquè era l'alternativa vàlida i avançada per a l'òpera com les obres catalanes ho eren per al teatre líric. I també va ser del tot comprensible que aquest impuls purificador de l'entreteniment arribés a la tauromàquia.⁴⁹⁶

Si el teatre líric català seguia les pautes wagnerianes, l'anècdota i l'atzar de representar-lo a l'espai obert d'una plaça de toros va disparar diverses connotacions, dues d'elles clarament sobresortints: la llatinització de Wagner i la regeneració dels espectacles populars. La ideologia noucentista volia inventar una nova identitat catalana, clarament nacional i europea, i per fer-ho va voler deslligar-se dels referents romàntics i espanyols amb un cant al Mediterrani. Les contradiccions al culte a Wagner van superar-se, encara que només inicialment, amb una relectura classicista de les seves obres i del seu pensament. La crítica als espectacles taurins permetia afirmar la identitat nacionals dels noucentistes amb un altre sentit del que segurament pensem primerament: pel seu wagnerisme. Al mateix temps, ens permet puntualitzar aquest wagnerisme noucentista, que pensaven que era més profund i seriós que el dels modernistes. Perquè la generació modernista de Santiago Rusiñol i Ramón Casas era tan aficionada

⁴⁹⁵ Rossend Serra y Pagés, «La representació de Canigó en les Arenes de Figueres!», *La Veu de l'Empordà*, n. 194 (4 de juny de 1910), p. [4].

⁴⁹⁶ Rabaseda (2006: 32).

als toros com ho havia estat la de Víctor Balaguer, que durant un temps va exercir de crític taurí al *Diario de Barcelona*.⁴⁹⁷ I perquè abolir les corrides era afirmar la identitat catalana i era seguir les directrius de Wagner.⁴⁹⁸

Cal tenir present que els orígens de la tauromàquia moderna a Catalunya varen ser molt accidentats. En el 1835, l'any següent a la inauguració del Torín, una corrida va ser el detonant de la crema de convents. Fins quinze anys més tard la plaça romandria tancada, i a partir d'aleshores, i durant gairebé trenta anys, els empresaris incloïen un toro de més per evitar una repetició dels incidents.⁴⁹⁹ I mentre se succeïen els dramàtics fets de la Setmana Tràgica, tant el Torín com les Arenes omplien de gom a gom les seves grades amb l'entusiasme dels espectadors per dos toreros mexicans.⁵⁰⁰ Si l'arquitectura taurina era una mostra d'ornaments moriscos, i la música de les bandes que acompanyaven les corrides ho era del flamenquisme dels pasdobles, l'assignació d'aquest motius als incidents violents i incivilitzats de les revoltes populars era senzill i còmode per part de les postures polítiques interessades en fer-ho. És fàcil adonar-se de l'efecte simbòlic que degué produir l'aixecament d'un immens teló de fons que pintava els Pirineus catalans com si fossin un bosc de la Selva Negra sobre les arenes d'una plaça de braus. I la música de Jaume Pahissa va col·laborar en la construcció de la imatge d'una nova Catalunya que regenerava el poble espanyol, que anava a cercar els espectadors en els seus espais de distracció, i proposava un entreteniment sa i noble. Els noucentistes no podien aficionar-se als toros amb tranquil·litat. Preferirien, pocs anys després, l'esport.

La diferència en la valoració dels espectacles taurins entre els modernistes i els noucentistes ens ajuda a aclarir els complicats matisos que necessita l'afiliació wagneriana a Catalunya a partir de 1906, i també a entendre per què mediterraneïtzar la música no suposava oposar-se a Wagner i sí, per exemple, abolir la tauromàquia. La identitat catalana podia afirmar-se tant amb la condemna de les corrides, perquè eren salvatges i espanyoles, com en valorar la música i el pensament de Wagner, perquè, en els fons, l'una i l'altre podien ser ben catalans.⁵⁰¹ La consigna ideològica de mediterraneïtzar qualsevol cosa

⁴⁹⁷ González (1996: 151) i Boix (2006: 28).

⁴⁹⁸ Rabaseda (2006: 36).

⁴⁹⁹ González (1996: 119 i 120).

⁵⁰⁰ González (1996: 123).

⁵⁰¹ Rabaseda (2006: 36 i 37).

responia a una voluntat de purificació, de canvi en els hàbits i els costums de la societat. Era una problemàtica ètica, més que no estètica.

La bellesa mediterrània

Quan en el capítol anterior parlaven d'aquesta imatge d'artista modern que tenia Pahissa, que es preocupava per la seva indumentària i per la manera d'arreglar-se el cabell, ens podríem haver remuntat als Prerrafaelites per trobar un precedent més o menys directe. I és justament en aquesta germandat anglesa, que varen reunir-se durant les dècades centrals del segle XIX, i que va marcar el curs de les actituds modernes i els temes iconogràfics del tombant de segle, que trobem els orígens d'una de les imatges de la dona que més fascinació va causar en els inicis de la modernitat: la *femme fatale*.⁵⁰² El grup integrat per William Homan Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), entre altres, varen construir aquest nou model femení a partir del físic de Jane Burden (1839-1914), que va convertir-se en la manifestació explícita de la predilecció per les dones misterioses amb un atractiu perillós.⁵⁰³ La *femme fatale* que va fascinar als homes dels anys noranta, i que nodriria la *Salomé* d'Oscar Wilde (1854-1900) –i també de Richard Strauss, és clar–, ja la va pintar Rossetti el 1877 a *Astarte Syriaca*.⁵⁰⁴ També les dones que pintava Gustave Moreau (1826-1898) eren destructores, éssers perillosos, fades que no conservaven res de la delicadesa del primer romanticisme plàstic, sinó que eren poderoses i sinistres en la seva bellesa. En certa manera, Flordeneu retratava aquest mateix model de dona. Per altra banda, la imatge masculina del poeta era la d'una criatura dèbil i passiva, predestinada a la destrucció com ho estava el Gentil de Verdaguer, un cavaller que abandonava les seves obligacions seduït per l'encant de les fades.⁵⁰⁵ L'erotisme de *Canigó* repetia una de les obsessions de la seva època i, com ha indicat Edward Lucie-Smith de la *femme fatale*, evocava la por masculina cap a la sexualitat femenina.⁵⁰⁶

⁵⁰² Hilton (1970: 23, 25, 54 i 163).

⁵⁰³ Hilton (1970: [166] i 205).

⁵⁰⁴ Lucie-Smith(1972: 42 i 43).

⁵⁰⁵ Lucie-Smith(1972: 68 i 69).

⁵⁰⁶ Lucie-Smith(1972: 186).

La generació noucentista va aprofitar aquesta lectura perillosa de l'erotisme femení, i per això no la va retocar: Flordeneu i les seves fades eren un dels personatges dolents de l'acció, les causants de la tragèdia personal de Gentil. Però aquesta imatge de la dona seductora característica del tombant de segle va perdre importància progressivament amb l'aparició de dos temes iconogràfics nous que varen triomfar a Catalunya fins passada la meitat del segle XX: la Mediterrània i la Maternitat. Perquè la personificació de l'ideal plàstic del noucentisme va cosificar-se en una dona nua, tal i com ha escrit Teresa M. Sala.⁵⁰⁷ La feminitat era principalment bellesa. Era una metàfora antropomòrfica de l'ordre i de l'harmonia, que tenia la seva continuació en l'íntima delicadesa d'una mare amb el seu fill –que al mateix temps era una relectura profana i moderna de la iconografia de la Mare de Déu. Eugeni d'Ors ho explicava en una de les seves primeres gloses: la feminitat era la «majordona», «la dona major» que només retenia la dolçor del seu gènere.⁵⁰⁸ Pocs dies després proposava que caldria afegir una Galeria de Catalanes Hermoses a l'Ajuntament de Barcelona, per tal de complementar la Galeria de Catalans Il·lustres.⁵⁰⁹ I no s'estava de concloure amb que la bellesa era la manera com una dona podia assolir la immortalitat.⁵¹⁰

La compositora i crítica Carme Karr (1865-1943), amb el pseudònim irònic de Xènia, li reclamava des de *Joventut* una dona catalana que no només era bella, i que també podia estar fora de la llar: «¿què'n pensèu de la dòna Catalana baix el punt de vista de la Inteligencia –de la Percepció, –de la Cultura, de la Utilitat social?». ⁵¹¹ D'Ors va sortir del pas amb un arriscat exercici retòric que pretenia demostrar que l'intel·lectualisme modern, que reclamava des del seu ambó noucentista, era femení perquè era essencialment passional.⁵¹² Tanmateix, no convencé la intel·ligència de Xènia, qui va acabar per denunciar i responsabilitzar la masculinitat de les acusacions habituals al gènere femení: «Perque vosaltres les heu fetes esclaves deixantles ignorants; les heu fetes mudes clohentleshi la boca ab besos,

⁵⁰⁷ Sala (2006: 31).

⁵⁰⁸ Ors (1906 i 1907: 49).

⁵⁰⁹ Ors (1906 i 1907: 61 i 62).

⁵¹⁰ Ors (1906 i 1907: 77).

⁵¹¹ Xènia, «Carta oberta endreçada a n'el Glosador de *La Veu de Catalunya: Xenius*», *Joventut*, n. 344 (13 de setembre de 1906), p. 584.

⁵¹² Ors (1906 i 1907: 282).

may ab rahons; les heu fetes migrades dihéntleshi que no tenien forces; les heu fetes tristes y malcontentes, perque, dintre de vostres lleys, elles han hagut d'encloure llurs costums».⁵¹³

Potser Eugeni d'Ors només pretenia reaccionar en contra d'un corrent plàstic que prioritzava la lletjor. Potser la seva demanda de bellesa va trobar en els temes femenins una manera de corregir-ho. Potser era una bona manera de mediterraneïtzar l'art contemporani.⁵¹⁴ Però la societat europea dels primers anys del segle XX ja mostrava signes clars de transformació a l'entorn dels moviments feministes. I aquest procés aniria en augment, sobretot després de que un conjunt de sufragistes es manifestessin a Londres el 1908, s'encadenessin al reixat del número 10 de Downing Street i acabessin assaltant el Parlament britànic. En definitiva: que hi hagué una resposta de la dona catalana. Ara bé, l'èxit iconogràfic de la Mediterrània i de la Maternitat, i la definició de determinats personatges femenins, ens fan témer que aquesta veu fou bastant silenciada. Perquè si no sortim de les temàtiques pictòriques, la iconografia femenina retratava o bé dones d'aigua o bé «ben plantades»; és a dir, o bé Lilianses o bé Tereses. Només Isidre Nonell (1873-1911), més vinculat al realisme expressionista, hi contraposava la penúria de les gitanes, la misèria d'aquestes altres dones que vivien al marge de la ciutat.⁵¹⁵ Fent-ho no seguia el preciosisme i hiperrefinament característic de l'art simbolista, que segons Lucie-Smith dominava el panorama internacional.⁵¹⁶ En canvi, els noucentistes sí que eren fills del simbolisme. Però és clar, el noucentisme tampoc ho era tot.

Hi ha, tanmateix, una altra exaltació de la bellesa femenina que en aquells anys també va estendre's. Ens referim a un motiu habitual de les crítiques i les ressenyes de concert: l'atractiu de la noies que omplien les platees, sobretot a la primavera i la tardor. Aquesta observació, a més, solia anar acompanyada de l'aplaudiment per la seva quietud durant l'actuació musical. Quan va crear-se l'Associació Wagneriana de Barcelona no només es volgué superar els gustos operístics italians i l'extremada devoció als cantats, sinó que també es volia demostrar que els joves podien agrupar-se per estudiar, per organitzar conferències i dissertacions literàries, i no pas per a jugar al billar o per prendre cervesa.⁵¹⁷ Però aquesta eren les bones actituds *masculines* dels joves. Com deia Eugeni d'Ors, si els

⁵¹³ Xènia, «A Xenius... y a molts», *Juventut*, n. 349 (18 d'octubre de 1906), p. 664.

⁵¹⁴ Ors (1906 i 1907: 78 i 79).

⁵¹⁵ Sala (2006: 31 i 32).

⁵¹⁶ Lucie-Smith (1972: 143 i 206).

⁵¹⁷ Salvador Vilaregut, «L'associació wagnerista», *Juventut*, n. 88 (17 d'octubre de 1901), p. 698.

homes tenien el vici d'anar al cafè, les dones el de «xismorrejar».⁵¹⁸ El mateix autor, en la representació de *La campana submergida* de 1908, advertia a les dones que esperava que escoltessin «quietones» l'obra, i que fins i tot adquirissin prèviament el text per a seguir bé la representació.⁵¹⁹ El noucentisme exaltava la bellesa femenina. Però també la volia callada. La reforma dels hàbits femenins demanava el seu mutisme. I per canviar-ho calgué alguna cosa més que la seva participació en les lluites al carrer i l'entusiasme amb què seguiren la vaga del vint-i-sis de juliol de 1909.⁵²⁰ Pels que controlaven la cultura, la dona noucentista era una veu silenciada.

La petjada de Pompeu Gener

Pompeu Gener (1848-1920) no només va ser un bohemí. Va ser un personatge pont entre el pensament del segle XIX i el del XX, introductor del positivisme d'Auguste Comte (1789-1857) i d'Émile Littré (1801-1881). Des de les pàgines de *Juventut* havia animat a modificar el present a partir d'una societat dirigida pels millors, una nova aristocràcia que englobava artistes, científics i creadors. Defensor del mètode científic i enemic de la metafísica, va ser, al mateix temps, un vitalista que va fer una lectura molt personal de Nietzsche, per reforçar la seva oposició al decadentisme i al simbolisme modernista.⁵²¹ Ara bé, coincidia amb el modernisme per l'afany de progrés, d'estar a l'alçada del temps i d'Europa. Va servir-se de les teories evolucionistes del segle XIX per argumentar un nou ordre social en el qual l'artista no només feia art sinó que era un intel·lectual.⁵²² Criticava la visió sagrada i fonamentalment estètica de l'art, i vindicava la seva utilitat i finalitat de servei a la causa social del ressorgiment de Catalunya.⁵²³ Per aconseguir-ho calia que l'artista no és guiés per la inspiració i assumís intel·lectualment la seva funció.

Amb el rerafons de les concepcions estètiques de Friedrich von Schlegel (1771-1829), Gener havia aplicat també un model evolutiu a les arts, i així cada època i cada poble tenia un art propi. L'art del seu temps era la música. Segons la seva classificació, que tenia el punt de partida en el pensament

⁵¹⁸ Ors (1906 i 1907: 78).

⁵¹⁹ Ors (1908 i 1909: 66).

⁵²⁰ Benet (1964: 49) i Barbat (1977: 35).

⁵²¹ Triviño (2000: 10, 12 i 13).

⁵²² Triviño (2000: 45 i 49).

d'Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893), la música era un art matemàtic –l'altre era l'arquitectura– que es diferenciava de les arts imitatives –la poesia, la pintura i l'escultura.⁵²⁴ Tot i que no ho hem trobat en cap document explícit i la seva relació no ha estat subratllada,⁵²⁵ pensem que Gener tingué una imatge positiva del jove Pahissa, un artista intel·lectual que havia deixat l'arquitectura per dedicar-se exclusivament a la música. I veritablement, moltes de les idees de Gener varen determinar tant el pensament de Pahissa, que a voltes sembla que aquest s'origina en aquelles. També pensem que part dels continguts ideològics de l'adaptació escènica de *Canigó* tenen molts punts de contacte amb el seu pensament.

En el seu llibre *Pensant, sentint y rient*, Gener va reunir una colla d'escrits diversos, molts dels quals eren una paràfrasi del Zaratrustra de Nietzsche. Malgrat que el pròleg està datat el cinc d'abril de 1910, el primer capítol, que dedica a la funció del teatre en les ciutats modernes, porta la data del trenta de juliol del mateix any, encara no un mes després de la darrera representació de *Canigó*. Suposem que deuria introduir aquest text tardanament, moments abans de portar-lo a impremta, i també que el seu contingut estava relacionat amb l'empresa dels banquers empordanesos.

La idea general de l'escrit era la transformació de la societat processada pel teatre modern, que equiparava a un temple modern. L'art escènic havia de convertir la «xusma» en «poble», la «plebs romana» en «populum», en un «Poble cívich superior».⁵²⁶ Des d'una interpretació extremadament negativa dels espectacles de més èxit, en mans de «fenicis» que els administraven per interessos econòmics i no pas culturals o humanitaris, Gener proposava una neteja purificadora a partir dels referents grecs. Advocant Wagner i Nietzsche, afirmava que el teatre no era un resum de les arts, sinó que aquestes ja es trobaven reunides en el seu origen. Si varen separar-se en l'edat mitjana fou per culpa dels cristians: «Al arribar el Cristianisme, y el Barbers, tot a terra! Decadencia general, desaparició del Teatre!»⁵²⁷ Segons la seva visió, el teatre modern havia de netejar els espectacles i les distraccions de la societat, representar les grans gestes del poble i els seus herois, reagrupar la literatura, la música, la

⁵²³ Triviño (2000: 46, 71, 72 i 82).

⁵²⁴ Triviño (2000: 46 i 47).

⁵²⁵ Per exemple, Aviñoa reproduïx una fotografia de Gener dedicada a Pahissa (1996: 109) però no fa cap comentari de la seva relació en tot el llibre.

⁵²⁶ Gener (1910: 18).

⁵²⁷ Gener (1910: 17).

pintura i la representació. Era necessari retornar als models antics i llatins d'espectacle escènic, però sobretot perquè així s'incidís en l'educació del públic i en la transformació cívica de la societat.

A *Geburt der Tragödie* Nietzsche havia escrit que els grecs havien creat els seus déus per a poder viure, que havia estat una manera de fer suportable l'existència.⁵²⁸ Per a ell, els hel·lens estaven dotats de sentiments profunds i d'una capacitat única per al dolor, que coneixien perfectament a causa del procés destructiu de la història i de la naturalesa. Davant aquestes adversitats, fruit d'una visió pessimista del món, restava el consol de l'art, que acabava salvant la vida i fent-la triomfar. Perquè tenia la capacitat de fer retrocedir l'absurd de l'existència i de transformar-la en representacions amb les quals es podia viure. És a dir, ser el mag que salva i cura.⁵²⁹ La finalitat de l'art era clara: representar la imatge terrible del món i d'aquesta manera justificar l'existència del pitjor dels móns i provocar una transformació de la consciència.⁵³⁰ «Entre la mirada èpica al pasado y la mirada èpica al futuro está el presente lírico, dramático, el "drama" propiamente dicho [i entès com a acció]».⁵³¹

Gener, que ja partia de Nietzsche en la seva crítica al cristianisme i admiració del vitalisme de l'antiga Pèrsia i la cultura grecolatina,⁵³² va fer seva aquesta capacitat de l'art per a la construcció d'una societat forta i poderosa, sempre guiada per una aristocràcia d'intel·lectuals.⁵³³ Aquesta sensibilitat pels temes socials no era incompatible amb una manifestació tan explícita d'elitisme. Compaginar la defensa dels interessos de la classe obrera amb un individualisme radical era una de les pràctiques més contradictòries de gran part dels intel·lectuals espanyols i francesos del seu moment.⁵³⁴ O sigui, un art creat pels millors –aquells que eren conscients de la finalitat i el poder del seu treball– i per a tothom, que havia de conduir a l'evolució de la societat, a un canvi profitós en el públic, que veia sobre l'escenari la representació simbòlica de les lluites del seu món. Fades i sarraïns eren foragitats de Catalunya de la mateixa manera que alguns volien expulsar els empresaris dels temples de l'art i les pràctiques incivilitzades –extremadament sensuals i buides de contingut– de l'entreteniment públic. En l'adaptació

⁵²⁸ Tot i que Nietzsche exposava la seva intuïció sobre l'experiència de la vida i de la mort, en la que no hi cabia ni la culpa ni la redempció, sinó només la innocència de l'esdevenir, aquí centrem la lectura del text en la possible interpretació feta a principis de segle en relació a la funció dels espectacles. Per a una introducció general a aquesta obra de Nietzsche vegeu Sánchez (1973).

⁵²⁹ Nietzsche (1874: 53 i 77).

⁵³⁰ Nietzsche (1874: 58, 78, 97, 98 i 190).

⁵³¹ Nietzsche (1874: 113).

⁵³² Triviño (2000: 86 i 97).

⁵³³ Triviño (2000: 98).

⁵³⁴ Triviño (2000: 108, 130 i 131).

escènica de *Canigó*, la festa «d'Art i Pàtria» va ser viscuda en aquest sentit, almenys per part dels seus principals autors, promotors i protagonistes. I aquestes idees que varen acompanyar la producció i la recepció de *Canigó*, varen impregnar-se dels pensaments exposats per Gener –i també varen impregnar-los.

Els fragments que segueixen, de l'escrit del juliol de 1910, resumeixen la seva opinió sobre el teatre i el que hauria d'haver estat a Catalunya. Malgrat que era la resposta que adreçava Gener a Ignasi Iglésias (1871-1928) sobre el futur del Teatre Municipal, també precisava el contingut ideològic de *Canigó* com a manifestació moderna, clàssica, mediterrània i civilitzadora:

El Teatre, y amb ell l'Art, el gran Art públich d'Atenes, vingué a ser l'expressió de tot quant més noble y més grandió hi havia en la consciencia popular. Pels grechs, com diu Wagner, la representació d'una tragedia era una festa cívica y religiosa alhora. A l'escena s'hi presentaban els Deus per comunicar llur natura superior al Poble, y als Hèroes per servirli d'exemple. Avuy tot al contrari, l'Art públich es l'antitèssis d'això, havent devingut a esser, casi sempre, la negació de tot lo que de mes profund, més grandió y més heróich conté la consciencia humana.

Aixís, ara cal tornar a fer, millorat, lo que va fer Atenes, ja fa tants anys. En la época àctual, donchs, el Teatre deu venir a esser el Temple Modern, y sus funcions deuen tenir quelcom de sagrades, car estàn encaminades a superiorisar l'esperit del Poble. De lo que allí vegi y aprengui aquest poble en treurà com a profit el suprem goig que dona'l tremp dels forts y dels invencibles, si al Teatre compleix amb sa verdadera missió.⁵³⁵

(...)

La funció del Teatre grech hem dit qu'era la de dilatar, agrandir, el cor del poble, posantlo en contacte amb els deus y els heroes. Fins aquí encare res havem vist de semblant. Per qué no hem de fer eomparèixer [sic] les grans llegendes de la Patria, y les de la Humanitat, sobre l'escena?

Se hi podrien representar tragedies o drames, que siguessin verdaders quadros d'Historia vivent ab melopees, chors y dances. La historia s'hi ensenyarà allí millor que en els llibres, fentla sentir al poble, presentantli els grans homes, donantli la visió dels actes grans dels avantpassats. Totes les époques podrien passarhi. Els músichs ens hi podrien fer sentir llurs sinfonies y apreciar melodies y harmonies noves.⁵³⁶

En el darrer paràgraf sembla referir-se directament a la representació de *Canigó*, que conegué, ja que va escriure el text de presentació de la revista publicada expressament per aquella ocasió.⁵³⁷ Insisteix en la funció purificadora del teatre, en la seva finalitat pedagògica. Els espectacles havien d'anar acompanyats de canvis en la societat. La bona programació era la que imaginava un públic diferent al real. I una bona definició d'aquest públic ideal i civilitzat, el que no assistia al teatre per a fruit del sentits sinó per a continuar conformant i educant la seva personalitat, apareixia pocs anys després en les

⁵³⁵ Gener (1910: 13 a 15).

⁵³⁶ Gener (1910: 15, [23] a 24).

⁵³⁷ Vegeu annex n. II, text n. 2.

pàgines de *El Teatre Català*, una de les principals publicacions de caient noucentista dedicades als espectacles, en un text de Josep Farrán i Mayoral (1883-1955):

Donarem cos an aquesta *forma d'Espectador*, personificant-la en un home jove, sa de cos i de ment, curat de tota mena d'espants pseudoestètics, autoritari, terrible a força de bon gust, de bellíssima educació, d'il·lustració múltiple i pregona. Opinarem com si per a ell tinguessin exclusivament de fundar-se conservatoris, organitzar-se funcions perfectes, formar-se empreses acabalades.

Imaginarem, doncs, aquest home acostumat a respirar en selectíssims medis socials, a recórrer (no a *correr*) món, a detenir-se en grans universitats, a enlluernar-se davant de festes bellíssimes; familiarisat amb tots els grans noms de les glorioses literatures antigues, qui ha reposat mil voltes els ulls en la perfecció dels marbres immortals, de les taules eternes.⁵³⁸

L'assistència d'aquest espectador ideal ja era esperada a les arenes de Figueres:

Allí no sols hi haurà poetes, músichs, é intel·lectuals; lo mateix els il·lustrats habitants de les ciutats, qu'els pagesos acostumats sols á manejar les feixugues eines de treball, tots comprendrán el poema, tots sentirán l'emoció intensíssima, incomparable que produeix la visió artística encarnada en la realitat de la vida; allí no hi haurà profans, tots serán artistes. Tots catalans sentirán batre dins seu, son ánima catalana y el recort del passat, encarnat en el present, els maura á treballar perquè sigui un avenir gloriós el d'aquesta noble terra... La festa será donchs de confraternitat y de patriotisme.⁵³⁹

Mediterraneïtzar la música

La primavera de 1912, Joan Baptista Espadaler (1878-1917), autor del llibre *La música del meu poble*,⁵⁴⁰ lamentava que encara no hi hagués una música pròpiament catalana, i assegurava que calia fonamentar-la en el cant popular. Els referents i els models dels músics eren principalment estrangers i per això, quan tractaven les melodies catalanes, hi aplicaven, pensava que erròniament, aquests mateixos models. Es mostrava contrari als músics que intentaven fer una música universal, i rebutjava tant l'orientalisme espanyolitzant com la fredor germànica en la música. Davant d'aquestes opcions proposava mediterraneïtzar la música:

El *sigues tu mateix*, d'Emerson, hauríem de portarho a la nostra música en el sentit de que *ella fos nosaltres mateixos*, sense que influències extranyes desnaturalitzessin son propi caràcter, que seria el nostre. Així tindríem una música de tots colors, tot llum, d'exuberant ufana, de potencia esclatant, sense tints grises de fredors del Nord ni lascives voluptuositats orientals, que no s'avenen amb nostre temperament meridional. Com diu Nietzsche, hem de *mediterraneïtzar* la música.⁵⁴¹

⁵³⁸ J. Farrán i Mayoral, «L'espectador Ideal», *El Teatre Català*, n. 144 (28 de novembre de 1914), p. 771.

⁵³⁹ Ludovicus, «Del temps», *La Veu de l'Empordà*, n. 294 (4 de juny de 1910), p. [2].

⁵⁴⁰ Espadaler (1912).

Mesos més tard, a Roses, prop de la pedrera vella, al costat del mar, els germans Domènec Coromines (1870-1946) i Vicenç Coromines (1877-1961) varen escenificar *Filoctetes* de Sòfocles, *Prometeu encadenat* d'Èsquil i *El Cíclop* d'Eurípides. Va ser una festa de reminiscències i simbolitzacions hel·lèniques.⁵⁴² Com podem veure en les fotografies,⁵⁴³ varen aprofitar-ho per a representar un desembarcament grec en les mateixes costes en què ho havien fet els grecs de l'antiguitat. La indumentària, amb les barretines simulant gorres frígies, reforçava aquest lligam simbòlic dels catalans amb els antics colonitzadors. Però al mateix temps era un element de diferenciació amb els habitants de la resta de la península i els veïns del nord. I aquest sentiment diferencial estava recolzat en un convenciment de la seva superioritat racial.

Altra vegada Pompeu Gener ens permet entendre una mica més aquestes idees i aquests sentiments. Ell no va ser un nacionalista que reclamés la independència de Catalunya. Pensava en un model orgànic i federal d'Espanya, la unió ideal dels diferents pobles que contenia.⁵⁴⁴ Però Gener estava convençut de la superioritat dels catalans, deguda al seu contacte mínim amb els pobles musulmans i a la relació històrica amb els gods, la raça ària. A més a més, creia que el clima mediterrani havia ajudat a formar un esperit independent i expansiu entre els catalans.⁵⁴⁵ En aquells anys, aquests arguments racials i mediambientals que avui ens molesten tant, eren acceptats per la comunitat científica, que estava dominada per el positivisme dogmàtic, el mateix que dotava d'arguments l'expansió de les potències més desenvolupades econòmicament i militarment sobre els pobles colonitzats. Un dels encerts de Gener fou incorporar aquest mètode positivista en la seva interpretació històrica del passat i deixar així arraconada la nostàlgia romàntica. Per a ell, la superioritat dels catalans no era pas per a felicitar-se, sinó que era un motor per arrancar un projecte de futur.⁵⁴⁶

Les representacions teatrals a l'aire lliure van col·laborar, com explicava Josep Ferràn Torras, a crear aquesta consciència col·lectiva llatina, civilitzada, clàssica, històrica i llegendària, clarament diferenciada d'Espanya i d'Europa:

⁵⁴¹ Joan B. Espadaler, «Les corrents artístiques musicals a Catalunya», *El Teatre Català*, n. 9 (27 d'abril de 1912), pp. 11 i 12.

⁵⁴² «Grandiosa festa helènica a Roses», *El Teatre Català*, n. 27 (31 d'agost de 1912), pp. 8 a 10; i «Teatro de la naturaleza: una fiesta helènica en Rosas», *Barcelona Atracció*, n. 20 (setembre de 1912), p. 8.

⁵⁴³ Vegeu annex n. III, imatges nn. 36 a 38.

⁵⁴⁴ Triviño (2000: 42 i 43).

⁵⁴⁵ Triviño (2000: 14).

Els precedents d'aquestes festes a ple aire són les representacions religioses i dramàtiques dels teatre grecs i romà.

Si en un mapa senyalàvem els llocs aont encara poden trobar-se runes dels antics teatres, podríem deduir-ne la raó poderosa que existeix per a que's refaci, al migdia, la tradició del teatre obert. Les dites runes de teatres se troben a Grecia, Italia, Nord d'Àfrica, Espanya i migdia de la França. Significa això que no és una novitat lo que ara fem, sinó que precisament no devíem abandonar lo que constituía un segell inconfondible de meridionalitat. No és una decissiva prova de lo molt que està ajustat al nostre caràcter mediterrani l'èxit i l'entusiasme que sempre promou el públic? No'ns diu també amb prou eloqüència que és ben bé dels pobles situats a la nostra latitud la cerimonia artística i religiosa al gran aire, l'exemple de les escenes persa i japonesa.⁵⁴⁷

Quan la primavera de 1915 la companyia de María Guerrero (1867-1928) i Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930) va estrenar *Clitemnestra* a Sevilla, en les suposades ruïnes d'Itàlica,⁵⁴⁸ aquesta representació a l'aire lliure també va ser celebrada com una manifestació de la mediterraneïtzació i llatinització de l'art. I justament aquesta breu notícia ens permet comprendre que el sentiment diferencial català era de superioritat, però també que no era pas un convenciment exclusiu ni amb fins separatistes. Perquè pretenia superar l'Espanya de 1898 i estendre's esperançadorament per les terres de la península amb un canvi en els gustos i el pensament sobre l'art.

El futur estava en mans de la raça mediterrània. En *Peius* –com el coneixien a Barcelona a principis del segle XX– pensava que els alemanys no podien crear una civilització com l'antiga.⁵⁴⁹ Però també evitava les possibles confusions entre el mediterrani i els pobles d'Àfrica. Recordava que quan va visitar l'exposició de París de 1889, va indignar-se molt davant el pavelló d'Espanya. Perquè la seva arquitectura de les *Mil i una nits* semblava indicar que Àfrica començava tot just sota els Pirineus.⁵⁵⁰ El culte a Wagner també cercava convertir Barcelona en la ciutat més al sud del nord, i no la més al nord del sud.⁵⁵¹ Ni seguir els corrents europeus, ni l'alhambrisme musical. ¿Quina podia ser la manera pròpiament catalana de fer música, de fer art i de fer cultura?

En el centenari del naixement de Wagner, el 1913, Francesc Curet, autor de l'estudi de referència sobre el teatre a Catalunya, va escriure que si bé Wagner era un autor clarament germànic, els meridionals el podien prendre com a model en les seves creacions.⁵⁵² Ell ho justificava perquè les seves composicions eren una obra de bellesa que no tenien un país associat, que sobrepassaven les fronteres i

⁵⁴⁶ Triviño (2000: 39, 41 i 49): «A Gener sólo le interesa el pasado para explicar el presente y prever la dirección futura de la humanidad».

⁵⁴⁷ J. Ferrán Torras, «El teatre a l'aire lliure», *El Teatre Català*, n. 131 (29 d'agost de 1914), p. 570.

⁵⁴⁸ *El Teatre Català*, n. 158 (6 de març de 1915), p. 176. Segurament va ser una adaptació de *L'Oresteia* d'Èsquil.

⁵⁴⁹ Gener (1921: 57).

⁵⁵⁰ Gener (1921: 41).

⁵⁵¹ Macedo (1998: 108).

esdevenien universals. Però aquesta no és l'única explicació. A Catalunya, el teatre de Wagner fou entès a partir dels seus referents grecs i romans, els mateixos referents que reflecteix la decoració sòbria i classicista de Bayreuth. I aquest classicisme paganitzant convivia amb la funció de temple de l'art, d'espai sagrat que acull les celebracions de *Parsifal*.⁵⁵³ Rera l'aspecte antic, pagà i clàssic de Wagner, la interpretació catalana també hi veié una continuació del misticisme medieval i romàntic. I segons els referents culturals i les intencions dels comentaristes, la seva música i el seu pensament eren interpretats d'una manera o d'altra. No eren pas contradictòries, perquè Wagner provocava una imatge global de civilització. Per a ells era un heroi de la civilització. Hi havia qui l'assimilava a un nou Hèrcules.⁵⁵⁴ I els músics podien seguir Wagner sense deixar de ser catalans. Potser era la manera de començar a ser-ho.

Ja en el 1899, l'any següent del *desastre*, Joan Maragall escrivia que el wagnerisme era la compenetració de l'art i la vida de cada poble, i que si alguna forma d'art havia de ser nacional i popular aquesta era el teatre, perquè era l'art de les multituds. Proclamava que per trobar la pròpia manera de ser nacional calia adaptar Wagner:

Los maestros de todas las nacionalidades pueden seguir la corriente wagneriana en el sentido de producir obras inspiradas originariamente en su lenguaje respectivo y en las que la música sea un medio de expresión, de intensificación prosódica de aquel lenguaje y sobre todo del espíritu del pueblo que lo habla y lo siente. No aplicar a él música de Wagner, sino hacer la música que Wagner hubiera hecho de nacer en aquel país: ser cada uno, en la medida de sus fuerzas, un Wagner de su propia patria.⁵⁵⁵

I així, aquell capvespre de juny de 1910, quan començava la fuga de la darrera secció del «Final», a partir d'un tema musical molt semblant al leitmotiv de la *Fe* de *Parsifal*, la compenetració entre música i text no pogué ser millor. Ja que l'espectacle no va acabar amb els últims versos del llibret de Carner, als quals Pahissa mai posa música. Va acabar repetint: «puix Déu t'empeny, oh Catalunya, avant!».⁵⁵⁶ Com si fos una multitudinària salutació entre catalanistes.

⁵⁵² Francesc Curet, «Ricard Wagner i el drama musical», *El Teatre Català*, n. 65 (24 de maig de 1913), pp. 339 a 341.

⁵⁵³ «El teatre de Wagner a Bayruth», *El Teatre Català*, n. 65 (24 de maig de 1913), p. 342.

⁵⁵⁴ Melcior Rodríguez d'Alcántara, «Wagner», *El Teatre Català*, n. 65 (24 de maig de 1913), p. 345.

⁵⁵⁵ Maragall (1899: 73).

⁵⁵⁶ Carner (1910: 1209), en cursiva a l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdaguer.

3

El camí

Una anàlisi musical determinada pel context històric

En el primer paràgraf del prefaci de l'adaptació a l'anglès que va fer Carolyn Abbate, ben bé a l'inici de la revisió del seu llibre, Jean-Jacques Nattiez aclaria el seu punt de partida: l'obra musical no és un text entès com un conjunt d'estructures compostes, sinó que està constituïda pels processos de creació i pels processos d'interpretació i de percepció.⁵⁵⁷ Perquè no hi ha pròpiament un objecte musical autoritari i alliberat del sedàs interpretatiu, sinó la conjunció dels processos de creació i de recepció amb la realitat material de la música —és a dir, la seva execució, el seu enregistrament o la seva partitura, per exemple. I la realitat material d'una obra no és un objecte privilegiat, sinó un indicatiu, un testimoni més de l'activitat musical.⁵⁵⁸ Conseqüentment, l'anàlisi de les obres i dels estils necessitava de tres nivells semiològics diferents, que Nattiez va anomenar poiètic (*poïetique*), neutre (*niveau neutre*) i estèsic (*esthésique*), que al seu torn implicaven tres famílies analítiques diferents: l'anàlisi poiètica, l'anàlisi estèsica i l'anàlisi neutra.⁵⁵⁹ Aquesta tripartició va ser l'esquema inicial de la semiologia musical i una de les contribucions més aclaridores de les limitacions de l'anàlisi musical.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Nattiez (1987: ix).

⁵⁵⁸ Nattiez (1987: 15).

⁵⁵⁹ Nattiez (1987: xi i 15).

⁵⁶⁰ Bent i Pole (2001: 567) i Nommick (2001: 530 i 531).

La tripartició no era una idea original de Nattiez. El primer en formular-la va ser Paul Valéry (1871-1945) en uns discursos pronunciats a París l'any 1937.⁵⁶¹ En revisar la història de la literatura, i a partir de les informacions que tenia i havia llegit sobre estètica, Valéry va inventar dos neologismes per anomenar i diferenciar la creació i la valoració literària sense haver de recórrer als termes poètic i estètic, respectivament. D'aquesta manera evitava caure en el parany de la seva polisèmia.⁵⁶² Va proposar l'adjectiu *poiètic* per a referir-se a la producció de les obres i *estèsic* per fer-ho a l'estudi de les sensacions. En un tercer piló deixava les obres mateixes, que pensava que tenien una consideració ben diferent. En definitiva, proposava una tercera anàlisi de les obres no gaire allunyada de la seva descripció formal.⁵⁶³ Uns anys després, Jean Molino va desenvolupar aquesta tripartició.⁵⁶⁴ Fou ell qui va anomenar l'anàlisi de la realitat material com a nivell semiològic neutre.

La proposta de Nattiez era una adaptació d'aquest esquema a la música considerada com una forma simbòlica, a partir del concepte peircià de signe.⁵⁶⁵ Així, el fenomen de la música també tenia una dimensió poiètica que entenia la forma simbòlica com el resultat d'un procés de creació, una dimensió estèsica, que l'entenia com la construcció de significats per part dels seus receptors, i una dimensió neutral, que calia matisar i definir amb cautela.⁵⁶⁶ Malgrat que l'esquema de la tripartició atacava directament a la definició de la música com un objecte, aquest nivell semiològic intermedi volia anular —si més no pretenia reduir al màxim— la consideració de la música com un procés de comunicació. Perquè si bé l'anàlisi neutra no implicava que el musicòleg fos neutral en relació a l'objecte que estudiava, sí que indicava que aquest neutralitzava la dimensió estèsica i poiètica de la música per raons metodològiques.⁵⁶⁷ El nivell neutre, per tant, tornava a focalitzar l'estudi en l'objecte.

Ara bé, subratlem i subscriuim completament una de les afirmacions marginals de Nattiez: que el nivell neutre està en moviment, que està en tensió entre la poiètica i l'estèsica.⁵⁶⁸ Llavors, amagar aquesta tensió, aquesta dependència amb els dos pols de la tripartició, implicava ocultar un tret essencial

⁵⁶¹ Concretament el discurs pronunciat el vuit d'agost d'aquell 1937 en el Segon Congrés Internacional d'Estètica i Ciència de l'Art a París, i la lliçó inaugural del curs de Poètica impartida el deu de desembre del mateix any en el Collège de France.

⁵⁶² Valéry (1937: 64 i 65) i (1938: 109 i 110).

⁵⁶³ Valéry (1937: 64 i 65) i (1938: 115 i 116), i Nommick (2001: 530n).

⁵⁶⁴ Molino (1975).

⁵⁶⁵ Nattiez (1987: 8): segons Pierce, un signe o un conjunt de signes, als que s'hi associa un complex infinit d'interpretacions, pot anomenar-se forma simbòlica.

⁵⁶⁶ Nattiez (1987: 11 i 12).

⁵⁶⁷ Nattiez (1987: 16 i 174) i (1999: 60).

del nivell neutre i sortir, en part, de l'esquema general. Amb paraules redundants, la neutralització del nivell neutre també neutralitzava la tripartició. Si la novetat de la proposta era reconèixer la realitat comunicativa de la forma simbòlica, la neutralització era contrària a aquest reconeixement. Però és clar, en l'estudi de la música hi havia alguna cosa més que les intencions d'uns autors o d'uns intèrprets i les valoracions d'uns oients. Hi havia aquest objecte imaginari que durant anys havia gaudit d'un monopoli en les argumentacions històriques i en els judicis estètics de les acadèmies occidentals, que se simbolitzava sovint amb una partitura i que s'analitzava orgullosament amb uns instruments i una terminologia amb pretensions científiques i objectivables. El nivell neutre permetia la transformació d'aquest objecte imaginari i la seva adaptació a una consideració de la música que volia superar-lo. La insistència de Nattiez en definir-lo i en deslligar-lo d'aquesta interpretació tradicional de l'objecte musical ens permet reconèixer la seva dependència polèmica.

Però la nostra preocupació principal no ha estat validar o criticar l'anàlisi neutra en l'estudi de la música entesa com a forma simbòlica i procés comunicatiu, sinó usar aquestes propostes inicials de la semiologia musical en l'estudi d'un cas històric. Perquè per a nosaltres, les dues partitures que analitzem en aquesta tesi són, sobretot, un índex del passat, un rastre d'un procés que va produir-se i del qual en són una dada que cal interpretar. Així doncs, en analitzar la música no hem neutralitzat la dimensió poètica ni la dimensió estèsica, sinó que més aviat les hem potenciat. De la mateixa manera que per a Nattiez l'anàlisi neutra era rellevant per a la poètica i per a l'estèsica, pensem que una i altra també ho són per a l'anàlisi de l'obra, sobretot si l'entendem com un procés de comunicació. Llavors, l'anàlisi de l'obra musical no serà merament descriptiu, com pretenia Nattiez al negar-li la facultat explicativa de l'anàlisi de les estratègies creatives i de les estratègies de percepció, ja que aquesta descripció podrà formular-se amb criteris que parteixin de la dimensió poètica i de la dimensió estèsica.⁵⁶⁹ Per tant, és possible explicar poèticament i estèsicament el nivell neutre, que al seu torn esdevindrà la continuació de les explicacions de les intencions dels autors i de les valoracions dels receptors. Això sempre i quan pugui defensar-se poèticament i estèsicament l'existència d'un nivell neutre, com el cas que ens ocupa.

⁵⁶⁸ Nattiez (1987: ix): «Between the poietic and esthetic poles of musical "communication", the neutral level is *in motion*».

⁵⁶⁹ Nattiez (1987: 29, 32, 62, 96 i 139) i (1999:60 a 62).

Però abans de començar a concretar aquest model analític, ens cal recuperar una altra de les aportacions de l'estudi de Nattiez. A partir de la premissa bàsica que un objecte estudiat per una ciència no és mai immediat, afirmava que tota descripció era feta des d'un punt de vista concret i amb unes finalitats conceptuals determinades que l'articulaven. En aquest sentit, l'estudi de la música tenia sis punts de vista diferents, que ell va anomenar situacions analítiques: l'anàlisi immanent, la poètica inductiva –partir del nivell neutre per comprendre la creació de l'obra–, la poètica exterior –partir del nivell poètic per explicar el nivell neutre–, l'estèsica inductiva –partir del nivell neutre per comprendre la percepció de l'obra–, l'estèsica exterior –partir del nivell estèsic per explicar el nivell neutre– i la comunicació entre els tres nivells.⁵⁷⁰ D'aquestes sis situacions analítiques, les que ens interessin per al nostre estudi són la poètica exterior i l'estèsica exterior. I la situació que evitem de totes totes és la primera, l'anàlisi immanent. D'aquesta manera, el nostre nivell neutre estarà determinat per un i altre extrem de la tripartició.

Ian D. Bent i Anthony Pole, en la veu «Analysis» de la darrera edició del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, coincideixen en observar una contrarietat en la definició de l'anàlisi musical: per un costat és essencialment una descripció que aspira a l'objectivitat, per l'altra l'existència de l'analista invalida la imparcialitat de la seva feina.⁵⁷¹ L'anàlisi no és un reflex pur de l'objecte i és bo que el seu mètode sigui ben explícit, que no s'ocultin els procediments usats.⁵⁷² També Nattiez pensava que l'anàlisi no coincidia necessàriament amb el nivell poètic de l'obra, o amb el seu nivell estèsic o el seu nivell neutre, sinó que l'anàlisi era un metallenguatge que revelava la postura estèsica concreta de l'investigador davant l'obra.⁵⁷³ Perquè l'anàlisi també era una construcció simbòlica, i també podria ser tripartida. Perquè hi havia diferents tipus de discursos utilitzats per l'anàlisi, i el musicòleg sempre estava present darrera el discurs de la seva anàlisi musical.⁵⁷⁴ Perquè analitzar la música era una manera de verbalitzar-la, una manera de pensar-la, d'explicar-la i de fer-la comprensible. És a dir, és una altra forma simbòlica. Francesc Cortès ens comenta que pel fet que una anàlisi és una informació que propicia

⁵⁷⁰ Nattiez (1987: 133, 140 a 143).

⁵⁷¹ Bent i Pole (2001: 527 i 528).

⁵⁷² Nattiez (1987: 134).

⁵⁷³ Nattiez (1987: 153 i 154).

⁵⁷⁴ Nattiez (1987: 124, 134, 168, 201 i 202).

l'intercanvi d'idees, obeeix a una finalitat, que no és el fi en ella mateixa, que ha de permetre verbalitzar i demostrar alguna cosa.⁵⁷⁵ En definitiva, analitzar també és una manera de comunicar-nos.

Per això, quan ens hem plantejat analitzar la música de Jaume Pahissa amb la finalitat de contribuir en el coneixement històric, de les múltiples possibilitats que enceta la proposta de Jean-Jacques Nattiez, ens ha interessat inventar un mètode que no entrés en contradicció amb els usats en el moment de la seva creació i de les seves primeres valoracions. I ens ha anat molt bé que en aquest context històric i geogràfic concret existís la consideració de la música com un objecte analitzable. Hem pogut reconstruir els paràmetres i els criteris analítics de Pahissa i de la crítica musical a la Catalunya de principis de segle XX, que ens han servit per fonamentar-hi el nostre mètode. La nostra intenció ha estat allunyar-nos poc de com l'autor hagués analitzat la seva música, i de com ho haguessin fet els seus partidaris i detractors. Sabem que és un exercici d'imaginació històrica, però alguna de les decisions metodològiques que pren l'analista les pot argumentar històricament. Per exemple, per què hem estudiat la melodia, l'harmonia i l'orquestració, i no les dinàmiques ni el tempo, que també són importants per al coneixement històric de les dues composicions que analitzem en aquesta tesi.

Les dues obres de Jaume Pahissa ens permeten estudiar un cas d'anàlisi musical en el qual és possible esbrinar les intencions de l'autor i resseguir els comentaris crítics que varen publicar-se en la premsa. Podem desneutralitzar poèticament i estèsicament el nivell neutre. També podem legitimar poèticament i estèsicament l'ús del nivell neutre. Perquè tant les observacions del compositor com la dels periodistes partien d'una anàlisi neutre de la música. Tot i que la seva conceptualització és posterior, l'anàlisi neutre ha estat una bona manera de crear el fet històric que les diferents dades apuntaven. I no ho ha estat pas per raons terminològiques o metodològiques, ni tampoc perquè creguem que els anacronismes són inútils en l'estudi del passat, sinó perquè garanteix que la nostra perspectiva no s'allunya massa de la manera com pensaven la música.

⁵⁷⁵ Comunicació personal a l'autor.

Melodia, harmonia i instrumentació

En el 1912, el periodista Diego Ruiz va escriure un seguit d'articles sobre temàtiques musicals a partir de les converses que tingué amb Jaume Pahissa.⁵⁷⁶ En aquests escrits hi trobem la llavor de part de les argumentacions teòriques que el compositor escriurà en els seus llibres posteriors, i també en alguns dels articles que va començar a publicar una dècada després. Recordem-ho: el pensament teòric del músic repetia unes preocupacions constants i unes posicions concretes que va modificar poc amb el pas dels anys. I quan es contrasten dues observacions sobre una mateixa temàtica fetes en diferents circumstàncies i moments, no s'hi detecten gaires transformacions. Més aviat comprovem que Pahissa solia mantenir-se ferm en les seves conviccions. Malgrat que la font principal sobre el seu pensament musical siguin obres escrites durant la dècada de 1940, això no implica que les observacions que destaquem fossin diferents de les que l'autor tenia quasi quaranta anys abans. Tot el contrari, Pahissa va escriure només quan tingué molt pensat el que volia dir. I va començar a pensar-hi ben aviat, segurament quan s'iniciava musicalment a la Biblioteca Arús de Barcelona.

Pahissa defensava que la música era una organització formal que sustentava una melodia principal sobre una harmonia construïda amb una textura orquestral polifònica i ricament instrumentada, és a dir, en la qual els canvis tímbrics eren constants. Segons ell, els dos elements essencials de la música eren la melodia i l'harmonia.⁵⁷⁷ Per exemple, en la seva celebrada biografia de Manuel de Falla, quan explicava que el llibre era més que un estudi musical, va definir el que ell entenia per anàlisi musical: «un análisis detallado, frase por frase, compás por compás, de la melodía, de la armonía, de la orquestación».⁵⁷⁸ Llavors, centrarem la nostra anàlisi en la descripció detallada d'aquests tres paràmetres estilístics.

⁵⁷⁶ Diego Ruiz, «Oració V: Des de la bella mentalitat del mestre Pahissa», *El Poble Català*, n. 2.731 (29 d'agost de 1912), p. [1]; «Oració XIX: la Filosofia de l'Art, segons en Jaume Pahissa», n. 2.776 (14 d'octubre de 1912), pp. [1] i [2]; «Oració XXII: La llei de la tessitura central y la jerarquia dels instruments de Musica, segons en Jaume Pahissa», n. 2.790 (29 d'octubre de 1912), p. [1]; «Oració XXII: La llei de la tessitura central y la jerarquia dels instruments de Musica, segons en Jaume Pahissa», n. 2.791 (30 d'octubre de 1912), p. [1]; «Oració XXII: La llei de la tessitura central y la jerarquia dels instruments de Musica, segons en Jaume Pahissa», n. 2.792 (31 d'octubre de 1912), pp. [1] i [2]; i «Oració XXII: La llei de la tessitura central y la jerarquia dels instruments de Musica, segons en Jaume Pahissa», n. 2.793 (1 de novembre de 1912), pp. [1] i [2].

⁵⁷⁷ Pahissa (1945a: 81), (1945b: 35 i 84) i (1980: 61).

⁵⁷⁸ Pahissa (1947: 7).

Quan Pahissa analitzava les melodies de Falla usava una terminologia molt concreta: incís, motiu, frase, tema, període.⁵⁷⁹ Però el més important és que subdividia la melodia en parts, com també ho farem nosaltres. Per la teoria musical europea de principis de segle, aquest procediment analític era habitual. Ho va fer Hugo Riemann (1849-1919) i també, més tard, Ernst Toch (1887-1964) en el seu estudi sobre la melodia.⁵⁸⁰ També ho havia fet un dels musicòlegs més influents a l'Europa de la segona meitat del segle XIX, François-Joseph Fetis (1784-1871). Alguns dels llibres de Fetis es varen editar a Barcelona traduïts al castellà, com per exemple *La música puesta al alcance de todos* (la primera edició en el 1840 i la segona en el 1873). El seu subtítol és revelador: *Breve exposicion de todo lo que es necesario para juzgar de esta arte y hablar de ella sin haberla estudiado*. Per tant, era un manual adreçat a crítics, a amateurs, a melòmens. Quan parla de les actituds del bon oient de la música, del bon crític, diu que cal que aquest analitzi el que escolta:

Es probable que el hombre que no ha estudiado la música y que ignora sus procederes, al oirla solo recibe una sensacion simple. Para él un coro compuesto de un gran número de voces no es mas que una voz poderosa, y una orquesta un grande instrumento. No oye acordes, armonía ni melodia, ni flautas ni violines; pues solo oye música. Pero á medida que este hombre va oyendo, sus sensaciones se complican, cultiva insensiblemente su oido, y al fin llega á distinguir el canto del acompañamiento, y se forma nociones de melodía y armonía. Si tiene una organizacion favorable, llegará hasta á distinguir la diferencia de sonoridad de los instrumentos que componen la orquesta, y á conocer, por las sensaciones que reciba de la música, lo que pertenezca á la ejecucion ó sea efecto del talento de los músicos de la orquesta.⁵⁸¹

La darrera frase ens demostra que en el judici estètic musical, un bon oient havia de diferenciar la interpretació de l'obra. També ens demostra que en aquesta mena de comunicacions musicals existia aquest objecte imaginari que les partitures simbolitzaven. En el mateix llibre, quan Fetis parla de la melodia també la divideix en frases, les fragmenta i les relaciona motívicament.⁵⁸²

Tanmateix, la persona més influent en la teoria musical de finals del segle XIX i de principis del XX va ser el musicòleg alemany Hugo Riemann. Per a ell, la unitat menor en l'anàlisi d'una melodia era el motiu, que també dividia en membres, en submotius o en motius de subdivisió.⁵⁸³ Per altra banda, la suma de motius donava un grup, la suma de grups donava un semiperíode i la suma d'aquests un període.⁵⁸⁴ Però la modificació d'un motiu era la que afectava més a les característiques melòdiques, i la

⁵⁷⁹ Pahissa (1947: 102 i 116).

⁵⁸⁰ Riemann (1910: [13] a 75) i Toch (1923).

⁵⁸¹ Fetis (1831: 275).

⁵⁸² Fetis (1831: 80 a 82).

⁵⁸³ Riemann (1910: 70).

⁵⁸⁴ Riemann (1910: 53).

que garantia més interès en la creació d'agrupacions superiors, sense que perillés la seva identificació sota el nou aspecte, sobretot si la situació del motiu en el compàs es mantenia inalterable.⁵⁸⁵ Segons Riemann, la subdivisió de la melodia podia comportar diferents capes estructurals, però hi havia una unitat bàsica en la lògica estructural, el que ell anomenava motiu. En *Los grandes problemas de la música* (primera edició de 1945), Pahissa va anomenar-lo «célula melódica», fent una relació clara amb la biologia.⁵⁸⁶ També el relacionava amb la funció de les paraules en el llenguatge verbal: «Así, las sílabas son las notas; las palabras son las células melódicas; las oraciones son las frases, los párrafos son los períodos del discurso musical».⁵⁸⁷

En els mateixos anys que Pahissa escrivia els seus llibres, el musicòleg nord-americà Gustave Reese (1899-1977), en el seu estudi de la música medieval, analitzava les melodies del cant gregorià subdividint-les en períodes, frases, membres i, finalment, incisos.⁵⁸⁸ Vint-i-cinc anys després, Nicolas Ruwet (1932-2001) publicava el seu conegut llibre d'anàlisi musical, en el que aplicava els procediments emprats per Claude Lévi-Strauss (nas. 1908) en l'estudi dels mites.⁵⁸⁹ Va intentar no caure en els perills de les tradicions terminològiques, i va proposar una formulació més abstracta de la seva anàlisi melòdica. La divisió era en seccions simbolitzades per lletres majúscules, que es dividien en segments simbolitzats en lletres minúscules. Els criteris per dividir eren diversos: les pauses melòdiques, les diferències de timbre, l'oposició de registres, les cadències, la identitat o el contrast rítmic, la durada igual o desigual dels segments, o la combinació d'aquests criteris.⁵⁹⁰ També va adonar-se que quan identifiquem dos segments repetits, la seva identitat depenia d'un punt de vista, ja que físicament dos esdeveniments concrets mai poden ser completament idèntics. Segons Ruwet, tota identificació implicava un grau d'abstracció i una teorització prèvia.⁵⁹¹ Ras i curt: tota anàlisi, fins i tot la mera fragmentació d'una melodia i la seva organització abstracta amb simbolitzacions lògiques, és un acte interpretatiu. Com que «és impossible de representar l'estructura d'una obra musical per un esquema únic», el mètode usat en

⁵⁸⁵ Riemann (1910: 24 i 26).

⁵⁸⁶ Pahissa (1945b: 144 i 177).

⁵⁸⁷ Pahissa (1945b: 144).

⁵⁸⁸ Reese (1940: 209) i Ruwet (1966: 106).

⁵⁸⁹ Ruwet (1966: 116).

⁵⁹⁰ Ruwet (1966: 106).

⁵⁹¹ Ruwet (1966: 111).

l'anàlisi musical sempre serà *ad hoc*.⁵⁹² Nosaltres hem partit dels seus exemples i hem proposat una interpretació bàsica dels motius a partir de la seva representació simbòlica, de la seva formalització lògica.

El nostre mètode d'anàlisi musical està limitat per les informacions contextuais a l'estrena de la música. Per això volem detallar la construcció melòdica, harmònica i orquestral. En el capítol cinquè insistirem més en aquest lligam de la nostra lectura analítica amb la poètica exterior i l'estèsica exterior. Per ara només pretenem explicar històricament perquè hem inclòs una columna d'informacions harmòniques en l'esquema inicial i perquè hem organitzat l'estudi de les melodies amb la seva subdivisió motívica. Aquestes limitacions analítiques, potser òbvies, potser necessàries, ens serviran per desenvolupar més la comprensió de les intencions de l'autor i les valoracions de la crítica. Doncs aquestes dues decisions ens semblen unes determinacions metodològiques que condueixen l'analista i defineixen la interpretació de les dades estudiades. I no les prenem arbitràriament, sinó per uns arguments poètics i estèsics bàsics.

Exposarem els resultats de les anàlisis en quatre parts concretes: el seu esquema general, la descripció dels elements de la textura, uns comentaris sobre les característiques que ens han semblat més destacables –principalment seran observacions sobre l'harmonia– i les valoracions de la crítica. D'aquesta manera, les dues darreres parts tenen un registre literari normal, mentre que la lectura de les dues primeres és més esquemàtica i abstracta. Per això, abans d'exposar l'anàlisi del poema simfònic *El camí*, explicarem la simbolitzacions usades en aquestes, per tal de poder seguir bé la interpretació que donem als diferents elements analitzats (motius, melodies, forma, textura, harmonia, instruments).

L'esquema general

Hem organitzat les pautes d'anàlisi a partir de dos elements principals: la forma, entesa com a estructura temporal, i la textura, entesa com a estructura no temporal. La forma musical és una manera de pensar els elements de continuïtat, de diferència i de repetició que es donen en el temps. L'hem

⁵⁹² Ruwet (1966: [134]): «(...) qu'il est impossible de représenter la structure d'une pièce musicale par un schéma unique».

fragmentada en parts –que senyalem amb números–, en seccions –amb lletres majúscules– i en divisions –amb lletres minúscules–, amb un subíndex numèric per marcar les diferents variants. Aquest transcurs temporal de la música està ordenat a partir de l'eix vertical, de dalt a baix.

De manera general, en la tradició clàssica i contemporània de la música occidental, dividim la textura en monòdica, homofònica i polifònica, per a referir-nos, respectivament, a una sola línia melòdica, a dues o més línies melòdiques que tendeixen a la unitat, i a dues o més línies que mantenen la seva independència sonora. Tanmateix, ens ha interessat més dividir la textura entre aquells elements que interpretem com a principals i aquells que interpretem com a secundaris. Samuel Adler, en el seu manual per a l'estudi de l'orquestració, va més enllà en la divisió de la textura.⁵⁹³ Distingeix entre els materials que es troben en un primer pla (*foreground*) i els que es troben en el fons (*background*), i també els que es troben en un nivell intermedi (*midleground*). Nosaltres seguim la seva classificació dels elements d'una textura orquestral: *F* indica la melodia o les melodies principals de la textura, *B* les secundàries i *M* les subordinades a la principal que no són secundàries. La simbolització dels elements de la textura és una lletra majúscula precedida d'una *M* quan la interpretem com una melodia i precedida d'una *A* quan la interpretem com una forma d'acompanyament (una homofonia amb figuracions de valors llargs o un ostinato, per exemple). D'aquesta manera, la textura pot ser, com a molt, la suma d'un element principal amb un element subordinat –o elements subordinats– i un element secundari –o elements secundaris.

Per a senyalar aquesta unió d'elements de la textura que es troben en un mateix nivell d'interpretació general, no hem fet servir el signe de suma (+), ja que més endavant el necessitarem amb un significat diferent per interpretar l'organització temporal d'una melodia. Per representar aquesta suma d'elements que sonen en el mateix moment amb un valor semblant hem utilitzat el signe de divisió (/). Un exemple: quan en la textura de l'esquema general hi trobem $M = MA / MB$, això vol dir que la melodia *MA* i la melodia *MB* fan un contrapunt doble i lliure, que al seu torn està subordinat a un element principal, i que de les dues melodies, la *MA* és la principal. Evidentment, si la indicació fos $M = MB / MA$ voldria dir que la *MB* és la principal.

⁵⁹³ Adler (2002).

Amb la forma i la textura tenim ja explicats els dos elements principals de l'esquema general, la primera part de l'exposició dels resultats de l'anàlisi. Hi hem afegit una columna més amb les tonalitats, simbolitzades de la manera habitual, és a dir: do sostingut menor apareix abreujat *do # m*, i re bemoll major *Re b M*. El canvi de casella de l'esquema senyala la modulació d'una tonalitat a una altra. Si en comptes de la línia contínua hi ha el signe ^{^^^}, aquest significa l'inici d'una modulació i l'absència d'una tonalitat clara de centre. Si entre el signe ^{^^^} i la línia contínua de la següent casella hi ha diferents indicacions de tonalitats, això vol dir que en aquest fragment la música passa per aquestes però que no arriba a un punt final de modulació o d'establiment d'aquestes tonalitats. Les modulacions clares apareixen sempre senyalades per un canvi de casella. Si en algun moment hem interpretat un fragment amb més d'una tonalitat, hem tornat a utilitzar el signe de dividir (/), ja que si en la textura indicava diferents elements sonant alhora, aquí són diferents tonalitats les que ho fan. Així doncs, *Do M / La b M / Mi m* voldrà dir que la tonalitat principal del fragment és do major, la bemoll major i mi menor al mateix temps.⁵⁹⁴

Finalment, l'esquema general també inclou una darrera columna amb la numeració dels compassos per tal de localitzar en la partitura tots els elements i els processos simbolitzats.

La descripció de la textura

Després de l'esquema general, en la descripció de la textura hem concretat el contingut d'aquest. Hem exposat els diferents elements de la textura a partir de les mateixes seccions formals que hi ha en l'esquema general. Dins de cada secció primer hem descrit l'element principal, després els subordinats i finalment els secundaris, per ordre d'importància segons la nostra interpretació.

En l'estudi detallat dels elements, quan es tracta d'una melodia, primer hem simbolitzat la seva estructura temporal amb una fórmula i després l'hem descrit amb un text breu que inclou les referències a les melodies i als motius agrupats en un annex.⁵⁹⁵ En la fórmula, *M* indica sempre la part de la textura que

⁵⁹⁴ Un exemple d'això el trobem al final de *El camí* i en la «Dansa dels Fallaires» de *Canigó*.

⁵⁹⁵ Vegeu annex n. VIII.

detalla, i apareix igualada a unes sumes i divisions de lletres minúscules, que representen els diferents motius (les «células melódicas»). Quan dos motius se succeeixen, hem usat el signe de suma (+), mentre que si dos motius sonen alhora –de manera coherent amb el que acabem d'explicar de la textura en l'esquema general– hem usat el signe de divisió (/). Així, la fórmula $M = (a + a) + b$ voldrà dir que la melodia està estructurada temporalment segons la forma clàssica de *sentence*, és a dir, que és una repetició immediata ($a + a$) seguida d'una continuació contrastant (b).⁵⁹⁶ Si la fórmula fos $M = (a / a) + b$ voldria dir que la melodia té una primera part amb un contrapunt imitatiu (a / a) a la que segueix la continuació contrastant (b).

En general, hem agrupat els diferents motius en una estructura superior per marcar un element d'unió entre ells. El seguit de motius aa , ab , ac , per exemple, vol dir que comparteixen unes característiques que interpretem semblants (tots tres motius tenen una tipologia melòdica que procedeix de les fanfares militars, per exemple), o que constitueixen una mateixa unitat melòdica (tots tres fragmenten un tema). Algunes vegades també hem necessitat dividir els motius. En aquest sentit, aaa i aab indiquen que l'estudi del treball motívic ens ha portat a subdividir el motiu aa en dues parts contrastants. Gairebé sempre aquesta subdivisió ha estat deguda al contrapunt imitatiu.

Al final de cada element de la textura hi ha una descripció detallada de la instrumentació en relació als compassos i, quan hi són, els motius de l'estructura temporal de la melodia. Per situar una melodia o un motiu en relació als compassos hem seguit el mateix procediment: no tenir en compte les anacruses i incloure, en canvi, el compàs final, encara que la melodia o el motiu no s'allarguin fins arribar a omplir-lo del tot. En l'esquema del detall de la descripció hi ha primer el número de compàs, després el motiu, després el text (sempre que n'hi hagi, és clar)⁵⁹⁷ i finalment els instruments ordenats tal com els trobem en la partitura. Quan una de les parts no apareix especificada horitzontalment, això vol dir que és exactament igual que en la darrera. D'aquesta manera podem indicar els motius que hi ha en un mateix compàs o concretar els canvis d'instrumentació d'un mateix motiu. Quan la descripció de la instrumentació és complexa, senyalem primer no només l'instrument que comença a tocar sinó també el que toca durant més estona. Imaginem una melodia interpretada per les flautes entre el compàs quaranta

⁵⁹⁶ Segons la terminologia proposada per Schoenberg (1967).

⁵⁹⁷ Caldrà esperar a l'anàlisi de la música de *Canigó* per a trobar un text.

i el cinquanta, però que entre el compàs quaranta i el quaranta-cinc està doblada pels oboès i entre el quaranta-sis i el cinquanta està doblada a l'octava pels flautins. En la relació detallada primer apareixerien les flutes, després els oboès i finalment els flautins, concretant en cada cas els compassos en els que toquessin.

Hem senyalat els instruments en aquest esquema que hi ha al final dels diferents elements de la textura amb la seva abreviatura. Generalment la indicació d'un instrument senyala que toquen tots els instrumentistes. Quan no és així, hem escrit entre parèntesi el nombre d'instrumentistes que toquen. Per exemple, una melodia tocada per dues trompes apareixerà detallada *Tp (2)*, perquè si només hi hagués escrit *Tp* voldria dir que la toquen les quatre trompes.

El camí

Estructura general

<i>Forma</i>			<i>Textura</i>	<i>To</i>	<i>Cc.</i>
1	A ₁	a ₁	F: MA ₁ B: AA ₁ / AB ₁	Fa M	1 – 19
			F: MA ₁ B: AB ₂		20 – 48
			F: MA ₁ B: MB ₁ / AB ₃	^^^	31 – 40
		b ₁	F: MC ₁ B: AB ₄	Si M	41 – 48
			F: MD ₁ B: AD ₁ / MC ₂ / AB ₅		49 – 57
			F: AE B: AF	^^^ Si M	58 – 68 68 – 77
	B	F: ME B: AG ₁		Sol M	77 – 84
				^^^	85 – 100
		F: MF B: AG ₂		Fa # M	101 – 102
				Fa M	103 – 109
			La M	110 – 116	
			^^^	117 – 121	

2	A ₂	a ₂	F: MA ₂ B: AA ₂ / AB ₆	Fa M	122 – 135
			F: AH	Do M	135 – 136
		a ₃	F: MA ₃ B: MC ₃ / AD ₂ / AB ₇	^^^^ Fa M	137 – 140 141 – 151
			b ₂	F: MC ₄ B: AB ₈	Fa M
		A ₃	a ₄	F: MA ₄ B: AA ₃ / AB ₉	
	F: MA ₄ B: AB ₁₀				171 – 180
	F: MA ₄ B: AI / AB ₁₁			^^^^ Re b M	180 – 187
			Re M	189 – 195	
			Mi b M	196 – 200	
			^^^^	201 – 205	
	a ₅	F: MA ₅ B: AD ₂ / AB ₁₂	Fa M	206 – 222	
	C	c ₁	F: MG ₁ B: AA ₄ / MB ₂ / AB ₁₃		222 – 245
			F: AB ₁₄ / AA ₅		245 – 266
			F: AD ₃ B: AB ₁₅	^^^^	266 – 267 268 – 270
				Fa # M	271 – 283
		c ₂	F: MG ₂ B: AB ₁₆		283 – 292
			F: MA ₇ B: AA ₆ / AB ₁₆		292 – 299
			F: MH B: AB ₁₆	Si M	300 – 316
			F: MI B: AJ		315 – 325
		b ₃	F: MD ₂ B: AD ₄ / AB ₁₇	^^^^ Do M	326 – 341
			F: AB ₁₈ / AK	Mib M / Mi M	341 – 352
3	A	a	F: MA ₈ B: AB ₁₉	FA M	352 – 362
			F: AB ₂₀	^^^^	362 – 366
			F: MA ₉ B: AB ₂₀	Fa M / Fa # M	367 – 372
				Fa M	373 – 380

Descripció de la textura

Primera divisió de la primera secció de la primera part

MA₁ M = [(aa₁ + aba₁ + abb₁) + (ba₁ + ba₁ + bb₁ + bb₂)] + [ab₂ + (caa₁ + cab₁) + (caa₂ + cab₂ + cab₂ + cab₃)] + (d₁ + d₂) + (aa₁ + aba₁ + abb₁) + (ea + eb)

Melodia a partir dels motius de *El camí*.

Cc. 1 – 3	aa ₁	Vla
Cc. 3	aba ₁	
Cc. 4	abb ₁	
Cc. 5 – 6	ba ₁	VI 1, Vla
Cc. 6 – 7	ba ₁	
Cc. 7 – 8	bb ₁	
Cc. 8 – 9	bb ₂	Clb, Fg (1), Vlc
Cc. 9		Cb
Cc. 9 – 10	ab ₂	Fl, Cl (1), Tp (1), Tr (1)
Cc. 10 – 14		Ob (1)
Cc. 10 – 12		Ca
Cc. 13 – 14	caa ₁	Vla
Cc. 14 – 15	cab ₁	Tp (1), Vla
Cc. 14		VI (solo), VI 1
Cc. 15 – 16	caa ₂	Cl (1), Clb, VI (solo), VI 1
Cc. 16– 17	cab ₂	
Cc. 17– 19	cab ₂	Cl (1)
Cc. 17– 18		Ca, Tr (1)
Cc. 17		Vlc (solo), Vlc
Cc. 18 – 20	cab ₃	Clb, Vlc
Cc. 18 – 19		Vlc (solo)
Cc. 19 – 20		Fg (1)
Cc. 20 – 26	d ₁	Ca, Trb (1)
Cc. 21 – 24		Arp (1), Vlc (solo)
Cc. 21 – 23		Cl (1)
Cc. 27 – 31	d ₂	Trb (1), Arp, VI (solo), Vlc (solo)
Cc. 30 – 31		Tr (1), VI 2
Cc. 31 – 34	aa ₁	Clb, Tp (2)
Cc. 34	aba ₁	Clb, Tp (1)
Cc. 35	abb ₁	
Cc. 36 – 40	ea	Tr (2)
Cc. 39 – 40		Vla
Cc. 39		VI 2
Cc. 41 – 46	eb	Fl, VI 1
Cc. 41 – 43		Vla
Cc. 42		Ca
Cc. 44 – 45		VI 2

AA₁ Figuracions de corxeres que fan una brodadura superior de segona. En alguns moments fa uns intervals més grans i canvia breument la seva direcció.

Cc. 1 – 6	Vlc
Cc. 5 – 8	VI 2
Cc. 9	Vla
Cc. 10 – 16	Vlc
Cc. 10 – 11	Cl (1)
Cc. 12 – 14	Cl (2)
Cc. 15 – 16	VI 2, Vla

AB₁ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 1 – 14	Fg (2)
Cc. 1 – 10	Tp (1)
Cc. 1 – 8	Cl (1)
Cc. 5 – 7	Clb
Cc. 6 – 8	Fg (1)
Cc. 6 – 7	Tp (1)
Cc. 7 – 8	Cl (1), Vlc
Cc. 9 – 12	Tp (1)
Cc. 10 – 13	Ob (1), VI 2
Cc. 10 – 12	VI 1
Cc. 12	Cb
Cc. 13 – 14	Ca, Tp (1)
Cc. 15 – 18	Fg
Cc. 15	Tp
Cc. 16 – 18	Ob
Cc. 16 – 17	Ca, Cl (1)
Cc. 16	Tp (1)
Cc. 17 – 19	Fl, Tp (1), VI 1, VI 2, Vla
Cc. 17	Tr
Cc. 18 – 20	Cl (1)
Cc. 18	Clb
Cc. 19 – 20	Fg (2)
Cc. 20	Tp (1)

AC Figuracions de terceres paral·leles de corxeres picades.

Cc. 20 – 24	Flt, Fl, VI (solo)
Cc. 23 – 24	Ob (1)
Cc. 24 – 27	VI 1, Vla (solo)
Cc. 27 – 28	Fg
Cc. 27	Cl (1)
Cc. 28 – 31	Cl
Cc. 29	Fg (1)
Cc. 29 – 31	Flt
Cc. 30	VI 1

AB₂ Acompanyament homofònic que alterna notes de valors llargs, acords percutits a la negra, contratemps a la negra i algun fragment melòdic cromàtic.

Cc. 20 – 23	Arp, VI 1, Vla, Vlc, Cb
Cc. 20 – 21	Ob (1)
Cc. 20	Cl (1), Ti
Cc. 21 – 23	Cl
Cc. 22	Ob
Cc. 23 – 27	Ob (1)
Cc. 24 – 26	Fl, Cl (1), Clb, Fg (2), Tp, Ti
Cc. 26	Flt
Cc. 27 – 30	Arp, Vla, Vlc
Cc. 27 – 29	VI 2
Cc. 28 – 30	Vla (solo)
Cc. 29 – 31	VI (solo)
Cc. 29 – 30	Fl, Ob, Fg (2)
Cc. 30	Fg (1)
Cc. 31	Ca

MB₁ Figuracions d'arpegis: primer un arpegi ascendent de corxeres fragmentat en l'anacrusa de cada dos compassos i amb un àmbit inferior a l'octava (a l'inici fa un contrapunt amb el trèmolo dels primers violins); després un arpegi ascendent de semicorxeres en terceres o sextes paral·leles i amb un àmbit d'una octava i mitja. Acaba amb una escala ascendent de semicorxeres de gairebé cinc octaves.

Cc. 31 – 35	Vlc
Cc. 31 – 34	Cb
Cc. 32 – 35	VI 1
Cc. 35 – 37	Ti
Cc. 38 – 39	Vlc, Cb
Cc. 41 – 42	Cl, Clb, Fg (2)
Cc. 41	Arp (1)
Cc. 42	Flt
Cc. 43 – 44	Vla
Cc. 43	Arp (1), VI 2, Vlc
Cc. 44	Arp
Cc. 45 – 46	Cb
Cc. 45	Fg (1), Vlc
Cc. 46	Cl (1), Fl

AB₃ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 31 – 35	Trb (2), Vla
Cc. 31 – 34	Fg, VI 2
Cc. 31 – 33	Tp (2)
Cc. 31	VI 1
Cc. 34 – 35	Tp (3)
Cc. 35 – 40	Tub
Cc. 36 – 46	Tp
Cc. 36 – 40	Tr (1), Trb, Tbb
Cc. 36 – 38	Clb
Cc. 36	Cl
Cc. 38	Cl
Cc. 39 – 45	Vlc
Cc. 39 – 44	Cb
Cc. 41 – 42	VI 2
Cc. 41	Flt, Ob, Ca
Cc. 42 – 43	Cl
Cc. 43 – 46	Ob, Ca, Clb
Cc. 43 – 44	Fg
Cc. 44 – 45	Cl (1)
Cc. 45	Fg (2)
Cc. 46 – 48	Vlc
Cc. 46 – 47	Fg
Cc. 47 – 48	Flt, Fl, Ob, Ca, Cl, VI 2, Cb
Cc. 48	Fg (2)

Segona divisió de la primera secció de la primera part

MC₁ $M = [(fa_1 / fa_2) / fb_1] + (fc_1 + fc_1) + (fd_1 + fd_2)$

Melodia a partir dels dos motius *So de la natura 1*, *So de la natura 2*, *So de la natura 3* i *So de la natura 4*.

Cc. 49 – 52	fa ₁	Ca, Vla (solo)
Cc. 51	fa ₂	Ob (1)
Cc. 48 – 52	fb	Vla (solo)
Cc. 53	fc ₁	
Cc. 54	fc ₁	Fl
Cc. 55	fd ₁	Vla (solo)
Cc. 56	fd ₂	

AB₄ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs que mantenen invariable el mateix acord. Les arpes repeteixen i alenteixen un motiu homofònic de tercers menors descendents.

Cc. 48 – 53	Vla 2, Vla
Cc. 48 – 52	VI 1
Cc. 51 – 55	Arp
Cc. 52 – 57	Tp (1)
Cc. 53 – 57	Flt
Cc. 53 – 56	Cl
Cc. 54 – 57	Vlc

MD₁ $M = [ga + (gb_1 + gb_1)] + [gb_2 + (gb_3 / gb_4 / gb_5 / gb_6)] + gc$

Melodia de la *Dolça vall*.

Cc. 58	ga	VI 1, VI 2
Cc. 59 – 60		Flt (1)
Cc. 59		Fl, Vla, Vlc
Cc. 60		Tr (1), VI 1, VI 2
Cc. 61	gb ₁	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 61	gb ₁	Ob, Ca, Tr (2), Vla
Cc. 62 – 63	gb ₂	Cl
Cc. 64	gb ₃	Flt (1), Fl, Ob, Ca, Cl
Cc. 64	gb ₄	Tp
Cc. 64	gb ₅	Vlc, Cb
Cc. 65	gb ₆	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 66 – 68	gc	VI 1, Vla
Cc. 66		Tp (1)

AD₁ Figuracions d'arpegis ascendents de semicorxeres, alternats amb arpegis ascendents de fuses i de sextets de semicorxeres, i sobreposats a escales ascendents de semicorxeres fent tercers paral·leles o arpegis de corxeres descendents.

Cc. 55 – 56	Vla
Cc. 56 – 57	VI 2
Cc. 57	VI 1
Cc. 58	Vla, Vlc
Cc. 59	VI 1, VI 2

Cc. 60 – 61	Cl, Clb
Cc. 60	Ca, Arp
Cc. 61 – 62	Arp (1)
Cc. 61	Fg (1)
Cc. 64 – 65	Arp
Cc. 65	Vlc

MC₂ $M = (fc_2 / fc_3) + [(fc_4 / fc_5) + (fc_4 / fc_6)]$

Aparicions aïllades del motiu *So de la natura* 3.

Cc. 63	fc ₂	Vla
Cc. 63	fc ₃	VI 1
Cc. 66	fc ₄	Clb, Fg (2)
Cc. 66	fc ₅	Vlc
Cc. 67	fc ₄	Clb, Fg (2)
Cc. 67	fc ₆	Vlc

AB₅ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs que es disminueixen i acaben integrant la melodia principal en la textura.

Cc. 58 – 64	Cb
Cc. 58 – 60	Ob
Cc. 58 – 59	Cl, Tp (1)
Cc. 59 – 60	Fg
Cc. 59	Ca, Clb
Cc. 60 – 61	Flt (1)
Cc. 60	Trb, Tb, Tbb
Cc. 61 – 64	Vlc
Cc. 61 – 62	Fg (2), Tp
Cc. 62 – 67	Clb
Cc. 63	Fg (1), Tp (2)
Cc. 64 – 65	Fg
Cc. 65 – 68	Cb
Cc. 65 – 67	Tp
Cc. 65 – 66	Ca, Cl
Cc. 65	Ob
Cc. 66 – 68	VI 2
Cc. 66 – 67	Ob (1), Fg (1)
Cc. 67	Cl (1)

AE Successió de quintes paral·leles amb una figuració de blanca amb punt.

Cc. 68 – 76	VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 68 – 70	Cl (1)
Cc. 68	Fg
Cc. 69	Fg (2)
Cc. 70	Fg (1)
Cc. 71	Fg (2)
Cc. 73 – 74	Fg (1)
Cc. 75 – 76	Fg (2)
Cc. 77	Fg (1)

AF Repetició d'un grup de quatre semicorxeres que fan una doble brodadura de segona, primer superior i després inferior.

Cc. 68 – 74	FI
Cc. 68 – 72	CI (1)
Cc. 73 – 78	Clb
Cc. 74 – 76	CI (1)

Primera divisió de la segona secció de la primera part

ME $M = ((ha_1 + hb + hc_1 + hd) / (ha_2 + he + hf + hg) /$
 $/ [(ha_3 + hh + hi) / (hc_2 + hg + hk)]) +$
 $+ ((ha_4 + hl) + [(ia / ib / ic) + id])$

Fuga lliure a partir del motiu del *Record*.

Cc. 78 – 80	ha ₁	Vla
Cc. 80 – 82	ha ₂	VI 2
Cc. 81 – 82	hb	Vla
Cc. 82 – 84	ha ₃	VI 1
Cc. 83 – 85	hc ₁	Vla
Cc. 83 – 85	he	VI 2
Cc. 83 – 85	hc ₂	Vlc
Cc. 85 – 87	hf	VI 2
Cc. 85 – 87	hh	VI 1
Cc. 85 – 87	hj	Vlc
Cc. 86 – 87	hd	Vla
Cc. 88 – 89	hg	VI 2
Cc. 88 – 89	hi	VI 1
Cc. 88 – 89	hk	Vlc
Cc. 89 – 91	ha ₄	VI (solo)
Cc. 92 – 94	hl	
Cc. 95 – 98	ia	
Cc. 97 – 98	ib	VI 1, VI 2
Cc. 98 – 99	ic	Vla, Vlc
Cc. 99 – 100	id	Ob, CI

AG₁ Acompanyament homofònic amb blanques i negres; ocasionalment les línies melòdiques redueixen la seva figuració i afegeixen densitat contrapuntística a la textura general.

Cc. 76 – 77	CI
Cc. 76	Tp (2)
Cc. 77 – 93	Vlc
Cc. 77 – 80	Ti
Cc. 77	Tp, Cb
Cc. 78 – 81	Tp (1)
Cc. 85	Fg (1)
Cc. 86 – 87	Fg (2)
Cc. 86	Cb
Cc. 88 – 89	Fg
Cc. 88	Clb
Cc. 89 – 97	Vla
Cc. 89 – 92	Cb
Cc. 90 – 97	Vlc

Cc. 90 – 96	VI 1, VI 2
Cc. 90 – 92	Fg (2)
Cc. 90 – 91	Arp (1)
Cc. 93 – 94	Fg
Cc. 94 – 100	Cb
Cc. 94	Clb
Cc. 95 – 96	Fg (2)
Cc. 96 – 98	Clb
Cc. 97 – 98	Ca, Fg
Cc. 97	Fl
Cc. 98 – 99	Tp
Cc. 98	Flt (1)
Cc. 99 – 102	VI 1
Cc. 99	Fg (1), VI 2
Cc. 100 – 101	Vla
Cc. 100	Clb, Trb (1), Tb (1)

Segona divisió de la segona secció de la primera part

$$MF \quad M = (ja_1 / ja_2 / ja_3) + \left([(jb_1 / jb_2 / jb_3 / jb_4 / jb_5) + jc_1] / (jd + jb_6 + jc_2) \right) + \\ + \left((je + jc_3) + [(jf / jg) + ji] \right)$$

Melodia dels *Sentiments dolcíssims*.

Cc. 100 – 101	ja ₁	Vlc
Cc. 102 – 103		Clb, Tp (1)
Cc. 102	ja ₂	VI 2
Cc. 103 – 104		VI 1, Vla
Cc. 104	ja ₃	Vlc
Cc. 104	jb ₁	Cl
Cc. 104	jb ₂	Vla
Cc. 105	jb ₃	Cl, Fg (2), Vlc
Cc. 105	jb ₄	VI 2
Cc. 106	jb ₅	VI 1
Cc. 106 – 109	jc ₁	VI 1, VI 2
Cc. 106	jd	Fg (1), Vlc
Cc. 107	jb ₆	Vla, Vlc
Cc. 108 – 112	jc ₂	Vlc
Cc. 108 – 110		Vla
Cc. 110 – 111	je	VI 1
Cc. 111 – 113	jc ₃	Ca, Clb
Cc. 114 – 118	jf	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 113	jg	Vlc
Cc. 114 – 115		Ob
Cc. 115 – 116		Fl (2), Cl
Cc. 119 – 121	ji	Vlc
Cc. 119		Tp, VI 1

AG₂ Acompanyament homofònic amb blanques i negres; ocasionalment les línies melòdiques redueixen la seva figuració i afegeixen densitat contrapuntística a la textura general. Trèmolo en les cordes entre els compassos cent disset i cent vint-i-un.

Cc. 101 – 111	Cb
Cc. 101 – 102	VI 1, Vla
Cc. 101	Tp (1)

Cc. 102	Fg (1), Tp (2)
Cc. 103	VI 2, Fg, Tp (3)
Cc. 104 – 109	Clb
Cc. 104 – 105	Tp
Cc. 104	Fg (2), Vlc
Cc. 105 – 106	Vla
Cc. 105	Fg (1)
Cc. 106 – 110	Fg
Cc. 106 – 108	Ca, Cl, Tb (1)
Cc. 106	Tp (1)
Cc. 107 – 108	Tp
Cc. 109 – 110	Tp (3)
Cc. 109	Cl (1)
Cc. 110 – 112	Vla
Cc. 111 – 118	Ti
Cc. 111 – 112	Cl (1)
Cc. 111	Fg (2), Tp (2)
Cc. 113 – 117	Fg
Cc. 113 – 115	Vlc
Cc. 114 – 122	Cb
Cc. 114 – 121	Clb
Cc. 114 – 118	Ca
Cc. 116 – 118	Ob
Cc. 117 – 122	Vla
Cc. 117 – 119	VI 2
Cc. 117 – 118	Tp, Vla
Cc. 118 – 120	Fg (2)
Cc. 120 – 122	VI 1
Cc. 121	VI 2

Primera divisió de la primera secció de la segona part

$$MA_2 \quad M = [(aa_2 + aba_1 + abb_1) + (ba_1 + ba_1 + bb_3)] + \\ + ((kaa + kab_1 + kb) + (kaa + kab_1 + kb) + [kaa + (kab_2 / kab_3 / kab_3 / kab_4)])$$

Melodia a partir dels motius de *El camí*.

Cc. 122 – 125	aa ₂	VI 2
Cc. 124	aba ₁	
Cc. 125	abb ₁	
Cc. 126	ba ₁	VI 1, VI 2
Cc. 127	ba ₁	
Cc. 128 – 129	bb ₃	
Cc. 129	kaa	Flt, Fl, Ob
Cc. 129 – 130	kab ₁	
Cc. 130	kb	
Cc. 130	kaa	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 131	kab ₁	VI 1, VI 2
Cc. 131 – 132	kb	Ca, Tp (2)
Cc. 132	kaa	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 132 – 133	kab ₂	VI 1, VI 2
Cc. 133	kab ₃	Cl, Tr (1)
Cc. 133 – 134	kab ₃	Tp (1), Trb (1)
Cc. 135 – 136	kab ₄	VI 1, VI 2

AA₂ Figuracions de corxeres que fan una brodadura superior de segona. En alguns moments fan uns intervals més grans i també canvien la seva direcció.

Cc. 122 – 126	Tp (2)
Cc. 127 – 128	Tp (1), Tr (1)
Cc. 129 – 134	Tp (2)
Cc. 131 – 135	Clb
Cc. 131 – 134	Fg (1)

AB₆ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 122 – 131	Tp (2)
Cc. 122 – 130	Clb, Fg
Cc. 125 – 132	Cl
Cc. 126 – 128	Ob
Cc. 127 – 128	Fl, Ca
Cc. 130	Ca
Cc. 131 – 134	Ob, Fg (2)
Cc. 132 – 134	Ca
Cc. 132 – 133	Tp (1)
Cc. 134	Cl, Tp (2)
Cc. 135	Fg (1)

AH Acompanyament homofònic de corxeres repercutides i amb unes escales ascendents de semicorxeres en les violes, violoncels i contrabaixos que condueixen a la melodia de la següent secció.

Cc. 135 – 136	Ob, Ca, Cl, Fg (2), Tp, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 136	Fl, Clb

Segona divisió de la primera secció de la segona part

MA₃ $M = (aa_1 + aba_1 + abb_1) + [(aa_3 + aba_1 + abb_1) / (aa_3 + aba_1 + abb_1)] + (aa_4 + aba_2 + abb_2)$

Melodia i contrapunt imitatiu a partir dels motius de *El camí*.

Cc. 137 – 138	aa ₁	Vla, Vlc, Cb
Cc. 139	aba ₁	
Cc. 140	abb ₁	Tp (2), Vla, Vlc, Cb
Cc. 141 – 143	aa ₃	Fg, Ti, Vlc
Cc. 143 – 144	aa ₃	Clb, Tp (2)
Cc. 143 – 144	aba ₁	Fg, Ti, Vlc
Cc. 144 – 145	abb ₁	
Cc. 145	aba ₁	Clb, Tp (2)
Cc. 146	abb ₁	Clb, Tp (2), Trb (1)
Cc. 147 – 148	aa ₄	Fl, Ob (1), Ca, Cl (1), Clb, Fg (1), VI 1, VI 2
Cc. 149	aba ₂	
Cc. 150 – 151	abb ₂	Fl, Ob (1), Ca, Cl (1), Clb, Fg (1)
Cc. 150		VI 1, VI 2

$$MC_3 \quad M = (fb_2 + fb_3) + (fc_7 + fc_7 + fc_6 + fc_6 + fc_6) + \\ + ([fc_6 + (fd_3 / fb_4)] + [fc_6 + (fd_4 / fb_5)] + (fc_6 + fd_5) + (fb_5 / fd_6))$$

Aparicions aïllades dels motius *So de la natura 2*, *So de la natura 3* i *So de la natura 4*.

Cc. 138 – 139	fb ₂	Cl
Cc. 140 – 145		Fl
Cc. 141 – 145		Cl (1)
Cc. 145 – 146	fb ₃	VI 1
Cc. 145	fc ₇	VI 2
Cc. 145	fc ₇	
Cc. 146	fc ₆	
Cc. 146	fc ₆	
Cc. 146	fc ₆	
Cc. 147	fc ₆	Flt (1)
Cc. 147	fd ₃	Flt (1)
Cc. 147	fb ₄	Flt (1)
Cc. 148	fc ₆	Flt (1)
Cc. 148	fd ₄	Flt (1)
Cc. 148	fb ₅	Flt (1)
Cc. 149	fc ₆	Flt (1)
Cc. 149	fd ₅	Flt (1)
Cc. 150	fb ₆	Flt (1)
Cc. 150	fd ₆	Flt (1)

AD₂ Figuracions d'arpegis ascendents de semicorxeres.

Cc. 137 – 145	VI 1, VI 2
Cc. 146	Fl, Cl, Clb
Cc. 147 – 151	Vla
Cc. 147 – 149	Arp
Cc. 147 – 148	Vlc
Cc. 150 – 151	Vlc, Cb
Cc. 150	Arp (1)

AB₇ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 137 – 139	Trb
Cc. 137 – 138	Tr
Cc. 139 – 140	Tr (2)
Cc. 140 – 143	Ob (1), Ca
Cc. 140	Cl (1), Tp (1)
Cc. 141	Tr (1)
Cc. 146 – 151	Tp
Cc. 146	Ob, Ca, Fg, Trb, Tb
Cc. 147 – 151	Ob (1), Cl (1)
Cc. 147 – 150	Fg (2), Cb
Cc. 149 – 150	Vlc
Cc. 150 – 151	Tr, Trb, Tb
Cc. 151	Fg (1)

Tercera divisió de la primera secció de la segona part

$$MC_4 \quad M = [(fe_1 + fe_1) + (ff_1 + ff_2)] + [(fe_2 + fe_2) + (ff_1 + ff_2)]$$

Melodia a partir dels motius *So de la natura 5* i *So de la natura 6*.

Cc. 152	fe ₁	Tr (2)
Cc. 153	fe ₁	
Cc. 154	ff ₁	VI 1, Vla
Cc. 155	ff ₂	
Cc. 156	fe ₂	Tr (2)
Cc. 157	fe ₂	
Cc. 158	ff ₁	VI 2, Vlc
Cc. 159	ff ₂	

AB₈ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i corxeres repercutides en les flautes i oboès mentre sona el *So de la natura 5*.

Cc. 152 – 153	Flt, Fl, Ob, Ca, Cl, Clb, Fg, Tp, Arp
Cc. 154 – 155	VI 2, Vlc, Cb
Cc. 156 – 157	Flt, Fl, Ob, Ca, Cl, Clb, Fg, Tp, Arp
Cc. 158 – 159	VI 1, Vla, Cb
Cc. 160 – 162	Fl, Ob
Cc. 160 – 161	Ca, Cl, Clb, Tp, Ti, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 160	Arp, Cb
Cc. 161	Arp (1)
Cc. 162	Arp (2)

Primera divisió de la segona secció de la segona part

$$MA_4 \quad M = \left([aa_1 + aba_1 + (abb_1 / abb_1)] + [(ba_1 / ba_2) + (ba_1 / ba_2) + bb_1 + bb_2 + bb_3] \right) + \\ + \left[\left((aa_1 / aa_1 / aa_1) + [aba_1 + (abb_1 / abb_1 / abb_3 / abb_1)] \right) + \right. \\ \left. + [(ba_1 / ba_1 / ba_2) + (ba_1 / ba_1 / ba_2) + bb_1] \right] + \\ + \left([(aa_1 / aa_1) + (aba_1 + abb_1) + (aba_2 + abb_1)] + \right. \\ \left. + [m_1 + m_2 + m_3 + (n + n + n) + (aba_1 + aba_3 + aba_1 + abb_1)] + \right. \\ \left. + (aa_1 + aba_1 + abb_4) \right)$$

Melodia a partir dels motius de *El camí*.

Cc. 162 – 163	aa ₁	Tp (1)
Cc. 164	aba ₁	
Cc. 165	abb ₁	
Cc. 165 – 166	abb ₁	Ob
Cc. 166	ba ₁	Tp (1), Vlc
Cc. 167	ba ₂	Ob (1)
Cc. 167	ba ₁	Tp (1), Vlc
Cc. 168	ba ₂	Ob (1)
Cc. 168 – 170	bb ₁	Tp (1)
Cc. 169 – 170	bb ₂	Vlc
Cc. 170 – 171	bb ₃	VI (solo)
Cc. 172 – 173	aa ₁	Tp (2)
Cc. 173 – 174	aa ₁	Trb (1)
Cc. 174	aa ₁	Tr (1)

Cc. 174	aba ₁	Tp (2)
Cc. 175	abb ₁	
Cc. 175	abb ₁	Tr (2)
Cc. 175 – 176	abb ₃	Ob
Cc. 176	abb ₁	Flt, Fl, Cl, Fg (2)
Cc. 177	ba ₁	Clb
Cc. 177 – 178	ba ₁	Ca
Cc. 178 – 179	ba ₂	Fl
Cc. 178	ba ₁	Clb, Vla
Cc. 178 – 179	ba ₁	Ca
Cc. 179	ba ₂	Ob (1)
Cc. 179 – 180	bb ₁	Clb, Vla
Cc. 180 – 181	aa ₁	VI 2
Cc. 181 – 182	aa ₁	VI 1
Cc. 181		Ob (1)
Cc. 182	aba ₁	Arp, Vla
Cc. 183	abb ₁	Fg (2), Tp, Vla
Cc. 184	aba ₂	Cl (1)
Cc. 185	abb ₁	Cl, Tp (1)
Cc. 187 – 188	m ₁	Ob (1), VI 1, VI 2
Cc. 188		Fl
Cc. 189 – 190	m ₂	Tp
Cc. 190 – 192	m ₃	Vlc
Cc. 193	n	Clb, Vla
Cc. 194	n	Cl (1), Fg (1), VI 2, Vla
Cc. 195	n	Cl (1), Clb, VI 1, VI 2
Cc. 196	aba ₁	Vlc, Cb
Cc. 197	aba ₃	Tp (2)
Cc. 198	aba ₁	Ca, Cl (1), Clb
Cc. 199	abb ₁	Cl, TpP (1)
Cc. 199 – 200	aa ₁	Fl
Cc. 201	aba ₁	
Cc. 202 – 203	abb ₄	

AA₃ Figuracions de corxeres que fan terceres ascendents i descendents.

Cc. 162 – 170	VI 2
Cc. 162 – 169	Cl (1), Vla

AB₉ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 162 – 173	Cb
Cc. 162 – 170	VI 1
Cc. 162 – 169	Clb, Fg
Cc. 162 – 168	Ca
Cc. 170	Fg (2)

AB₁₀ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 171 – 179	Vla, Vlc
Cc. 171 – 176	VI 2
Cc. 171 – 174	VI 1
Cc. 172	Trb (1)
Cc. 176	Arp (1), VI (solo), VI 1, Cb

AI Acompanyament polifònic que alterna escales, arpegis i figuracions de terceres melòdiques, amb valors de corxeres i semicorxeres, tant ascendents com descendents.

Cc. 180 – 181	Vlc
Cc. 182	VI 1, VI 2
Cc. 183	Arp (1)
Cc. 184 – 188	Vla
Cc. 184 – 186	VI 2
Cc. 184	Vlc
Cc. 185 – 186	VI 1
Cc. 186 – 188	Vlc
Cc. 187 – 188	Flt, Fl, Cb
Cc. 188	Arp
Cc. 190 – 192	Tp
Cc. 192 – 195	Vlc
Cc. 192	Vla
Cc. 193	VI 2
Cc. 194	VI 1
Cc. 195 – 200	VI 1
Cc. 196	VI 2, Vla
Cc. 199 – 200	VI 2
Cc. 201	Vla

AB11 Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 180 – 183	Clb, Cb
Cc. 180 – 182	Fg
Cc. 180	Cl
Cc. 182 – 183	Vlc
Cc. 183 – 188	Ca
Cc. 183 – 186	Ob
Cc. 183	Fg (1), Arp (1), Tb (1)
Cc. 184 – 186	Fl
Cc. 184	Flt (1)
Cc. 185 – 186	Flt
Cc. 187 – 196	Clb
Cc. 187 – 195	Fg
Cc. 187 – 188	Cl, Tp, Tb (1)
Cc. 189 – 195	Tb
Cc. 189 – 193	Trb
Cc. 189 – 191	Cl (1), Vla
Cc. 190 – 192	VI 2
Cc. 191 – 193	Tr (1), VI 1
Cc. 193 – 195	Tp
Cc. 194 – 195	Trb (2)
Cc. 195 – 196	Flt, Fl, Cl (1), Ca
Cc. 195	Vla
Cc. 197 – 206	Vlc
Cc. 197 – 200	Vla
Cc. 197 – 199	Cb
Cc. 197 – 198	VI 2
Cc. 197	Cl
Cc. 199	Fg (2), Tp (1)
Cc. 200	Tp (1)
Cc. 201 – 206	VI 1
Cc. 201 – 202	VI 2
Cc. 204 – 206	
Cc. 205 – 206	Fg

Segona divisió de la segona secció de la segona part

MA₅ $M = [(aa_1 + aba_1 + abb_1) + (ba_3 + ba_4 + aa_3) + aba_4 + abb_5]$

Melodia a partir dels motius de *El camí*.

Cc. 206 – 207	aa ₁	Vla
Cc. 208	aba ₁	
Cc. 209	abb ₁	
Cc. 210 – 211	ba ₃	VI 1, Vla
Cc. 210		Tr (1)
Cc. 212 – 214	ba ₄	VI 2, Vla
Cc. 212 – 213		Tr (1), VI 1
Cc. 214		Cl (1)
Cc. 215 – 216	aa ₃	Cl (1), Vla
Cc. 219	aba ₄	Fl, Cl, VI 1, VI 2
Cc. 221 – 222	abb ₅	Ob (1)

AD₂ Figuracions d'arpegis ascendents de semicorxeres, alternats amb figuracions de corxeres, fent terceres melòdiques a l'inici en la flauta i l'oboè.

Cc. 206 – 211	Fl, Ob (1)
Cc. 206 – 210	Arp
Cc. 211 – 215	Arp (1)
Cc. 216 – 217	Arp, VI 1, VI 2

AB₁₂ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 206 – 216	Cl, Ca
Cc. 206 – 211	Ob (1)
Cc. 210 – 221	Vlc, Cb
Cc. 210 – 216	Clb
Cc. 210 – 215	Tp (1)
Cc. 210	Fg (2), Tr (2), Trb, Tb
Cc. 211 – 216	Fg
Cc. 212 – 213	Fl, Ob, Tr (2), Trb, Tb
Cc. 217 – 221	Ti, Vla
Cc. 217 – 219	Tp
Cc. 220 – 221	VI 1, VI 2
Cc. 220	Cl (1), Fg, Tp (1)
Cc. 222	Tp

Primera divisió de la tercera secció de la segona part

MG₁ $M = (oa_1 + oa_1 + oa_1 + ob_1) + (oc + ob_1) + [(oa_2 + oa_2 + ob_2) + oa_2 + ob_2]$

Melodia a partir dels motius de la *Posta de sol*.

Cc. 222 – 225	oa ₁	Fl
Cc. 226 – 229	oa ₁	Fl, Vla (solo)

Cc. 229 – 231	oa ₁	Fl, Tr (1)
Cc. 231 – 232		Tp (1)
Cc. 233 – 234	ob ₁	Tp (1)
Cc. 234 – 236	oc	VI 1
Cc. 236 – 237	ob ₁	Tp (1)
Cc. 238 – 239	oa ₂	
Cc. 240	oa ₂	Ca
Cc. 241 – 242	ob ₂	Fl, Cl
Cc. 242 – 243	oa ₂	Tp (1)
Cc. 243 – 245	ob ₂	Ob

AA₄ Figuracions de corxeres que fan brodadures superiors i terceres ascendents.

Cc. 222 – 232	Vlc
Cc. 222 – 224	VI 1
Cc. 225 – 228	VI 2
Cc. 225 – 227	Tp (2)
Cc. 227 – 228	Cl (1), Fg (1)
Cc. 228	VI 2
Cc. 229 – 234	Vla
Cc. 229	Trb (2)
Cc. 231	Trb (2)
Cc. 232 – 235	Clb
Cc. 232 – 233	Cl (1)
Cc. 234 – 235	Cl

MB₂ Repetició i variació d'un motiu iniciat amb un arpegi de corxeres ascendent.

Cc. 236 – 237	Cl, Clb
Cc. 237 – 238	Ob (1)
Cc. 237	Fg (1)
Cc. 238 – 239	VI 1
Cc. 239 – 240	VI 2
Cc. 240 – 242	Vla
Cc. 240 – 241	VI 1

AB₁₃ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 222 – 232	Vla, Cb
Cc. 222 – 228	Ti
Cc. 222 – 224	Fg, VI 2
Cc. 224	Ca
Cc. 225 – 227	Tp (2)
Cc. 227 – 231	Cl (1)
Cc. 227 – 228	Fg (2)
Cc. 228	Ca
Cc. 230	Fg, Tp (2)
Cc. 232 – 236	Fg
Cc. 232 – 234	Tp (3)
Cc. 237 – 240	Clb
Cc. 237	Fg (2)
Cc. 238 – 241	Fg
Cc. 241 – 245	Ca, Cb
Cc. 241 – 244	Vlc
Cc. 241 – 242	Ob
Cc. 242 – 243	VI 1, VI 2
Cc. 243 – 245	Fg (1)

Cc. 244 – 245 Ti

AB₁₄ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs. A l'inici, les figuracions són de rodona i blanca; i les dissonàncies de segona menor (i les respectives inversions i ampliacions) donen al conjunt un perfil de melodia homofònica.

Cc. 245 – 255 Fg (2)
Cc. 245 – 253 Vlc
Cc. 245 – 250 Tp (3)
Cc. 245 – 248 VI 1
Cc. 249 FI
Cc. 251 – 256 VI 1
Cc. 251 Cl
Cc. 252 – 255 FI
Cc. 252 – 254 Cl (1)
Cc. 254 – 259 Cb
Cc. 254 – 255 Vla
Cc. 255 – 259 Vlc
Cc. 255 – 256 Cl
Cc. 256 – 257 Fg (1)
Cc. 259 – 261 FI
Cc. 259 Fg (1), VI 2, Vla
Cc. 260– 261 Flt, VI 1
Cc. 262 – 266 Vlc
Cc. 262 – 263 Fg, Tp, VI 2, Vla, Cb
Cc. 263 Trb
Cc. 264 – 266 Tr (2), VI 1
Cc. 264 – 265 Clb, Tp (2)

AA₅ Figuracions de corxeres que fan terceres ascendents i descendents.

Cc. 245 – 256 VI 2
Cc. 245 – 253 Vla
Cc. 254 – 255 Vlc
Cc. 255 – 256 Vla
Cc. 257 – 259 Vlc
Cc. 259 Cl
Cc. 260 – 261 VI 1
Cc. 262 – 263 Cl, Clb, Tp
Cc. 264 – 266 VI 2, Vla

AD₃ Figuracions d'arpegis ascendents i descendents de corxeres, semicorxeres i negres; acaben transformant-se en grupets de cinc semicorxeres descendents que es repeteixen ostinadament.

Cc. 266 – 267 Cb
Cc. 267 Vla, Vlc
Cc. 268 Arp (1), VI 1, VI 2
Cc. 269 Arp
Cc. 270 Cl
Cc. 271 – 272 Trb
Cc. 273 Clb, Vla, Vlc
Cc. 275 – 278 VI 1
Cc. 277 – 278 VI 2
Cc. 278 Vla
Cc. 280 – 282 VI 1

Cc. 280 – 281 Vla

AB₁₅ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i un característic trinat de trompeta en el compàs dos-cents setanta.

Cc. 266 – 269	Flt, Fl, Ob, Ca
Cc. 266 – 267	Cl, Clb, Fg, Vla
Cc. 266	Vlc
Cc. 268	Tp (1)
Cc. 270	Tr
Cc. 271 – 272	Ca, Cl, Clb, Fg, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 273 – 276	Tp
Cc. 273	Tr, Tb
Cc. 274 – 283	Vlc, Cb
Cc. 274 – 276	Vla
Cc. 274	Arp
Cc. 276 – 283	Fg (1)
Cc. 276 – 278	Ob (1), Ca
Cc. 277	Tp (2)
Cc. 279 – 283	VI 2, Vla
Cc. 279	VI 1
Cc. 281 – 282	Ca

Segona divisió de la tercera secció de la segona part

MG₂ M = oa₃ + oa₄ + (oa₅ / p₁) + (oa₅ / p₂)

Melodia a partir dels motius de la *Posta de sol*.

Cc. 283 – 285	oa ₃	Ca, VI 1
Cc. 286 – 287	oa ₄	Ca
Cc. 287 – 289	oa ₅	Ca, VI 1
Cc. 287 – 289	p ₁	Tp (1)
Cc. 289 – 292	oa ₅	Ca, VI 1
Cc. 290 – 292	p ₂	Tp (1)

MA₇ M = aa₁ + aba₁ + abb₁

Melodia a partir de l'ampliació dels motius de *El camí*.

Cc. 292 – 295	aa ₁	Tp (1)
Cc. 296 – 297	aba ₁	
Cc. 298 – 299	abb ₁	

AA₆ Figuracions de corxeres en trèmolo que fan una brodadura superior de segona.

Cc. 292 – 299 Vla

MH
$$M = [(qa_1 + qa_2 + qa_3 + qa_4 + qa_5 + qa_6 + qa_6 + qa_6 + qa_6 + qa_7 + qa_7 + qa_6 + qa_7 + qa_7 + qa_7) / (qb_1 + qb_1 + qb_2 + qb_2 + qb_3 + qb_4 + qb_5 + qb_5 + qb_5 + qb_5 + qb_5) / (qc_1 + qc_1 + qc_1 + qc_2)] + [(qd_1 + qd_1 + qd_1 + qd_1 + qd_1 + qd_1 + qd_1 + qd_2 + qd_2 + qd_2 + qd_2 + qd_3 + qd_3 + qd_3 + qd_3 + qd_4 + qd_4) / (qe_1 + qe_1 + qe_1 + qe_2 + qe_2 + qe_3 + qe_3)]$$

Melodia a partir dels motius *So de la nit 1*, *So de la nit 2*, *So de la nit 3* i *So de la nit 4*.

Cc. 300 – 301	qa1	Clb
Cc. 302	qb1	Flt
Cc. 302	qb1	
Cc. 303	qb2	
Cc. 303	qa2	Fl
Cc. 303	qb2	Flt
Cc. 303 – 304	qa3	Fl
Cc. 304	qb3	Flt
Cc. 304	qa4	Fl
Cc. 304 – 305	qb4	Flt
Cc. 305	qa5	Fl
Cc. 305	qb5	Flt
Cc. 306	qa6	Fl
Cc. 306	qc1	Clb
Cc. 306	qb5	Flt
Cc. 307	qa6	Fl
Cc. 307	qc1	Clb
Cc. 308	qb5	Flt
Cc. 308	qa6	Fl
Cc. 308	qb5	Flt
Cc. 309	qa6	Fl
Cc. 309	qa7	
Cc. 309	qa7	
Cc. 309 – 310	qc1	Clb
Cc. 310	qb1	Flt
Cc. 310	qb5	
Cc. 311	qa6	Fl
Cc. 311	qa7	
Cc. 311	qb2	Flt
Cc. 311	qa7	Fl
Cc. 312	qa7	
Cc. 312	qd1	VI (solo)
Cc. 312	qe1	VI (solo) (2)
Cc. 312 – 313	qc2	VI (solo)
Cc. 312	qd1	VI (solo)
Cc. 312	qe1	VI (solo) (2)
Cc. 312	qd1	VI (solo)
Cc. 312	qe1	VI (solo) (2)
Cc. 313	qd1	VI (solo)
Cc. 313	qe2	VI (solo) (2)
Cc. 313	qd1	VI (solo)
Cc. 313	qe2	VI (solo) (2)
Cc. 313	qd1	VI (solo)
Cc. 313	qe3	VI (solo) (4)
Cc. 313	qd2	VI (solo) (2)
Cc. 313	qe3	VI (solo) (4)
Cc. 314	qd2	VI (solo) (2)
Cc. 314	qa7	Fl
Cc. 314	qd2	VI (solo) (2)
Cc. 314	qd2	

Cc. 314	qd ₃	VI (solo) (3)
Cc. 315	qd ₃	VI (solo) (3)
Cc. 315	qd ₃	
Cc. 315	qd ₃	
Cc. 315	qd ₄	
Cc. 316	qd ₄	

AB₁₆ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i trèmolo en la corda.

Cc. 283 – 316	Vlc, Cb
Cc. 283 – 315	VI 2
Cc. 283 – 292	Vla
Cc. 285 – 287	VI 1
Cc. 292 – 301	VI 1
Cc. 297 – 299	Fg (1)
Cc. 298 – 299	Cl (1)
Cc. 300 – 316	Vla
Cc. 300	Fg

MI Arpegis ascendents i descendents de fuses i amb un àmbit superior a les dues octaves.

Cc. 315 – 325	VI 1
Cc. 318 – 325	VI 2
Cc. 324 – 325	Vla, Vlc, Cb

AJ Acompanyament homofònic amb notes que progressivament disminueixen el seu valor fins arribar a una textura molt fragmentada rítmicament i plena de trinats en els instruments de vent en els dos darrers compassos.

Cc. 315 – 323	Cb
Cc. 315 – 320	Vlc
Cc. 315 – 317	Vla
Cc. 319 – 325	Fl
Cc. 319 – 320	Cl (1), Tp (1)
Cc. 319	Ob (1)
Cc. 320 – 325	Ob
Cc. 320 – 322	Vla
Cc. 321 – 325	Cl
Cc. 321 – 323	Flt (1)
Cc. 321	Tp (2)
Cc. 322 – 324	Fg, Tp (3)
Cc. 324 – 325	Flt, Ca, Clb, Fg (2)

Tercera divisió de la tercera secció de la segona part

MD₂ $M = [(ga_2 + gb_9) / (gb_7 + gb_7 + gb_8 + gb_8 + gb_{10})] +$
 $+ ((gb_{11} / gb_9) + gb_{12} + [gb_{13} / (gb_{14} + gb_{14} + gb_{14} + gb_{14})] + r)$

Melodia de la *Dolça vall*.

Cc. 326	ga ₂	Ob (1), Tp (1), VI 1, VI 2
Cc. 327		Flt (1), Ob (1), Tp (1)

Cc. 328		Flt, Fl, Ob, Tp (1), VI 1, VI 2
Cc. 329		Fl, Tp (1), VI 1, Vla
Cc. 326	gb7	Flt (1), Fl, Ob (1), Cl, Clb
Cc. 327	gb7	Flt (1), Fl, Ca, Cl (1)
Cc. 329	gb8	Cl, Clb, Fg
Cc. 329	gb8	Cl, Clb
Cc. 330	gb9	Fl, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 330	gb10	Ob, Ca, Cl
Cc. 331 – 333	gb11	Cl
Cc. 332 – 333	gb9	Flt, Ob (1)
Cc. 334 – 335	gb12	Fl, Ob, Cl, Tp (1)
Cc. 335		Flt
Cc. 336 – 338	gb13	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 336		Fl, Ob, Ca, Cl, Clb
Cc. 337 – 338		Flt
Cc. 337		Ob (1), Cl (1)
Cc. 337 – 338	gb14	Tr (2)
Cc. 337 – 339	gb14	Vlc
Cc. 339	gb14	Tp (2), Vla
Cc. 339 – 340	gb14	Fg (2), Cb
Cc. 340 – 341	r	VI 1, VI2

AD₄ Figuracions d'arpegis ascendents de semicorxeres, alternats amb tresets de corxeres descendents, arpegis ascendents de corxeres, corxeres repercutides sobre la mateixa nota i altres figuracions aïllades.

Cc. 326 – 328	VI 2, Vla
Cc. 326 – 327	Vlc, Cb
Cc. 327 – 328	VI 1
Cc. 329 – 330	Arp
Cc. 329	Cl, Clb, Fg, VI 2
Cc. 330 – 331	Tp (2)
Cc. 330	Fg, Vlc
Cc. 331 – 332	Arp (1)
Cc. 333 – 335	VI 1, VI 2
Cc. 333	Vla
Cc. 335 – 338	Tp
Cc. 337 – 338	Fl, Ob (1), Ca, Cl (1), Clb, Tp, Arp
Cc. 337	Fg (2)
Cc. 338	Fg
Cc. 339	Tr, Trb, Arp (1)
Cc. 340	Vlc

AB₁₇ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 326 – 336	Fg
Cc. 326 – 329	Ca, Clb
Cc. 326 – 327	Tp
Cc. 226	Flt (1), Fl, Ob (1), Cl
Cc. 327 – 328	Cl (1)
Cc. 328 – 330	Tr
Cc. 329 – 330	Flt, Trb, Tb, Ti
Cc. 329	Ob, Tp
Cc. 329 – 339	Cb
Cc. 329 – 338	Vlc
Cc. 330 – 331	VI 1, VI 2
Cc. 331 – 334	Ca
Cc. 332 – 333	Fl, Ob (1)

Cc. 334 – 335	Vla
Cc. 335	Tp (3), Trb
Cc. 336	Trb (1), Tr
Cc. 337 – 339	Tb, Ti
Cc. 337 – 338	Trb
Cc. 338 – 339	Flt, Fl
Cc. 338	Ob (1)
Cc. 339 – 340	Ca, Clb
Cc. 339	Ob, Cl, Fg (1), Tp (2)
Cc. 340	Fg, Arp

AB₁₈ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 341 – 352	Trb
Cc. 341 – 343	Flt, Fl, Ob, Cl
Cc. 341 – 342	Tp (1), Tb, Vla
Cc. 343 – 347	Vla
Cc. 343 – 344	Ca, Fg (1), Tp, Tb (1), VI 1, VI 2
Cc. 345 – 349	Tb
Cc. 345 – 347	Ob (1), Cl (1), Tr
Cc. 345 – 346	Flt, Fl, Ob (1), Cl (1), Vlc
Cc. 346 – 347	VI 1, VI 2
Cc. 347 – 350	Ca
Cc. 347	Clb, Fg
Cc. 348	Flt, Fl, Ob Cl
Cc. 349 – 350	VI 1, VI 2, Vla, Tp
Cc. 350 – 352	Tb (1)
Cc. 351 – 352	Tr
Cc. 351	Fl, Ob, Cl, Tp (1)

AK Acompanyament homofònic amb corxeres repercutides sobre la mateixa nota.

Cc. 341 – 343	Cb
Cc. 341 – 342	Vlc
Cc. 343 – 344	Clb, Fg (2)
Cc. 345 – 346	Vlc, Cb
Cc. 347	Tp
Cc. 348	Vlc, Cb
Cc. 349 – 350	Fg
Cc. 349	Clb
Cc. 351	Vlc

Tercera part

MA₈ $M = (aa_4 + aba_5 + abb_6) + (aa_1 + aba_1 + abb_7)$

Melodia a partir dels motius de *El camí*.

Cc. 353 – 354	aa ₄	Ob (1), Cl (1), VI 1
Cc. 352		Flt, Fl, VI 2
Cc. 355	aba ₅	Ob (1), Cl (1), VI 1
Cc. 356	abb ₆	
Cc. 357 – 358	aa ₁	Tp (2)
Cc. 359	aba ₁	
Cc. 360 – 361	abb ₇	Tp (1)

MA₉ $M = (aa_1 + aba_1 + abb_8) + [(s_1 + oa_6) + (s_2 + s_3)]$

Melodia a partir dels motius de *El camí*.

Cc. 367 – 368	aa ₁	Fl, Clb
Cc. 369	aba ₁	
Cc. 370 – 372	abb ₈	
Cc. 371 – 373	s ₁	Vla
Cc. 373 – 375	oa ₆	Tp (2)
Cc. 375 – 377	s ₂	VI 1
Cc. 377 – 379	s ₃	Ob (1)

AB₁₉ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 352 – 356	Cl (1), Vla, Vlc
Cc. 352 – 354	Cb
Cc. 352 – 355	Ob (1)
Cc. 352 – 353	Ca, Clb, Fg, Tp
Cc. 353 – 356	VI 2
Cc. 357 – 361	Cl (1), Fg
Cc. 357 – 359	Tp (2)
Cc. 357	Cb
Cc. 359 – 360	Cb
Cc. 360 – 361	Tp (3)
Cc. 360	Vla

AB₂₀ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 362 – 376	Vlc
Cc. 362 – 372	Ca, Cl, VI 1, VI 2
Cc. 362 – 371	Tp
Cc. 362 – 370	Ob
Cc. 362 – 369	Vla
Cc. 362 – 368	Flt
Cc. 362 – 363	Fg
Cc. 362	Clb
Cc. 364	Fg (2)
Cc. 365 – 367	Fg
Cc. 365	Clb
Cc. 367 – 376	Cb
Cc. 369	Flt (1)
Cc. 371 – 372	Ob (1)
Cc. 372	Tp (2)
Cc. 373	Cl (1), Trb, Tb (1)
Cc. 374 – 375	Cl, Clb, Fg
Cc. 374	Tr (2)
Cc. 376 – 377	VI 2, Vla
Cc. 376	Tr (2), Trb, Tb (1)
Cc. 378 – 380	Ca, Cl, Clb, Fg, Arp
Cc. 378 – 379	Ob (1)
Cc. 379 – 380	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 380	Flt, Fl, Ob, Tp, Tr, Trb, Tb, Ti, Cb

Observacions

La primera aparició del cap del tema principal en fa major, en els primers nou compassos del poema simfònic, el ritme harmònic intern no és l'habitual dins un esquema normal de la funcionalitat tonal clàssica.⁵⁹⁸ Aquestes modulacions internes no són pròpiament tonals perquè en cap moment hi ha explícita la relació entre dominant i tònica, ni tampoc el pas previ habitual de la subdominant. Més endavant, en la nova aparició d'aquest tema entre els compassos cent seixanta-dos i cent setanta, l'harmonització és més acadèmica, amb un ritme harmònic que varia l'acord cada compàs i resol amb una cadència autèntica quan aquest inici del tema conclou.⁵⁹⁹ En aquesta obra, per tant, Pahissa usa les modificacions de l'acompanyament harmònic de dues maneres concretes i diferenciades: l'encadenament característic de la música tonal i un encadenament que evita els procediments acadèmics en la conducció de la tensió harmònica, però que manté la mateixa direccionalitat de l'acompanyament harmònic amb l'increment vertical de notes i l'accentuació d'interval dissonants amb la tríada de tònica. Aquesta dualitat harmònica és pròpia de les primeres obres experimentals del compositor i el tret de sortida de la intertonalitat, el seu propi sistema de composició que va formular teòricament a principis de la dècada de 1920.

Si bé el seu punt de partida és acadèmic i es fonamenta en les normes de la funcionalitat tonal clàssica, en l'inici d'aquest poema simfònic s'interessa per remarcar que també usa els canvis d'acords amb un sentit que pretén deslligar-se d'aquesta tradició. Els cromatismes i les combinacions complexes d'acords no tenen –ni tindran sempre– un sentit de modulació, tot i que no perden el seu caràcter de tensió que demana una resolució. En aquest exemple inicial, les modificacions harmòniques prescindeixen de les pautes del ritme harmònic tradicional (és a dir, el pas de la tònica a una organització de subdominants, per conduir a la resolució cadencial de la dominant seguida de la tònica) i dels seus processos de modulació (modulació a les tonalitats veïnes i ús de la modulació cromàtica per subratllar una nova sensible tonal, i per anar a les tonalitats més allunyades). Però tot seguit, en el següent fragment que continua entre els compassos disset i dinou, l'acompanyament és un exemple senzill del

⁵⁹⁸ Vegeu annex n. VII, exemple n. 1.

⁵⁹⁹ Vegeu annex n. VII, exemple n. 2.

que era ben acadèmic: un acord pedal sobre la dominant, amb la setena menor i la novena major afegides, que resol en l'acord de tònica.

En algunes ocasions, Pahissa usa un acord per modular que ens crida l'atenció. La resolució de la melodia en el compàs trenta-un, que s'allarga durant deu compassos, quan s'esperaria una tríada major sobre la tònica de fa, cau en un acord de tònica quatriada amb la setena menor afegida i amb la quinta disminuïda.⁶⁰⁰ La seva sonoritat és molt característica perquè combina dues dissonàncies de trítion i dues dissonàncies de setena menor (en la disposició que trobem en l'obra). Aquest acord acompanya una nova aparició del cap del tema. Per tant, la melodia situa en un punt de retorn, o conclusiu, a l'oient, mentre que l'estranyesa que provoca aquest acord en l'acompanyament el llança endavant. Però primer intentem explicar aquest acord segons l'harmonia tradicional.

Dins les normes de la funcionalitat tonal, podríem interpretar aquest acord com una dominant secundària del quart grau, o un acord de modulació a una tonalitat veïna. Però Pahissa no el condueix a una tríada major sobre la nota si bemoll. Al cap de quatre compassos hi ha una nova secció que està en si major. Per tant, és un acord usat amb una finalitat de modulació que no modula a una tonalitat veïna. Més aviat va a la tonalitat més allunyada en el cercle de quintes, amb la qual no comparteix cap acord que pugui servir de pont. És un acord escollit a l'atzar o per caprici de l'autor? Evidentment que no.

Si especulem una mica, veurem que l'acord format amb les notes fa natural, la natural, do bemoll i mi bemoll és el mateix, per enharmonia, que el format amb les notes si natural, re sostingut, fa natural i la natural. És a dir, que es tracta d'un acord pont entre aquestes dues tonalitats tan separades. És un acord simètric que comparteixen en el primer grau tant la tonalitat de fa major com la de si major. Per crear-lo, Pahissa va seguir la modificació harmònica que havia practicat ja en la primera aparició del cap del tema: afegir més notes a la tríada inicial i modificar-les cromàticament. Fent això va trobar aquest acord, que tornarà a usar en els compassos cent cinquanta-vuit i cent cinquanta-nou.

En la secció B, per passar de sol major a fa sostingut major també fa servir-lo. Aquí l'usa com un acord compartit entre la tònica de la tonalitat de partida i la dominant de la tonalitat d'arribada, malgrat que les modificacions harmòniques feien molt llunyà el to original de sol major. D'aquesta manera, la modulació no va a la tonalitat més allunyada en el cercle de quintes, sinó a una variació cromàtica de la

tonalitat inicial, en aquest cas mig to per sota (entendem el fa sostingut com l'enharmònic del sol bemoll). La presència sonora d'aquest acord, que tornarà a usar en el *Canigó*, accentuava el caràcter modern i atrevit de la partitura, almenys en la seva vessant harmònica. També li permetia posar de costat tonalitats allunyades en el cercle de quintes, que va ser una de les preocupacions i una de les característiques estilístiques de Jaume Pahissa, com ja veurem en el cinquè capítol.

Un altre acord que li serveix per crear estranyesa i modernitat en la resolució de la melodia del tema és el de quinta augmentada. En el compàs cent disset, per exemple, aquest acord no deixa acabar la melodia, que continua i resol uns compassos més enllà amb una cadència plagal sobre la tònica de fa major. Això ens indica que el compositor va tornar a usar l'harmonia per llançar endavant la melodia, per provocar una sensació de continuació en un moment on potser l'oient hauria esperat ja la resolució. També ens marca la modernitat musical pel que fa a l'harmonia en aquestes obres: ús d'acords «estranyes» de l'harmonia clàssica en els inicis musicals o en algun altre lloc on la conducció melòdica i harmònica feia esperar la resolució de les tensions. Joan Gay (1867-1926), en el 1900, també havia utilitzat aquest acord per suggerir la imatge d'un sortidor d'aigua apagat en la música incidental per a *El Jardí Abandonat*, de Santiago Rusiñol.⁶⁰¹ Després de finalitzar una aparició de la melodia de les fades, Gay va escriure un trèmolo agut sobre aquest acord augmentat sense seguir cap de les seves funcions tradicionals de modulació. La seva peculiar sonoritat li va servir per evocar el misteri sonor d'un brollador silenciàt. Jaume Pahissa continuava aquest ús harmònic del seu antecessor generacional i situava en el centre aquests acords que durant temps havien estat condemnats a ocupar un espai marginal i sota sospita per la teoria harmònica. La seva sonoritat estranya, nova, era signe de modernitat.

Pel que fa a l'enriquiment cromàtic dels acords i de les harmonies de l'acompanyament, trobem un exemple característic entre els compassos tres-cents i tres-cents setze, quan els motius melòdics dels flautins, de la flauta, del clarinet baix i dels violins solistes imiten el so dels ocells i altres animals nocturns. Sobre una tríada major sobre la nota si, aquests motius melòdics accentuen la quinta disminuïda i la quinta augmentada d'aquest acord (la nota fa natural i la nota sol natural, enharmònic de fa doblesostingut). També accentuen la tercera menor, la segona major i la segona menor (les notes re, do

⁶⁰⁰ Vegeu annex n. VII, exemple n. 3.

⁶⁰¹ Rusiñol (1900: 36).

sostingut i do natural). El resultat és que a les notes inicials de l'acord se n'hi afegixen cinc de noves, que conformen un àmbit amb un sexacord menor gairebé cromàtic: si natural, do natural, do sostingut, re natural, re sostingut, fa natural, fa sostingut i sol natural. La densitat cromàtica d'aquest passatge, i les dissonàncies entre els motius, subratllen el caràcter imitatiu dels motius, reforcen el timbre dels instruments i accentuen el desinterès per la direcció melòdica i harmònica d'aquests compassos. L'oient ha de focalitzar l'atenció en aquestes representacions dels sons de la naturalesa i, com bé diu el text que acompanya la música, concentrar-se només en la contemplació auditiva. Seria un moment clarament antinarratiu, per usar un concepte de l'anàlisi cinematogràfic.⁶⁰²

Finalment, volem remarcar la peculiaritat més sorprenent d'aquest poema, que és la dualitat cromàtica de la tonalitat principal en dos moments concrets del final. Primer, en la resolució cadencial del compàs tres-cents quaranta-un, el compositor escriu una tríada major sobre la nota mi bemoll en el registre greu de la instrumentació i una tríada major sobre la nota mi natural en el registre agut.⁶⁰³ Aquí l'ús de modificacions harmòniques dels acords arriba a un punt culminant. No és politonalitat, perquè no es combinen aquestes dues tonalitats alhora. Pahissa enriqueix la sonoritat de l'acord principal de mi bemoll major amb la cromatització de les seves notes. Continua i elabora un dels procediments harmònics que ha usat en la composició. Aquesta és la llavor del seu sistema intertonal. Entre els compassos tres-cents seixanta-set i tres-cents vuitanta, torna a insistir-hi.⁶⁰⁴ Ara, a més a més, el doble acord de fa major més el de fa sostingut major es veu també explicitat en la darrera repetició del cap de la melodia: la flauta toca el tema en fa sostingut major, i el clarinet baix el toca paral·lelament en fa major. Això sí, a tres octaves de distància. A diferència del que hem comentat en el paràgraf anterior, aquí la voluntat de l'autor és que l'oient conjumini la contemplació auditiva que comporten les dissonàncies i la densitat cromàtica, amb l'assoliment final de les modificacions melòdiques i motiviques, amb les darreres resolucions dels processos harmònics, amb la satisfacció d'aconseguir el darrer objectiu de la forma musical. No és una tensió harmònica que llanci la melodia ni que situï l'oient a l'expectativa, sinó que engrandeix la delicadesa tímbrica del moment i el fa encara més ric.

⁶⁰² Casetti i Dichio (1990).

⁶⁰³ Vegeu annex n. VII, exemple n. 4.

Valoracions de la crítica

Robert Goberna (1858-1934), mestre de capella, organista i representant dels músics tradicionals, va escriure uns comentaris al diari *Las Noticias* en què aprofitava els atreviments tècnics del nou poema simfònic de Pahissa per atacar l'escola musical moderna.⁶⁰⁵ Recordava que el compositor sempre havia estat un defensor de les novetats, del que era original i del que podia sorprendre al públic. Primer li va qüestionar una harmonia que abusava d'acords complexos i que menystenien la correcta preparació de les seves notes. Seguia amb la crítica de procediments com les modulacions a tonalitats allunyades, l'ús de temes a partir de motius més que no pas de melodies (en aquest sentit, no era estrany que li plagués l'inici de l'obra), o la definició complexa d'una textura polifònica. Goberna no va acceptar que la música deixés d'organitzar-se a partir del treball melòdic i de la direccionalitat característica de la funcionalitat tonal. No va entendre el predomini del motiu sobre la melodia, ni va admetre una experimentació harmònica que accentuava l'efecte de la instrumentació, i que es dirigia directament a produir una sensació nova a l'oïda. El crític només hi veié un excés de tècnica, un càlcul massa matemàtic que asfixiava la inspiració del músic i no emocionava el públic. No li negava el treball ni les capacitats, li comunicava que malgrat tot, l'obra no tenia un pla musical:

La obra que nos ocupa, del maestro Pahissa, á nuestro sincero modo de ver, empieza muy bien, se dibuja de momento la idea, y hay sobriedad de armonización durante un buen período, pero luego la composición toma otro carácter, y después de divagar un buen rato, ya sea por el sistema atrevido de la obra, ó por otras razones que no podemos ver justificadas, se entrega á ciertos efectos, que jamás una orquesta podrá describir: y haciendo uso de armonías, compuestas en su mayoría, y con la inversión de acordes, compuestos también, que se suceden con demasiada prontitud, haciendo uso de modulaciones, armonizadas casi sin preparación en los acordes sucesivos, y haciendo uso de libertades que en ninguna manera admitirían los preceptistas, resulta un conjunto de una labor tan oscura, complicada, atrevida y audaz, que aturde el espíritu del oyente. No decimos, y atiéndase bien, que la obra sea buena ó sea mala; nada de esto; aquí si algo puede censurarse, es el exceso de trabajo atrevido, y este prurito de hacer cosas extrañas, esta preocupación, hoy tan en boga, de llamar la atención con inesperadas impresiones; este sistema podrá tener su época y sus partidarios, pero no es posible que prospere.

Las siete notas de la escala, simultáneamente bien combinadas, dan un acorde, y por lo tanto, su efecto es admirable, pero si hacemos una sucesión de acordes en esta forma combinados, y de carácter progresivo, ascendente ó descendente, será una aberración armónica é intolerable; ¿podrá decirse que esté mal? No, pero sonará mal, muy mal, y la música ha de sonar bien, porque el sonido es siempre bello y hermoso, y hacer uso del sonido para efectos feos, no es lógico ni razonable. En la obra que nos ocupa, del maestro señor Pahissa, falta un

⁶⁰⁴ Vegeu annex n. VII, exemple n. 5.

⁶⁰⁵ Aviñoa (1996: 77).

poco más de cohesión en las ideas; éstas no se manifiestan claras, y cuidado que el argumento se prestaba en algunos momentos para que el espíritu del compositor se expansionase más, pero se ve que su autor está subyugado por los procedimientos modernos, y siempre hemos creído que el exceso de trabazón puede ser un gran perjuicio para la inspiración.

Una de las más enormes equivocaciones del sistema moderno, es el desprecio continuo de observar las reglas fundamentales que son ley en el divino arte.

La técnica que tanto se estudia hoy para el nuevo sistema sólo se emplea como abuso (si se emplea); lo que hoy impera es ostentación atrevida: desprecio completo de preceptos indispensables para el buen arte; transiciones bruscas que atonten al oyente; tejido de una tupidéz inverosímil en la colocación de los instrumentos, y por lo tanto abuso intolerable de una polifonía muy discutible en ciertos casos; ideas cortas, compuestas por disonancias rebuscadas; multitud de conceptos cinematográficos, ó sea sumamente rápidos, ritmos indefinidos, y sobre todo, exceso de sonoridades en las masas instrumentales; todo este conjunto es la base de cierta escuela que se quiere imponer, y que está basada con la falsa teoría de libertad, completa en la observación de las más rudimentarias reglas.⁶⁰⁶

En canvi, el cronista de *La Veu de Catalunya* no va criticar la modernitat de l'obra, ni que Pahissa s'hagués excedit en la tècnica. Però va desaprovar la doble definició cromàtica i dissonant del final del poema. Mentre aplaudia tots els atreviments i recursos emprats en les dues primeres parts de la forma, en la tercera no va acceptar el resultat sonor d'una harmonia que conjuminava en el mateix acord de tònica les notes de la tríada major sobre la nota mi i les de la tríada major sobre la nota mi bemoll, o les notes de la tríada major sobre la nota fa i sobre la nota fa sostingut. No li va agradar aquesta especulació harmònica, que per un altre costat estava relacionada amb els procediments de les dues primeres parts. Tot i mostrar-se partidari de la modernitat musical, aquest cronista tampoc havia arribat a copsar que el compositor havia usat les dissonàncies per enriquir la sonoritat de la resolució melòdica i harmònica, i no pas per augmentar la sensació de tensió:

La música és treballada a la moderna, fa present de recursos ben fundats de tècnica, aguantantse fermament en les dues terceres parts, mes al venir les resolucions de l'obra, prén altre giro l'atreuiment de que havem parlat, sentintse ab freqüència acorts que semblen dissonancies, els quals repugnen a l'orella. Y com aquet cambi s'hi presenta sobtadament, al semblar, sense càlcul, se diria que en Pahissa no hi està sincer, y que lo d'ell, lo expontani, està condensat en les dues primeres parts ahont ens agrada més y de les quals n'hi donem l'enhorabona sense reserves.⁶⁰⁷

Tanmateix, del conjunt de crítiques consultades, el tema més polèmic i conflictiu no va ser pas l'experimentació harmònica, sinó la discussió sobre els límits de la descripció musical.⁶⁰⁸ Ignotus, del diari

⁶⁰⁶ R. Goberna, «Notas de arte: música, séptimo concierto en el Liceo», *Las Noticias* (27 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 44].

⁶⁰⁷ «Gazeta musical: Associació Musical de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, n. 3.565 (23 de març de 1909, edició matí), p. 2

⁶⁰⁸ «Barcelona: Associació Musical de Barcelona», *Revista Musical Catalana*, n. 63 (març de 1909), p. 114; *Diario Mercantil*, (13 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 40]; *El Noticiero Universal*, (22 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 40]; «Gran Teatro del Liceo: sexto de abono», *La Publicidad*, n. 4.564 (22 de març de 1909, edició nit), p. 3; «Pahissa, músico», *Diario de Barcelona* (23 de març de 1909, edició nit) [còpia conservada

lerrouxista *El Diluvio*, va lamentar que Pahissa no hagués escrit una obra que continués el gènere de *La presó de Lleida*, és a dir, una melodia reconeixedora, preferiblement catalana, i amb un bon tractament harmònic i orquestral que l'equiparés a les obres simfòniques dels autors canònics. Enlloc d'això, el nou poema simfònic havia estat un espai per a l'especulació tècnica amb una clara finalitat: suggerir diferents sons de la realitat. Ignotus pensava que hi havia determinats sons de la naturalesa que no calia imitar, que la música, si volia descriure, no calia que es dediqués a copiar els sorolls, que eren lleigs com el motor d'un automòbil:

El camino que hace recorrer el maestro Pahissa á su protagonista del nuevo poema sinfónico *El camí* está sembrado de animales de todas clases y hasta recorrido por potentes automóviles. Es una obra concebida sin plan musical y rica de disonancias que podrán entusiasmar á los feligreses de su capillita, sin llegar á convencer á la masa del público, más deseoso de oír el desarrollo de los escasos temas melódicos que los atrevimientos inarmónicos del admirador de Richard Strauss.

Pahissa ha demostrado poseer condiciones en su *Presó de Lleyda*, siendo, por lo tanto, de lamentar haya sufrido una equivocación en su poema sinfónico *El camí*, dirigido por el mismo autor, á ruegos del director artístico de la Asociación Musical, á cuya concertación podía atribuirse la caótica confusión de algunos pasajes de la obra, embellecida con aquellos *dantescos* arpeggios de violines.⁶⁰⁹

La impresión general de profesionales y de modestos analfabetos musicales no podía ser más desfavorable al autor de *El Camí*, del que se esperaba escribiese una composición más musical después de haber enmudecido algún tiempo su lira.

Se necesita una gran maestría para llevar al lenguaje de los sonidos ciertos atrevimientos y, por muy ancho que sea el terreno de la música descriptiva, existen ciertos rumores de la Naturaleza que, llevados al pentagrama con excesiva fidelidad, resultan siempre un ruido que no debe confundirse con el sonido, desagradable y anti-artístico. A pesar de venir orientado con la ligera explicación del poema sinfónico que venía inserto en el programa, me sentí inclinado á descansar en mitad del camino, sin contemplar, descrita por la orquesta, *un resplendo creixenta mostra el terme del camí que un final de repós corona*, y hubiera sido lástima no proseguir el camino, pues no hubiera oído cómo la noche cantaba *piano* y con ligerísimo murmullo y perdido lastimosamente el concierto entonado á pulmón pelado por todos los bichos de la carretera.

Siendo, como soy, admirador del autor de la *Presó de Lleyda*, y sin llegar por eso mi admiración al concertador del delicioso *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn-Bartholdi, deploró en el alma la equivocación de Pahissa en su poema sinfónico *El camí*, deseando nos presente pronto una nueva obra sinfónica que borre de nuestra memoria tan luctuoso recuerdo.⁶¹⁰

en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 42], *Diario de Barcelona* (26 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 43]; *Diario del Comercio* (23 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 40]; Ignotus, «Cronicas musicales», *El Diluvio*, n. 82 (23 de març de 1909), pp. 13 i 14 ; *El Liberal* (23 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 41]; Raymond, «Gran Teatro del Liceo: Asociación Musical de Barcelona, 5º i 6º conciertos», *La Tribuna* (23 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 43]; «Gazeta musical: Associació Musical de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, n. 3.565 (23 de març de 1909, edició mati), p. 2; *El Correo Catalan* (24 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 43]; *Teatralia* (27 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 44]; M. J. B., *La Vanguardia*, n. 13.034 (27 de març de 1909), p. 5; *Revista Musical* (abril de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 44]; i *¡Cu-cut!*, n. 359 (1 d'abril de 1909), pp. 204.

⁶⁰⁹ Noteu que Ignotus insisteix en criticar la direcció de Jaume Pahissa, com també havien fet altres periodistes en les cròniques de la representació de *El somni d'una nit d'estiu*.

⁶¹⁰ Ignotus, «Cronicas musicales», *El Diluvio*, n. 82 (23 de març de 1909), pp. 13 i 14

El cronista anònim del diari carlí *El Correo Catalan* també argumentava que la imitació musical tenia els seus límits i que pretendre una il·lusió de realitat sonora desnaturalitzava la música:

La obra asegura desde sus primeros compases una personalidad que tiene relieve; ofrece, según el plan trazado per el autor, temas expresivos, bellamente fraseados, fundiéndose en un todo orquestal pintoresco y enérgico.

Pero á nuestro modo de ver ha exagerado el señor Pahissa la misma nota descriptiva hasta el punto de insistir en la disonancia para obtener efectos imitativos no siempre al alcance del arte lírico, aun entendiendo éste en su amplio sentido moderno.

Del mismo modo que el escultor por ejemplo no puede usar el pincel porque su contacto con el bloque al cual vá infundiendo vida artística, desnaturalizaria su obra al rebasar los límites de la escultura, no le es dable tampoco al músico, aún á trueque de aumentar la ilusión de lo que describe, separarse de la concordancia (ya hoy día muy relativa) de sonidos, como no sea de un modo muy limitado.

No puede olvidarse además que lo que en el gran escenario de la Creación resulta un detalle armonioso y aun de cierta ilusión musical (más por lo rítmica que por lo sonora), al querer recordarlo en el campo estricto del arte de los sonidos y sobre todo de una manera independiente y repetida, es cosa muy peligrosa para el efecto acústico, aun trantándolo un autor del reconocido talento del maestro Pahissa.⁶¹¹

Per altra banda, Marc Jesús Bertran (1877-1934), de *La Vanguardia*, va celebrar aquest ús de la descripció musical. Després de qualificar el compositor com un revolucionari i de deslligar-lo d'un classicisme trillat i erudit, interpretava el seu treball d'una manera contrària a com ho feia Robert Goberna. Els dos crítics varen publicar les seves observacions en el mateix dia, però eren simètricament oposades per les valoracions sobre la tècnica i l'expressió. Per Bertran, Pahissa era un home del mediterrani que comunicava el que sentia sense subordinar-se a les normes ni a la pulcritud acadèmica. Això no volia dir que pensés que el llenguatge instrumental del músic no fos expert i elaborat, tot el contrari. Però creia que posseïa una forta intuïció que li permetia compondre amb fermesa unes obres originals i modèliques, més enllà de l'experiència acumulada i de l'aprenentatge. En aquest sentit, pensava Bertran, les seves obres posseïen les qualitats que Kant atribuïa a les obres del geni: originalitat, exemplaritat i naturalesa.⁶¹² I li va meravellar la nova descripció musical de la naturalesa que Pahissa havia proposat amb el seu poema simfònic. Perquè menystenia les codificacions i les convencions del llenguatge musical i se centrava en una representació directa de la percepció del món, sense artificis i enganys. No pintava un paisatge de la manera habitual. Construïa un *collage* auditiu amb els sons que algun dia, cap al tard, havia sentit tot passejant:

Esto es, no ya un paisaje, una descripción de la Naturaleza; es un trozo de la vida. Pahissa se sienta en el recodo de su camino y contempla la senda.

⁶¹¹ *El Correo Catalan* (24 de març de 1909) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 43].

⁶¹² Kant (1790: 262 i 263).

Solamente el punto de mira ya es personal.

El música caminante tiene alientos, tiene fibra para expresar sus sensaciones con lenguaje propio, sin recurrir á escolasticismos prestados, y, por lo tanto, convencionales. Pahissa percibe la visión de la Naturaleza; los áureos resplandores crepusculares; los murmullos del adormecer de la luz, y el desperezarse de la noche; el canto del sapo, el graznido agorero de la corneja, el mecerse de las ramas rozándose garrulamente; el cantar, en fin, de la ola gláuca: lo percibe con su personalidad inconfundible, porque la Naturaleza es una, pero la percepción es distinta; porque el ambiente sensorio-psíquico lo llevamos todos con nosotros mismos, y cuando expresamos, debemos expresar tal como sentimos; no tal como nos han enseñado que se expresa la sensación.⁶¹³

Jaume Pahissa havia encetat una nova via en la seva producció. Si amb els primers poemes simfònics s'havia postulat com un músic modern i europeu que componia per a orquestra i escrivia obres d'envergadura, amb *La presó de Lleida* havia demostrat que aquesta aposta estètica podia conviure bé amb els models musicals catalans. Ara s'atrevia a comunicar el fruit de les seves indagacions musicals, a situar en el centre d'atenció les troballes que la seva naturalesa inquieta i especulativa li aportaven. Segurament li va plaure força el comentari general de Marc Jesús Bertran, perquè coincidia amb ell amb una visió intuïtiva, lliure de normes, del procés creatiu. Pensava que el motor més important de la creació era un moment d'imaginació, que les obres s'originaven en la fantasia del compositor, com veurem en el cinquè capítol. *El camí* va ser una fita inicial a una nova tipologia de composició, valenta i despreocupada que prescindia dels models catalans i dels models europeus. Va suposar la presentació pública i descarada d'una visió molt moderna de la música, que oblidava les tradicions temàtiques de la composició musical i cercava una nova actitud auditiva per part del públic, encara que només fos en uns moments determinats.

El *Canigó* significaria l'oportunitat de continuar treballant-hi, sense renegar dels seus inicis lírics i simfònics, ni tampoc de l'admiració que sentia per les cançons populars catalanes. El *Canigó* recolliria, com cap altra obra, l'herència de l'europeisme dels primers poemes simfònics estrenats en el 1906, de l'aplaudiment regionalista de *La presó de Lleida*, i de la modernitat atrevida de *El camí*.

⁶¹³ M. J. B., *La Vanguardia*, n. 13.034 (27 de març de 1909), p. 5.

4

Canigó

Les funcions de la música incidental i l'anàlisi vectorial

Sovint es repeteix que les obres que pertanyen al gènere de música incidental «acompanyen» una representació teatral; que la seva finalitat és subratllar l'acció i els diversos personatges; que la seva configuració formal està subordinada a la faula escènica. Però no sempre és fàcil concretar aquest «acompanyament» de la música. Per això, abans d'afrontar l'anàlisi de *Canigó*, volem exposar i definir els conceptes que usarem per descriure la relació de la música amb la posada en escena. Hem partit, principalment, de la terminologia habitual en l'estudi de la música cinematogràfica. I hem unificat les diverses propostes en una síntesi que ofereix un model d'anàlisi de les funcions de la música en les representacions escèniques. En cada número de *Canigó* detallarem aquesta anàlisi en el primer apartat, juntament amb les valoracions i els comentaris de la recepció.

Una de les primeres distincions que s'han fet en l'estudi de la música teatral i cinematogràfica és a partir de la seva participació en la història representada. Si la música forma part del conjunt d'elements que constitueixen el contingut d'una narració, independentment de l'estructura que adopti, és diegètica. Per altra banda, si no forma part dels espais narrats ni de les accions dels personatges, és

extradiagètica.⁶¹⁴ Malgrat que Michel Chion argumenta que l'ús d'aquest dos termes no és del tot apropiat, preferim mantenir-los per a referir-nos a aquesta descripció de la música segons si participa o no en la història narrada. Perquè són els usats habitualment, tant en l'ensenyament com en els estudis i en la crítica.

A més a més de la dualitat diegètic-extradiagètic, les observacions sobre les funcions de la música en el teatre –i en el cinema– solen apuntar que crea un context i una atmosfera, que evoca un lloc i una època, que representa i identifica determinats personatges.⁶¹⁵ També que realitza les funcions sintàctiques de l'espectacle; que puntua com els signes de puntuació ho fan en la comunicació verbal.⁶¹⁶ Justament, aquesta darrera funció de donar unitat de temps i espai, aquest enllaç sintàctic de les imatges, va ser la més estesa en la música del cinema sonor clàssic.⁶¹⁷ I a causa de la rellevància d'aquest ús, s'ha adoptat la paraula puntuació per a referir-se a totes les funcions que habitualment es ressalten de la música.⁶¹⁸ Nosaltres mantindrem aquesta tradició terminològica, però la precisarem en cada cas. Així parlarem de puntuació narrativa quan la música tanqui o obri una escena; de puntuació de personatge quan n'acompanyi algun; de puntuació geogràfica quan ajudi a una ubicació; de puntuació temporal quan situï l'acció en un moment concret; de puntuació psicològica quan exterioritzi el pensament o l'emoció interns d'un personatge; de puntuació de comentari quan ofereixi una observació externa sobre l'acció. Totes aquestes puntuacions poden aparèixer tant en la música diegètica com en l'extradiagètica.

Més enllà d'aquestes puntuacions, com molt bé ha senyalat Russell Lack, quan ajuntem imatges i músiques es disparen les connotacions, i el resultat desafia qualsevol anàlisi semiòtica.⁶¹⁹ La comunicació audiovisual no és la sobreposició de dos discursos coincidents però independents en la seva percepció. Perquè la percepció del cinema i del teatre musical és global. Per això caldria parlar d'audiovisió –terme que devem a Chion.⁶²⁰ I per això també, a més a més de descriure i identificar les diverses funcions de la música, l'anàlisi ha d'avaluar el seu impacte sobre el conjunt.⁶²¹ Un cop

⁶¹⁴ Aumont i Marie (1988: 206), Chion (1990: 75 a 84) i (1995: 193 a 195), Rosselló (1999:39 i 74) i Lack (1997: 97).

⁶¹⁵ Pavis (1996: 152 i 153) i Rosselló (1999:74).

⁶¹⁶ Pavis (1996: 153) i Rosselló (1999: 74).

⁶¹⁷ Chion (1990: 52 i 53). Entenem per cinema sonor clàssic les produccions realitzades a Hollywood entre 1930 i 1960, aproximadament.

⁶¹⁸ Chion (1990: 22, i 52 a 58) i Lack (1997: 150).

⁶¹⁹ Lack (1997: 376).

⁶²⁰ Chion (1990).

⁶²¹ Pavis (1996: 153).

determinades les puntuacions, és necessari aclarir com la música interactua amb la resta d'elements de la posada en escena; com es relaciona amb els altres codis de comunicació de l'espectacle. Patrice Pavis, autor de la monografia de referència sobre l'anàlisi dels espectacles,⁶²² escriu que si bé la música en una posada en escena occidental té un efecte indirecte, d'acompanyament, cal jutjar-la a partir de les seves aportacions a la comprensió de la globalitat de l'obra.⁶²³ Perquè la música no és un afegit ornamental i insignificant. Perquè la música no només acompanya. La música –i tornem a manllevar el terme a Chion– «coestructura».⁶²⁴ Per aconseguir concretar aquesta relació entre els diferents codis de comunicació, Pavis ens proposa un mètode d'anàlisi semiològica, que inventa a partir de les propostes de Sigmund Freud (1856-1939), de Roman Jakobson (1896-1982) i de Jacques Lacan (1901-1981):⁶²⁵ l'anàlisi vectorial.

Un vector és un segment rectilini que va des d'un punt de referència a un punt variable. És una representació de la força i dels elements en tensió. Pavis utilitza el terme «vectorial» metafòricament per a descriure la relació dinàmica entre les parts d'un espectacle. Per exemple, per entendre la música com el punt d'origen d'una relació simbòlica que la llança més enllà d'ella mateixa. Pel que fa a la construcció de significats, l'anàlisi vectorial aporta una terminologia precisa per a referir-se a les diferents tipologies de relació d'un element amb la resta. Però per explicar-lo correctament, primer cal recuperar els principis bàsics de la psicoanàlisi.

A *La interpretació dels somnis*, Sigmund Freud distingia dos nivells onírics: el contingut manifest –el material del somni tal i com hi apareix–, i el contingut latent –les idees i els missatges subjacents a aquest.⁶²⁶ En la creació dels somnis, és a dir, en la transformació de les idees latents en el material manifest, va descobrir dues funcions: la condensació (*Verdichtung*) i el desplaçament (*Traumverschiebung*).⁶²⁷ El primer és una representació mixta de la suma d'aquelles idees que tenen algun element en comú. És la selecció aleatòria dels elements repetidament emergents en les idees latents, i la formació de noves unitats amb la unificació dels trets compartits i intermedis, ja siguin

⁶²² Pavis (1996). Preferim aquest autor a altres, com Manfred Pfister (1977) o Pierluigi Petrobelli (1994), per afinitat amb el model proposat i per les possibilitats de desenvolupament que ens ha estimulat el seu sistema.

⁶²³ Pavis (1996: 151).

⁶²⁴ Chion (1995: 219 i 220).

⁶²⁵ Freud (1900), Jakobson (1963) i Lacan (1966).

⁶²⁶ Freud (1900, vol. 1: 18).

⁶²⁷ Freud (1900, vol. 1: 26, 32, 36, 37, 45 i 46; vol. 2: 20, 141, 153 i 154; i vol. 3: 14, 55, 162, 194, 225 i 226).

persones col·lectives o productes mixtes. Per exemple, somniar un arbre d'asfalt cobert de fulles d'aigua: aquesta imatge seria el resultat de la suma d'un paisatge latent, com podria ser una carretera de la costa voltada de pins. El desplaçament, la segona funció, és la substitució dels elements d'alta intensitat psíquica per altres menys valuosos, que generalment solen ser accions i coses percebudes el dia abans del somni, i que la consciència no accentua ni fa representatives. La censura psíquica s'encarrega de seleccionar aquestes percepcions insignificants de la consciència i dotar-les d'importància onírica per ocultar el contingut latent, amb el qual, no obstant, mantenen alguna relació. Un exemple clàssic és el desplaçament de la figura paterna amb la imatge del professor.

Per tant, segons Freud, el somni era una realitat que havia de ser fragmentada amb l'anàlisi. D'aquesta manera s'arribava a la interpretació correcta, a descobrir les idees latents que ocultaven les manifestacions oníriques.⁶²⁸ La seva proposta hermenèutica necessitava i partia de l'anàlisi. Conèixer els processos d'elaboració dels somnis, la condensació i el desplaçament, va permetre-li descobrir el significat d'allò que semblava no tenir-ne. Conseqüentment, també va aguditzar la investigació artística en la recerca de significats. Perquè l'anàlisi esdevenia un col·laborador necessari en la comprensió dels símbols. I al fer-ho, vectoritzava els materials del contingut manifest amb una tensió dinàmica que apuntava a les idees latents. És a dir, que vectoritzava les observacions formals cap als significats que comunicaven. D'aquí va partir Pavis, que va subdividir la descripció semiològica dels espectacles en dos eixos: el de condensació i el de desplaçament.⁶²⁹

Els vectors de desplaçament, o de metonímia, són els connectors i els secants. Els primers enllacen dos elements d'una seqüència en funció d'una dinàmica concreta, mentre que els darrers provoquen una ruptura del ritme narratiu i n'augmenten la tensió. Un exemple de vector connector seria una fanfara interpretada per un conjunt d'instruments de metall abans de l'entrada d'un exèrcit a escena. En aquest hipotètic cas, la música substituiria momentàniament l'exèrcit i l'anunciaria. Hi hauria un element de continuïtat entre els dos. El públic sabia de l'imminent aparició de l'exèrcit només sentir la fanfara. Per altra banda, si aquest element de continuïtat narrativa no hi fos, llavors la tensió simbòlica respondria a un vector secant. L'exemple més clar d'aquest altra tipologia de desplaçament és un dels

⁶²⁸ Freud (1900, vol. 3: 30).

⁶²⁹ Pavis (1996: 77, 100, 101, 102, 184, 244, 245, 308 i 309).

recursos habituals del cinema de terror, quan en una escena quotidiana sense interès aparent, la presència d'una determinada música extradiegètica fa témer alguna cosa als espectadors, encara que finalment no passi el que sembla anunciar. En aquests casos, la música també substitueix momentàniament alguna cosa. Però modifica el sentit originari de l'escena afegint-li un element estrany, inesperat, aliè. Si recuperem el primer exemple de la fanfara i l'exèrcit, veiem que també podria ser analitzat com un vector secant, ja que segons el funcionament de l'escena anterior a l'entrada de l'exèrcit, el so de la fanfara i la posterior arribada de l'exèrcit podria trencar la seva continuïtat. Per tant, un mateix element respon a diferents tensions en l'espectacle, i pot descriure's amb diferents tipologies de vectors.

Els vectors de condensació, o de metàfora, són els acumuladors i els d'embragatge. Els primers s'afegeixen a altres signes en la comunicació d'un mateix missatge, mentre que els darrers fan passar d'un nivell de sentit a un altre; d'una situació d'enunciació als enunciat. Sempre que pensem que una música subratlla una acció, que li accentua el significat o en realça l'emoció, estem davant d'un vector acumulador. Conjuntament amb el gest i les paraules dels actors, amb els trucs escenogràfics i les il·lusions de vestuari, amb els efectes de llum i el moviment coreogràfic dels conjunts, la música augmenta la potencia de significació d'un determinat moment. Però aquesta acumulació reforça el mateix significat que està present de manera aïllada en els diversos elements. Perquè si en la seva acumulació els codis no només potenciessin el seu missatge, sinó que fessin aparèixer un significat nou, llavors tindriem un vector d'embragatge. Un molt bon exemple d'aquest tipus de vector –possiblement el més difícil d'explicar–, i que devem a Pavis, és la conjunció del vestit i el cos d'un actor, que fa sorgir el personatge.⁶³⁰ També ho seria la imatge d'un equip de futbol en ple joc acompanyada amb el so d'una marxa fúnebre, que faria sorgir la idea de derrota. En aquests casos, els nivells d'enunciació fan sorgir un nou enunciat. Potencialment les enunciacions poden tenir implícit l'enunciat, però no seria possible comunicar-lo independentment, sense la unió d'enunciacions. Una marxa fúnebre pot connotar tristesa, mort, lentitud, por... però ens cal la imatge futbolística per connotar el fracàs esportiu.

⁶³⁰ Pavis (1996: 184 a 186).

Desplaçament

Condensació

CONNECTOR	ACUMULADOR
SECANT	EMBRAGATGE

Un cop aclarides algunes de les tipologies de puntuació, i també els quatre vectors de l'anàlisi semiològica de Pavis, ja podem analitzar, també, la dependència escènica i la funció d'acompanyament de la música de *Canigó*, que posarem davant l'esquema general per ajudar a la seva comprensió.

Preludi de l'acte primer ⁶³¹

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

Obertura inicial, abans de la primera escena.⁶³² Era un número de puntuació narrativa que Adrià Gual va aprofitar per a situar els diferents personatges sobre l'escenari, com les donzelles que entraven acompanyant Griselda i es preparaven per a cantar.⁶³³ Els motius *Muntanya amunt* i *Pagesos i cavallers s'enfilen* acompanyaren l'entrada de la gent del poble, dels pastors, dels pagesos i dels cavallers, segons hi ha anotat en la partitura. En la segona part de l'estructura formal, la partitura també té una anotació que fa referència a la capella de Sant Martí del Canigó, cosa que ens indica que segurament hi havia algun quadre plàstic al seu voltant en aquest moment.

⁶³¹ Els títols de les parts, així com la seva numeració, i la denominació dels motius i les melodies no són originals de Jaume Pahissa, ni tampoc coincideixen totalment amb el contingut dels diferents manuscrits consultats (vegeu annex n. V). La nostra proposta és posterior a l'estudi dels documents i està en relació al text literari de Josep Carner i als diferents comentaris apareguts a la premsa. Vegeu, també, annex n. IX.

⁶³² Carner (1910: [1.159]).

⁶³³ M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2.

Les diferents cròniques que hem consultat ens demostren que aquest preludi fou apreciat per la seva sobrietat i per la capacitat de condensar i suggerir l'acció que el seguia. Es va valorar molt la senzillesa de la melodia, que evocava la placidesa i la serenitat de les muntanyes pirinenques. Alguns varen interpretar l'ostinato com la simulació de les petites campanes de l'ermita de Sant Martí tocant a festa en el dia de l'aplec.⁶³⁴

Estructura general

Forma			Textura	To	Cc.	
1	A ₁	a	F: MA ₁ M: MB ₁ B: AA ₁ / AB ₁	La b M	1 – 16	
		a	F: MA ₂ M: MB ₂ B: AA ₁ / AB ₁	ΛΛΛ Si M	16 – 29	
		b	F: MC ₁ B: AA ₁ / AB ₁		30 – 31	
	A ₂	a	F: MA ₃ B: AA ₂ / AB ₂	Si b M	32 – 38	
		b	F: MC ₂ B: AA ₂ / AB ₂	ΛΛΛ Do # M	39 – 46 47 – 51 52 – 53	
	A ₃	a	F: MA ₄ M: MB ₃ B: AA ₃ / AB ₃	Fa M	54 – 59 59 – 64 65 – 72	
		b	F: MD M: MC ₃ B: AA ₃ / AB ₃	ΛΛΛ Re # M Sol M	73 – 77	
	2			F: AC	Fa M	77 – 78 79 – 81 82 – 92
					ΛΛΛ	
					Fa M	93 – 108

Descripció de la textura

Primera secció de la primera part

$$MA_1 \quad M = (a_1 + a_1) + [(a_2 / a_2) + (a_2 / a_2)] + [(a_3 + a_3 + a_4 + a_4 + a_5) / (a_3 + a_3 + a_4 + a_4 + a_5)]$$

Contrapunt imitatiu doble del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 2 – 4 a₁ VI 1, VI 2, VIa

⁶³⁴ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 a 373; M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1; i J. M. Pascual, «Arenas de Barcelona. Canigó», *La Publicidad*, n. 4.949 (20 de juny de 1910, edició nit), p. 2.

Cc. 4 – 6	a ₁	VI 2, VIa, VIc, Cb
Cc. 6 – 7	a ₂	VI 1, VI 2
Cc. 7 – 8	a ₂	VIa, VIc, Cb
Cc. 8 – 9	a ₂	VI 1, VI 2
Cc. 8 – 9	a ₂	VIa, VIc, Cb
Cc. 9 – 10	a ₃	VI 1, VI 2
Cc. 10	a ₃	VIa, VIc, Cb
Cc. 10 – 11	a ₃	VI 1, VI 2
Cc. 11	a ₃	VIa, VIc, Cb
Cc. 11 – 12	a ₄	VI 1, VI 2
Cc. 12	a ₄	VIa, VIc, Cb
Cc. 12 – 13	a ₄	VI 1, VI 2
Cc. 13	a ₄	VIa, VIc, Cb
Cc. 13 – 15	a ₅	VI 1, VI 2
Cc. 14 – 15	a ₅	VIa, VIc, Cb

MB₁ $M = b_1 + c_1 + b_1 + b_1 + (b_1 + b_2 + b_2 + b_3)$

Repetició de la segona part del motiu *Els cavallers enfilen el Canigó*. Són uns motius rítmics a contratemps que marquen el segon i el quart temps del compàs. També hi afegeix el motiu *Gentil cavaller*.

Cc. 4 – 5	b ₁	Tp
Cc. 6	c ₁	Tr
Cc. 7 – 8	b ₁	Tp
Cc. 9 – 10	b ₁	Tr
Cc. 11 – 12	b ₁	Tp
Cc. 13	b ₂	Tr
Cc. 13 – 14	b ₂	Tp
Cc. 14 – 15	b ₃	Tr

MA₂ $M = a_6 + (a_6 / a_6) + (a_6 / a_6) + [(a_4 + a_4 + a_4 + a_4 + a_5) / (a_4 + a_4 + a_4 + a_4 + a_5)] + a_6$

Contrapunt imitatiu doble del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 17 – 18	a ₆	Flt (1), Fl
Cc. 18 – 19	a ₆	Ob, Ca, Hk
Cc. 19 – 20	a ₆	Flt (1), Fl
Cc. 20 – 21	a ₆	Ob, Ca, Hk
Cc. 20 – 21	a ₆	Flt (1), Fl
Cc. 21 – 22	a ₄	Ob, Ca, Hk
Cc. 22	a ₄	Flt (1), Fl
Cc. 22 – 23	a ₄	Ob, Ca, Hk
Cc. 23	a ₄	Flt (1), Fl
Cc. 23 – 24	a ₄	Ob, Ca, Hk
Cc. 24	a ₄	Flt (1), Fl
Cc. 24 – 25	a ₄	Ob, Ca, Hk
Cc. 25	a ₄	Flt (1), Fl
Cc. 25 – 28	a ₅	Ob, Ca, Hk
Cc. 26 – 28	a ₅	Flt (1), Fl
Cc. 28 – 29	a ₆	VIa, VIc

MB₂ $M = b_5 + b_5 + b_5 + (b_5 / b_5) + (b_5 / b_5)$

Repetició de la inversió de l'arpegi de tres notes de la segona part del motiu *Els cavallers enfilen el Canigó*.

Cc. 18 – 19	b ₄	Tr (2)
Cc. 20 – 21	b ₄	
Cc. 22 – 23	b ₄	
Cc. 24 – 25	b ₄	
Cc. 24 – 25	b ₄	Tr (1)
Cc. 26 – 27	b ₄	Tr (2)
Cc. 26 – 27	b ₄	Tr (1)

MC₁ $M = c_2 + c_2 + c_2 + c_2 + c_2 + c_2 + c_2 + c_2$

Repetició del motiu *Gentil cavaller*.

Cc. 30	c ₂	Flt (1), Fl
Cc. 31	c ₂	Fl, Ob (1)
Cc. 32	c ₂	Tr
Cc. 33	c ₂	Tp
Cc. 34	c ₂	Ob, Ca, Tr
Cc. 35	c ₂	Trb
Cc. 36	c ₂	Tp
Cc. 37	c ₂	Trb

AA₁ Ostinato del motiu *Tritlleig de campanes* a partir de les notes la bemoll i mi bemoll.

Cc. 1 – 37 Flt (1), Clm, Cl

AB₁ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i trinats en la majoria dels instruments.

Cc. 1 – 19	Clb, Fg
Cc. 1 – 15	Flt (1), Fl, Ob, Ca, Hk
Cc. 1 – 4	Vlc, Cb
Cc. 1	Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb
Cc. 16 – 38	VI 1, VI 2
Cc. 16 – 29	Tp, Trb, Tb, Tbb
Cc. 16 – 27	Vla, Vlc
Cc. 20 – 28	Fg (1)
Cc. 28 – 31	Ob
Cc. 30 – 40	Vlc, Cb
Cc. 30 – 38	Hk, Clb, Fg, Vla
Cc. 30 – 31	Ca

Segona secció de la primera part

$$MA_3 \quad M = [(a_1 + a_1 + a_1) + (a_6 + a_6 + a_4 + a_5)] / [(a_2 + a_1 + a_1) + (a_6 + a_4 + a_3 + a_5)]$$

Contrapunt imitatiu doble del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 39 – 41	a ₁	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 41 – 42	a ₂	VIc, Cb
Cc. 41 – 43	a ₁	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 42 – 43	a ₁	VIc, Cb
Cc. 43 – 45	a ₁	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 44 – 46	a ₁	VIc, Cb
Cc. 45 – 46	a ₆	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 46 – 47	a ₆	VIc, Cb
Cc. 47 – 48	a ₆	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 48	a ₄	VIc, Cb
Cc. 48 – 49	a ₄	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 49	a ₃	VIc, Cb
Cc. 49 – 51	a ₅	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 50 – 51	a ₅	VIc, Cb

$$MC_2 \quad M = c_2 + c_2 + c_2 + c_2 + c_2 + c_2$$

Repetició del motiu *Gentil cavaller*.

Cc. 52	c ₂	Tp
Cc. 53	c ₂	Tr (2)
Cc. 54	c ₂	Trb (2)
Cc. 55	c ₂	Tr (2)
Cc. 56	c ₂	Tp (2)
Cc. 57	c ₂	Tr (2)

AA₂ Ostinato del motiu *Tritlleig de campanes* a partir de les notes si bemoll i fa.

Cc. 38 – 60	Flt (1), Fl
Cc. 38 – 59	Ob
Cc. 52 – 61	Ca

AB₂ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i trinats en la majoria dels instruments, mentre la percussió i altres instruments toquen la segona meitat del compàs, deixant l'inici en silenci.

Cc. 38 – 59	Flt (1), Tbb
Cc. 38 – 50	Ca, Hk, Cl
Cc. 38 – 44	Clm, Clb, Fg
Cc. 42 – 51	Tp, Tr, Trb, Tb
Cc. 42 – 45	Ti, Bb
Cc. 46 – 49	Tt
Cc. 50 – 53	Bb
Cc. 51 – 59	VI 1, VI 2, VIa, VIc, Cb
Cc. 54 – 59	Ti
Cc. 54 – 58	Tt
Cc. 58	Bb

Tercera secció de la primera part

$$MA_4 \quad M = [(a_1 / a_1) + (a_1 / a_2)] + [(a_6 / a_6) + (a_5 / a_5)]$$

Contrapunt imitatiu doble del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 60 – 62	a ₁	Tr
Cc. 61 – 62	a ₁	Trb
Cc. 62 – 64	a ₁	Tr
Cc. 63 – 64	a ₂	Trb
Cc. 64 – 65	a ₆	Trb
Cc. 64 – 65	a ₆	Tr
Cc. 65 – 67	a ₅	Trb
Cc. 66 – 67	a ₅	Tr

$$MB_3 \quad M = b_5 + b_6 + b_7 + b_8 + b_9$$

Repetició variada de la segona part del motiu *Els cavallers enfilen el Canigó*.

Cc. 59 – 60	b ₅	Trb (2), Tb, Tbb
Cc. 61 – 63	b ₆	Tb, Tbb, Cb
Cc. 64 – 65	b ₇	
Cc. 66 – 67	b ₈	
Cc. 68 – 71	b ₉	Tr (2)
Cc. 72		Tr (1), Trb, Tb, Tbb

MD *Crit de la multitud*.

Cc. 74 – 79	Flt, Fl, Ob, Ca, Clm, Cl, Clb
-------------	-------------------------------

$$MC_3 \quad M = c_2 + c_2 + c_2$$

Repetició del motiu *Gentil cavaller*.

Cc. 74	c ₂	Hk, Fg, Ptf
Cc. 75	c ₂	
Cc. 76	c ₂	

AA₃ Ostinato del motiu *Tritlleig de campanes*. Primer varia les seves notes fins a mantenir-se en la nota la i la nota re a partir del compàs setanta-tres.

Cc. 59 – 66	Hk
Cc. 61 – 63	Clm, Cl
Cc. 62 – 73	Clb
Cc. 63 – 73	Fg
Cc. 63 – 66	Ob, Ca
Cc. 67 – 73	Clm
Cc. 73 – 76	Tp

AB₃ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i trinats en la majoria dels instruments; a partir del compàs setanta-tres la corda fa unes escales ascendents d'una octava d'àmbit en semicorxeres que van definint un arpegi ascendent.

Cc. 59– 60	Cl, Clb, Fg, Tr, Trb (1)
Cc. 59	CIm
Cc. 61 – 77	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 61 – 68	Tp
Cc. 68	Ob, Ca, Hk
Cc. 69 – 73	Fl
Cc. 73 – 79	Tr, Trb, Tb, Tbb, Ti
Cc. 73 – 77	Cb
Cc. 73	Ca, HK
Cc. 77 – 79	Tp

Segona part

AC Motiu de *La capella*.

Cc. 79 – 106	VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 79 – 84	Bb
Cc. 81 – 108	Cl, Clb
Cc. 81 – 93	Fl, CIm
Cc. 85 – 86	Tr, Trb
Cc. 85	Ob, Ca
Cc. 87 – 108	Tp
Cc. 89 – 106	Bb
Cc. 89 – 94	Fg
Cc. 89 – 91	Ca, Hk
Cc. 93 – 106	Ob, Ca
Cc. 93 – 94	Hk
Cc. 101 – 108	CIm, Tbb
Cc. 101 – 106	Fl, Fg
Cc. 103 – 108	Hk
Cc. 105 – 106	Flt
Cc. 105 – 108	Tr, Trb, Tb, Ti

Comentaris

En les dues primeres divisions de la primera secció, el funcionament harmònic de l'acompanyament homofònic i dels diferents motius melòdics conviu amb els ostinatos que mantenen de fit a fit les notes especificades a la descripció. En aquests compassos inicials, l'ostinato sobre la fonamental i la quinta de l'acord de tònica de La bemoll major, la tonalitat inicial, i que toquen els flautins i els clarinets en si bemoll, es manté inalterable mentre la corda i els altres instruments de vent fusta s'alternen modulant normalment en el funcionament tonal. Això produeix una superposició de notes que dóna acords tan sorprenents com la tríada major de sol amb el la bemoll i el mi bemoll afegits del compàs vint-i-set. Les diferents parts de la textura orquestral no van pel mateix curs harmònic: l'ostinato es manté

al marge dels altres, configurant, així, acords de sonoritat atrevida. Les trompes en el compàs trenta-tres ens ajuden a entendre una mica més aquesta manera de construir l'harmonia. A causa de la superposició de notes que comporta aquests dos cursos sonors, l'acord percutiu que toquen les trompes en aquest compàs, i que agafa les notes de les altres parts orquestrals, està integrat pel la bemoll, el la natural i el do natural.⁶³⁵

Algunes modulacions eviten les relacions clàssiques de la funcionalitat tonal, com la del compàs cinquanta al cinquanta-ú, que va de la tríada menor sobre la nota la i passa al major sobre do sostingut, per continuar més endavant en el compàs cinquanta-quatre amb l'acord de setena de dominant sobre el sol. A aquest passatge cal afegir-hi, també, la tensió que hi provoca l'ostinato de si bemoll i fa, sobretot en el darrer acord. Pahissa posa de costat acords ben distants en el cercle de quintes, busca l'efecte sonor d'acostar tonalitats que no tenen gaires notes de la seva escala en comú, produint així un nombre gran de cromatismes. En el final de la primera part, trobem un altre exemple d'aquest procediment de modulació harmònica que busca la sorpresa de l'oient: de l'acord tríade major sobre la nota re del compàs setanta-sis, que pot ser percebut amb la funció de dominant de sol major, a l'acord menor amb la setena menor sobre do sostingut del compàs següent, per cloure directament sobre l'acord tríade major de fa, que encara triga uns compassos a adquirir la seva funció de tònica final.

La segona part d'aquest número musical és un passatge breu de dinàmica molt dèbil, amb trémolo a la corda i el bombo, que no té pròpiament una melodia.⁶³⁶ Consisteix en una successió lenta d'acords amb un encadenament inesperat dins el context funcional clàssic, desenvolupat de la mateixa manera que acabem de comentar. Ara bé, els darrers catorze compassos són un exemple clàssic de la cadència autèntica que a partir de la dominant de la subdominant, passa per aquesta i aguanta la dominant durant vuit compassos amb variacions previsibles (retard superior de la sensible que passa a ser una appoggiatura inferior abans de la seva resolució, i aparició final de la setena), fins que resol sobre l'acord major de la tònica.

⁶³⁵ Una combinació harmònica com aquesta, però de les obres d'Arnold Schönberg, farien crear tota una nova sistematització matemàtica de l'harmonia a Allan Forte (1973). Concretament, aquesta combinació que acabem de comentar en l'obra de

Primer Cor de Donzelles

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

Cor de Donzelles que iniciava la primera escena de l'obra.⁶³⁷ Era un poema amb cinc estrofes de quatre versos que començaven sempre amb el mateix vocatiu, «Santa Maria!», i que es corresponien a les cinc divisions de l'esquema de l'estructura general. Les amigues de Griselda cantaven aquest cant d'advocació a la mare de Déu mentre l'encerclaven i es dirigien a l'ermita.⁶³⁸ La tonada era fresca, fàcil i delicada, «tota ella saturada de sabor marcadíssimament popular»,⁶³⁹ amb un motiu melòdic que tornaria a sortir després, en el següent número musical. La seva senzilla originalitat va encantar i va posar-se en relació amb les músiques populars del camp.⁶⁴⁰ Malgrat que va ser una presentació bastant circumstancial de l'acció que no aportava gaire contingut a la trama argumental, la funció d'aquest número diegètic era de puntuació narrativa, perquè marcava l'inici de l'escena.

La darrera melodia instrumental sortiria més endavant en el segon acte, amb l'aparició de Flordeneu a escena. Per això pensem que es tracta de la melodia que fa referència a la fada. En aquest sentit, la música avançava els esdeveniments i no només era un element de connexió amb els números posteriors. També donava una significació nova, de premonició, al text de Carner, centrat en la pregària a la mare de Déu, la principal figura simbòlica contraposada a Flordeneu. La música va accentuar aquest contrast de significacions amb les modulacions finals, que van generar la sensació d'una sorpresa estranya. Va ser un vector connector amb l'aparició de la fada, i també un secant claríssim que trencava la unitat temàtica d'aquest cant de devoció.

Pahissa, coincideix amb el que Forte va classificar com un *pitch class* 0-1-4.

⁶³⁶ Vegeu annex n. VII, exemple n. 6.

⁶³⁷ Carner (1910: [1.159] i 1.160)

⁶³⁸ J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3; i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

⁶³⁹ A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), p. [1]

⁶⁴⁰ Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; i M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p.2.

Estructura general

Forma		Textura	To	Cc.
A ₁	a ₁	F: MA ₁ B: AA ₁	Fa M	1 – 18
	a ₁	F: MA ₂ B: AA ₁	^^^^	19 – 34
				35 – 36
B	a ₂	F: MA ₃ B: AA ₂	Mi M	37 – 49
	a ₃	F: MA ₄ B: AB	^^^^	50 – 53
				54 – 62
				62 – 65
A ₂	a ₁	F: MA ₅ B: AA ₃	Fa M	66 – 81
A ₂	b	F: MB B: AA ₄	^^^^ La M	80 – 89

Descripció de la textura

Primera secció

MA₁ $M = a_1 + (b_1 + a_2) + c_1 + b_2 + d$

Melodia de *Pregària a Santa Maria*.

Cc. 4 – 5	a ₁	Santa Maria!	S, C
Cc. 6 – 7	b ₁	Munta pel cel	
Cc. 8 – 9	a ₂	la matinada;	
Cc. 10 – 12	c ₁	a dins el còrrec	
Cc. 13	b ₂	s'hi esvaïa	
Cc. 14 – 18	d	un darrer vel de fada.	

MA₂ $M = a_1 + (b_1 + a_2) + c_1 + b_2 + d$

Melodia de *Pregària a Santa Maria*.

Cc. 20 – 21	a ₁	Santa Maria!	S, C
Cc. 22 – 23	b ₁	Ara s'esbaden	
Cc. 24 – 25	a ₂	flors novelles;	
Cc. 26 – 28	c ₁	no sap quiscuna	
Cc. 29	b ₂	si somia	
Cc. 30	d	quan veu pel cel estrelles.	

AA₁ Acompanyament homofònic amb canvis de posició de les notes de l'acord i bordadures en corxeres als temps dèbils, i un baix de ritme lent, gairebé un pedal.

Cc. 1 – 36 Fg, VI 1, VI 2, VIa, VIc, Cb

Cc. 17 – 36	Fl, Cl
Cc. 17 – 33	Tp
Cc. 30 – 36	Clb
Cc. 35 – 36	CIm
Cc. 36	Ca

Segona secció

MA₃ $M = a_1 + (b_1 + a_2) + (c_1 + c_2 + c_3 + c_3 + c_4)$

Variació de la melodia de *Pregària a Santa Maria*, amb un contrapunt imitatiu doble al final.

Cc. 37 – 38	a ₁	Santa Maria!	S, C
Cc. 39 – 40	b ₁	Avui és festa;	
Cc. 41 – 42	a ₂	fem requesta	
Cc. 43 – 44	c ₁	sobre els tossals,	Tr (1), S
Cc. 44 – 45	c ₂	sobre els tossals,	Tr (2), C
Cc. 45 – 46	c ₃	en tota via,	Tr (1), S
Cc. 46 – 47	c ₃	en tota via,	Tr (2), C
Cc. 47 – 49	c ₄	de roses per la festa.	Tr, S, C

MA₄ $M = a_3 + (c_4 + a_4) + (c_5 + [(c_6 + a_5) / e])$

Variació de la melodia de *Pregària a Santa Maria* amb un motiu instrumental nou que se sobreposa al final per tancar la secció.

Cc. 51 – 52	a ₃	Santa Maria!	Flt, Clm, S, C
Cc. 53 – 54	c ₄	Flor de l'Edem, poncella	Ob (1), S, C
Cc. 55	a ₄	closa!	S, C
Cc. 56 – 58	c ₅	dóna'm la llum i l'alegria	
Cc. 59	c ₆	per heure tota	Fl, S, C
Cc. 60 – 61	a ₅	rosa.	S, C
Cc. 59 – 66	e		Cl (1)

AA₂ Acompanyament homofònic amb canvis de posició de les notes de l'acord i bordadures en tresets de corxeres, i amb arpegis ascendents també en tresets de corxeres.

Cc. 37 – 49	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp, V1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 48 – 50	Tb, Tbb
Cc. 48	Trb
Cc. 49 – 50	Flt

AB Acompanyament homofònic amb notes repercutides amb la figuració de corxera i dues semicorxeres, i amb algunes notes de valor més llarg alternant-se.

Cc. 50 – 66	VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 50 – 59	Fg
Cc. 50 – 51	Fl, Cl
Cc. 55	Tp (2)

Cc. 56 – 62	Clb
Cc. 56 – 60	Hk
Cc. 57 – 59	Ob, Ca, Clm, Cl
Cc. 58 – 59	Tp (3), Tr
Cc. 58 – 60	Tp (1)

Tercera secció

MA₅ M = a₁ + (b₁ + a₂) + c₁ + b₂ + d

Melodia de *Pregària a Santa Maria*.

Cc. 67– 68	a ₁	Santa Maria!	S, C
Cc. 69 – 70	b ₁	Sigui en ton cor	
Cc. 71 – 72	a ₂	arrecerada	
Cc. 73 – 75	c ₁	com la rosa	
Cc. 76	b ₂	s'hi escondiria	
Cc. 77 – 81	d	la gota de rosada! ⁶⁴¹	

MB M = [fa₁ + (fb + fa₂) + fa₃] + (fa₂ + fb+ fc)

Melodia de *Flordeneu*.

Cc. 80 – 81	fa ₁	Fl (1), Ob (1), Ca, Cl (1), VI 1, VI 2
Cc. 82	fb	
Cc. 83	fa ₂	
Cc. 84 – 85	fa ₃	
Cc. 85	fa ₂	Fg, Tp (2), Vla, Vlc
Cc. 86	fb	
Cc. 87 – 88	fc	

AA₃ Acompanyament homofònic amb canvis de posició de les notes de l'acord i bordadures en corxeres als temps dèbils, i un baix de ritme lent, gairebé un pedal.

Cc. 66– 79	Fg, Cb
Cc. 66 – 78	Vla
Cc. 66 – 77	VI 1, VI 2, Vlc
Cc. 78 – 79	Clm, Cl (1)
Cc. 79	Clb

AA₄ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i amb tresets de corxeres fent bordadures inferiors i superiors.

Cc. 80 – 88	Hk, Clm, Clb, Fg (1), Cb
Cc. 80 – 87	Cl (1)
Cc. 80 – 86	Flt, Fl (1), Ob (1)
Cc. 80 – 84	Tp (3), Vla, Vlc
Cc. 80 – 83	Fg (1)
Cc. 85 – 87	Tp (2)
Cc. 86 – 87	VI 1

⁶⁴¹ En els versos segon i tercer d'aquesta estrofa, el text de la partitura no coincideix amb el del llibret. Carner (1910: 1.160): «Santa Maria! / Jo en el teu cor sigui servada, / com en la flor s'hi escondiria / la gota de rosada!».

Comentaris

El disseny de la melodia cantada depèn clarament de la definició de l'acord tríade major. En les seves diverses aparicions, les variacions són mínimes i sempre conseqüència de les diferents lletres a les que s'adapta. L'únic contrast melòdic d'aquest número ve de les dues melodies instrumentals que tenen una funció d'acabament; sobretot la darrera, que podria interpretar-se com una coda. Justament aquesta darrera ens permet comprovar fins a quin punt el compositor sotmet la melodia a l'harmonia. El si natural que hi ha en el compàs vuitanta-tres pot tenir dues explicacions. D'entrada, podríem pensar que la melodia està construïda a partir de l'escala de fa, o lídia, cosa que ens indicaria una especulació melòdica, o un interès per utilitzar els models melòdics modals. Per la nostra banda, pensem que es deu a l'acord que l'acompanya en aquest moment, que és el de dominant de la dominant i, per tant, el si bemoll se sensibilitza. Pot semblar que a Pahissa li agrada tant combinar dues notes dissonants (el do sostingut i el do natural del compàs vuitanta-dos), com no fer-ho (compàs vuitanta-tres). Però no es tracta pas d'una gratuïtat en els procediments, sinó del coneixement i la valoració de la funció harmònica dels acords: mentre en el compàs vuitanta-dos li interessa incrementar la tensió harmònica afegint-hi la dissonància, en el vuitanta-tres tem que la dissonància desvalori la tensió de la sensible. En qualsevol cas, la melodia està subordinada al seu funcionament dins dels acords, des de l'incís motívic inicial fins al seu desenvolupament posterior.

L'acompanyament de l'orquestra dels primers compassos, que inicien els violins segons i els violoncel·l, és a partir d'unes appoggiatures sobre la nota re que resolen en la quinta de l'acord en els violoncel·l i en la setena menor en els violins, un mi bemoll.⁶⁴² Això provoca la sensació que aquest acord inicial de tònica és de setena de dominant i l'oient, per tant, no té del tot clara la tonalitat. Malgrat això, per l'encadenament posterior dels acords, i sobretot per la repetició modulada del compàs trenta-set, la utilització d'aquesta setena menor no té altra finalitat que la de donar variabilitat harmònica al passatge. Amb la mateixa finalitat expliquem els cromatismes del baix, que no són notes de pas que suportin un canvi d'acord, sinó uns elements que augmenten la inestabilitat tonal.

La modulació de fa major a mi major dels compassos trenta-cinc i trenta-sis, es resol amb un acord pont que uneix les dues tonalitats i que té dues lectures vàlides. L'acord és el de setena de dominant de mi major amb la quinta disminuïda, que coincideix amb el mateix acord de la tonalitat de si bemoll major, fent les enharmonies corresponents. La confusió inicial buscada per Pahissa amb la resolució dels violins segons de l'appoggiatura sobre el re, que acabem de veure que fa percebre l'acord inicial de tònica com un de setena de dominant, l'ajuda a aquesta modulació. Perquè l'únic canvi que ha d'afegir respecte a l'inici del fragment és transformar el do en do bemoll, o el que és el mateix, en si. És el mateix acord simètric que hem comentat a *El camí*.⁶⁴³

En el mateix manuscrit, la partitura té dues versions per a la música entre el compàs seixanta-dos i el seixanta-sis; en l'esquema de l'estructura general hem utilitzat la darrera, que és una ampliació del mateix autor. La primera versió consta de tres compassos: acord de setena de dominant de fa major amb retard inferior de la sensible; el mateix acord resolent el retard; i acord tríade de tònica amb les mateixes appoggiatures que trobem a l'inici del fragment.⁶⁴⁴ Aquests tres compassos es converteixen en cinc en la segona versió: acord de setena de dominant de fa major amb retard inferior de la sensible i retard superior de la quinta; el mateix acord fent una brodadura superior d'aquest retard, que ja dona una sensació de resolució; repetició de l'acord que trobem dos compassos endarrera; resolució del retard de la sensible en el primer temps i de la quinta en el segon; acord tríade de tònica com en la primera versió.⁶⁴⁵

Aquest exemple que acaben de detallar ens explica un recurs que té el compositor d'ampliar i allargar les seves composicions. La diversitat harmònica la crea amb retards i altres notes estranyes típiques de l'harmonia clàssica, però amb un ritme harmònic lent. Lligat amb això, constatem el gust pels acords de cinquena augmentada i l'ampliació de les tríades amb les setenes i novenes, sense que necessàriament siguin un reforç més per marcar la funció de dominant, com podem veure entre els compassos quaranta-quatre i quaranta-nou d'aquest mateix número. Tots aquests procediments li serveixen per enriquir la partitura i fer-la moderna, i per desintegrar la tonalitat i portar a l'extrem la funcionalitat. Tot i que els acords, generalment, es desenvolupen de manera molt previsible, les

⁶⁴² Vegeu annex n. VII, exemple n. 7.

⁶⁴³ Vegeu annex n. VII, exemple n. 3.

modulacions a tons allunyats cerquen sobretot un efecte de contrast, de sorpresa, de canvi inesperat. És un recurs eficient per a buscar una combinació harmònica innovadora que potencia els moviments melòdics cromàtics, sense defugir les normes clàssiques, com en els darrers quatre compassos.⁶⁴⁶ Si bé s'havia retornat a la tonalitat inicial de fa major en el compàs vuitanta-sis, la primera inversió d'aquest acord tríade està encadenada amb l'acord major amb la sexta afegida sobre el mi bemoll en estat fonamental, per acabar en la tríada major sobre la nota la, en estat fonamental també. El primer pas és un recurs de dominant menor que podria remetre a una harmonia modal en escala de sol, però el darrer és difícil d'explicar, a menys que recorrem al concepte «canvi per la sensible» de Riemann (*Leittonwechselklänge*).⁶⁴⁷ Pensem que la interpretació d'aquests tres acords no ha d'anar més enllà d'un recurs que vol apropar dues tonalitats allunyades i contrastades a partir d'acords que reforcin el cromatisme, o els salts poc habituals en l'escala diatònica clàssica, com els de trítion del baix.

Segon Cor de Donzelles

Situació, funció i interpretació en relació a la posada en escena

Després que Griselda exposés en un breu monòleg com va conèixer Gentil, i de quina manera en va quedar enamorada, les seves acompanyants van cantar aquest número, demanant que també a elles els hi fos donat l'enamorat, malgrat que «l'amor és un defalliment».⁶⁴⁸ El text no tenia la mateixa forma estròfica del número anterior i, després d'un vocatiu a Santa Maria i a Sant Martí, els dos darrers versos, que coincidien amb la darrera melodia cantada, exposaven aquesta demanda. Alguns del

⁶⁴⁴ Vegeu annex n. VII, exemple n. 8a.

⁶⁴⁵ Vegeu annex n. VII, exemple n. 8b.

⁶⁴⁶ Vegeu annex n. VII, exemple n. 9.

⁶⁴⁷ És a dir, la relació entre acords contrària a la que hi ha entre els relatius: si estem en una tonalitat major serà l'acord menor sobre la tercera major ascendent de la tònica, i si estem en una tonalitat menor serà l'acord major sobre la tercera major descendent de la tònica. Explicarem i comentarem amb més detall aquest concepte en el proper capítol. Per a més informació vegeu Riemann (1889).

⁶⁴⁸ Carner (1910: 1.161).

cronistes van identificar la relació amb el número anterior i el mateix caient popular, però no varen aplaudir la concreció formal deguda a l'encadenament de seccions i divisions que hem senyalat.⁶⁴⁹

A la partitura, en el compàs trenta-set, hi ha una anotació manuscrita de Pahissa que detalla que en aquell moment l'escuder sortia de la capella. Si per una banda tenim relacionada aquesta segona secció amb la capella, per l'acompanyament homofònic de la corda en trémolo, aquesta sortida de l'escuder, que donava inici a la segona escena, apareixia reforçada per la melodia dels *Cavallers*, de motius rítmics i tocada pels instruments de vent metall, que accentuà l'assignació bèl·lica del personatge. Era una puntuació de personatge. D'aquesta manera, el número no només tingué la funció de puntuació narrativa de tancar i diegètica del clam de les donzelles, sinó que també estigué integrada semànticament als moviments d'escena: la segona secció referia musicalment a la capella i a l'escuder, en el moment que aquest en sortia. Va ser un cas de música integrada per significat, actuant d'acumulador vectorial en la condensació semàntica.

Estructura general

<i>Forma</i>	<i>Textura</i>	<i>To</i>	<i>Cc.</i>
A	F: MA	Fa M	1 – 3
	F: MB B: AA ₁		4 – 16
	F: MC B: AA ₂		15 – 24
			25 – 26
B	F: MD B: AB	La M	26 – 38
		Fa M	39 – 42

Descripció de la textura

Primera secció

MA Escala cromàtica ascendent de semicorxeres i amb un àmbit de gairebé dues octaves.

Cc. 1 – 4 FI, Hk, Clm, Cl, Clb

⁶⁴⁹ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2], i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; i M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2.

MB $M = a_1 + a_2 + b_1 + c$

Melodia de *Pregària a Santa Maria*.

Cc. 4 – 6	a_1	Santa Maria, blanca estrella,	S, C
Cc. 7 – 9	a_2	vós, sant Martí de la capella:	
Cc. 10 – 11	ba_1	puix en diada assenyalada	
Cc. 12	bb_1	puix en diada assenyalada	
Cc. 13 – 16	c	us envoltem de cants i odor,	

MC $M = (bb_2 + bc) + (bb_2 + ba_2 + bb_3) + (bb_4 + ba_2 + bd)$

Melodia de *Flordeneu* doblada parcialment per una textura homofònica cantada per un cor de veus femenines.

Cc. 15	bb_2		Ca, Hk, tp (2)
Cc. 16	bc		
Cc. 17	bb_2	deu-nos	Fl (1), Ob (1), Cl (1), S, C, VI 1, VI 2
Cc. 18	ba_2	l'amor tan	
Cc. 19 – 21	bb_3	enyorada, deu-nos l'amor, la dolça amor	
Cc. 22 – 23	bb_4		Tp (2), Vla, Vlc
Cc. 24	ba_2		
Cc. 25 – 26	bd		

AA₁ Acompanyament homofònic amb canvis de posició i brodadures en tresets de semicorxeres, i amb notes de valors més llarg, progressivament més presents.

Cc. 4 – 13	Vla
Cc. 4 – 5	VI 1, VI 2, Vlc, Cb
Cc. 6	Fl, Ob, Ca, Hk, Cl, Clb, Tp (1)
Cc. 7 – 8	Fg, VI 1, VI 2, Vlc, Cb
Cc. 9	Fl, Ob, Ca, Hk, Cl, Clb, Tp (1)
Cc. 10 – 11	Fg, VI 1, VI 2, Vlc, Cb
Cc. 12 – 14	Fl, Ob, Cl, Clb
Cc. 12 – 13	Ca, Hk, Tp (1)
Cc. 13	VI 1, VI 2, Vlc, Cb
Cc. 14	Flt, Clm

AA₂ Acompanyament homofònic amb canvis de posició i brodadures en corxeres que després passen a ser tresets de semicorxeres, i amb notes de valor més llarg, progressivament més presents; la corda té un trémolo a partir del compàs vint-i-dos.

Cc. 15 – 25	Fg, Cb
Cc. 15 – 21	Cl (1), Clb, Vla, Vlc
Cc. 15 – 16	Cl (1), VI 2
Cc. 17 – 25	Flt, Clm
Cc. 17 – 21	Ob (1), Ca, Tp
Cc. 21	Hk
Cc. 22 – 25	Fl, Cl, VI 1, VI 2

Segona secció

MD $M = [(ca_1 + ca_2 + ca_3) + cb] + (cc_1 + cc_2)$

Melodia dels *Cavallers*.

Cc. 31	ca ₁	Tp (2)
Cc. 32 – 33	ca ₂	Tp
Cc. 36	ca ₃	Trb (2)
Cc. 37 – 38	cb	Trb
Cc. 38		Tb, Ti
Cc. 40	cc ₁	Tr, Trb, Tb, Tbb
Cc. 41 – 42	cc ₂	Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb

AB Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i amb un trémolo en els violins; parteix del motiu de *La capella*.

Cc. 26 – 42	Flt, Fl, Clm, Cl, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 26 – 27	Fg, Tr, Trb, Tb, Tbb
Cc. 28 – 31	Fg (1)
Cc. 29 – 42	Ca, Hk
Cc. 30 – 42	Clb
Cc. 32 – 42	Fg
Cc. 36	Tp (2)
Cc. 39 – 42	Tp (3), Ti
Cc. 39 – 40	Tp (1)

Comentaris

La primera secció d'aquest número repeteix seccions de l'anterior de manera força idèntica. Només varia una mica la melodia, més del que és normal en una adaptació per motius de lletra. De fet, l'acompanyament del compàs primer al setze és exactament igual als mateixos compassos del número anterior, i del compàs disset al vint-i-sis als del vuitanta al vuitanta-set, amb algunes petites variacions.

A partir del compàs quinze, la tercera divisió de la primera secció se sobreposa a la segona, amb una melodia instrumental que introdueix i avança imitativament la nova melodia de la segona, doblada homofònicament pel cor femení. Les dues seccions també s'encavalquen l'una amb l'altra: l'acompanyament homofònic de la tercera, que remet a la segona part del preludi, amb els violins primers i segons en trémolo, comença en el compàs vint-i-cinc, mentre encara sona la segona part de la melodia d'aquesta divisió de la secció. Per tant, les seccions i divisions d'aquest número s'enllacen i se sobreposen les unes a les altres, apaivagant el seu contrast i incrementant la densitat de plans sonors de la textura.

La segona secció té una melodia fonamentalment rítmica, la dels *Cavallers*, que prefigura els motius principals del preludi del tercer acte i recorda els procediments típics de fanfara –ja el motiu rítmic *Pagesos i cavallers s'enfilen*, també tocat per instruments de vent metall, prefigurava aquests motius. Aquesta segona secció consisteix, bàsicament, en un encadenament d'acords inesperat, sense una lògica clàssica, com el que hem comentat abans. Clar que això no impedeix que el número acabi remarcant sobrerament la funció de dominant de la tonalitat inicial de fa major. És un exemple d'aquest procés de creació harmònica tan propi de Jaume Pahissa: per un costat elidir la tonalitat, per un altre utilitzar les seves fòrmules més tradicionals.

Pas de la segona escena a la tercera

Situació, funció i interpretació en relació a la posada en escena

La segona escena era un diàleg en el qual l'Escuder explicava a Griselda que Gentil ja era cavaller. Després de la narració –la primera vegada que Carner introdueix els versos originals de Verdaguier–, Griselda mostrà la temença que Gentil l'hagués oblidada per la seva nova condició militar. Un cop acabada la missa, va decidir marxar amb les seves amigues per no trobar-se Gentil, que en aquell moment sortia de la capella, juntament amb Oliba, Tallaferro, Guifre i els monjos.⁶⁵⁰ La música d'aquest número acompanyava aquest moviment de personatges sobre l'escenari i, altra vegada, la seva principal funció de puntuació narrativa, de canvi d'escena, no impedia que també s'hi integrés semànticament, amb la referència als cavallers de la mateixa melodia que abans havia acompanyat la sortida de l'Escuder.

Malgrat la senzillesa i la brevetat d'aquest número musical, el conjunt de l'escena va produir un fort impacte al públic per la multitud de personatges i el detall de les vestimentes que portaven. Era el primer moviment de masses important sobre l'escenari i la posada en escena va aconseguir un bon efecte. La música va identificar-se com un marxa solemne i vibrant. Va evocar, fins i tot, la marxa dels

⁶⁵⁰ Carner (1910: 1.165); M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1; A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), p. [1] i [2]; i «Barcelona. Representación en las Arenas de la tragedia Canigó, adaptación del poema de Verdaguier», *La Ilustración Artística*, n. 1.487 (27 de juny de 1910), p. 424.

funerals de Sigfrid del tercer acte de *Götterdämmerung* de Wagner, tot i que l'anàlisi de la partitura no ens reveli cap element de contacte, si no sobrevalorem l'efecte rítmic i melòdic dels timbals en els darrers compassos.⁶⁵¹ Fou un fragment musical que va seduir per la seva funció d'acompanyament musical a la comitiva de nobles, cavallers i monjos. A Barcelona, sembla que la interpretació dels instruments de vent metall que acompanya gairebé la totalitat d'aquest número no fou del tot ajustada i va treure-li intensitat.⁶⁵²

Estructura general

Forma	Textura	To	Cc.
A	F: AA	Fa M	1 – 3
		^^^	4 – 9
	F: MA B: AA		10 – 17
		Fa M	18 – 23

Descripció de la textura

AA Inici a partir de la nota de tònica sola que es va desplegant fins esdevenir un acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 1 – 22	Tp, Trb
Cc. 2 – 8	Tr (1)
Cc. 3 – 22	Tb
Cc. 5 – 22	Tbb
Cc. 9 – 10	Tr (2)
Cc. 11 – 22	Tr
Cc. 13 – 17	Ca, Hk
Cc. 18 – 22	Clb, Fg
Cc. 22 – 23	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl

MA $M = [(a_1 + a_2 + a_3) + b] + c$

Melodia dels *Cavallers*.

Cc. 10	a ₁	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 11 – 12	a ₂	
Cc. 14 – 15	a ₃	Vla, Vlc, Cb
Cc. 16 – 17	b	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 19 – 20	c ₁	Ti, VI1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 21 – 22	c ₂	

⁶⁵¹ En canvi, si que hi trobem una cita del característic inici d'aquesta música de Wagner en l'acompanyament de la darrera divisió de la primera secció del «Preludi del tercer acte» (AD). També en determinades variacions d'aquest motiu del *Combat*, que apareix diferents vegades. «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1.

⁶⁵² A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

Comentaris

A partir del compàs quatre repeteix exactament els compassos vint-i-sis a quaranta-dos del número anterior, variant només la instrumentació. La melodia també és la mateixa, ara interpretada per la corda. La diferència més important és el canvi de tempo que reflecteixen els valors, que són duplicats.

Pas de la tercera escena a la quarta

Aquest número va ser la repetició literal de l'anterior. De fet, a la partitura general només hi apareix escrit un cop amb els dos títols. La seva funció també va ser, principalment, de puntuació. Es va tocar després d'una conversa dels protagonistes masculins, en la qual es cantava la cavalleria i la terra catalana, i s'explicava a Gentil que un cavaller no podia tastar l'amor fins que no havia tornat de la batalla: «Ai, malanat d'aquell que s'enamora / sense dur cap trofeu de la lluita campal!», li deia el seu pare Tallafarro.⁶⁵³ Al final de l'escena, Carner tornava a introduir un fragment original de Verdaguer, però li va canviar la situació: si en el poema aquest text explicava com Flordeneu i Gentil festegen volant les muntanyes dels Pirineus sobre una carrossa màgica, en l'adaptació escènica tancava la visió de Tallafarro sobre la Catalunya futura. Si es coneixia correctament la referència exacta, era un intertext que tallava el discurs i en trencava la continuïtat. Però possiblement es degué més a la valoració poètica que no pas a l'ús del seu contingut dins la trama narrativa. La intenció era acabar amb una cita al text de referència. Finalment, Oliva beneïa tothom amb una creu i es retirava amb els monjos a la capella, moment en què va tornar a sonar la música que havia obert l'escena.⁶⁵⁴

⁶⁵³ Carner (1910: 1.167)

⁶⁵⁴ Carner (1910: 1.170); M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; i «Barcelona. Representación en las Arenas de la tragedia Canigó, adaptación del poema de Verdaguer», *La Ilustración Artística*, n. 1.487 (27 de juny de 1910), p. 424.

Sardana de Griselda i Gentil

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

Mentre Oliba, Tallaferro i Guifre entraven a l'ermita, les donzelles tornaven amb Griselda, que les seguia. Gentil aprofità que el seu pare i els seus oncles havien marxat a pregar, per confessar a l'Escuder el seu amor per la pastora: «Els demanen per mon nom / i pel guany de mes batalles / i pel vol de mon penó. / Però jo diré pregàries / de l'amor i per l'amor; / oh, Griselda, ma Griselda, / si és pecat, Déu me perdó».⁶⁵⁵ Tot seguit, el text de Carner inclou un altre número musical que no apareix a la partitura. Es tracta d'un altre cor de donzelles que havien de cantar des del llindar de l'ermita, mentre llençaven flors i arribaven els pastors. En qualsevol cas, Pahissa no el va compondre.

Després d'un breu diàleg amorós entre Gentil i Griselda, varen arribar els cornamusaires i va començar la sardana: «on dansen els Pastors, Griselda i les donzelles. Cap a la fi de la sardana, Tallaferro és eixit de la capella, sense ésser vist de Gentil, que amb l'Escuder a son costat, guaita la dansa. Tot d'una que fineix, les Donzelles posen a Griselda una corona».⁶⁵⁶ Per tant, aquest número estava integrat en la trama argumental, era diegètic. Formava part dels actes de l'aplec descrit per Verdaguer en el primer llibre del seu poema.

En les diverses representacions de *Canigó*, la premsa barcelonina va criticar unànimement aquesta sardana, perquè pensaven que una sardana no era el lloc per a les experimentacions i el lluïment tècnic. Els articulistes de *La Veu de Catalunya* creien que hagués estat millor escriure-la a partir d'una cançó popular catalana, seguint el model de la música incidental de *La presó de Lleida*. Aquesta mancança, que estava en relació a la invenció i la difusió del model barceloní i catalanista de la dansa, i un llenguatge excessivament modern, no els havia convençut, «perque en ella no hi ressurtia, ab claretat, el color de nostra dança; perque era una sardana, si's vol, sabia, però mancada de caràcter».⁶⁵⁷ *El Poble Català*, portaveu dels republicans catalanistes, en la mateixa línia, anotava que «La sardana que ha

⁶⁵⁵ Carner (1910: 1.171).

⁶⁵⁶ Carner (1910: 1.173), en cursiva a l'original per tractar-se d'una acotació. M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]

⁶⁵⁷ «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1.

compost el mestre Pahissa té una exessiva complicació polifònica y está mancada de precissió rítmica que requereix la dansa empordanesa». ⁶⁵⁸ Una setmana més tard hi tornava a insistir:

Aquesta sardana, sincerament tenim de dir an en Pahissa, que la creiem una equivocació; en lloc de fer ressortir el senzill cant, característic d'aquesta dansa, l'ofega el compositor sota un treball de tècnica que li fa perdre interès y al mateix temps sorprèn; y si bé el músic pot quedar satisfet davant d'una palesa afirmació del seu saber, en cambi hi té que trobar a faltar forsosament l'inspiració, deixada aquesta sardana a recó, per la tècnica. ⁶⁵⁹

Un espectacle tan prenyat de simbolismes catalanistes necessitava una sardana que seguís els patrons que ja estaven definits: una melodia d'origen popular, tant agradable com fàcil d'identificar, i un tractament musical que no es perdés amb especulacions harmòniques com les que hem comentat. Al públic catalanista, tant el de dretes com el d'esquerres, el va sorprendre que el compositor no hagués utilitzat un recurs tan esperat. Per altra banda, hagués estat una citació musical fàcil de realitzar que hauria provocat entusiasme. Segurament, davant la dicotomia entre catalanitat i modernitat, Pahissa va optar conscientment per la segona, perquè així continuava construint la figura de músic modern i europeu que no es conformava a actuar dins les limitacions regionals. Possiblement va ser una acció que ja contemplava prèviament les crítiques dels sectors catalanistes, i no només dels conservadors. La seva decisió va crear polèmica, i deuria posar els comentaris dels espectadors radicalment a favor o en contra, tal com havia succeït l'any anterior amb l'estrena del poema simfònic *El camí*. A Pahissa li agradava provocar amb les seves composicions, originar discussions polèmiques sobre l'evolució tècnica de la música i el seu ús en la música de concert, en les representacions escèniques o, com aquest cas, en un símbol nacional que tot just funcionava plenament des de feia quatre anys. Per això, *L'Esquella de la Torratxa* havia expressat, amb el to burleta habitual, la seva sorpresa de que Pahissa hagués compost «una sardana que deixinθο anar». ⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.928 (14 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

⁶⁵⁹ A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

⁶⁶⁰ *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.635 (13 de maig de 1910), p. 270.

Estructura general

Forma			Textura	To	Cc.	
1			F: MA	Sol M	1 – 10	
2	A	a ₁	F: MB ₁	^^^^	11 – 13 14 – 20	
		a ₂	F: MB ₂ M: MC B: AA	Sol M ^^^^	21 – 24 25 – 30	
		b	F: MD M: MB ₃ B: AA	Sol M ^^^^	31 – 36 36 – 44	
			Sol M	45 – 47 48 – 57		
	3	B	c	F: ME B: AB	Si b M ^^^^	58 – 69 69 – 76
					Sol M	76 – 85
C		d ₁	F: MF ₁ B: AC	^^^^ Sol M	85 – 88 89 – 94	
		d ₂	F: MF ₂ M: MB ₄ B: AD		Sol M	95 – 100c

Descripció de la textura

Primera part

MA Melodia sola de la introducció típica de flabiol que inicia les sardanes.

Cc. 1 – 10 Flt (1)

Segona part

MB₁ $M = [(a_1 / a_1) + (a_2 / a_3) + (a_4 / a_3)] + b_1$

Melodia de *Dansen els Pastors, Griselda i les donzelles*.

Cc. 11 – 12	a ₁	Ob
Cc. 12 – 13	a ₁	Tp
Cc. 13 – 14	a ₂	Ob, Cl
Cc. 14 – 15	a ₃	Fg, Tp
Cc. 15 – 16	a ₄	Ob, Ca, Hk, Cl
Cc. 16 – 17	a ₃	Fg, Tp
Cc. 17 – 20	b ₁	Vla
Cc. 17 – 19		Vlc
Cc. 18 – 20		VI 1, VI 2

MB₂ $M = [(a_1 / a_1) + (a_2 / a_3) + (a_5 / a_4)] + b_2$

Variació de la melodia de *Dansen els Pastors, Griselda i les donzelles*.

Cc. 21 – 23	a ₁	Ob, Cl, Hk, Cl
Cc. 22 – 24	a ₁	Fg, Tp

Cc. 24 – 26	a ₂	Ob, Cl, Hk, Cl
Cc. 25 – 27	a ₃	Fg, Tp
Cc. 27 – 31	a ₅	Ca, Hk
Cc. 27 – 29		Cl
Cc. 27 – 28		Ob
Cc. 28 – 30	a ₄	Tp
Cc. 28 – 29		Fg
Cc. 30 – 31	b ₂	Fl, Cl

MC $M = (c_1 / c_1) + (c_1 / c_1) + [(c_2 + c_2) / c_3]$

Contrapunt imitatiu doble d'un motiu de tres notes descendents per graus conjunts i diatònics.

Cc. 23	c ₁	VI 1, VI 2
Cc. 24	c ₁	Vla, Vlc
Cc. 26	c ₁	VI 1, VI 2
Cc. 27 – 28	c ₁	Vla
Cc. 27		Vlc
Cc. 29	c ₂	VI 1, VI 2
Cc. 29 – 30	c ₃	Vla
Cc. 30	c ₂	Vlc, Cb

MD $M = d_1 + d_1 + d_2$

Melodia de *Gentil*.

Cc. 31 – 35	d ₁	Ob, VI 1, VI 2
Cc. 35 – 39	d ₁	Ca, Hk, Vla, Vlc
Cc. 39 – 43	d ₂	Ob (1), Clm, VI 1
Cc. 39 – 41		VI 2
Cc. 42 – 43		Vlc

MB₃ $M = [(a_1 / a_6) + (a_7 / a_8) + (a_9 / a_{10}) + (a_{11} / a_{12})] + (a_{13} + a_{14})$

Variació de la melodia de *Dansen els Pastors, Griselda i les donzelles*.

Cc. 31 – 32	a ₁	Fg, Tp (2)
Cc. 32 – 33	a ₆	Fl, Cl
Cc. 33 – 34	a ₇	Fg, Tp (2)
Cc. 34 – 35	a ₈	Fl, Cl
Cc. 35 – 36	a ₉	Fg, Tp (2)
Cc. 36 – 37	a ₁₀	Fl, Cl
Cc. 37 – 39	a ₁₁	Fg, Tp (2)
Cc. 38 – 41	a ₁₂	Fl, Cl
Cc. 42 – 43	a ₁₃	Tp, Tr (2), Vla
Cc. 43 – 47	a ₁₄	VI 2
Cc. 43		Fl
Cc. 44 – 47		Tp, VI 1
Cc. 44 – 46		Vla
Cc. 46 – 47		Fl

AA Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i un baix lent en forma de pedal.

Cc. 21 – 29	Cb
Cc. 21 – 28	Fl
Cc. 21 – 22	Clm, Clb
Cc. 24 – 25	Clm, Clb
Cc. 27 – 28	Clm, Clb
Cc. 31 – 47	Clb, Cb
Cc. 31 – 41	Trb
Cc. 31 – 39	Tp (2)
Cc. 31 – 37	Clm
Cc. 31	Vla, Vlc
Cc. 35 – 38	Ob (1)
Cc. 38 – 41	Tbb
Cc. 38 – 39	Tb
Cc. 39 – 43	Ob (1), Ca, Hk
Cc. 39 – 41	Flt
Cc. 41 – 43	Cl
Cc. 42 – 47	Fg
Cc. 44 – 47	Vlc
Cc. 45 – 46	Ti
Cc. 46 – 47	Ca, Hk, Clm, Cl, VI 2, Vla

Primera secció de la tercera part

ME $M = (ea_1 + ea_2) + (eb + [ec / (ed + ee_1)] + (ee_2 + ee_3 + ee_3))$

Melodia de *Griselda*.

Cc. 50 – 53	ea ₁	Vlc
Cc. 54 – 57	ea ₂	VI 1
Cc. 58 – 63	eb	Ob (1)
Cc. 63 – 69	ec	Cl (1)
Cc. 66 – 68	ed	VI 2
Cc. 69 – 71	ee ₁	
Cc. 69		Ca
Cc. 70 – 71	ee ₂	Vla
Cc. 70		Tp (1)
Cc. 71		Ca
Cc. 72	ee ₃	Cl (1), VI 2
Cc. 73	ee ₃	Fl, Vla

AB Acompanyament homofònic i rítmic amb la figuració característica de l'acompanyament de les sardanes (corxera amb silenci seguida de dues corxeres) i amb algunes notes de valors llargs.

Cc. 48 – 69	Tp
Cc. 50 – 68	Fg
Cc. 50 – 58	Cb
Cc. 50 – 57	Cl, Ti
Cc. 50 – 54	Vla
Cc. 52 – 54	VI 2
Cc. 57	Fl
Cc. 58 – 76	Vlc
Cc. 58 – 74	VI 1
Cc. 58 – 69	Vla

Cc. 58 – 68	Hk
Cc. 58 – 65	VI 2
Cc. 59 – 60	Ti
Cc. 61	Cb
Cc. 62 – 63	Ti
Cc. 63 – 67	Cl (1)
Cc. 63 – 66	Cb
Cc. 65 – 68	Ob (1), Ti
Cc. 66 – 68	Fl (1)
Cc. 70 – 73	Tp (3)
Cc. 74 – 76	Vla
Cc. 74	Tp
Cc. 76	Ti

Primera divisió de la segona secció de la tercera part

$$MF_1 \quad M = (fa_1 + fb_1) + (fa_2 + fb_2 + ee_4)$$

Melodia de *La corona de Griselda*.

Cc. 77 – 78	fa ₁	VI 1
Cc. 79 – 80	fb ₁	
Cc. 81 – 82	fa ₂	
Cc. 83 – 84	fb ₂	
Cc. 85	ee ₄	

AC Acompanyament homofònic amb canvis de posició de les notes de l'acord en semicorxeres i figuracions breus encapçalades per semicorxeres en el vent fusta.

Cc. 77 – 85	Cl, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 77	Flt
Cc. 78 – 81	Fl
Cc. 78	Ob (1)
Cc. 79 – 85	Ti
Cc. 79	Flt
Cc. 80	Ob
Cc. 81	Flt
Cc. 82 – 84	Fl (1), Ob (1)
Cc. 82	Tp (1)
Cc. 83	Cb
Cc. 84	Flt

Segona divisió de la segona secció de la tercera part

$$MF_2 \quad M = (fa_3 + fb_3) + (fa_3 + fb_3 + fb_2 + (fb_4 + fb_4) / ee_4]$$

Variació de la melodia de *La corona de Griselda*.

Cc. 87 – 88	fa ₃	Tp
Cc. 90 – 91	fb ₃	
Cc. 91 – 93	fa ₃	Tr
Cc. 94 – 95	fb ₃	Ob, Cl, Tr
Cc. 96 – 97	fb ₂	VI 1, VI 2, Vla

Cc. 97	fb ₄	Fl, Clm
Cc. 98	fb ₄	Ob, Cl
Cc. 98	ee ₄	VI 1, VI 2, Vla

MB₄ $M = (a_{15} / a_{15}) + (a_{15} / a_{16}) + (a_{17} / a_{18}) + (a_{19} / a_{20})$

Variació de la melodia de *Dansen els Pastors, Griselda i les donzelles*.

Cc. 85 – 86	aa ₁₅	Flt, Fl
Cc. 86 – 87	aa ₁₅	VI 1, VI 2
Cc. 87 – 88	aa ₁₅	Flt, Fl
Cc. 88 – 89	aa ₁₆	VI 1, VI 2
Cc. 89 – 90	aa ₁₇	Flt, Fl
Cc. 90 – 91	aa ₁₈	VI 1, VI 2
Cc. 91 – 92	aa ₁₉	Flt, Fl
Cc. 92 – 94	aa ₂₀	VI 1, VI 2

AD Acompanyament homofònic amb un ritme marcat de dues semicorxeres en primer temps dèbil del compàs binari, que continua amb tres corxeres, la darrera marcant l'inici del següent compàs; el violoncel fa alguns arpegis de tresets de semicorxeres.

Cc. 85 – 100c	Trb
Cc. 85 – 99	Tbb
Cc. 85 – 98	Ca, Vlc, Cb
Cc. 85 – 96	Fl
Cc. 85 – 95	Flt, Tb
Cc. 85 – 93	Ob
Cc. 85 – 90	Clm
Cc. 85 – 88	Ti
Cc. 85 – 86	Hk, Cl, Clb
Cc. 86 – 93	VI 1, VI 2
Cc. 86	Vla
Cc. 88 – 98	Clb
Cc. 88	Hk, Cl, Vla
Cc. 90 – 98	Hk
Cc. 90	Cl, Vla
Cc. 91 – 93	Ti
Cc. 92 – 100c	Tp
Cc. 92	Clm, Vla
Cc. 94	Clm
Cc. 95	Ti
Cc. 96	Cl
Cc. 97 – 98	Ti
Cc. 98 – 100c	Tr, Tb
Cc. 98	Fl, Clm
Cc. 101b – 102b	Flt (1)
Cc. 100c	Tb, Ti

Comentaris

Aquest número té la forma de la sardana llarga, i per això es divideix en dues grans parts que es repeteixen, la primera de les quals són els curts i la segona els llargs. Pahissa copia també les melodies

de la introducció i el contrapunt del flabiol, que està escrit entre el compàs cent i el cent dos. A la partitura hi ha tres versions diferents del compàs cent: per enllaçar amb la repetició dels llargs (100a), per acabar (100c i 101c) i per repetir amb el contrapunt (100b, 101b i 102b). Això ens indica la manera en què possiblement va ser interpretada: després de repetir els curts i els llargs separatament, es va tornar a tocar-los de dalt a baix, usant el contrapunt escrit d'element d'enllaç. La introducció no va tornar-se a repetir en cap moment. Aquesta pràctica de repeticions venia de la interpretació de les sardanes llargues, i no era gens habitual de les sardanes incorporades en la música incidental d'una obra escènica, com per exemple *La santa espina* d'Enric Morera, part d'una de les visions musicals dels espectacles-audicions Graner estrenada el desembre de 1906. Un altre tret característic del gènere, en aquest cas idiomàtic, és l'hemiòlia del compàs quaranta-dos. Però la poca diferència entre el nombre de compassos dels curts i dels llargs ens indica un element important de diferenciació amb el model popular, alhora que ens marca un interès superior, per part del compositor, pel contingut musical dels primers que no pas pel dels segons.

La transformació harmònica més peculiar d'aquest número la trobem just a l'inici.⁶⁶¹ Entre el compàs onze i el setze, la tríada major sobre el sol passa a ser menor en el compàs catorze, el qual afegeix l'octava disminuïda en el següent compàs. Ens sembla plausible explicar aquests canvis com una variació harmònica que es produeix dins el mateix acord i la mateixa funció de tònica. Així, les notes que es modifiquen cromàticament no demanen una modulació, sinó que ho fan per augmentar la varietat i la tensió sense utilitzar la funcionalitat tonal clàssica. La manera d'aconseguir-ho és amb els mateixos intervals cromàtics i dissonàncies, que Pahissa reconduïx melòdicament amb les figuracions sobre l'escala de tons dels compassos disset i vint, fins que resolen en el mateix acord inicial. Aquest ús de l'harmonia és de provatura, d'experimentació, de cromatisme i de xoc d'acords sense modular, per recaure sempre en la mateixa tríada major sobre la tònica immòbil de sol. Si durant els curts el compositor elideix les modulacions i, malgrat això, recorre a alguns dels seus recursos, com el canvi de mode, és degut a la seva preocupació per trobar un sistema nou de construir l'harmonia.

Les variacions més importants de les reiteracions d'aquesta mateixa secció inicial venen d'afegir-hi elements nous. Això és molt clar en la repetició de la melodia de *Dansen els Pastors*, *Griselda* i les

donzelles, amb el contrapunt imitatiu doble, però sobretot en l'última divisió dels curts, quan la textura té una nova melodia principal malgrat que es manté la primera.

Ja el primer contrapunt de tres notes descendents dels compassos vint-i-dos al vint-i-nou, que actua de contracant i ocasiona l'allargament dels motius de la melodia principal, dóna un element de diferenciació harmònica perquè és independent.⁶⁶² I perquè les seves tres notes parteixen més de l'acord de dominant que no pas del de tònica que manté la melodia principal, en un context dens de cromatismes i dissonàncies. La sobreposició de les dues funcions col·labora amb l'experimentació en la definició vertical dels acords. Quan aquest motiu contrapuntístic apareix per darrera vegada en els compassos vint-i-vuit i vint-i-nou, les tres notes estan transportades cromàticament una segona menor descendent. En aquest moment, l'acord general de la textura és la primera inversió de l'acord de quinta augmentada sobre la dominant de sol, i tant el fa natural, que és l'octava disminuïda de la sensible que es troba en el baix, com el mi bemoll, que és la novena menor del baix de l'acord, aporten un valor de dissonància al conjunt.

Pahissa emprà també altres procediments per crear dissonàncies harmòniques atrevides, com per exemple la pròpia línia melòdica de l'escala cromàtica (ho trobem en el baix dels compassos trenta-nou a quaranta-un, que fa un cromatisme ascendent de mi bemoll a fa sostingut, o també en els tres compassos següents). Li agrada omplir els acords amb intervals d'octava disminuïda i similars. D'aquesta manera experimenta i cerca atraure l'oient per la ressonància d'aquests acords que solen incloure inversions i ampliacions de la segona menor en el seu esquema vertical.

La part dels llargs és més clara i menys experimental. Com sol passar en les sardanes de plaça, és el moment del cant de tenora. Per això Pahissa prefereix escriure dues melodies extenses sense servir-se dels procediments contrapuntístics i els motius breus que ha utilitzat fins ara. Senyalem, però, que entre el compàs seixanta-nou i setanta-sis, la modulació de si bemoll major a sol major es produeix per un acord simètric, com era del gust de l'autor. En aquest cas és la tríada major amb la quinta augmentada en segona inversió de la tònica, si partim de si bemoll major, i en primera inversió de la dominant, si partim de sol major. Afegim-hi que és un acord format per les dues terceres majors que

⁶⁶¹ Vegeu annex n. VII, exemple n. 10a.

⁶⁶² Vegeu annex n. VII, exemple n. 10b.

provenen de la suma de les primeres terceres dels acords majors de les dues funcions associades per la modulació diatònica. És a dir, el si bemoll i el re de la tònica de si bemoll major, i el re i el fa sostingut de la dominant de sol major.

Dansa dels Fallaires

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

Després de la sardana, Griselda va oferir a Gentil la corona que les seves amigues l'hi acabaven de posar, i ell l'acceptà satisfet. El seu pare, Tallaferro, que s'adonava de la seva relació, va imposar al jove cavaller que la trenqués: «de ton cor esborra aqueixa imatge / o et tornaré de cavaller a patge».⁶⁶³ En la tensió del moment, un cornamusaire va senyalar l'entrada dels fallaires, que començaven a dansar després de la seva intervenció: «Mireu! del Canigó són els fallaires / que dansen, fent coetejar pels aires / ses trenta enceses falles com trenta serps de foc / en sardana fantàstica voltegen / i de mà en mà tirades espurnegen / de bruixes i dimonis com estrafent un foc».⁶⁶⁴ Després de la dansa, un altre cornamusaire va narrar la llegenda del ram de roses que les noies dels Pirineus posaven a la porta de les seves cases el matí de Sant Joan. Un fallaire, ofès per les injúries d'aquesta història, va iniciar una baralla verbal amb el cornamusaire. Fins que la gent els feu callar, perquè arribava corrent l'Escuder, alarmat de tal manera que va fer sortir Oliba i Guifre de la capella. Com el número anterior, la música era diegètica, integrada al desenvolupament dramàtic.

Malgrat aquesta similitud de funció, va ser el contrapunt a la sardana. La dansa dels fallaires sí que va veure's inspirada i adequada per la seva originalitat i riquesa, pel domini tècnic de l'autor en l'ús del ritme i la potència orquestral, i per la novetat que havia aportat a l'escena i la conjunció amb el ballet. «(...) és un dels números millors de l'obra, hermosament contruït, d'una riquesa de ritmes y de sonoritat realment extraordinaria y d'una investigació originalíssima. Pot afirmarse que es una de les coses més

⁶⁶³ Carner (1910: 1.174) en cursiva en l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdaguer.

⁶⁶⁴ Carner (1910: 1.175) en cursiva en l'original per tractar-se també d'una cita del text de Verdaguer.

fortes que ha fet fins ara en Pahissa».⁶⁶⁵ Pel seu caràcter enèrgic, que va posar-se en relació amb les muntanyes dels Pirineus i en contraposició als anteriors cors de donzelles, molts sostingueren, entusiasmats, que era el millor número musical de tota l'adaptació escènica.⁶⁶⁶

El final va veure's molt apropiat, perquè restava obert i donava peu al recitat que seguia, una altra citació del text de Verdguer. Tot i el reforçament de la funció de dominant de l'escala cromàtica descendent i el darrer acord de tònica, els últims quatre compassos, que comentarem més endavant, havien aconseguit desorientar els oients. Així, aquest número no només va encisar per l'escriptura valenta i innovadora de Pahissa, sinó perquè aquesta s'havia adequat perfectament a la continuïtat de l'escena.

Estructura general

Forma		Textura	To	Cc.
A ₁	a ₁	F: MA ₁ B: AA ₁	^^^ mi m Fa M mi m	1 – 11
	b ₁	F: MB ₁ M: MA ₂ B: AA ₁ / MC ₁		12 – 26
	b ₁	F: MB ₂ B: AA ₁		27 – 44
	c	F: MD ₁	Mi M	44 – 54
B ₁	b ₂	F: MB ₃ B: AB	Mi M / Do M	54 – 66
	b ₂	F: MB ₄ B: AB		66 – 76
	b ₃	F: MB ₅ B: AC ₁	Mi M La b M	77 – 84 84 – 89
C	F: MB ₆ B: AC ₂	La b M / Do M	89 – 115a	

⁶⁶⁵ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

⁶⁶⁶ Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2, Aguirre, «Estreno de Canigó. Éxito grandioso», n. 4.943 (13 de juny de 1910, edició nit), p. 2, i J. M. Pascual, «Arenas de Barcelona. Canigó», n. 4.949 (20 de juny de 1910, edició nit), p. 2; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2], i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3, i «El Canigó a les Arenas», n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 a 373; «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; J. Borrás de Palau, «El Canigó en las Arenas», *El Correo Catalán*, n. 11.592 (20 de juny de 1910), p. [2]; i M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2.

B ₂	b ₄	F: MB ₇ B: AC ₃	Do M / Mi M / Sol M ^^^^	115b – 166
A ₂	a ₁	F: MA ₃ M: ME B: AA ₂ / MC ₂	Mi M mi m	166 – 179
		F: MA ₄ B: AA ₂		180 – 186
	c	F: MD ₂	Mi M	187 – 196

Descripció de la textura

Tres primeres divisions de la primera secció

$$MA_1 \quad M = a_1 + a_2 + a_2 + a_1$$

Melodia del *Cornamusaire*.

Cc. 3 – 4	a ₁	Flt
Cc. 5 – 6	a ₂	Fl, Ob
Cc. 7 – 8	a ₂	Flt
Cc. 9 – 10	a ₁	Fl, Ob

Recitat del *Cornamusaire*

*Mireu! del Canigó són els fallaires
que dansen, fent coetejar pels aires
ses trenta enceses falles com trenta serps de foc
en sardana fantàstica voltegen
i de mà en mà tirades espurnegen
de bruixes i dimonis com estrafent un joc.⁶⁶⁷*

$$MB_1 \quad M = (ba_1 + bb_1) + (ba_1 + bb_1) + (ba_2 + bb_1 + bc_1)$$

Triple repetició del motiu de les *Falles* amb el motiu de les *Espurnes* al final.

Cc. 12 – 14	ba ₁	Tp (1)
Cc. 14 – 16	bb ₁	
Cc. 18 – 19	ba ₁	Tp (2)
Cc. 19 – 21	bb ₁	
Cc. 22 – 23	ba ₂	Tp (4)
Cc. 23 – 24	bb ₁	
Cc. 24 – 25	c ₁	

$$MA_2 \quad M = a_1 + a_2 + a_1 + a_2 + a_3$$

Variació de la melodia dels *Cornamusaire* per un canvi d'ordre en l'alternança de motius.

Cc. 14 – 15	a ₁	Flt, Fl
Cc. 16 – 17	a ₂	Ob, Tr (2), VI 1, VI 2
Cc. 19 – 20	a ₁	Flt, Fl

⁶⁶⁷ Carner (1910: 1.175). En cursiva a l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdaguer.

Cc. 21 – 22	a ₂	Ob, Tr (2), VI 1, VI 2
Cc. 25 – 26	a ₃	Flt, Ob, Tr (2), VI 1, VI 2

$$\begin{aligned}
 \text{MB}_2 \quad M = & \left[\left((ba_1 + ba_1 + ba_2 + ba_2 + ba_3 + ba_3 + ba_3 + ba_4 + ba_4 + ba_4 + ba_4 + ba_5) / \right. \right. \\
 & / (ba_1 + ba_1 + ba_2 + ba_2 + ba_3 + ba_3 + ba_3 + ba_4 + ba_4) \left. \left. \right) + \right. \\
 & \left. + (ba_6 + ba_5 + ba_6 + ba_6) / (ba_1 + ba_1 + ba_2 + ba_2 + ba_3 + ba_3 + ba_7) \right] + \\
 & + (ba_4 + ba_4 + ba_4 + ba_4 + ba_4 + ba_4 + ba_4 + ba_4)
 \end{aligned}$$

Repetició i reducció del motiu de les *Falles*, amb diferents entrades contrapuntístiques. Conduïx a una variació que és un contrapunt imitatiu triple de figuracions ascendents i descendents de quatre o cinc notes de l'escala de tons per graus conjunts. Acaba amb una escala de tons ascendent de més d'una octava a partir de la repetició de les cinc primeres notes, i després les darreres cinc.

Cc. 27	ba ₁	Clm, Cl
Cc. 28	ba ₁	
Cc. 29	ba ₂	
	ba ₁	Ca, Hk, VI 1, VI 2
Cc. 30	ba ₂	Clm, Cl
	ba ₁	Ca, Hk, VI 1, VI 2
Cc. 31	ba ₃	Clm, Cl
	ba ₂	Ca, Hk, VI 1, VI 2
	ba ₁	Clb, Vlc
Cc. 32	ba ₃	Clm, Cl
	ba ₃	
	ba ₂	Ca, Hk, VI 1, VI 2
	ba ₁	Clb, Vlc
Cc. 33	ba ₄	Clm, Cl
	ba ₄	
	ba ₃	Ca, Hk, VI 1, VI 2
	ba ₂	Clb, Fg, Vlc, Cb
Cc. 34	ba ₄	Clm, Cl
	ba ₄	
	ba ₃	Ca, Hk, VI 1, VI 2
	ba ₃	
	ba ₂	Clb, Fg, Vlc, Cb
Cc. 35	ba ₅	Clm, Cl
	ba ₄	Ca, Hk, VI 1, VI 2
	ba ₄	
	ba ₃	Clb, Fg, Vlc, Cb
Cc. 36	ba ₆	Ca, Hk, Clm, Cl, VI 1, VI 2, Vla
	ba ₃	Clb, Fg, Vlc, Cb
Cc. 36 – 39	ba ₇	Fg, Cb
Cc. 36		Clb, Vlc
Cc. 37	ba ₅	Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 38	ba ₆	Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 39	ba ₆	Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 40	ba ₄	Ob, Clm, Cl, Clb, VI 2, Vla, Vlc
	ba ₄	Ob, Clm, Cl, Clb, VI 2, Vlc
Cc. 41	ba ₄	
	ba ₄	Flt, Clm, Cl, VI 1, VI 2
Cc. 42	ba ₄	
	ba ₄	
Cc. 43	ba ₄	
	ba ₄	

AA₁ Trèmolo de segona major ascendent sobre la nota mi.

Cc. 1 – 34	Vla
Cc. 2 – 15	VI 2
Cc. 3	VI 1
Cc. 5 – 7	Vlc
Cc. 5	VI 1
Cc. 7	VI 1
Cc. 9 – 11	Vlc
Cc. 9	VI 1
Cc. 11 – 13	Pt
Cc. 11	VI 1
Cc. 13	VI 1
Cc. 15 – 26	Vlc
Cc. 15	VI 1
Cc. 18 – 19	Pt
Cc. 23 – 26	Pt

MC₁ Figuracions a partir d'escala ascendents i descendents de fuses amb un àmbit general de dues octaves, i amb trinats alternant-se en alguns instruments.

Cc. 11 – 14	Cl (1)
Cc. 11 – 13	CIm
Cc. 12 – 13	Fl (1)
Cc. 14	Ca
Cc. 15	CIm
Cc. 16 – 19	Cl (1)
Cc. 17 – 18	CIm, Fl (1)
Cc. 18 – 19	Pt
Cc. 19	Ob (1), Ca
Cc. 20 – 22	CIm
Cc. 21	Cl
Cc. 23 – 26	Fl (1), Cl (1), Pt
Cc. 23	Cl
Cc. 25 – 26	Fl (1)
Cc. 26	Ob, Ca, Hk, CIm, Cl (1)

Quarta divisió de la primera secció

MD₁ Trinat sobre un si agut de tres compassos que condueix a una llarga escala cromàtica descendent de semicorxeres, amb més de dues octaves d'àmbit, que acaba alentint amb vuit corxeres.

Cc. 44 – 53	Vla, Cl
Cc. 44 – 51	Fl, VI 1, VI 2
Cc. 44 – 49	Flt
Cc. 47 – 53	CIm
Cc. 49 – 53	Vlc
Cc. 50 – 53	Clb
Cc. 50 – 51	Ob
Cc. 52 – 53	Ca, Hk, Fg, Cb

Segona secció

$$\text{MB}_3 \quad M = (\text{ba}_1 + \text{bb}_1 + \text{bc}_2) + (\text{ba}_1 + \text{bb}_1 + \text{bc}_2) + \\ + (\text{bc}_2 + \text{bc}_2 + \text{bc}_2 + \text{bc}_2 + \text{bc}_3 + \text{bc}_3 + \text{bd} + \text{bc}_2)$$

Melodia amb forma *sentence* a partir de la repetició de la suma del motiu de les *Falles* i el de les *Espurnes*. Continua amb la repetició del darrer motiu. Acaba amb el motiu del *Cu-cut*.

Cc. 54 – 55	ba ₁	Tr (1), Trb (2), VI 1, Vlc
Cc. 55 – 56	bb ₁	
Cc. 56 – 57	bc ₂	Tr (1), Trb (2), Vla, Vlc
Cc. 58 – 59	ba ₁	Tb, Tbb, Vlc, Cb
Cc. 59 – 60	bb ₁	
Cc. 60 – 61	bc ₂	
Cc. 62	bc ₂	Fg, Tbb
Cc. 62	bc ₂	Trb
Cc. 63	bc ₂	Fg, Tbb
Cc. 63	bc ₂	Trb
Cc. 64	bc ₃	Clb, Fg, Tp
Cc. 65	bc ₃	Tr (2)
Cc. 65	bd	Clm, Tr (1), Trb (1)
Cc. 66	bc ₂	Cl, Clb, Fg, Tp (2), Tb

$$\text{MB}_4 \quad M = [(\text{ba}_1 + \text{bb}_1 + \text{bc}_2) / (\text{ba}_1 + \text{bb}_1 + \text{bc}_2) / (\text{ba}_1 + \text{bb}_1) / \text{ba}_1] + \\ + (\text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4 + \text{ba}_4) + \text{c}_1$$

Contrapunt imitatiu de la suma del motiu de les *Falles* i el de les *Espurnes*. Conduïx a figuracions ascendents de cinc notes de l'escala de tons. Acaba amb una escala cromàtica ascendent de tresets de corxeres de més d'una octava d'àmbit.

Cc. 66 – 67	ba ₁	Tp (2), Trb (2)
Cc. 67 – 68	bb ₁	
Cc. 68 – 69	bc ₂	
	ba ₁	Clb, Tr (2)
Cc. 69 – 70	bb ₁	
	ba ₁	Cl, Tr (1)
Cc. 70 – 71	bc ₂	Clb, Tr (2)
	bb ₁	Cl, Tr (1)
	ba ₁	Ob
Cc. 71	ba ₄	Flt, Fl
	ba ₄	
Cc. 72	ba ₄	Flt, Fl, Clm, Cl
	ba ₄	Flt, Fl
	ba ₄	
Cc. 73	ba ₄	Flt, Fl, Clm, Cl
	ba ₄	Flt, Fl
	ba ₄	
Cc. 74	ba ₄	Flt, Fl, Clm, Cl
	ba ₄	Flt, Fl
Cc. 75 – 77	c ₁	VI 1, VI 2
Cc. 76		Cl

MB₅ $M = (ba_1 + bb_1 + bc_2 + c_2) + (ba_1 + bb_1 + bc_2 + bc_2 + bc_2 + bc_2 + c_2)$

Melodia amb forma de període a partir de la suma del motiu de les *Falles* i el de les *Espurnes*. Primer condueix a una escala ascendent de més d'una octava d'àmbit i després amb la reiteració del darrer motiu. Acaba amb una altra escala ascendent de més d'una octava d'àmbit.

Cc. 77 – 78	ba ₁	Cl, VI 1, VI 2
Cc. 78 – 79	bb ₁	
Cc. 79 – 80	bc ₂	
Cc. 80 – 81	c ₂	Ob (1), Cl, VI 1, VI 2
Cc. 82 – 83	ba ₁	Fl, Cl, VI 1, VI 2
Cc. 83 – 84	bb ₁	
Cc. 84 – 85	bc ₂	
Cc. 85	bc ₂	Fl, Clm
Cc. 86	bc ₂	Ob, Cl
Cc. 87	bc ₂	Fl, Clm
Cc. 87 – 89	c ₂	Cl, VI 1, VI 2
Cc. 87		Ob (1)

AB Acompanyament rítmic homofònic amb un acord repercutit fent el ritme simètric de negre, dues corxeres i una altra negra omplint el darrer temps del compàs ternari.

Cc. 54 – 71	VI 2, Vla
Cc. 54 – 61	Tp, Ti
Cc. 54 – 56	Bb, Pt
Cc. 56 – 71	VI 1
Cc. 58 – 61	Tr
Cc. 58 – 60	Bb, Pt
Cc. 61 – 71	Ca, Hk, Vlc
Cc. 61 – 66	Ob, Cb
Cc. 64 – 70	Tb
Cc. 64 – 68	Tbb
Cc. 66 – 71	Fg, Ti
Cc. 66 – 70	Trb (1)
Cc. 66	Bb, Pt
Cc. 68 – 76	Bb
Cc. 68 – 70	Pt
Cc. 70 – 71	Tp
Cc. 71	Trb

AC₁ Acompanyament homofònic de notes de valors llargs i amb un motiu de terceres harmòniques en contrapunt.

Cc. 77 – 89	Trb, Tg, Ti, Vla, Vlc, Cb
Cc. 77 – 88	Hk, Clb, Fg
Cc. 77 – 87	Tp
Cc. 77 – 85	Ob, Ca
Cc. 77 – 81	Fl
Cc. 82 – 88	Flt
Cc. 82 – 84	Tr
Cc. 86 – 89	Tr (1)
Cc. 88	Ca

Tercera secció

$$\text{MB}_6 \quad M = \frac{[(ba_1 + bb_1 + bc_2 + c_2) + (ba_1 + bb_1 + bc_2)]}{(ba_1 + bb_1 + bc_2)} \cdot \frac{[(ba_1 + bb_1 + bc_2)]}{(ba_1 + bb_1 + bc_2)} + \frac{[(ba_1 + ba_1 + bb_1 + bb_1 + bc_2)]}{(ba_1 + ba_1 + bb_1 + bb_1 + bc_2)} + \frac{bc_2 + bc_2 + c_2}{(ba_1 + bb_1 + bc_2)}$$

Contrapunt triple quasi canònic: a) melodia amb forma de període de la suma del motiu de les *Falles* i el de les *Espurnes*, ampliada de ternari a binari, és a dir, la negra del compàs tres per quatre anterior passa a ser una blanca d'aquest dos per quatre; b) contrapunt imitatiu doble estricte amb la repetició de la suma del motiu de les *Falles* i el de les *Espurnes*; c) duplicació dels valors de la melodia més aguda, amb un allargament conclusiu.

Cc. 89 – 92	ba ₁	Fl (1), Ob (1), Clm, Cl, Tp (2)
Cc. 89 – 90	ba ₁	Ca, Hk, Tr (1), Vla
Cc. 90 – 91	ba ₁	Tr (1), VI 1, VI 2
Cc. 91 – 92	bb ₁	Ca, Hk, Tr (1), Vla
Cc. 92 – 96	bb ₁	Fl (1), Ob (1), Clm, Cl, Tp (2)
Cc. 92 – 93	bb ₁	Tr (1), VI 1, VI 2
Cc. 93 – 100	ba ₁	Tb, Tbb, Vlc, Cb
Cc. 93 – 94	bc ₂	Ca, Hk, Tr (1), Vla
Cc. 94 – 95	bc ₂	Tr (1), VI 1, VI 2
Cc. 96 – 97	ba ₁	Ca, Hk, Tr (1), Vla
Cc. 97 – 98	bc ₂	Fl (1), Ob (1), Clm, Cl, Tp (2)
	ba ₁	Tr (1), VI 1, VI 2
Cc. 98 – 99	bb ₁	Ca, Hk, Tr (1), Vla
Cc. 99 – 107	bb ₁	Tb, Tbb, Vlc, Cb
Cc. 99 – 100	c ₂	Fl, Clm, Cl
	bb ₁	Tr (1), VI 1, VI 2
Cc. 100 – 101	bc ₂	Ca, Hk, Tr (1), Vla
Cc. 101 – 104	ba ₁	Flt, Fl, Ob, Clm, Cl, Tr (2)
Cc. 101 – 102	bc ₂	Tr (1)
Cc. 102 – 103	ba ₁	VI 1, VI 2
Cc. 103 – 104	ba ₁	Clb, Fg, Tp (2), Vla
Cc. 104 – 108	bb ₁	Flt, Fl, Ob, Clm, Cl, Tr (2)
Cc. 104 – 105	ba ₁	VI 1, VI 2
Cc. 105 – 106	ba ₁	Clb, Fg, Tp (2), Vla
Cc. 106 – 107	bb ₁	VI 1, VI 2
Cc. 107 – 108	bb ₁	Clb, Fg, Tp (2), Vla
Cc. 108 – 112	bc ₂	Tb, Tbb, Vlc, Cb
Cc. 108 – 109	bb ₁	VI 1, VI 2
Cc. 109 – 112	bc ₂	Flt, Fl, Ob, Clm, Cl, Tr (2)
Cc. 109 – 110	bb ₁	Clb, Fg, Tp (2), Vla
Cc. 110 – 111	bc ₂	VI 1, VI 2
Cc. 111 – 112	bc ₂	Clb, Fg, Tp (2), Vla
Cc. 112 – 113	bc ₂	VI 1, VI 2
Cc. 113 – 114	bc ₂	VI 1, VI 2
Cc. 114 – 115	c ₂	Ob, VI 2

AC₂ Acompanyamnet homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 89 – 111	Trb
Cc. 89 – 98	Fl (1), Ob (1)
Cc. 89 – 92	Tp (1)

Cc. 101 – 115a	Pt
Cc. 101 – 112	Ca, Hk
Cc. 113 – 115a	Trb, Ti

Quarta secció

MB₇ $M = (ba_1 + bb_1 + bc_2) + (ba_1 + bb_1 + bc_2) + (ba_7 + bb_{11} + bc_4) + (ba_7 + bb_9 + bc_2) + (ba_7 + bb_{12})$

Repeticions variades de la suma del motiu de les *Falles* i el de les *Espurnes*, totes elles ampliades dins el mateix compàs ternari, és a dir, la negra del compàs tres per quatre passa a ser dos blanques amb punt lligades del mateix compàs.

Cc. 115b – 119	ba ₁	Vla, Vlc
Cc. 119 – 121	bb ₁	
Cc. 122 – 124	bc ₂	
Cc. 125 – 129	ba ₁	Tp (1), VI 1, VI 2
Cc. 129 – 132	bb ₁	
Cc. 133 – 134	bc ₂	
Cc. 134 – 140	ba ₁	Fl (1), Ob (1), Vla
Cc. 138 – 142	bb ₂	
Cc. 143	bc ₄	
Cc. 144 – 148	ba ₁	VI 1, VI 2
Cc. 148 – 150	bb ₁	
Cc. 151 – 152	bc ₂	
Cc. 152 – 158	ba ₁	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 156 – 165	bb ₃	
Cc. 158 – 166		Tp (1)

AC₃ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i lligades. Progressivament accelera, primer separant-les per un silenci cada compàs fins a repercutir rítmicament el mateix acord amb una figuració de negra amb dos punts seguida de semicorxeres i després de quatre negres. Cap al final, afegeix un ostinato d'arpegis semblants al motiu del *Tritlleig de campanes*.

Cc. 115b – 166	Cl, Cb
Cc. 115b – 140	Ti
Cc. 115b – 133	Fl, Fg
Cc. 115b – 128	Clm
Cc. 115b – 124	Tp, VI 1, VI 2
Cc. 115b – 123	Ca
Cc. 115b – 121	Flt
Cc. 118 – 133	Hk
Cc. 118 – 121	Clb
Cc. 122 – 124	Flt (1)
Cc. 125 – 135	Tp (3)
Cc. 125 – 133	Ca
Cc. 126 – 134	Vlc
Cc. 126 – 133	Vla
Cc. 128 – 133	Clb
Cc. 128 – 130	Ob
Cc. 130 – 137	Clm
Cc. 134 – 142	Ob (1)
Cc. 134 – 140	Fl (1)
Cc. 135 – 143	VI 1, VI 2

Cc. 136 – 166	Ca, Hk, Clb, Fg
Cc. 136 – 151	Vlc
Cc. 139 – 140	CIm
Cc. 142 – 165	Ti
Cc. 142 – 160	CIm
Cc. 144 – 153	Fl
Cc. 144 – 152	Ob
Cc. 144 – 148	Flt
Cc. 145 – 151	Vla
Cc. 152 – 165	Pt
Cc. 152 – 157	Tp
Cc. 153 – 158	Ob (1)
Cc. 154 – 157	Fl (1)
Cc. 158 – 166	Tp (3)

Primera divisió de la quinta secció

MA₃ $M = a_4 + a_4 + a_5 + a_5 + a_6 + a_6 + a_6 + a_6$

Variació de la melodia dels *Cornamusaires* per la reducció del motiu principal mitjançant la desaparició dels silencis i el canvi d'algun valor rítmic. Acaba amb quatre repeticions del cap del motiu principal.

Cc. 166 – 167	a ₄	Ob, Clm, Cl (1)
Cc. 168 – 169	a ₄	Flt, Fl
Cc. 170 – 171	a ₅	Ob, Cl, VI 1
Cc. 172 – 173	a ₅	Flt, Fl
Cc. 174 – 175	a ₆	Ob, Clm, Cl (1), VI 1
Cc. 175 – 176	a ₆	Flt, Fl
Cc. 176	a ₆	Ob, VI 1, VI 2
Cc. 177	a ₇	
Cc. 178		Flt, Fl
Cc. 179		Ob, VI 1, VI 2

ME $M = (d_1 + d_1) / (d_1 + d_2)$

Contrapunt imitatiu doble del motiu de la *Tendresa de les noies*.

Cc. 166 – 169	d ₁	Trb (2)
Cc. 167		Trb (1)
Cc. 169 – 171	d ₁	Tr
Cc. 171 – 173	d ₁	Trb (2)
Cc. 173 – 174	d ₂	Tr (2)

MA₄ $M = a_8 + a_8 + a_9 + a_{10} + a_9 + a_9 + a_9 + a_9 + a_9 + a_9 + a_{11}$

Contrapunt imitatiu de les figuracions característiques del motiu principal de la melodia dels *Cornamusaires*.

Cc. 180 – 181	a ₈	CIm, Cl (1), Tr (2)
Cc. 181 – 182	a ₈	Ob, VI 1, VI 2
Cc. 182	a ₉	Fl, Clm, Cl (1)
Cc. 183	a ₁₀	Ob, VI 1, VI 2
Cc. 183	a ₉	Fl, Clm, Cl (1)
Cc. 184	a ₉	Ob, VI 1, VI 2

Cc. 184	a ₉	Fl, Clm, Cl (1)
Cc. 185	a ₉	Ob, VI 1, VI 2
Cc. 185	a ₉	Flt, Fl, Cl (1)
Cc. 185	a ₉	Clm, Cl (1)
Cc. 186	a ₁₁	Flt, Fl, Clm, Cl, VI 1, VI 2

AA₂ Trémolo de segona major ascendent sobre la nota mi.

Cc. 166 – 183	Vla
Cc. 166 – 172	VI 2
Cc. 168	Vlc
Cc. 170	Vlc
Cc. 172 – 174	Vlc
Cc. 174 – 182	Pt
Cc. 176	Vlc
Cc. 178	Vlc

MC₂ Figuracions d'escala ascendents de tresets de corxeres amb un àmbit superior a l'octava que descendeixen tant en escales com fent un arpegi descendents que alterna salts ascendents i salts descendents.

Cc. 174 – 180	Cl (1)
Cc. 181	Hk
Cc. 182	Clb

Segona divisió de la quinta secció

MD₂ Trinat sobre un si agut de tres compassos que condueix a una llarga escala cromàtica descendent de semicorxeres, amb més de dues octaves d'àmbit, que acaba alentint amb vuit corxeres.

Cc. 187 – 196b	VI 1
Cc. 187 – 191	Flt
Cc. 189 – 193b	Fl
Cc. 190 – 196b	VI 2
Cc. 190 – 193b	Ob, Clm, Cl
Cc. 191 – 196b	Vla
Cc. 191 – 193b	Ca, Hk
Cc. 192b – 196b	Vlc
Cc. 192b – 193b	Clb, Fg
Cc. 193b – 196b	Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb, Ti
Cc. 195b – 196b	Cb
Cc. 196b	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Bb, Pt

Comentaris

Els primers onze compassos assenyalen, de bon principi, l'ambigüitat tonal que hi ha en gairebé tot el número. Per sobre la figura insistent del trémolo de segona major ascendent sobre la nota mi, el motiu de terceres dels *Cornamusaires* repeteix sempre les mateixes notes, ara majors, ara menors. Les escales de fuses del compàs dotze intensifiquen el caràcter politonal del fragment, perquè aquestes no

tenen la mateixa organització tonal que les altres parts de la textura. La primera vegada que hi ha una funció clara és a partir del trinat del compàs quaranta-quatre sobre la nota si, després de l'escala de tons ascendent, i durant la llarga escala cromàtica descendent; aquestes figuracions reforcen la funció de dominant de mi. Al final, en la repetició variada d'aquesta secció, tornem a localitzar aquestes característiques. Cal tenir present que hi ha una repetició entre els compassos vuitanta-nou i cent quinze, i que també el compàs noranta-cinc remet al cinquanta-cinc per repetir-ho tot una altra vegada. Així, aquesta secció inicial no tan sols acaba el número sinó que funciona com l'element d'enllaç de la repetició.

El motiu de les *Falles* té sempre un context harmònic i tonal indefinit, la majoria de les vegades entre dos tons en relació de tercera major. L'acord que sol acompanyar aquests fragments és la tríada major amb la quinta augmentada sobre la tònica, acord simètric que pertany a una i altra tonalitat (per exemple, l'acord creat pel do natural, el mi natural i el sol sostingut, que tant és la segona inversió de la tríada major amb la quinta augmentada de la tònica de mi major, com també l'estat fonamental del mateix acord de tònica però de do major). Aquesta tonalitat doble no és simultània, com sí ho era la tonalitat doble de la darrera part del poema simfònic *El camí*. Senzillament, els acords encadenats en l'acompanyament pertanyen a una tonalitat i a l'altra. Per això, només iniciar-se la segona secció, després de l'acord de dominant de mi que segueix la primera inversió de la tònica menor del compàs cinquanta-sis, hi ha l'acord de dominant amb la quinta augmentada de do major, que retorna a l'acord simètric inicial en el compàs cinquanta-vuit. Aquests quatre primers compassos que acompanyen el motiu de les *Falles*, i que tornen a repetir-se immediatament, no reforcen cap tonalitat sobre l'altra, malgrat que el final de la secció anterior fa prevaler la de mi major. Entre els compassos vuitanta-nou i cent quinze, la dualitat tonal és entre do major i la bemoll major. Entre el cent quinze i el cent seixanta-sis aquesta peculiar politonalitat de l'encadenament dels acords s'estén a do major, mi major i sol major. Per a resumir-ho una mica, direm que aquest procediment politonal emprat per Pahissa elabora la melodia i l'harmonia amb les funcions característiques de les diferents tonalitats que comparteixen el mateix acord major amb la quinta augmentada sobre la tònica.

Però aquesta no és l'única manera amb la qual experimenta harmònicament en aquest número. Prenem els quatre darrers compassos, la cua de la llarga escala cromàtica descendent amb la funció de

dominant de mi major. Una manera clàssica d'acabar-la seria amb les notes de l'acord de dominant que resol en la tònica. La seva figuració melòdica podria ser aquesta: si, re sostingut, do sostingut, si, la, fa sostingut i mi. Són quatre compassos de dos per quatre i les notes de la melodia són negres. L'acompanyament harmònic comença amb l'acord de dominant que s'allarga durant tres compassos i resol en el de tònica amb la darrera nota.⁶⁶⁸ Pahissa fa una transformació melòdica i substitueix el primer si per un do natural, com si fos una appoggiatura superior que resol en el si del final del següent compàs, és a dir: do natural (appoggiatura), re sostingut, do sostingut, si (resolució de l'appoggiatura), la, fa sostingut i mi. La melodia no té cap altre canvi.

Explicuem ara les transformacions de l'acompanyament harmònic. Si substituïm els dos primers compassos que mantenen el mateix acord de dominant pels acords anteriors corresponents en el cicle de quintes tenim: al primer compàs la tríada menor sobre el sisè grau, al segon la tríada menor sobre el segon grau, i al tercer la tríada major sobre la dominant.⁶⁶⁹ Amb això hem augmentat el ritme harmònic i l'hem fet més dens. Si a la tríada major de dominant del tercer compàs li afegim la setena major i elidim el baix, ens queda l'acord de cinquena disminuïda sobre la sensible, tradicionalment lligat a la funció de dominant. Si a més, al primer acord li afegim la setena menor i li disminuïm la quinta, ja hem aconseguit donar més diversitat a l'acompanyament harmònic, emprant tres tipologies diferents d'acords.⁶⁷⁰ Però per arribar al resultat aconseguit per Pahissa en aquests quatre compassos finals encara ens queda un pas més: substituir cromàticament el tercer acord. Això vol dir que li canviem cromàticament les notes, transformant el re sostingut en re natural, el fa sostingut en fa natural, i el la natural en la sostingut. El resultat, l'acord menor amb la quinta augmentada sobre la sensible rebaixada de mi major o la primera inversió de l'acord de si bemoll major (si fem l'enharmonia del la sostingut), és justament el trítion de la tonalitat. El compositor ha cercat varietat i densitat en l'acompanyament harmònic, tot i mantenir una línia melòdica força clàssica. Fins al punt de substituir un dels acords més importants de la funcionalitat tonal per l'acord més allunyat en l'escala de quintes, el del trítion de la tònica.

⁶⁶⁸ Vegeu annex n. VII, exemple n. 11a.

⁶⁶⁹ Vegeu annex n. VII, exemple n. 11b.

⁶⁷⁰ Vegeu annex n. VII, exemple n. 11c.

El que acabem d'explicar ens condueix a les notes que hi ha escrites en la partitura (detallem que l'acord sobre el segon grau del segon compàs es troba en segona inversió).⁶⁷¹ Potser el compositor no va seguir de manera conscient aquest procés. Però aquest ens permet comprendre l'allunyament de la funcionalitat clàssica que es troba en les composicions de Pahissa i que no la rebutja del tot ni pretén substituir-la. Perquè neix de l'atreviment i la fantasia per conjuntar els elements desavinents propis d'aquesta tradició compositiva. Les seves indagacions harmòniques portaren la funcionalitat tonal clàssica a l'extrem.

Cant dels Cavallers

Situació, funció i interpretació en relació a la posada en escena

L'escuder arribava i explicava que els sarraïns havien pres la ciutat veïna d'Elna. Els cavallers es prepararen per a la lluita i Tallaferro va manar al seu fill que es quedés per protegir la reraguarda i per continuar la seva formació. Els guerrers van entonar el cant que els encoratjava a la batalla, però no per protegir les terres que encara eren lliures, sinó per reconquerir la pàtria catalana.⁶⁷² El públic va valorar-lo per la seva vivesa i per estar ple de sentiment de pàtria.⁶⁷³ També característic d'aquest número va ser l'aparició a l'escena d'una orquestra que emfatitzava la marxa cap al camp de batalla. Era una banda integrada per trompetes i trombons.

La música va complir amb escreix la seva funció de puntuació narrativa diegètica. Perquè va tancar brillantment l'acte amb una referència ben aconseguida del preludi de l'obra i va predisposar els espectadors a imaginar un combat bèl·lic que no veurien representat sobre l'escenari. Els diferents motius que avançaven el «Preludi del tercer acte», i que es relacionarien amb una representació del conflicte bèl·lic mitjançant un poema simfònic, també varen començar a donar unitat als números musicals i a preparar el final de l'obra. Pels motius que contenia, aquest «Cant dels cavallers» lligava les referències

⁶⁷¹ Vegeu annex n. VII, exemple n. 11d.

⁶⁷² Carner (1910: 1.179)

⁶⁷³ Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu*

disperses en els números anteriors, les dotava clarament del seu significat i començava a desplaçar el combat fora de l'escenari. És a dir, que predisposava els oients a imaginar-se la batalla només a partir de la música.

Estructura general

Forma		Textura	To	Cc.
A	a ₁	F: MA ₁ M: MB / MC ₁ B: AA	re m ^^^ Do M Mi b M	1 – 8 9 – 18
	a ₂	F: MA ₂ B: AB	Do M	19 – 31
B	b ₁	F: MD ₁ M: MC ₂ B: ME / AC / AD	^^^ Sol M	32 – 37 38 – 42
	c	F: MF M: MG B: AC / AD		43 – 46
	b ₂	F: MD ₂ B: AD	Do M	46 – 50

Descripció de la textura

Primera divisió de la primera secció

$$MA_1 \quad M = ((aa_1 + aa_2 + aa_3 + aa_4) + (ab_1 + ac_1) + [(ac_1 + ac_2 + ac_3) + ad]) + (ac_2 + (ae_1 / ac_3) + b_3 + [af_1 + af_2 + (af_3 / ag)])$$

Melodia cantada en contrapunt imitatiu doble a partir de la variació del motiu de l'Exèrcit, el de l'Estrèpit del combat i la primera melodia del Final del combat. Acaba amb el motiu del Combat mentre les veus canten homofònicament a quatre veus (compassos tretze a setze), de la mateixa manera que abans havien cantat a tres veus (compassos sis i set). En un moment determinat les veus també doblen el motiu de la Fanfara del combat.

Cc. 2	aa ₁	<i>Partim</i> , ⁶⁷⁴	B
Cc. 2	aa ₂	<i>Partim</i> ,	T (1)
Cc. 2	aa ₃	<i>partim</i>	T (1)
Cc. 3	aa ₄	<i>partim</i> ,	B
Cc. 3 – 4	ab ₁	<i>partim en tro de guerra</i>	T
Cc. 4	ac ₁	<i>en tro de guerra</i>	B
Cc. 5	ac ₁	<i>com temporal</i>	Tr (2), T
Cc. 5	ac ₂	<i>com temporal</i>	B
Cc. 6	ac ₃	<i>com temporal</i>	Tr (2), T, B

de Catalunya, n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3; i M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2.

⁶⁷⁴ En cursiva en l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdaguer.

Cc. 6 – 7	ad	<i>que baixa de la serra</i>	T, B
Cc. 8 – 9	ac ₂	<i>la llagosta mora,</i>	T
Cc. 10 – 11	ae ₁	<i>llencem per sempre d'eixos camps,</i> <i>llencem per sempre</i>	
Cc. 10 – 11	ac ₃	<i>llencem per sempre, a fora, per sempre</i>	Trb, (1), Tb, B
Cc. 12	b ₃	<i>d'eixos camps</i>	T, B
Cc. 13	af ₁	<i>a fora</i>	Trb, Tb, T, B
Cc. 14	af ₂	<i>fora</i>	Trb, T, B
Cc. 15	af ₃		Tr (2), Trb
Cc. 15 – 16	ag	<i>aprés els llaurarem;</i>	T, B
Cc. 16 – 18			Tr, Trb

MB $M = b_1 + b_1 + b_2 + b_2 + b_2 + b_3$

Fanfara del combat.

Cc. 7 – 8	b ₁	Tr (1)
Cc. 8 – 9	b ₁	Tr (2)
Cc. 9 – 10	b ₂	Tr
Cc. 10 – 11	b ₂	
Cc. 11 – 12	b ₂	
Cc. 12 – 14	b ₃	

MC₁ $M = c_1 + c_2 + c_2 + c_2 + c_2 + c_3 (c_4 + c_4 + c_4 + c_4) + c_5$

Contrapunt imitatiu doble sobre una variant sintètica del motiu *Muntanya amunt*. Acaba amb la repetició d'una escala ascendent de frases amb un àmbit superior a l'octava.

Cc. 4	c ₁	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 5 – 6	c ₂	Flt, VI 1, VI 2, VIa
Cc. 6 – 7	c ₂	Tbb, Vlc, Cb
Cc. 7 – 8	c ₂	Flt, VI 1, VI 2, VIa
Cc. 9 – 10	c ₂	Tbb, Vlc, Cb
Cc. 10 – 12	c ₃	Flt, Fl, Ob, VI 1, VI 2, VIa
Cc. 13 – 14	c ₄	Flt, Fl, Clm, VI 1, VI 2
Cc. 14 – 15	c ₄	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 15 – 16	c ₄	
Cc. 16	c ₄	Flt, Clm, Cl (1)
Cc. 18 – 19	c ₅	VI 1, VI 2
Cc. 18		VIa, Vlc
Cc. 19		Flt, Cl

AA Acompanyament homofònic d'un acord repercutit amb una figuració de semicorxeres amb puntet seguides de fuses. Després continua amb la repetició, gairebé con si fos un ostinato, de quatre semicorxeres que dibuixen un salt ascendent inicial seguit de dues notes descendents.

Cc. 1 – 7	Tb
Cc. 1 – 4	Tr, Trb, Ti
Cc. 1	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp
Cc. 4 – 18	Fg
Cc. 4 – 16	Ca, Hk

Cc. 4 – 15	Cl
Cc. 4 – 10	Tp
Cc. 4 – 9	Ob
Cc. 4	Tbb
Cc. 5 – 13	Clm
Cc. 5 – 7	Tr (1)
Cc. 5 – 6	Trb (1)
Cc. 7 – 18	Clb
Cc. 7	Trb, Ti
Cc. 11 – 18	Tbb
Cc. 11 – 16	Vlc, Cb
Cc. 11 – 15	Ti
Cc. 11 – 12	Trb, Tb
Cc. 11	Tp (2)
Cc. 12 – 17	Tp
Cc. 13 – 16	Ob, Vla
Cc. 14 – 18	Tb
Cc. 16	Cl (1)
Cc. 18	Tp (1)

Segona divisió de la primera secció

MA₂ M = ac₃ + ac₃+ [(ac₃ + ac₃ + ae₂) / (ac₃ + ac₄ + ae₂)] + [(ac₃ + ac₅) / (ac₃ + ac₃)] +
+ (ae₃ + ae₂) + aa₁

Melodia instrumental en contrapunt imitatiu doble a partir de la primera melodia del motiu del *Final del combat*, doblat per les tenors i baixos. Acaba homofònicament a quatre veus amb el motiu de l'*Exèrcit*.

Cc. 21	ac ₃	<i>de les visarmes, relles,</i>	Tp (2), T
Cc. 22	ac ₃	<i>de les visarmes, relles,</i>	Tp (2), B
Cc. 23	ac ₃	<i>de les espases</i>	Tp (2), T
Cc. 23 – 24	ac ₃	<i>de les espases</i>	Tb, B
Cc. 24	ac ₃		Tp, Tr (1)
Cc. 24 – 25	ac ₄	<i>ne farem, ne farem corbelles;</i>	Trb (1), Tb, B
Cc. 25	ae ₂	<i>ne farem corbelles;</i>	Tp, Tr (1), T
Cc. 25 – 26	ae ₂	<i>el blat avui</i>	Trb (2), Tb, B
Cc. 26	ac ₃	<i>el blat avui</i>	Tr, T
Cc. 27	ac ₃	<i>el blat avui</i>	Trb, B
Cc. 27 – 29	ac ₅	<i>són sarraïns, el blat avui</i>	Tr, T, B
Cc. 28	ac ₃		Trb
Cc. 29	ae ₃		Tr, Trb
Cc. 30 – 31	ae ₂	<i>són sarraïns,</i>	Tr, Trb, T, B
Cc. 32 – 33	aa ₁	<i>seguem!</i>	T, B

AB Trèmolo sobre la nota si, la sensible de la nova tonalitat. Al final afegeix un acord repercutit en figuracions de corxeres seguides de dues semicorxeres que passen a tresets de corxeres. També al final hi ha una escala ascendent de fuses de gairebé tres octaves en la corda.

Cc. 19 – 32	VI 1, VI 2
Cc. 20 – 32	Vla
Cc. 28 – 29	Clm, Cl, Clb
Cc. 29	Ob, Ca, Hk
Cc. 30 – 32	Tp, Tr, Ti

Segona secció

MD₁ M = d / d

Contrapunt imitatiu doble a partir del motiu de la *Victòria*. Les trompetes repercuteixen sobre la mateixa nota amb valors de negres i blanques. L'àmbit tan sols és d'una segona major.

Cc. 32 – 37	d	Trf (1)
Cc. 34 – 39	d	Trf (2)

MC₂ M = [(c₆ / c₆) + (c₆ / c₇)] + [(c₈ / c₈) + (c₉ / c₉)]

Contrapunt imitatiu doble sobre una variació del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 34 – 35	c ₆	Tr
Cc. 34 – 35	c ₆	Trb
Cc. 36 – 37	c ₆	Tr
Cc. 36	c ₇	Trb
Cc. 37 – 38	c ₈	Trb
Cc. 38	c ₈	Tr
Cc. 39 – 40	c ₉	Trb
Cc. 39 – 40	c ₉	Tr

ME M = ea₁ + eb₁ + eb₂ + eb₃

Canvi de disposició d'un acord amb una figuració de negres amb punt seguides de corxeres, que condueix a una reducció proporcional d'un motiu a partir d'un arpegi de tres notes ascendents interpretat pel vent metall, primer en blanques seguides dels corresponents silencis, després blanques continuades i finalment en negres.

Cc. 32 – 33	ea ₁	Trb (2), Tb, Tbb
Cc. 34 – 36	eb ₁	Tb, Tbb, Cb
Cc. 38	eb ₂	
Cc. 40	eb ₃	

MF *Crit de la multitud*.

Cc. 43 – 50	Flt, Fl, Ob, Ca, Clm, Cl, Clb
Cc. 46 – 50	Hk, Fg, Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb

MG M = f + f + f

Repetició del motiu de *Gentil cavaller*.

Cc. 43	f	Hk, Fg
Cc. 44	f	
Cc. 45	f	

$$\text{MD}_2 \quad M = (g_1 / g_1) + (g_1 / g_1) + (g_1 / g_1) + (g_2 / g_2)$$

Contrapunt doble a partir del motiu de *Tallaferro* tocat per l'orquestra d'escena.

Cc. 46	g_1	Trf (1)
Cc. 46	g_1	Trf (2)
Cc. 46	g_1	Trf (1)
Cc. 47	g_1	Trf (2)
Cc. 47	g_1	Trf (1)
Cc. 47	g_1	Trf (2)
Cc. 47 – 50	g_2	Trf (1)
Cc. 48 – 50	g_2	Trf (2)

AC Ostinato del motiu de *Tritlleig de campanes*. Entre els compassos trenta-dos i quaranta les notes són do i sol, i entre el quaranta-un i quaranta-cinc varien segons l'harmonia de l'acompanyament.

Cc. 32 – 42	Flt, Fl, Clm
Cc. 42 – 45	Tp

AD Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i amb un trèmolo general. A partir del compàs quaranta-tres i fins el quaranta-sis, la corda fa unes escales ascendents en semicorxeres d'una octava d'àmbit que van definint un arpegi ascendent.

Cc. 32 – 42	Ob, Ca, Cl, Clb, Fg
Cc. 32 – 33	Tr, Trb (1), Ti
Cc. 34 – 50	VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 34 – 41	Tp
Cc. 42 – 47	Ti
Cc. 50	Ti

Comentaris

Aquest número no comença pròpiament en re menor, sinó que ho fa amb la tríada menor del segon grau de do major. Per amagar aquesta tonalitat principal, els acords també s'encadenen cromàticament i creen una desorientació tonal. Com a mínim fins al pedal en trèmolo sobre la seva sensible, entre el compàs dinou i el trenta-un. La tensió augmenta amb l'ús d'escales i acords que no comparteixen una mateixa armadura tonal, com trobem entre els compassos setze i dinou, abans del pedal. Aquesta primera secció té la funció de crear expectació mitjançant la indefinició harmònica.

Fins aquest moment, els motius melòdics cantats pels cors masculins antecedeixen el «Preludi del tercer acte». Són un element de connexió. A partir del compàs trenta-dos, quan entra l'orquestra d'escena, la textura remet al motiu *Muntanya amunt* i al *Tritlleig de campanes* del «Preludi de l'acte

primer». Pahissa clou el primer acte amb aquesta referència al número inicial en el moment d'establiment de la tonalitat principal, la secció cadencial apoteòsica i de ritme ràpid.

En els darrers compassos comprovem altra vegada l'evasió de la relació entre dominant i tònica, principi bàsic de la funcionalitat tonal. Des del compàs quaranta-sis, l'acord sobre el quart grau manté inalterable la funció de subdominant. Però per resoldre en l'acord de tònica final, el compositor no escriu un acord amb la funció de dominant, sinó que fa l'enllaç amb la tríada major sobre la mediant de l'escala, el grau que no és ni tonal ni modal. El sol sostingut sembla conduir a una modulació al relatiu menor. Aquesta nota també nega la presència del baix real de la dominant i disminueix la tensió melòdica de la sensible. És un exemple d'un procés de substitució cromàtica d'un acord diferent al que hem indicat al final del número anterior, però amb la mateixa finaltat. De fet, la convivència d'aquests dos aspectes harmònics aparentment contradictoris –per una banda el reforçament de la relació entre dominant i tònica, per l'altra la seva elisió– és habitual en la producció de Jaume Pahissa.

Escena de l'encantat

Situació, funció i interpretació en relació a la posada en escena

Aquest número musical acompanyava tota la primera escena del segon acte.⁶⁷⁵ Entès com un preludi, la premsa també va valorar-lo per la seva originalitat i pel caràcter sobrenatural que aportava a l'escena, mística i misteriosa.⁶⁷⁶ Començava amb un cor de pastors que demanava a Oliba que guarís l'encantat que havien trobat aquell matí. Sobre els compassos instrumentals que seguien, un pastor explicava que l'encantat havia perdut el seny a causa de l'encís d'una fada i que ja no reconeixia ni els fills. Era el primer melodrama de tota l'adaptació escènica, el primer moment de sobreposició del discurs parlat i el discurs musical. Els pastors tornaven a demanar per la seva curació, i Oliba invocava Jesucrist per desfer l'encanteri, mentre la melodia greu del baix acompanyava el monòleg. «El malalt, que havia

⁶⁷⁵ Carner (1910: 1.179 a 1.182).

⁶⁷⁶ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2], i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 a 373; M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La*

estat posat davant Oliba, es redreça i abraça els seus; joia de tots; clams de *Miracle*».⁶⁷⁷ El crit de la multitud va coincidir amb el compàs quaranta-nou del número musical, segons indica la partitura manuscrita. En el mateix moment va sonar el tutti orquestral i s'inicià la següent secció. El personatge d'Oliba va acabar l'escena lloant la mare de Déu per la seva intercessió i la curació que havia obrat.

«L'encantat que fou guarit entra amb Oliva a l'ermita; els Pastors es dispersen (...) Arriben Gentil i l'Escuder». Aquestes són les acotacions de Carner que indiquen el pas de la primera escena a la segona. La dispersió dels pastors estava reforçada musicalment pel motiu de *Les penyes es desclouen*; l'arribada dels dos personatges pel motiu del *Combat*, amb la mateixa variació que havia sonat ja entre els compassos vint-i-vuit i quaranta-dos del «Segon Cor de Donzelles», i en el «Pas de la segona escena a la tercera» i el «Pas de la tercera escena a la quarta». Ja hem remarcat abans la referència semàntica d'aquest motiu al personatge de l'Escuder. Per tant, aquest primer número que obre el segon acte, a més de la funció bàsica de puntuació narrativa, també va tancar l'escena amb un enllaç integrat a la següent. Formava part del desenvolupament dramàtic pels cors de pastors i perquè acompanyava els diferents recitats amb una subordinació formal ajustada. La música també va integrar-se al contingut de l'escena amb el motiu del *Miracle* del compàs quaranta-nou i amb la darrera secció, que marcava el moviment escènic –pastors que marxen, personatges que arriben– aportava la puntuació d'espai del motiu de *La capella* i la puntuació de personatge del motiu del *Combat*.

Lucha, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició mati), p. 1.

⁶⁷⁷ Carner (1910: 1.181) en cursiva a l'original per tractar-se d'una acotació.

Estructura general

Forma		Textura	To	Cc.
A	a	F: MA ₁	^^^^	1 – 12
	b ₁	F: MB ₁	fa m ^^^^	13 – 17
		B: AA ₁		18 – 20
F:MC		20 – 21		
A	a	F: MA ₂		22 – 33
	b ₂	F: MB ₂	fa m ^^^^	34 – 39
		B: AA ₂		40 – 41
		F: MD		42 – 48
F: ME		48 – 50		
B	d	F: AB	Fa M	50 – 51
			^^^^	51 – 53
			Fa M	53 – 58
	e	F: AC B: MG	^^^^	59 – 67
			Si b M	67 – 83
			re m fa m	
		Mi M	84	

Descripció de la textura

Primera secció

$$MA_1 \quad M = [(aa_1 + aa_1 + aa_1) + (aa_2 + aa_2 + aa_2)] + (aa_3 + aa_4 + aa_5) + ab_1$$

Melodia de l'Encantat.

Cc. 1	aa ₁	Ob, Ca, Hk, Tp, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 2	aa ₁	
Cc. 3	aa ₁	
Cc. 4	aa ₂	Ca, Hk, Fg, Tp (2), Tr, Trb
Cc. 5	aa ₂	
Cc. 6	aa ₂	
Cc. 7	aa ₃	Ob, Ca, Hk, Tp, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 8	aa ₄	
Cc. 9	aa ₅	
Cc. 10 – 13	ab ₁	Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

$$MB_1 \quad M = (ba + ba + bb) + (bc + bd)$$

Melodia de Guariu l'encantat.

Cc. 13	ba	Oh l'ermità	T i B
Cc. 14	ba	d'aquesta serralada,	
Cc. 15	bb	guariu-nos l'encantat!	
Cc. 17 – 18	bc	A frec de la llacuna l'hem trobat	
Cc. 19 – 20	bd	al despuntar l'albada!	

AA₁ Acompanyament homofònic d'acords que s'alternen i parteixen en dues meitats iguals el compàs, primer en el vent fusta i després en la corda.

Cc. 13 – 19 Flt, Fl, Ob (1), Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

Recitat d'Un pastor: Hom pensaria que ell afina;
damunt sa templa encara hi ha
el cercle verd d'una metzina,
de la metzina d'un besar.
Ara la pensa té confosa,
ja la fillada no coneix,
enyora l'aigua tremolosa
i el veure gent l'espaordeix.
Plora veient la nit estesa
i el misteriós fonal humit
a on gaudia la dolcesa
de son pecat embadalit!
Oh, com enyora sos feliços
deseixements d'una aspra sort
damunt dels pits escoladissos
que li llevaven el record!
Mudeu sa culpa tan feresta
o el damnarà justícia greu,
que ja ignorant tomba la testa
si algú li diu el nom de Déu.

MC Arpegis ascendents de sextets de semicorxeres en la corda, amb cromatismes descendents de fuses amb un àmbit de quarta justa i salts descendents, també de quarta justa, ornamentades amb un trino superior. Al mateix temps les trompes acceleren el ritme per reducció progressiva dels valors de les notes.

Cc. 20 – 21 Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Fg, Tp, Tr, Trb, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

Segona secció

MA₂ $M = [(aa_6 + aa_6 + aa_6) + (aa_7 + aa_7 + aa_7)] + (aa_8 + aa_8 + aa_9) + ab_2$

Melodia de *l'Encantat*.

Cc. 22	aa ₆	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 23	aa ₆	
Cc. 24	aa ₆	
Cc. 25	aa ₇	Fl, Ob, Ca, Hk
Cc. 26	aa ₇	
Cc. 27	aa ₇	
Cc. 28	aa ₈	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 29	aa ₈	
Cc. 30	aa ₉	
Cc. 31 – 33	ab ₂	Ob, Ca, Hk, Fg, Tp

MB₂ $M = (ba + ba + bb) + (bc + be)$

Melodia de *Guariu l'encantat* amb el final variat.

Cc. 34	c	Oh l'ermità	T i B
Cc. 35	c	d'aquesta serralada,	
Cc. 36	d	guariu-nos l'encantat;	

Cc. 38 – 39	e	allibereu son cor de la damnada
Cc. 40 – 41	g	fantasma de pecat!

AA₂ Acompanyament homofònic d'acords que s'alternen i parteixen en dues meitats iguals el compàs, primer en el vent fusta i després en la corda.

Cc. 34 – 41	Clb, Fg, Cb
Cc. 34 – 39	Fl, Cl, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 34 – 36	Flt, Ob, Ca, Hk, Clm
Cc. 40 – 41	Hk, Tr, Tb, Tbb, Ti

MD M = (ca₁ + ca₂) + cb

Melodia del *Desencantament*.

Cc. 42 – 43	ca ₁	Ti, Vlc, Cb
Cc. 44 – 45	ca ₂	
Cc. 46 – 48	cb	

Recitat d'Oliba:

Per Jesucrist, Déu immortal
qui, en humana
i dolorosa vestidura,
encara dura
damunt la Creu d'iniquitat
on l'han clavat
les nostres culpes homeieres;
vull, oh quimeres,
que dolçament hagueu eixit
a mitjanit
de la vapor que la llacuna
alça tot d'una,
vull, oh quimeres somrients,
clares, faents,
que li llevàreu de la pensa
la coneixença
i de son pit la virior,
que en munió
sigueu retudes i astorades!
Que de les fades
sia desfet l'encantament
en nom de Déu omnipotent
qui més en Creu passà turment.
El qual avui i eternament
sigui lloat. Amén.

ME Motiu del *Miracle*.

Cc. 48 – 50	Tp (3), Tbb
Cc. 49 – 50	Flt, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp (1), Tb, Tr, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 50	Ob, Fl

Recitat de tothom: Miracle!

Tercera secció

AB M = d₁ + d₂

Melodia a parti del motiu de *La capella*. Té dues parts: un arpegi descendent i ascendent, i una escala descendent, tots dos amb un àmbit lleugerament superior a l'octava.

Cc. 50 – 53	d ₁	VI 1, VI 2, VIa, VIc, Cb
Cc. 53 – 55	d ₂	
Cc. 56 – 57		Flt, Fl, Cl, Tp, Tr
Cc. 58		Clb, Fg, Tr (1), Trb, Tb, Tbb

Recitat d'Oliba:

Oh mon infant, oberta és la capella,
entra-hi a dins.
A l'altar hi ha Maria, Nostra Dona,
la qui ens bada el cancell del Paradís.
Pel temps que fores en la teva culpa
Passa un mes a l'ermita entre sospirs.
Caigui tothom de genolls en terra!
Oh Nostra Dona clara, oh sant Martí!
El Pirineu se va emplenant d'ermites,
la Santa Creu se va aixecant pels cims;
i les antigues fades
ja van deixant les gorgues
i la vora dels rius!
Mes ara, més que mai encobeïdes
dels hòmens volen perdre l'esperit;
mai llurs cantades no han estat tan dolces
ni el vel de boire que les mig amaga
d'un tan suau argent tremoladís!
Oh Nostra Dona clara.
Alba de Déu serena.
Fugí d'aquestes cimes
la torbadora nit;
no soni mai una fatal requesta
a l'oïda del pobre vianant;
sonin només les veus de l'asceteri
el vostre Nom cantant,
ja que volguéreu, Dona Sobirana,
que de la serralada en els extrems
de la vostra virtut hi hagi una imatge,
la gran congesta blanca,
la que és pura tot temps!

MG Contrapunt imitatiu doble de dues variacions del motiu de *Les penyes es desclouen*, primer la inversió del seu cap i després la seva ampliació en un arpegi ascendent.

Cc. 59 – 65	VIc, Cb
Cc. 61 – 67	Clb, Fg, VI 1, VI 2, VIa

MH Acompanyament homofònic d'acords amb notes de valors llargs.

Cc 64 – 67	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Tr
------------	-----------------------------

J $(ea_1 + ea_1 + ea_2) + (ea_1 + eb_1 + eb_2) + (d_3 + d_4 + d_5)$

Doble repetició del motiu del *Combat*, molt variat la darrera vegada i barrejant-se amb una repetició de la darrera variació del motiu de *La capella*.

Cc. 67 – 68	ea ₁	Tp
Cc. 69 – 70	ea ₁	
Cc. 71 – 73	ea ₂	
Cc. 74 – 75	ea ₁	Tr, Trb, Tb
Cc. 75 – 76	eb ₁	
Cc. 77 – 78	eb ₂	
Cc. 79 – 80	d ₃	Tp
Cc. 81 – 82	d ₄	Tp, VI 1, VI 2, VIa, VIc
Cc. 83 – 84	d ₅	
Cc. 84		Fl, Ob, Cl, Clb, Tr, Trb, Tb, Tbb

Comentaris

La introducció instrumental presenta un contrast cromàtic entre acords organitzats en dos grups: quatre acords que es repeteixen tres vegades de dos en dos els primers sis compassos, i la transformació sense repeticions dels darrers sis compassos, que acaba en la funció de dominant amb la quinta augmentada de fa menor.⁶⁷⁸ L'encadenament potencia els cromatismes i les falses relacions cromàtiques entre les veus, i molts dels intervals melòdics que en resulten són augmentats o disminuïts. La part cantada continua ocultant la referència tonal per l'acompanyament harmònic en l'escala de re, o dòrica – amb el corresponent acord tríade menor en la funció de dominant i el sisè grau major– i per les modulacions dels darrers compassos, que condueixen a la dominant de la dominant, sense que després desenvolupi aquesta funció cadencial.

En els dos últims acords tornem a trobar un encadenament cromàtic i un altre exemple de substitució.⁶⁷⁹ Aquesta vegada la tònica final, fa menor, se substitueix per la tríada major de la seva segona menor inferior, amb la qual comparteix la tercera. La relació del penúltim acord, que és la tríada menor sobre la dominant de fa –recurs que remet a l'acompanyament harmònic en l'escala de re, o dòrica– amb el que segueix, és rigorosament cromàtica: el mi bemoll passa a ser mi natural, el sol natural passa a sol sostingut, i el do natural a si natural. L'encadenament té dos semitons cromàtics ascendents i un semitò diatònic descendent que denoten aquest gust pel xoc cromàtic entre els acords. En trobem altres casos entre el compàs cinquanta-un i cinquanta-dos, i entre el seixanta-sis i el seixanta-set d'aquest

mateix número. En aquest darrer compàs, el motiu del *Combat* està en do major; set compassos després passa a la bemoll major. Interpretem aquestes dues tonalitats com modulacions internes de fa menor, primer a la dominant, després al relatiu major. Així doncs, l'entrellat harmònic de la darrera divisió de la secció condueix a la resolució final en la tònica de la tonalitat principal de fa menor, que se substitueix cromàticament.

Aquests encadenaments cromàtics, i també la substitució cromàtica d'un acord, comporten alguna vegada una intervàlica peculiar, amb un nombre de semitons i intervals alterats molt superior al de les escales diatòniques. Però la melodia del baix entre el compàs quaranta-dos i el quaranta-sis va més enllà: tres quartes disminuïdes, tres quintes disminuïdes, dues octaves augmentades i quatre semitons.⁶⁸⁰ Són gairebé dues tercers parts de tots els intervals i ocupen llocs melòdics destacats. No és molt habitual trobar melodies com aquesta –que s'assemblen a les del període atonal d'Arnold Schönberg (1874-1951)– en les composicions de Pahissa. Ell solia preferir utilitzar models melòdics diatònics.

Aparició de Flordeneu

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

Quan arribava l'hora de la posta, Gentil enyorava Griselda i s'entretingué mirant la llum reflectida en l'aigua. En aquest moment va pensar que ell mai podria estar encantat per una fada, perquè ja estava enamorat: «contra l'encís de la mudable fada / un defensiu tan savi no hi hauria / com el portar en els llavis / un bes de l'estimada».⁶⁸¹ L'Escuder l'avisà del perill d'aquests personatges de la fantasia que s'amagaven en les congestes i els estanys, i l'advertí que solament la creu podia vèncer-les. Gentil insistia en la seguretat de la seva devoció per la pastora: «Santa Griselda, tu ets la meva santa».⁶⁸² Després d'aquest vers començava la música, i altra vegada tenim un procediment melodramàtic. L'orquestra no només acompanyava el recitat sinó que també el complementava: en el compàs deu, quan

⁶⁷⁸ Vegeu annex n. IX, melodia de l'*Encantat*.

⁶⁷⁹ Vegeu annex n. VI, exemple n. 12.

⁶⁸⁰ Vegeu annex n. IX, melodia del *Desencantament*.

⁶⁸¹ Carner (1910: 1.183).

hi ha el motiu de *Les penyes es desclouen*, Pahissa escriu una indicació en la partitura que remet al fragment final del recitat de Gentil i que defineix aquest motiu com un vector acumulador: «Però, no sents? Les penyes se desclouen, / tota la terra canta / i a dins mon cor hi llisca / una sobtada claredat estranya».⁶⁸³ Aquesta descripció de la transformació doble, de les muntanyes i de l'estat interior del personatge, era completada per la repetició de la melodia inicial, fins que al final van sentir-se cantar les fades, quan encara no havien sortit a escena.⁶⁸⁴

«Les penyes es desclouen; apareix Flordeneu[,] en darrer terme hi han les Goges».⁶⁸⁵ En aquest moment, varen sortir les fades amb Flordeneu, interpretada per la mateixa actriu que feia el paper de Griselda. Segons narra Verdaguer, la fada havia estafet la forma de la pastora per enganyar i seduir Gentil. Això va passar mentre l'orquestra tocava la primera divisió de la darrera secció, el motiu de Flordeneu. Tot seguit, les fades varen començar a dansar fins que finalment Gentil va pronunciar les primeres paraules de sorpresa i de servilisme, mentre l'orquestra acabava de tocar el número musical.⁶⁸⁶

En conjunt, la música va ser entesa com la barreja inspirada de la intimitat suau de l'amor pur amb el sensualisme més seductor i eròtic.⁶⁸⁷ L'ambigüitat tonal va avindre's bé amb l'ambigüitat eròtica del personatge de Flordeneu. La música va complir la seva funció principal, que era la puntuació de personatge que vectoritzava l'entrada a escena de les fades amb un acumulador. Tornem a comprovar que el compositor no es va conformar amb la funció diegètica bàsica de musicar un text, sinó que va adaptar la música al contingut, la va integrar formalment al desenvolupament dels recitats i la va usar per realçar les significacions escèniques mitjançant les referències musicals.

⁶⁸² Carner (1910: 1.184).

⁶⁸³ Carner (1910: 1.184).

⁶⁸⁴ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

⁶⁸⁵ Carner (1910: 1.184).

⁶⁸⁶ M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2.

⁶⁸⁷ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; i «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1.

Estructura general

Forma		Textura	To	Cc.
A	a ₁	F: MA ₁ B: AA ₁	Fa M ^ ^ ^ ^	1 – 10 10 – 13 13 – 15
	a ₂	F: MA ₂ B: AA ₁	Fa M ^ ^ ^ ^	16 – 24 25 – 28
B		F: MB B: AB	Do M ^ ^ ^ ^	29 – 44 45 – 49
			Sol M ^ ^ ^ ^	50 – 58 59 – 62
			Re b M Fa M si b m si m	62 – 71 71 – 89
C	b	F: MC M: MD B: AB		
	c	F: ME B: AA ₂		

Descripció de la textura

Primera secció

$$MA_1 \quad M = aa_1 + [b_1 + (c_1 + c_2 + c_3 + c_4 + c_5)]$$

Melodia a partir de la suma del motiu de les *Fades*, el del *Món de les fades* i del de *Les Penyes es desclouen*.

Cc. 3 – 7	aa ₁	Tp
Cc. 6 – 7		VI 1
Cc. 7	b ₁	Flt, Fl, Ob (1)
Cc. 8 – 9		Flt, Ob
Cc. 10		Fl
Cc. 9 – 10	c ₁	Vlc, Cb
Cc. 10 – 11	c ₂	
Cc. 11	c ₃	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 11 – 12	c ₄	Fl, Clm, Cl
Cc. 12 – 13	c ₅	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Tp (2), Tr, Trb, Tb, Tbb, VI 1, VI 2, Vla

Recitat de Gentil: Gaudeixi jo tota plaent dolcesa
que per ta destra me serà donada,
i en el perill me negui
si no poguessis pas alliberar-me'n.
Però, no sents? Les penyes se desclouen,
tota la terra canta
i dins mon cor hi llisca
una sobtada claredat estranya.

$$MA_2 \quad M = aa_2 + ab$$

Melodia a partir del motiu de les *Fades* que acaba sense trencar la continuïtat amb un final nou.

$$Cc. 13 – 16 \quad aa_2 \quad Tp (1)$$

Cc. 13 – 15		Ob (1)
Cc. 15 – 16		Cl
Cc. 16 – 18	ab	VI 2
Cc. 18		VI 1
Cc. 19 – 21		Vlc
Cc. 21 – 24		VI 1, VI 2

AA₁ Acompanyament homofònic d'acords amb notes de valors llargs i algunes repercutides en corxeres.

Cc. 1 – 6	Tp (3), VI 2, Vla
Cc. 3 – 6	Vlc
Cc. 5 – 6	Cb
Cc. 7 – 9	Ob (1), Cl, Fg
Cc. 9	Clb, Tp, VI 2, Vla
Cc. 10 – 11	Fl, Ob, Tp, Tr
Cc. 11 – 12	Tp (3), Ti, Pt, Vlc, Cb
Cc. 13 – 18	Ob (1), Cl (1), Clb, Fg, Tp (3)
Cc. 19 – 24	Vla, Cb
Cc. 19 – 20	Clb, Fg, Tp, Tbb
Cc. 21 – 24	Cl, Fg, Vlc
Cc. 21	Fl
Cc. 23 – 24	Ca, Hk, Clb, Tp, Tr, Trb, Tbb

Segona secció

MB $M = [da + db + (dc_1 / dc_2 / dc_3)] + ([dd + [(de_1 + de_2)] / df]) + (dg + dh)$

Melodia de les Goges.

Cc. 25 – 29	da	Catem Na citerea,	S i C
Cc. 30 – 33	db	la nostra dolça mare;	
Cc. 33 – 38	dc ₁	ella ha donat als hòmens la gràcia d'estimar	C
Cc. 34 – 38	dc ₂	ella ha donat als hòmens la gràcia d'estimar	S (1)
Cc. 35 – 38	dc ₃	ella ha donat als hòmens la gràcia d'estimar	S (2)
Cc. 40 – 43	dd	Que la dolçor traidora de sa mirada clara	S i C
Cc. 44 – 47	de ₁	nostres amors porugues faci tot jorn guanyar;	S
Cc. 45 – 47	de ₂	nostres amors porugues; faci tot jorn guanyar;	C
Cc. 44	df		Vla
Cc. 45 – 46			Tp (1), VI 2
Cc. 46 – 49			Ob (1), Cl (1), VI 1
Cc. 50 – 54	dg	Damunt les bromes vingui son carro de colomes,	S i C
Cc. 56 – 62	dh	les seves filles vegi que un raig de sol desfà! ⁶⁸⁸	

⁶⁸⁸ L'ordre de les paraules d'aquest dos darrers versos no és el mateix que troben en el llibret de Carner (1910: 1.184): «vingui damunt les bromes son carro de colomes, / vegi les seves filles que un raig de sol desfà!».

AB Acompanyament homofònic amb la figuració d'una negra a contratemps en els instruments de vent seguida per notes de valors llargs i amb trèmolo en els instruments de corda.

Cc. 45 – 49	Ob (1), Cl (1), Tp (1), Vla, Vlc, Cb
Cc. 50 – 54	Flt, Fl, Cl (1), Tr
Cc. 54 – 61	VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 62 – 69	Ob (1), Cl (1), Clb, Fg, Cb
Cc. 62 – 67	Tp
Cc. 62 – 65	Ca, Hk, Clm, Cl (1)

Tercera secció

MC $M = [ea_1 + (eb + ea_2) + ea_3] + (ea_2 + eb + ec)$

Melodia de *Flordeneu*.

Cc. 62 – 63	ea ₁	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 64	eb	
Cc. 65	ea ₂	
Cc. 66	ea ₃	
Cc. 67	ea ₂	
Cc. 68	eb	
Cc. 69 – 70	ec	

MD $M = f_1 + f_2 + f_3$

Tres repeticions del motiu de la *Lluita amorosa*.

Cc. 60 – 61	f ₁	Tp (2)
Cc. 62 – 64		Flt, Fl, Ob (1)
Cc. 65 – 68	f ₂	Cl (1)
Cc. 69 – 71	f ₃	Ca, Hk

ME $M = [(aa_3 + ac) + (aa_3 + aa_3 + aa_3 + aa_3)]$

Repetició de la cua del motiu de les *Fades* antecedida de dos breus motius melòdics.

Cc. 72 – 73	aa ₃	Cl (1), Clb
Cc. 73 – 77	ac	Vlc
Cc. 77 – 79	aa ₃	Vla
Cc. 79 – 80	aa ₃	VI 1
Cc. 81		Tp (1)
Cc. 81 – 83	aa ₃	Vlc
Cc. 83 – 85	aa ₃	Vla

Recitat de Gentil: *Perdonau-me vos dic, real princesa del gran pitxer d'esta muntanya rosa; no fos una poncella que us retira, vós del meu cor serieu robadora.*⁶⁸⁹

⁶⁸⁹ En cursiva a l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdaguer.

AA₂ Acompanyament homofònic amb notes repercutides en corxeres.

Cc. 70 – 82	Fg
Cc. 70 – 75	Tp
Cc. 70 – 73	Fl, Clm, Cl (1)
Cc. 72 – 85	Hk
Cc. 73 – 88	Cb
Cc. 73	Ob, Ca, VI 1, VI 2
Cc. 75 – 86	Clb
Cc. 75 – 82	Cl
Cc. 83 – 85	Fg (1)
Cc. 86 – 89	Vlc

Comentaris

El número comença en fa major. Però el moviment del ritme harmònic mostra altra vegada un treball que porta a l'extrem el sistema de la funcionalitat tonal, perquè usa els procediments més atrevits de la modulació sense arribar a modular en cap moment. Entre els compassos setze i vint-i-quatre, l'orde de les funcions harmòniques és el que segueix: tònica – dominant – relatiu menor – subdominant – dominant – tònica – dominant – acord pont a la nova tonalitat de do major. Aquestes funcions són normals dins el sistema clàssic. Tanmateix, entre la quatriada major amb la setena menor del compàs vint (setena de dominant), i la tríada major sobre la tònica del compàs vint-i-tres, hi ha dos acords que creen l'efecte de modulació. El primer és la tríada major amb la quinta augmentada sobre la tònica en segona inversió, i el segon és la tríada major sobre la sensible. L'encadenament d'aquests acords torna a potenciar el cromatisme i les falses relacions cromàtiques sense que siguin un mitjà de modulació, sinó un recurs per donar varietat i densitat a l'acompanyament de la melodia. Aquest mateix procediment el trobem també entre els compassos seixanta-dos i setanta, en la modulació de re bemoll major a fa major, que són la còpia transportada dels compassos vuitanta-un al vuitanta-vuit del «Primer Cor de Donzelles».

En els sis últims compassos hi ha una conducció cromàtica que acaba en l'uníson sobre la nota si, justament el trítón de la tònica de la tonalitat inicial i que és la principal d'aquest número. Un valor afegit de remarcar tant aquesta nota és que corregeix l'alteració escrita en l'armadura. Així doncs, la negació del si bemoll passa a ser una representació gràfica i simbòlica d'aquest allunyament volgut de la tonalitat principal que relaciona les notes més distants del seu cercle de quintes, el fa i el si. Tot i que la

tonalitat de si menor no apareix establerta clarament en cap moment del número, aquest final la connota per la conducció de les veus en l'uníson de violoncels i contrabaixos.

També podem interpretar l'acord pont de la modulació de fa major a do major, entre els compassos vint-i-cinc i vint-i-sis, com una altre acord híbrid creat per Pahissa –igual que l'acord simètric dels compassos trenta-quatre i trenta-cinc del «Primer Cor de Donzelles» que ja hem comentat anteriorment. Des de la tonalitat de do major, el més correcte és interpretar-lo com la quatríada menor amb la setena menor amb la quinta disminuïda sobre la sensible. Però si ens atenim al seu efecte en l'audició, a la desconeixença de la tonalitat d'arribada mentre està sonant, no seria incoherent pensar que Pahissa usa també aquest acord perquè és la unió de la primera tercera major de la tríada sobre la tònica de fa major, i la primera tercera menor de la tríada sobre la de si menor. En tot cas, l'efecte sobre l'oient és de sorpresa. Perquè en lloc d'usar un acord pont tan habitual com la tríada major sobre la nota do (dominant de la tonalitat d'origen i tònica de la d'arribada) el compositor usa aquest altre que remarca amb intensitat l'interval de trítón en el baix.

Sedució de Gentil

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

Flordeneu explicava a Gentil que ella mateixa era Griselda, que abans s'havia fet passar per la pastora per tal d'aconseguir el seu amor. El jove cavaller va caure immediatament en aquest engany de la fada, que tan sols pretenia seduir-lo i encisar-lo. L'escuder intentava fer-li prendre consciència del frau, però Gentil, que oblida les seves obligacions de la reraguarda, ja no el reconeixia. Llavors, la fada provocà un son profund a l'Escuder, que «es prosterna i acaba per restar ajagut a l'herba».⁶⁹⁰ En aquest moment començà la música, mentre Flordeneu ordenava al seu seguici que cantés i dansés per a Gentil: «Oh fades, mes amigues, / de sines gerdes i cabell daurat, / aneu trenant cantades i ballades / entorn de mon amic meravellat / perquè el sojorn li sigui benaurat!».⁶⁹¹ Després d'aquest altre moment

⁶⁹⁰ Carner (1910: 1.187), en cursiva en l'original per tractar-se d'una acotació.

⁶⁹¹ Carner (1910: 1.187).

melodramàtic, en el qual la música tenia la funció d'acompanyar el discurs parlat amb el mateix motiu melòdic que obria el número anterior, «les Goges canten a cor i dansen».⁶⁹² Començava la segona part de la forma, la cançó amb estructura de tornada i estrofes. Quan varen acabar de cantar, Gentil recità un monòleg que expressava el seu sentiment de dubte davant l'amor que sentia per Griselda i l'enyorament de la vida anterior a l'encanteri. Carner tornava a utilitzar aquí el text original de Verdaguer.⁶⁹³

El públic va identificar la cita musical i va reaccionar amb exaltació. Segurament perquè Pahissa no havia abusat d'aquest procediment intertextual en la partitura de *Canigó*, en aquell moment molts espectadors varen satisfer una expectativa.⁶⁹⁴ Era previsible que l'audició de les melodies catalanes provoqués entusiasme entre els oients, ja que la representació estava prenyada de les ideologies catalanistes que veien en aquestes cançons un dels valors més sincers de l'esperit de la pàtria. La inclusió d'aquesta cita de Verdaguer havia permès integrar en el desenvolupament dramàtic de l'obra l'audició d'una cançó popular catalana que en aquells anys era més habitual dels concerts populars que no pas de les diversions escèniques. En certa manera, fins i tot podríem pensar que la valoració de «populars» dels cors de donzelles inicials estava més en relació a les expectatives del públic que no pas a les característiques de la mateixa música. Per això, quan la música va acomplir directament i sense entrebancs les expectatives, el públic va engrescar-se. Però també per això, per aquest rerafons ideològic, la sardana no havia acabat de convèncer.

⁶⁹² Carner (1910: 1.187), en cursiva en l'original per tractar-se d'una acotació.

⁶⁹³ Carner (1910: 1.189 i 1.190).

⁶⁹⁴ Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2, i Aguirre, «Estreno de Canigó. Éxito grandioso», n. 4.943 (13 de juny de 1910, edició nit), p. 2; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910) pp. [1] i [2], i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 a 373; «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; M. Rodríguez Codolà, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1.

Estructura general

Forma		Textura	To	Cc.	
1	A	F: MA ₁ B: AA ₁	Fa M	1 – 23	
	B	F: MB ₁ B: AA ₂	^^^	24 – 32 33 – 36	
		F: MC / MD M: MB ₂ B: AA ₃	Si M ^^^	37 – 52 53 – 54	
		F: ME B: AA ₃		54 – 67	
2	C	a ₁	F: MF ₁ B: AB ₁	MI M	68 – 75
		a ₂	F: MF ₂ B: AA ₄	^^^	75 – 80 81 – 82
	D		F: MG B: AC ₁	Re M	83 – 97
			F: MA ₃ B: AA ₅		97 – 105
			F: MH M: MB ₃ B: AA ₆	^^^	105 – 110
	C	a ₁	F: MF ₃ B: AC ₂	Mi M	110 – 117
	E		F: MI B: AC ₃	^^^	117 – 126 127 – 137
	C	a ₁	F: MF ₄ B: AB ₂	Fa M	138 – 145
		a ₂	F: MF ₅ B: AC ₄		145 – 150
	F		F: MJ B: AB ₃	Si M ^^^	151 – 154 155 – 171b
				Fa # M Fa M	
	C	a ₁	F: MF ₆ B: AA ₇	Fa # M	172 – 183

Descripció de la textura

Primera secció de la primera part

$$MA_1 \quad M = [aa_1 + (b_1 + c_1)] + (aa_2 + ab_1 + ab_2)$$

Melodia amb forma de període a partir de la suma del motiu de les Fades, el del *Món de les fades* i el de la *Lluita amorosa*.

Cc. 3 – 7	aa ₁	Tp
Cc. 6 – 7		VI 1
Cc. 8	b ₁	Fl
Cc. 9		Flt
Cc. 9 – 10	c ₁	Fl (1)
Cc. 12 – 14	aa ₂	Ob (1)

Cc. 12 – 15		Tp
Cc. 14 – 15		Cl
Cc. 15 – 16		Cl 2
Cc. 17	ab ₁	VI 1, VI 2
Cc. 18 – 19		Vlc
Cc. 20 – 22	ab ₂	VI 1, VI 2
Cc. 22 – 23		Ob (1), Ca

AA₁ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i notes repercutides en corxeres, i amb un arpegi ascendent de semicorxeres final distribuït en els instruments de corda.

Cc. 1 – 6	Vla
Cc. 1 – 4	VI 2
Cc. 2 – 6	Tp (3)
Cc. 4 – 6	Vlc
Cc. 5 – 6	Ob
Cc. 7 – 8	Ob (1), Cl
Cc. 8 – 9	Hk
Cc. 9	Tp
Cc. 10 – 15	Fg
Cc. 10 – 12	Cl
Cc. 10 – 11	Fl (1), Clb
Cc. 12 – 15	Vlc, Tp
Cc. 13 – 17	Cl (1)
Cc. 13 – 14	Ob (1)
Cc. 14 – 16	Clb
Cc. 15 – 17	Fl
Cc. 15	Vla
Cc. 17	Ob (1), Hk, Cl (1)
Cc. 18 – 19	Clb, Fg, Tp, Tbb, Vla, Cb
Cc. 20 – 23	Cl, Vla, Vlc, Cb
Cc. 20	Fl
Cc. 21 – 22	Ob, Fg (1)
Cc. 22 – 23	Tp
Cc. 22	Hk
Cc. 23	Clb, Fg, Tr, Trb, Tbb, VI 1, VI 2

Primera divisió de la segona secció de la primera part

MB₁ $M = [(d_1 / e_1) + (d_1 / e_1)] + [(d_2 / e_2) + (d_3 / e_3) + d_3 + (d_1 / e_4)]$

Contrapunt lliure entre el motiu de la *Sedució* i el de l'*Exèrcit*, que varia molt, fins arribar a l'arpegi final de semicorxeres amb ritme puntejat que alternen salts ascendents i descendents.

Cc. 24 – 25	d ₁	Ob (1)
Cc. 25 – 26	e ₁	Tp (1)
Cc. 26 – 27	d ₁	VI 1
Cc. 27	e ₁	Tp (1)
Cc. 28 – 39	d ₂	Clb, Vla
Cc. 29 – 31	e ₂	Tp (1)
Cc. 30 – 31	d ₁	Fl (1), Clm
Cc. 31 – 33	e ₃	Hk, Vlc
Cc. 34		Vlc
Cc. 33 – 34	d ₁	Ob (1), VI 2
Cc. 35 – 36	d ₁	Cl (1)

Cc. 36 e4 Fl (1)

Recitat de Flordeneu: Dorm, Escuder, per mon voler de fada,
que l'amor és un dany sense remei.
I vosaltres, oh fades, mes amigues,
veniu a prop de mon amic Gentil,
i mentre jo respir la seva alena,
que és més suau que l'oratjol d'abril,
aneu trenant cantades i ballades
perquè el sojorn li sigui benaurat.

AA₂ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i notes repercutides en corxeres.

Cc. 24 – 29	VI 2
Cc. 24 – 25	VI 1
Cc. 25 – 27	Vla
Cc. 26 – 35	Ca
Cc. 26 – 33	Fg
Cc. 26 – 27	Fl, Ob (1), Hk
Cc. 27	Tp (3)
Cc. 27 – 29	Vlc
Cc. 27 – 28	Cb
Cc. 28 – 34	Cl
Cc. 29 – 30	Hk
Cc. 30 – 33	Clb
Cc. 30 – 32	Fl (1), Tp (3)
Cc. 31 – 36	Ob (1)
Cc. 31 – 35	Vla
Cc. 31 – 34	VI 1
Cc. 31 – 33	Cb
Cc. 34 – 36	Fg (1)
Cc. 34 – 35	Hk
Cc. 35	Tr

Segona i tercera divisió de la segona secció de la tercera part

MC $M = (g_1 + g_2 + g_2) + (g_2 + g_2 + g_2) + (g_2 + g_2) + (g_1 + g_3)$

Repetició del motiu de *Gentil encisat*.

Cc. 39	g ₁	Cl (1)
Cc. 40	g ₂	Ob (1)
Cc. 42	g ₂	VI 1
Cc. 44	g ₂	Flt (1), Fl (1)
Cc. 45	g ₂	Tp (1)
Cc. 46	g ₂	
Cc. 48	g ₂	VI 1
Cc. 50	g ₂	
Cc. 52	g ₁	
Cc. 53	g ₃	Flt (1), Ob (1)

Recitat de Gentil: Oh, ma Griselda, quina llum tan clara
hi ha en els teus ulls quan mires l'estimat!

MD $M = f_1 + f_2 + f_3 + f_4$

Quatre repeticions de la melodia de l'*Amor de Flordeneu*. En elles varia la intervàlica sense modificar la corva melòdica. El cap de la darrera repetició està molt transformat.

Cc. 36 – 41	f ₁	Vlc
Cc. 42 – 46	f ₂	VI 1
Cc. 46 – 50	f ₃	Vlc
Cc. 50 – 54	f ₄	Ca, Hk, Vla
Cc. 50 – 51		VI 2

MB₂ $M = (d_3 + d_1) + (d_3 + d_1 + d_1)$

Repeticions del motiu de la *Sedució*.

Cc. 41 – 42	e ₃	Tp (2)
Cc. 43 – 44	e ₁	Ca, Hk
Cc. 45 – 46	e ₃	Cl
Cc. 47 – 48	e ₁	Ob (1), Clb
Cc. 49 – 50	e ₁	Fl (1), Cl (1)

ME $M = [(d_4 + g_2) + d_4] + [(g_2 + g_3 + g_3 + g_2) + (h + i)]$

Repetició del motiu de la *Sedució* que el primer cop també repeteix el seu cap i la seva cua. Continua amb la repetició del motiu de *Gentil encisat*. Acaba amb unes figuracions de semicorxeres d'un àmbit superior a l'octava i amb diversos salts ascendents i descendents. Al final hi ha el motiu del *Cu-cut*.

Cc. 53	d ₁	Tp (2)
Cc. 54		Tr
Cc. 55 – 56		Vlc
Cc. 55		Tp 2
Cc. 57		Tp (2)
Cc. 58		Clb, Cl (1), VI 2
Cc. 58	g ₃	Vla, Vlc
Cc. 59 – 60	d ₂	VI 1, VI 2
Cc. 61	g ₃	Cl (1), VI 1, VI 2
Cc. 61	g ₄	Fl, Ob
Cc. 62	g ₄	Cl (1), VI 1, VI 2
Cc. 62	g ₄	Fl, Ob
Cc. 63	g ₃	Cl (1), VI 1, VI 2
Cc. 63 – 65	h	VI 1
Cc. 63 – 64		Fl (1), VI 2
Cc. 64 – 65		Cl (1)
Cc. 65		Tp (1)
Cc. 66	i	Tp (2), Vla

Recitat de Flordeneu: Oh, mon Gentil, quan el teu braç m'enllaça
tot el meu cos tremola enamorat!
Oh fades, mes amigues,
de sines gerdes i cabell daurat,
aneu trenant cantades i ballades
entorn de mon amic meravellat
perquè el sojorn li sigui benaurat!

AA₃ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i amb alguns arpegis ascendents.

Cc. 36 – 67	Cb
Cc. 36 – 40	VI 2, VIa
Cc. 36 – 37	VI 1
Cc. 36	Ob (1), Fg (1), Ti
Cc. 37 – 48	Fg
Cc. 37 – 40	Tp (2)
Cc. 39 – 41	Hk
Cc. 40 – 43	Cl
Cc. 40 – 42	Clb
Cc. 41	Tr, Tbb
Cc. 42 – 49	VIa
Cc. 42 – 45	VIc
Cc. 42 – 44	Fl (1)
Cc. 42 – 43	Tp (2)
Cc. 44 – 45	Ob, Clb
Cc. 45	Tp
Cc. 45 – 48	Ca, Hk
Cc. 46 – 49	VI 2
Cc. 47 – 48	Cl, Tp (1)
Cc. 49 – 51	Cl (1), Tp (2)
Cc. 49 – 50	Ob (1)
Cc. 50 – 65	Clb, Fg
Cc. 50 – 54	VIc
Cc. 52	Fl
Cc. 53 – 57	Cl, VI 2
Cc. 53 – 55	VI 1
Cc. 55 – 57	VIa
Cc. 56 – 65	Hk
Cc. 58 – 64	Ca
Cc. 59 – 65	Clm, Tp
Cc. 59 – 64	VIa, VIc
Cc. 59 – 60	Fl, Ob
Cc. 61 – 62	Tr, Trb
Cc. 64 – 66	Trb
Cc. 66 – 67	Ob (1), Tp (2), Tbb, Ti, VI 1, VI 2, VIc

Primera divisió de la primera secció de la segona part

MF₁ M = (j₁ + j₂) + (j₃ + j₄)

Melodia de *Muntanyes regalades* cantada homofònicament a tres veus femenines.

Cc. 68 – 69	j ₁	<i>Muntanyes regalades</i> ⁶⁹⁵	S, C
Cc. 70 – 71	j ₂	<i>són les de Canigó,</i>	
Cc. 72 – 73	j ₃	<i>elles tot l'any floreixen,</i>	
Cc. 74 – 75	j ₄	<i>primavera i tardor.</i>	

AB₁ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs en el vent fusta i notes de valors breus que marquen el primer temps de cada compàs i la seva anacrusa en els instruments de corda.

⁶⁹⁵ En cursiva a l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdaguer.

Segona divisió de la primera secció de la segona partMF₂ $M = [j_1 + (j_2 / k_1)] + [(j_5 / k_2) + j_6]$ Melodia de *Muntanyes regalades* instrumental amb el final variat i l'acompanyament d'un breu contrapunt imitatiu.

Cc. 75 – 76	j ₁	VI 1, VI 2
Cc. 77 – 78	j ₂	
Cc. 78 – 79	k ₁	Tp (2), Vla
Cc. 79 – 80	j ₅	VI 1, VI 2
Cc. 80	k ₂	Tp (2), Vla
Cc. 81 – 82	j ₆	VI 1, VI 2

AA₄ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i notes repercutides en semicorxeres, i amb arpegis de semicorxeres.

Cc. 75 – 82	Cl, Hk, Clb, Fg, Cb
Cc. 75 – 80	Ob
Cc. 75 – 79	Cl, Vlc
Cc. 75 – 77	Tp, Vla
Cc. 78 – 80	Clm
Cc. 79 – 82	Vla
Cc. 80	Fl
Cc. 82	Ob, Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb, Vlc

Primera divisió de la segona secció de la segona partMG $M = [(l_1 / l_1) + (l_2 / l_2) + l_3] + m_1$

Melodia cantada per una solista. Està seguida immediatament pel contrapunt imitatiu de la viola, estricta en la direcció melòdica i el ritme. Acaba amb un recitat melòdic d'una altra solista que parteix de les notes de l'acord de l'acompanyament, mentre s'inicia la següent melodia instrumental.

Cc. 83 – 86	l ₁	<i>Jo veig una rosa una rosa i un clavell;</i>	Fl (1), Goja 1
Cc. 84 – 87	l ₁		Vla
Cc. 87 – 90	l ₂	<i>ditxosa la primavera que pot fer-se'n un ramell!</i>	Fl (1), Goja 1
Cc. 88 – 91	l ₂		Ob (1), Vla
Cc. 92 – 95	l ₃	<i>Llur test d'or és la muntanya, Quin gerro tan grandíols!</i>	Ob (1), Goja 1
Cc. 92 – 94			Vla
Cc. 95 – 97	m ₁	<i>No volem gaire, companya Ara que parlen tots dos.</i>	Goja 2

AC₁ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs sense lligar.

Cc. 83 – 94	Cl, Clb, Vlc
Cc. 83 – 93	Fl (1), VI 1, VI 2

Cc. 83 – 84 Cb
Cc. 86 – 94 Clm

Segona divisió de la segona secció de la segona part

MA₃ M = aa₃ + ab₁ + ab₂

Repetició transportada del final de la segona part de la melodia a partir del motiu de les *Fades*.

Cc. 95 – 97 aa₃ VI 1
Cc. 98 – 99 ab₁ Cl (1)
Cc. 99 – 100 Vlc
Cc. 101 – 103 ab₂ VI 1, VI 2
Cc. 102 – 104 Ca, Hk, VI 2

AA₅ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i notes repercutides en corxeres, i amb un arpegi ascendent de semicorxeres final distribuït en els instruments de corda.

Cc. 95 – 97 Cl, Clb, Fg
Cc. 95 – 96 Ca, Hk, Tp (2)
Cc. 95 Fl, Ob, Clm, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 97 – 104 Vla
Cc. 97 – 100 Tp, VI 2
Cc. 99 – 104 Cb
Cc. 99 – 103 Clb
Cc. 99 – 100 Cl, Fg, VI 1
Cc. 100 – 103 Ca, Hk
Cc. 101 – 104 Vla, Vlc
Cc. 102 – 104 Fg, Tp
Cc. 102 – 103 Ob
Cc. 102 Fl, Clm, Cl
Cc. 104 Tr, Trb, Tb, Tbb, VI 1

Tercera divisió de la segona secció de la segona part

MH M = m₂ + m₃

Recitat melòdic de dues solistes, la Goja 1 i la Goja 2, que parteix de les notes de l'acord de l'acompanyament.

Cc. 105 – 106	m ₂	<i>Mira allà la de Mirmanda. Què farem a l'arribar?</i>	Goja 2
Cc. 107 – 109	m ₃	<i>Voltem el cim en garlanda i posem-nos a cantar.</i>	Goja 1
Cc. 109			VI 2

MB₃ M = d₁ + d₁ + g₄

Doble repetició del motiu de la *Sedució* seguida pel motiu de l'*Encís*.

Cc. 107 – 108 e₁ Ob (1)
Cc. 109 – 110 e₁ Cl (1)

Cc. 110 h₄ VI 1

AA₆ Acompanyament homofònic amb notes repercutides en semicorxeres que passen després a tresets de corxera.

Cc. 105 – 106 FI, CI, Clb, Tp (2)
Cc. 107 – 110 VI 1, VI 2, VIc

Tercera secció de la segona part

MF₃ M = [(j₁ + j₂) / d₅] + [(j₃ + j₄) / d₅]

Melodia de *Muntanyes regalades* cantada homofònicament a tres veus femenines. Dues solistes varien el motiu de *Gentil encisat*: aguanten una nota llarga que resol amb un salt descendent, coincidint amb la divisió de la melodia.

Cc. 110 – 111	j ₁	<i>Muntanyes regalades</i>	S, C
Cc. 110 – 113	d ₅	<i>Ah!</i>	Goja 1
Cc. 112 – 113	j ₂	<i>són les de Canigó,</i>	S, C
Cc. 114 – 115	j ₃	<i>elles tot l'any floreixen,</i>	
Cc. 114 – 117	d ₅	<i>Ah!</i>	Goja 2
Cc. 116 – 117	j ₄	<i>primavera i tardor.</i>	S, C

AC₂ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs sense lligar, algunes ornamentades i amb trinos.

Cc. 110 – 116 FI, Ob, Ca, Hk, Clm, CI, Clb, Fg, Tp, VI 1, VI 2, VIa, VIc, Cb

Quarta secció de la segona part

MI M = [na₁ + na₂ + j₁ + (na₂ / nb)] + {(d₇ + [g₂ + g₂ + (nc₁ / nc₂)]} + [g₅ + (nc₃ / nc₄)] + (g₅ + g₄ + nc₅ + nc₆ + nc₆ + nc₇)}

Melodia cantada per una solista que varia alguns motius de *Muntanyes regalades*, el motiu de *Gentil encisat* i el de la *Seducció*.

Cc. 118 – 119	na ₁	<i>De les valls del Rosselló</i>	Goja 1, VI 1
Cc. 120 – 121	na ₂	<i>Galamús n'és la més bella;</i>	
Cc. 122 – 123	j ₁	<i>n'apar una mareperla,</i>	
Cc. 124 – 126	na ₂	<i>que enarboem les Corberes,</i>	
Cc. 125 – 126	nb		VIa, VIc
Cc. 127 – 128	d ₇		VI 1, VI 2
Cc. 128		<i>L'ofrena que jo et</i>	Goja 1
Cc. 129	g ₂	<i>faré</i>	CI (1), Goja 1, VI 1, VI 2
Cc. 129	g ₂		Ob (1), Hk, VIa
Cc. 129 – 130	nc ₁	<i>és la que a mi el riu m'ha</i>	Goja 1, VI 1
Cc. 130	nc ₂		VI 2
Cc. 131	g ₅	<i>feta;</i>	FI, Ob, Ca, Tp (1), Tr (1), Tg, Goja 1, VI 1, VIa
Cc. 132 – 133	nc ₃	<i>topazis de Bugarac, front naix el riu que me'ls</i>	Goja 1, VI 1

Cc. 133	nc ₄		Vla
Cc. 134	g ₅	<i>deixa,</i>	FIt, Fl, Ob, Clm, Cl, Tr (1), Tg, Goja 1, VI 1, VI 2
Cc. 135	g ₄	<i>enfilats</i>	Goja 1, VI 1
Cc. 135 – 136	nc ₅	<i>amb un fil d'or com un collaret de reina.</i> ⁶⁹⁶	
Cc. 136			Cl (1), Tr (1), VI 2
Cc. 137	nc ₆		Ob (1), Clm, Tp (2), Vla
Cc. 138	nc ₆		Clm, Cl, VI 1, VI 2
Cc. 139	nc ₇		VI 1, VI 2

AC₃ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i amb alguns arpegis ascendents i descendents.

Cc. 118 – 131	Ca, Cb
Cc. 118 – 127	VI 2
Cc. 118 – 126	Tp
Cc. 118 – 125	Vla, Vlc
Cc. 118 – 122	Cl (1)
Cc. 122 – 124	Fl (1)
Cc. 123 – 129	Hk
Cc. 124 – 128	Cl (1)
Cc. 126 – 134	Clb
Cc. 127 – 131	Fg
Cc. 127	Trb (2)
Cc. 128 – 131	Tp (2), Vla, Vlc
Cc. 128 – 129	Fl, Ob, Clm
Cc. 130 – 139	Cl
Cc. 130	Tr
Cc. 132 – 136	VI 2
Cc. 133 – 134	Fg, Vlc
Cc. 133	Cb
Cc. 135	Tr
Cc. 136 – 138	Ca, Hk, Fg, Vlc
Cc. 137 – 139	Ob (1)
Cc. 137 – 138	Clb, Cb
Cc. 137	Clm, Tr, Trb

Primera divisió de la cinquena secció de la segona part

$$MF_4 \quad M = ([j_1 / (d_6 + d_6)] + [j_2 / (d_6 + d_6)]) + ([j_3 / (d_6 + d_6)] + [j_4 / (d_6 + d_6)])$$

Melodia de *Muntanyes regalades* cantada homofònicament a tres veus femenines. Dues solistes varien el motiu de *Gentil encisat*: aguanten una nota llarga que resol en un salt descendent, coincidint amb les subdivisions de la melodia.

Cc. 138 – 139	j ₁	<i>Muntanyes regalades</i>	S, C
Cc. 138	d ₆	<i>Ah!</i>	Goja 1

⁶⁹⁶ El text de la partitura no coincideix del tot amb el del llibret de Carner (1910: 1.188): «De les valls del Rosselló / Galamús n'és la més bella; / oberta a la llum del sol / n'apar una mareperla, / n'apar un cistell de flors / que enarboren les Corberes, / com dalt d'una branca un niu / entremig de cel i terra. / D'aqueix Camp, ho en só la flor; / d'aquest cel, jo en só l'estrella. / L'ofrena que us faré jo / és la que a mi el riu m'ha feta; / topazis de Bugarac, / on naix el riu que me'ls deixa, / enfilats amb un fil d'or / com un collaret de reina». En curvisa en l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdguer.

Cc. 139	d ₆	Ah!	Goja 2
Cc. 140 – 141	j ₂	són les de Canigó,	S, C
Cc. 140	d ₆	Ah!	Goja 1
Cc. 141	d ₆	Ah!	
Cc. 142 – 143	j ₃	elles tot l'any floreixen,	S, C
Cc. 142	d ₆	Ah!	Goja 2
Cc. 143	d ₆	Ah!	
Cc. 144 – 145	j ₄	primavera i tardor.	S, C
Cc. 144	d ₆	Ah!	Goja 1
Cc. 145 – 146	d ₆	Ah!	Goja 1, Goja 2

AB₂ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs en el vent fusta i notes de valors breus que marquen el primer temps de cada compàs i la seva anacrusa en els instruments de corda. Hi ha també un motiu ostinat que va alternant-se en diferents instruments i divideix en dos el compàs amb una appoggiatura superior que resol immediatament.

Cc. 138 – 145	Fl, Ob, Hk, Clm, Cl, Fg, Tp
Cc. 138 – 144	Clb, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 138 – 143	Ca
Cc. 138 – 140	Ti

Segona divisió de la cinquena secció de la segona part

MF₅ M = j₇ + j₈

Reducció instrumental de la melodia de *Muntanyes regalades*.

Cc. 145 – 146	j ₇	Ca, Clb, Vla, Vlc
Cc. 147 – 150	j ₈	VI 2
Cc. 147 – 149		Fl (1), Ob (1), VI 1
Cc. 150		Ca, Hk

AC₄ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs sense lligar i un trèmolo en alguns instruments de corda.

Cc. 145 – 150	Hk, Fg, Tp, Cb
Cc. 145 – 146	Ob, VI 1, VI 2
Cc. 147 – 150	Clm, Clb, Vla, Vlc
Cc. 147 – 149	Ca
Cc. 148	Tr, Trb
Cc. 149 – 150	Cl
Cc. 150	Tr, Trb, Tb, Tbb

Sisena secció de la segona part

MJ M = [(oa₁ + oa₁ + oa₁ + oa₁) + (oa₂ + oa₂ + oa₂) + (oa₁ + ob + oa₂ + oa₂ + oc)] + (od + od + od + od + od)

Melodia instrumental que repeteix diversos motius breus. Està doblada algunes vegades per una solita, a vegades desviant-se en contrapunt, però sempre a partir dels motius principals de la melodia instrumental.

Cc. 152 – 153	oa ₁	Cl (1)
---------------	-----------------	--------

Cc. 153 – 154	oa ₁		Tp (1)
Cc. 154 – 155	oa ₁	<i>Tota la nite he filat (1a)</i> <i>De les Estunes al fons (2a)</i>	Goja 2, VI 1
Cc. 156	oa ₁		Tp (1)
Cc. 156 – 157	oa ₂	<i>vora l'estany de Banyoles, (1a)</i> <i>el teixien quatre aloses; (2a)</i>	Goja 2, VI 1
Cc. 157 – 158	oa ₂		Cl (1)
Cc. 158 – 159	oa ₂	<i>per debanar lo meu fil (1a)</i> <i>llur teler és de cristall (2a)</i>	Ob (1), Goja 2, VI 1
Cc. 159 – 160	oa ₁		Fl
Cc. 160 – 161	ob	<i>tinc belles debanadores: (1a)</i> <i>de vorí la llançadora. (2a)</i>	Goja 2, VI 1
Cc. 161 – 162	oa ₂	<i>les muntanyes de Begur (1a)</i> <i>Heu's aquí el vel que han teixit (2a)</i>	Cl (1), Goja 2, VIa
Cc. 162 – 163	oa ₂	<i>Puigventós i Rocacorba; (1a)</i> <i>tot exprés per una boda. (2a)</i>	Fl (1), Goja 2, VI 2
Cc. 164 – 165	oc	<i>El fil era d'or, (1a i 2a)</i> <i>d'argent la filada, (1a i 2a)</i>	Fl (1), Goja 2, VI 1
Cc. 167	od	<i>els boscos veïns (1a i 2a)</i>	Tp (1), Goja 2
Cc. 168	od	<i>m'han pres per l'aurora. (1a i 2a)⁶⁹⁷</i>	
Cc. 168	od		Tp (1)
Cc. 169	od		Cl (1), Goja 2
Cc. 170	od		Ob (1), Goja 2, VI 1

AB₃ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs en el vent fusta i notes de valors breus que marquen el primer temps de cada compàs i la seva anacrusa en els instruments de corda, i amb arpegis de semicorxeres en alguns instruments. Progressivament els valors es van reduint al mateix temps que la densitat de la plantilla instrumental disminueix.

Cc. 152 – 171b	VI 2, VIa, VIc
Cc. 152 – 165	Ob, Clm, Cl (1), Clb, Fg
Cc. 157 – 171b	Cb
Cc. 157	Fl
Cc. 161 – 163	Tp
Cc. 165 – 169	VI 1
Cc. 167 – 168	Ob (1)
Cc. 168	Tp (2)
Cc. 169 – 171b	Ca, Hk, Tp
Cc. 170 – 171b	Clm, Fg
Cc. 170	Flt, Fl, Ob (1)

Setena secció de la segona part

MF₆ $M = [(j_1 + j_2) + (j_3 + j_4)] + (j_9 + j_{10})$

Melodia de *Muntanyes regalades* cantada homofònicament a tres veus femenines. Acaba amb una repetició molt variada del motiu principal.

Cc. 172 – 173 j_1 *Muntanyes regalades* S, C

⁶⁹⁷ El text de la partitura no coincideix del tot amb el del llibret de Carner (1910: 1.189): «Tota la nit he filat / vora l'estany de Banyoles, / al cantar del rossinyol, / al refilar de les gorges. / Mon fil era d'or, / d'argent la filosa, / els boscos veïns / m'han pres per l'aurora. / Per debanar el meu fil / tinc belles debanadores: / les muntanyes de Begur, / Puigventós i Rocacorba; / la plana de l'Empordà / mai ha dut millor corona. / Mon fil era d'or, / d'argent la filosa; / els boscos veïns / m'han pres per l'aurora. / De les Estunes al fons / el teixien quatre aloses; / llur teler és de cristall, / de vorí la llançadora. / Veu's aquí el vel que ha teixit, / tot exprés per una boda. / Mon fil era d'or, / d'argent la filosa; / els boscos veïns / m'han pres per l'aurora». En cursiva en l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdàguer.

Cc. 174 – 175	j ₂	<i>són les de Canigó</i>
Cc. 176 – 177	j ₃	<i>elles tot l'any floreixen,</i>
Cc. 178 – 179	j ₄	<i>primavera i tardor.</i> ⁶⁹⁸
Cc. 180 – 181	j ₉	Tp (1)
Cc. 182 – 183	j ₁₀	Vlc

AA₇ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i amb arpegjis ascendents de semicorxeres en alguns instruments.

Cc. 172 – 181	Vlc, Cb
Cc. 172 – 179	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 180 – 183	Ti
Cc. 180 – 181	Tp (3)
Cc. 183	Cb

Comentaris

Generalment, Jaume Pahissa utilitza dos recursos per transformar un acord i per incrementar la tensió harmònica i la varietat del conjunt: per un costat li afegeix més notes, com la novena major o la quarta justa, per l'altra l'altera, com la quinta augmentada o l'octava disminuïda. Un exemple d'aquest darrer recurs és l'acord del compàs nou, que és la tríada major sobre la dominant amb la quinta rebaixada i en segona inversió, si llegim el fa sostingut del baix com un sol bemoll. En aquest moment la flauta toca la part final de la melodia, que parteix de l'escala de tons i afegeix el sol sostingut i el la sostingut a la densitat cromàtica del compàs, que resol després en la tònica. Les alteracions de la quinta d'un acord de dominant com aquesta són un procediment conegut en la teoria i la pràctica musical centreeuropea des de finals del segle XVIII.⁶⁹⁹ Però és nou i propi de la generació de Pahissa no conformar-se en aplicar-ho només a aquesta nota concreta d'un acord, sinó a les altres, com la setena, la novena o la tercera. En alguns casos arriba a transformar completament un acord, com per exemple la substitució del penúltim compàs de la «Dansa dels Fallaires» que hem comentat o la que trobem en el compàs quaranta-nou d'aquest número. Així doncs, Pahissa reforça la tensió clàssica de l'acord de dominant amb la variació cromàtica de les seves notes, fins al punt de fer-lo desaparèixer.

La segona part del número té la forma de cançó amb tornada i estrofes. A partir de la melodia preexistent de *Muntanyes regalades*, i amb el text que Verdagner va incloure en el seu poema, és el primer exemple de glosa de la música popular de l'adaptació escènica. En aquest cas, la glosa consisteix

⁶⁹⁸ Aquesta estrofa no apareix en el llibret de Carner.

en una repetició de la melodia principal cantada homofònicament i sense variacions. L'alterna amb tres seccions de contrast, que tenen una línia melòdica única, generalment cantada per una solista. No hi ha cap altre element de semblança entre aquestes seccions. Cada cop que es repeteix la tornada, la textura general i tonal es manté gairebé intacta, i també la instrumentació. Pahissa transforma i desenvolupa els motius de la melodia en les seccions de contrast, i alguna cop hi afegeix l'acompanyament d'un contrapunt.

Mort de Gentil

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

L'entrada d'un pastor va encetar la nova escena. La seva narració de les gestes de Tallaferro i de la desfeta dels catalans en la lluita contra els sarraïns, va despertar Gentil de l'encís, que creia mort el seu pare: «Adéu-siau, ensomnis de mon amor! / Ma gent és trossejada, mon pare és mort!». ⁷⁰⁰ I es disposava a tornar a la batalla quan va aparèixer el seu oncle Guifre, abatut i desanimat pel curs dels combats. Sorprès de veure el seu nebot amb ulls d'enamorat i cobert de flors, es va deixar endur per l'ira i va matar-lo. Els primers compassos del número acompanyaven i s'adaptaven al contingut dramàtic d'aquest moment: el trèmolo del bombo reforçava la tensió de les darreres paraules de Guifre i «occeix Gentil». ⁷⁰¹ en el moment que sonaven els primers acords dissonants, segons està indicat en la partitura. La música era un vector acumulador que subratllava i incrementava la tensió del moment.

Si a «l'Aparició de Flordeneu» el motiu de *Les penyes es desclouen* havia acompanyat la davallada interior de Gentil, que s'exterioritzava en l'ensorrament de les muntanyes dels Pirineus, aquí acompanyava l'enfonsament de Flordeneu, exterioritzat amb la destrucció del palau de les fades. Una altra vegada la música estava integrada al contingut de l'escena i estava definida formalment a partir del desenvolupament de l'obra teatral. Aquest fet no va passar desapercebut pels cronistes de la premsa, que van lloar la potencia descriptiva de l'orquestra en subratllar la mort de Gentil i els laments de les

⁶⁹⁹ Motte (1976: 144 a 150).

⁷⁰⁰ Carner (1910: 1.192).

fades. Pensaven que l'intens efecte dramàtic de la música arrodonia la idea de Verdaguer.⁷⁰² Després del cor de fades final, l'acte es va cloure amb un altre exemple d'adequació de la música al contingut escènic: les escales cromàtiques descendents del final que acompanyaven les corredisses de les fades. La velocitat dels moviments corporals es veié reforçada per les figuracions musicals, gairebé com si fos un sincronisme.

Estructura general

Forma		Textura	To	Cc.
A		F: AA	^^^^	1 – 5
		F: MA ₁ B: AB ₁	Fa M	6 – 21
B	a	F: MB M: MA ₂ B: AB ₂	Do M	21 – 40
			^^^^	41 – 50
	b	F: AC M: MC B: AB ₃	Sol M	50 – 65
			Fa M	66 – 67

Descripció de la textura

Primera secció

AA Trèmolo en els timbals que creix ràpidament fins arribar a el tutti orquestral del quart compàs.

Cc. 1 – 5 Ti
Cc. 4 – 5 Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

MA₁ $M = a + (b + [c_1 + c_1 + c_1 + c_1 + c_1 + (c_1 / c_1) + c_1])$

Melodia a partir de la suma del motiu de les *Fades*, el del *Món de les fades* i el de *Les penyes es desclouen*.

Cc. 8 – 12 a Tp (1)
Cc. 11 – 12 VI 1
Cc. 12 b Fl
Cc. 13 – 16 Flt, Ob (1)
Cc. 14 – 15 c₁ Vlc, Cb
Cc. 15 – 16 c₁
Cc. 16 – 17 c₁ Vla

⁷⁰¹ Carner (1910: 1.194), en cursiva en l'original per tractar-se d'una acotació

⁷⁰² Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2], i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i J. Morató, «El Canigó en espectacle a Figueres», *La Veu de Catalunya*, n. 3.990 (13 de juny de 1910, edició vespre), p. 3.

Cc. 17 – 18	c ₁	Vlc
Cc. 18 – 19	c ₁	VI 1
Cc. 19 – 20	c ₁	VI 2
Cc. 19 – 20	c ₁	VI 1
Cc. 20 – 21	c ₁	VI 2

Recitat de Flordeneu: Oh mes germanes, esta sang tombada
tan càndida i suau,
ha d'aixecar-se contra tota fada.
Fugirem per la cima i per l'afrau;
finit és nostre imperi,
ja se'ns mustia el cos enyoradis;
ja s'esvaeix el nostre lleu misteri;
la sang vessada ens ha desfet l'encís.
Anem, anem, nostre palau s'atterra,
trencades ses columnes de cristall
i ai, com la neu que corona eixa serra
nostra glòria que es fon va riu avall.
Ja veig que tot seguit, com fortalesa
que escala per set bandes l'enemic,
nostra muntanya és presa
*de cent campaneries al repic.*⁷⁰³

AB₁ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i repercutides en corxeres en alguns instruments.

Cc. 6 – 9	Cl, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 7 – 11	Tp (3)
Cc. 8 – 11	Vla, Vlc, Cb
Cc. 12 – 14	Ob (1), Cl, Fg
Cc. 14	Fl, Clb, Tp, VI 1, VI 2
Cc. 15 – 16	Tp, Tr
Cc. 18 – 20	Vla, Vlc, Cb

Primera divisió de la segona secció

MB $M = [(da_1 / da_2) + (da_3 / da_4) + da_5] + [(db_1 + dc) + (db_2 + dd)]$

Contrapunt imitatiu doble d'un recitat melòdic cantat a tres veus femenines, tot i que generalment només en sonen dues. Parteix de les notes dels acords de l'acompanyament i acaba amb dues escales ascendents, la primera seguida d'una altra escala descendent, i la segona d'un glissando vocal general descendent.

Cc. 24 – 28	da ₁	<i>Per los núvols lo tro i per les muntanyes</i> <i>va rodolant com carro que s'estimba;</i>	S
Cc. 25 – 29	da ₂	<i>Per los núvols lo tro i per les muntanyes</i> <i>va rodolant com carro que s'estimba;</i>	C
Cc. 29 – 32	da ₃	<i>a prop d'ací ressonen veus estranyes</i> <i>mentres la nostra minva.</i>	S
Cc. 30 – 33	da ₄	<i>a prop d'ací ressonen veus estranyes</i> <i>mentres la nostra minva.</i>	C
Cc. 34 – 37	da ₅	<i>A profanar nostre palau, qui puja?</i>	S, C
Cc. 38 – 39	db ₁	<i>Caldrà per ells que fuja,</i>	
Cc. 40 – 42	dc	<i>bresques i ruscs deixant-los, nostre eixam?</i>	
Cc. 43 – 44	db ₂	<i>Caldrà que puja nostre eixam?</i>	C
		<i>Cau-los damunt, tempesta que rodoles!</i>	S

⁷⁰³ En cursiva a l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdaguer.

Cc. 44 – 50 dd

Cau-los damunt, tempesta que rodoles!
Oh, núvol que braoles,
*desembeina lo glavi de ton llamp!*⁷⁰⁴

C
S, C

$$MA_2 \quad M = (A_1 / A_2 / A_3) + [(A_4 / A_5) + (A_6 / A_7)]$$

$$A_1 = C_2 + C_2 + C_2 + C_2 + C_2 + C_2 + C_2 + C_2 + C_2 + C_2 + C_3 + C_3 + C_2 + C_2 + C_2$$

$$A_2 = C_2 + C_2 + C_3 + C_2 + C_2 + C_2 + C_3 + C_3 + C_3$$

$$A_3 = C_3 + C_3 + C_3 + C_4 + C_4 + C_5 + C_5 + C_5 + C_5 + C_5 + C_5$$

$$A_4 = C_1 + C_1 + C_1$$

$$A_5 = C_6 + C_6 + C_6$$

$$A_6 = C_7 + C_7 + C_7 + C_7 + C_7 + C_7$$

$$A_7 = C_8 + C_8 + C_8 + C_8$$

Contrapunt imitatiu triple de la reducció del motiu de *Les penyes es desclouen*.

A ₁	Cc. 23 – 24	c ₂	Hk, Clb, Fg
	Cc. 24 – 25	c ₂	
	Cc. 25 – 26	c ₂	
	Cc. 26 – 27	c ₂	Hk, Clb, Fg, Tp (2)
	Cc. 27 – 28	c ₂	
	Cc. 28 – 29	c ₂	
	Cc. 29 – 30	c ₂	
	Cc. 30 – 31	c ₂	
	Cc. 31 – 32	c ₂	
	Cc. 32 – 33	c ₃	Clb, Fg, Tp (2)
	Cc. 33 – 34	c ₃	
	Cc. 35 – 36	c ₂	
	Cc. 36 – 37	c ₂	
Cc. 37 – 38	c ₂		
A ₂	Cc. 27 – 28	c ₂	Cl (1), Tp (1)
	Cc. 28 – 29	c ₂	
	Cc. 29 – 30	c ₃	Cl, Tp (2)
	Cc. 31 – 35	c ₂	
	Cc. 32 – 33	c ₂	
	Cc. 33 – 34	c ₂	
	Cc. 34 – 35	c ₂	
	Cc. 35 – 36	c ₃	
	Cc. 36 – 38	c ₃	
Cc. 37 – 38	c ₃		
A ₃	Cc. 28 – 32	c ₃	VI 1, VI 2, VIa
	Cc. 29 – 30	c ₃	
	Cc. 30 – 31	c ₃	
	Cc. 31 – 32	c ₄	
	Cc. 32 – 33	c ₄	
	Cc. 33 – 38	c ₅	VI 1, VI 2
	Cc. 34 – 35	c ₅	
	Cc. 35	c ₅	
	Cc. 36	c ₅	
	Cc. 36 – 37	c ₅	
	Cc. 37 – 38	c ₅	
A ₄	Cc. 39 – 41	c ₁	Hk, Fg, Cb

⁷⁰⁴ En la partitura hi ha una petita variant del text del vers vuitè del llibret de Carner (1910: 1.194): «*Cau damunt seu, tempesta que rodoles!*». En cursiva a l'original per tractar-se d'una cita del text de Verdaguer.

	Cc. 41 – 43	C ₁	CIm, CI, Clb
	Cc. 31 – 35	C ₁	FI, Ob, Ca
A ₅	Cc. 40 – 41	C ₆	VI 1, VI 2
	Cc. 41 – 42	C ₆	
	Cc. 42 – 43	C ₆	
A ₆	Cc. 44 – 45	C ₇	FI, CIm, CI (1)
	Cc. 45 – 46	C ₇	Ob, Ca, Hk, Clb
	Cc. 46 – 47	C ₇	Ca, Hk, Fg, Vla
	Cc. 47 – 48	C ₇	FI, CIm, CI
	Cc. 48 – 49	C ₇	Ob, Ca, Hk, CIm, CI, Clb
	Cc. 49 – 50	C ₇	Hk, CI, Fg, Vla
A ₇	Cc. 45 – 50	C ₈	Vlc, Cb
	Cc. 46 – 47	C ₈	
	Cc. 48 – 49	C ₈	
	Cc. 49 – 50	C ₈	

AB₂ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i repercutides en tresets de semicorxeres en alguns instruments. A partir del compàs trenta-tres els instruments de vent metall marquen un temps cada quatre corxeres, en un compàs ternari de tres per vuit. I a partir del compàs trenta-cinc hi ha figuracions de fuses descendents, amb un àmbit màxim de quinta. Des del compàs trenta-nou les figuracions són de fuses descendents i escales ascendents i descendents en els instruments de corda.

Cc. 21 – 27	Bb, VI 1, Vla
Cc. 21 – 23	Vlc, Cb
Cc. 27 – 38	FI, Ob
Cc. 31 – 43	Vla
Cc. 31 – 38	Ca, Hk, CIm, Tr
Cc. 39 – 50	Tp, Trb, Tb, Tbb, Bb
Cc. 39 – 43	Vlc
Cc. 44 – 50	Tr, VI 1, VI 2

Segona divisió de la segona secció

AC $M = (e + e + e) + (e + e)$

Acords llargs que acaben amb una figuració de quatre semicorxeres repercutides sobre la mateixa nota en el darrer temps del segon compàs.

Cc. 50 – 51	e	Flt, FI, Ob, Ca, CIm, Tr, Trb, Tb, Tbb, Ti
Cc. 52 – 53	e	Ob, Ca, Hk, CIm, CI, Clb, Fg, Tp, Ti
Cc. 54 – 55	e	Flt, FI, Ob, Tr, Trb, Tb, Tbb, Ti
Cc. 57 – 58	e	
Cc. 59 – 60	e	Ob, Ca, Hk, CIm, CI, Clb, Fg Tp

MC $M = (f_1 + f_1 + f_2) + f_1$

Repetició del motiu de *Gentil encisat*.

Cc. 56 – 57	f ₁	Ti
-------------	----------------	----

Cc. 56		Hk, Tp (1)
Cc. 58 – 59	f ₁	Fg, Tp
Cc. 59 – 60	f ₂	Ti
Cc. 59		Trb (1), Tb
Cc. 66 – 67	f ₁	Fl (1)

AB₃ Figuracions descendents de semicorxeres a partir de l'escala cromàtica. A partir del compàs cinquanta-cinc passen a ser arpegis ascendents i descendents. També hi ha escales de fuses descendents per terceres menors paral·leles i un acord final en el contratemps de la darrera semicorxera del compàs. Toca tota l'orquestra menys els instruments de corda.

Cc. 50 – 56	Vla
Cc. 50 – 54	VI 2
Cc. 52 – 65	Vlc
Cc. 54 – 65	Cb
Cc. 61 – 65	Ob, Ti, Pt, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 61 – 64	Clb, Fg, Trb, Tb, Tbb
Cc. 61 – 62	Tp, Tr
Cc. 67	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb

Comentaris

El número comença amb un trèmol del bombo sobre la nota fa sostingut. Més que marcar una alçada real sembla indicar una so indeterminat. En els compassos quatre i cinc, hi ha l'acord format per re bemoll – re natural – fa natural – la natural – la sostingut (enharmonic de si bemoll). És la suma de les tríades menors sobre les notes si bemoll i re bemoll, tots dos sonant alhora. Aquest acord dissonant resol en un altre de similar format a partir d'una successió de terceres majors: la natural – do sostingut – do natural – mi natural – sol sostingut.⁷⁰⁵ També podem interpretar-lo com la suma de les tríades menors sobre les notes la i do sostingut. Fins al compàs vuit, la textura homofònica sobreposa acords que tenen més d'una nota en contrast cromàtic. Això provoca l'aparició d'interval·ls harmònics de segona menor, conjuntament amb les seves ampliacions i inversions.

A partir del compàs vuit, la música repeteix i varia els compassos del tres al tretze del «Primer Cor de Donzelles». Per aquesta repetició podem conèixer la tonalitat principal d'aquest fragment, que és la de fa major, malgrat que les alteracions cromàtiques afegides la mantenen oculta. La primera tonalitat clara de tot el número està en el compàs vint-i-un, amb la tríada major sobre la nota do. Durant vint compassos no es modifica gens. Pahissa compensa així la forta tensió harmònica creada en la primera

⁷⁰⁵ Vegeu annex n. VII, exemple n. 13.

secció. També manté llargament l'acord sobre la sensible de sol major entre els compassos cinquanta i seixanta-cinc.⁷⁰⁶ Podem interpretar aquest darrer acord amb la funció de dominant de la dominant de do major, que al mateix temps és la dominant de la tonalitat final de fa major. Si ho fem així, llavors el final elideix les dues funcions cadencials per resoldre directament a la tònica, prescindint de la dominant i de la dominant de la dominant. Això ens permet comprovar que Pahissa pensa aquest número amb la tonalitat principal de fa major, tot i que només apareix clarament en el darrer acord. També que primer l'oculta amb la intensificació de la densitat cromàtica i després amb el tall del procés cadencial.

Preludi del tercer acte

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

El poema simfònic *El combat* feia la funció de puntuació narrativa d'inici, d'obertura. Aquesta obra de concert, d'un gènere descriptiu i narratiu, també simbolitzava la batalla entre cristians i sarraïns que no era representada directament en l'adaptació. Els espectadors varen partir de la música per imaginar un combat que malgrat ser una acció oculta, donava continuïtat a la narració. La nota de programa de la seva estrena, en el 1906, explicava així el contingut programàtic:

En la tranquil·litat d'una immensa i verda plana s'òuen els sons llunyans de les trompes de guerra. Els dos exèrcits es cerquen i's baten; la calma del pla desapareix en l'horrible estrèpit del combat.

Després de l'última embestida victoriosa, queda en el camp sols l'horror de la batalla, i altra volta la dolça Naturalesa torna a florir en la tranquil·litat de la plana incommovible.⁷⁰⁷

Pahissa va voler iniciar el tercer acte amb aquesta descripció de la batalla fora de l'escena que tenia tres moments destacats: el camp de batalla que va perdent la tranquil·litat a mesura que els exèrcits s'apropen, el combat, i la recuperació final de la calma. Era la il·lustració musical de l'inici de la «reconquesta» de Catalunya, la victòria realista que era paral·lela al foragitament simbòlic de les fades dels Pirineus.

⁷⁰⁶ Vegeu annex n. VII, exemple n. 14.

⁷⁰⁷ Vegeu annex n. VI, programa n. 2.

Tant el cronista de *La Veu de Catalunya* com el de *El Poble Català* van comentar que l'audició d'aquest fragment en un espai obert no era la més adient, perquè el treball orquestral no podia ser escoltat amb nitidesa i el registre greu dels instruments de determinats passatges augmentava la confusió sonora general.⁷⁰⁸ Segurament, tots dos ja coneixien la música del poema simfònic i el record de la seva audició en una sala de concert tancada era millor que la que tingueren aquell dia, tot i les modificacions introduïdes per l'autor en la instrumentació. Tanmateix, era un bon signe que el comentari principal en contra de les condicions acústiques de la representació a l'aire lliure fos justament durant aquest número reutilitzat per Pahissa, perquè prova que el compositor havia concebut encertadament la forma, la textura i la instrumentació dels altres, compostos expressament. També prova que ja havia dominat la direcció musical. És clar que això segons els paràmetres estètics d'aquells anys.

Durant la tercera secció del poema simfònic, que és la repetició resumida de la primera, aparegué el pastor a l'escena. Des del compàs cent setanta-cinc, el so d'unes esquelles el precedien. La utilització d'aquest instrument va permetre al compositor reforçar el canvi d'ambient, passar de les imatges bèl·liques de la primera part a les pausades i bucòliques de la cançó popular. En el proper capítol veurem per què aquest ús d'un so concret no era un recurs que convencé gaire al compositor.

En la darrera repetició instrumental de la melodia, en la quarta frase del compàs dos-cents quaranta-un, Oliva va sortir de la capella, quan els violins primers, els segons i les violes feien una figuració de trèmolo en l'acompanyament homofònic, una textura tímbrica que remetia al motiu de *La capella*. En aquell moment, mentre l'orquestra interpretava la darrera secció del número,⁷⁰⁹ l'abat va anunciar que Catalunya era alliberada: «els sarraïns s'allunyen de la plana, / un altre cop són lliures els tossals».⁷¹⁰ Guifre va arribar al final de la melodia rítmica que tanca el número, justament quan hi havia una de les poques modificacions de la música respecte a les versions anteriors d'aquesta secció: el canvi de mode. Fou l'únic final en una tonalitat menor de tota la música incidental de *Canigó*, en conjunció amb l'estat anímic de l'homicida.

⁷⁰⁸ «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1; i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2].

⁷⁰⁹ «El Canigó a les Arenes», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1.

⁷¹⁰ Carner (1910: 1.195).

Com era d'esperar, la cançó va embriagar el públic, que a Barcelona va reaccionar amb un aplaudiment tan exaltat que obligà el tenor J. Costa i la resta de músics a repetir-la immediatament. Com el *Cor de les fades*, aquesta escena inicial complia les expectatives ideològiques dels espectadors i dels organitzadors. De fet, aquesta era la seva principal funció, perquè es tractava d'una escena inventada per Carner a partir del text de la melodia popular. Ni el pastor ni la cançó apareixen en el poema original de Verdaguer. I fou un encert, ja que va captivar i concentrar les expectatives nacionalistes en aquest moment que aportava el contrapès de pau i calma a les càrregues bèl·liques de la primera part. El pastor cantant en la tranquil·litat de la muntanya era una imatge ideal de la Catalunya desitjada pel futur. La pàtria era neta i autèntica després de les campanyes purificadores, després d'expulsar els darrers reductes pagans que imposaven uns costums infectes, i els invasors estrangers que no entenien el que era propi de la terra. Encara no un any després de la Setmana Tràgica, les connotacions es disparaven.

En el 1898 Enric Morera va publicar una harmonització per a veus masculines d'aquesta cançó. La variant melòdica era la mateixa que utilitzaria Pahissa. Però el més interessant era la il·lustració de la portada de la partitura. El pare de Jaume Pahissa hi havia dibuixat un pastor reposant, assegut al peu d'un arbre, mentre contemplava les ovelles que pasturaven tranquil·lament. La imatge representava gràficament el contingut de la lletra.⁷¹¹ La inclusió d'aquest número en l'adaptació escènica era una prova de que el *Canigó* va ser una realització teatral d'aquest imaginari idealitzat del món rural català, que ja trobem en la il·lustració de Pahissa pare. Al text de Verdaguer se li va afegir la interpretació d'una cançó popular, però també la figuració plàstica d'un dels motius iconogràfics característics del catalanisme del tombant de segle.

Canigó no només va ser una representació teatral amb pretensions simbòliques ben explícites, sinó que l'aplaudiment desmesurat d'aquesta cançó corrobora que així va ser escoltada i entesa. Totes les publicacions periòdiques consultades coincideixen en qualificar-la, sense cap discrepància, la millor de tota l'adaptació escènica, per sobre de la «Dansa del Fallaires».⁷¹² Si per un costat l'ideotext catalanista

⁷¹¹ Vegeu annex n. III, imatge n. 41.

⁷¹² Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2, Aguirre, «Estreno de Canigó. Éxito grandioso», n. 4.943 (13 de juny de 1910, edició nit), p. 2, i J. M. Pascual, «Arenas de Barcelona. Canigó», n. 4.949 (20 de juny de 1910, edició nit), p. 2; «El Canigó a les Arenes», *Revista Musical Catalana*, n. 78 (juny de 1910), p. 183; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2], «El Canigó a les arenas», n. 1.934 (20 de juny de 1910), pp. [1] i [2], i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n.

ens explica la invenció d'aquest moment dramàtic, el seu èxit de recepció ens confirma que va ser una trobada ideològica entre les intencions dels autors i la interpretació dels espectadors. I com observava Jean-Jacques Nattiez, la coincidència entre el procés estèsic i el procés poètic no és necessària en la reconstrucció del missatge d'una obra.⁷¹³ Per tant, és un bon indicatiu d'aquest ideotext, que les diferents opcions polítiques no varen matisar.

Estructura general

Forma			Textura	To	Cc.	
1	A ₁	a ₁	F: MA ₁ B: AA ₁	Fa M	1 – 12	
			b ₁		F: MB ₁ B: AB ₁	13 – 30
		F: MC B: AB ₁			30 – 36	
		b ₂			F: MB ₂ B: AB ₂	37 – 54
			F: MB ₃ B: AB ₂		55 – 75	
		a ₂	F: MA ₂ M: MB ₄ / MD ₁ B: AC ₁ / AD		^^^	75 – 103
			B		F: ME M: MF B: AE / AF / AC ₂	Do M ^^^
	F: MB ₅ M: MD ₂ B: AE / AB ₃	Mi b M Fa M Si M Do M		107 – 110		
	A ₂	a ₃		F: MA ₃ B: AB ₄	Do # M	110 – 141
			F: MD ₃ B: AB ₄	141 – 154		
		b ₃	F: MB ₆ B: AB ₅	154 – 159		
	2	C	c ₁	F: MA ₃ B: AB ₄	Fa M	159 – 167
				F: MD ₃ B: AB ₄		166 – 175
			c ₂	F: MB ₆ B: AB ₅		175 – 195
c ₁				F: MG ₁ B: AG ₁		196 – 208
		c ₂	F: MG ₂ B: AH ₁	la m	209 – 220	
c ₃			F: MG ₃ B: AG ₂	Fa M	221 – 233	
	F: MG ₄ B: AG ₃	234 – 243				
D		F: MH B: AH ₂	^^^	244 – 251		
		do m	252 – 256			

1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 a 373; «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; J. Borrás de Palau, «El Canigó en las Arenas», *El Correo Catalán*, n. 11.592 (20 de juny de 1910), p. [2]; M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i «El Canigó a les Arenas», *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1.

⁷¹³ Nattiez (1987: 17) i (1999: 56).

Descripció de la textura

Primera divisió de la primera secció de la primera part

$$MA_1 \quad M = a_1 + (a_2 / [(ba_1 / ba_1 / ba_1) + (ba_1 / ba_2)])$$

Melodia amb la repetició del motiu del *Combat* seguida de la repetició del motiu de l'*Exèrcit*.

Cc. 1 – 4	a ₁	Tr (1)
Cc. 5 – 12	a ₂	Tr (1)
Cc. 7 – 9	ba ₁	Tp (1)
Cc. 8 – 11	ba ₁	Tp (1)
Cc. 10 – 11	ba ₁	Tp (1)
Cc. 10 – 12	ba ₁	Tp (1)
Cc. 11 – 12	ba ₂	Tp (1)

AA₁ Omple la textura amb alguna nota de valors llargs.

Cc. 10 – 12	Tp (1)
Cc. 12	Tbb

Segona divisió de la primera secció de la primera part

$$MB_1 \quad M = (c + da_1) + (c + da_1) + (c + da_2) + (c + da_3 + da_3 + da_3) + (c + da_4) + (c + da_3 + da_5 + da_5)$$

Repetició del motiu de la *Calma*.

Cc. 13 – 14	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 15	da ₁	VI 1
Cc. 16	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 17	da ₁	VI 1
Cc. 18	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 19	da ₂	VI 1
Cc. 20	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 21	da ₃	VI 1
Cc. 22	da ₃	VI 1
Cc. 23 – 24	da ₃	VI 1
Cc. 24	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 25 – 26	da ₄	Cl (1)
Cc. 26	c	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 27	da ₃	VI 1
Cc. 28 – 30	da ₅	Ob (1)
Cc. 29 – 30	da ₅	Fl (1)

$$MC \quad M = e_1 + e_2 + e_3$$

Tres repeticions del motiu melòdic de la *Victòria*, que acaben en contrapunt, com si fos l'exposició d'una fuga. És un arpegi ascendent de més d'una octava.

Cc. 30 – 36	e ₁	Vlc
-------------	----------------	-----

Cc. 30 – 34		Fg (1)
Cc. 33 – 35	e ₂	Cl (1)
Cc. 35 – 38	e ₃	Fl (1)
Cc. 34 – 36		Cl (1), Vlc

AB₁ Omple la textura amb un acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i amb algun pedal al final.

Cc. 15 – 17		Fg (1), VI 2, Vla, Vlc
Cc. 21 – 24		VI 2, Vla, Vlc
Cc. 25 – 26		Cl (1), Clb, Fg
Cc. 27 – 30		Fg (1), VI 2, Vla, Vlc
Cc. 28 – 29		Tp (1)
Cc. 28		Tp (3)
Cc. 30		Fl (1), Ob (1), Cl (1)
Cc. 33 – 35		Tp (1)
Cc. 33		Tp (2)
Cc. 34		Tp (3)
Cc. 34 – 38		Ob

Tercera divisió de la primera secció de la primera part

MB₂ $M = (c + da_1 + da_3 + db_1 + da_3 + db_2 + da_3) +$
 $+ (c + da_1 + da_3 + db_1 + db_3 + db_4 + d_1)$

Melodia amb forma de període a partir del motiu de la *Calma*.

Cc. 37	c	Cl (1), Clb, Fg, Vlc
Cc. 38	da ₁	VI 1
Cc. 39	da ₃	
Cc. 40 – 41	db ₁	
Cc. 41	da ₃	
Cc. 42 – 43	db ₂	
Cc. 43 – 44	da ₃	
Cc. 44	c	Cl, Clb, Fg, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 45	da ₁	Tp (1), Vlc (4)
Cc. 46	da ₃	Cl (1), Vlc (4)
Cc. 47 – 48	db ₁	Tp (1), Vlc (4)
Cc. 48 – 50	db ₃	Vla
Cc. 48		Fg (1)
Cc. 51 – 53	db ₄	VI 1
Cc. 54	da ₁	

MB₃ $M = MB / MA$

$$M = (c + da_1) + (c + da_1) + (c + da_2) + (c + ba_3) + (c + ba_3) +$$

$$+ (c + [(ba_3 + ba_1) / da_1]) +$$

$$+ \{ [c + ba_1 + da_3 + db_1 + (da_6 / [(ba_3 / ba_2 / ba_1) + (ba_1 / dc_1)])] / (a_1 + a_1) \}$$

Reiteració del motiu de la *Calma* a la qual integra el motiu de l'*Exèrcit* i el del *Combat*. Al final hi afegeix dues vegades el motiu de l'*Estrèpit del combat*.

Cc. 55	c	Cl, Clb, Fg, Tp, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 56	da ₁	VI1

Cc. 57	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 58	da ₁	VI 1
Cc. 59	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 60	da ₂	VI 1
Cc. 61	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 61 – 63	ba ₃	Tp (1)
Cc. 62	c	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 62 – 64	ba ₃	Tp (1)
Cc. 63	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 63 – 64	ba ₃	Tp (1)
Cc. 64	da ₁	VI 1
Cc. 64 – 65	ba ₁	Tp (1)
Cc. 65	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 65 – 66	ba ₁	Tp (1)
Cc. 66	da ₁	VI 1
Cc. 66 – 67	dc ₁	Hk, Clb
Cc. 67	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 67 – 68	ba ₁	Tp (1)
Cc. 68	da ₃	Vla
Cc. 68 – 73	a ₁	Tp (1)
Cc. 69 – 70	db ₁	Vla
Cc. 70 – 72	da ₆	
Cc. 72 – 74		Vlc
Cc. 71 – 73	ba ₃	Tp (1)
Cc. 71 – 72	ba ₂	Tp (1)
Cc. 72 – 73	ba ₁	Tp (1)
Cc. 72 – 76	a ₁	Tp (1)
Cc. 73 – 74	ba ₁	Tp (1)
Cc. 74 – 75	dc ₁	Hk, Clb

AB₂ Omlpe la textura amb un acompanyament homofònic de notes de valors llargs.

Cc. 38 – 43	VI 2, Vla, Vlc
Cc. 40 – 43	Fg (1), Cb
Cc. 45 – 55	Fg, Tp (2)
Cc. 45 – 48	Vla, Vlc (4)
Cc. 47 – 48	Cl (1)
Cc. 49 – 56	Vlc
Cc. 51 – 56	Vla
Cc. 52 – 56	VI 2
Cc. 52 – 54	Clb
Cc. 53 – 57	Cb
Cc. 56	Fg (1)
Cc. 58	Fg (1), VI 2, Vla, Vlc
Cc. 60	VI 2, Vla, Vlc
Cc. 64	VI 2, Vla, Vlc
Cc. 66	VI 2, Vla
Cc. 66 – 70	Vlc, Cb
Cc. 71	Cl, Clb, Fg

Quarta divisió de la primera secció de la primera part

$$MA_2 \quad M = a_1 + (a_4 / ba_1) + [a_4 / (ba_5 + ba_5)] + [a_4 / (ba_1 + ba_1)] + [a_4 / (ba_1 + ba_1)] + [a_1 / (ba_6 + ba_7 + ba_6)] + a_4 + a_4 + a_4 + (a_5 / a_6)$$

Repetició del motiu del *Combat*. A partir de la segona repetició va precedir per una escala ascendent de tresets de corxeres en la corda, sextets de semicorxeres en la darrera variació, que provenen de la penúltima variació. Condueixen a un trèmol amb calderó en els violins.

Cc. 78 – 80	a ₁	VI 1, VI 2
Cc. 79 – 82		Tr (1)
Cc. 81 – 82	a ₄	VI 1, VI 2
Cc. 82 – 87		Tr (2)
Cc. 83 – 84	ba ₁	Tp (2)
Cc. 84 – 88	a ₄	VI 1, VI 2
Cc. 85 – 86	ba ₅	Ob (1), Ca, Hk, Cl (1), Vla
Cc. 86 – 87	ba ₅	Ob (1), Ca, Hk, Cl (1), Clb, Vla
Cc. 87 – 93	a ₄	Fl, Ob (1), Clm, Cl (1)
Cc. 88 – 93		Tr (1)
Cc. 88 – 89	ba ₁	Tp (2)
Cc. 89 – 90	ba ₁	Tp (2)
Cc. 90 – 96	a ₄	Tr (2)
Cc. 90 – 94		VI 1, VI 2
Cc. 91 – 92	ba ₁	Trb (1)
Cc. 92 – 93	ba ₁	Trb (1)
Cc. 94 – 99	a ₁	Flt, Fl
Cc. 94 – 98		Trb (2), Vlc, Cb
Cc. 94		Vla
Cc. 95 – 96	ba ₆	Tr (1)
Cc. 95 – 96	ba ₇	Tp (2)
Cc. 97	ba ₆	Tp (2)
Cc. 96 – 100	a ₄	VI 1, VI 2
Cc. 99 – 103	a ₄	Tp (1), Vlc, Cb
Cc. 100 – 103		Tbb
Cc. 101 – 104	a ₄	Flt, Fl, Ob, VI 1, VI 2
Cc. 103 – 109	a ₅	Trb
Cc. 103 – 104		Tb, Tbb
Cc. 106		Tr (2)
Cc. 107 – 109		Tr
Cc. 104 – 106	a ₆	VI 1, VI 2
Cc. 104 – 197		Clm
Cc. 104		Flt, Fl
Cc. 107		Flt, Cl (1)
Cc. 109		Vla, Vlc
Cc. 109 – 110		VI 1, VI 2
Cc. 110		Flt, Cl

$$M_4 \quad M = ba_4 + (dc_1 / dc_1 / a_3) + (dc_1 / dc_1 / dc_1)$$

Repetició del motiu de l'*Estrèpit del combat* al qual hi afegeix el motiu de l'*Exèrcit* i el del *Combat*.

Cc. 75 – 76	ba ₄	Tr
Cc. 76 – 77	dc ₁	Ob, Ca
Cc. 76 – 77	dc ₁	Hk, Clb
Cc. 77	a ₃	Clm, Cl
Cc. 78 – 79	dc ₁	Hk, Clb, Fg (1)

Cc. 79 – 80	dc ₁	Tr (1)
Cc. 79 – 80	dc ₁	Trb (1)

MD₁ *Fanfara del combat.*

Cc. 97 – 98	Tr (1)
Cc. 98 – 99	Tr (2)
Cc. 99 – 103	Tr

AC₁ Ostinato a partir de la variació del motiu de l'*Exèrcit*. Fins al compàs noranta-set està acompanyat per un motiu de salts de quarta descendents en corxeres que té punts de contacte amb el motiu de *Tallaferro*.

Cc. 80 – 82	Tp (2)
Cc. 82 – 84	Cl (1), Clb, Fg (1)
Cc. 85 – 86	Tp (2)
Cc. 88 – 90	Cl (1), Ca, Hk, Fg (1)
Cc. 90	Clb
Cc. 91 – 93	Tp (2)
Cc. 94 – 96	CIm, Cl, Fg (1)
Cc. 97 – 99	Clb, Vla
Cc. 98 – 99	Ca, Hk, Fg
Cc. 100 – 103	CIm, Cl
Cc. 101 – 103	Vla
Cc. 102 – 103	Ca, Hk

AD Acompanyament homofònic que marca les dues corxeres inicials de cada compàs. També té notes de valor llarg que van incrementant progressivament.

Cc. 75 – 93	Ti
Cc. 75 – 92	Vlc, Cb
Cc. 75 – 85	Vla
Cc. 75 – 77	Fg, Tr (1)
Cc. 75 – 76	Trb (1)
Cc. 75	Tp (1)
Cc. 78 – 80	Fg (1)
Cc. 80 – 81	Tp (2)
Cc. 80	Tr (2), Trb (2), Tb
Cc. 82 – 84	Fg (1)
Cc. 82	Tp (1), Trb, Tb
Cc. 85 – 87	Tp (2), Tr (1)
Cc. 85	Trb, Tb
Cc. 87 – 93	Vla
Cc. 88 – 96	Fg (1)
Cc. 88	Trb, Tb
Cc. 91 – 93	Tp (2), Tr (1)
Cc. 91	Trb, Tb
Cc. 93	Clb, Fg, Tbb
Cc. 94 – 100	Ob
Cc. 94 – 96	Fg (1)
Cc. 94	Trb (2), Tbb
Cc. 95 – 96	Vla
Cc. 95	VI 1, VI 2
Cc. 96 – 97	Tbb
Cc. 96	Clb
Cc. 97 – 99	Cl

Cc. 97 – 98	CIm
Cc. 97	Hk, Fg (1), Tp (2), Tr, Trb (1)
Cc. 98	Tp
Cc. 99 – 109	Cib
Cc. 99 – 101	Tp (3), Vla
Cc. 100 – 103	Tb
Cc. 100 – 101	Fg
Cc. 100	Fl, Trb
Cc. 101	Ca, Hk, Trb (2)
Cc. 102	Tp (1), Trb
Cc. 103 – 109	Tbb
Cc. 103	Tp (3)
Cc. 104 – 107	Ca, Hk, Tp, Vla, Vlc, Cb
Cc. 104 – 106	Flt, Fl, Ob, Ti
Cc. 104 – 105	Tr
Cc. 105 – 109	Tb
Cc. 106	Tr (1)
Cc. 107 – 109	VI 1, VI 2
Cc. 108	Tp (3)
Cc. 109	Tp (1)

Segona secció de la primera part

$$\begin{aligned}
 \text{ME} \quad M = & (ea_1 + ea_1 + [eb_1 / (ba_1 + ba_1)] + [eb_2 / (ba_1 + ba_3)]) + \\
 & + (ea_2 + ea_1 + [eb_1 / (ba_8 + ba_8 + ba_8)]) + (ea_1 + ea_1 + eb_1 + [a_6 / (ba_9 + ba_9)]) + \\
 & + (ec_1 + ea_1 + ea_1 + eb_1 + ec_2) + ((ea_3 + ea_3) / (ba_1 + ba_1) + eb_1)
 \end{aligned}$$

Quatre repeticions de la primera melodia del *Final del combat*, les tres primeres a partir de l'escala octatònica i la darrera a partir de l'escala diatònica. Hi afegeix el motiu de l'*Exèrcit* i el del *Combat*.

Cc. 112	ea ₁	Tp (1)
Cc. 113	ea ₁	
Cc. 114 – 115	eb ₁	
Cc. 115 – 117	ba ₁	Tp (1)
Cc. 116 – 117	ba ₁	Tp (1)
Cc. 117 – 120	eb ₂	Tp (1)
Cc. 119	ba ₁	Tp (1)
Cc. 119 – 120	ba ₃	Tp (1)
Cc. 120 – 121	ea ₂	Tp (2)
Cc. 121 – 122	ea ₁	Tp (3)
Cc. 123 – 124	eb ₁	Tp
Cc. 124 – 125	ba ₈	Tr (1)
Cc. 125	ba ₈	Trb (1)
Cc. 126	ba ₈	Tr (1)
Cc. 127	ea ₁	Tp (2), Tr (1), Trb (1)
Cc. 128	ea ₁	
Cc. 129 – 130	eb ₁	
Cc. 130 – 133	a ₆	Tp (2)
Cc. 130 – 131	ba ₉	Tr (1)
Cc. 132 – 133	ba ₉	Tr (1)
Cc. 133	ec ₁	Trb
Cc. 134	ea ₁	Tr (2), Trb (2)
Cc. 135	ea ₁	
Cc. 136 – 137	eb ₁	
Cc. 137 – 138	ec ₂	Tb, Tbb, Cb
Cc. 138	ea ₃	Tr, Trb

Cc. 138 – 139	ba ₁	Tp
Cc. 139	ea ₃	Tr, Trb
Cc. 139	ba ₁	Flt, Fl
Cc. 140 – 141	eb ₁	Tr, Trb

MF $M = [(ed + ed + ed + ed + ed + ed) / (ed + ed + ed + ed + ed + ed)] + (ed + ed)$

Contrapunt imitatiu doble de la segona melodia del *Final del combat*.

Cc. 127 – 129	ed	VI 1, VI 2, Flt (1)
Cc. 129 – 130	ed	Fl, Clm, Vla
Cc. 130 – 131	ed	VI 1, VI 2, Flt (1)
Cc. 131 – 132	ed	Fl, Clm, Vla
Cc. 132 – 133	ed	VI 1, VI 2, Flt (1)
Cc. 133 – 134	ed	Fl (1), Ob, Clm, Vla
Cc. 134 – 135	ed	VI 1, VI 2
Cc. 135 – 136	ed	Ob, Clm, Vlc
Cc. 135		Fl (1), Vla
Cc. 136 – 137	ed	Ca, VI 2, Vla
Cc. 136		Fl (1)
Cc. 137 – 138	ed	Fg, Vlc
Cc. 138 – 139	ed	Ca, VI 2, Vla
Cc. 139 – 140	ed	Fg, Vlc
Cc. 141 – 142	ed	Vlc, Cb
Cc. 143 – 144	ed	

MB₅ $M = [(f / f) + dc_2 + dc_1 + dc_1 + dc_1 + dc_1 + dc_1] / (dc_2 + dc_2 + dc_1 + dc_3 + dc_1 + dc_1 + dd)$

Contrapunt imitatiu doble a partir del motiu de l'*Estrèpit del combat*.

Cc. 141 – 142	f	Fg, Tp (1), Tb, Tbb, Ti
Cc. 141 – 142	dc ₂	Ca, VI 2
Cc. 142	f	Trb
Cc. 142 – 143	dc ₁	Trb
Cc. 143 – 144	dc ₂	VI 2
Cc. 143		Ca
Cc. 144		Fl (1), Ob (1), Clm
Cc. 143 – 144	dc ₁	Tp
Cc. 144 – 145	dc ₁	Ca, Hk, Clb, Fg
Cc. 144 – 145	dc ₁	Trb
Cc. 145 – 147	dc ₃	VI 2 (?)
Cc. 145		Fl (1), Ob (1), Clm (?)
Cc. 146 – 147		VI 1 (?)
Cc. 145 – 146	dc ₁	Trb
Cc. 147 – 148	dc ₁	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 147 – 148	dc ₁	Trb
Cc. 148 – 149	dc ₁	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 148 – 149	dc ₁	Trb
Cc. 150 – 153	dd	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 153 – 154		Fg
Cc. 153		Clb

MD₂ *Fanfara del combat*.

Cc. 142 – 146	Tr (2)
---------------	--------

- Cc. 145 – 146 Tp
- AE Trèmolo sobre una nota aguda en la corda.
- Cc. 110 – 126 VI 1, VI 2
Cc. 111 – 128 Vla
Cc. 136 – 145 VI 1
- AF Acord que marca un dels contratemps del compàs, primerament i generalment en una figura de corxera que va precedida d'un silenci de corxera.
- Cc. 113 Vlc, Cb
Cc. 115
Cc. 117
Cc. 122 – 123 Clb, Fg, Ti
Cc. 125
Cc. 127 Tr (2), Trb (2), Tb
Cc. 128 Clb, Fg, Ti
Cc. 129 Tr (2), Trb (2), Ti
Cc. 130 – 136 Tb
Cc. 130 – 132 Trb (2)
Cc. 130 – 131 Tr (2)
Cc. 132 Tr (1), Trb (1)
Cc. 133 – 134 Vlc, Cb
Cc. 133 Tbb, Ti
Cc. 134 – 137 Trb (1)
- AC₂ Ostinato a partir de figuracions que varien el final de la primera melodia del *Final del combat*.
- Cc. 118 – 131 Vlc, Cb
Cc. 132 – 136 Hk, Clb, Fg (1)
Cc. 133 – 137 Cl
Cc. 137 – 140 Ob, Clm
Cc. 139 – 140 Hk
Cc. 139 Flt, Fl
- AB₃ Omple la textura amb un acompanyament homofònic amb notes de valors llargs. Després hi ha diferents figuracions de corxeres.
- Cc. 137 – 138 Fl
Cc. 138 – 140 Clb, Tb, Tbb, Ti, Cb
Cc. 138 Hk, Cl
Cc. 141 – 142 Ob, Tp (3), Vla
Cc. 141 Flt, Fl, Cl
Cc. 143 – 153 Tbb
Cc. 143 – 151 Tb
Cc. 143 Ti
Cc. 144 – 155 Vla
Cc. 145 – 157 Cb
Cc. 145 – 156 Vlc
Cc. 145 – 152 Fl, Cl
Cc. 146 – 153 Hk
Cc. 146 – 152 Ob, Ca, Hk, Clb
Cc. 147 – 156 Tp

Cc. 147 – 152	Tr
Cc. 147 – 151	Flt
Cc. 153 – 161	Ti
Cc. 155	Fg (1)
Cc. 156 – 159	Fg
Cc. 158 – 159	Clb

Primera divisió de la tercera secció de la primera part

MA₃ $M = (a_1 + ba_{10} + ba_{11} + ba_1) / (h_1 + h_2)$

Melodia amb el motiu del *Combat* seguit per la repetició del motiu de l'*Exèrcit*.

Cc. 159 – 164	a ₁	Tp (1)
Cc. 162 – 164	h ₁	Vlc
Cc. 164	ba ₁₀	Fl (1), Vla
Cc. 165 – 168	h ₂	Fg
Cc. 165	ba ₁₁	Fl (1), Fg (1)
Cc. 166 – 167	ba ₁	Vlc, Cb

MD₃ *Fanfara del combat* molt alentida i amb una dinàmica de piano.

Cc. 166 – 168	Cl
Cc. 166 – 167	Tp (2)
Cc. 168 – 170	Tp (3)
Cc. 170	Cl
Cc. 171 – 172	Tp (2)
Cc. 173 – 175	Tp (1)

AB₄ Omple la textura amb un acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 159 – 164	Tp (1)
Cc. 159 – 161	Cl, Tp (1), Ti, Vlc
Cc. 162 – 165	Cb
Cc. 162 – 164	Fg (1)
Cc. 162	Trb
Cc. 164 – 165	Ti
Cc. 168 – 174	Vlc, Cb
Cc. 169 – 174	Ti
Cc. 174	Tp (1), Trb, Tb, VI 1, VI 2, Vla

Segona divisió de la tercera secció de la primera part

MB₆ $M = (c + da_1) + (c + da_1) + (c + da_2) + (c + da_3 + da_3 + da_3 + de + da_3) + (c + da_1) + (c + da_1) + (c + da_7) + (c + da_8) + (c + da_7) + c$

Repetició del motiu de la *Calma*.

Cc. 175 – 176	c	Cl, Clb, Fg, Vla, Vlc, Cb
Cc. 177	da ₁	VI 1
Cc. 178	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 179	da ₁	VI 1
Cc. 180	c	Cl, Clb, Fg

Cc. 181	da ₂	VI 1
Cc. 182	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 183	da ₃	VI 1
Cc. 184	da ₃	
Cc. 185	da ₃	
Cc. 186 – 187	dd	
Cc. 187 – 188	da ₃	
Cc. 188	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 189 – 190	da ₁	VI 1
Cc. 190	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 191 – 192	da ₁	VI 1
Cc. 192	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 193	da ₇	VI 1
Cc. 193	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 194	da ₈	VI 1
Cc. 194	c	Cl, Clb, Fg
Cc. 195	da ₇	VI 1
Cc. 195	c	Cl, Clb, Fg, Tp, Cb

AB₅ Omple la textura amb un acompanyament homofònic amb notes de valors llargs.

Cc. 177	Fg (1), VI 2, Vla, Vlc
Cc. 179	
Cc. 181	
Cc. 183 – 187	VI 2, Vla, Vlc
Cc. 186 – 187	Fg (1), Cb
Cc. 189 – 191	VI 2, Vla, Vlc
Cc. 192 – 195	Fl, VI 2, Vla, Vlc

Primera divisió de la primera secció de la segona part

MG₁ $M = (ia_1 + ia_2 + ib) + (ja_1 + jb_1) + (ja_2 + jc_1) + (jd_1 + jb_2) + (jd_2 + jc_2) + (jd_2 + [jc_2 / (ba_{12} + ba_{12})])$

Melodia de *Muntanyes del Canigó* cantada per un solista i doblada per alguns instruments. Al final repeteix dues vegades el motiu de l'*Exèrcit*.

Cc. 196 – 197	ia ₁	Hk
Cc. 197 – 198	ia ₂	Ca
Cc. 198	ib	Hk
Cc. 199	ja ₁	Muntanyes Ob (1), Pastor
Cc. 199 – 200	jb ₁	del Canigó
Cc. 200		VI 2
Cc. 201	ja ₂	fresque sou Ob (1), Pastor, VI 1
Cc. 201 – 202	jc ₁	i regalades;
Cc. 203	jd ₁	teniu gorgues,
Cc. 203 – 204	jb ₂	teniu fonts
Cc. 203		Ca
Cc. 205	jd ₂	totes plenes Ob (1), Pastor, VI 1
Cc. 205 – 206	jc ₂	d'encantades,
Cc. 207	jd ₂	totes plenes
Cc. 207 – 209	jc ₂	VI 1
Cc. 207 – 208		d'encantades. Ob (1), Pastor
Cc. 208		Tr (1)
Cc. 208	ba ₁₂	Fl (1)
Cc. 208	ba ₁₂	Fl

AG₁ Acompanyament homofònic amb unes notes lligades de valors llargs, i gairebé un pedal en el baix i en les flautes. Altres instruments fan canvis de disposició de les notes de l'acord amb tresets de corxeres.

Cc. 196 – 209	Vla, Vlc, Cb
Cc. 196 – 202	Fl
Cc. 196 – 199	VI 1
Cc. 196 – 198	VI 2
Cc. 197 – 206	Cl
Cc. 199 – 205	Hk
Cc. 199 – 202	Ca
Cc. 200 – 209	VI 2
Cc. 204 – 205	Ob (1)
Cc. 206	Tp, Trb (2)
Cc. 207	Fl (1), Hk
Cc. 208 – 209	Fg (1), Tr (2), Ti
Cc. 208	Tb, Tbb

Segona divisió de la primera secció de la segona part

MG₂ $M = (ja_1 + jb_1) + [(ja_2 / ba_{12}) + (jc_1 / ba_{12})] + [(jd_1 / ba_{12}) + (jb_2 / ba_{12})] + [jd_1 + (jc_2 / ba_{12})] + [jd_1 + (jc_2 / ba_{12})] + jb_2$

Variació de la melodia de *Muntanyes del Canigó* cantada per un solista i doblada per alguns instruments. Hi ha el motiu de l'*Exèrcit* intercalant-se.

Cc. 209 – 210	ja ₁		Fl (1)
Cc. 210		A la nit,	Cl, Pastor
Cc. 210 – 211	jb ₁	la mitjanit,	Fl (1), Pastor
Cc. 212	ja ₂	van eixint	
Cc. 212	ba ₁₂		Flt (1)
Cc. 212 – 213	jc ₁	del fons de l'aigua,	Flt (1), Pastor
Cc. 213	ba ₁₂		VI 1
Cc. 214	jd ₁	i tremolen	Pastor, VI 1
Cc. 214	ba ₁₂		Cl (1)
Cc. 214 – 215	jb ₂	pels abims	Cl (1), Pastor
Cc. 215	ba ₁₂		Vlc
Cc. 216	jd ₁	i en el volt	Pastor, Vlc
Cc. 216 – 217	jc ₂	de les collades,	
Cc. 217	ba ₁₂		Vla
Cc. 218	jd ₁	i en el volt	Ob (1), Pastor
Cc. 218 – 219	jc ₂	de les collades.	
Cc. 219			Tr (1)
Cc. 219	ba ₁₂		Flt (1), VI 1
Cc. 220 – 221	jb ₂		Tp (1), VI 1

AH₁ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs, però sense lligar, i amb un trèmol en els instruments de corda. Hi ha també diverses figuracions de corxeres alternant-se.

Cc. 209 – 212	Clb
Cc. 209 – 210	Ca, Hk, Fg (1)
Cc. 210 – 220	VI 2
Cc. 210 – 215	Vla

Cc. 210 – 213	Fl
Cc. 211 – 213	Vlc
Cc. 211 – 212	Ob (1), Clm, Cl (1)
Cc. 211	Tp (1)
Cc. 212 – 214	Fg (1)
Cc. 212	VI 1
Cc. 213 – 214	Ob, Ca, Hk
Cc. 213	Tp (1)
Cc. 214	Tp
Cc. 215 – 219	Fl, Clm, Cl
Cc. 215 – 216	Clb
Cc. 217 – 220	Vlc
Cc. 218 – 220	Vla
Cc. 219 – 220	Ti
Cc. 219	Flt (1), Ob (1), Clb, Fg, Tp (2), Trb (2), Tb, Tbb
Cc. 220	Tp (1)

Tercera divisió de la primera secció de la segona part

$$MG_3 \quad M = (ia_1 + ia_2 + ib) + (ja_1 + jb_1) + (ja_2 + jc_1) + (jd_1 + jb_2) + (jd_2 + jc_2) + (jd_2 + jc_2)$$

Melodia de *Muntanyes del Canigó* cantada per un solista i doblada per alguns instruments.

Cc. 221 – 222	ia ₁		Hk
Cc. 222 – 223	ia ₂		Ca
Cc. 223	ib		Hk
Cc. 224	ja ₁	Oh les fades	Ob (1), Pastor
Cc. 224 – 225	jb ₁	tremolant	
Cc. 224			VI 2
Cc. 226	ja ₂	en el gran	Ob (1), Pastor, VI 1
Cc. 226 – 227	jc ₁	camí de l'aire!	
Cc. 228	jd ₁	Qui us ha vist	
Cc. 228 – 229	jb ₂	ha de morir	
Cc. 228			Ca
Cc. 230	jd ₂	de la mort	Ob (1), Pastor, VI 1
Cc. 230 – 231	jc ₂	de l'enyorança,	Ob (1), Pastor
Cc. 232	jd ₂	de la mort	Pastor, VI 1, VI 2
Cc. 232 – 233	jc ₂	de l'enyorança.	

AG₂ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs, i gairebé un pedal en el baix i en les flautes. Altres instruments fan canvis de disposició de les notes de l'acord amb tresets de corxeres.

Cc. 221 – 233	Vla, Vlc, Cb
Cc. 221 – 231	Cl
Cc. 221 – 227	Fl
Cc. 221 – 224	VI 1
Cc. 221 – 223	Fg (1), VI 2
Cc. 221	Clb
Cc. 224 – 230	Hk
Cc. 224 – 227	Ca
Cc. 225 – 231	VI 2
Cc. 229 – 231	Ca
Cc. 231	Tp, Trb (2)
Cc. 232 – 233	Hk

Quarta divisió de la primera secció de la segona part

MG₄ Melodia instrumental de *Muntanyes del Canigó*.

Cc. 234	ja ₁	Ob (1)
Cc. 234 – 235	jb ₁	
Cc. 236	ja ₂	Ca
Cc. 236 – 237	jc ₁	
Cc. 238	jd ₁	Hk
Cc. 238 – 239	jb ₂	
Cc. 240	jd ₂	Fg
Cc. 240 – 241	jc ₂	
Cc. 242	jd ₂	Vlc, Cb
Cc. 242 – 243	jc ₂	

AG₃ Acompanyament homofònic amb canvis de disposició de les notes de l'acord amb tresets de corxeres.

Cc. 234 – 239	Fl
Cc. 234 – 237	Cl
Cc. 234 – 238	Clm
Cc. 239 – 241	Cl

Segona secció de la segona part

MH M = [(ba₁₃ + ba₁₄ + ba₁₅) + bb] + (a₇+ a₇)

Melodia dels *Cavallers*

Cc. 246	ba ₁₃	Tp (2)
Cc. 247	ba ₁₄	Tp
Cc. 249	ba ₁₅	Trb (2)
Cc. 250	bb	Trb
Cc. 252 – 253	a ₇	Tr, Trb, Tb, Tbb
Cc. 254 – 255	a ₈	Tr, Trb, Tb, Tbb

Recitat d'Oliba: Glòria al Senyor, de destra sobirana!
Glòria al Senyor! La terra catalana
ha rebutjat les ires infernals;
els sarraïns s'allunyen per la plana,
un altre cop són lliures els tossals.
Oh Guifre, mon germà, que la victòria
has assolit per tota nostra gent!
Ets sol i consirós! La teva glòria
més t'embruneix la cara foscament.⁷¹⁴

AH₂ Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs i amb un trèmolo en els violins

Cc. 241 – 251	Flt, Fl, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 244 – 251	Clm, Cl, Vlc, Cb

⁷¹⁴ Carner (1910: 1.195).

Cc. 244	Tp, Tr
Cc. 246 – 251	Fg
Cc. 246	Clb
Cc. 248 – 251	Ob, Ca, Hk, Clb
Cc. 249	Tp
Cc. 255 – 256	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp, Ti, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

Comentaris

La primera part d'aquest número és el poema simfònic *El combat*, que Pahissa havia acabat de compondre a principis d'aquella dècada, el febrer de 1901. Les úniques modificacions de la partitura que es va estrenar el 1906 són en la instrumentació, per adequar-la a la plantilla orquestral més grossa. La segona part és la glosa de la cançó popular *Muntanyes del Canigó*. I la tercera repeteix, amb poques variacions, la música del «Pas de la segona escena a la tercera», que com ja s'ha explicat es torna a repetir íntegrament al final d'aquesta, i que també s'havia sentit al final del «Primer Cor de Donzelles». Així doncs, es tracta de tres números musicals diferents que es juxtaposen directament. En l'esquema hem ajuntat els dos darrers dins la mateixa part per la mateixa raó que ho hem fet en el «Primer Cor de Donzelles», perquè pren un sentit final d'enllaç amb el curs de l'adaptació escènica.

En la primera part hi ha constantment la contraposició entre les melodies i els motius que parteixen de l'escala major de fa i els que ho fan de l'escala octatònica. Harmònicament, això comporta la superposició principal de dos acords: la tríada major sobre la nota fa i la tríada menor amb la quinta disminuïda sobre la nota re. Així ho connoten els motius dels compassos set i vuit, i els del seixanta-un i seixanta-dos.⁷¹⁵ I és que en aquesta obra podem trobar ja algunes de les experimentacions que hem comentat, com el gust pels intervals augmentats i disminuïts (sobretot entre els compassos setanta-cinc i cent tres) o l'interès per encadenar cromàticament els acords. Entre els compassos cent set i cent deu, les notes de l'acord es condueixen cromàticament de la tríada major sobre el mi bemoll a la tríada major sobre el si bemoll en primera inversió –amb una relació de tònica i dominant.⁷¹⁶ La línia melòdica superior continua després amb un do bemoll que resta sol en la textura i contribueix a la desorientació tonal del fragment, perquè fa que la música no tingui un context tonal i funcional concret.

⁷¹⁵ Vegeu annex n. VII, exemple n. 15.

⁷¹⁶ Vegeu annex n. VII, exemple n. 16.

Trobem molt reveladora l'escriptura de l'acord que acaba la segona secció i condueix a la repetició sintètica de la primera. Entre el compàs cent cinquanta-quatre i el cent setanta-quatre hi ha gairebé un pedal en l'acord tríade major sobre el do sostingut, que al final també té la setena i la novena menors. Segurament, el pensament de Pahissa era dotar aquest acord de la funció de dominant i resoldre'l en una modificació cromàtica de la tònica esperada. Per això aquest acord de setena de dominant i la novena menor afegida condueix a l'acord tríade major sobre el fa natural, i no pas, com hagués estat normal, sobre el fa sostingut. D'aquesta manera, l'autor modifica cromàticament la relació entre la tònica i la dominant. Però aquest recurs de l'escriptura harmònica, que ja havia utilitzat Morera en alguna de les il·lustracions musicals del llibre *Oracions* de Santiago Rusiñol,⁷¹⁷ no sempre donava resultat, com en aquest cas. Perquè l'acord xoca visualment, però no auditivament: és l'enharmònic del mateix sobre el re bemoll, és a dir, l'ampliació clàssica de la tonalitat dins el sistema funcional. Així doncs, aquest canvi degué sorprendre més als músics, poc acostumats a llegir l'interval de quarta disminuïda entre el do sostingut i el fa natural (al cap i a la fi, una tercera major), que no pas els oients.

Tal fou la manera com l'escriptura de la música també va col·laborar en la imaginació i la inventiva moderna d'alguns músics catalans en el pas del segle XIX al segle XX!

Arribada de Tallafarro victoriós

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

Guifre acabava d'explicar a Oliva que havia lluitat valentment en el camp de batalla i havia aconseguit la victòria. Però no estava ni tranquil ni content, i va confessar al seu germà que tenia l'ànima torturada per haver assassinat Gentil. Oliva, commogut, no condemna Guifre, i pensà en l'absolució del seu pecat perquè podia entendre els motius del crim. Mentre Guifre restava demanant el perdó de Déu, una fanfara solemne davantejava l'arribada de Tallafarro i els seus cavallers, que varen entrar amb la

⁷¹⁷ Rusiñol (1897).

primera interpretació de la melodia principal del compàs vuit.⁷¹⁸ Del vector connector inicial, amb l'aparició dels personatges i els figurants a escena, va passar-se a un vector acumulador.

Aquest número diegètic, de puntuació narrativa i també de personatge, que talla la primera escena i enceta la següent, és una entrada que recorda la del segon acte del *Tannhäuser*, que també té una forma de fanfara inicial seguida d'una marxa cantada, mentre els cavallers van cobrint l'escenari. Com en l'òpera de Richard Wagner, la confessió d'un dels protagonistes trencarà amb l'ambient festiu i alegre de la cerimònia, aquí la celebració d'una victòria, allà un torneig de composicions sobre l'amor. De la mateixa manera que havia passat en gairebé tots els números corals de *Canigó*, la valoració d'aquest himne fou molt positiva per part de la premsa: «marxa triomfal d'una sobrietat brillant», «efecte enlairador que sonleva heroicament l'esperit», «cor de guerrers victoriosos que dóna una impressió fortíssima»...⁷¹⁹

Estructura genera

Forma		Textura	To	Cc.
A ₁	a	F: MA ₁	^^^^	1 – 8
	b	F: MB ₁ B: AA	Fa # M sol m	9 – 22
B	c	F: MC ₁ M: MA ₂ B: AB ₁	Fa M	22 – 45
	d	F: MD M: MB ₂ B: AC ₁	^^^^ Fa # M Re M	46 – 51
				52 – 64
		F: MB ₃ B: AC ₁	^^^^	64 – 68
			Fa M	69 – 71
c	F: MC ₂ B: AB ₂		71 – 90	
A ₂	b	F: ME / MB ₃ M: MA ₃ B: AC ₂	^^^^	91 – 95
				95 – 106
	a	F: MA ₄ B: AC ₃	Fa # M	106 – 116

⁷¹⁸ Carner (1910: 1.198); M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2; i «Barcelona. Representación en las Arenas de la tragedia Canigó, adaptación del poema de Verdaguer», *La Ilustración Artística*, n. 1.487 (27 de juny de 1910), p. 424.

⁷¹⁹ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2], «El Canigó a Figueres», n. 1.928 (14 de juny de 1910), pp. [1] i [2], i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», n. 1.935 (21 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; Aguirre, «Estreno de Canigó. Éxito grandioso», *La Publicidad*, n. 4.943 (13 de juny de 1910, edició nit), p. 2; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n.

Descripció de la textura

Primera secció

MA₁ M = (a₁ + a₁ + a₂ + a₂ + a₃)

Contrapunt imitatiu doble del motiu de *Tallaferro*.

Cc. 1 – 3	a ₁	Tre (2)
Cc. 3 – 5	a ₁	Tre (2)
Cc. 5 – 6	a ₂	Tre (2)
Cc. 6 – 7	a ₂	Tre (2)
Cc. 7 – 8	a ₃	Tre

MB₁ M = (ba₁ + bb₁) + ([ba₂ / ba₁] + [bb₁ / ba₁] + [bb₂ / (ba₁ + ba₁ + ba₃)]) + bc

Melodia amb forma de període que repeteix una reducció del motiu de l'*Exèrcit* i del de l'*Estrèpit del combat*.

Cc. 10 – 11	ba ₁	Trb, Tb, Tbb, Vlc, Cb
Cc. 11 – 14	bb ₁	Vlc, Cb
Cc. 11 – 13		Trb, Tb, Tbb
Cc. 15 – 16	ba ₂	Tr, VI 1, VI 2
Cc. 16	ba ₁	Trb, Tb, Tbb
Cc. 16 – 19	bb ₁	Cl, Tr (1), VI 1, VI 2
Cc. 19	ba ₁	Trb (2), Tb, Tbb
Cc. 20 – 21	bb ₂	Cl, Tp (1), Trb, (1), VI 1, VI 2
Cc. 20	ba ₁	Clb, Fg, Ti
Cc. 21	ba ₁	Trb (1), Tb, Tbb
Cc. 22 – 23	ba ₃	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Tr (1), VI 1, VI 2, Vla
Cc. 24 – 26	bc	Vlc, Cb

AA₁ Acompanyament homofònic de notes repercutides en corxeres i amb algun ritme puntejat alternat.

Cc. 9 – 21	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Vla
Cc. 9 – 14	Cl, VI 1, VI 2
Cc. 9 – 19	Tp
Cc. 10 – 18	Clb, Fg
Cc. 15 – 22	Vlc, Cb
Cc. 20 – 21	Tp (3)
Cc. 21 – 22	Clb, Fg
Cc. 22	Tp

Primera divisió de la segona secció

$$MC_1 \quad M = \left([(ca_1 / ca_1) + (ca_1 / ca_1) + cb_1] + [(cb_1 / cb_1) + cb_1] \right) + \\ + \left((ca_1 / ca_1) + [cc / (cc / ca_1)] + cb_2 \right)$$

Melodia homofònica cantada amb forma de període a partir de la suma del motiu de *Glòria al Senyor* i el de *Catalunya avant*. Primer repeteix el segon motiu en contrapunt imitatiu i després acaba amb la seva ampliació per duplicació. L'esquema que segueix indica les veus principals i la situació dels diferents motius, perquè des del compàs vint-i-dos les veus de tenor i de baixos canten constantment.

Cc. 22 – 23	ca ₁	Glòria al Senyor!	T
Cc. 23 – 24	ca ₁	Glòria, glòria al Senyor!	B
Cc. 24 – 25	ca ₁	Glòria al Senyor!	T
Cc. 25	ca ₁	Glòria al Senyor!	B
Cc. 26 – 27	cb ₁	La llum de la victòria,	Hk, Fg, Tp, T, B, VI 1, VI 2
Cc. 28 – 29	cb ₁	la llum de la victòria	B, Vla, Vlc, Cb
Cc. 29 – 30	cb ₁	la llum de la victòria	T (1), VI 1, VI 2
Cc. 31 – 32	cb ₁	ha coronat la nostra gent.	T, B, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 33 – 34	ca ₁	Glòria al Senyor,	T, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 34 – 35	ca ₁	Glòria, glòria al Senyor,	B, Vla, Vlc, Cb
Cc. 35 – 37	cc	que de la seva glòria	T
Cc. 36 – 37	cc	que de la seva glòria	B
Cc. 36 – 37	ca ₁		VI 1, VI 2, Vla
Cc. 38 – 42	cb ₂	ens dóna avui començament!	T, B, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

$$MA_2 \quad M = a_3 + a_3$$

Contrapunt imitatiu doble de la variació del motiu de *Tallaferro*.

Cc. 22 – 25	a ₃	Tre (2)
Cc. 42 – 46	a ₃	Tre (4)

AB₁ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs que passa a ser ràpidament un puzzle d'arpegis, d'escales descendents de corxeres amb un àmbit d'octava i ascendents de fuses. La textura general no és densa.

Cc. 22 – 27	Ca
Cc. 22 – 25	Fl, Clm, Clb, Trb, Tb, Tbb, Ti, Vla
Cc. 22 – 23	Ob, Cl, Fg, Tp, Tr (1), VI 1, VI 2, Vlc, Cb
Cc. 26 – 27	Ob
Cc. 27 – 28	Tr
Cc. 29 – 31	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb
Cc. 30 – 32	Tp
Cc. 30 – 31	Tb
Cc. 31 – 32	Tr
Cc. 31	Fg
Cc. 32	Trb
Cc. 33 – 34	Cl (1)
Cc. 33	Fl, Clm
Cc. 34	Hk, Clb, Fg

Cc. 36 – 37	Tp
Cc. 37	Trb
Cc. 38	Fl, Clm, Cl, Clb
Cc. 42 – 46	Fl, Ob, Ca, Hk, Cl, Clb, Trb (1), Tb, Tbb, Ti, Cb
Cc. 42 – 43	Tp

Segona divisió de la segona secció

MD $M = d_1 + d_2$

Melodia homofònica cantada que repeteix dues vegades el mateix disseny melòdic d'un arpegi, amb les variacions harmòniques i les adaptacions textuais corresponents. Desenvolupa la *Fanfara de la victòria*.

Cc. 47 – 53	d ₁	En son carro de foc, damunt les testes	T, B
Cc. 54 – 64	d ₂	és arribat l'Omnipotent; ell és armat del llamp de les tempestes, son crit ressona dintre el vent. ⁷²⁰	

MB₂ $M = (ba_3 + bd) + (ba_3 + bd) + (ba_3 + bd) + [(e_1 + e_1) / e_2]$

Triple repetició de la síntesi del motiu del *Combat* i el de l'*Exèrcit*. Són dos acords encadenats amb un salt descendent i amb un ritme puntejat que reforça anacrúsicament el segon, seguits per una escala ascendent de dobles fuses en la corda que parteix del cap del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 46 – 51	ba ₃	Tp
Cc. 48 – 51		Tbb
Cc. 48 – 50		Tr, Trb (1)
Cc. 49 – 51		Trb (2), Tb
Cc. 50 – 52	bd	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 52 – 55	ba ₃	Tbb
Cc. 52 – 54		Tr, Trb (1)
Cc. 53 – 55		Tp, Trb (2), Tb
Cc. 54 – 56	bd	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 56 – 59	ba ₃	Trb (1), Tbb
Cc. 56 – 58		Tr
Cc. 57 – 59		Tp, Trb (2), Tb
Cc. 58 – 60	bd	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 61 – 62	e ₁	Flt
Cc. 61 – 63	e ₂	Fl, Clm, Cl
Cc. 64	e ₁	Flt

MB₃ $M = ba_4 + bb_3 + bb_3 + bb_2 + ba_3 + bc$

Melodia a partir de la suma del motiu de l'*Exèrcit* i el de l'*Estrèpit del combat*.

Cc. 64	ba ₄	Tr, Trb
Cc. 65 – 66	bb ₃	
Cc. 67 – 68	ba ₃	
Cc. 69 – 70	bb ₂	
Cc. 71 – 72	ba ₃	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 73 – 74	bc	Vlc, Cb

⁷²⁰ Hi ha quatre versos més en el llibret de Carner (1910: 1.198). Són la repetició dels quatre primers.

AC₁ Acompanyament homofònic de notes lligades de valors llargs i trèmolo en els instruments de corda.

Cc. 48 – 71	Fg, Cb
Cc. 48 – 70	Ob, Ca, Hk, Clb
Cc. 48 – 60	Flt, Fl, Clm, Cl
Cc. 48 – 49	Pt, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 52 – 53	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 56 – 57	Ti, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 56	Bb, Pt
Cc. 60 – 71	Tb, Vlc
Cc. 60 – 70	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 60 – 64	Tp, Tbb, Bb
Cc. 60	Tr, Trb
Cc. 64 – 70	Ti, Flt, Fl, Clm, Cl
Cc. 64	Pt
Cc. 69 – 71	Tbb
Cc. 69	Tp

Tercera divisió de la segona secció

$$MC_2 \quad M = \left([(ca_1 / ca_1) + (ca_1 / ca_1) + cb_1] + [(cb_1 / cb_1) + cb_1] \right) + \\ + \left((ca_1 / ca_1) + [cc / (cc / ca_1)] + cb_2 \right)$$

Melodia homofònica cantada amb forma de període a partir de la suma del motiu de *Glòria al Senyor* i el de *Catalunya avant*. Primer repeteix el segon motiu en contrapunt imitatiu i després acaba amb la seva ampliació per duplicació. El detall que segueix indica les veus principals i la situació dels diferents motius, perquè des del compàs setanta-un les veus de tenor i de baixos canten constantment.

Cc. 71 – 72	ca ₁	T
Cc. 72 – 73	ca ₁	B
Cc. 73 – 74	ca ₁	T
Cc. 74	ca ₁	B
Cc. 75 – 76	cb ₁	Hk, Fg, Tp, T, B, VI 1, VI 2
Cc. 77 – 78	cb ₁	B, Vla, Vlc, Cb
Cc. 78 – 79	cb ₁	T (1), VI 1, VI 2
Cc. 80 – 81	cb ₁	T, B, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 82 – 83	ca ₁	T, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 83 – 84	ca ₁	B, Vla, Vlc, Cb
Cc. 84 – 86	cc	T
Cc. 85 – 86	cc	B
Cc. 85 – 86	ca ₁	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 87 – 93	cb ₂	T, B
Cc. 87 – 90		VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

AB₂ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs que passa a ser ràpidament un puzzle d'arpegis, d'escales descendents de corxeres amb un àmbit d'octava i ascendents de fuses. La textura general no és densa.

Cc. 71 – 76	Ca
Cc. 71 – 74	Fl, Clm, Clb, Trb, Tb, Tbb, Ti, Vla
Cc. 71 – 73	Ob, Cl, Fg, Tp, Tr (1), VI 1, VI 2, Vlc, Cb
Cc. 75 – 76	Ob

Cc. 76 – 77	Tr
Cc. 78 – 80	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb
Cc. 79 – 81	Tp
Cc. 79 – 80	Tb
Cc. 80 – 81	Tr
Cc. 80	Fg
Cc. 81	Trb
Cc. 82 – 83	Cl (1)
Cc. 82	Fl, Clm
Cc. 83	Hk, Clb, Fg
Cc. 85 – 86	Tp
Cc. 86	Trb
Cc. 87	Fl, Clm, Cl, Clb

Primera divisió de la tercera secció

ME M = fa + fb + fa

Línia melòdica cromàtica. Comença a l'anacrusa amb un cromatisme descendent de notes llargues amb el valor d'un compàs. Acaba de la mateixa manera, però al mig hi ha dues segones majors ascendents amb un valor igualment llarg, però a contratemps.

Cc. 91 – 97	fa	Tp
Cc. 95 – 98	fb	VI 1, VI 2
Cc. 96 – 104	fa	Clb, Fg, Tb, Tbb
Cc. 98 – 104		Hk
Cc. 100 – 104		Vla, Vlc, Cb

MB₃ M = (bb₃ + bb₃) + [(bb₂ + bb₃ + bb₃ + bb₄ + bb₅ + bb₆) / (bb₂ + bb₃ + bb₃ + bb₄ + bb₅ + bb₆)]

Repetició del motiu de *l'Estrèpit en el combat*. A partir de la tercera repetició, amb un contrapunt imitatiu doble.

Cc. 94 – 95	bb ₃	Tr, Trb
Cc. 96 – 97	bb ₃	
Cc. 97 – 98	bb ₂	
Cc. 98 – 99	bb ₂	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 99	bb ₃	Tr, Trb
Cc. 99 – 100	bb ₃	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 100 – 101	bb ₃	Tr, Trb
Cc. 100 – 101	bb ₃	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 101 – 102	bb ₄	Tr, Trb
Cc. 102	bb ₄	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 103	bb ₅	Tr, Trb
Cc. 103	bb ₅	Clm, VI 1, VI 2
Cc. 104 – 105	bb ₆	Tr, Trb
Cc. 104 – 105	bb ₆	Clm, VI 1, VI 2

MA₃ M = a₃ + a₃ + a₃ + a₄

Contrapunt imitatiu doble del motiu de *Tallaferro*.

Cc. 91 – 92	a ₃	VI 1, VI 2
-------------	----------------	------------

Cc. 93 – 94	a ₃	
Cc. 95 – 96	a ₃	Vla, Vlc
Cc. 97 – 98	a ₄	

AC₂ Acompanyament homofònic de notes de valors llargs.

Cc. 91 – 104	Flt, Fl, Ob, Ca, Cl
Cc. 91 – 99	Cb
Cc. 91 – 98	Ti
Cc. 91 – 96	Clm
Cc. 91 – 93	Vla, Vlc
Cc. 98 – 104	Tp

Segona divisió de la tercera secció

MA₄ M = g₁ + g₁ + g₂ + a₂ + a₂ + a₂ + a₃ + a₅

Contrapunt imitatiu doble del motiu de *Tallaferro*. Va antecedit per una repercussió rítmica puntejada sobre la quarta inferior, també en contrapunt imitatiu doble.

Cc. 105 – 106	g ₁	Tre
Cc. 106 – 107	g ₁	Trbe
Cc. 107	g ₂	Tre
Cc. 108 – 109	a ₂	
Cc. 109 – 110	a ₂	Trbe
Cc. 110	a ₂	Tre
Cc. 111 – 112	a ₃	Tre, Trbe
Cc. 113 – 115	a ₅	

AC₃ Acompanyament homofònic de notes lligades de valors llargs i amb un trèmol en els instruments de corda.

Cc. 105 – 113	Clb
Cc. 105 – 108	Hk, Fg, Tp, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 105	Tr, Trb, Tb, Tbb
Cc. 108 – 115	Ti
Cc. 108 – 113	Fl, Clm, Cl, Clb
Cc. 108	Flt, Ob, Ca, Tr
Cc. 110	VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 115	Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb, Bb, Pt, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

Comentaris

La tonalitat principal d'aquest número és fa major. Per a crear un efecte d'instabilitat ja des de l'inici, la figuració del primer motiu és sobre les notes fa sostingut i do sostingut. Seguint la simetria formal del número, també l'acaba amb el mateix motiu en fa sostingut major. D'aquesta manera, la tonalitat

principal queda encerclada i amagada per una altra amb la qual mantenen una relació llunyana i cromàtica en el cercle de quintes.

Al final de la primera part de la melodia cantada, en el lloc on les melodies clàssiques solen reposar en l'acord de la dominant, Pahissa opta per fer-ho sobre la tríada major sobre la sensible. Aquesta substitució cromàtica produeix un xoc inesperat a l'oïent sense modificar ni alterar la melodia. Perquè l'acord li permet conservar la línia melòdica principal i al mateix temps alterar les seves notes, és a dir, canviar el do natural pel si, i el sol pel sol sostingut. És la substitució cromàtica aïllada d'un acord concret que persegueix enriquir i variar l'acompanyament, ja que després l'harmonia continua en l'acord menor sobre el sisè grau, seguint el curs habitual de la funcionalitat tonal.

Entre els compassos quaranta-dos i cinquanta-sis trobem un altre exemple de l'interès del compositor per transformar cromàticament els acords i per la juxtaposició de tonalitats allunyades. Amb alguna nota de pas, en el compàs quaranta-vuit modifica la quinta i la tercera de la tríada major inicial sobre la nota fa, que passen a re bemoll i a la bemoll respectivament. Després, en el compàs cinquanta-dos, el la bemoll torna a ser natural i el fa descendeix una segona menor. Aquest encadenament porta a l'acord major sobre el fa sostingut del compàs cinquanta-sis, que descendeix de manera paral·lela per segones majors en els graus de l'harmonia, mentre les veus canten arpegis ascendents. Així tenim que la reducció harmònica d'aquest fragment passa d'aquesta tríada major sobre el fa sostingut al mateix acord sobre el mi natural del compàs seixanta, per acabar en l'acord major sobre el re natural del compàs seixanta-quatre. En resum, un altre encadenament que evita els recursos habituals de la funcionalitat i potencia les intervàliques de semitò quasi sistemàticament.

Final

Situació, funció i interpretació en relació a l'adaptació escènica

Tallaferro havia anat a l'ermita per donar gràcies de la victòria. Explicà a Oliba, meravellat, les gestes de Guifre en el camp de batalla. «Mes, Guifre, on és? Li dec honor i joia; / per què no se m'atança

tot seguit?».⁷²¹ En aquell moment la campana de l'ermita va tocar a morts, i Tallaferro temé que el seu germà hagués mort. Però ràpidament, mentre l'escuder i un altre servent entraven el seu cadàver «cobert amb una negra estofa»,⁷²² compregué que qui havia mort era el seu fill Gentil.

Enmig de les lamentacions i de la renúncia a la glòria humana, va adonar-se que l'havien assassinat. La venjança li deborava la mirada i Guifre va confesar-se autor del crim. Sort que Oliba va poder aturar-lo quan ja tenia l'espasa aixecada.

Griselda, aconstant-se al seu cos, li va retreure a Gentil: «Oh mon Gentil, mon estel de bellesa, / ¿quina estimada prengueres anit, / que t'ha posat una flor tan encesa / que ja ma veu no sotraga ton pit? / Jo en só gelosa, d'aqueixa estimada, / la qui t'ha fet el cruel esvoranc. / Qui te l'ha dada, la rosa abrandada? / Qui te l'ha dada, la flor de la sang?».⁷²³ I de tristesa va enfollir.

Guifre, més penedit encara del seu pecat, va decidir fundar un monestir al Canigó. En ell cavaria la seva pròpia tomba. Mentrestant, Oliba i Tallaferro van tenir una visió, una nova pàtria lluminosa: Catalunya. Els cors de guerrers varen començar a cantar, mentre un ermità proclamava: «Anem-se'n cap al cim de la muntanya, / balcó del Pirineu; / se veuen des d'allí França i Espanya, / junyim-les amb la Creu».⁷²⁴ Tot seguit varen aparèixer les fades a escena. Marxaven definitivament dels Pirineus. La variació en la tonalitat menor de la melodia de Muntanyes regalades, cantada per dues solistes, va reforçar semànticament la mort d'aquest món de fantasia que havia albergat tot el segon acte. El cant final, que repetia el «Preludi de l'acte primer» i li afegia una nova secció iniciada amb una fuga, va tancar solemnement la representació. I va ser aclamat pel públic.⁷²⁵ Només dues veus crítiques varen deixar-se sentir: un cronista de *La Publicidad*, que va trobar poc convincent la cançó de l'ermità, i un altre de *La Veu de Catalunya*, que pensava que l'ús de les veus cantades havia estat excessiu, que a l'aire lliure s'havien

⁷²¹ Carner (1910: 1.200).

⁷²² Carner (1910: 1.201).

⁷²³ Carner (1910: 1.205).

⁷²⁴ Carner (1910: 1.208).

⁷²⁵ Carles Costa, «El Canigó y el maestro Pahissa», *La Publicidad*, n. 4.911 (7 de maig de 1910, edició nit), p. 2; «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.925 (11 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; *Diario de Gerona de avisos y noticias*, n. 133 (14 de juny de 1910), pp. 3 a 5; M., «El Canigó a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1.642 (17 de juny de 1910), pp. 371 a 373; «Nostres Festes Artístiques. El Canigó», *La Veu de l'Empordà*, n. 296 (18 de juny de 1910), pp. [2] i [4]; M. Rodríguez Codolá, «Canigó», *La Lucha*, n. 10.028 (20 de juny de 1910), p. 2.

perdut molt i havien acabat empobrint el final.⁷²⁶ Tanmateix, eren dues observacions molt personals que no degueren ressonar gaire entre els clams de la multitud.

Estructura general

Forma		Textura	To	Cc.
A ₁	a	F: MA ₁ M: MB ₁ / MC ₁ B: AA ₁ / AB ₁	La b M	1 – 16
B	b	F: MD B: AC	^^^^	17 – 37
			fa # m	38 – 53
			Fa M	53 – 58
	c	F: ME ₁ B: AD	fa m	58 – 83
			^^^^	65 – 72
			fa m	73 – 75
La M			76 – 83	
	F: ME ₂ B: AE	^^^^	84 – 91	
			F: MF ₁	91 – 97
A ₂	a	F: MA ₂ M: MB ₂ / MC ₂ B: AA ₂ / AB ₂	La b M	97 – 112
			^^^^	112 – 125
	d	F: MG ₁ B: AA ₂ / AB ₂	Si M	126 – 127
A ₃	a	F: MA ₃ M: MB ₃ B: AA ₃ / AB ₃	Si b M	128 – 134
			^^^^	135 – 142
	d	F: MG ₂ B: AA ₃ / AB ₃	Do # M	143 – 147
A ₄	a	F: MA ₄ M: MB ₄ / MC ₃ B: AA ₄ / AB ₄	^^^^	148 – 149
			Fa M	150 – 155
	d	F: MH M: MG ₃ B: AA ₄ / AB ₄	Re # M	155 – 160
			Sol M	161 – 168
C		F: MI B: AF	Fa M	169 – 173
				173 – 174
			La M	175 – 203
				191 – 204
	F: MF ₂ M: MG ₄ B: AG	^^^^	205 – 224	
			F: AA ₅ / AH	225 – 241

⁷²⁶ *La Veu de Catalunya*, n. 3.996 (20 de juny de 1910, edició matí), p. 1; i A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), p. [2].

Descripció de la textura

Primera secció

$$MA_1 \quad M = [(aa_1 / aa_1) + aa_2] + [aa_3 + (b_1 / b_1 / b_1 / b_1 / b_1 / b_1) + aa_4] + aa_5$$

Melodia a partir dels motius de *Glòria al Senyor* cantada homofònicament a quatre veus masculines i amb un contrapunt imitatiu al mig.

Cc. 3 – 4	aa ₁	<i>Glòria,</i>	T
Cc. 4 – 5	aa ₁	<i>Glòria,</i>	B
Cc. 6 – 7	aa ₂	<i>Glòria al Senyor;</i>	T, B
Cc. 8	aa ₃	<i>Glòria,</i>	
Cc. 9	b ₁	<i>Glòria,</i>	B
Cc. 10	b ₁	<i>Glòria,</i>	T
Cc. 10	b ₁	<i>Glòria,</i>	B (1)
Cc. 11	b ₁	<i>Glòria,</i>	B (1)
Cc. 11	b ₁	<i>Glòria,</i>	T (1)
Cc. 12	b ₁	<i>Glòria,</i>	T (1)
Cc. 12 – 13	aa ₄	<i>Glòria,</i>	T (1), B
Cc. 13 – 16	aa ₅	<i>tenim ja pàtria amada.⁷²⁷</i>	T, B

$$MB_1 \quad M = (C_1 + C_1) + [(C_2 / C_2) + (C_2 / C_2)] + [(C_3 + C_3 + C_4 + C_4 + C_5) / (C_3 + C_3 + C_4 + C_4 + C_5)]$$

Contrapunt imitatiu doble del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 2 – 4	c ₁	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 4 – 6	c ₁	VI 2, VIa, VIc, Cb
Cc. 6 – 7	c ₂	VI 1, VI 2
Cc. 7 – 8	c ₂	VIa, VIc, Cb
Cc. 8 – 9	c ₂	VI 1, VI 2
Cc. 8 – 9	c ₂	VIa, VIc, Cb
Cc. 9 – 10	c ₃	VI 1, VI 2
Cc. 10	c ₃	VIa, VIc, Cb
Cc. 10 – 11	c ₃	VI 1, VI 2
Cc. 11	c ₃	VIa, VIc, Cb
Cc. 11 – 12	c ₄	VI 1, VI 2
Cc. 12	c ₄	VIa, VIc, Cb
Cc. 12 – 13	c ₄	VI 1, VI 2
Cc. 13	c ₄	VIa, VIc, Cb
Cc. 13 – 15	c ₅	VI 1, VI 2
Cc. 14 – 15	c ₅	VIa, VIc, Cb

$$MC_1 \quad M = d_1 + e_1 + d_1 + d_1 + (d_1 + d_2 + d_2 + d_3)$$

Repetició de la segona part del motiu d'*Els cavallers enfilem el Canitó*. Són uns motius rítmics a contratemps que marquen el segon i el quart temps del compàs. També hi afegeix el motiu de *Gentil cavaller*.

⁷²⁷ Aquest vers no apareix en el llibret de Carner (1910: 1.208), en cursiva en l'original per taltar-se d'una cita del text de Verdguer. Repeteix un altre que hi ha més a sota.

Cc. 4 – 5	d ₁	Tp
Cc. 6	e ₁	Tr
Cc. 7 – 8	d ₁	Tp
Cc. 9 – 10	d ₁	Tr
Cc. 11 – 12	d ₁	Tp
Cc. 13	d ₂	Tr
Cc. 13 – 14	d ₂	Tp
Cc. 14 – 15	d ₃	Tr

AA₁ Ostinato del motiu del *Tritlleig de campanes* a partir de les notes la bemoll i mi bemoll.

Cc. 1 – 16 Flt (1), Clm, Cl

AB₁ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i trinats en la majoria dels instruments.

Cc. 1 – 19 Clb, Fg
Cc. 1 – 15 Flt (1), Fl, Ob, Ca, Hk
Cc. 1 – 4 Vlc, Cb
Cc. 1 Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb

Primera divisió de la segona secció

MD $M = (fa_1 + fa_2 + fb) + (fc_1 + fc_2 + fc_3 + fc_4) + fd$

Melodia de l'*Ermità* cantada per un solista. Acaba amb un cor intern de les fades cantant unes vocalitzacions.

Cc. 17 – 22	fa ₁	<i>Anem'se'n cap el cim de la muntanya</i>	Ermità
Cc. 23 – 29	fa ₂	<i>balcó del Pirineu;</i>	
Cc. 30 – 34	fb	<i>se veuen des d'allí França i Espanya, junyim-les amb la Creu.</i>	
Cc. 38 – 42	fc ₁	<i>Arbre florit del Gòlgota en la roca,</i>	S, C
Cc. 42 – 46	fc ₂	<i>oh Creu, obriu lo cel amb vostre front,</i>	
Cc. 47 – 49	fc ₃	<i>tancau, tancau l'infern amb vostra soca</i>	
Cc. 50 – 55	fc ₄	<i>i amb vostres braços rel·ligau el món.</i>	
Cc. 56 – 58	fd	<i>Ah ioa, ioa</i>	

AC Acompanyament homofònic amb notes lligades de valors llargs. El trèmolo del final en la corda remet al motiu de *La capella*. Acaba amb sextets de corxeres d'escala ascendents i descendents.

Cc. 16 – 39 Org
Cc. 28 – 29 Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Tp
Cc. 30 Tr, Trb, Tb, Tbb, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 38 – 52 VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 41 – 42 Tp
Cc. 44 Flt, Fl, Clm, Cl (1), Tr
Cc. 45 – 46 Ob, Ca, Hk, Fg
Cc. 47 – 48 Fl, Clm, Cl, Clb
Cc. 49 Tp, Trb, Tb, Tbb
Cc. 53 – 57 Org

Cc. 53	Clm, Cl, Clb, Fg
Cc. 55 – 56	Fl (1)
Cc. 56 – 57	VI 2
Cc. 56	VI 1
Cc. 57 – 58	Fl (1)
Cc. 57	Flt (1)
Cc. 58 – 59	Hk, Cl (1), Vla
Cc. 58	Clb

Segona divisió de la segona secció

$$ME_1 \quad M = \left([(ga_1 / ga_2) + ga_3] + gb \right) + (h_1 / h_1 / h_2 / h_3) + [ga_4 + (ga_5 / ga_2) + ga_6 + gc]$$

Melodia a partir de les variacions en tonalitat menor de *Muntanyes regalades* cantades per dues solistes. La divideix amb un fragment instrumental que varia el motiu de l'*Exèrcit*.

Cc. 60 – 61	ga ₁	<i>Anem-se'n, Flordeneu</i>	Goja 2 Vlc (solo)
Cc. 61 – 62	ga ₂		Flt
Cc. 62 – 65	ga ₃	<i>de fulla en fulla, vostra corona d'or se va desfent,</i>	Goja 2
Cc. 62 – 64			Vlc (solo)
Cc. 64 – 66			Cl (1)
Cc. 65 – 67			Ob (1)
Cc. 67 – 70	gb	<i>lo vol de nostres il·lusions s'esbulla com un esbart de papallons al vent.</i>	Goja 2
Cc. 67 – 70			Vlc (solo)
Cc. 70	h ₁		Cl (1)
Cc. 70	h ₁		Fl (1)
Cc. 71 – 72	h ₂		Vla
Cc. 71 – 72	h ₃		Vlc
Cc. 73 – 75	ga ₄	<i>Anem-se'n, Flordeneu⁷²⁸, deixem aquesta</i>	Goja 1
Cc. 73 – 75			Ob (1)
Cc. 75 – 77			Cl (1)
Cc. 76 – 77	ga ₅	<i>cima sobirana</i>	Goja 1
Cc. 76 – 77			VI 1
Cc. 77	ga ₂		Vlc
Cc. 78 – 80	ga ₆	<i>i en alguna illa de la mar llunyana</i>	Goja 1
Cc. 81 – 83	gc	<i>d'a on deguérem, segles ha, sortir, tot recordant</i>	
Cc. 81 – 83			Cl (1)
Cc. 83			Ca

AD Acompanyament homofònic amb canvis de disposició de les notes dels acords i un trèmol general. Alguns instruments mantenen notes de valors llargs.

Cc. 60 – 70	VI 1, VI 2
Cc. 60 – 69	Vla
Cc. 62 – 66	Ob (1)
Cc. 67	Fl
Cc. 68 – 73	Ca, Hk, Fg (1)
Cc. 68	Tp
Cc. 69 – 73	Fg (1), Cb
Cc. 69 – 71	Ob (1)

⁷²⁸ Aquesta repetició de l'encapçalament de l'estrofa no hi és en el llibret de Carner (1910: 1.208).

Cc. 69 – 70	Ob (1)
Cc. 70 – 73	Tp (2)
Cc. 70 – 72	CIm, Cl (1)
Cc. 70 – 71	Fl (1), Tp (1)
Cc. 70	Tp (1)
Cc. 73 – 80	VI 2
Cc. 73 – 76	Vla
Cc. 73 – 75	VI 1
Cc. 73 – 74	Vlc
Cc. 76 – 79	Fl (1)
Cc. 76 – 78	Tr (2)
Cc. 76 – 77	Cl (1)
Cc. 76	Fg (1), Vlc, Cb
Cc. 78 – 80	Vlc
Cc. 79	Fl (1), Cl (1)
Cc. 80 – 83	Fg, Tp (1)
Cc. 80 – 81	Hk, VI 1
Cc. 81 – 83	Tp (1), Vla
Cc. 82 – 83	Tp (2), Vlc
Cc. 83	Ob, Hk, Cl (1), Clb, Cb

Tercera divisió de la segona secció

$$ME_2 \quad M = (ga_7 + ga_8) + (ga_9 + ga_{10})$$

Melodia de *Muntanyes regalades* cantada per una solista i acompanyada per una textura homofònica cantada a tres veus femenines.

Cc. 84 – 85	ga ₇	<i>la terra catalana</i>	Goja 1, Fl, CIm
Cc. 86 – 87	ga ₈	<i>anem-se'n a morir,</i>	
Cc. 87		<i>tot recordant</i>	Ob, Cl (1), S, C
Cc. 88 – 89	ga ₉	<i>la terra catalana</i>	S, C
Cc. 90 – 91	ga ₁₀	<i>anem-se'n a morir.</i>	

AE Acompanyament homofònic de notes lligades que redueixen progressivament el seu valor.

Cc. 84 – 91	VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 86	Tp, Ti
Cc. 87 – 91	Cl (1), Tp (2)

Quarta divisió de la segona secció

$$MF_1 \quad M = ia_1$$

Variació de la melodia de la *Victòria*. Harmònicament és un encadenament cromàtic d'acords, mentre el baix fa un contrapunt per moviment contrari. Té un àmbit de dues octaves.

Cc. 91 – 97	ia ₁	Tp, Trb, Tb, Tbb, VI 1, VI 2, Vla
Cc. 94 – 97		Tr, Vlc, Cb

Tercera secció

$$MA_2 \quad M = \left([(aa_1 / aa_1) + aa_2] + [aa_3 + (b_1 / b_1 / b_1 / b_1 / b_1 / b_1) + aa_4] + \right. \\ \left. + (aa_5 + aa_2 + aa_4) + (ia_2 / ia_2 / ia_3) + b_2 \right) + [(ib_1 / ib_2) / aa_6]$$

Melodia a partir dels motius de *Glòria al Senyor* cantada homofònicament a quatre veus masculines i amb un contrapunt imitatiu al mig. Al final varia la melodia de la *Victòria*.

Cc. 99 – 100	aa ₁	<i>Glòria,</i>	T
Cc. 100– 101	aa ₁	<i>Glòria,</i>	B
Cc. 102 – 103	aa ₂	<i>Glòria al Senyor,</i>	T, B
Cc. 104	aa ₃	<i>Glòria,</i>	T, B
Cc. 105	b ₁	<i>Glòria,</i>	B
Cc. 106	b ₁	<i>Glòria,</i>	T
Cc. 106	b ₁	<i>Glòria,</i>	B (1)
Cc. 107	b ₁	<i>Glòria,</i>	B (1)
Cc. 107	b ₁	<i>Glòria,</i>	T (1)
Cc. 108	b ₁	<i>Glòria,</i>	T (1)
Cc. 108	aa ₄	<i>Glòria,</i>	T (1), B
Cc. 109 – 112	aa ₅	<i>tenim ja pàtria amanda;</i>	T, B
Cc. 113 – 114	aa ₂	<i>que altívola és,</i>	
Cc. 115 – 117	aa ₄	<i>que forta al despertar!</i>	
Cc. 116 – 120	ia ₂	<i>al Pirineu mirau-la recolzada,</i>	C
Cc. 117 – 120	ia ₂	<i>al Pirineu mirau-la recolzada,</i>	S
Cc. 118 – 120	ia ₃	<i>al Pirineu mirau-la recolzada,</i>	T, B
Cc. 121 – 125	b ₂	<i>son front al cel, sos peus dintre la mar.</i>	S, C, T, B
Cc. 126 – 132	aa ₆	<i>Bressemla encara</i>	B
Cc. 126 – 132	ib ₁	<i>Bressemla encara en est bressol de serres,</i>	S, C
Cc. 128 – 132	ib ₂	<i>Bressemla encara en est bressol de serres,</i>	T

$$MB_2 \quad M = \left((c_1 + c_1) + [(c_2 / c_2) + (c_2 / c_2)] + \right. \\ \left. + [(c_3 + c_3 + c_4 + c_4 + c_5) / (c_3 + c_3 + c_4 + c_4 + c_5)] \right) / \left(c_6 + (c_6 / c_6) + (c_6 / c_6) + \right. \\ \left. + [(c_4 + c_4 + c_4 + c_4 + c_5) / (c_4 + c_4 + c_4 + c_4 + c_5)] + c_6 \right)$$

Contrapunt imitatiu doble del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 98 – 100	c ₁	VI 1, VI 2, VIa
Cc. 100 – 102	c ₁	VI 2, VIa, VIc, Cb
Cc. 102 – 103	c ₂	VI 1, VI 2
Cc. 103 – 104	c ₂	VIa, VIc, Cb
Cc. 104 – 105	c ₂	VI 1, VI 2
Cc. 104 – 105	c ₂	VIa, VIc, Cb
Cc. 105 – 106	c ₃	VI 1, VI 2
Cc. 106	c ₃	VIa, VIc, Cb
Cc. 106 – 107	c ₃	VI 1, VI 2
Cc. 107	c ₃	VIa, VIc, Cb
Cc. 107 – 108	c ₄	VI 1, VI 2
Cc. 108	c ₄	VIa, VIc, Cb
Cc. 108 – 109	c ₄	VI 1, VI 2
Cc. 109	c ₄	VIa, VIc, Cb
Cc. 109 – 111	c ₅	VI 1, VI 2

Cc. 110 – 111	c ₅	Vla, Vlc, Cb
Cc. 113 – 114	c ₆	Flt (1), Fl
Cc. 114 – 115	c ₆	Ob, Ca, Hk
Cc. 115 – 116	c ₆	Flt (1), Fl
Cc. 116 – 117	c ₆	Ob, Ca, Hk
Cc. 116 – 117	c ₆	Flt (1), Fl
Cc. 117 – 118	c ₄	Ob, Ca, Hk
Cc. 118	c ₄	Flt (1), Fl
Cc. 118 – 119	c ₄	Ob, Ca, Hk
Cc. 119	c ₄	Flt (1), Fl
Cc. 119 – 120	c ₄	Ob, Ca, Hk
Cc. 120	c ₄	Flt (1), Fl
Cc. 120 – 121	c ₄	Ob, Ca, Hk
Cc. 121	c ₄	Flt (1), Fl
Cc. 121 – 124	c ₅	Ob, Ca, Hk
Cc. 122 – 124	c ₅	Flt (1), Fl
Cc. 124 – 125	c ₆	Vla, Vlc

MC₂ $M = [d_1 + e_1 + d_1 + d_1 + (d_1 + d_2 + d_2 + d_3)] +$
 $+ [d_5 + d_5 + d_5 + (d_5 / d_5) + (d_5 / d_5)]$

Repetició de la segona part del motiu d'*Els cavallers enfilen el Canigó*. Són uns motius rítmics a contratemps que marquen el segon i el quart temps del compàs. També hi afegeix el motiu de *Gentil cavaller*. En la segona frase hi ha la repetició de la inversió de l'arpegi de tres notes de la segona part del primer motiu.

Cc. 100 – 101	d ₁	Tp
Cc. 102	e ₁	Tr
Cc. 103 – 104	d ₁	Tp
Cc. 105 – 106	d ₁	Tr
Cc. 107 – 108	d ₁	Tp
Cc. 109	d ₂	Tr
Cc. 109 – 110	d ₂	Tp
Cc. 110 – 111	d ₃	Tr
Cc. 114 – 115	d ₄	Tr (2)
Cc. 116 – 117	d ₄	
Cc. 118 – 119	d ₄	
Cc. 120 – 121	d ₄	
Cc. 120 – 121	d ₄	Tr (1)
Cc. 122 – 123	d ₄	Tr (2)
Cc. 122 – 123	d ₄	Tr (1)

MG₁ $M = e_2 + e_2 + e_2 + e_2 + e_2 + e_2 + e_2 + e_2$

Repetició del motiu de *Gentil cavaller*.

Cc. 126	e ₂	Flt (1), Fl
Cc. 127	e ₂	Fl, Ob (1)
Cc. 128	e ₂	Tr
Cc. 129	e ₂	Tp
Cc. 130	e ₂	Ob, Ca, Tr
Cc. 131	e ₂	Trb

Cc. 132	e ₂	Tp
Cc. 133	e ₂	Trb

AA₂ Ostinato del motiu del *Tritlleig de campanes* a partir de les notes la bemoll i mi bemoll.

Cc. 97 – 127 Flt (1), Clm, Cl

AB₂ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i trinats en la majoria dels instruments.

Cc. 97 – 115	Clb, Fg
Cc. 97 – 111	Flt (1), Fl, Ob, Ca, Hk
Cc. 97 – 100	Vlc, Cb
Cc. 97	Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb
Cc. 112 – 134	VI 1, VI 2
Cc. 112 – 125	Tp, Trb, Tb, Tbb
Cc. 112 – 123	Vla, Vlc
Cc. 116 – 124	Fg (1)
Cc. 124 – 127	Ob
Cc. 126 – 136	Vlc, Cb
Cc. 126 – 134	Hk, Clb, Fg, Vla
Cc. 126 – 127	Ca

Quarta secció

MA₃ M = [(ic₁ / ic₂) + aa₇] + (ib₃ / ib₄) + id

Melodia cantada amb forma de *sentence*. Primer acaba amb una variació del motiu de *Glòria al Senyor* i després amb una textura homofònica a quatre veus masculines.

Cc. 133 – 138	ic ₁	<i>enrobustim sos braços i son cor,</i>	T, B
Cc. 134 – 138	ic ₂	<i>enrobustim sos braços i son cor,</i>	S, C
Cc. 138 – 142	aa ₇	<i>sos braços fem de ferro</i>	S, C, T, B
Cc. 143 – 145	ib ₃	<i>per les guerres,</i> <i>fem de ferro per les guerres;</i>	T, B
Cc. 144	ib ₄	<i>per les guerres</i>	S, C
Cc. 146 – 152	ic	<i>mes per la pau omplim son pit d'amor</i>	S, C, T, B

MB₃ M = [(c₁ + c₁ + c₁) + (c₆ + c₆ + c₄ + c₅)] / [(c₂ + c₁ + c₁) + (c₆ + c₄ + c₃ + c₅)]

Contrapunt imitatiu doble del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 135 – 137	c ₁	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 137 – 138	c ₂	Vlc, Cb
Cc. 137 – 139	c ₁	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 138 – 139	c ₁	Vlc, Cb
Cc. 139 – 141	c ₁	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 140 – 142	c ₁	Vlc, Cb
Cc. 141 – 142	c ₆	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 142 – 145	c ₆	Vlc, Cb
Cc. 143 – 144	c ₆	VI 1, VI 2, Vla

Cc. 144	c ₄	Vlc, Cb
Cc. 144 – 145	c ₄	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 145	c ₃	Vlc, Cb
Cc. 145 – 147	c ₅	VI 1, VI 2, Vla
Cc. 146 – 147	c ₅	Vlc, Cb

MG₂ M = e₂ + e₂ + e₂ + e₂ + e₂ + e₂

Repetició del motiu de *Gentil cavaller*.

Cc. 148	e ₂	Tp
Cc. 149	e ₂	Tr (2)
Cc. 150	e ₂	Trb (2)
Cc. 151	e ₂	Tr (2)
Cc. 152	e ₂	Tp (2)
Cc. 153	e ₂	Tr (2)

AA₃ Ostinato del motiu del *Trittleig de campanes* a partir de les notes si bemoll i fa.

Cc. 134 – 156	Flt (1), Fl
Cc. 134 – 155	Ob
Cc. 148 – 157	Ca

AB₃ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i trinats en la majoria dels instruments, mentre la percussió i altres instruments toquen la segona meitat del compàs, deixant l'inici en silenci.

Cc. 134 – 155	Flt (1), Tbb
Cc. 134 – 146	Ca, Hk, Cl
Cc. 134 – 140	Clm, Clb, Fg
Cc. 138 – 147	Tp, Tr, Trb, Tb
Cc. 138 – 141	Ti, Bb
Cc. 142 – 145	Tt
Cc. 146 – 149	Bb
Cc. 147 – 155	VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
Cc. 150 – 155	Ti
Cc. 150 – 154	Tt
Cc. 154	Bb

Cinquena secció

MA₄ M = (aa₈ + b₃) + (b₄ + b₄ + b₄) + ia₄ + (aa₉ + ia₅)

Melodia a partir del motiu de *Glòria al Senyor* cantada homofònicament a quatre veus masculines. Hi afegeix la melodia de la *victòria*, primer fent un cromatisme ascendent, i després per graus diatònics.

Cc. 155 – 156	aa ₈	<i>Pàtria't</i>	S, C, T, B
Cc. 156 – 158	b ₃	<i>dóna ses ales</i>	
Cc. 158 – 160	b ₄	<i>la victòria't</i>	
Cc. 160 – 162	b ₄	<i>dóna ses ales</i>	
Cc. 162 – 163	b ₄	<i>la victòria</i>	
Cc. 164 – 168	ia ₄	<i>com un sol d'or to astre es va llevant;</i>	

Cc. 169 – 170	aa ₉	<i>llença a ponent</i>
Cc. 171 – 175	ia ₅	<i>lo carro de ta glòria,</i>

MB₄ $M = [(c_1 / c_1) + (c_1 / c_2)] + [(c_6 / c_6) + (c_5 / c_5)]$

Contrapunt imitatiu doble del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 156 – 158	c ₁	Tr
Cc. 157 – 158	c ₁	Trb
Cc. 158 – 160	c ₁	Tr
Cc. 159 – 160	c ₂	Trb
Cc. 160 – 161	c ₆	Trb
Cc. 160 – 161	c ₆	Tr
Cc. 161 – 163	c ₅	Trb
Cc. 162 – 163	c ₅	Tr

MC₃ $M = d_5 + d_6 + d_7 + d_8 + d_9$

Repetició variada de la segona part del motiu d'*Els cavallers enfilen el Canigó*.

Cc. 155 – 156	d ₅	Trb (2), Tb, Tbb
Cc. 157 – 159	d ₆	Tb, Tbb, Cb
Cc. 160 – 161	d ₇	
Cc. 162 – 163	d ₈	
Cc. 164 – 167	d ₉	Tr (2)
Cc. 168		Tr (1), Trb, Tb, Tbb

MH Motiu de *Crit de la multitud*.

Cc. 170 – 175	Flt, Fl, Ob, Ca, Clm, Cl, Clb
---------------	-------------------------------

MG₃ $M = e_2 + e_2 + e_2$

Repetició del motiu de *Gentil cavaller*.

Cc. 170	e ₂	Hk, Fg, Ptf
Cc. 171	e ₂	
Cc. 172	e ₂	

AA₄ Ostinato del motiu del *Tritlleig de campanes*. Primer varia les seves notes fins a mantenir-se en la nota la i la nota re a partir del compàs setanta-tres.

Cc. 155 – 162	Hk
Cc. 157 – 159	Clm, Cl
Cc. 158 – 169	Clb
Cc. 159 – 169	Fg
Cc. 159 – 162	Ob, Ca
Cc. 163 – 169	Clm
Cc. 169 – 172	Tp

AB₄ Acompanyament homofònic amb notes de valors llargs i trinats en la majoria dels instruments. A partir del compàs setanta-tres els instruments de corda fan escales ascendents de semicorxeres i amb una octava d'àmbit, que van definint un arpegi ascendent.

Cc. 155– 156	Cl, Clb, Fg, Tr, Trb (1)
Cc. 155	CIm
Cc. 157 – 173	VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 157 – 164	Tp
Cc. 164	Ob, Ca, Hk
Cc. 165 – 169	Fl
Cc. 169 – 175	Tr, Trb, Tb, Tbb, Ti
Cc. 169 – 173	Cb
Cc. 169	Ca, HK
Cc. 173 – 175	Tp

Primera divisió de la sisena secció

MI $M = (j / j / j / j) + (j / j / j / j / j / j / j) + [(aa_2 + ab_1) / (j / j / j)] +$
 $+ [(aa_2 + ab_2 + ab_2) / (j / j / j / j)] + [(aa_2 / (j / j / j))] + ab_3 + ab_4 + ab_5)$

Contrapunt imitatiu a partir del motiu de *Catalunya avant*. És molt semblant a l'exposició d'una fuga, sense ser tan estricte. En la segona part, quan entren les veus instrumentals, el cor fa una melodia homofònica a partir del motiu de *Glòria al Senyor*.

Cc. 175 – 179	j	<i>puix Déu t'empeny avant</i>	B
Cc. 175 – 177			Vlc, Cb
Cc. 176 – 179	j	<i>puix Déu t'empeny avant</i>	T
Cc. 176 – 178			Vla
Cc. 177 – 181	j	<i>puix Déu t'empeny avant</i>	S
Cc. 177 – 179			VI 1
Cc. 178 – 180	j	<i>puix Déu t'empeny avant</i>	C
Cc. 178 – 180			VI 2
Cc. 179 – 183	j	<i>puix Déu t'empeny avant</i>	B
Cc. 179 – 181			Tbb
Cc. 180 – 185	j	<i>puix Déu t'empeny avant</i>	C
Cc. 180 – 182		<i>puix Déu t'empeny avant</i>	T
Cc. 180 – 182			Ca, Hk,
			Clb, Fg
Cc. 181 – 185	j	<i>puix Déu t'empeny avant</i>	S
Cc. 181 – 183			Tr (1)
Cc. 182 – 185	j	<i>puix Déu t'empeny avant</i>	T
Cc. 182 – 184			Trb (1)
Cc. 183 – 185	j	<i>puix Déu t'empeny</i>	Tb, B
Cc. 184 – 186	j		Tp (2)
Cc. 185 – 187	j		VI 2
Cc. 186 – 188	j		Tp (2)
Cc. 186 – 187	aa ₂	<i>oh, Catalunya,</i>	S, C, T, B
Cc. 187 – 189	j		Trb (1)
Cc. 185 – 186	ab ₁	<i>avant,</i>	S, C, T, B
Cc. 188 – 190	j		VI 1
Cc. 189 – 191	j		Tr (1)
Cc. 189 – 190	aa ₂	<i>oh, Catalunya,</i>	S, C, T, B
Cc. 190 – 192	j		Trb (1)
Cc. 190 – 191	ab ₂	<i>avant,</i>	S, C, T, B
Cc. 191 – 193	j		Fl, CIm

Cc. 191 – 192	ab ₂	<i>avant</i> ,	S, C, T, B
Cc. 192 – 194	j		Ob, Cl, Vla
Cc. 193 – 196	aa ₂	<i>oh, Catalunya,</i>	S, C, T, B
Cc. 193 – 195	j		Tr
Cc. 194 – 196	j		Flt
Cc. 195 – 196	j		Clm, Cl
Cc. 196 – 199	ab ₃	<i>avant</i> ,	S, C, T, B
Cc. 200 – 201	ab ₄	<i>avant</i> ,	
Cc. 202 – 204	ab ₅	<i>avant</i> ^{729!}	

AF Acompanyament contrapuntístic. Un cop les diferents veus de la textura han entrat, continuen en contrapunt lliure amb una figuració de quatre corxeres descendents, o amb arpegis ascendents i descendents de tresets de negres i també de negres. A partir del compàs noranta-set hi ha un acompanyament homofònic amb notes lligades tocat per l'orgue intern, i l'orquestra d'escena que toca una variació de la melodia de la *Victòria* a partir de l'arpegi major ascendent.

Cc. 177 – 196	Vlc, Cb
Cc. 178 – 191	Vla
Cc. 179 – 187	VI 1
Cc. 180 – 184	VI 2
Cc. 181 – 196	Tbb
Cc. 182 – 196	Ca, Hk, Clb, Fg
Cc. 183 – 196	Tr (1)
Cc. 185 – 196	Tb
Cc. 186 – 188	Tp (2)
Cc. 187 – 196	VI 2
Cc. 188 – 196	Tp
Cc. 189 – 192	Trb (2)
Cc. 190 – 191	VI 1
Cc. 191 – 192	Tr (1)
Cc. 192 – 196	Trb
Cc. 193 – 196	Fl
Cc. 194 – 196	Ob, Vla
Cc. 195 – 196	Tr (2)
Cc. 197 – 204	Tre, Trbe, Org

Segona divisió de la sisena secció

MF₂ Melodia de la *Victòria* a partir d'una figuració de blanca amb punt seguida de negra i amb un àmbit de tres octaves.

Cc. 205 – 211	Trb, Tb, Tbb
Cc. 205 – 210	Tp
Cc. 210	Vlc, Cb
Cc. 211 – 217	Tp, Tr
Cc. 215	Vlc

⁷²⁹ Hi ha quatre versos més en el llibret de Carner (1910: 1.209): «Avant: per monts, per terra i mar no et pares, / ja t'és petit per trono el Pirineu; per ésser gran avui te despertares / a l'ombra de la Creu!».

$$MG_4 \quad M = \left((e_3 / e_2) + [e_3 / (e_2 + e_2)] + [e_3 / (e_2 + e_2 + e_2)] + (e_3 / e_2) + \right. \\ \left. + [e_3 / (e_2 + e_2 + e_2 + e_2)] + e_2 \right) + \left((e_4 / a_{10}) + (e_4 / a_{10}) + [(e_4 + e_4) / a_{10}] \right)$$

Repetició del motiu de *Gentil cavaller*. Acaba amb la seva ampliació rítmica a la que hi suma les escales ascendents en semicorxeres del cap del motiu *Muntanya amunt*.

Cc. 205 – 206	e ₃	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl
Cc. 205	e ₂	Ti
Cc. 206 – 208	e ₃	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl
Cc. 206	e ₂	Ti
Cc. 207	e ₂	
Cc. 208 – 211	e ₃	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl
Cc. 208	e ₂	Ti
Cc. 209	e ₂	
Cc. 210	e ₂	
Cc. 211 – 212	e ₃	Ob, Ca, Hk, Clm, Cl
Cc. 211	e ₂	Ti
Cc. 212 – 216	e ₃	Ob, Ca, Hk, Clm, Cl
Cc. 212	e ₂	Ti
Cc. 213	e ₂	
Cc. 214	e ₂	
Cc. 215	e ₂	
Cc. 216	e ₂	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Ti
Cc. 217 – 219	e ₄	Trb
Cc. 218 – 219		Ti
Cc. 217 – 219	a ₁₀	Clm, Cl, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 220 – 221	e ₄	Trb, Ti
Cc. 220 – 221	a ₁₀	Clm, Cl, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 222 – 223	e ₄	Trb, Ti
Cc. 222 – 224	a ₁₀	Clm, Cl, VI 1, VI 2, Vla, Vlc
Cc. 224	e ₄	Trb, Ti

AG Acompanyament homofònic de notes de valors llargs i trèmolo en els violoncels i contrabaixos.

Cc. 205 – 224	Clb, Fg
Cc. 205 – 209	Vlc, Cb
Cc. 205 – 210	Tr
Cc. 211 – 224	Cb
Cc. 211 – 215	Flt, Fl, Vlc
Cc. 217 – 224	Ob, Ca, Hk, Fg
Cc. 219 – 224	Tp, Tr

Tercera divisió de la sisena secció

AA₅ Ostinato de la variació del motiu del *Trittleig de campanes*, homofònic i ampliat rítmicament.

Cc. 225 – 238	Flt, Fl, Ob, Ca, Clm, Cl
---------------	--------------------------

AH	Acompanyament de notes repercutides en negres i en corxeres. Alguns instruments mantenen notes de valors llargs.	
	Cc. 225 – 238	Hk, Fg, Ti, Pt, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb
	Cc. 225 – 226	Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb
	Cc. 227 – 241	Clb
	Cc. 239 – 241	Tp, Tr, Trb, Tb, Tbb
	Cc. 239 – 240	Fg (1)
	Cc. 241	Flt, Fl, Ob, Ca, Hk, Clm, Cl, Clb, Fg, Ti, Pt, Bb, VI 1, VI 2, Vla, Vlc, Cb

Comentaris

Aquest darrer número de *Canigó* combina diferents seccions dels anteriors. Sobretot del «Preludi de l'acte primer», que repeteix íntegrament. Tanmateix, li afegeix una nova melodia cantada. Part del públic que va assistir a les representacions se n'adonà d'aquesta repetició.⁷³⁰ Les seccions noves són la segona, que varia la melodia principal de la «Sedució de Gentil», i la darrera. En les noves seccions hi ha més exemples dels procediments harmònics que venim comentant, com la modulació de la tonalitat de la major a la bemoll major, entre el compàs noranta-un i noranta-set, o com la substitució cromàtica del darrer acord de dominant en el compàs dos-cents trenta-nou –en comptes de l'acord de setena de dominant de la major hi ha aquest acord sobre el trítón, la nota mi bemoll.

Al final de la segona secció, entre els compassos cinquanta-cinc i cinquanta-nou, les flautes –i més tard els violins– fan uns sextets de corxeres amb escales descendens i ascendents.⁷³¹ Si bé l'acompanyament harmònic està en fa major, aquestes figuracions afegides parteixen de l'escala de do sostingut major. Però, per les notes de la melodia, sembla més una escala de fa sostingut sense sensible, és a dir, una escala de fa, o lídia. Si ho interpretem així, la tríada major de tònica sobre la nota fa està complementat per unes melodies que provenen de la tríada major sobre la nota fa sostingut. Aquesta sobreposició implícita de dos acords a distància de semitó provoca l'aparició de segones menors harmòniques, i les seves inversions i ampliacions. Ja hem vist com per dotar de varietat –i de modernitat– l'acompanyament de la melodia, Pahissa substitueix cromàticament un acord en l'encadenament clàssic de la funcionalitat tonal. Aquí no substitueix, sobreposa de manera cromàtica, segurament amb el mateix fi.

⁷³⁰ «El Canigó a Figueres», *El Poble Català*, n. 1.928 (14 de juny de 1910), pp. [1] i [2]; i J. M. Pascual, «Arenas de Barcelona. Canigó», *La Publicidad*, n. 4.949 (20 de juny de 1910, edició nit), p. 2.

El compositor va posar en relació la tònica i la seva alteració cromàtica, sostinguda, en la resolució d'una tensió harmònica. Aquestes dissonàncies no pretenien augmentar la dinàmica clàssica de la funcionalitat tonal. Són com les que hem comentat a *El camí*. La seva raó de ser assenyalava el que més tard desenvoluparia en el mètode intertonal: definir la consonància a partir de les notes més allunyades del cercle de quintes, a partir dels darrers harmònics. Però aquesta explicació forma part d'un judici teleològic del mateix Pahissa i que cal explicar amb més deteniment.

⁷³¹ Vegeu annex n. VII, exemple n. 17.

5

Esperit i cos de la música

Llibertat formal subordinada al contingut poètic

En la seva monografia sobre música i modernisme, Xosé Aviñoa va escriure que la tendència a la modernitat musical a Catalunya afectava principalment els concerts simfònics i el teatre líric perquè tenien més ressò ciutadà i perquè entroncaven amb els ideals modernistes.⁷³² També conclouia que la relació de la música i la poesia era un prisma amb el qual va analitzar-se la realitat. Tant els servia per cercar una afiliació nòrdica, una proximitat amb l'esperit germànic, belga o francès, com per atacar el virtuosisme romàntic i decimonònic de l'òpera, que qualificaven de superficial perquè ocultava el contingut poètic que per ells tenia la música.⁷³³ Com era d'esperar, Jaume Pahissa, en aquests primers deu anys de la seva producció que han centrat el nostre estudi, compongué poemes simfònics i il·lustracions musicals per a obres teatrals. Les anàlisis de *El camí* i de *Canigó* són bon un instrument per a reconstruir els canvis i les constants dels inicis d'aquest autor, i per extensió, de la modernitat musical a Catalunya a principis del segle XX. L'anàlisi del seu primer projecte operístic, *Gala Plàcidia*, que ja componia en el 1906 i que no seria estrenada fins el gener de 1913 al Gran Teatre del Liceu, també ens permetria reconstruir aquestes transformacions musicals. Però el que ens intrigava era esbrinar els vincles entre

⁷³² Aviñoa (1985: 8).

⁷³³ Aviñoa (1985: 357 i 358).

aquests dos gèneres que han centrat la investigació, i les raons que varen propiciar la seva promoció i el seu èxit entre els cercles artístics i intel·lectuals de principis de segle. Ja que aquesta simbiosis simbolista entre música i poesia no només era una consigna ideològica o una proclama gratuïta, sinó que va modificar profundament la concepció i la percepció musicals. És a dir, que el seu estudi ens porta a indagar sobre la relació entre les transformacions musicals i els hàbits dels espectadors. La música incidental i el poema simfònic exterioritzaven amb més claredat que el projecte operístic les transformacions socials que hi havia al darrera.

Sovint es diu, encertadament, que les visites de Richard Strauss a Barcelona, en el 1897 i en el 1907, varen ajudar a la implantació d'aquesta nova concepció formal i orquestral que era el poema simfònic. La difusió de la música i el concert simfònics varen anar de costat amb el gust per aquestes obres orquestrals sense paraules, inspirades generalment en pàgines literàries que suggerien tot un món d'impressions. En la recerca de recursos semàntics per part de l'orquestra, es creia que Strauss havia anat més enllà que Richard Wagner, el primer icona de la modernitat musical.⁷³⁴ El crític Joaquim Pena, per exemple, valorava el poema simfònic straussià com un nou element de recerca en els gèneres musicals, després de que Beethoven hagués exhaurit les possibilitats de la simfonia i Wagner les de l'òpera.⁷³⁵ Els poemes d'Strauss demostraven i exemplificaven aquest gust, del qual abans ja en trobem senyals, com per exemple en les visites de Vincet d'Indy (1851-1931). Aquest compositor francès, fundador de l'Schola Cantorum de París, en el març de 1895 va dirigir cinc funcions dedicades a la història de la música que culminaven amb la música moderna francesa, en aquells moments consagrada a la creació de poemes simfònics ⁷³⁶. I el novembre de 1898, novament, dirigia a Barcelona tres concerts històrics sobre l'evolució de les formes musicals: el concert, la simfonia i el poema simfònic ⁷³⁷. Era normal, doncs, que les noves generacions de principis de segle, quan aplaudien la música de Jaume Pahissa per ser moderna i europea, ho fessin també pel seu gènere i les seves característiques formals. Per aquestes mateixes raons, des de la *Revista Musical Catalana* varen criticar el «Concert Pahissa» de 1906, tot lamentant la mala direcció de les seves composicions, que malgrat la seva empena i força havien pres els models arriscats de les fonts modernes; que seguien massa a Wagner i Strauss i

⁷³⁴ Aviñoa (1985: 76 i 77).

⁷³⁵ Aviñoa (1985: 97).

oblidaven el mestratge de Bach i de Beethoven; que tenien una organització formal massa lliure, «y de forma no n'hi ha cap més que la clàssica, degudament modificada y amplificada per la faisó moderna de sentir».⁷³⁸

Pahissa pensava, en general, que les lleis de la composició artística s'organitzen pels conceptes d'equilibri, de simetria i de contrast, o sigui, la variació dins la unitat.⁷³⁹ En música la seva representació més clara eren les formes del període anomenat clàssic, sobretot la forma sonata, en la qual regia els principis de contrast i de tensió, però també hi havia equilibri entre les parts i simetria entre els membres. Per això, deia Pahissa, les obres d'aquest període s'anomenaven clàssiques, per les seves característiques formals.⁷⁴⁰ Però les obres musicals tenien uns elements únics i exclusius en la seva configuració que calia tenir més en compte que no pas aquest principi general de l'art de la composició formal.⁷⁴¹ Aquests elements més específics de la música eren la melodia i l'harmonia. Però l'harmonia, deia, només s'havia descobert molt tardanament, a finals de l'edat mitjana. Per aquesta raó, l'evolució de la melodia i l'harmonia no havia coincidit amb l'evolució de les formes musicals. Això havia produït que quan els dos paràmetres principals de la música, amb els quals Pahissa sustentava les seves valoracions estètiques i interpretacions històriques, varen arribar al seu punt de perfecció clàssica, la forma ja hagués entrat en el seu període de decadència. En aquell moment, responent a l'esperit romàntic, les composicions de la música trencaven els motlles preestablerts.⁷⁴² Llavors, les peculiaritats dels canvis històrics de la música havien provocat que les formes clàssiques no fossin modèliques del tot, i que el període clàssic de la música anés de la mà amb la superació de la seva organització formal. Per exemple, el poema simfònic, creia Pahissa, va substituir la simfonia en la música de concert. Com que a finals del segle XVIII hi havia una convenció que unificava el tempo dins un mateix moviment, el contrast de tempo havia ocasionat l'aparició dels tres moviments d'una simfonia clàssica. Superada aquesta convenció, la limitació desaparegué i la música romàntica, i també la música moderna, ja no necessitava més aquesta divisió en moviments. Per això, en el poema simfònic, els tres moviments de la simfonia clàssica es

⁷³⁶ Lamaña (1927: 204 a 206) i Aviñoa (1985: 31).

⁷³⁷ Lamaña (1927: 208 i 209).

⁷³⁸ «Concert Pahissa», *Revista Musical Catalana*, n. 35 (novembre de 1906), p. 211.

⁷³⁹ Pahissa (1945b: 53 i 100) i (1952: 60).

⁷⁴⁰ Pahissa (1945b: 99 i 101).

⁷⁴¹ Pahissa (1945b: 102).

⁷⁴² Pahissa (1945b: 105).

fongueren en un de sol.⁷⁴³ Llavors, la tripartició de les simfonies clàssiques reforçava el classicisme de la seva organització formal, però al mateix temps estava subordinada a les limitacions històriques d'un moment concret de l'evolució musical. I Pahissa, convençut de la importància de seguir els models clàssics, no creia oportú seguir uns models formals d'un període arcaic, tal i com l'entenia.

La construcció formal sol organitzar-se segons la reiteració, el contrast i la variació, i els dos processos d'extensió de la forma en música solen ser la successió i el desenvolupament.⁷⁴⁴ En les anàlisis de *El camí* i de *Canigó* hem detallat les diverses configuracions emprades pel compositor, i en cap moment organitza la música segons un dels models clàssics, ni tampoc podem trobar una construcció formal característica i organitzadora. Més aviat, Pahissa subordina la construcció formal de la seva música a altres interessos: en la música incidental clarament a la seva funció dramàtica; en l'orquestració de cançons populars a l'estructura melòdica d'aquestes; en els poemes simfònics a la imatge poètica que suggeria el títol. Però en aquest darrer cas, la imatge poètica era només el pretext, l'excusa per treballar l'harmonia i la instrumentació, i per desenvolupar el contrast entre els elements d'unes textures que formalment tendien a la reiteració.

Pahissa pensava que la idea principal de la música podia anar precedida d'una introducció, com en la «Sedució de Gentil», o presentar-se directament, com a *El camí*, però que sempre era bo repetir aquesta idea principal, variar-la en tonalitats diferents de manera constant.⁷⁴⁵ La insistència en un mateixa melodia o una mateixa agrupació motívica que organitza temporalment les seves composicions, la hem trobat tant a *El camí*, com al «Preludi de l'acte primer», al «Primer Cor de Donzelles» i a la «Dansa dels Fallaires» de *Canigó*. Tot i que no negava la importància de les seccions contrastants, creia que els segons temes i els desenvolupaments havien de semblar nascuts de la idea principal.⁷⁴⁶ En consonància amb el seu pensament, una de les dificultats de l'anàlisi de la seva música és determinar la significació formal de les seccions, que si bé poden ser clarament contrastants mantenen massa elements de la secció anterior per a remarcar la contraposició temporal, o bé que desenrotllen contrapuntísticament una mateixa melodia sense variar-ne massa ni la composició de la textura ni la tonalitat principal, com passa

⁷⁴³ Pahissa (1945a: 78) i (1945b: 106).

⁷⁴⁴ Bent i Pole (2001: 529).

⁷⁴⁵ Pahissa (1945a: 21 i 22).

⁷⁴⁶ Pahissa (1947: 191).

sobretot en la segona part de *El camí*. Tot això fa que l'anàlisi formal de la seva música sigui difícil. Perquè és poc clara i no organitza les divisions i les parts temporals.

Pahissa trobava que la juxtaposició de fragments orquestrals sense articular, com el d'algunes òperes de Vincenzo Bellini (1801-1835), era un indicatiu de mala construcció i d'indigència.⁷⁴⁷ Llavors, com és que en el *Canigó* ha abusat de la juxtaposició de tants elements sense articular? ¿Com explicaria la suma desarticulada de les dues parts del «Preludi de l'acte primer», de les dues seccions del «Segon Cor de Donzelles» o de les dues parts del «Preludi del tercer acte»? Segurament per la funció dramàtica que realitzaven aquests números musicals, que no eren autònoms i depenien de la representació. A diferència de l'ambigüitat formal que hem senyalat en els poemes simfònics de Pahissa, i que també trobem en determinats números de *Canigó*, en aquestes composicions l'autor no desdibuixa ni subordina els límits de les parts formals obsessionat pel desenvolupament de la idea principal, sinó que uneix directament diverses idees musicals per aconseguir uns efectes en sintonia amb l'acció escènica. Que la música hagués de sotmetre's a l'escena o a una idea poètica, encara que fos una mínima suggestió reduïda en un títol, li permetia treballar lliurement les composicions, sense l'organització estricta de les formes clàssiques, ni les convencions simfòniques i operístiques que hi havia en determinats gèneres de la música escènica i de concert. A causa d'aquesta dependència amb una forma extramusical, el programa poètic que regia la construcció simfònica, també Vincent d'Indy havia senyalat la indeterminació formal d'aquests dos gèneres programàtics.⁷⁴⁸ Tant el poema simfònic com les il·lustracions musicals eren dues cares del mateix gènere de música que compartien la llibertat formal i la subordinació a una idea poètica. Llavors, la finalitat de la música era comunicar alguna cosa més enllà d'ella mateixa.

Magda Polo ha escrit que en el romanticisme va començar a marcar-se una frontera entre la música que tenia una missió social utilitària i aquella que no tenia una finalitat, la que responia a la consigna «art per l'art». Això havia portat a l'aïllament de l'artista respecte del seu públic. Si en els inicis de la modernitat el poema simfònic i la música programàtica varen ser uns gèneres populars, és perquè: «Calia, en certa manera, dessublimar la música, fer-la més humana i, així, més comprensible».⁷⁴⁹ De l'asemanticitat musical expressada per Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) a causa de la

⁷⁴⁷ Pahissa (1945a: 58).

⁷⁴⁸ Indy (1903, 2 vol: 8, [297] i 298).

indeterminació expressiva d'aquest art que era capaç de mostrar el que el llenguatge comú no podia dir, que era essencialment aconceptual i assumia el seu caràcter transcendent, s'havia passat a una música instrumental que podia lligar-se a una representació o al·lusió conceptual concreta que motivava la forma, que n'era el contingut, que estimulava la fantasia del compositor i guiava l'audició del públic.⁷⁵⁰ La funció inicial del text del programa era salvaguardar l'oient d'una interpretació poètica errònia i arbitrària.⁷⁵¹ Però també facilitar-li l'atenció. El mateix Carl Dahlhaus (1928-1989) pensava que un dels objectius principals de Franz Liszt (1811-1886) en crear el poema simfònic havia estat la mediació entre la música i una tradició cultural de caràcter fortament literària que intentava superar l'escolta ingènua i irreflexiva del públic.⁷⁵²

També Michel Chion, en la seva monografia dedicada a la música programàtica, explica que quan el poema simfònic va introduir-se a França, sobretot gràcies a Camille Saint-Saëns, el seu paper fou doble: per un costat va ser un terreny per a l'experimentació formal i per a la innovació respecte als models simfònics clàssics, però per un altre també va ser un element de vulgarització de la música de concert.⁷⁵³ A Catalunya, la darrera dècada del segle XIX i la primera del XX varen ser testimoni d'aquesta extensió de la música de programa executada pels poemes simfònics i per les il·lustracions musicals, que va acompanyar l'arribada del cànon occidental, la ritualització moderna del concert públic i la construcció europea de la identitat catalana mitjançant la música simfònica. La música programàtica, a més a més, permetia abandonar les velles pràctiques de percepció i de valoració musical, representades en el culte divinitzat a les veus operístiques. Permetia obrir una nova manera d'escoltar la música, menys sensual i més intel·lectualitzada, que finalment, en aquells anys inicials en què Pahissa començava a compondre, perseguia una percepció més atenta i global a partir de l'anècdota del programa. En el curs de composició que va impartir Vincent d'Indy a París l'any acadèmic de 1901 i 1902, els inicis del nostre període històric, l'autor francès ho explicava així:

De la mateixa manera que l'espectador no pot comprendre enterament un drama líric sense assistir a la seva representació, és a dir a l'acció de la qual la música n'és el comentari, així l'oient d'un *poema simfònic* no pot penetrar el seu sentit si no coneix, per d'altres raons, cap altra cosa que la seva música. Però aquesta altra «cosa» l'espectador la veu, l'entén: són els

⁷⁴⁹ Polo (1999: 198).

⁷⁵⁰ Polo (1999: 189 i 198).

⁷⁵¹ Polo (1999: 192 i 193).

⁷⁵² Dahlhaus (1967: 77).

⁷⁵³ Chion (1993: 211 i 212).

personatges, l'escena, les paraules, els gestos. L'oient, al contrari, no veu res, ni entén cap altra cosa que la música del *poema simfònic*: ara bé, aquesta música no s'explica només per un poema, o almenys per l'argument general d'aquest poema, resumit en un «programa» d'algunes línies, si no ho és en algunes paraules, una fórmula, és a dir un simple títol.⁷⁵⁴

La comprensió auditiva dels poemes simfònics era germana de les il·lustracions musicals, però era la germana gran, perquè finalment del poema retornava a la música. El mateix li passava a aquelles obres de la música incidental que eren interpretades en concerts, com *El somni d'una nit d'estiu* de Mendelssohn. Ni l'excel·lència tímbrica de les veus operístiques, ni el virtuosisme difícil de determinades interpretacions; ni la complexitat constructiva de les simfonies, ni la seva aparent autonomia musical. El que era realment important dels nous gèneres musicals, era l'autonomia el·líptica de la música programàtica.

Autonomia el·líptica de la música programàtica

La música programàtica és la música instrumental que segueix un programa, que utilitza un element extern com a motiu generador o acompanyant, que participa de la relació amb alguna de les altres manifestacions artístiques. La música programàtica encetava una manera de pensar les obres sense la necessitat que es corresponguessin amb un model preestablert, sinó a partir d'un referent particular, anomenat «extramusical», que podia ser tant una obra pictòrica o literària, com una referència històrica o geogràfica.⁷⁵⁵ El terme va ser introduït per Franz Liszt, tot i que en el 1800, a París, algunes de les obres de Franz Anton Rösler (1750-1792) i Franz Joseph Haydn ja varen ser qualificades de *symphonies à programme*.⁷⁵⁶ També va ser Liszt qui va encunyar el terme del gènere per excel·lència de la música programàtica: el *symphonische Dichtung*, el poema simfònic. D'Indy el definia com una obra musical que aplicava els principis simfònics i els subordinava a les exigències d'un poema que els oients

⁷⁵⁴ Indy (1903, 2 vol: 298): «De même que le spectateur ne peut comprendre entièrement le Drame lyrique sans assister à sa représentation, c'est-à-dire à l'action dont la musique est le commentaire, ainsi l'auditeur du *Poème Symphonique* n'en peut pénétrer le sens s'il ne connaît pas, par ailleurs, autre chose que sa musique. Mais cette "autre chose" le spectateur la voit, l'entend: ce sont les personnages, la scène, les paroles, les gestes. L'auditeur, au contraire, ne voit rien, n'entend rien autre que la musique du *Poème Symphonique*: or, cette musique ne s'explique que par un Poème, ou tout au moins par l'argument général de ce Poème, résumé sur un "programme" en quelques lignes, si ce n'est même en quelques mots, une formule, voire un simple titre».

⁷⁵⁵ Chion (1993: 18), Polo (1999: 188), Macdonald (2001: 802) i Scruton (2001: 396).

⁷⁵⁶ Polo (1999: 192).

coneixien.⁷⁵⁷ Des de la seva definició teòrica a mitjans del segle XIX, solia contraposar-se-li l'anomenada música absoluta, per la seva intencionalitat representativa d'objectes i esdeveniments.⁷⁵⁸

Dels moments previs a la conceptualització de la música programàtica, se solen destacar els passos donats per Beethoven en la seva sisena simfonia (1808), i també per Berlioz en la seva *Symphonie fantastique: épisode de la vie d'un artiste* (1830). Però també cal tenir ben presents les obertures simfòniques de Beethoven.⁷⁵⁹ Un altre precedent important fou la música incidental de Mendelssohn per a *El somni d'una nit d'estiu*, amb clares referències als personatges i a les accions de l'obra de Shakespeare. Aquests exemples concrets, i la transformació de les obertures operístiques durant el inici del romanticisme, que les va convertir en una explicació sintètica i instrumental del drama, serien els prototipus del poema simfònic de Liszt.⁷⁶⁰ Conjuntament amb les innovacions operístiques de Richard Wagner processades en les seves propostes dramàtiques, la música programàtica era una transformació musical d'acord amb l'esperit del seu temps.

En un text que recuperarem al final del sisè capítol, Carl Dahlhaus exposava que durant la segona meitat del segle XIX, els gustos i les pràctiques musicals no es corresponien gaire amb el positivisme científic, ni amb el naturalisme pictòric o el realisme literari. La música era neoromàntica. Però tant les formes com els gèneres musicals sí que semblaven seguir les bases filosòfiques de l'idealisme alemany. Concretament, desenvolupaven el pensament d'un dels autors més influents del segle XIX: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Hegel havia sistematitzat el món artístic i les seves transformacions amb un esquema històric i filosòfic que realitzava diacrònicament una escala sincrònica en la qual la música era el grau anterior a la poesia. Pensava que l'essència de la música era superar-se. És a dir, anar més enllà d'ella mateixa.⁷⁶¹ Dahlhaus creia que per entendre l'apologia de la música programàtica de finals del segle XIX, per exemple la mostrada per Franz Brendel (1832-1874), cal entendre també el poema simfònic com la conseqüència i grau superior de la simfonia, a partir del pensament estètic de Hegel.⁷⁶² El musicòleg alemany també creia que Liszt no volgué traduir poesies en música, sinó que va utilitzar els programes per a fonamentar la dignitat de la música instrumental, per acomplir la seva aspiració a ser

⁷⁵⁷ Indy (1903, 2 vol: [297]).

⁷⁵⁸ Scruton (2001: 396).

⁷⁵⁹ Macdonald (2001: 802).

⁷⁶⁰ Polo (1999: 195n) i Macdonald (2001: 802).

⁷⁶¹ Hegel (1842: 61 a 67) i Dahlhaus (1967: 75).

cultura i no només mer plaer, com havia afirmat, amb cert menyspreu, Immanuel Kant.⁷⁶³ El poema simfònic era la realització compositiva d'aquest principi teòric que havia determinat la descripció i la interpretació de la música des d'inicis del segle XIX: la inferioritat de la música instrumental per la seva manca d'intenció poètica.⁷⁶⁴ El programa, segons Liszt, era «un prefaci afegit a una obra de música instrumental, amb el qual el compositor intentava salvaguardar l'oient d'interpretacions poètiques errònies, i dirigir la seva atenció a la idea poètica de la totalitat o d'alguna de les seves parts».⁷⁶⁵ No només era la manera de divulgar la música simfònica, sinó també de dignificar-la. Perquè la dotava d'un esquelet conceptual legítim i superava una reacció massa primària i instintiva en la seva recepció. Segons els paràmetres intel·lectuals de mitjans segle XIX, la música programàtica complia una funció concreta que omplia els buits que li criticava la filosofia de l'època.

Uns dels tòpics de discussió sobre la música de programa versa sobre les possibilitats d'aquest art de representar alguna cosa de la mateixa manera en que ho fan tant la literatura com la pintura. Però sovint, el que s'entén per representació és, veritablement, una imitació. De la mateixa manera que un detall arquitectònic pot imitar la corba d'una petxina i no ser-ne una representació, el mateix passa en la música. Perquè la representació és essencialment descriptiva i la imitació és una còpia amb una intenció no representativa, sinó estructural o ornamental. Tanmateix, afirmava Roger Scruton, Liszt tenia en ment alguna cosa més que la mera imitació quan va crear el terme de música programàtica. Segurament pensava en que la música podia representar les coses.⁷⁶⁶ A mitjans del segle XIX, la música de programa va diferenciar-se d'aquella altra música «representativa», com l'acompanyament d'un lied o la música operística, perquè no només ajudava a un discurs verbal o a una representació dramàtica, sinó que carregava la funció narrativa en ella mateixa.⁷⁶⁷

Fossin quines fossin les seves capacitats narratives, i el nivell de concreció que pogués assolir, durant les primeres avantguardes del segle XX la reacció contra determinades idees romàntiques va comportar la decadència de la música de programa. Una noció més abstracta i autònoma de la música,

⁷⁶² Dahlhaus (1967: 75).

⁷⁶³ Dahlhaus (1967: 77 i 80).

⁷⁶⁴ Dahlhaus (1967: 82).

⁷⁶⁵ Citat a Scruton (2001: 396): «preface added to a piece of instrumental music, by means of which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it».

⁷⁶⁶ Scruton (2001: 397).

que evitava qualsevol mena de semanticitat associada a la música, volia reemplaçar-la.⁷⁶⁸ Ara bé, el poema simfònic va ser una forma musical que va perviure fins a la dècada de 1920, quan realment va patir una ràpida decadència en la producció i en les valoracions.⁷⁶⁹ En aquest lapse de temps que arrenca en la dècada de 1840, no només els diferents autors varen modificar el sentit del gènere, sinó que la seva conceptualització inicial va desfigurar-se. Fins arribar a una nova definició que entenia el programa en sí com un element poc important. Per a la generació de Gustav Mahler (1860-1911) i d'Aleksandr Skr'abin (1872-1915), el programa estava al marge d'esdevenir irrellevant per entendre la música, com veurem també va passar en el cas de Jaume Pahissa. D'una conceptualització que referia a alguna cosa força precisa, s'havia arribat a una altra enterament vaporosa.⁷⁷⁰

Malgrat que les avantguardes interpretessin la música programàtica com un signe d'impuresa que atacava la noble autosuficiència de la música, Chion ha remarcat que la relació entre modernitat i música de programa no és tant senzilla com podria pensar-se inicialment. Com que les avantguardes varen oposar-se al sentimentalisme romàntic, i també a qualsevol reminiscència d'exotisme i de tipisme, la idea de que la música no significava res més enllà d'ella mateixa, era una postura evident. Però Chion reclamava que també hi hagué una transformació moderna del poema simfònic, una modificació del gènere que era propera a determinades avantguardes plàstiques.⁷⁷¹ Per això dedicà l'epíleg final de la seva monografia a la relació entre la música programàtica i alguns dels principals autors de la música avantguardista del segle XX (Edgar Varèse, Olivier Messiaen o Iannis Xenakis, per exemple). També apunta que la identificació de la música programàtica amb un reducte del romanticisme, i del poema simfònic amb un gènere desvinculat de les avantguardes, era arriscada i inexacta. Perquè el poema simfònic va protagonitzar un moment d'emancipació de la música orquestral, i va superar la subordinació a unes normes formals que delimitaven i determinaven molt els gèneres simfònics. Va esdevenir l'obra prototip de la música contemporània. Va ser una forma de transició que va llançar endavant la música simfònica occidental.⁷⁷² I de fet, l'edat d'or del poema simfònic no va ser pas durant el segle XIX, sinó en el segle XX, amb obres d'autors com Jean Sibelius (1865-1957), Ralph Vaughan Williams (1872-1958),

⁷⁶⁷ Scruton (2001: 397).

⁷⁶⁸ Macdonald (2001: 806).

⁷⁶⁹ Macdonald (2001: 802).

⁷⁷⁰ Scruton (2001: 399).

⁷⁷¹ Chion (1993: [323] i 324).

Sergej Rakhmaninov (1873-1943), Charles Ives (1874-1954), Ernest Bloch (1880-1959), Edgard Varèse (1883-1965), Jan Martinu (1890-1959), Sergej Prokofev (1891-1953), Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), George Gershwing (1898-1937), Dmitrij Sostakovic (1906-1975), Olivier Messiaen (1908-1992), Marcel Landowski (1915-1999) o Leonard Bernstein (1918-1990), entre altres.⁷⁷³

Abans d'exposar la visió personal de Jaume Pahissa sobre la música programàtica, ens ha semblat oportú aclarir alguna de les confusions terminològiques que solen acompanyar la definició d'aquests gèneres. Perquè se solen usar els subjectes imitació, descripció, simbolització o representació sense que sempre es tingui plena consciència de què tenen en comú aquestes paraules i quins són els matisos de diferenciació. Chion va adonar-se de l'ús indiferenciat d'aquestes paraules en la qualificació de la música programàtica, i va proposar una solució amb una definició concreta de significat per a cadascun d'ells.⁷⁷⁴ A partir d'una veu escrita per Michel-Dimitri Calvocoressi en la famosa enciclopèdia Lavignac, publicada l'any 1930, definia la *musique imitative* com aquella que estrictament reproduïa musicalment els fenòmens sonors de la realitat (el cant del cu-cut);⁷⁷⁵ la *musique descriptive* com aquella que transposava en la música les sensacions i els fenòmens que no eren exclusivament sonors (la cursa d'un animal);⁷⁷⁶ la *musique représentative* com la que no era ni la imitació sonora dels fenòmens sonors ni la transposició musicals de fenòmens sensorials equivalents, sinó la suggerència d'un determinat caràcter expressiu.⁷⁷⁷ Chion conclouïa amb l'observació que, generalment, les obres de programa contenien els tres nivells de significació. Aclarida la proposta terminològica del musicòleg francès, comentem ara la definició de la música programàtica i els seus gèneres segons Jaume Pahissa.

Pahissa distingia entre música pura i música amb significació poètica. Del primer grup eren les composicions amb un interès i valor únicament musicals, i del segon les que traduïen musicalment un argument literari.⁷⁷⁸ Considerava, en general, que la música pura era millor a l'altra, i que per a que una obra amb significació poètica fos valorada positivament calia que també funcionés de manera autònoma a

⁷⁷² Chion (1993: 115 i 117).

⁷⁷³ Chion (1993: 12, 16 i 115).

⁷⁷⁴ Chion (1993: [36]).

⁷⁷⁵ Chion (1993: 37).

⁷⁷⁶ Chion (1993: 37 i 38).

⁷⁷⁷ Chion (1993: 38 i 39).

⁷⁷⁸ Pahissa (1945a: 29) i (1952: 67 i 68).

la referència literària.⁷⁷⁹ Al seu torn, dividia aquest segon grup en dues categories: les obres que feien servir la veu, i per tant un text, i les que no. De les tipologies instrumentals sense veu ni text, en parlava principalment de dues: el drama amb il·lustracions musicals i el poema simfònic.

De les composicions amb parts parlades, la que més valorava, l'única que no atacava per vulgar, era el drama amb il·lustracions musicals. Justament ho pensava perquè en aquest gènere s'hi havien escrit alguna de les millors obres dels grans compositors.⁷⁸⁰ A *Espíritu y cuerpo de la Música* cita la música de Mendelssohn per a *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare (1843), la de Beethoven per a *l'Egmont* de Goethe (1810), la de Bizet per a *L'arlésienne* de Daudet (1872), la de Schumann per al *Manfred* de Lord Byron (1849), i la Grieg per al *Peer Gynt* d'Ibsen (1875).⁷⁸¹ La doble consideració de la música d'aquest gènere, per un costat subordinada a l'acció dramàtica, per l'altra amb autonomia concertística, era un dels trets que més fascinava a Pahissa: «los números musicales son como un complemento o una decoración para dar mayor realce e intensificar el efecto de la acción dramática. Pero, por sí solos, muchos de estos números suelen tener interés y fuerza para ser ejecutados en concierto como obra musical independiente, separada del drama para el que fueron escritos».⁷⁸² Com hem comentat abans, els dos gèneres eren germans, però el que realment importava era un viatge d'anada i tornada, de suggerència poètica que feia superar la música i de negació d'aquesta capacitat suggestiva a la música, que li retornava l'autonomia. Les circumstàncies històriques de l'estrena de *Canigó*, els assaigs i l'audició improvisada el dia de l'estrena fallida, remarcaren encara més aquesta consideració contradictòria de la música: programàticament autònoma. Alguna cosa semblant al que havia escrit Adorno de les simfonies de Mahler: música absoluta programàticament codificada.⁷⁸³ Tot i que amb una negació del programa ben diferent: Pahissa no ocultava el gènere de la seva música, ni pretenia escriure música absoluta quan compongué *El camí* i *Canigó*. Tanmateix, començava a pensar que la música era incapaç de descriure res, que no estava dotada per a la imitació, que no podia representar cap cosa.

⁷⁷⁹ Pahissa (1945a: 31) i (1952: 68).

⁷⁸⁰ Pahissa (1945a: 66 o 67).

⁷⁸¹ Pahissa (1945a: 68).

⁷⁸² Pahissa (1945a: 67).

⁷⁸³ Adorno (1960).

Pahissa creia que la música era un art espiritual, immaterial i abstracte, i al mateix temps li reconeixia una forta sensualitat sobre la sensibilitat humana. No tenia una forma clara, ni un argument, ni era una representació objectiva de la realitat. El que era la geometria per a l'espai, ho era la música per al temps.⁷⁸⁴ També pensava que l'art era una interpretació de la realitat processada per la sensibilitat d'un artista i que el plaer estètic es trobava en la contemplació d'una obra artística que imitava alguna cosa. Tanmateix, l'objecte que havia estat el motiu d'imitació, en ell mateix, no era de valor artístic.⁷⁸⁵ Deduïm que el que valia no depenia de la temàtica ni de les referències, sinó de la manera en que l'autor l'havia elaborat en la seva imitació. A més a més, Pahissa creia que en música no hi podia haver una imitació de la realitat, que la música no podia copiar la naturalesa perquè era un art abstracte: «La imitación, en música, será una imitación de sí misma: sus sonidos imitados serán imitación de sus propios sonidos. Pero nunca la copia realista y grosera de los ruidos naturales».⁷⁸⁶ Com casem aquestes afirmacions amb el que trobem a *El camí* i les seves crítiques?

En el primer acte de *Tannhäuser*, pocs compassos abans d'iniciar la segona escena, hi ha una evocació del so de les campanes fetes per una flauta, un oboè i una arpa. Ja en la segona escena, la flauta i l'oboè continuen aquesta evocació repetint una figura musical que també significava les campanes, segons el quadre sinòptic annexat en la publicació del llibret de l'Associació Wagneriana de Barcelona editat el 1907.⁷⁸⁷ «¡Cuánto más delicada y de más alto valor artístico es esta simple evocación, que no lo fuera el duro y real son de una verdadera campana!», exclamava Pahissa a *Espíritu y cuerpo de la música*.⁷⁸⁸ Poques línies més endavant confessava que ell havia fet el mateix al final de *La presó de Lleida*. Llavors, els motius susceptibles d'ésser interpretats com una imitació de la naturalesa –i respectem la paraula usada per Pahissa– eren evocacions, una abstracció i elaboració tímbrica d'un so de la naturalesa. Segurament desaprojava procediments com l'emprat per Gustav Mahler en el darrer moviment de la seva sisena simfonia, que va introduir l'escalot de les vaques per remarcar el caràcter bucòlic i pastoral de la secció. Pahissa hagués escrit algun motiu breu i instrumentat d'una manera que

⁷⁸⁴ Pahissa (1945a: 13) i (1945b: 19, 20 i 43). Entenem la representació objectiva de la realitat en el sentit habitual que es dona a aquest sintagma en les facultats de belles arts: una imatge que copia la realitat seguint les formulacions clàssiques de la perspectiva del segle XV i altres troballes dels classicisme pictòric. És el tret característic de la pintura acadèmica, ja sigui un tema històric o un paisatge com una natura morta o un retrat individual.

⁷⁸⁵ Pahissa (1945a: 175).

⁷⁸⁶ Pahissa (1945a: 177).

⁷⁸⁷ Wagner (1861: 15 i 16).

ens suggerís aquest mateix só, però no l'hagués afegit directament a l'orquestra, per la seva innoblesa. Per això ell no copia els sons de la realitat, ni els imita «grollerament». Els elabora de manera abstracta sense oblidar que en compondre la preocupació principal ha de ser musical. Per això, quan en diferents moments de *El camí* la música *imita* la naturalesa, els motius tenen la seva explicació i interès en el context de les especulacions melòdiques, harmòniques i instrumentals de l'autor. Potser sí que les crítiques li varen xiular o aplaudir que imités determinats sons poc musicals de la realitat. Per a Pahissa, però, el punt de partida real era secundari. El més important era que el contacte sonor amb la naturalesa li permetia indagar i experimentar amb la música. Que un gripau nocturn li hagués estimulat un motiu determinat, en res li reduïa la felicitat de trobar una manera de replantejar-se progressivament la música i de compartir les seves troballes artístiques amb el públic, que si bé indirectament podia entreveure l'animalot en el motiu, no podia perdre de vista, pensava Pahissa, que es tractava d'una elaboració musical, i no pas d'una mera imitació.

Pahissa creia que l'home primitiu no havia trobat en el món natural models per a les seves melodies i els seus acords. Els models els trobà en el seu propi cant. Era en el seu esperit d'on va sorgir l'exteriorització musical dels seus sentiments, no en la imitació de la naturalesa. La limitació de la música humana i l'organització dels seus sons eren espirituals.⁷⁸⁹ La música tampoc representava el paisatge natural de la mateixa manera que ho feia la pintura, perquè es fixava en altres elements. No se centrava tant en els objectes com en la seva transformació temporal:

Ni el bosque oscuro, ni el campo abierto, ni la desierta cima de la montaña, serán la materia natural del canto humano. Pero a medida que en el paisaje se va incluyendo el movimiento y la vida, este va haciéndose más propicio al sentimiento musical. La tempestad que avanza, el germinar de la primavera, la brisa entre las ramas y el aleteo de los pájaros en ellas, están ya más cerca del sentido de la música.⁷⁹⁰

Aquestes temàtiques s'acostaven més al sentit de la música, però no el realitzaven plenament. El poema simfònic, segons Pahissa, buscava un argument poètic per dotar la música de la línia que havia de seguir el desenvolupament musical.⁷⁹¹ I allò important era aquest desenvolupament musical.

Les valoracions crítiques que hem trobat en la premsa coincideixen en aquest punt. Pahissa no era un músic descriptiu, no pintava paisatges amb les notes. Ja en el concert monogràfic de 1906 alguns

⁷⁸⁸ Pahissa (1945a: 179).

⁷⁸⁹ Pahissa (1945b: 44 i 49).

⁷⁹⁰ Pahissa (1980: 30).

escrigueren en la premsa que la seva música traduïa musicalment un sentiment suggerit pel programa, que expressava un estat d'ànim, que donava una mostra moderna de subjectivitat, quasi de misticisme.⁷⁹² Al mateix temps, altres varen dir que la seva música era descriptiva, que el seu referent eren els poemes simfònics de Richard Strauss, que dominava la tècnica, la instrumentació i la capacitat descriptiva de la música, com ja havia passat en les valoracions de *La presó de Lleida*.⁷⁹³ Marc Jesús Bertran, que tres anys després celebraria l'ús modern de la descripció musical a *El camí*, no creia que fos un bon constructor d'abstraccions, sinó que Pahissa pintava bé els llocs i precisava les sensació. Per això apuntava que triomfaria més en l'escena que no pas en el concert. Perquè el seu talent líric era sobretot dramàtic.⁷⁹⁴ No hi havia pas una contradicció gratuïta en aquest contrast de les crítiques del concert de 1906, sinó una dualitat en la definició de la música programàtica que anys més endavant Pahissa va resoldre teòricament:

(...) la música no copia nada de la realidad exterior: los sonidos y sus combinaciones, que forman la sustancia de la música, no existen en la naturaleza como tales. Ni el rumor de las olas en el mar, ni el silbido del viento entre los árboles, ni aun el canto de los pájaros en celo, es verdadera música, es decir, una obra del arte musical humano. La música no tiene modelo que imitar del mundo que rodea al hombre; sus creaciones son puramente imaginativas; al contrario de lo que sucede con la pintura y la escultura, para cuyas obras el artista copia, de manera más o menos estilizada o combinada, elementos materiales de la naturaleza; lo mismo que ocurre con la poesía, la cual describe acciones o pasiones, escenas o paisajes, de manera subjetiva u objetiva, que el poeta pudo haber sentido, conocido o imaginado sobre la base del acontecer de la vida y del alma humana.

Pero el músico nunca oyó, fuera de su interior, melodías o armonías que copiar para realizar su obra. Todo nació y se construyó en su interior; todo es pura creación de su espíritu. La música, pues, es un arte abstracto, imaginativo.⁷⁹⁵

La música no podia descriure, però això no era fàcil d'acceptar. Perquè contradeïa els gèneres de la música europea, ja fossin instrumentals o escènics, que a principis del segle XX que eren un signe de modernitat pels catalans. Els compositors i el públic varen trobar-se enmig d'una dicotomia important: la música universal i moderna era descriptiva, però la música no podia descriure. Jaume Pahissa va patir

⁷⁹¹ Pahissa (1945a: 78).

⁷⁹² Farfarello, «Crónicas diabólicas: un ensayo», *La Publicidad*, n. 8.835 (15 de novembre de 1906, edició nit), p. [1]; Miro, «Teatro y conciertos: el concert Pahissa», *El Poble Català*, n. 277 (16 de novembre de 1906), p. [3]; J. M. Pascual, «Teatro de Novedades: concierto Pahissa», *La Publicidad*, n. 8.836 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3; i Ignotus, «Crónicas musicales: velada del Centro Artístico Musica y Concierto Pahissa», *El Diluvio*, n. 321 (17 de novembre de 1906), pp. 14 a 16.

⁷⁹³ [J. Morató], «Gazeta de Teatros: Principal», *La Veu de Catalunya*, n. 2'491 (15 de març de 1906, edició vespre), p. 2; «Concert Pahissa», *Revista Musical Catalana*, n. 35 (novembre de 1906), p. 211; *Diario de Barcelona*, (16 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 17]; «Gazeta musical: concert Pahissa», *La Veu de Catalunya*, n. 2.727 (16 de novembre de 1906, edició vespre), p. 2; Marcos Jesús Bertrán, «Pahissa: concierto de juventud», *La Vanguardia*, n. 12.173 (17 de novembre de 1906), pp. 6 i 7; i Rius de Romero, «Concert Pahissa», *Or y grana*, (24 de novembre de 1906), p. 123.

⁷⁹⁴ Marcos Jesús Bertrán, «Pahissa: concierto de juventud», *La Vanguardia*, n. 12.173 (17 de novembre de 1906), pp. 6 i 7.

aquesta dicotomia directament durant els primers anys de la seva producció. Ho demostren les declaracions que va fer el gener de 1913, en motiu de l'estrena de *Gala Placídia*, quan revisava la moda moderna del leitmotiv:

Pero siempre he sentido en lo interior de mi conciencia artística un instintivo desvío por la teoría de los «motiv» representativos en el drama musical de las personas ó sentimientos del drama literario. Ellos pueden dar una apariencia de unidad á la obra musical, y por su aparición en diferentes momentos desarrollar simbólicamente un drama en la orquesta. Pero esto no puede menos que ser convencional, porque no cabrá jamás un ligamen estrecho entre una acción literaria, concreta, definida forzosamente hasta el último detalle, con la melodía, esencia de la música, absolutamente libre, abstracta y universal.⁷⁹⁶

Que seguí la tendència programàtica d'escriure poemes simfònics i música incidental, que uses els títols com una porta d'obertura que ampliava el camp d'associacions i no reduïa el sentit de la música, no implicava pas que paral·lelament no desenvolupés una pensament que coincidís amb les bases ideològiques de determinades avantguardes musicals, que entenien la música com un fenomen autònom i universal, deslligat de semanticitats romàntiques. És a dir, que va aconseguir fer un pont entre un dels trets ideològics característics de la música romàntica de finals del segle XIX i un dels de la música del segle XX que volia superar-lo. També ho faria amb les seves observacions sobre les cançons populars. Es desvincularia de les modes exòtiques i folkloristes dels nacionalismes per afirmar l'europeisme mediterraneïtzant de les melodies catalanes. Un altre pont que unia les mateixes ribes.

Melodies catalanament universals

Quan Pahissa escrivia sobre la música popular, la diferenciava de la que anomenava música vulgar. Popular referia a aquella música bona i de qualitat artística que era una manifestació perdurable en la memòria del poble, mentre que vulgar referia als gustos del moment, als balls de moda i a les melodies d'èxit comercial.⁷⁹⁷ Vindria a ser equivalent a l'actual divisió anglosaxona entre *folk music* (música popular) i *popular music* (música vulgar), però amb un matís important en la valoració. El

⁷⁹⁵ Pahissa (1952: 21).

⁷⁹⁶ Jaime Pahissa, «Habla un autor: Gala Placidia», *Las Noticias*, 7 de gener de 1913 [*Libro de críticas*, vol 1, p. 75].

⁷⁹⁷ Pahissa (1955: 162 i 163) i (1980: 52). La dicotomia entre música culta i música vulgar era molt emprada per Pahissa. Vegeu, per exemple, Pahissa (1945a: 130, 137, 146, 147, 151, 157, 174 i 204) i (1947: 32, 52, 73 i 111).

compositor defensava l'ús de la música popular, mentre que avorria la música vulgar, com implicava el mateix adjectiu que usava per qualificar-la.

Per Pahissa, la música moderna i europea podia usar les melodies populars catalanes. Segons ell, això no suposava subordinar-se al provincianisme cultural ni renunciar a l'europeisme. Perquè la música popular catalana no era exòtica ni primitiva, com sí que ho era determinada música popular espanyola. Quan Pahissa teoritzava sobre les cançons popular espanyoles, les dividia en dues tipologies: les del tipus occidental i les del tipus oriental. Al primer tipus pertanyien la música catalana, basca, gallega i castellana, mentre que al segon, principalment, l'andalusà, d'origen morisc i oriental.⁷⁹⁸ La música andalusà estava carregada de melismes repetitius i vagues, de ritmes complexos, durs i tallants, de formes cadencials estranyes, i tenia una tonalitat poc precisa. En canvi, la música catalana era tonal, usava només del mode major i menor, distribuïa regularment les melodies en períodes i frases, el seu ritme i els seus compassos eren els normals –evidentment, segons les seves valoracions–, i les cadències també eren les normals. Per tot això, Pahissa afirmava que la música popular catalana era una de les tipologies de la música occidental i europea.⁷⁹⁹ Per altra banda, pensava que si la música andalusà, per ell la més exòtica, s'havia identificat amb Espanya més que les altres, havia estat del tot lògic, «Porque, lo que da motivo a la existencia de una escuela nacional, no es el origen y la nacionalidad de sus autores, sino, precisamente, el que la música del pueblo posea elementos típicos diferenciales».⁸⁰⁰ I com que la música popular catalana estava integrada per cançons que Pahissa interpretava amb una tonalitat major o menor, que demanaven una harmonia tonal clàssica, i com que els seus ritmes no eren violents ni rudes com els de la música espanyola –en el sentit nacionalista i exòtic del terme–, «(...) la música popular catalana no es tan típica ni tan característica (...) como la llamada comúnmente española, porque el folklore catalán (...) es de la misma raíz y tiene el mismo sentido que la música occidental europea».⁸⁰¹ Per tant, «La música catalana, no ha de pretender constituir una escuela nacional, sino una variedad más de la música universal, como lo son la alemana, o la italiana».⁸⁰² És més, la Catalunya arrelada i veritable no era com aquella nació que s'expressava amb «olés», amb el

⁷⁹⁸ Pahissa (1955: 110 i 164).

⁷⁹⁹ Pahissa (1955: 164).

⁸⁰⁰ Pahissa (1955: 110).

⁸⁰¹ Pahissa (1955: 74).

⁸⁰² Pahissa (1955: 112).

«cante jondo» o amb les vocalitzacions característiques del flamenco. La seva tradició era profundament europea.⁸⁰³

Com el reformisme nacionalista de la Lliga Regionalista pretenia regenerar Espanya a partir de la política catalana, així la música catalana podia universalitzar l'espanyola a partir de les seves melodies populars. Pahissa estava convençut que el llenguatge de la música calia que fos universal.⁸⁰⁴ I com que les cançons populars catalanes eren de la mateixa tipologia melòdica que la música universal, usar-les en les seves composicions no volia pas dir que fos un acte de regionalisme, sinó més aviat el contrari. A més, el que comptava finalment, pensava el compositor, era la inspiració i el domini de la tècnica, i ambdues no eren conseqüència de les modes regionalistes. Si a *Canigó* havia usat *Muntanyes regalades* per a significar musicalment les fades, no havia estat per un nacionalisme trillat que farcia els espectacles teatrals de cançons populars catalanes, sinó que ho havia fet convençut de la universalitat d'aquesta melodia, que repetia i variava un motiu a partir de l'arpegi ascendent d'un acord major.

Ara bé, ja hem comentat en el primer capítol com Eugeni d'Ors no va interpretar així l'ús que va fer de la cançó popular catalana a *La presó de Lleida*. També hem vist, en el quart capítol, que el gran èxit de *Canigó* va ser degut a la introducció d'un nou número que glorificava la cançó *Muntanyes del Canigó*, l'únic que calgué repetir. La crítica del seu amic i l'aplaudiment general de la premsa catalana ens indica que, malgrat tot, la recepció de les cançons populars estaven condicionades per la seva conceptualització regionalista. Pahissa no dubtava del que pensava, però el públic i la crítica no ho entenien de la mateixa manera. Fins i tot avui ens pot costar acceptar que el compositor negués rotundament aquesta càrrega de significació nacionalista, aquest lleu exotisme català, malgrat que personalment pensem que Pahissa era sincer i es creia del tot el que pensava. Intentarem aclarir-ho una mica més anant més enllà dels seus plantejaments personals. Esbrinem quines eren les indagacions teòriques a principis del segle XX sobre la relació entre les escales acadèmiques i els anomenats modes antics o exòtics, sobre l'evolució històrica de la melodia i sobre el seu progrés musical.

Arnold Schönberg, en el seu tractat d'harmonia editat en el 1911, escrivia que l'escala major podia explicar-se com una imitació de la naturalesa, perquè en ella se sintetitzava la sèrie d'harmònics.

⁸⁰³ Pahissa (1947: 140).

⁸⁰⁴ Pahissa (1947: 135).

Deia que les altres escales eren inferiors i imperfectes, característiques de civilitzacions subdesenvolupades, que també tenien uns instruments igualment inferiors i imperfectes.⁸⁰⁵ En la revisió històrica del passat musical, el músic vienès pensava que la reducció dels modes eclesiàstics havia suposat un pas evolutiu que havia conduït a dues escales superiors, clarament diferenciades a partir del pes de la sensible, la particularitat del mode jònic que els altres modes havien imitat.⁸⁰⁶ El següent pas que calia donar, pensava Schönberg, era aconseguir una síntesi final dels dos modes que havien arribat fins al segle XX, perquè encara no eren naturals del tot. Amb una metàfora sexual que segurament cridaria l'atenció de Susan McClary, explicava que calia superar els dos gèneres de les escales major (masculí) i menor (femení) fins arribar a una definició «angèlica» de la melodia que perdés la seva sexualitat.⁸⁰⁷ Aquesta nova tipologia de melodia, que algú va anomenar atonal, va ser un dels pocs punts que va retocar en la segona edició del tractat, de 1921.⁸⁰⁸ Perquè no li agrada l'adjectiu «atonal» per referir-se a aquesta nova definició de la melodia, i preferia «politonal» o «pantonal». La revisió, per tant, va ser, bàsicament, terminològica.

Jaume Pahissa repetia sovint que la música no venia de la sistematització de fórmules, no venia de la tècnica, sinó que provenia de l'emoció de l'artista. La intenció de Schönberg de fer evolucionar la melodia li semblava una subordinació a l'especulació teòrica, i per això la criticava. Perquè la melodia no podia evolucionar més enllà de les dues modalitats acadèmiques sense perdre la seva naturalitat.⁸⁰⁹ Les melodies en una mode major o menor eren l'estadi definitiu i clàssic de l'evolució musical. A partir d'aquí, les transformacions i modificacions eren fruit de la decadència. Però per altra banda, Pahissa també criticava els nacionalismes musicals i l'ús de les modalitats neoantigues per a evitar les dues escales acadèmiques tradicionals. Perquè deia que recorrien a models antics i subdesenvolupats, indignes de l'art universal i culte.⁸¹⁰ Com Schönberg, pensava que la melodia havia evolucionat fins als models melòdics de la música romàntica. A diferència d'ell, creia que no calia progressar més, que aquests models melòdics eren l'estadi clàssic i superior de l'evolució musical.

⁸⁰⁵ Schönberg (1921: 19 i 22).

⁸⁰⁶ Schönberg (1921: 105).

⁸⁰⁷ Schönberg (1921: 107).

⁸⁰⁸ Schönberg (1921: 484 i 485).

⁸⁰⁹ Pahissa (1945b: 111) i (1952: 78 i 87).

⁸¹⁰ Pahissa (1945b: 112).

Pahissa, segurament degut a la seva experiència inicial en el món coral, observava que si cantar una nota qualsevol de l'escala major o menor a partir de la seva tònica era ben senzill, cantar un trítion o una nota amb una alteració doble era costós.⁸¹¹ Les escales diatòniques majors i menors eren senzilles i per la seva senzillesa eren naturals. La dificultat de determinats intervals senyalava la seva artificiositat i la seva subordinació a l'especulació teòrica. I la tonalitat era la llei que regia aquesta organització musical que la veu humana, de manera natural, exemplificava amb la facilitat i la dificultat de cantar determinades intervàliques. La tonalitat era la llei natural i superior de la melodia.

Ell resumia la tonalitat com una constel·lació de notes al voltant d'una de més important i central, la tònica. La unió d'aquestes notes era en dos sentits d'atracció: centrípet o de repòs sobre la tònica, i centrífug o de moviment d'aproximació. Aquests dos sentits d'atracció, la tensió i la resolució, estaven en el descobriment de l'harmonia, que situava cronològicament a finals de l'edat mitjana, quan les altres arts ja havien donat les seves obres clàssiques i definitives.⁸¹² L'harmonia, que per a Pahissa era sempre tonal, va revelar i consagrar el mode major com el mode tipus i definitiu, i també va acceptar el mode menor. Perquè malgrat les diferències també estava lligat i sotmès a les mateixes condicions i lleis de l'harmonia tonal, i perquè la seva expressió li era complementària.⁸¹³ La selecció natural, deia, havia reduït la melodia a dos modes concrets, que responien a les dues escales acadèmiques tradicionals i a dues modalitats harmòniques:

De todo lo expuesto se deduce que la escala pentafónica primitiva es la verdadera «escala natural y diatónica»; y que la escala moderna, de siete sonidos, por presentar ya dos semitonos, es, en realidad, la «escala precromática», situada entre la escala natural primitiva de cinco notas y los tipos cromáticos, de doce.

Las deducciones a que hemos llegado explican por qué en esta escala natural, pentafónica, expresaron sus cantos y sus músicas los hombres de las primitivas civilizaciones, precursoras de esta nuestra avanzada civilización occidental, caracterizada, precisamente, por el prodigioso desarrollo y el predominante lugar que en ella ha alcanzado el arte de la música.

Si examinamos ahora la escala pentafónica, observaremos que con sus cinco notas sólo se pueden formar dos acordes perfectos: una mayor, do-mi-sol –refiriéndonos sobre al tono de do– y otro menor, la-do-mi; dos únicos acordes que, por la sensación de reposo que su consonancia perfecta y completa produce, han sido los núcleos que han dado origen a dos sistemas modales diferentes: el modo mayor y menor.

Ésta es la simple y sólida explicación de la existencia de nuestros dos modos, que por tan complicados y extraviados caminos había sido buscada. Y es curioso de constatar que teniendo su origen en los más lejanos comienzos de la música no hubiesen sido conocidos y fijados hasta los cercanos días de la Edad Moderna, pasando confundidos entre la variada y fantásica compañía de los antiguos modos. El modo mayor y el modo menor actuales son los únicos nacidos de la escala primera fundamental, la escala pentafónica; por eso son los únicos

⁸¹¹ Pahissa (1945b: 50).

⁸¹² Pahissa (1945b: 50).

⁸¹³ Pahissa (1945b: 44) i (1952: 36).

que han persistido y persisten en la música moderna. Por eso desaparecieron los viejos modos griegos de la Edad Antigua, y los eclesiásticos de la Edad Media, y por eso, también, son vanos los intentos de algunos compositores modernos –con la idea de dar una forzada y artificial originalidad a sus obras– de trabajar sobre extraños y extinguidos sistemas modales. Si hay sólo dos modos, cosa es de la naturaleza. Como el hombre tiene dos ojos, o cinco dedos en la mano, o un corazón en el pecho, la música tiene dos modos en su lenguaje. Son realidades sobre las que la voluntad del hombre nada ha de discutir.⁸¹⁴

En els nostres dies, quan llegim els arguments i les afirmacions de Pahissa ens és molt fàcil descartar-los amb seguretat. Fins i tot les postures més conservadores i universalistes de la musicologia s'adonarien, alarmades, del reduccionisme extremat del seu discurs i de les implicacions del seu discurs etnocèntric. Tanmateix, hem començat aquest comentari amb el tractat d'harmonia de Schönberg per situar el discurs de Pahissa en el seu context històric i evitar un judici ràpid en comparació amb els nostres coneixements. I és que la diferència més significativa entre el discurs d'Arnold Schönberg sobre l'evolució musical de la melodia i el de Jaume Pahissa no era en la seva interpretació històrica, ni en l'egolatria occidental, sinó en el final del procés. El compositor català no volia fer progressar la melodia, com tampoc ho volien altres músics destacats de Catalunya. Per exemple, i encara que ens pugui sorprendre, Felip Pedrell, el mestre d'Isaac Albènicz, d'Enric Granados i de Manuel de Falla, també pensava que hi havia dues modalitats melòdiques, i que el conjunt de modes antics, o de determinades músiques populars, era un rastre de subdesenvolupament.⁸¹⁵

De la mateixa manera que Pahissa, però abans que ell, Pedrell afirmava que en la consciència musical de l'ésser humà, la intuïció harmònica era més important que no pas la intuïció melòdica. La melodia era una conseqüència temporal de l'harmonia, i per això, finalment, només hi havia dues modalitats, la major i la menor,. Perquè eren les que estaven més d'acord amb la naturalesa harmònica: «Los distintos sonos de una cantinela no son más que la disposición en el tiempo de los acordes unidos entre sí por lazos invisibles ó poco determinados para la generalidad, claros y perceptibles para el artista».⁸¹⁶ Quan en el 1891 Pedrell havia reclamat «Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema», amb aquesta cèlebre cita inventada i atribuïda a Antoni Eiximeno (1729-1808) que va transformar-se en una consigna del nacionalisme musical espanyol –i també de determinada

⁸¹⁴ Pahissa (1945b: 138 i 139).

⁸¹⁵ Pedrell (1908: 12).

⁸¹⁶ Pedrell (1908: 11).

musicologia espanyola—,⁸¹⁷ l'autor de *Els Pirineus* no estava legitimant una resurrecció de les modalitats antigues, sinó l'ús de melodies conegudes per la seva assignació territorial. Aquesta suposició pot ser un filó important per al coneixement de la música catalana del tombant de segle, però nosaltres només l'indicarem amb la finalitat de reforçar la visió personal del nostre protagonista. En comptes de continuar deixant Pahissa com un cas rar i aïllat de la música catalana a principis del segle XX, la nostra preocupació ha estat corregir alguns errors que aquest tractament ha propiciat, i aclarir, per exemple, perquè Pahissa va escriure les següents paraules sobre Felip Pedrell:

No fué comprendida la idea de Pedrell. Sólo lo fué, en su primer aspecto: la fundación de la escuela nacional de música; y sólo parcialmente, basándola en el folklore; y aun limitadamente, en el folklore andaluz.

Sólo yo he seguido la idea de Pedrell, en su aspecto más hondo y trascendente. Pero no lo hice llevado por sus prédicas, ni aun con la conciencia de que marchaba por el camino por él señalado. Sino que las causas mismas que hicieron a Pedrell proclamar y defender este ideal, ambicioso tanto como noble, fueron la que, independientemente de toda influencia pedrelliana, me llevaron a mí a descubrirlo y abrazarlo.⁸¹⁸

Malgrat el to d'aquest fragment, Pahissa no escrivia des d'un subjectivisme autosuficient, ni es cloïa orgullós en el seu pensament. Dedicava molt temps a conèixer les explicacions i les posicions dels altres, a les quals responia amb una visió molt interioritzada de les problemàtiques. Conegué Felip Pedrell i Arnold Schönberg. No només hi va coincidir. El seu pensament i la seva música s'hi varen relacionar directament. Doncs bé, la superioritat natural dels modes majors i menors en l'evolució històrica de la música era un convicció compartida tant per un dels principals representants de la teoria musical moderna com per l'iniciador més destacat del renaixement de la música espanyola. La neomodalitat i l'exotisme melòdic eren dues idees que no casaven gaire amb la modernitat musical schönberiana ni amb el nacionalisme musical pedrellià. Tampoc casaven amb les teoritzacions de Jaume Pahissa, ni n'hem detectat cap exemple en les seves primeres composicions. Però a diferència de les postures avantguardistes, creia que la melodia no podia avançar més sense decaure, i a diferència de les postures nacionalistes, usava les cançons populars sense que això li ocasionés un conflicte amb les seves expectatives universalistes. Per a ser un músic modern i europeu ni se sentia obligat a experimentar melòdicament, ni tampoc a renunciar a les cançons populars catalanes. La melodia va ser un paràmetre conflictiu en les cruïlles del regionalisme i l'universalisme, i les del conservadorisme i el progrés. I la seva

⁸¹⁷ Pedrell (1891: [7]).

teorització, que sintonitzava en part amb les del seu context històric i també geogràfic, fou un dels suports a un dels usos de les cançons populars catalanes més discutits pels seus contemporanis i per la historiografia posterior. Comprovem-ho, per acabar, amb un dels exemples més flagrants: l'òpera *Marianela* de 1923.

Era la seva tercera òpera, amb la qual s'acostava més als models operístics italians del segle XIX i deixava de banda l'abanderament de la música moderna. Potser per això va agradar més que les seves dues anteriors. Tanmateix, Pahissa continuava generant polèmiques. Aquesta vegada perquè havia inclòs algunes cançons populars catalanes, com la *Cançó del lladre* o *El mariner*, en una obra situada geogràficament en els ambients miners del nord de la península.⁸¹⁹ Francesc Cortès ha subratllat l'ús temàtic d'aquestes melodies, a les quals el germans Serafin Álvarez Quintero (1871-1938) i Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944) varen adaptar la lletra. Per exemple, la melodia de «A la vora de la mar» va ser cantada amb la següent tornada: «El trabajo de las minas es muy penoso, es muy penoso...».⁸²⁰ Des de la *Revista Musical Catalana* li retreien que no hagués traspasat l'acció a alguna població catalana o que no hagués utilitzat la música folklòrica pròpia de les regions on ocorrien els fets.⁸²¹ No podien entendre aquest greu desajustament, aquest falsejament del color local de l'acció que sobresortia ridículament, deien, en la festa popular asturiana representada en el tercer acte. Ernest M. Ferrando de *La Publicitat* parlava directament de desdenya:

el mestre Pahissa sembla desdenyar en ella aquella llei ja establerta en música que reconeix la cançó popular com una realització musical del paisatge, de la contrada d'on ha brollat a la manera d'un perfum convertit en melodia, llei contra la qual s'ha estrellat tota disquisició intel·lectual de caràcter escèptic i que ha servit de base a algun país, Rússia, per exemple, per crear tota una gloriosa escola de música nacional. Així el mestre Pahissa ho sap perfectament i per això diem que ho desdenya.⁸²²

El mateix periodista entrevistava uns dies després al compositor en una sala de l'Ateneu Barcelonès. Va declarar-li que «No hem de recórrer a la melodia popular (...) per fer música catalana. Contra aquesta tendència va destacantse ja la reacció».⁸²³ Ferrando va rebatre'l amb l'ús que havia fet de la cançó

⁸¹⁸ Pahissa (1955: 83 i 84).

⁸¹⁹ Aviñoa (1996: 114 a119).

⁸²⁰ Cortès (2002: 352 i 352n).

⁸²¹ S., «Gran Teatre del Liceu», *Revista Musical Catalana*, nn. 232 i 233 (abril i maig de 1923), p. 128.

⁸²² E. M. Ferrando, «Liceu: estrena de *Marianela*, òpera del mestre Pahissa», *La Publicitat* (3 d'abril de 1923) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, segon volum, p. 116].

⁸²³ Ernest M. Ferrando, «El mestre Pahissa parla de la seva òpera *Marianela*», *La Publicitat* (abril de 1923) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, segon volum, p. 134].

catalana en la seva darrera composició, i Pahissa li respongué: «La poso sense cap intenció, sols perquè és bella i perquè em sembla escaient en l'escena».⁸²⁴ És a dir, que no usava les melodies populars amb una finalitat nacionalista ni per seguir una moda més o menys exòtica, sinó perquè les coneixia i les valorava. Perquè n'estava enamorat. En aquells moments encara no havia desenvolupat teòricament les argumentacions que acabem de repetir, però intuïtivament avorria aquest lligam entre melodia i paisatge. El trobava absurd. Per això no li costava prescindir d'ell, encara que això li suposés l'oposició i la incomprensió bel·ligerant de la crítica.

Francesc Cortès ha posat aquest ús de les melodies com un exemple més de la involució dels models operístics ocorreguda en la dècada de 1920, que va anar de costat a la disminució del nombre de teatre d'òperes, de l'escurçament de les temporades i l'escassetat d'obres estrenades. L'ús de la cançó popular a *Marianela* senyalava la crisi d'un dels principis nogals del nacionalisme: la identificació d'una cultura amb la seva manifestació musical popular.⁸²⁵ Responent a les tres preguntes que llança Cortès,⁸²⁶ aventurarem que Pahissa ni seguia un model de nacionalisme basat en el cant popular ni s'hi allunyava; que si bé la facilitat d'identificació dels temes musicals explica part de l'èxit d'aquesta òpera, el compositor no pretenia assimilar el seu ús a una referència local o nacional; i que la seva persistència en la dignificació de la cançó popular catalana sorgia d'una fe profunda en la seva validesa universal.

L'harmonia

A mitjans segle XIX, la teoria musical europea va patir una transformació important arreu d'Europa. Els tractats pedagògics ja no se centraven, primordialment, en les regles del contrapunt i les normes musicals que transmetien les capelles eclesiàstiques. Les lleis de l'harmonia es transformaven en el contingut obligat de l'ensenyament musical. El referent emblemàtic va ser el *Traité de l'harmonie réduite*

⁸²⁴ Ernest M. Ferrando, «El mestre Pahissa parla de la seva òpera *Marianela*», *La Publicitat* (abril de 1923) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, segon volum, p. 134].

⁸²⁵ Cortès (2002: 353) i (2004 i 2005: 85).

⁸²⁶ Cortès (2002: 353): «¿Pahissa se alejaba del modelo de nacionalismo basado en el canto popular –una estética entonces sobreexplotada por el movimiento coral, hacia la cual era evidente la desaprobación de Pahissa? ¿Se buscaba un referente fácil de identificar en la confección temática de las óperas, como forma de imponerlas a un público entonces admirado ante la llegada

à ses *principes naturales* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Després de la seva publicació a París l'any 1722, les noves teories harmòniques que contenia varen ser acceptades ràpidament, sobretot a França, Anglaterra i Alemanya. A la segona meitat del segle XIX encara influencien als principals tractadistes musicals europeus, entre els quals cal comptar-hi Francois-Joseph Fétis (1784-1871), Vincent d'Indy i Hugo Riemann. No en va, a l'entrada de la grandiloqüent òpera de París, l'emblema luxós del l'eclecticisme i del Segon Imperi de Napoleó III projectat per Charles Garnier (1825-1898), la representació escultòrica dels profetes de la música francesa situa a Rameau el primer, amb un exemplar del tractat a les mans. Doncs bé, en la història de la teoria musical catalana, al final de la dècada de 1840 s'hi constata un canvi que també afectà la pedagogia musical a redós de l'harmonia moderna. Dos manuals publicats en aquells anys, el primer una traducció editada a Barcelona i el segon una obra original editada també a Barcelona, marquen aquesta transformació que la situa en el centre de la formació musical i de la seva especulació teòrica.

Francesc Andreví (1786-1853) va ser un compositor i organista català, que va arribar a ser mestre de la capella reial de Madrid, i que entre el 1836 i el 1849 va emigrar a França per raons polítiques. En el 1848 va publicar un *Tratado teórico práctico de armonía y composición*. En aquest escrit resumia succintament els principis bàsics del contrapunt, de la instrumentació i de l'harmonia, que per extensió i per profunditat era la tècnica musical més important del tractat. En el pròleg escrivia: «Me lisonjeo de haber allanado las dificultades que su estudio presenta á los aficionados, enseñando la composicion correcta de la música libre, así como de la imitativa y expresiva, refundiendo las reglas de la escuela antigua con las de la moderna»;⁸²⁷ o el que interpretem que és el mateix, les regles del contrapunt clàssiques que s'ensenyaven tradicionalment en les capelles musicals *versus* la nova manera d'organitzar teòricament la música, l'harmonia característica de la modernitat musical de finals segle XVIII.

El segon escrit a que ens referíem abans és molt més explícit. Jaume Joan Lleys (1802-1851) també era mestre de capella. Va estudiar a Barcelona i en el 1820 va obtenir el mestratge de la catedral de Girona. Però al cap de dos anys va passar a Castelló d'Empúries, que en aquells moments era una plaça ben considerada. En aquesta població altempordanesa va escriure el seu *Tratado teórico práctico*

del repertorio operístico ruso, es decir, que la ópera española fuera reconocida como "algo" nuestro y diferente de otros repertorios? ¿O bien, persistía la idea de dignificar la canción popular, aún enajenándola de su contexto?».

de armonía y composición musical: extracto de lo mas útil que contienen las obras últimamente publicadas en Europa, con adiciones y un gran número de ejemplos demostrativos de todas las materias tratadas en esta obra. Va publicar-se en una data incerta, però poc després de l'aparició del tractat d'Andreví. Aquest text sí que era un tractat exclusivament d'harmonia. I algunes de les afirmacions del pròleg són una clara demostració d'aquest canvi en la teoria i en la pedagogia musicals que va processar-se a Catalunya a mitjans del segle XIX i que les centrava en l'estudi de l'harmonia:

Convencido de la inutilidad del sistema de enseñar la composición musical, seguido en España hasta el día, quise proporcionarme algunos de los enseñados en los principales conservatorios de música de Europa, incluyendo en este número al últimamente publicado per el Sr. D. Francisco Andreví. (...)

(...)

Pareciéndome ya inútil el contrapunto con el plan seguido en esta obra, he omitido tratar de él en ella.

El género fugado y la fuga tampoco se han continuado en esta obra, no porque considere inútiles estas partes de la composición musical; pues por el contrario, estoy convencido de que ellas pueden contribuir mucho á la formación de un compositor acabalado; pero dos razones he tenido para no tratar de estos, digámoslo así, accesorios de la composición música [sic]; una de ellas y la mas principal es: que puede, sin las predichas dos partes ó accesorios llegarse á componer, y componer la muy bien, música de todo género y carácter. La otra razón es: que las mismas dos partes ó accesorios se encuentran estensamente tratadas en muchas obra que podrá consultar el que quisiera adquirir conocimientos sobre su mecanismo. Se dice aquí mecanismo, porque, en efecto, estas partes de la composición musical, es mas una ciencia de detalles que de reglas.⁸²⁸

Unes dècades més endavant, quan Jaume Pahissa va formar-se musicalment, l'harmonia encara era l'element central de la teoria i de l'ensenyament. En el 1892 Felip Pedrell va traduir el tractat d'Ernst Friedrich Richter (1808.1879), que va reeditar en el 1901, i que va ser un dels manuals més usats pels músics catalans dels anys finals de segle XIX, com per exemple el pedagog Joan Llongueras.⁸²⁹ També en el 1901 Morera va publicar el seu tractat d'harmonia, quan Pahissa era deixeble seu. L'harmonia, per tant, era el paràmetre essencial de la teoria musical de la qual va partir el compositor. I això va impregnar el rerefons del seu pensament musical i va delimitar el marc d'actuació de la seva música.

Pahissa sostenia no només que la causa de l'evolució de la música va ser l'harmonia sinó que l'harmonia i la seva unitat bàsica –l'acord– eren allò específicament musical, més que no pas el ritme o la melodia. Perquè l'acord només podia ser material musical. De ritme n'hi havia en la decoració, en la maquinària, en les onades. I com que la melodia necessitava de ritme, i aquest, al seu torn, era el seu tret més distintiu –en sintonia amb el que escrivia Riemann en el seu tractat de composició, Pahissa pensava

⁸²⁷ Andreví (1848: [3]).

⁸²⁸ Lleys ([1849]: [5]).

que l'element més fàcilment identificable d'una melodia era la seva configuració rítmica—, la melodia, en la seva essència, no era una característica exclusiva de la música.⁸³⁰ A més, estava convençut de que l'aparició de l'harmonia, quan l'ésser humà havia desenvolupat el sentit harmònic, havia suposat el naixement definitiu de l'art musical: el plaer de l'acord major i l'acord menor, de la cadència perfecta i de l'atracció tonal que dirigia la dominant a la tònica. Deia que sobre aquestes bases s'havia construït el sistema tonal.⁸³¹

Els pilars fonamentals del sistema harmònic, segons el compositor, eren l'acord major i el menor. Però no tots els acords vibraven de la mateixa manera: uns donaven la sensació de repòs i altres de moviment. Amb això, continuava Pahissa, va aparèixer el sentiment de tensió i d'atracció que va organitzar-se en la tonalitat.⁸³² Amb el pas dels anys, aquest sistema d'organització musical s'havia anat fent més complex i elaborat, amb la progressiva acceptació de dissonàncies en determinats moments. Els primers passos els havia fet Monteverdi a principis del segle XVII, a qui Pahissa atribueix el mèrit d'introduir en el llenguatge harmònic l'acord de setena de dominant. La dissonància de novena va continuar aquest procés.⁸³³ Tanmateix, aquesta pràctica d'afegir terceres a determinats acords, aquest inici de la dissonància en l'harmonia per a generar més tensió i augmentar les expectatives de resolució, va aportar uns acords que si bé eren nous i originals, estaven mancats de personalitat, deia Pahissa.⁸³⁴

Si el sistema tonal havia d'evolucionar calia que ho fes amb l'acceptació progressiva de la dissonància. És a dir, calia que continués el camí iniciat en l'època de Monteverdi. L'aparició de les primeres dissonàncies lliures, independents de la seva necessitat de resolució en una consonància, va donar-li el punt de partida de les seves especulacions harmòniques. En aquests anys inicials ja indagava pràcticament l'ús de les dissonàncies que no necessitaven una justificació segons les normes clàssiques, simbolitzades en el tractat primerenc de Rameau. Les dissonàncies no havien d'explicar-se sempre com una substitució de les notes d'un acord perfecte, ja fos major o fos menor.⁸³⁵ Amb aquesta intuïció va començar a experimentar harmònicament. Fins que anys més tard va crear un mètode propi de

⁸²⁹ Llongueras (1944: 50).

⁸³⁰ Pahissa (1945b: 35 i 84) i (1980: 18).

⁸³¹ Pahissa (1980: 19).

⁸³² Pahissa (1952: 40 i 42) i (1980: 24).

⁸³³ Pahissa (1952: 45) i (1980: 19 i 24).

⁸³⁴ Pahissa (1980: 19).

⁸³⁵ Pahissa (1980: 20).

composició a partir d'una concepció harmònica centrada en la dissonància, en comptes de la consonància. Era el sistema intertonal, que tot just va sistematitzar mínimament en el 1954 quan va reeditar *Los grandes problemas de la música*.

L'harmonia, segons Pahissa, era l'únic paràmetre de la música que encara podia evolucionar, que encara podia progressar sense decaure. Si en la melodia, com hem vist, reaccionava contra tota indagació teòrica que volgués superar els models heretats del romanticisme, i si en l'orquestració, com veurem, també hi reaccionava, pel que respecte a l'harmonia va ser un aferrissat defensor del seu progrés, de l'experimentació i l'especulació que conduïen a la transformació moderna de l'harmonia romàntica. Desenvolupem ara els trets més rellevants que les nostres anàlisis han descobert d'aquesta evolució que succintament acabem de descriure: la modulació moderna, la cadència moderna i la intertonalitat.

Modulacions modernes

Prèviament a les normes del seu tractat d'harmonia, Enric Morera explicava l'escala de quintes com una preparació anterior i necessària. L'escala de quintes estava formada per trenta-un intervals ordenats en quintes justes ascendents que abastaven la totalitat de les notes, partint del sol doble bemoll i finalitzant en el la doble sostingut.⁸³⁶ Aquesta sistematització teòrica de l'ensenyament musical sorgia d'una de les bases fonamentals de l'harmonia funcional clàssica: la interrelació de les tonalitats per intervals de quintes. La mateixa definició de tonalitat veïna necessita de la seva justificació per la proximitat en aquest cercle de quintes, del qual Morera volia expandir les seves funcions teòriques. I aquest va ser el marc en el qual Pahissa desenvoluparia la modulació, un dels temes més importants de l'harmonia i també dels més absents en els tractats, com lamentava Schönberg en el seu.⁸³⁷

⁸³⁶ Morera (1901: [7] a 13).

⁸³⁷ Schönberg (1921: 185).

Un dels llibres que Pahissa va estudiar amb profunditat a la Biblioteca Arús de Barcelona va ser el *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* d'Hector Berlioz (1855). En la introducció del seu text, Berlioz defensava la importància d'avançar en la música i exposava que la preocupació per la instrumentació i l'orquestració era un reflex del progrés i de l'evolució que hi havia en les transformacions temporals de la música. Vet aquí l'adjectiu modern en el títol. Del segon paràgraf d'aquesta introducció Pahissa n'obtingué les informacions sobre el paper de Monteverdi i l'acord de setena de dominant en la història de la música. Una mica més endavant, quan Berlioz argumentava el seu discurs amb l'exemple de les modulacions, explicava que en els inicis només s'havia modulat a les tonalitats veïnes i que més tard alguns compositors varen ser molt criticats per atrevir-se a modular a altres tonalitats més allunyades. Com a contraposició de la clàssica modulació a la dominant, Berlioz proposava la modulació moderna al trítón, concretament la modulació de la tonalitat de do major a la de fa sostingut major.⁸³⁸ D'aquí Pahissa va treure l'ocurrència de modular a les tonalitats més allunyades en el cercle de quintes, com hem constatat en diferents moments de la nostra anàlisi. Com veiem, va acceptar un exemple concret que el compositor francès havia usat per argumentar la necessitat de progrés, i per legitimar el seu atreviment de teoritzar sobre la instrumentació i l'orquestració, i va transformar-lo en norma de modulació. Les modulacions modernes, segons extraiem de l'anàlisi de les seves composicions, posaven de costat les tonalitats més allunyades en el cercle de quintes, i ho feien directament, en la mesura del possible amb un sol acord, com hem detectat en diverses ocasions. Fruït d'aquesta intenció en la modulació, per exemple, havia creat aquell acord simètric a partir de rebaixar la quinta de la tríada major sobre la tònica i afegir-li la setena menor. Aquest acord, que hem trobat tant en *El camí* com en el «Primer Cor de Donzelles» de *Canigó*, i la seva justificació, que hem imaginat nosaltres, indiquen i proven aquesta visió moderna de la modulació.

En el seu tractat de 1911, Schönberg també explicava el cercle de quintes, tot i que concretava que no era l'únic sistema per a mesurar la proximitat i la llunyania de les tonalitats. Insistia en la importància de la modulació en l'ensenyament de l'harmonia. Creia que no n'hi havia prou en classificar les tipologies d'acords i explicar els encadenaments permesos. Calia que la teoria expliqués la direccionalitat de l'harmonia i la manera de desenvolupar les bases de la funcionalitat tonal, de construir

⁸³⁸ Berlioz (1855: 1).

horitzontalment l'harmonia: «Los análisis lo que tienen que mostrar es *por qué* (repito: ¡*por qué!*) una frase toma esa dirección».⁸³⁹ Però si bé les obres de Pahissa demostren que compartia la preocupació de Schönberg per situar les modulacions en el centre d'interès de l'harmonia, la seva realització no hagués satisfet gens el músic vienès. Perquè Schönberg pensava que el més important de les modulacions no era la meta aconseguida, la nova tonalitat assolida, sinó el camí traçat, la manera d'arribar-hi. Li disgustaven les modulacions ràpides, com les que característicament s'associaven als acords errants – més endavant explicarem què entenia Schönberg per un acord errant i com ho relacionem amb la música durant la modernitat. Deia que calia usar els acords de sonoritat xocant, però no usar-los com un mitjà de modulació. Perquè era com sortir de casa saltant per la finestra. Escrivia que aquests procediments eren a vista d'ocell, i per tant, també a cervell d'ocell.⁸⁴⁰ La seva idea harmònica fonamental era que hi havia temps per a modular, que la riquesa de l'harmonia venia de les modulacions. Per això calia tenir-ne cura, preparar-les bé i situar-les en el centre del treball harmònic.⁸⁴¹

L'experimentació harmònica de Jaume Pahissa va començar també amb la preocupació per les modulacions i la voluntat de ser modern. Però a diferència del que ens explica Schönberg en el seu tractat, l'anàlisi de la música de Pahissa ens revela un gust per les modulacions ràpides i amb acords de sonoritat xocant. No trobem agosarat pensar que el compositor català encaixaria bé amb el perfil de l'estudiant «estret de mires» que interpel·la Schönberg en el seu tractat.⁸⁴² No volem pas dir que ho fos. Senzillament, aquesta valoració de Schönberg i aquesta coincidència amb les modulacions del compositor català ens remarquen un punt de diferenciació importantíssim entre un i altre. Ens demostren que si bé Pahissa compartia la mateixa preocupació per la modulació que el seu col·lega austríac, la seva especulació pràctica en compondre va anar per un sentit diametralment oposat. Si Pahissa hagués conegut les teories de Schönberg, segurament no hagués modificat la seva manera de treballar, tot i que ens hauria deixat una argumentació contundent de per què ho feia així. Ja el tractat de Richter, que havia llegit i valorava, desaconsellava les modulacions ràpides i brusques: «(...) siempre es más conveniente valerse de modulaciones pasajeras conduciendo, poco á poco, á la tonalidad que se desea producir

⁸³⁹ Schönberg (1921: 185).

⁸⁴⁰ Schönberg (1921: 187 i 188).

⁸⁴¹ Schönberg (1921: 321, 336 i 441).

⁸⁴² Schönberg (1921: 443).

(...)».⁸⁴³ Segons Richter el procediment més habitual per abandonar una tonalitat i encetar-ne una de nova era introduir un acord estrany a la tonalitat de partida.⁸⁴⁴ És a dir, que quan més allunyades estaven les tonalitats més estrany era aquest acord, i calia mitigar el seu efecte amb modulacions internes, el que ell anomenava modulacions passatgeres.⁸⁴⁵ Pahissa, per tant, coneixia l'efecte de les seves modulacions i també sabia que eren menysvalorades per determinades posicions teòriques.

Cadències modernes

David W. Bernstein ha escrit que el canvi d'arrel en les argumentacions harmòniques de Rameau, concretament a partir del gir newtonià de la seva *Génération harmonique* publicada en el 1737, va provocar també un canvi profund en la teoria harmònica: l'explicació de la tonalitat d'origen cartesià que es justificava amb l'oposició entre consonància i dissonància havia estat superada per un nou model inspirat en la teoria de la gravetat de Newton. La tonalitat resultava de les forces d'atracció entre la tònica i la dominant i la subdominant.⁸⁴⁶ Aquesta reducció dels acords a tres funcions va tenir molt d'èxit entre els teòrics de la segona meitat del segle XVIII, i va constituir una de les bases dels sistemes pedagògics i teòrics del segle XIX. Va suposar un manera simplificada i pràctica de pensar l'harmonia, que la dividia en tres acords essencials (sobre el primer, el quart i el cinquè graus) i uns altres de secundaris (sobre el segon, tercer i sisè). Però aquesta teorització funcional de l'harmonia no va ser desenvolupada fins força anys més tard pel grup encapçalat per Hugo Riemann.⁸⁴⁷

En el pas del segle XIX al segle XX, la funcionalitat harmònica significava la interpretació dels diferents acords en relació a la tònica, és a dir, que descrivia els acords segons la relació dinàmica amb aquest grau. El seu sistema, que va publicar en diferents escrits de la darrera dècada del segle XIX, organitzava l'harmonia en tres tipologies d'acord: tònica, subdominant i dominant. La resta d'acords els relacionava amb aquestes tres categories, segons si eren el seu relatiu menor (*Tonikaparallele*, per

⁸⁴³ Richter (1853: 132).

⁸⁴⁴ Richter (1853: 88, 89 i 125).

⁸⁴⁵ Richter (1853: 125).

⁸⁴⁶ Bernstein (2002: 795).

⁸⁴⁷ Bernstein (2002: 796).

exemple, seria el relatiu menor de la tònica) o eren acords amb un «canvi per la sensible» (*Leittonwechselklänge*). Els acords amb un «canvi per la sensible» són aquells que han substituït el seu baix harmònic per la seva segona menor inferior –la seva sensible–, generant així un nou acord relatiu, però no l'habitual de la dualitat modal de l'harmonia clàssica.⁸⁴⁸ De la mateixa manera que l'acord major sobre la nota sol té el seu paral·lel en l'acord menor sobre la nota mi (a distància de tercera menor descendent, s'ha modificat la quinta de l'acord principal substituint-la per la seva segona major superior, és a dir, de sol-si-re a sol-si-mi, que ordenat dóna la tríada menor sobre el mi), el mateix acord sobre la nota sol té el seu paral·lel superior en l'acord amb un «canvi per la sensible» (a distància de tercera major ascendent, s'ha modificat la fonamental de l'acord principal substituint-la per la seva segona menor inferior, és a dir, de sol-si-re a fa sostingut-si-re, que ordenat dóna la tríada menor sobre el si). Amb aquestes relacions i classificacions, Riemann va aconseguir crear una xarxa harmònica que interrelacionava els acords en una mena de sintaxi funcional.⁸⁴⁹ Aquest sistema, ràpidament, va estendre's per Europa i varen adoptar-lo no només Alemanya, Escandinàvia o Rússia, sinó també va arribar a Barcelona ben aviat.

Antoni Ribera va resumir les bases de la concepció harmònica riemanniana en dos articles publicats en el 1900 a la revista *Joventut*.⁸⁵⁰ En aquests articles, entre altres coses, explicava la sustentació del sistema en la teoria dels harmònics i exposava les funcions tonals amb la nova terminologia proposada pel musicòleg alemany com alternativa al sistema del baix xifrat. Resumidament, en tres pàgines a dues columnes, hi havia sintetitzada la funcionalitat harmònica de la música tonal. No sabem si va ser a causa d'aquests articles, però Pahissa també pensava funcionalment el desenvolupament horitzontal de l'harmonia quan componia. Ho demostra l'esborrany que hi ha en un full solt en el tercer volum del manuscrit de *Canigó*. A sota un esbós harmònic, l'acord de tònica està subratllat amb el signe funcional d'una *T* i el de dominant amb el d'una *D*. No hem trobat cap *Tp*, ni *Sp*, ni altres signes més complexes del sistema de Riemann, però no ens sembla descabellat afirmar que

⁸⁴⁸ Bernstein (2002: 797).

⁸⁴⁹ Bernstein (2002: 798).

⁸⁵⁰ Antoni Ribera, «Teoria de la música: Hugh Riemann. Tractat d'armonia», *Joventut*, n. 35 (11 d'octubre de 1900), pp. 547 a 550; i «Teoria de la música: Hug Riemann. Signes qu'emplea en sas edicions frasejadas», *Joventut*, n. 36 (18 d'octubre de 1900), pp. 563 a 565.

Pahissa pensava l'harmonia funcionalment. I a partir d'aquesta sintaxi musical explicarem les seves innovacions cadencials.

Abans de cercar un sistema nou per a construir l'harmonia, va portar la funcionalitat tonal clàssica a l'extrem, i va modificar la línia harmònica tradicional que passava de la subdominant a la dominant i acabava resolent en la tònica. Com hem vist en les anàlisis, a vegades substituïa algun d'aquests acords o n'hi afegia algun altre d'inesperat al mig. Però aquesta experimentació cadencial també convivia amb la repetició dels recursos habituals. Per exemple, la mateixa relació entre la dominant i la tònica, que tant reforçava exageradament com elidia amb atreviment. La reducció i l'ampliació dels acords característics del procés cadencial clàssic va ser una de les maneres de modernitzar les cadències. També Schönberg explicava que l'abreviació de les fórmules fixes era un procediment que permetia juxtaposar directament els extrems de les cadències. Fins i tot es plantejava si la mateixa cadència plagal no era un producte d'aquest procediment.⁸⁵¹

Tanmateix, Pahissa va anar més enllà amb aquesta experimentació harmònica de les cadències. Va atrevir-se a substituir cromàticament un acord de dominant que resol a tònica. Però abans d'aclarir aquest segon procediment per a modernitzar les cadències, la substitució cromàtica d'un acord del procés característic de la funcionalitat tonal clàssica, ens cal recuperar els acords errants de Schönberg, dels quals hem parlat per la seva estreta relació amb les modulacions ràpides.

Encara en el seu tractat d'harmonia, Arnold Schönberg inventava aquesta nova categoria d'acords. Aquests eren els acords de setena disminuïda i les tríades majors amb la quinta augmentada. Els dos, escrivia el compositor vienès, havien estat massa explotats en la tradició musical, fins al punt que la sobreutilització romàntica de l'acord de setena disminuïda, associat al cromatisme, l'havia convertit en un recurs trivial de la «música lleugera».⁸⁵² Els acords errants de Schönberg, per diverses enharmonies, podien pertànyer a diferents tonalitats sense modificar la seva funció. La seva simetria i manca d'inversió auditiva feia que fossin ambigus.⁸⁵³ Tot i que Schönberg era jueu, demostrava la seva antipatia per

⁸⁵¹ Schönberg (1921: 430 i 431).

⁸⁵² Schönberg (1921: 281 i 282).

⁸⁵³ Per manca d'inversió auditiva em refereixo a la impossibilitat de distingir auditivament la inversió d'un acord si aquest apareix aïllat, sense un context que permetés conèixer la identificació de les seves notes. Aquesta característica la comparteixen els dos acords errants de Schönberg: el de setena disminuïda sempre serà una ordenació de tres o quatre tercers menors sense que la seva inversió sigui significativa en la codificació harmònica tradicional, i el de quinta augmentada sempre serà una ordenació de dues o tres tercers majors amb la mateixa particularitat.

aquests acords amb una metàfora susceptible d'antisemitisme, que no ocultava la frivolitat de la seva darrera frase:

apariciones apátridas, vagando por los territorios de las diversas tonalidades, de una ductibilidad y adaptabilidad increíbles; espías que acechan los puntos débiles y se aprovechan para sembrar la confusión; desertores cuyo objeto es renunciar a la propia personalidad; agentes perturbadores por todos conceptos, y, ante todo, los más divertidos compañeros.⁸⁵⁴

L'acord major amb la quinta disminuïda i la setena menor afegida que va inventar Pahissa a *El camí* tenia les mateixes característiques i era, per tant, una nova tipologia d'acord errant.

A finals del segle XIX, els acords d'aquesta tipologia estaven de moda en diferents països europeus, entre els quals Catalunya. L'acord de quinta augmentada era sobreexplotat per la música amb pretensions de modernitat. Schönberg perpetuava en el seu tractat l'anècdota d'un professor de composició de Viena que va irritar-se davant la resposta de l'examen final d'un estudiant que havia escrit que «La tríada augmentada se emplea con preferencia en la moderna música alemana».⁸⁵⁵ Que Schönberg trobés exacta aquesta definició és una prova més d'aquests gustos finiseculars. El compositor i erudit wagnerià Miquel Domènech (nas. 1865) també ho denunciava en una conferència per a divulgar els principis de la música, donada a l'Associació Wagneriana de Barcelona en el 1906: «(...) els modernistes no *usen, abusen* molt de l'acort de *cinquena augmentada*».⁸⁵⁶ Per Domenech era un acord indeterminat que no tenia inversió i que solia usar-se amb funció de pas, tot i que li reconeixia que a vegades podia esdevenir constitutiu.⁸⁵⁷ Pensava que la indeterminació de no tenir una fonamental clara el convertia en una bona representació de la desorganització i que per això enamorava tant als músics moderns, perquè eren els músics d'una època decadent i de comportaments anàrquics.⁸⁵⁸ Com veiem, les seves argumentacions reflectien una interpretació fonamentada en l'homologia entre les estructures musicals i les estructures socials que segurament no era aïllada. Com el vestir, un acord podia arribar a simbolitzar una nova actitud en els comportaments, encara que tot partís d'una mera coincidència i no hi hagués cap lligam profund entre les estructures musicals i les socials. Resumint: els acords errants estaven de moda entre els modernistes.

⁸⁵⁴ Schönberg (1921: 305).

⁸⁵⁵ Schönberg (1921: 466).

⁸⁵⁶ Domenech (1908c: 384).

⁸⁵⁷ Domenech (1908c: 385 i 386).

⁸⁵⁸ Domenech (1908c: 420).

Però Pahissa no abusava d'aquests acords. N'hem localitzat algun de quinta augmentada en les seves composicions, i va inventar-se una nova tipologia d'acord errant. Ara bé, coincidia amb la valoració de Schönberg. Sobretot pel que fa a l'acord de setena disminuïda, que també trobava d'un dramatisme massa fàcil i còmode.⁸⁵⁹ Per això no el va utilitzar mai. A Pahissa aquests acords li interessaven com un exemple de l'alteració de les notes d'un acord, que a més havia estat acceptat pel públic fins arribar a ser un dels recursos harmònics de moda. Li interessaven perquè eren el pas previ del segon procediment de modernització de les cadències que abans hem apuntat: la substitució cromàtica de les notes d'un acord.

Enric Morera havia dedicat la segona i breu part del seu tractat a l'harmonia alterada, centrada exclusivament en l'alteració de la quinta augmentada –tret d'una ràpida referència a l'acord de sexta augmentada.⁸⁶⁰ Unes pàgines endavant recuperava la mateixa temàtica, en el segon capítol de l'harmonia alterada, tal i com va anomenar-la.⁸⁶¹ Allí plantejava que l'alteració de les notes d'un acord podia afectar la fonamental, la tercera, la tercera i la fonamental, la fonamental i la quinta, i la tercera i la quinta. Fins i tot afirmava que podia haver-hi, sonant alhora, la fonamental alterada i la fonamental sense alterar. El que era important, segons Morera, era que totes les alteracions fossin preparades i resolguessin en una bona direcció melòdica. A Pahissa el seu mestre li havia explicat que podia modificar cromàticament una o dues notes d'un acord sense que aquest perdés la seva funció. Ell ho va desenvolupar fins arribar a alterar-ne totes les notes, com hem observat a la «Dansa del Fallaires», el «Cant dels Cavallers», «l'Escena de l'encantat», «l'Aparició de Flordeneu», la «Sedució de Gentil», «l'Arribada de Tallaferro victoriós», i al «Final» de *Canigó*.

Schönberg explicava que l'origen de l'alteració d'una de les notes dels acords tríades era fruit de la voluntat de produir una sensible melòdica artificial. Per això l'alteració ascendent solia resoldre ascendentment, i la descendent descendentment.⁸⁶² Pensava que les tríades podien modificar cromàticament les seves notes, i que aquesta alteració podia afectar una, dues o les tres notes de l'acord. Tot i això, es resistia a acceptar l'alteració cromàtica de la fonamental de l'acord.⁸⁶³ La teoria iniciada per Morera i desenvolupada en la seva realització pràctica per Jaume Pahissa no distava gaire de les

⁸⁵⁹ Pahissa (1947: 77).

⁸⁶⁰ Morera (1901: 124 a 143).

⁸⁶¹ Morera (1901: 150 a 160).

⁸⁶² Schönberg (1921: 425).

⁸⁶³ Schönberg (1921: 419 i 420).

observacions del músic austríac. D'aquesta manera trobem un punt de coincidència en la modernització harmònica dels acords d'un procés cadencial a partir de la regla d'atracció bàsica de la funcionalitat tonal. En descriure el sistema harmònic de les obres de Manuel de Falla, Pahissa també va lloar-ne les resolucions tonals inesperades, la transformació de la funció tonal d'un acord mitjançant la modificació de les seves notes.⁸⁶⁴ Les cadències modernes a principis de segle XX no es conformaven amb afegir més notes a un acord. Autors molt diferents varen compartir aquesta mateixa cromatització de la funcionalitat tonal clàssica que hem detectat en l'anàlisi de les obres de Pahissa.

Intertonalitat

El tractat d'harmonia de Richter, com era d'esperar, dividia els intervals en consonants i dissonants. Els primers eren els formats per dues notes que sonaven agradablement i complaiïen l'oïda sense necessitat de resolució. Els segons eren desagradables i insatisfactoris.⁸⁶⁵ En la mateixa conferència pronunciada en el 1906 que hem comentat abans, Miquel Domènech també havia definit les dissonàncies com aquelles notes que no formaven part de les notes dels acords i que esperaven ser resoltes, ja que molestaven a l'oïda.⁸⁶⁶ Morera, en el seu tractat de 1901, indicava la mateixa pauta: «*Consonancia* es aquel intervalo que produce un sentimiento de reposo; mientras que la *disonancia*, inversamente, pide una resolución al espíritu».⁸⁶⁷ I de la mateixa manera dividia la funció dels acords: els acords consonants, que existien per ells mateixos i que no tenien cap relació obligada amb altres acords, i els dissonants, que exigien una relació directa amb uns altres acords, els que no podien existir aïlladament. Aquestes dues tipologies d'acords eren la base de l'harmonia.⁸⁶⁸ Com un interval dissonant demanava una resolució de la seva tensió, així un acord dissonant també conduïa a aquesta. Aquest fou el marc teòric de la dissonància que heretà Pahissa: un interval que demanava resolució.

⁸⁶⁴ Pahissa (1947: 83).

⁸⁶⁵ Richter (1853: 4).

⁸⁶⁶ Domènech (1908c: 387).

⁸⁶⁷ Morera (1901: 51).

⁸⁶⁸ Richter (1853: [9]).

Ara bé, a principis de segle XX la història de l'harmonia occidental era entesa com un procés evolutiu d'acceptació de les dissonàncies. Aquest procés va denominar-se «l'emancipació de la dissonància», i va portar al replantejament de la distinció tradicional entre intervals.⁸⁶⁹ Segons Schönberg, per exemple, les expressions de consonància i de dissonància no eren antitètiques. La frontera entre una i l'altra depenia de les capacitats de l'oïda per a familiaritzar-se amb els harmònics més allunyats del so fonamental.⁸⁷⁰ A partir d'aquesta premissa bàsica, no compartia la designació tradicional dels tractats d'harmonia de «notes estranyes» per a referir-se als retards, a les appoggiatures, a les notes de pas i a les escapades. Perquè eren estranyes dins una codificació tradicional de l'harmonia, que les interpretava com uns afegits casuals als acords del sistema, i que no interpretava com acords el complex sonor que originaven.⁸⁷¹ Schönberg també creia que passava el mateix amb els acords de més de cinc notes, ja que tot i ser acords es classificaven com a formacions harmòniques accidentals, com si les altres no ho fossin també.⁸⁷² Hi aquí va formular una de les afirmacions més aclamades per la historiografia de la música moderna: no hi ha sons estranys a l'harmonia, sinó que hi ha sons estranys al sistema harmònic.⁸⁷³ Amb les seves pròpies paraules:

*No existen sonidos extraños a la armonía, pues la armonía es la simultaneidad sonora. Los sonidos extraños a la armonía son simplemente aquellos que los teóricos no han podido meter en su sistema. Y esto viene de que los teóricos han supuesto gratuitamente que el oído sólo puede tomar en cuenta los cinco primeros armónicos superiores.*⁸⁷⁴

Per tant, les dissonàncies eren les consonàncies més allunyades de la sèrie d'harmònics superiors.⁸⁷⁵ El progrés històric finalitzaria amb la superació d'aquesta dicotomia de l'harmonia tradicional. La dissonància era un concepte històric.

Pahissa va adonar-se que una de les característiques de la música moderna era l'ús d'efectes harmònics més enllà dels acceptats per les normes acadèmiques. Si per un costat negava la possibilitat d'avenç a la melodia i a l'orquestra simfònica, per l'altre estava convençut que l'harmonia havia de fer un pas endavant en la seva evolució.⁸⁷⁶ I pensava que encara no s'havia escrit un nou sistema de lleis que

⁸⁶⁹ Bernstein (2002: 802).

⁸⁷⁰ Schönberg (1921: 16).

⁸⁷¹ Schönberg (1921: 371).

⁸⁷² Schönberg (1921: 374).

⁸⁷³ Schönberg (1921: 385).

⁸⁷⁴ Schönberg (1921: 381).

⁸⁷⁵ Schönberg (1921: 394).

⁸⁷⁶ Pahissa (1945b: 117) i (1952: 88).

fonamentés teòricament les pràctiques de l'harmonia moderna.⁸⁷⁷ Ell ho va intentar amb la intertonalitat, en la qual validava les seves observacions sobre els processos històrics i les modificacions estilístiques de l'harmonia amb la teoria dels harmònics. Creia que calia argumentar el seu sistema científicament. El seu referent va ser un llibre publicat en el 1854 que al·ludia al fenomen de la ressonància natural i predeia les formes de l'harmonia moderna: *L'acoustique nouvelle* de Louis Lucas.⁸⁷⁸ Totes les deduccions fetes per Pahissa a partir de l'estudi de les ressonàncies naturals no eren fruit de la seva fantasia, sinó que eren deduccions raonades, conseqüències lògiques d'un sistema que garantia la solidesa de les composicions.⁸⁷⁹ Eren el suport tècnic i necessari per a les creacions de l'esperit. El tronc del seu sistema partia de la creença en la veritat científica de que les notes pròpies de l'harmonia eren les que es produïen per ressonància natural, és a dir, els harmònics d'una nota fonamental.⁸⁸⁰ I per explicar els orígens d'aquesta creença cal que tornem a Rameau per darrera vegada.

Després de publicar el seu *Traité*, Rameau va passar-se els darrers quaranta anys de la seva vida, justament quan ja no escrivia ni òperes ni ballets, cercant una base natural i sistemàtica de les seves teories harmòniques que provenien de la pràctica musical. Va debatre constantment les seves observacions i regles amb importants filòsofs i científics.⁸⁸¹ Havia basat les seves teories en la divisió aritmètica d'una corda, i poc després de publicar el seu tractat conegué la demostració de Joseph Sauveur (1653-1716) que aquestes divisions eren audibles. Llavors s'adonà de que les cordes no eren tan sols una exemplificació de la teoria sinó que esdevenien un cos ressonant, un *corps sonore* com ell les anomenà.⁸⁸² Semblava que els descobriments matemàtics del tractat de Rameau coincidien amb el coneixement de la naturalesa. Aquesta consciència va produir un canvi importantíssim en les argumentacions teòriques. Com ha senyalat Joel Lester:

La comprensió de Rameau de que molt del que havia deduït meticulosament de les proporcions d'una corda en vibració realment ocorrien en la Natura, va motivar-lo a redefinir les bases principals de la teoria harmònica, en essència canviant-les d'un sistema deductiu cartesià a un sistema empíric newtonià.⁸⁸³

⁸⁷⁷ Pahissa (1945b: 108 i 109).

⁸⁷⁸ Pahissa (1947: 34).

⁸⁷⁹ Pahissa (1947: 140).

⁸⁸⁰ Pahissa (1947: 83).

⁸⁸¹ Lester (2002: 769).

⁸⁸² Lester (2002: 769).

⁸⁸³ Lester (2002: 770): «Rameau's realization that much of what he had deducet painstakingly from the ratios of a vibrating string actually occurred in Nature caused him to redefine the very basis of harmonic theory, in essence changing it from a Cartesian deductive system to a Newtonian empirical system».

La demostració empírica i els diversos experiments que provaven l'existència del cossos sonors varen fer creure a Rameau que les seves teories musicals eren paral·leles a les teories científiques més avançades del seu temps.⁸⁸⁴ Amb els seus encerts i les seves mancances, gràcies sobretot a Rameau, la teoria harmònica del segle XVIII va equiparar-se a una ciència d'una manera molt propera, com poques vegades havia passat en la història.⁸⁸⁵ I aquesta equiparació continuava vigent a principis del segle XX. La teoria dels harmònics formava part d'un pensament científic que permetia justificar les particularitats de determinada música occidental i legitimar la seva superioritat natural. Era una veritat científica intencionada i etnocèntrica. I evidentment, les deduccions que partien d'ella també eren susceptibles de ser-ho. No cal insistir gaire en la coincidència entre les teories científiques del tombant de segle, el moment culminant del colonialisme, i les seves bases ideològiques. No era pas fruit de l'atzar. Més aviat era un indicatiu d'una manera occidental d'entendre el món de la qual Pahissa no pogué escapar del tot.

Amb la base científica de la teoria dels harmònics, Pahissa deia que l'harmonia acadèmica havia fonamentat la codificació dels acords i la seva interrelació a partir d'una distinció falsa, perquè tant les consonàncies com les dissonàncies formaven part dels harmònics. L'acord bàsic del sistema tradicional era el perfecte major, en què les tensions es resolien. Però Pahissa pensava que aquest acord no tenia harmonia, ja que les seves tres notes eren una ressonància dels primers harmònics d'una sola nota.⁸⁸⁶ La veritable harmonia era la intertonal, és a dir, l'harmonia moderna portada al límit, l'harmonia de la dissonància pura. Els acords no podien estar formats per notes que reforcessin la seva ressonància. Si l'harmonia clàssica s'organitzava al voltant d'un acord que repetia les primeres notes ressonants del seu baix, el que històricament va denominar-se consonància, i controlava sistemàticament totes les alteracions (per exemple, les anomenades notes estranyes), la intertonalitat s'organitzava al voltant d'un acord purament dissonant que no repetia cap de les notes ressonants del seu baix, i encara menys les més pròximes, i controlava sistemàticament totes les irregularitats (per exemple, una consonància en el sentit tradicional del terme). Pahissa va conservar l'esquelet normatiu de l'harmonia clàssica i el va aplicar

⁸⁸⁴ Lester (2002: 770 i 771).

⁸⁸⁵ Lester (2002: 774).

⁸⁸⁶ Pahissa (1945b: 117 i 118), (1952: 49, 50 i 89) i (1954: 118 i 119).

a una nova tipologia d'acords, que coincidien força amb determinades tipologies analitzades en la teoria de conjunts d'Allan Forte.⁸⁸⁷

La intertonalitat era un sistema que va concebre en la dècada de 1920 per posar el límit definitiu a l'evolució de l'harmonia. Era el sistema de la dissonància pura que responia a dos fenòmens històrics: la tendència cap al major ús de la dissonància, i la progressiva assimilació de la dissonància independent de la seva funció de tensió que demana una resolució.⁸⁸⁸ Calia superar l'harmonia consonant.

Como consecuencia de lo que acabamos de exponer, podemos dejar sentado: que si la música ha de progresar, ha de ser en su aspecto armónico; y, que el camino lógico del progreso de la armonía, es el intertonalismo, o «sistema intertonal».⁸⁸⁹

Intertonalitat no era sinònim de politonalitat. Perquè aquesta era la combinació alhora de dues o més tonalitats que tenien un ritme harmònic intern i un funcionament general paral·lel però diferents, com el que faria Darius Milhaud (1892-1974) uns anys després.⁸⁹⁰ Tampoc ho era d'atonalitat ni de dodecafonisme. Perquè només afectava la música en la seva dimensió harmònica i permetia continuar usant la tonalitat en la creació de melodies.

Malgrat la datació tardana de la invenció del terme i del sistema, en les primeres obres podem resseguir el rastre del seu origen. Pahissa va repetir diverses vegades que ja hi havia intertonalitat en l'experimentació harmònica del final de *La presó de Lleida* a partir de la suggestió del so de les campanes, i també en el seu poema simfònic *El camí*. Concretament, en aquesta darrera obra, es referia a aquells moments en què l'ús de les dissonàncies no anava associat a l'augment de la tensió i de les expectatives de resolució. La darrera aparició del cap de la melodia principal n'és l'exemple més representatiu. A *Canigó* també hem senyalat diferents moments amb un ús de la dissonàncies semblant, al «Final» i a la «Mort de Gentil», tot i que en aquest darrer número encara podríem entendre-ho com una manera d'augmentar la tensió. L'anàlisi dels tres actes de *Gala Plàcidia*, la seva primera òpera estrenada en el 1913, també revelaria aquestes temptatives en l'experimentació harmònica de les dissonàncies que conduïrien a la invenció del nou sistema. En aquests primers anys, Pahissa va cercar la manera de conduir la música al seu «grau òptim d'evolució», de que trobés el seu «moment culminant» mitjançant «l'avenç valent» de l'harmonia. No ho feu només per ser modern i europeu, sinó per trobar el

⁸⁸⁷ Forte (1973). Per a més informació sobre aquest sistema vegeu Pahissa (1954: 117 a 131).

⁸⁸⁸ Pahissa (1945b: 118).

⁸⁸⁹ Pahissa (1945b: 118 i 119).

classicisme que els noucentismes reclamaven a l'art en general, el moment modèlic de màxima realització de la música en la totalitat dels seus paràmetres, i sobretot en el més importants d'ells: l'harmonia.

Orquestració

Quan en el 1911 Jaume Pahissa va acabar la seva estada becada en diverses ciutats europees, hagué de lliurar una memòria a l'Ajuntament de Barcelona. Les observacions que contenia varen molestar Joan Lamote de Grignon, director de la Banda Municipal de Barcelona i creador de la nova Orquestra Simfònica de Barcelona. Perquè Pahissa proposava la transformació de l'agrupació municipal en una orquestra per tal de millorar la situació dels músics catalans i treure la terra catalana del retràs en què segons ell es trobava. Si per una banda Pahissa havia menystingut la nova institució simfònica fundada la tardor de 1910, per l'altra atacava les bandes com una tipologia d'agrupació instrumental subdesenvolupada que encallava el progrés de la societat.⁸⁹¹ A partir dels articles apareguts a finals de 1911 i principis de 1912 en diversos diaris, com *La Veu de Catalunya*, *El Poble Català* o *La Publicidad*, podem reconstruir les raons del nostre músic.⁸⁹²

Pahissa sabia que l'ajuntament havia augmentat el pressupost de la seva banda, i pensava que hagués valgut més la pena reconvertir-la en una orquestra. No va ser pas un atac directe a Lamote, tot i que li retreia que pretengués que la seva orquestra fos l'única de la ciutat, i li criticava el sovintejat canvi de músics que practicava, conseqüència, segons deia, de no ser una entitat estable amb una institució al darrera.⁸⁹³ Però la motivació principal de la seva memòria era la convicció de que una banda estava integrada per un nucli d'instruments innobles i sorollosos, que tenia poques obres originals escrites originalment per a la seva formació i que es veia obligada a usar transcripcions d'obres simfòniques.⁸⁹⁴ Les bandes, per a Pahissa, eren unes agrupacions innobles pels instruments que contenien. Eren per a tocar al carrer i no en una sala de concerts, com li corresponia a la «civilitzada» orquestra. Però on

⁸⁹⁰ Pahissa (1947: 145 a 149).

⁸⁹¹ Pahissa (1911: 2).

⁸⁹² Pahissa (1911), (1912a) i (1912b).

⁸⁹³ Pahissa (1912b: 2). Cal aclarir que Pahissa va estar a l'estranger quan l'Orquestra Simfònica de Barcelona va iniciar la seva primera temporada i que segurament, quan va escriure la memòria, encara no l'havia escoltat i només en tenia referències indirectes.

⁸⁹⁴ Pahissa (1911: 2), (1912b: 2) i (1952: 59).

radicava la innoblesa de la plantilla instrumental? Per exemple en l'ús del bombo, que segons deia era un instrument clarament menys noble que els timbals.

Se li va objectar que tant la banda com l'orquestra compartien instruments. Amb un argument massa fàcil va rebatre-ho, contraargumentà que no era pas que determinats instruments de la banda formessin part de l'orquestra, sinó que alguns instruments de l'orquestra formaven part de la banda. L'explicació més sòlida, però, la trobava amb els instruments de corda: com que la banda no disposava dels «instruments més nobles», no podia ser un element d'art. A més a més, en les transcripcions per a banda, el clarinet solia ser el substitut dels violins. I Pahissa pensava que el clarinet era el menys noble dels instruments de l'orquestra. Si havia arribat a formar-ne part, deia, havia estat gràcies al perfeccionament del seu mecanisme i a l'habilitat dels instrumentistes que havien maldat per aconseguir-ho.⁸⁹⁵ Amb poques paraules, i amb una contundència que sens dubte degué ofendre, conclouia: «L'art de l'instrumentació no consisteix en buscar la manera de usar els instruments de poc valor musical perquè facin el menos fastig possible».⁸⁹⁶

El nucli més important i essencial de l'orquestra, per tant, era el quintet de la família de corda: dos grups de violins, un de violes, un de violoncels i un de contrabaixos. Per les seves capacitats expressives, Pahissa pensava que només amb aquest quintet de cordes ja hi havia una orquestra.⁸⁹⁷ També creia que una agrupació qualsevol d'instruments no era una orquestra, que no ho era un conjunt d'instruments de vent ni tampoc un conjunt de músics tocant en un cafè o en una sala de ball. L'orquestra simfònica, que era la mateixa del teatre líric, tenia per base la família dels instruments d'arc: «Sin ella, no hay orquestra; si está ella, ya existe la orquestra».⁸⁹⁸ Aquesta identificació tímbrica d'un conjunt simfònic venia a senyalar una manera de remarcar un canvi generacional amb els gustos musicals: els conjunts de corda deslligats de l'escena lírica eren un símbol de la música culta, de les agrupacions civilitzades d'Europa i de les obres sobresortints del cànon. Simbolitzava bé el contrast amb les bandes militars i el seu repertori de passeig endiumenjat. No en va les dues simfonies de Jaume Pahissa eren per a orquestra de corda, i també les *Impressions simfòniques* de Juli Garreta, estrenades a Barcelona en el

⁸⁹⁵ Pahissa (1912a: [2]), (1945b: 204 i 209) i (1980: 87).

⁸⁹⁶ Pahissa (1912b: 2).

⁸⁹⁷ Pahissa (1945a: 91).

⁸⁹⁸ Pahissa (1980: [85]).

1907. La corda garantia la noblesa de l'agrupació instrumental. No era estrany que Pahissa no compregués i lamentés la mania que tenien als instruments d'arc determinats compositors de les primeres avantguardes del segle XX, com Igor Stravinsky (1882-1971).⁸⁹⁹

Segons Pahissa, l'orquestra simfònica havia sorgit de la família de les cordes i havia acceptat progressivament els altres instruments, tant els de vent com els de percussió. Però com podem suposar, no tots els instruments eren dignes de formar-ne part: «Primero aceptó las antiguas flautas, después el campestre oboe, luego el resonante corno y las bíblicas trompetas. Y con ellos el timbal que usaron las primitivas tribus y la gran arpa que tocaban los egipcios».⁹⁰⁰ Sembla, pels adjectius que usava, que Pahissa volgués justificar la noblesa dels seus instruments per una genealogia històrica que arrelava la reialesa de la seva nissaga! Però va ser justament en el segle del romanticisme, deia, quan l'orquestra va ampliar el registre de les diferents famílies de vent que contenia i va introduir els trombons, la tuba, l'arpa i la percussió.⁹⁰¹ En el mateix moment culminant de l'evolució de la melodia, i de decadència de les formes musicals, l'orquestra simfònica havia arribat a la seva definició clàssica amb una plantilla ideal integrada per setze violins primers, setze violins segons, dotze violes, deu violoncels, vuit contrabaixos, un flautí, dues flautes, dos oboès, un corn anglès, dos fagots, un contrafagot, dos clarinets, un clarinet baix, quatre trompes, tres trompetes, tres trombons, una tuba, timbals i una o dues arpes.⁹⁰²

Com era d'esperar en la seva època, les seves observacions sobre l'evolució instrumental i orquestral revelaven el mateix cientisme que hem comentat respecte a la seva visió històrica de la dissonància en l'harmonia, i perpetuaven la idea darwinista de progrés cultural en el rerafons. Quan pensava en els instruments i en les famílies instrumentals, la mateixa metàfora biològica de l'evolució que havia impregnat la història dels estils organitzava el seu discurs:

Así como la selección natural en los seres vivos ha ido produciendo tipos más evolucionados y perfectos, cada vez más altos en la escala de la vida, también en el mundo de la música la ley de selección –que en este caso no será natural sino «artificial», o sea, «hecha por el arte»– ha ido perfeccionando y afinando las primitivas creaciones instrumentales para dar lugar a tipos acabados y definitivos dentro de cada familia o variedad.⁹⁰³

(...)

⁸⁹⁹ Pahissa (1980: 86).

⁹⁰⁰ Pahissa (1980: 87).

⁹⁰¹ Pahissa (1945a: 93 i 94).

⁹⁰² Pahissa (1945a: 92 i 94), (1952: 58) i (1980: 47 i 86).

⁹⁰³ Pahissa (1945a: 140 i 141).

Los instrumentos musicales, como las especies de los seres vivos, nacieron unos con facultad de evolucionar y transformarse en tipos superiores, cada vez más perfectos, y otros quedaron estancados en su forma más o menos rústica y primitiva.⁹⁰⁴

(...)

El oboe actual es, pues, el tipo evolucionado, el arquetipo de la extensa y vieja familia de instrumentos de caña doble. Por sus cualidades superiores es la especie que ha sobrevivido en el mundo artístico. Los demás no han podido adaptarse a las condiciones nuevas que el medio musical ha ido tomando. Sólo el corno inglés ha sido aceptado para llenar una parte de la región grave.⁹⁰⁵

D'aquesta manera, Pahissa arribà a formular el primer dels seus principis fonamentals de la instrumentació, *la llei de la noblesa dels instruments*: només els instruments nobles poden formar part de l'orquestra, és a dir, aquells instruments que siguin la representació més pura i artística de cadascun dels procediments de producció del so musical.⁹⁰⁶

¿Cuál es la característica que hace que un instrumento tenga esta condición de nobleza? Es, principalmente, el que su sonido sea puro y de buena calidad artística. Esta condición se suele alcanzar a cambio de la dificultad en la buena emisión del sonido y en el perfecto dominio de la técnica de ejecución. Es decir, que un instrumento de fácil sonido y de ejecución cómoda y accesible, generalmente será un instrumento vulgar y de baja calidad. Y, al contrario: un instrumento que exija un largo trabajo para obtener un buen sonido y para superar las dificultades técnicas, lo que al propio tiempo obligará a profundizar en el estilo y en la interpretación, será, generalmente, un instrumento noble y artístico, digno de figurar en el más alto y maravilloso medio de expresión del arte, la orquesta.⁹⁰⁷

Per exemple, si l'oboè era un instrument noble, evolucionat i purificat amb la transformació del temps dels instruments de doble canya, l'exemple d'aquell instrument innoble, primitiu, subdesenvolupat era la gaita, que per aquesta raó no podia entrar a formar part de les agrupacions orquestrals de la música culta.⁹⁰⁸ I la raó d'aquesta distinció la trobava en una qualitat del so que no amagava la sobrestimació de la dificultat d'execució i la destresa dels intèrprets. Per a Pahissa els instruments orquestrals més purs eren el violí, la flauta, l'oboè, la trompa, la trompeta, el timbal, i en darrer lloc el clarinet. Subjacent, hi havia la idea noucentista que identificava la cultura amb l'esforç i el treball constant.

Quan després de la primera guerra mundial el gustos neoclàssics de les primeres avantguardes reaccionaren contra el darrer romanticisme, va posar-se de moda una tipologia de composicions cambrístiques que reduïen la seva plantilla instrumental. Pahissa va sentir aquesta influència en una obra de 1919, *Nit de somnis*. Però la reducció d'instruments era significativa de la seva particular manera de

⁹⁰⁴ Pahissa (1945a: 148).

⁹⁰⁵ Pahissa (1945a: 155).

⁹⁰⁶ Pahissa (1945b: 200), (1952: 58) i (1980: 87).

⁹⁰⁷ Pahissa (1945b: 203).

⁹⁰⁸ Pahissa (1945a: 150).

pensar l'orquestració. Perquè no experimentava amb combinacions noves d'instruments ni reduïa el pes de la corda, sinó que eliminava la percussió, les trompetes, els trombons i les tubes, i es quedava amb una orquestra de reminiscències clàssiques integrada per dues flutes, un oboè, dos clarinets, un fagot, dues trompes i una arpa, a més a més del quintet de cordes. La seva va ser una interpretació més ajustada del classicisme vienès, però també una manifestació de la noblesa dels instruments imprescindibles de l'orquestra simfònica.

Per acabar d'explicar la formació de l'orquestra, Pahissa va formular la segona llei de la instrumentació, o *Llei de la tessitura central*: l'orquestra ideal conté les famílies d'instruments associades a cadascun dels sis instruments purs anteriors i que desenvolupen tota la gamma de sons. A partir de l'instrument tipus, que era aquell en el qual les notes que constituïen el seu registre central coincidien amb les de les melodies cantades, i depenent de les limitacions físiques i possibilitats d'extensió, es creaven les diferents seccions tímbriques de l'orquestra: el violí estenia el seu àmbit en el registre greu amb les violes, els violoncels i els contrabaixos; la flauta el seu registre agut amb els flautins; l'oboè el seu registre greu amb el corn anglès, els fagots i els contrafagots; la trompeta amb els trombons i la tuba; i el clarinet amb el clarinet baix.⁹⁰⁹ Pahissa instrumentava fragmentant la melodia segons el registre en cadascuna d'aquestes seccions tímbriques. En el *Canigó* hem vist que va ampliar aquestes seccions i hi va afegir el clarinet en mi bemoll, una tuba contrabaix i un heckelfon, un baix d'oboè inventat per Wilhelm Heckel (1856-1909) en el 1904.⁹¹⁰ La raó d'aquesta ampliació fou la necessitat de més intensitat ocasionada per les condicions físiques de la interpretació a l'aire lliure, com detalla al parlar de l'heckelfon:

Yo lo usé en mi poema lírico «Canigó», destinado a representarse al aire libre. Por esta causa, y para acrecentar la potencia sonora de la orquesta, aumenté a cuatro el número de instrumentos de madera de cada familia: cuatro flautas (dos flautines y dos flautas); cuatro clarines (pequeño clarinete en mi bemol, dos clarinetes y clarinete bajo) y también cuatro oboes (dos oboes, corno inglés y heckelfon). Y fué por esta razón que empleé tal instrumento.⁹¹¹

Aquest desplegament del registre dels instruments purs era molt important per enriquir la sonoritat i la potència del conjunt simfònic. De fet, creia que una de les funcions importants de la veu de contrabaixos era proporcionar la base greu de tota l'orquestra. Conscient de que molta música de cambra s'interpretava també simfònicament, Pahissa també creia que quan es transcrivia per a orquestra un

⁹⁰⁹ Pahissa (1945b: 212).

⁹¹⁰ Finkelman (2004).

quartet de corda calia afegir-hi els contrabaixos: «pues la orquesta sin contrabajos resulta falta de base y su sonoridad es vacilante, y aunque los acordes sean completos y el bajo armónico encargado al violoncelo sea correcto y sólido, estos acordes sin el apoyo robusto del contrabajo parecerán débiles y en el aire, como un edificio sin cimientos».⁹¹² Ell mateix ho havia fet amb l'obra que va estrenar en el 1905, un exercici de contrapunt a tres parts que interpretava sempre amb una orquestra de corda. Per la mateixa raó acceptava un instrument «sorollós» i «groller» com la tuba, que per a ell era una mena de «trompa envilecida». Com que la família dels metalls no tenia suficients notes greus per al seu volum, aquest instrument servia per cobrir aquesta mancança.⁹¹³ La sonoritat de la veu de baix era imprescindible. Per això també pensava que el principal defecte dels cors de veus blanques era l'absència de greus per sustentar l'harmonia.⁹¹⁴ Evidentment, hi havia implícit el pes de la teoria dels harmònics.

La destresa tècnica en les orquestracions de Jaume Pahissa no era, ni pretenia ser, en l'exploració dels registres extrems dels instruments ni en la troballa de combinacions innovadores. Ara bé, com havia detectat determinada crítica de *La presó de Lleida*, Pahissa construïa unes textures polifòniques complexes que li permetien utilitzar la majoria dels instruments, inclosos els més greus, amb una definició melòdica i contrapuntística amb la qual el públic no estava acostumat. Per a ell la construcció polifònica de la textura era l'ànima de la tècnica musical.⁹¹⁵ Per fer-ho usava acompanyaments melòdics a partir d'un motiu concret, d'arpegis, d'acords que repercutien rítmicament la mateixa harmonia senzilla, o d'un contrapunt lliure. Eren els procediments que Richter classificava com acompanyament figurat.⁹¹⁶ I per a realitzar-los Pahissa els fragmentava tímbricament, passant la seva estructura abstracta per les diferents seccions tímbriques. El mateix feia amb les melodies principals, les fragmentava amb la instrumentació. Feia el que Robert P. Morgan va indicar de Gustav Mahler: la instrumentació analítica.⁹¹⁷ És a dir, que els canvis instrumentals senyalaven els motius i les divisions de les frases i temes. Ho hem senyalat repetitivament en el detall de la textura de les nostres anàlisis. Però en el rerafons de l'orquestració de Pahissa hi havia aquestes seccions tímbriques que es resumien amb

⁹¹¹ Pahissa (1945a: 179).

⁹¹² Pahissa (1945a: 85).

⁹¹³ Pahissa (1945b: 215 i 216) i (1980: 88).

⁹¹⁴ Pahissa (1945a: 196).

⁹¹⁵ Pahissa (1945b: 248).

⁹¹⁶ Richter (1853: 165 i 166).

⁹¹⁷ Morgan (1991: 41).

les dos lleis que hem recuperat fins aquí. Les podem sintetitzar amb el desplegament de registre dels instruments purs: flutes, oboès, clarinets, trompes, trompetes i violins.

Finalment, ens cal recordar també dues lleis més formulades per Pahissa: la *Llei de la incompatibilitat entre els instruments i els conjunts polifònics*, i l'*Efecte coral*. Segons la primera, els instruments polifònics com el piano i la guitarra no podien integrar conjunts polifònics, tot i que hi podien dialogar. Perquè acumular elements que per si mateixos ja eren complets i suficients no aconseguia augmentar la força, la intensitat i la sonoritat del conjunt.⁹¹⁸ L'orquestra, essencialment, només podia estar formada per instruments monofònics. La inclusió de l'arpa era una excepció que justificava pels seus arpeggiats característics.

L'efecte coral apareixia amb la reunió de diversos instruments iguals que executaven una mateixa part de la textura. Provocava la millora de la qualitat del so i augmentava la seva potència. La veu humana era l'instrument que més s'hi prestava, i en l'orquestra era en els instruments d'arc on més excel·lia. A més número de violins, la bellesa i la pastositat del seu so era superior. En canvi, l'excés de potència en els instruments de metall apagava aquest efecte, i la delicada individualitat dels instruments de vent feia que en sumar-se perdessin claredat i concretesa. Una altra raó per no incloure els instruments polifònics en la orquestra era la seva incapacitat per a l'efecte coral. Tret de l'arpa, que quan estava doblada guanyava potència sense perdre encant.⁹¹⁹

L'efecte coral era un dels valors que Pahissa més apreciava de la música. Per ell anava lligat al descobriment històric de l'harmonia a finals de l'edat mitjana i la configuració de l'orquestra simfònica, amb la centralitat autosuficient de la secció de corda. L'única ampliació de la segona edició del seu llibre *Grandes problemas de la música*, a més de tres capítols nous i independents, va ser justament un nou paràgraf dedicat a l'efecte coral en el quintet de corda d'una orquestra i la proporció d'instruments.⁹²⁰ Comentant la dificultat d'establir la norma proporcional justa entre el número de primers violins i de contrabaixos, advertia que sempre calia que hi hagués un mínim de dos contrabaixos, «por cuanto, un instrumento de cuerda, solo, pierde el efecto coral, característico de la orquesta».⁹²¹ El pilar fonamental de l'orquestració de Pahissa era aquest fenomen senzill d'un conjunt de persones cantant alhora la

⁹¹⁸ Pahissa (1945a: 134 a 137) i (1945b: 210 i 211).

⁹¹⁹ Pahissa (1945b: 219 i 220).

mateixa melodia. Per això valorava els unisons corals de determinades òperes italianes i, sobretot, els de Wagner. Per això creia que amb la corda sola ja hi havia una orquestra i que les bandes eren innobles. Per això li agradava més arranjar quartets de corda per a orquestra de corda que no pas a la inversa. No va ser fins el 1935 que un trio de cambra va interpretar per primera vegada el seu *Trio*.⁹²² No li interessava la sonoritat dels conjunts de cambra. L'emocionava colpidorament el que ell va denominar efecte coral. Amb això era ben lògic que no experimentés l'orquestració simfònica a partir del seu tractament cambrístic, com ho feien Gustav Mahler o els membres de la Segona Escola de Viena.

El públic civilitzat

El públic vuitcentista que assistia a l'òpera i a altres gèneres d'escena lírica solia participar de la música segons l'habilitat i les qualitats del cantant o la cantant. Determinats representants de la generació catalana nascuda en el darrer quart de segle XIX pensava que calia corregir-ho.⁹²³ Lluís Lamaña (1868-1964) va detectar –i sobrevalorar– aquesta transformació en l'actitud de l'oient, fins al punt de relativitzar la música teatral, ja que l'atenció del públic es distreia visualment i no es concentrava en la partitura.⁹²⁴ Era un signe més d'un canvi generacional que s'interpretava com una ruptura històrica important. En el seu llibre *Barcelona filarmònica: la evolució musical de 1875 a 1925*, Lamaña lamentava la manca d'autors musicals catalans durant les tres primeres quartes parts del segle XIX, i que concerts com les *matinés líricas* del Liceu, que solia programar les tardes dels dies festius, no tenien un caràcter pedagògic ni cultural.⁹²⁵ No ocultava tampoc la seva exaltació pel progrés musical que havia suposat la consolidació del cànon occidental i del ritual del concert romàntic, i la superació dels gustos operístics decimonònics, tret del reverenciat «cantor del Rin»:

(...) al contemplar nuestra vida musical moderna, pálidamente reflejada en los capítulos de este libro, y al compararla con la del período que la precedió, nuestro ánimo se dilata, sintiéndose orgulloso del progreso alcanzado.

⁹²⁰ Pahissa (1954: 214 i 215).

⁹²¹ Pahissa (1954: 215).

⁹²² Vegeu annex n. VI, programa n. 179.

⁹²³ Lamaña (1927: 70 i 71).

⁹²⁴ Lamaña (1927: 63 i 64).

⁹²⁵ Lamaña (1927: 27, 39 i 40).

El avance ha sido rápido, y el camino recorrido, inmenso.
Forzoso es reconocer, que desde la *Traviatta*, encanto y deleite de nuestros mayores, hasta el *Parsifal*, des de *Els Nets dels Almogàvers*, hasta la *Pasión* de Juan S. Bach, la distancia es enorme.⁹²⁶

Després de dues dècades amb diversos intents més o menys reeixits, l'increment de la demanda i la l'enfortiment del concert simfònic va portar Joan Lamote de Grignon a crear la primera orquestra estable de la ciutat, l'Orquestra Simfònica de Barcelona. Amb una massa aproximada de vuitanta músics, va constituir-se a principis d'octubre de 1910 i es va presentar públicament al Palau de la Música el tretze de novembre del mateix any. No va dissoldre's fins el 1924, quan l'Orquestra Pau Casals feia quatre anys que absorbia la capitania simfònica a Catalunya.⁹²⁷ Ja hem indicat, també, que poc després de crear-se l'orquestra de Lamote, Jaume Pahissa demanava a l'ajuntament la reconversió de la banda municipal. I en el primer capítol hem escrit sobre la transformació de l'ofici de director d'orquestra a redós dels directors alemanys. Per tant, aquests nous models de música culta –des d'una perspectiva concreta de cultura musical– varen definir-se a finals del segle XIX i consolidar-se en la primera dècada del XX. El Palau de la Música Catalana n'era una clara plasmació arquitectònica per la seva tipologia de sala de concerts sense escena, i pel contingut iconogràfic de la decoració escultòrica, com la manifestació del nou cànon occidental que revelen els tres bustos de la façana principal: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594), Johann Sebastian Bach i Ludwig van Beethoven. En aquest context de canvis era lògic que Pahissa pensés que «La orquesta sinfónica es el índice que marca el grado de cultura a que ha llegado un pueblo».⁹²⁸ Com va resumir molt bé la revista humorística *Papitu* després del concert dirigit per Franz Beidler, el gendre de Wagner, en el qual va interpretar-se *El combat*: «S'han acabat els temps dels tenors (...) y han vingut els temps dels directors d'orquestra».⁹²⁹ En plena realització d'aquest procés era ben normal l'entusiasme que provocà el novembre de 1906 un esdeveniment com el concert monogràfic de les obres simfòniques d'un autor de vint-i-sis anys. Les valoracions del «Concert Pahissa» ens corroboren aquesta oposició generacional al romanticisme. També ens permeten matisar el classicisme musical advocat pels noucentistes.

⁹²⁶ Lamaña (1927: 270).

⁹²⁷ Lamaña (1927: 225, 226 i 231).

⁹²⁸ Pahissa (1945a: 98).

⁹²⁹ *Papitu*, n. 65 (23 de febrer de 1910), p. 125.

De les obres que varen interpretar-se aquell dia, la que va ser qualificada de més clàssica va ser el *Trio*, la composició que ja havia donat a conèixer l'any anterior.⁹³⁰ Ho era per la seva plantilla instrumental, semblant a les agrupacions simfòniques de Mozart i de Haydn, i per l'escassetat d'ornamentacions virtuoses i l'absència de trucs sonors. I perquè tenia un caràcter simfònic només amb una orquestra de corda i un caràcter harmònic només amb tres veus. És a dir, que defugia les atraccions característics de la lírica romàntica, el culte a la veu i els efectes dramàtics de l'orquestra; que preferia la sobrietat de mitjans i tractava modernament la melodia a partir de centrar l'interès en la definició harmònica de la composició. Ara bé, això no implicava que la tècnica o la racionalitat sotraguessin l'essència emocional de les consideracions sobre la música; almenys per a Pahissa. Senzillament, havien canviat els gustos, els models i les actituds, però no la conceptualització de la música com un art fonamentalment emocional. Veiem ho.

En un article publicat a la revista *Garba* en el 1906, mesos abans de l'èxit de *La presó de Lleida*, i a redós de l'estrena de l'òpera *Emporium* d'Enric Morera, Jaume Pahissa afirmava: «No es la ciencia ni'ls estudis lo que donen la plenitud, el color y la originalitat de l'orquestra, sinó l'inspiració nascuda del pregón sentiment y l'entusiasme que vibra en l'ànima de l'artista y que al transmetres al auditori satisfà plenament els sentits interns de bellesa que l'artista a l'hora excita y calma».⁹³¹ La dualitat entre tècnica i inspiració era un dels tòpics de les valoracions musicals. Segurament fou una bona arma usada per determinats sectors conservadors per tal d'acusar la música moderna, degut, deien, a la seva manca de sentiment i d'inspiració, a la seva submissió a la tècnica. Pahissa va respondre-hi situant en el centre de la gènesi creativa la fantasia del compositor. D'aquesta manera, amb astúcia però sense deixar de ser sincer, va construir un discurs que es contraposava directament als arguments de caire romàntic dels tradicionalistes, però amb una visió de la música que manllevava una de les característiques nuclears del seu romanticisme. En aquesta crònica, escrita amb vint-i-cinc anys, va reblar encara més el seu discurs: la manca de tècnica, pensava, solia acompanyar la manca d'inspiració i solia ser-ne una conseqüència.⁹³² Per tant, el treball tècnic sobrevenia una demostració de la inspiració del creador. No n'era la negació.

⁹³⁰ *Diario de Barcelona*, (16 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 17]; Miro, «Teatre y concerts: el concert Pahissa», *El Poble Català*, n. 277 (16 de novembre de 1906), p. [3]; i Rius de Romero, «Concert Pahissa», *Or y grana*, (24 de novembre de 1906), p. 123.

⁹³¹ Pahissa (1906: 7).

⁹³² Pahissa (1906: 10).

En les publicacions argentines dels anys quaranta i cinquanta continuava defensant la mateixa definició de la música. A *Los grandes problemas de la música* explicava que «(...) la intuición, que es lo que en arte se llama inspiración, es el agente que excita y guía al artista en el camino de su trabajo, camino y labor que la razón, después, conforma y ratifica».⁹³³ En la seva biografia de Falla recordava la importància de la imaginació i que sempre valia més l'artista que el tècnic i el pur professional.⁹³⁴ En el capítol dedicat a la música de la *Enciclopedia Práctica Jacskon* també ho repetia només començar: «La música es un arte. Esto quiere decir que en su creación intervienen, de manera principal, la intuición y la sensibilidad, ayudadas, como en toda obra humana, por la inteligencia y la voluntad».⁹³⁵ La llavor de la creació era en l'experiència mística del compositor:

Su mente se aviva y se ilumina, su mirada se pierde en el infinito, su pulso bate con más fuerza y rapidez, y en su imaginación aparecen las visiones de arte, claras y evidentes, como si una ventana se le abriera sobre un mundo superior, como si le dictaran las ideas que apenas hubiera presentado, y que, en estado normal, de conciencia serena, por caminos lógicos e intelectivos, no hubiera nunca llegado a descubrir ni a alcanzar.⁹³⁶

I per continuar el tòpic romàntic, la inspiració era més propícia en les hores nocturnes.⁹³⁷

Un dels capítols de *Los grandes problemas de la música* ens permet concretar una mica més la narració del procés creatiu. Pahissa explicava els passos a seguir per compondre música sobre un text poètic: prendre possessió del sentiment que hi ha en el text, declamar el text fins que es tornés cant, organitzar les frases musicals de la melodia amb unes cadències que s'adeqüessin bé a la forma poètica, desenvolupar l'atracció tonal i l'harmonia implícites en la melodia i, finalment, utilitzar la tècnica per desenvolupar completament l'obra musical.⁹³⁸ Com veiem, aquests passos seguien i exemplificaven correctament les argumentacions teòriques sobre la creació i la situació de la tècnica en aquest procés. Perquè fins al darrer moment l'especulació tècnica no era important. Fins a l'organització de les cadències i l'harmonia tots els passos se seguien lliurement, sense altra finalitat que la interpretació d'un text o la seva declamació musical. Aquesta relació entre tècnica i inspiració, temporalment jerarquizada en el procés creatiu, tornava a tractar-la en un dels nous capítols de la segona edició d'aquest llibre:

⁹³³ Pahissa (1945b: 133).

⁹³⁴ Pahissa (1947: 26, 39 i 40).

⁹³⁵ Pahissa (1952: 21).

⁹³⁶ Pahissa (1945b: 40).

⁹³⁷ Pahissa (1947: 125).

⁹³⁸ Pahissa (1945b: 53 i 54).

Las obras de la música no son materiales, ni son imitación ni copia de la realidad. Son sólo producto de la cr[e]ación imaginativa. Pero, en cambio, la técnica musical es compleja y difícil; su dominio requiere largo, constante y atento estudio, mucho más que otro arte cualquiera. Tenemos, pues, que, si por un lado la invención musical, por lo abstracta, pudiera considerarse como la inspiración pura, por otro, sus medios de expresión y su técnica son extraordinariamente complicados y constituyen un extenso cuerpo de reglas y leyes.⁹³⁹

Per a Pahissa, en la música tot era invenció de l'esperit. No hi havia contacte amb la realitat material i per això la creació musical era un gran misteri. Tampoc tothom estava capacitat per escoltar la inspiració, ni n'era digne.⁹⁴⁰ Un cop tenia les noves idees musicals, el compositor anotava els traços melòdics i harmònics més rellevants en els primers esbossos i s'ajudava del piano per a desenvolupar tècnicament la música.⁹⁴¹ El procés acabava amb la instrumentació, que realitzava abstractament les melodies i els acords.⁹⁴²

I aquesta visió de la creació musical com casava amb els nous hàbits de consum musical? Com refermava les noves actituds que es demanaven als oïent? Què tenia a veure amb la música simfònica, l'ofici del director d'orquestra i la crisi dels models operístics? Ho aclarirem a partir d'una puntualització feta per Pahissa sobre determinats recursos idiomàtics de les trompes i les trompetes.

Pahissa creia que el timbre de la trompeta, de la trompa i de la corneta estaven associats a una sensació bèl·lica. També que hi anaven qualsevol de les combinacions musicals de les notes sol, do i mi –les notes de la corneta– o la seva transposició.⁹⁴³ A partir del que explicava Vincent d'Indy en el seu tractat de composició,⁹⁴⁴ Pahissa també trobava molt interessant el recurs de transposar aquest efecte de fanfara militar a un altre instrument. Per exemple, en comptes d'orquestrar aquests passatges melòdics arpegiats amb dues trompetes fer-ho amb una trompeta i una flauta. El resultat sonor, segons afirmava, era sorprenentment similar.⁹⁴⁵ Així doncs, aquests sons característics de la trompeta suggerien, en ells mateixos, el caràcter marcial i militar. Si una trompeta tocava una melodia que no tenia res a veure amb la disposició de les tres notes de l'acord major, aquest instrument no suggeria, escrivia Pahissa, aquest caràcter. Però si un altre instrument feia sonar les notes d'aquest acord amb un determinat ritme, sí que

⁹³⁹ Pahissa (1954: 33).

⁹⁴⁰ Pahissa (1945b: 41 i 43).

⁹⁴¹ Pahissa (1945a: 18 i 19).

⁹⁴² Pahissa (1945b: 55).

⁹⁴³ Pahissa (1945a: 104).

⁹⁴⁴ Indy (1903, 2 vol: 53 i 61).

⁹⁴⁵ Pahissa (1955: 98).

ho feia. Ho demostrava amb el motiu inicial de la tercera simfonia de Beethoven.⁹⁴⁶ Pahissa parlava d'una «falsa relació» per referir-se a aquest fenomen, amb un terme doble que extreia dels tractats d'harmonia.

Ara bé, si les trompetes donaven una impressió de batalla, o la trompa despertava una idea de cacera, pensava que era pel record col·lectiu i inconscient d'una pràctica anterior, transmès mitjançant el llenguatge musical.⁹⁴⁷ Perquè en el segle XX, deia, no hi havia una relació directa entre les trompetes i la guerra, ni entre les trompes i la caça, que justificués aquest paral·lelisme entre un instrument i una determinada escena, espai o acció. Aquestes evocacions venien amb la mateixa tradició musical. Una interpretació bàsica i inicial de la trompeta i la trompa només havia permès emetre els harmònics naturals. El mateix havia passat amb altres instruments de vent, com el clarí. D'aquí que una determinada organització melòdica i rítmica s'associés als sons dels instruments usats en els conflictes bèl·lics i les diversions aristocràtiques de segles enrera. Quan un músic havia volgut evocar aquestes escenes, lògicament, hi havia recorregut. Llavors, en la pràctica musical, l'abstracció d'aquestes referències havia anat associada a aquests significats. No és que la música, amb els seus recursos, imités la realitat, sinó que els músics havien traçat motius i havien estilitzat l'ús de determinats timbres a partir del que la realitat els suggeria.⁹⁴⁸ I un cop la referència a la realitat era superada amb el pas dels anys, aquests usos semàntics continuaven en la pràctica musical. Aquesta era una prova definitiva, deixava entreveure Pahissa, de la incapacitat de la música per a imitar i de la seva essència abstracta. També ho era de l'escolta correcta. Perquè en l'audició musical el timbre era un goig inferior a les relacions abstractes del so.⁹⁴⁹ Les mateixes abstraccions que eren la matèria prima de la música i que s'originaven en la inventiva fantasiosa del compositor. Les mateixes abstraccions que nodrien l'aparent imitació de la realitat.

L'exemple més significatiu d'aquesta nova actitud de l'oient que Pahissa insinuava en la focalització de l'atenció en els paràmetres menys sensorials del so, l'hem trobat en una ressenya periodística feta per un conegut seu, per un dels seus companys d'estudis a la Universitat de Barcelona, per l'arquitecte més important del primer noucentisme: Rafael Masó. En un concert del trio format per Enric Sans (1890-?), Emile Angelo i Lluís Bonaterra (1889-1952) celebrat el 10 de març de 1916 a

⁹⁴⁶ Pahissa (1980: 97).

⁹⁴⁷ Pahissa (1980: 95).

⁹⁴⁸ Pahissa (1980: 96).

⁹⁴⁹ Pahissa (1945b: 51).

Athenea, la sala d'exposicions i de concerts que era l'emblema del noucentisme gironí, Masó començava la seva crònica amb aquesta declaració de principis:

Hi ha una mena de música que s'assembla al rajar d'una fontana. Música escaladiga, fluïda i tan rodoladora, que amara i penetra totes les coses, fins al extrem de tornar-se ella mateixa ambient i mitjà de vida del lloc on brolla.

Hom que la sent se trova com en un bany: dolç benestar, sensació beatífica, ponderat, tal com si la composició es tor[nés] alés de sanitat que no sap certament d'aont li vè. I tal el suau estar, que l'esperit sovint es distreu i s'abandona i ben tost s'endú a l'enteniment a oretjar-se per les regions de la divagació. Música aixís –si s'ens permetés en diríem «periférica»– quin dubte hi ha que no és de llei; i perquè no confessar que constitueix una veritable desviació artística?

Bona i feconda, pesanta com la fruita tota madura i sucosa, es en canvi aquella altre que, sens prescindir d'aquesta acció benefactora sobre'ls sentits, s'apodera però de l'esperit, se l'endú en braços, hi dialoga, i el fa atent de tal manera, que un matiç, un alè qualsevulla de la oració musical, és per ell finament percebut i més una veritable estrofa de poesia.

Aquesta música, sana i corprenedora, forta i bella, és la que'ns donà el Trío Bonaterra dies enrera en el casal d'Athenea en el que un públic selectíssim s'hi havia recullit per a assaborir-la, sabedor de les immillorables qualitats que posseeixen els membres que integren aquell.⁹⁵⁰

La percepció no podia distreure's amb la bellesa dels timbres ni amb l'espectacle sonor. Calia que es concentrés en tot allò que podia amagar-s'hi al darrera, que no es deixés seduir pels virtuosismes ni els trucs orquestrals, que desvetllés les seves capacitats de concentració en la música mateixa; aquesta «música mateixa» que torna a arrelar estèsicament el nostre enfocament analític. Perquè segurament el que Rafael Masó reclamava, era un judici estètic que necessitava d'aquest objecte imaginari simbolitzat per la partitura. En el rerafons hi havia el concepte kantian d'autonomia de l'obra d'art.⁹⁵¹

Una manera noucentista de civilitzar va ser purificar els gustos del públic i ajudar-lo a concentrar-se en la música. Enrera quedaven els costums del segle anterior i la seva percepció auditiva, que qualificaven de viciada perquè s'entretenia amb els elements més superficials i irrelevants de la música. Aquest nou model de comportament del públic va difondre's a Catalunya durant les tres primeres dècades del segle passat, al costat de la música simfònica, dels concerts públics i del repertori canònic occidental. Per exemple, en els programes de mà dels concerts simfònics populars interpretats per la Banda Municipal de Barcelona entre el 1930 i el 1939, cuidats fins al detall, s'indicaven quines eren les bones normes de conducta en un concert, s'advertia dels perills d'un judici ràpid i poc meditat, i es recordaven els drets i deures dels assistents:

Es de creure que tots els que assisteixen a un concert ho fan atrets pel desig, ben legítim, de gaudir les belleses de la música. Es pot escaure que determinades obres us sobtin, per la seva complexitat o simplement perquè pertanyin a un gènere que us sigui nou. En aquest cas,

⁹⁵⁰ *Diario de Gerona*, n. 66 (19 març 1916), p. 3.

⁹⁵¹ Kant (1790: 257 i 258).

no vulgueu formar judici immediat; no oblideu que totes les produccions que han sobreviscut llurs autors han estat discutides, moltes d'elles amb veritable apassionament, i que sols així han aconseguit d'imposar-se definitivament.

El gran Art té secrets que molt sovint no es descobreixen amb facilitat; però és evident que més aviat els copsarà aquell que hi tingui més interès i amb més constància i atenció s'hi lliuri.

Un concert ha d'ésser per a tothom, públic i executants, un acte en el qual es revela el culte que es rendeix a l'Art per excel·lència; en assistir-hi, hom adquireix el dret d'escoltar i el deure de deixar escoltar. En compliment, doncs, d'aquest deure, gardeu silenci durant el concert i, en ús del vostre dret pregueu, si cal, al vostre veí que també en guardi.⁹⁵²

S'havia oblidat la música com a entreteniment i distracció. Més aviat se l'havia condemnat. El concert ja era, definitivament, un ritual civil de devoció a l'art amb clares connotacions ideològiques de superioritat moral i intel·lectual. Es menyspreaven les valoracions fàcils i els judicis immediats. Un concert era una mostra de música civilitzada. Mentre la música vulgar encara es consagrava al mer plaer sensual i s'enriquia vilment amb la corrupció dels gustos del poble, la civilització noucentista educava i sanejava. Això deien. Fos com fos, el noucentisme musical va ser una ideologia que construïa i afirmava la seva espiritualitat amb la negació de la matèria. En sintonia amb tot això, Jaume Pahissa, com si fos un fidel seguidor de Hegel, conclouïa les reflexions sobre l'evolució de la música amb la declaració de que el darrer fi de l'univers era la transformació de la matèria en esperit:

Esta humana necesidad de arte, es reflejo de una acción interior, muy honda y muy trascendental; y es que por medio del arte, y en general, de toda actividad espiritual –como de un sublime fermento–, la naturaleza va transformando la materia en espíritu; lejano y último destino de la evolución del universo.⁹⁵³

Aquest principi de subordinació espiritual de la matèria era un dels manaments del noucentisme que en el següent i darrer capítol comentarem en la seva plasmació musical. També va ser la dicotomia que fornïa el discurs musical de l'autor i dels seus contemporanis. Les creacions eren un acte de l'esperit, i també ho eren les audicions. Ja no era necessari proclamar amb processons públiques la religió de l'art que propugnaven els modernistes. L'essència espiritual i idealista de l'art havia calat fons en l'estètica noucentista. La seva superioritat moral i intel·lectual se sintetitzava en la mateixa dicotomia que va donar nom a un dels primers llibres de Jaume Pahissa: *Espiritu y cuerpo de la música*.⁹⁵⁴

⁹⁵² Vegeu l'avís adjunt a sota de la primera pàgina de qualsevol dels programes dels Concerts Simfònics Popolars executats per la Banda Municipal de Barcelona entre el novembre de 1930 i el juny de 1939.

⁹⁵³ Pahissa (1945b: 119).

⁹⁵⁴ Pahissa (1945a).

6

El noucentisme i la música

La glosa que Eugeni d'Ors va dedicar a Jaume Pahissa en motiu de l'estrena de *La presó de Lleida* va encetar una llarga llista de personatges agrupats sota l'adjectiu «noucentista». Pahissa era el primer d'una nova elit d'artistes i d'intel·lectuals.⁹⁵⁵ Però quan Ors va escriure la glosa, en cap moment va utilitzar el mot «noucentista». Ho va fer, això sí, en la recopilació que aparegué en format de llibre un any i mig més tard, l'octubre de 1907. Fou aleshores quan va introduir alguns canvis al text. El més significatiu era la nova adjectivació del títol.⁹⁵⁶ També va afegir una acotació breu entre guionets en la penúltima frase del segon paràgraf: «tan jove [es refereix a Pahissa], que entra dins els qui jo anomeno "noucentistes", homes del Nou-cents». Llavors, quan aquesta glosa aparegué publicada per primera vegada a la premsa, no incloïa el mot «noucentista» pel qual ha estat sobrevalorada com el tret de sortida del noucentisme. Fou una mica més tard quan l'escriptor va introduir aquestes dues lleus modificacions per reorientar-la. Perquè en inventar-se aquesta nova aristocràcia artística integrada per la galeria de noucentistes, Eugeni d'Ors va reajustar la glosa que havia dedicat al seu amic. Encara que l'hagués escrit per criticar la seva darrera composició i per corregir el seu camí creatiu, la va adequar a la seva nova funció, que era retratar com havia de ser el nou protagonista modern, el noucentista. El músic només era el pretext per exemplificar un canvi generacional entre els artistes.

⁹⁵⁵ Murgades (1987: 65 i 66).

Jaume Aulet pensa que aquesta introducció del terme noucentista per a significar els «escollits» del nou segle era una mostra característica de la utilització orsiana del llenguatge, del seu ús com un acte de poder que volia monopolitzar la modernitat a Catalunya.⁹⁵⁷ I justament, el menys important de la glosa era precisament en Pahissa. Perquè Ors la va recuperar satisfet de la descripció d'artista que el músic li havia permès imaginar a partir d'una irònica enyorança del compositor de poemes simfònics que havia sobrepassat l'harmonització de cançons populars. La realitat i la finalitat original del text eren secundàries. Senzillament, degué trobar molt encertades les paraules i la definició. I també les degué trobar extrapolables. O sigui, que li servien per explicar una nova paraula que acabava de forjar: noucentista.

Josep Murgades ha demostrat que Eugeni d'Ors va verbalitzar la cultura del noucentisme, que va crear els signes lingüístics i iconogràfics que contribuïren a establir, segons aquest autor, les pautes de comportament d'una acció reformista liderada per les aspiracions hegemòniques dels nuclis més actius de la burgesia catalana:

Ors era en certa manera el gran encunyador d'eslògans del Noucentisme. I per mitjà d'aquests mots –«mots d'ordre», com han estat qualificats també– i del discurs en què s'enquadraven, Ors fornirà els supòsits ideològics justificatius i ratificadors del canvi en profunditat en què estava immersa la societat catalana, i estructurarà un sistema de valors coherent i precís, on ja d'entrada queda clar què hi és i què no, què cal exaltar i què cal condemnar.⁹⁵⁸

En una glosa del quinze de desembre de 1908 ho plantejava amb la següent reflexió: «Definir una cosa és, en cert sentit, crear-la; en cert sentit, fer-se senyor d'ella. En el goig de la definició s'ajunten els de les gènesis i de la propietat».⁹⁵⁹ Per Eugeni d'Ors les paraules no només anomenaven el món, ni el deien ingènuament; les paraules el creaven i el dominaven. El llenguatge s'anteposava a la realitat de tal manera que acabava construint-la i controlant-la. Aquesta confiança taumatúrgica en el llenguatge, aquesta concepció mítica del seu poder, la tenia igualment en la literatura i en la cultura, que entenia com un conjunt global de signes de comunicació.⁹⁶⁰ I des d'aquesta òptica, en Pahissa li havia permès inventar-se un nou model d'artista i verbalitzar-lo satisfactòriament.

Josep Pla recordava que cap a l'any 1913, quan ell va traslladar-se a Barcelona, «el noucentisme era una manera de veure les coses que tenia una gran preponderància social, literària i

⁹⁵⁶ El títol original va ser «En Pahissa». En la publicació de 1907 tenia el de «En Pahissa, noucentista». En l'edició de les obres completes publicada per Editorial Selecta l'any 1950 apareix amb el títol «Pahissa, noucentista».

⁹⁵⁷ Aulet (1996: 114 i 115).

⁹⁵⁸ Murgades (1987: 61 i 62).

⁹⁵⁹ Ors (1908 i 1909: 253).

artística».⁹⁶¹ Per a la seva generació, llegir assíduament els articles d'Eugeni d'Ors i assistir a les seves classes era una pràctica estesa.⁹⁶² El *Glosari* va convertir-se ràpidament en una guia teòrica i pragmàtica del que calia seguir, de la doctrina que calia acatar.⁹⁶³ No solament es compartimentava la vida intel·lectual, sinó totes les activitats que ajudessin a europeïtzar el país. Ja que essencialment, aquesta «manera de veure les coses» promovia un «europeisme sistemàtic» que esdevingué el seu programa intern.⁹⁶⁴ Ors l'enunciava amb un conjunt de disjuntives i antinòmies: localisme-imperialisme, boires septentrionals - claredat mediterrània, naturalisme-idealisme, música-arquitectura, sentimentalisme-intel·ligència, art per art - bellesa pública. O com bé escrivia Josep Pla:

(...) contra la Naturalesa, la Cultura. (...) Contra el Romanticisme, el Classicisme. Contra el ruralisme, la Ciutat. Contra el carrer, la Universitat. Contra l'espontaneïtat, el to. Contra el llibertinatge, el sonet. Contra el popularisme, la civilitat. Contra la sinceritat, la urbanitat. Contra el fanatisme, la ironia. Contra el caprici, la norma. Contra l'exabrupte, la gramàtica. Contra el verisme, l'arbitrarietat. Contra el trabuc, el somriure. Contra Víctor Hugo, La Fontaine... (...) Tot quedà sotmès a un meravellós sistema de valoracions –un sistema vastíssim, una obertura de compàs que anà de la conducta individual als judicis més universals. Tots els calaixets de l'esperit quedaren, doncs, perfectament plens i endegats.⁹⁶⁵

Ser noucentista significava ser europeïsta. I per formar part del noucentisme era necessari, per damunt de tot, complir dues condicions prèvies: ser jove i pertànyer al nou-cents. En el fons, com ha indicat Jaume Aulet, ser o no ser noucentista depenia d'un criteri de caràcter generacional.⁹⁶⁶

Avui dia, d'aquest mot d'Eugeni d'Ors n'hem fet una etiqueta que ens ajuda a perioditzar la història dels estils i la història de la cultura catalana. Narcís Comadira, en un text publicat aquest any 2006, proposa la següent ordenació cronològica del moviment: entre 1893 i 1906 els orígens, entre 1906 i 1917 la consolidació, entre 1918 i 1923 la crisi, entre 1924 i 1936 la dissolució, i un epíleg final durant el franquisme, entre 1939 i 1959.⁹⁶⁷ Tradicionalment, però, s'han distingit dues etapes principals: el primer noucentisme, que va oposar-se al modernisme, al seu sentimentalisme decadent i a la seva nacionalisme d'arrel; i el noucentisme madur, integrat pels literats i artistes de la Catalunya posterior a la mort de Prat de la Riba (1917). Tant si ens agafem a una cronologia com a l'altra, les obres de Jaume Pahissa que hem estudiat varen ser compostes i estrenades en els moments de creació del moviment, en els anys

⁹⁶⁰ Murgades (1987: 60).

⁹⁶¹ Pla (1969: [7]).

⁹⁶² Pla (1969: 275 i 276).

⁹⁶³ Castellanos (1987: 23).

⁹⁶⁴ Pla (1969: 285 i 296).

⁹⁶⁵ Pla (1969: 287 i 288).

⁹⁶⁶ Aulet (1996: 114 i 115).

inicials de la seva definició en què la dependència del modernisme era alta. Ja que, com advertia Francesc Fontbona, pròpiament no podríem parlar de noucentisme fins cap allí l'any 1911, i abans, durant la seva gestació, va necessitar del modernisme per excloure-s'hi.⁹⁶⁸ Era negant el modernisme que s'afirmava el noucentisme. La bipolarització era congènita al moviment. Per això varen funcionar tan bé les antinòmies. En l'etapa madura, superats els modernismes, l'oposició es revitalitzaria i revisaria contra el barroc.⁹⁶⁹

A més a més, durant la primera dècada del segle que ha centrat el nostre estudi, hi hagué alguna de les fites culminants del modernisme. Només cal repassar els principals monuments construïts a Barcelona en aquests anys: l'Hospital de Sant Pau (1902-1912), la Casa Batlló (1904-1906), la Casa Lleó Morera (1905), la Casa de les Punxes (1905), el Palau de la Música Catalana (1905-1908) o la Pedrera (1906-1910). Ara bé, també hi havia una crisi en l'art modernista: s'havien deixat de celebrar les Festes de Sitges, Els quatre gats havia tancat i el dinamisme de les galeries i les exposicions minvava brusquement.⁹⁷⁰ En aquest context, Eugeni d'Ors, que també va ser un modernista, va buidar el modernisme de la idea de modernitat i se la va apropiat, en un procés complex de confluència d'aquesta idea amb la de conservadorisme i tradicionalisme. Les antinòmies no eren anecdòtiques, ja que el noucentisme no va ser un moviment creat des de zero, sinó a partir de la tria d'allò que convenia i allò que no convenia. Ors va recollir i depurar tot allò que fos susceptible de ser compaginat amb una determinada política i que pogués assolir-se amb la creació d'una infraestructura institucional.⁹⁷¹ Recordem-ho: Eugeni d'Ors verbalitzava, aixecava acte, donava fe de l'existència del que ja existia. Però ho modificava lleument i ho integrava en una nova imatge cultural, ja fossin les valoracions modernistes sobre la voluntat humana o el nacionalisme com un instrument de modernització, ja fossin les innovadores prefiguracions poètiques de Josep Carner.⁹⁷² Així, dia rera dia, certificava el noucentisme.

La crítica al modernisme per ser un moment superat, i no només estèticament sinó sobretot pel seu regeneracionisme intel·lectual reticent al pragmatisme polític,⁹⁷³ era una crítica que construïa un nou

⁹⁶⁷ Comadira (2006: 21).

⁹⁶⁸ Fontbona (1996: 161).

⁹⁶⁹ Fius (2001: 69 i 70).

⁹⁷⁰ Fontbona (1994: 73).

⁹⁷¹ Castellanos (1987: 20, 22, 23 i 26) i (1998: 186).

⁹⁷² Castellanos (1987: 22), Bilbeny (1999: 129 i 141) i (2001: 101).

⁹⁷³ Calmell (2004 i 2005: 92).

punt de vista. També era una mirada antecessora a l'observador, la «manera de veure les coses» segons la definició planiana. Especialment en aquests anys inicials, durant els quals Enric Prat de la Riba, que va adonar-se de les possibilitats d'aquest grup de joves universitaris i noucentistes que cercaven la professionalització en el seu camp, va convertir el somni de diletant d'Eugeni d'Ors en una part important de la seva acció política.⁹⁷⁴ Jordi Castellanos explica que els joves del nou-cents mostraven una actitud social nova que volia intervenir en la vida pública, en la política, i que ho feia amb la finalitat de col·laborar en la construcció d'una societat moderna, culta, liberal, ben diferent dels conflictes en els quals es trobava.⁹⁷⁵ Ara bé, la mort de Prat i el seu relleu en la presidència de la Mancomunitat, va suposar el final d'aquesta utopia estètica i de país que s'havia gestat en els anys de joventut d'una colla d'amics, entre els quals hi havia Josep Camer, Eugeni d'Ors, Jaume Pahissa i Rafael Masó.⁹⁷⁶ L'idealisme predominant d'aquests anys s'havia esgotat al mateix temps que el conflicte bèl·lic europeu marcava un punt d'inflexió important en la història contemporània.

Mentre el noucentisme va endegar un programa de restauració de país amb la creació d'importants infraestructures institucionals i administratives, mitjançant l'art civil i les reformes urbanes de somnis classicistes, els conflictes socials augmentaven amb les condemnes de pena de mort i una forta repressió obrera. Norbert Bilbeny creu que l'apologia noucentista de la ciutat va ser més aviat d'ordre retòric i partidista, i que pretenia, sobretot, exorcitar el liberalisme polític, l'agnosticisme, el socialisme, i tots aquells valors romàntics que classificaven d'indisciplinats.⁹⁷⁷ De fet, com ha escrit Josep Murgades, el noucentisme propugnava els valors configuradors de la societat burgesa: racionalisme, pragmatisme, utilitarisme, eficiència, laboriositat, ordre, civisme, contenció dels instints, participació activa en la cosa pública.⁹⁷⁸ Els mateixos valors que sustentaven l'organització econòmica i social del colonialisme europeu, abocada ja a l'esfondrament de la Gran Guerra. Els mateixos valors que els feixismes reelaborarien durant la tercera i quarta dècades del segle.

Tots aquests valors s'ocultaven rera la idea de nou-cents que Eugeni d'Ors expressava en dos paraules clau: l'arbitrarietat, que atacava el sentimentalisme i el sensibilitisme modernista, i l'imperialisme,

⁹⁷⁴ Castellanos (1998: 185) i Bilbeny (2001: 102).

⁹⁷⁵ Castellanos (1987: 20).

⁹⁷⁶ Comadira i Tarrús (1994: 240).

⁹⁷⁷ Bilbeny (1999: 27, 70, 74 i 77).

⁹⁷⁸ Murgades (1987: 64).

que atacava el liberalisme i el nacionalisme. De la suma d'aquests dos conceptes sorgia el de civilitat, tan present en les valoracions positives del moment.⁹⁷⁹ L'art va ser una bona metàfora per reclamar el paper fonamental de la intel·ligència, i el rebuig de la natura, de l'espontaneïtat, de l'emotivitat o de la individualitat; és a dir, de totes les característiques del geni romàntic.⁹⁸⁰ Enfront del geni, es proposava l'enginyer.⁹⁸¹ Aquests canvis no eren només un eufemisme, un traspàs gratuït de paraules. Perquè l'arbitrarietat manifestava en la forma i el contingut l'acte de poder que representava el llenguatge orsià. Davant la impossibilitat material d'aplicar directament els valors que acabem de comentar, el medi idoni per començar a exercitar-los va ser la cultura i l'art. Altra vegada, devem aquesta explicació a Josep Murgades:

D'aquí que hom pogués afirmar amb bona part de raó que l'arbitrarisme era la transposició a l'àmbit estètic de la doctrina sobre l'imperialisme. I en art això començava per la necessitat de la censura, de l'anatematització de tot allò que pel seu naturalisme, pel seu realisme, donés notícia de la vida social tal i com era i no tal com es volia que fos. Calia, en el llenguatge analògic de l'art i de la literatura, «arbitrar» una realitat modèlica, que mostrés l'ideal a atènyer, allò que després, per obra i gràcia de la funció exemplar de l'art, s'havia de convertir en realitat pura i simple, talment l'home d'Altamira s'assegurava la caça del bisó a basa de pintar-lo prèviament. El resultat d'aquesta acció arbitrària fóra, doncs, un món més perfecte i, sobretot, més centrat, o sigui, amb menys de desequilibris socials.⁹⁸²

En el darrer apartat del capítol anterior, com també en algun del segon capítol, ja hem parlat de la pretesa transformació social a partir de la renovació dels hàbits dels oients i espectadors. Mentre el cinema començava a construir la primera societat de masses del segle XX, i abans de que la radio la consolidés, les representacions teatrals, les funcions operístiques i la celebració dels concerts també eren testimonis, sinó protagonistes, d'aquesta cosificació dels espectadors en un públic homogeni que evitava les discrepàncies i que s'acreditava, d'una manera molt noucentista, amb l'atac a tot allò que se suposava dolent. Joan Vives i Roig, en un article aparegut a *Teatralia* el 20 de març de 1909, definia el públic que assistia als teatre com una massa unificada més enllà de la suma de les individualitats dels espectadors. Denunciava que aquesta organització social, en el sentit originari de la sociologia moderna, arribava tard, estossejava, reia estrepitosament, es mocava, aplaudia entre les escenes... És a dir, que segons el seu parer, no tenia la devoció necessària: «Si la tingués no faria lo que fa, no realitzaria la seva acció

⁹⁷⁹ Ors (1906 i 1907: 169 i 187), Bilbeny (1999: 85, 86 i 95) i (2001: 106).

⁹⁸⁰ Vallcorba (1994: 65 i 66).

⁹⁸¹ Bilbeny (2001: 106).

⁹⁸² Murgades (1987: 69 i 70).

incorrecta durant la representació teatral, durant la sacra representació de l'obra artística».⁹⁸³ Rere l'anomenada voluntat pedagògica i les ganes de civilitzar la societat, també hi havia una educació de les reaccions espontànies, un control de les passions i els sentiments, una exemplificació de l'ordre mitjançant les maneres i el comportament. Recordem-ho una altra vegada: la taumatúrgia del llenguatge implicava que primer les coses havien de semblar d'una manera determinada, i en segon terme ser-ho. I com ja podem veure, això queia en una contradicció trepidant amb el mateix contingut de les paraules: dir que el més important era l'atenció i la submissió a les obres representades o interpretades, era imposar una única manera de comportar-se i no preocupar-se pas per l'atenció, sinó pel control. Si per una banda el contingut de la comunicació artística era el que importava, per l'altra calia que les formes s'hi avinguessin. I la proclama pel contingut acabava prescindint-ne per centrar-se en el que realment preocupava. És cèlebre la lloança orsiana de les obres de Paul Cézanne (1839-1906) perquè aquestes copsaven, deia, la naturalesa, i no la confonien amb la marca que aquesta deixava en els sentits, com ho havien fet els impressionistes. Doncs bé, Ors reclamava un nou impressionisme, una marca cézanniana en els sentits. Perquè sabia que el món era també el que deien d'ell, va enginyar-se un complex joc de paraules que el denominava d'una manera interessada. I una manera musical de traduir-ho fou la negació de la corporalitat i de les manifestacions participatives dels espectadors. Les obres no eren tan importants com que el públic es comportés. Però tot això es feia en nom de les obres. Vet aquí la contradicció.

Un comportament correcte, des d'uns criteris morals determinats, tenia un paper clau en la vida moderna, segons el parer del noucentisme. L'any 1919, després de que els aviadors espanyols perdessin en un concurs d'aeroplans, Ors conclouïa: «Home espanyol qui fumes al camerí d'una soprano, tu tens la culpa que els aviadors espanyols caiguin en terra a l'aeròdrom de *Cuatro-Vientos!*».⁹⁸⁴ Perquè les propostes culturals o d'entreteniment, i les actituds morals que se'n derivaven, eren decisives a l'hora de fer possibles els assoliments de la tècnica i de la vida material, i podien entrebancar-los. El món semblava respondre al comportament dels éssers humans. I el comportament humà calia que contraposés la raó a la sensació, l'estructura a la impressió, la construcció a l'expressió. Per això, en la classificació general de

⁹⁸³ Joan Vives y Roig, «La cultura del públic», *Teatralia*, n. 19 (20 de març de 1909), pp. 413.

⁹⁸⁴ Citat a Murgades (1987: 62).

les arts, la música es trobava en el darrer lloc i l'arquitectura en el primer.⁹⁸⁵ Perquè la música, en general, estava lligada als sentits superficials, a les impressions efímeres i a l'expressió sentimental. S'ho ha qüestionat Norbert Bilbeny: «No és també la música, i al seu costat la novel·la, allò que més trobem a faltar en el Noucentisme com a moviment que vol arribar a totes les arts?».⁹⁸⁶ També Francesc Pujols, amic de Jaume Pahissa i company nocturn de tertúlies, en un article de 1935 contraposava la realitat heterogènia dels músics catalans a la homogeneïtat dels científics, els poetes i els pintors.⁹⁸⁷ Com si uns i altres anessin per vies diferents. Podem parlar, llavors, de noucentisme musical? O bé la seva inexistència és una més de les afirmacions negatives típiques d'aquest moviment?

Noucentisme és una paraula que no s'ha utilitzat gaire en història de la música. Com a molt se l'ha fet servir per aglutinar generacionalment un conjunt de compositors, representats, principalment, per Joan Lamote de Grignon, Jaume Pahissa i, sobretot, Eduard Toldrà (1895-1962).⁹⁸⁸ En un article recent, César Calmell raona que el noucentisme musical es donà en un marc diferent al literari, plàstic o arquitectònic, ja que aquestes disciplines tenien una tradició al darrera i podien reaccionar-hi a tall de canvi generacional. Però que el modernisme amb prou feines va arribar mai a representar una opció estètica musical. Que més aviat va cimentar les bases d'una transformació que tindria la seva continuació durant el noucentisme:

Es per això que no observem cap reacció violenta dels «fills» contra «pares» en la posició dels músics nascuts durant els darrers anys del segle XIX, ni els motius emblemàtics del nou-cents serviren per confegir cap manifest d'una «Ars Nova» com a alternativa a l'envelliment de la música anterior. I és que no hi havia res contra el qual lluitar i molt en favor del qual col·laborar. L'essència del nou-cents en música és continuïsta en relació amb una tradició que tot just s'havia encetat deu o quinze anys abans i els mateixos suggeriments vagues i genèrics de modernització emesos per Eugeni d'Ors i llegits amb avidesa pels joves intèrprets i compositors no obligaven a massa més cosa que a ser receptiu, amb total llibertat d'interpretació personal, a les palpitations dels nous temps: es podia ser un músic *mediterrani, cosmopolita, intel·lectual, tradicional* –en el sentit d'antiromàntic– i posseir vocació *pedagògica*, sense que la satisfacció de tots o d'alguns d'aquests requeriments suposessin una decantació excessiva en una direccionalitat predeterminada.⁹⁸⁹

Però si per una banda hem vist en el primer capítol que el «Concert Pahissa» va provocar una reacció entusiasta entre determinades posicions de les joves generacions i va alarmar a Joan Maragall, i amb això veiem que sí hi hagué una manifestació musical dels canvis generacionals, per l'altra cal tenir

⁹⁸⁵ Bohigas (1996: 20) i Fius (2001: 70).

⁹⁸⁶ Bilbeny (1999: 89).

⁹⁸⁷ Pujols (1935: 223).

⁹⁸⁸ Aviñoa (1999: 225) i Estapé (2002).

ben present que el noucentisme va ser una invenció d'Eugeni d'Ors que no implicava un estil determinat, que no va ser un moviment unívoc, sinó més aviat eclèctic.⁹⁹⁰ Perquè mai hi hagué unitat d'estil entre els diferents artistes. Per això el seu estudi és tan enrevessat. A més, als primers noucentistes no els uní un classicisme mediterrani, sinó el fet de ser creadors joves. Ors va ser qui va connectar tot el que es creava de nou sota una idea comuna.⁹⁹¹ Els membres de la primera generació de noucentistes, els que coincidirien amb la seva fase inicial i de plenitud, no varen ser fills de les idees estètiques d'Eugeni d'Ors.⁹⁹² Fou el filòsof qui va aprofitar-se d'ells per escriure el seu ideari. La revisió interessada de la glosa sobre Pahissa no era una excepció aïllada. Narcís Comadira comenta que no hi hagué un estil noucentista, sinó una quantitat d'estils que varen adaptar-se a les diferents modes i necessitats, i que varen crear un moviment complex sota l'aixopluc de la voluntat d'ordre. Tan sols compartien una mateixa fita de civilitzar el país, d'educar-lo, de substituir les maneres rurals per les maneres modernes i europees.⁹⁹³ I Eugeni d'Ors els va proporcionar la verbalització i els discurs que necessitaven per aglutinar-se ideològicament.

Jaume Pahissa va encaixar molt bé en el noucentisme, en aquest model europeïsta que no seguia el ruralisme, ni l'orfeonisme, ni el sardanisme; tant, que fins i tot es va plantejar europeïtzar les cançons populars i les sardanes. A més, la concepció que tenia de les melodies populars catalanes, i que ja hem comentat en el cinquè capítol, no estava gaire lluny dels equilibris conceptuals del seu amic Eugeni d'Ors i de l'ús del llenguatge com un element de poder i de control. Pahissa va esforçar-se per integrar la música catalana a un programa universalista que refusava el seu tradicionalisme i l'acomodava als patrons simfònics moderns i europeus. Actualment ens pot semblar que abusava d'aquest repertori, però ja hem comprovat que a la seva època mai va ser criticat per aquesta raó i sí, en canvi, per no fer-ho. Joan Llongueras, introductor de la gimnàstica rítmica i les teories pedagògiques d'Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), recordava en les seves memòries que els volums publicats per Francesc Alió (1862-1908) i les harmonitzacions de Lluís Millet (1867-1941), Amadeu Vives i Enric Morera varen marcar molt l'època, i que a principis de segle XX hi havia la convicció de que el cant popular renaixia, que havia

⁹⁸⁹ Calmell (2004 i 2005: 103).

⁹⁹⁰ Comadira (2006: 21).

⁹⁹¹ Fontbona (1994: 75).

⁹⁹² Comadira i Tarrús (1994: 237).

⁹⁹³ Comadira (2006: 20 i 55).

estat salvat de l'oblit.⁹⁹⁴ Malgrat els esforços inicials d'Ors, el noucentisme no pogué rebutjar les melodies populars, i va integrar-les com a material de treball. Pahissa va ser un dels primers a tractar-les de manera «europea», és a dir, amb una orquestració simfònica i una harmonització poc acadèmica. L'ús i la valoració que en va fer, al mateix temps que la seva verbalització –malgrat que sigui molt tardana–, ens confirmen que més enllà de ser una perpetuació d'un nacionalisme burgès i romàntic decimonònic, era una pràctica moderna d'acord amb els signes de l'època. De la mateixa manera que no podem encasellar per igual, ni reduir tots els seguidors i admiradors de la música de Beethoven al llarg dels anys en un mateix patró, així l'estimació que sentia Jaume Pahissa pel cant popular no era un rastre de modernisme ni de romanticisme. Almenys no ho era menys que qualsevol altre dels que va reciclar Eugeni d'Ors. Tot el contrari, va ser un exemple més de l'elaboració noucentista de la realitat.

Per altra banda, el sardanisme també va modificar-se i adaptar-se a les directrius noucentistes a partir d'aquells anys, fins arribar a ser una de les manifestacions noucentistes més clares. Del ball de moda va passar a la dansa nacional que simbolitzava la unió equilibrada i assenyada del poble. Enrera quedaven les demostracions públiques de la masculinitat, les provocacions a l'autoritat i els conflictes. La sardana es convertia en un art ordenat i civilitzat.⁹⁹⁵ Si per a Josep Carner la utilització del folklore era un conjunt de motius i de recursos poètics per als creadors, més que no pas un material sacralitzat per la seva significació col·lectiva; si per a Eugeni d'Ors la sardana no era una manifestació local i típica, sinó un ball numeral i artificios que valorava quan es ballava a Reus i criticava quan es ballava a l'Empordà, perquè a Reus no era un acte festiu espontani sinó una agrupació voluntària i organitzada,⁹⁹⁶ aleshores, la integració de melodies populars no convertien Jaume Pahissa en un continuador del romanticisme o del modernisme. Els elements populars, com la sardana, no estaven renyits amb l'europeisme que s'havien ficat entre cella i cella. Depenia de l'enfocament, de la mirada, de l'elaboració.

Pahissa només va compondre una sardana, la de *Canigó*, i per això ningú l'ha acusat de sardanista. Com que l'escrigué per a gran orquestra simfònica –va ser una de les primeres per a aquesta formació instrumental–, i li varen criticar l'absència d'una melodia popular i els menysteniment dels recursos ideomàtics que es creien característics d'aquest ball, la seva proposta, indubtablement, va ser

⁹⁹⁴ Llongueras (1944: 156).

⁹⁹⁵ Ayats, Cañellas, Ginesi, Nonell i Rabaseda (2006).

una confrontació noucentista a les idees i els gustos romàntics. Un clar exemple de provocació generacional. El que Pahissa valorava de la sardana era el lligam de la terra amb l'abstracció numèrica, la vivència estètica de la rigidesa racional de la seva organització, i no pas el seu regust popular.⁹⁹⁷ Com veiem, tot i que no va dedicar-hi gaire esforços, va revisar la seva construcció musical i la seva teorització. També va reelaborar i actualitzar la teorització de les melodies populars catalanes. La recepció de *Canigó* ens ha demostrat que si bé la inclusió de *Muntanyes del Canigó* fou un encert en l'adequació del text de Verdguer als espectadors de 1910 per complir les expectatives nacionalistes, la sardana va ser criticada per no fer-ho. La sardana, que tot just començava a estendre's per aquells anys, era l'espai dels conflictes ideològics, i no pas la cançó, l'ús de les quals no era tan discutit, segurament perquè estava més arrelat als gustos d'un sector ampli del públic. Així doncs, no podem ser hereus ni esclaus del primer impuls d'Eugeni d'Ors. Potser fora millor seguir-lo quan en el 1907 va batejar Pahissa amb l'adjectiu de noucentista. Noucentista era una paraula que volia fer la cosa, però que s'emmotllava a les resistències que trobava i les pal·liava astutament.

Una relació ràpida i poc profunditzada entre la història de la cultura catalana i la història de la música del segle XX portaria a cercar lligams entre el noucentisme i el neoclassicisme. De fet, tots dos moviments compartien la voluntat de superar les darreres manifestacions del romanticisme amb un retorn al passat clàssic, en el primer cas el mediterrani grec i en el segon les estructures formals i les agrupacions instrumentals de la música francesa del segle XVII o de la música italiana del segle XVIII, per exemple. Però aquesta comparació potser seria certa en els anys posteriors a la Gran Guerra. En els orígens i la consolidació del primer noucentisme no hi hem trobat un precedent del moviment musical, ja que no hi ha una reacció a la música romàntica, ni a les seves estructures formals o agrupacions instrumentals. El classicisme musical reivindicat pels noucentistes continuava, i en certa manera culminava, l'assimilació del poema simfònic i de l'orquestra simfònica de la segona meitat del segle XIX. Per això César Calmell pensava que no hi hagué una transformació generacional i sí la continuació de certs elements modernistes. Però tanmateix, el noucentisme va ser un moviment camaleònic que va integrar una munió de tendències i elements sota la capa del seu discurs. Va ser molt versàtil en

⁹⁹⁶ Ors (1908 i 1909: 198 i 199) i Castellanos (1987: 33).

⁹⁹⁷ Pahissa (1916).

l'apropiació de tot allò que li interessava, o de tot allò amb el qual no podia competir. Fins al punt de convertir, per la màgia del llenguatge, Wagner en un autor mediterrani pel seu classicisme! Per comprovar i descabdellar aquest cas extrem d'absorció noucentista hem de retornar a la construcció historiogràfica de Jaume Pahissa que hem exposat parcialment en el capítol anterior.

Pahissa pensava que ni els grecs ni els romans conegueren la veritable essència de la música, ni tampoc en tingueren un coneixement real: «No han quedado obras musicales de la antigüedad sencillamente porque no existieron», afirmava.⁹⁹⁸ Per a l'existència de la música «veritable» calia descobrir l'harmonia. I això no ocorregué fins a la baixa edat mitjana, en el mateix moment en què s'inventà la notació musical. A partir d'aquí, Pahissa ordenava els diferents períodes evolutius de la història de la música: el primitiu, en el qual la sensibilitat estava mancada de lleis; l'arcaic, quan la recerca de correcció comporta l'aparició de les primeres lleis; el clàssic, en el qual la perfecció tècnica donà unes obres definitives i modèliques; el romàntic, quan l'academicisme havia conduït al rebuig normatiu de la inspiració; el decadentisme, a causa del cansament o excés de refinament emotiu; i la modernitat, en la qual imperava l'afany d'originalitat i de novetat a partir de l'exotisme, del primitivisme o de l'experimentació. Segons el criteri del compositor català, la música de l'antiguitat era protomúsica, la polifonia fins a l'Ars Nova del segle XIV era primitiva, les obres escrites des del renaixement fins al segle XVIII eren arcaïques, les obres orquestrals del segle XIX eren clàssiques, i la música del segle XX era moderna.⁹⁹⁹ Perquè la humanitat no comprengué ni dominà els recursos musicals en tota la seva extensió i eficàcia fins a mitjans segle XIX, pensava, fou aquest moment el de classicisme, entès com el període en què es compongueren les obres modèliques de referència.

En els mesos d'abril i de maig de 1930, la Fundació Massana va organitzar a Barcelona un seguit d'actes per a la commemoració del centenari del romanticisme, principalment conferències-concert.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁸ Pahissa (1945b: 77).

⁹⁹⁹ Pahissa (1945a: 117, 118 i 196), (1945b: 51, 64, 65, 71, 75 a 77, 83, 89, 90, 95 a 99), (1952: 23, 68, i 70 a 82), (1955: 20 i 21) i (1980: 17).

¹⁰⁰⁰ 1 d'abril, conferència inaugural: Blanca Selva, *El Romanticisme en la música*; 4 d'abril, primera conferència-concert: Amadeu Vives, *Notes sobre el Romanticisme*; 7 d'abril, segona conferència-concert: Apelles Mestres, *Romanticisme i records de joventut*; 11 d'abril, tercera conferència-concert: Lluís Millet, *Records del període romàntic musical a Catalunya*; 14 d'abril, quarta conferència-concert: Alfred Romea, *El Romanticisme en la guitarra*; 25 d'abril, cinquena conferència-concert: Baltasar Samper, *Robert Schumann, mestre de bon gust*; 28 d'abril, sisena conferència-concert: Frederic Lliurat, *Chopin i Liszt*; 2 de maig, setena conferència-concert: Vicens M. Gilbert, *El Romanticisme en la música religiosa*; 12 de maig, vuitena conferència-concert: Joaquim Pena, *El lied romàntic*; 16 de maig, novena conferència-concert: Joan Llongueras, *Breu comentari sobre la Dansa durant el període romàntic del segle passat*; 19 de maig, desena conferència-concert: Jaume Pahissa, *El Romanticisme en la música de teatre i en la música simfònica. El Romanticisme en la música catalana*; 29 de maig, onzena conferència-concert: Joan M.

Jaume Pahissa en va pronunciar una dedicada al romanticisme en la música simfònica i en la música teatral. Va explicar que el romanticisme era essencial a la música, i que per això aquest període va coincidir amb el moment culminant de la seva evolució històrica. Si el classicisme havia de ser el període de màxima perfecció, i de la conjunció del domini tècnic amb l'ús de les normes i lleis artístiques al servei de l'emoció, pel que feia a la música calia associar el concepte de classicisme al romanticisme.¹⁰⁰¹ I aquesta associació situava Wagner com el creador artístic més important de tota la història de la humanitat. Perquè les seves obres tenien una perfecció insuperable. Per tot això havia de ser l'autor clàssic de referència, com mai es va cansar de repetir.¹⁰⁰² A *Los grandes problemas de la música* proclamava «Que el sentimiento romántico es esencial a la música y que, por lo tanto, la culminación clásica de la música ha de coincidir con su esplendor romántico; y que Wagner, por personificar este esplendor, es el músico más completo que ha sido y será».¹⁰⁰³ Fins i tot el model exemplar per a les males qualitats i els defectes dels artistes, com l'egoisme i l'orgull, també era Wagner.¹⁰⁰⁴ I aquesta valoració, i la construcció historiogràfica que implicava, no era una formulació original dels anys quaranta, sinó la pervivència d'unes idees i pensaments forjats a principis de segle, en els mateixos anys de gestació del noucentisme. Aquest article aparegut a *El Teatre Català* la primavera de 1913 ens ho demostra:

La música de Wagner deu esser considerada com la que ocupa el lloc més eminent de totes les obres musicals nascudes des de les primeres llums de l'esperit de l'home, al jorn d'avui.

No és que'l geni de Wagner sigui més portentós, ni sa inspiració més sublim i elevada, que els de Beethoven, Bach o Mozart, sinó que'ls temps de Wagner varen permetre desenrotllar sa meravellosa potència d'artista en un moment de l'evolució musical en que havien ja aparegut els primers romàntics i amb ells la música havia adquirit una expressió més humana, més capaç de satisfer el sentit estètic, perdent la rigidesa que tenia fins a Beethoven.

Amb aquest finí el període primitiu, i amb Weber, Schumann, etc., comença el període clàssic del qual ha estat Wagner el més gran representant i l'únic que treballant en la simfonia – encara que aplicada al teatre – és prou per a igualar-se i superar als genis més extraordinaris que en altres temps hagin existit.

I per més provar que la música de Wagner és la més completa i definitiva i ho serà sempre, perquè ha assolit la perfecció clàssica, apareixen ja en els actuals músics mostres

Thomas, *Chopin a Mallorca*; 30 de maig, dotzena conferència-concert: Blanca Selva; 31 de maig, concert extraordinari per la Banda Municipal de Barcelona; i 6 de juny, festa als Jardins del laberint de la finca del Marquès d'Alfarràs.

¹⁰⁰¹ «Centenari del Romanticisme», *Revista Musical Catalana*, n. 317 (maig de 1930), pp. 208 a 218, i «Centenari del Romanticisme», n. 319 (juliol de 1930), pp. 303 a 312; «El Centenari del Romanticisme: conferència – concert del mestre Jaume Pahissa i de Germà Brünig, acompanyat per Pere Vallribera», *La Publicitat*, (21 de maig de 1930); A. M., «Centenario del Romanticismo: conferencia – concierto del maestro Jaime Pahissa y Germán Brünig acompañado por Pedro Vallribera», *Diario de Barcelona*, (25 de maig de 1930); «Centenari del Romanticisme: La darrera conferència – concert», *La Veu de Catalunya*, n. 10.598 (25 de maig de 1930, edició matí), p. 6; i «Centenario del Romanticismo: conferencia – concierto del maestro Jaime Pahissa y Germán Brünig acompañado por Pedro Vallribera», *La Vanguardia*, (30 de maig de 1930).

¹⁰⁰² Pahissa (1910), (1913), (1945a: 21, 135), (1952: 75 i 76), (1980: 31) i Caballero Audaz ([1916]: 161).

¹⁰⁰³ Pahissa (1945b: 130).

¹⁰⁰⁴ Pahissa (1945a: 241 i 242).

inequívocues no d'inferioritat espiritual, però sí de refinament i afinat sensibilitisme, que demostrin en certa manera una decadència que pot ésser no més passatgera en l'universal història artística, ja que la manera d'ésser de la música pot permetre en altres temps i llocs nou enlairament per noves vies, per les que arribi també a nivell clàssic, com l'alcançat per l'immortal artista fa cent anys nascut.¹⁰⁰⁵

Per veure un cas similar i coetani de la superació de la contradicció entre classicisme i romanticisme en l'obra de Wagner, de la pretensió de situar-lo com el punt culminant de l'evolució artística de la història de la humanitat, copiem un fragment d'una conferència pronunciada per Miquel Domènech en el 1903, un autor, per altra banda, segur de la «catalanitat» de Wagner:¹⁰⁰⁶

L'Art es expressió y retrat, lo més exacte y sintetic possible, de l'essencia y maneres principals del Sér. La manifestació, doncs, més alta de l'Art, més perfeta, serà la qui contingui la forma classica y la romantica a la vegada, de tal manera y en tal cantitat, que s'hi trobi en aquesta manifestació la major fogositat romantica possible y la major serenitat classica possible també, fonent-se, com en el món real, la primera en la segona. Un art hi ha en els nostres dies qui es, penso jo, la realisació acabada d'aquest ideal artistic: es l'Art de Wagner; sobre tot en sa més bella y ultima obra, *Parcival*.¹⁰⁰⁷

Ja tenim exposada l'argumentació que forçava la classicització de la música romàntica de Wagner. Anem ara per la mediterraneïtzació del seu germanisme, la qual hem apuntat en el segon capítol. Perquè Pahissa també compartia l'interès noucentista per allò grec i llatí, i calia forçar-ne la coincidència amb els seus gustos musicals.¹⁰⁰⁸ La superació de les «boires nòrdiques» modernistes seria, contradictòriament, gràcies a la influència nòrdica en la valoració del Mediterrani. El seus orígens, però, els trobem a França.

Jaume Vallcorba obria la seva monografia sobre l'estètica noucentista establint un vincle amb *L'Ecole romane française*, que a finals del segle XIX havia pres una disposició de defensa de l'ànima llatina de tota influència germànica, que culpaven de potenciar el pessimisme, l'obscurantisme i la malenconia romàntics. Davant la barbaritat romàntica varen cercar l'antídote en l'equilibri i l'harmonia llatines.¹⁰⁰⁹ Vallcorba, en explicar les bases d'aquesta *Ecole* a partir del pròleg que Louis Bertrand (1866-1941) va escriure en el 1903 per al llibre *Les chants séculaires* del poeta Joachim Gasquet (1873-1921) – amic de Cézanne–, establia molts punts de contacte amb l'estètica proposada per Eugeni d'Ors,:

¹⁰⁰⁵ Pahissa (1913).

¹⁰⁰⁶ Domenech (1908a: [49] a 54, i 61) i (1908c: 403 i 428).

¹⁰⁰⁷ Domenech (1908a: 54).

¹⁰⁰⁸ Pahissa (1947: 164).

¹⁰⁰⁹ Vallcorba (1994: 18, 20 i 21).

(...) conté un bon nombre d'informacions útils a l'hora de precisar, més enllà de voluntats i anhels de tipus general, les bases de la nova estètica, sustentades en la recerca d'un art essencialista o ideal, basat en la construcció, per tal d'aconseguir una obra perfectament organitzada per l'acció d'una sòlida voluntat arquitecturitzadora, negant explícitament la bellesa artística a l'obra resultant de la juxtaposició de fragments més o menys bells, inspirats o aconseguits, com havia estat corrent i norma en l'estètica romàntica que ara s'abandona. I és així com podem observar el paper predominant que va prenent la forma, que arriba a prendre-li del tot el lloc de privilegi al fons, en una contraposició oberta a la sobrevaloració vuitcentista del fons sobre la forma. Com és natural, l'art resultant de l'aplicació d'aquestes premisses s'adreça més a la intel·ligència que als sentits, car, com afirma, «res del que s'adreça a la intel·ligència no ens ha de ser estrany», amb la particularitat que s'entén per intel·ligència alguna cosa de superior a la simple aplicació de l'activitat racional, més pròpia de la ciència.¹⁰¹⁰

La creació artística havia de ser un acte de la intel·ligència que s'expressava amb la composició dels elements. El privilegi de la forma era la superació de l'eclecticisme i les varietats, de la juxtaposició de fragments característica d'un popurri. La mediterraneïtzació era l'entronització d'una unitat idealitzada que sacralitzava el model greco-latí per anar en contra la disbauxa nòrdica. El noucentisme hi coincidiria, com també ho faria amb el menyspreu total del mediterrani àrab.¹⁰¹¹

Una de les propostes d'aquest moviment francès va ser «mediterraneïtzar la música». El seu representant més significatiu fou Déodat de Séverac (1872-1921), qui va teoritzar-ho, i també ho va practicar amb obres com *Cant de la Terra* (1901) i *En Languedoc* (1904). Si per un costat l'escultor del Vallespir Aristedes Mailloll (1861-1944) representava perfectament l'ideari noucentista, encara que no va ser mai condecorat per Eugeni d'Ors, també ho podria haver fet Séverac. D'altra banda, comprovem que la consigna nietzscheana, igualment com passava a Catalunya, va estendre's com una reacció antigermànica, que s'incrementaria durant els anys de la guerra. Malgrat que Nietzsche només va formular una antítesi irònica a partir de la contraposició de *Carmen* a *Parsifal*, i que la seva admiració per l'òpera de Georges Bizet no era tant pel seu contingut antigermànic com per la seva crítica religiosa,¹⁰¹² la consigna va servir per fonamentar la música i el cant popular del sud de França, amb la idea bàsica de crear una escola regional deslligada del centralisme alemany de determinats gèneres musicals.¹⁰¹³ A Catalunya, segurament degut a la recuperació romàntica del repertori de poesies i tonades populars que ja hi hagué abans, la mediterraneïtzació de la música trobà altres camins de realització. Si més no pel que

¹⁰¹⁰ Vallcorba (1994: 28 a 30). La cita de Bertrand està en francès: «rien de ce qui s'adresse à l'intelligence no doit être étranger», p. XIX del seu pròleg a Gasquet (1903).

¹⁰¹¹ Bohigas (1996: 19).

¹⁰¹² Nattiez (1983: 157).

¹⁰¹³ Vallcorba (1994: 24).

fa al cas de Jaume Pahissa. Ara bé, segons aquesta comparació, continuar utilitzant les cançons catalanes com a material musical era ben lògic.

Després del «Concert Pahissa» de 1906, algunes de les crítiques lloaven la música del compositor perquè havia casat bé la tècnica nòrdica, principalment l'harmonització i la instrumentació, amb la melodia mediterrània.¹⁰¹⁴ Josep Maria Pascual de *La Publicidad* indicava que l'encert havia estat unir els procediments polifònics moderns i el contrapunt antic al servei de la inspiració, que sobresortia, creia ell, en la melodia i l'harmonia.¹⁰¹⁵ Peian de *El Productor Literario* anava més enllà quan es mostrava convençut de que Pahissa havia acomplert el darrer somni de Giuseppe Verdi (1813-1901), que havia ajuntat bellament la melodia meridional i la sapiència nòrdica: «Hemos podido convencernos que el joven maestro si bien es verdad que de la técnica nórdica, saca enseñanza por lo que á la orquestración se refiere, permanece sanamente latino y meridional, en su inspiración. Eso es lo que ha de hacer».¹⁰¹⁶ Carol Hess ha explicat que la crítica musical espanyola d'aquest període remarcava la melodia com un element meridional i llatí, i la usava per criticar les mancances de l'escola alemanya. Per aquests anys, també Igor Stravinsky deixaria l'harmonia com un element arbitrari i convencional, i se centraria en el ritme i la melodia com a elements importants.¹⁰¹⁷ Richard Taruskin va qualificar aquest ús intencionat i gens innocent de la melodia en Stravinsky com l'antidot a la complexitat harmònica i motívica de la música instrumental alemanya.¹⁰¹⁸ Per tant, la melodia era un paràmetre musical susceptible de mediterraneïtat. Es podien seguir, sense discrepàncies, els models germànics pel que fa a l'harmonia, la instrumentació o la construcció formal. Segurament aquesta era la combinació de «profunditat alemanya» i «claredat llatina» que també demanava Miquel Domènech en aquells anys.¹⁰¹⁹

En les anàlisis de la música incidental de *Canigó* i del poema simfònic *El camí* hem comprovat una voluntat transgressora, progressista i moderna de l'harmonia, al mateix temps que una instrumentació detallista que realçava la conceptualització motívica de la melodia. I hem demostrat que hi havia una voluntat wagneriana de tractar semànticament l'orquestra simfònica i que s'intentà organitzar la textura

¹⁰¹⁴ *Diario de Barcelona*, (16 de novembre de 1906). Còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, p. 17.

¹⁰¹⁵ J. M. Pascual, «Teatro de Novedades: concierto Pahissa», *La Publicidad*, n. 8.836 (16 de novembre de 1906, edició nit), p. 3.

¹⁰¹⁶ Peian, «Impresiones sobre el concierto Pahissa», *El Productor Literario*, (24 de novembre de 1906) [còpia conservada en el *Libro de críticas*, primer volum, pp. 21 i 22].

¹⁰¹⁷ Hess (2001: 72).

¹⁰¹⁸ Taruskin (1996, vol. 2: 1.542), citat a Hess (2001: 172).

¹⁰¹⁹ Domenech (1908c: 406).

simfònica amb motius i melodies a la manera dels *leitmotiven*, com ja reclamava un text clàssic del wagnerisme a Catalunya escrit el 1878 pel doctor Josep de Letamendi (1828-1897).¹⁰²⁰ Però també hem comprovat que les melodies no s'allunyaven dels models diatònics clàssics ni abusaven dels cromatismes o les intervàliques dissonants, mentre que solien suggerir un regust popular, com hem detectat en la recepció dels primers cors femenins de *Canigó*. Per una banda, la construcció formal, l'orquestració i l'especulació harmònica denotaven una afiliació germànica, l'aplaudit europeisme que també era signe d'una obra ben construïda, «l'obra ben feta» orsiana. Per l'altra, la melodia reivindicava les seves arrels, entre els Pirineus i la Mediterrània, amb melodies populars o popularitzades. D'aquesta manera es podia donar la paradoxa, i no només en el cas de Pahissa, de reclamar la mediterraneïtzació de la música i de proclamar-se un admirador convençut de Wagner.

No en va, l'any 1913, en plena celebració del centenari del naixement del compositor alemany, el mateix Eugeni d'Ors li dedicava una glosa per aclarir que malgrat que era un dels «Grans Enemics» del noucentisme, havia estat un «vici sagrat» tolerable en la seva època.¹⁰²¹ Un parell d'anys després manifestava la seva admiració per la tasca pedagògica i cívica de l'Associació Wagneriana de Barcelona.¹⁰²² Definitivament, el primer noucentista va ser wagnerià. El rebuig de Wagner fou després de la Gran Guerra i l'antigermanisme que va comportar, i després de l'aparició d'altres models musicals, com la nova escola francesa o el descobriment de la música russa, ja sigui amb l'estrena del *Boris Godunov* de Modest Musorgskij (1839-1881) el 1915 o amb la primera visita dels ballets de Serge de Diaghilev (1872-1929) el 1917. Fins aleshores, es podia llatinitzar Wagner. També ho va fer Falla en lligar el *Parsifal* amb la tradició hispànica de l'autosacramental.¹⁰²³ Per tant, durant més d'una dècada Wagner va ser classicitzat i mediterraneïtzat, tot i que no va ser l'únic músic que va patir aquest doble procés. Per exemple, l'any 1915, després d'un concert integrat per obres de Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908), Edward Elgar (1857-1934) i Segej Rakhmaninov (1873-1943), Eugeni d'Ors intentava conduir els nous gustos musicals que detectava reclamant el classicisme i la mediterraneïtat d'un altre músic romàntic que

¹⁰²⁰ Letamendi (1878).

¹⁰²¹ Ors (1912, 1913 i 1914: 577).

¹⁰²² Ors (1915: 108 i 109).

¹⁰²³ Hess (2001: 283).

també havia format part del programa d'aquell dia, Hector Berlioz.¹⁰²⁴ Però la vinculació entre Wagner i Catalunya, en aquells anys, era més estreta, com ja hem indicat, també, en el segon capítol.

Jaume Pahissa, conseqüent i fidel a la seva manera de pensar, en la dècada de 1940 encara interpretava l'obra de Wagner com una manifestació de l'esperit mediterrani de Catalunya. Ara ens pot semblar ridícul o divertit, però ell explicava que la vinculació dels temes wagnerians amb Catalunya era deguda a les fonts emprades pel compositor alemany, moltes d'elles procedents dels poemes trobadorescos de la literatura catalanoprovençal. La terminologia wagneriana era d'arrel catalana: Montsalvat, Parsifal (per si val), San Grial (sang reial)...¹⁰²⁵ L'etimologia fonamentada en la fonètica en dels recursos més usats per Pahissa en l'argumentació de les seves demostracions. També la va aplicar en l'explicació dels orígens dels instruments musicals.¹⁰²⁶ Creia, segons narra Josep Pla, que l'accent era el signe amb el qual una raça perpetuava la seva essència lingüística, i per això estava convençut que la llengua catalana no desapareixeria, malgrat les vicissituds històriques i polítiques.¹⁰²⁷ Però l'esperit mediterrani de Wagner no només era degut a l'etimologia dels espais, dels personatges i dels objectes. Hi havia altres dades que li feien pensar així, com ens demostra aquesta referència al *Tristan und Isolde*:

Siempre que esta ópera se representa en el Liceo de Barcelona, el canto alegre que en el tercer acto toca la chirimía del pastor, al divisar en el horizonte el bajel que había de traer, con Isolda, la vida al doliente Tristan, lo ejecuta un «tiple». Otro instrumento no se encontraría que pudiera traducir más justamente la intención de Wágner. Él la confió al corno-inglés; pero, si este instrumento, por su timbre melancólico, se adapta a la triste y tan profundamente expresiva y original melodía del comienzo del acto, en cambio, no se presta a ejecutar el ritmo vivo y las notas jubilosas del canto alegre del final de la escena. Ya dice Wágner en la partitura, que el corno inglés, en este pasaje, ha de producir el efecto de un instrumento rústico muy vibrante. Ninguno, pues, como el «tiple», por su carácter agreste y la estridente fuerza de sus notas capaces de competir con la orquesta desde el interior de la escena, tan indicado para expresar la idea imaginada por Wágner.¹⁰²⁸

Amb aquesta mena de convenciments, no era estrany que s'atrevis a insinuar que Lohengrin era, en realitat, Ramon Berenguer.¹⁰²⁹

Ja ho ha dit Jean-Jacques Nattiez en referir-se a Charles Baudelaire (1821-1867), i fent-ho extensible a Friedrich Nietzsche i Thomas Mann (1875-1955): «Així doncs, parlar de Wagner, és també, i

¹⁰²⁴ Ors (1915: 199).

¹⁰²⁵ Pahissa (1947: 189 i 190).

¹⁰²⁶ Pahissa (1945a: 130 a 180) i (1955: 42, 177 i 178).

¹⁰²⁷ Pla (1958: 486 i 487).

¹⁰²⁸ Pahissa (1945a: 152 i 154).

¹⁰²⁹ Pahissa (1955: 177).

sobretot pot ser, parlar d'un mateix».¹⁰³⁰ I els músics catalans de la primera dècada del segle XX varen mediterraneïtzar Wagner per millorar el seu retrat i enfortir el seu sentiment d'identificació amb Europa i la modernitat. També Pahissa ho va fer, en un cas exemplar de projecció històrica. Al final del seu llibre *Sendas y cumbres de la música española* conclou amb una reflexió històrica que era tot un manifest d'intencions estètiques:

En la luz y el aire del mediodía buscó Wagner la inspiración para concebir y realizar la más pura y alta de sus creaciones. Todas sus obras anteriores, desde que descubrió su propio estilo, se desarrollan en los mares y campos nórdicos de Escandinavia, de Irlanda, de Alemania. Pero su profundo y encendido germanismo cede en sus últimos años. Y vuelve la mirada a las tierras del árbol del fruto de oro para crear su obra postrera.

Es que el espíritu del norte y el del sur se atraen y complementan. Fuerza germánica e inspiración latina, o genio latino y soñadora fantasía germánica, conjugándose, han producido siempre, y producirán, las obras más grandes y trascendentales del acervo espiritual humano.¹⁰³¹

No només la llum venia del nord, com va establir Joan Maragall. També en venia el mediterrani. Ja fa més de deu anys que Oriol Bohigas es preguntava retòricament si el mediterranisme no va ser, més aviat, germànic. Perquè les obres de més pretesa mediterraneïtat seguien una tradició austríaca, alemanya o escocesa.¹⁰³² El mediterranisme noucentista de l'art era poc mediterrani, en el sentit que el seu classicisme no venia tant de les fonts originals com de la interpretació nòrdica d'aquestes fonts.

Aquesta barreja complexa de mediterranisme i germanisme entre els anys 1906 i 1917, justament el període significativament més noucentista des del punt de vista ideològic o literari, no només va donar-se en la música. També l'arquitectura d'aquest moment ha plantejat discrepàncies importants sobre aquest tema entre els estudiosos. Francesc Fontbona es qüestionava la possibilitat de formular una arquitectura noucentista en aquests anys degut a la inexistència d'edificis clarament representatius del noucentisme, i a la inexactitud cronològica entre les principals obres de la literatura noucentista i les principals edificacions, la majoria de dècada de 1920.¹⁰³³ Fontbona diferenciava les idees programàtiques del noucentisme de la seva realització arquitectònica, i creia que no va ser fins després de la Gran Guerra que s'assoliren mínimament.¹⁰³⁴ Aquest posicionament teòric, similar al que defensa Eduard Toldrà com el principal representant de músic noucentista, es contraposava a les principals conclusions de les

¹⁰³⁰ Nattiez (1983: 159): «Ainsi, parler de Wagner, c'est aussi, et peut-être surtout, parler de soi».

¹⁰³¹ Pahissa (1955: 177 i 178).

¹⁰³² Bohigas (1996: 30 i 33).

¹⁰³³ Fontbona (1996: 193).

¹⁰³⁴ Fontbona (1996: 184).

investigacions sobre l'arquitecte gironí Rafael Masó, recordem-ho una altra vegada, company d'estudis i amic de joventut de Jaume Pahissa, un dels qui assistiren admirats a l'estrena de *Canigó*, i que en una carta personal adreçada a la seva promesa el descrivia com un «xicot jove d'un gran talent i per a mi el primer músic de Catalunya».¹⁰³⁵

Fins que el poeta i pintor Narcís Comadira i l'arquitecte Joan Tarrús no varen encarregar-se d'estudiar amb profunditat l'obra arquitectònica de Rafael Masó, es pensava que la generació fundacional del noucentisme no tingué una expressió arquitectònica.¹⁰³⁶ Però entre el preciosisme modernista de Lluís Domènech i Muntaner (1850-1923) i Josep Puig i Cadafalch (1867-1957), i el brunelleschisme funcional de Josep Francesc Ràfols (1889-1965) i Francesc Folguera (1891-1960), hi hagué una manera de construir i mostrar exteriorment l'arquitectura que va coincidir amb els anys de plenitud del moviment. En aquest sentit, l'edifici més emblemàtic, i segons aquests autors un manifest arquitectònic del noucentisme comparable al manifest pictòric dels frescos realitzats per Joaquim Torres Garcia (1874-1949) en el 1913 al saló Sant Jordi del Palau de Generalitat de Catalunya, va ser la seu de la Societat Athenea, entitat que va actuar a Girona entre 1913 i 1917.¹⁰³⁷ La contenció figurativa dels murs grisos de l'interior, i l'austeritat de la sala principal, un espai únic il·luminat per llum zenital blanca i amb absència d'elements decoratius, eren un rebuig clar als detalls ornamentals de les construccions modernistes.¹⁰³⁸ Per altra banda, la càrrega expressiva de l'exterior, que reinterpretava un temple clàssic de frontó pentagonal sobre un fris i pilastres estriades, no només era un contrast temàtic, sinó que evitava tota mena d'estilització modernista i arcaïtzava les façanes, feia més pesada la construcció i la remetia a altres cultures mediterrànies del passat.¹⁰³⁹ Era un edifici «estructuralista» en el sentit amb el qual Torres Garcia va usar d'aquest terme, és a dir, una esquematització essencialista i idealista dels elements i de les formes que eren interpretats com a classicistes.¹⁰⁴⁰ No va ser només una coincidència que aquest edifici, i la societat civil que

¹⁰³⁵ Citat a Catllar, Gil i Domènech (2001: 30).

¹⁰³⁶ Comadira i Tarrús (1994: 240).

¹⁰³⁷ Comadira i Tarrús (1994: 238 i 239) i (1996: 170).

¹⁰³⁸ Vegeu annex n. III, imatge n. 42.

¹⁰³⁹ Comadira i Tarrús (1994: 238) i (1996: 170). Vegeu annex n. III, imatge n. 43.

¹⁰⁴⁰ Comadira i Tarrús (1994: 238) i (1996: 171).

aglutinava, s'inauguessin el mateix any de la publicació de *Notes d'art* de Joaquim Torres Garcia,¹⁰⁴¹ editat per la impremta Masó de Girona, el negoci dels pares de l'arquitecte.¹⁰⁴²

La seu d'Athenea no va ser una xarnera en l'evolució arquitectònica de Rafael Masó, sinó un pas endavant important –potser el més important– d'un procés que va arrancar en els anys d'estudi i amb l'obtenció del títol, justament el 1906. Perquè en els inicis de la seva carrera va optar per l'ordre clàssic, va rebutjar la moda modernista i va prendre consciència del paper fundador de la seva generació.¹⁰⁴³ Una demostració clara de la seva pertinença als escollits del nou-cents era que Eugeni d'Ors l'incloués com a poeta, l'any 1911, en l'*Almanach dels noucentistes*.¹⁰⁴⁴ Doncs bé, quan Rafael Masó estudiava, a la biblioteca de la universitat tenia a l'abast els principals llibres i revistes d'arquitectura centreuropea, com la publicació vienesa *Der Architekt*. I un cop establert professionalment a Girona, a finals de la primera dècada del segle XX, estava subscript a revistes alemanyes com *Innen Dekoration*, *Moderne Bauformen*, *Die Kunst* o *Deutsche Kunst und Dekoration*. Tampoc va ser estrany que en casar-se l'hivern de 1912 aprofités el seu viatge de noces per visitar directament les principals capitals de l'arquitectura centreuropea, com Zurich, Stuttgart, Darmstadt, Nuremberg, Dresden o Munic. La seva afiliació estètica i professional era amb els moviments d'arquitectura moderna d'aquest paísos, amb arquitectes deutors d'Otto Wagner (1841-1918), Joseph Maria Olbrich (1867-1908) i Josef Hoffmann (1870-1956). I d'aquí va sorgir la seva proposta de mediterraneïtzar l'arquitectura, en un moment en el qual la recerca d'una arquitectura nacional nodria els projectes de referències al gòtic.¹⁰⁴⁵

Per exemple, en la seva primera obra urbana important, la Casa Batlle de Girona, una reforma d'un edifici de pisos del segle XIX realitzada entre 1909 i 1910, trobem aquesta influència germànica en el coronament amb frontons de rajola vidriada en sardinell, en unes garlandes de ceràmica acabades per uns secessionistes caps de mussol, també de ceràmica.¹⁰⁴⁶ Però aquestes traces de la secessió vienesa també miraven cap a Grècia. No només eren els mussols d'Olbrich. Com també ocorria amb les garlandes de llover, aquests elements perdien estilització i eren més abstractes, més contundents i sintètics.

¹⁰⁴¹ Torres (1913).

¹⁰⁴² Comadira i Tarrús (1994: 239) i (1996: 171).

¹⁰⁴³ Comadira (2006: 106).

¹⁰⁴⁴ DD.AA. (1911: 51) i Fontbona (1996: 193).

¹⁰⁴⁵ Comadira i Tarrús (1996: 32 i 33).

També la seu d'Athenea era una mena de temple grec passat pel nord i arrelat a Girona pels elements d'artesanía popular que Masó reutilitzà sàviament, com la ceràmica vidriada que ressaltava l'estructura compositiva de la façana principal i definia els elements més significatius de l'edifici. Si per una banda la temàtica era clàssica i llatina, i el model arquitectònic era nòrdic i centroeuropeu, el tret formal més característic, el color ceràmic, provenia dels oficis tradicionals autòctons de la zona.¹⁰⁴⁷ Com veiem, una composició que mesclava elements populars, mediterranis i europeus. Uns elements semblants, pel que fa a la procedència i salvant les distàncies, als que trobem en la música de Jaume Pahissa. En tot cas, si les primeres construccions de Rafael Masó poden ser un manifest d'arquitectura noucentista malgrat l'afiliació nòrdica del seu mediterranisme i malgrat la inclusió dels elements populars manllevats dels oficis i construccions tradicionals, ¿per què les primeres composicions de Jaume Pahissa no podrien ser també un manifest de música noucentista malgrat l'afiliació nòrdica del seu mediterranisme i malgrat la inclusió dels elements populars manllevats de les cançons tradicionals? Aquest paral·lelisme extrem sembla demostrar-ho. Però si hi hagué una complicitat estreta entre literatura, pintura, arquitectura i música durant el noucentisme no és el tema principal. La problemàtica de fons és si podem aplicar-hi adequadament el concepte «d'esperit del temps» (*zeitgeits*), la relació íntima entre les diferents expressions d'una època que les converteix en la manifestació plural d'una mateixa cosa, i que és la premissa bàsica i característica d'una historiografia determinada, una escola molt lligada a les tesis de l'idealisme alemany que investiga una història de l'esperit d'arrel hegeliana, l'anomenada *Geistesgeschichte*.¹⁰⁴⁸

En un breu estudi sobre la relació de la música de Richard Wagner amb el seu context literari, pictòric i filosòfic, davant d'una situació similar pel que fa a la interrelació de les arts, Carl Dahlhaus optava per revisar la terminologia amb la qual es denominava la música de la segona meitat del segle.¹⁰⁴⁹ Aquesta música era «neorromàntica» perquè era difícil d'interpretar com una exteriorització del seu moment històric. Mentre la literatura i la pintura d'aquells anys havien mudat la seva estètica de realisme i impressionisme, respectivament, la música, pensaven els investigadors d'aquesta escola historiogràfica

¹⁰⁴⁶ Comadira (1987: 202) i (1996: 50 i 169). Vegeu annex n. III, imatge n. 44.

¹⁰⁴⁷ Comadira (1987: 204), Comadira i Tarrús (1994: 238 i 239) i (1996: 171).

¹⁰⁴⁸ Dahlhaus (1974: 4).

¹⁰⁴⁹ Dahlhaus (1974: 4).

germànica, encara era romàntica.¹⁰⁵⁰ En una època dominada pel positivisme i el realisme, la música suposava un allargament romàntic atiat per l'èxit de les teories de Schopenhauer posterior a les revolucions de 1848, que l'entenien com la única eclosió directa de l'essència del món.¹⁰⁵¹ Però aquesta conceptualització de la música, amb la qual adquiria la categoria d'incommensurable, també la situava al marge de la ciència i de l'espectacular avenç del coneixement positivista decimonònic. Com observava Dahlhaus, l'època va permetre ignorar-la per irrellevant i és difícil parlar d'una música realista, impressionista o positivista amb una correspondència cronològica exacta o a partir de les obres capitals del període.¹⁰⁵²

Això no vol dir pas que la música de Richard Wagner, la de Franz Liszt o la d'Hector Berlioz, no deixessin petjada en el seu temps, ni que tampoc fossin independents de les modes de pensament esteses en el seu moment, com ja hem senyalat en el cinquè capítol a propòsit de la determinació hegeliana que tenia tant la teorització des poemes simfònics com la reforma operística dels drames musicals. Però si les formulacions teòriques de Wagner varen quallar mínimament entre els seus coetanis no va ser per la seva retòrica romàntica d'eslògans poc clars i asistemàtics.¹⁰⁵³ Les obres i el pensament de Wagner –sobretot a partir de la difusió i èxit de la música, menys dels llibrets i escrits teòrics, i en certa manera en relació a l'expansió del poema simfònic– no varen passar a ser part substancial de les opinions estètiques de poetes i artistes fins al tombant de segle, quan es varen convertir en les principals fonts d'inspiració per a un neoromanticisme literari i filosòfic, i en les intermediàries privilegiades entre el romanticisme inicial del segle XIX i la crítica cultural finisecular. Fou essencialment la música qui va convertir Wagner en una autoritat literària i filosòfica per a la modernitat.¹⁰⁵⁴ Possiblement, el poc rigor i l'ambigüitat dels seus escrits ajudaren a convertir-lo en un referent manejable a partir dels gustos musicals dels darrers anys del segle XIX, i emmotllar-lo a les noves inquietuds modernes. Però ja Dahlhaus advertia que si per una banda era absurd fer una analogia directa entre la modernitat musical de la dècada de 1890 i les tendències polítiques i filosòfiques d'aquests anys, és a dir, considerar les

¹⁰⁵⁰ Dahlhaus (1974: 5).

¹⁰⁵¹ Schopenhauer (1818).

¹⁰⁵² Dahlhaus (1974: 7 i 8).

¹⁰⁵³ Dahlhaus (1974: 10 i 11).

¹⁰⁵⁴ Dahlhaus (1974: 11).

innovacions musicals com a mers reflexos dels esdeveniments externs a la música, per l'altra també era cert que aquests esdeveniments externs afectaren la manera de pensar en la música.¹⁰⁵⁵

Canvis profunds tenien lloc virtualment de manera simultània en diferents camps, en el polític i el social i també en el musical, i aquest és un fet que incita positivament l'especulació històrica i filosòfica, fins i tot si podem considerar el reduccionisme materialista amb tanta desconfiança com el reduccionisme idealista, ja que el primer només sembla ser la darrera cosa que li romangué en el cap, una variant negativa però dependent d'ell.¹⁰⁵⁶

Si seguim aquestes indicacions, no podem caure en el parany ingenu d'una equivalència profunda entre l'arquitectura de Rafael Masó i la música de Jaume Pahissa malgrat les diferències, ni tampoc en la seva negació a partir de l'evidència de que dues expressions artístiques mai són del tot equivalents. I ens acostem la problemàtica fonamental d'aquesta tesi: ¿fins a quin punt és necessari comparar obres que pertanyen a diverses pràctiques creatives i a diferents disciplines d'investigació només perquè comparteixen un mateix espai geogràfic i uns mateixos protagonistes? O el què és força el mateix, ¿cal aventurar-se a sortir de la seguretat d'una anàlisi autònoma de la música, enfrontar-se als perills de la interdisciplinarietat i la interrelació, i complicar l'entrellat d'un moment històric determinat a partir del que les obres musicals poden revelar-nos?

Pel que fa a la relació entre una composició musical i un monument arquitectònic, un dels articles més celebrats i discutits de les darreres dècades ha estat el que va publicar Charles W. Warren el 1973 per demostrar que Guillaume Dufay (1400-1474) no només va escriure el motet *Nuper rosarum flores* en el 1436 per a la celebració de l'acabament de la cúpula de Santa Maria dei Fiori de Florència, sinó que les característiques formals i estilístiques d'aquest motet podien haver estat una conseqüència directa del treball comú amb l'arquitecte Filippo di Ser Brunelleschi (1377-1446).¹⁰⁵⁷ Dues dècades després, un altre musicòleg, Craig Wright, rebatia un per un els arguments de Warren i conclouïa que mentre la cúpula de Brunelleschi era un dels primers i principals monuments del renaixement, el motet era una creació indubtablement medieval, perquè partia de dues tradicions característiques d'aquest període, concretament el simbolisme numèric i l'exegesi bíblica.¹⁰⁵⁸ Com veiem, l'estudi comparatiu d'aquestes

¹⁰⁵⁵ Dahlhaus (1974: 17 i 18).

¹⁰⁵⁶ Dahlhaus (1974: 18): «Profound changes were taking place virtually simultaneously in different arenas, political and social as well as musical, and that is a fact that positively incites to historico-philosophical speculation, even if materialist reductionism may be regarded with as much distrust as idealist reductionism, because the former seems to be only the latter stood on its head, a negative yet dependent variant of it».

¹⁰⁵⁷ Warren (1973).

¹⁰⁵⁸ Wright (1996).

dues obres que coincidiren cronològicament i geogràficament va portar primer a interpretar-les com la manifestació d'un mateix «esperit del temps», i després a un resultat clarament oposat. Aquest cas exemplar de la musicologia exemplifica molt bé la complexitat d'aquesta mena d'estudis i relacions comparatives. Però també exemplifica molt bé que hi ha una actitud d'investigació que no vol quedar-se de mans plegades davant uns indicis tan suggeridors, que apunta una interpretació històrica que sobrepassa l'anàlisi merament descriptiva i despreocupada del context, i que no tem revisar etiquetes ni discursos historiogràfics. Aquesta ha estat la premissa inicial de la nostra tesi: preferir les equivocacions d'intentar-ho a l'error de pensar que no cal o no pot fer-se.

El resultat final de la recerca ens porta a concloure que la música de Jaume Pahissa que hem analitzat, pels seus trets característics i per les valoracions efectuades en la seva recepció inicial, formava part del noucentisme de la mateixa manera que ho van fer altres expressions artístiques i literàries. Però que el noucentisme tenia diferents maneres de manifestar-se segons quina era l'expressió utilitzada, i que camaleonitzava interessadament els gustos i les temàtiques. Potser un cas rellevant d'aquesta realitat, a voltes contradictòria, fos el mateix Jaume Pahissa. En el cinquè capítol hem vist que quan escrivia música subordinava la forma musical al contingut melòdic i harmònic. En el segon hem comentat que una característica del teatre noucentista era la subordinació de les paraules i les frases, el contingut, a la forma poètica del vers. I que va ser el compositor un dels primers a inaugurar aquesta via literària, que contradeia el seu treball musical, amb aquells sonets publicats a *Pel i ploma* que Eugeni d'Ors encara recitava de memòria cinquanta anys després.¹⁰⁵⁹ Ens sembla poc probable que Pahissa fos un noucentista quan escrivia versos, i no ho fos quan escrivia música. Pahissa se les enginyà bé per superar aquesta contradicció i per verbalitzar la subordinació musical de la forma. I això era el que feien els noucentistes: ajustar la realitat als atributs del moviment, desenvolupar circumloquis que arribessin a una coincidència ideològica, i anunciar que la seva inspiració era mediterrània, que la seva concepció era intel·lectual, i que la seva intenció era antilocal. Tant les intencions del músic com les valoracions de la crítica coincidien en aquest punt, si deixem de banda les primeres reaccions a l'estrena de *La presó de Lleida*, bàsicament fonamentades en un prejudici.

¹⁰⁵⁹ Demem aquest informació a Eulàlia Pahissa. Entrevista del 20 de febrer de 2006.

Tenim moltes proves de que el noucentisme prioritzava la forma. Per exemple, quan Josep Pla comparava el criteri poètic de Joan Maragall i el d'Eugeni d'Ors, deia que pel primer la poesia «rajava», mentre que pel segon era fruit d'un treball arbitrari, d'un ofici, d'un «poeta que fa versos fredament davant d'una taula». ¹⁰⁶⁰ Ors no acceptava la incontinència en l'expressió dels sentiments i s'emparava amb una poètica de l'ordre i el control. Per ell, el sentiment en l'art i la manca de correcció formal eren comparables al «coco d'Amèrica», que al cap d'un minut de tenir-lo dins la boca i mastegar-lo, deia, un ja no sabia com fer-ho per a escopir-lo. ¹⁰⁶¹ Advocava per la forma, en detriment del fons:

Fons! Forma!... I sempre considerar la forma com a cosa frívola!... –Però ¿d'a on heu tret, insensates criatures, que les coses valen per son fons? –Com si el fons de totes les coses del món no fos u: matèria, microbis, carbono, què sé jo, ni m'importa! Lo que separa els sers, lo que a quiscun dóna individualitat, és precisament la forma, que és l'Esperit. Nosaltres mateixos, els homes, no som sinó formes. Materialment estem compostats igual que les bèsties i que els cadavres. Només formalment som diversos, i dignes, i redimits per la sang de Jesús... –I tant més perfecta és una cosa quant més formal és. ¹⁰⁶²

Segons aquestes paraules, el treball musical de Jaume Pahissa, l'elaboració de les melodies, la racionalització experimental de l'harmonia, l'orquestració variada i minuciosa, tots aquests elements que subordinaven l'anomenada forma musical, seguien fil per randa la proclama d'Eugeni d'Ors. La música que «rajava» era aquella que seguia les modes melòdiques, que s'aprofitava de l'èxit dels seus encants, que no s'interessava per un mínim d'elaboració harmònica ni tímbrica. Si com ens revela Josep Pla, Ors col·locà la inspiració dins la forma, i la forma era el resultat d'una cultura i d'una determinada quantitat de treball, ¹⁰⁶³ llavors la música de Jaume Pahissa també exemplificava aquest concepte de forma.

Segurament la tradició terminològica de cada disciplina artística demanava un ajustament del discurs global noucentista en cada cas. Avui dia demana prudència als investigadors per evitar una relació ràpida i fal·laç de paraules. El mateix problema el trobem en un dels textos claus de la història de la pintura d'aquests anys de consolidació del moviment, les *Notes sobre art* de Joaquim Torres Garcia. Al final del primer apartat del llibre acaba resumint:

(...) que el nostre art, abans que tot, deu situar-se dins la moderna tendència de l'art europeu, aquesta tendència ideal i decorativa que és la del nostre temps. Que la cultura greco-llatina deu ésser la nostra tradició. I que al voler lligar l'art del nostre passat a la vida de lo actual per a crear el nostre art contemporani, devem escollir tot lo que consoni o harmonitzi amb aquella cultura. Finalment, que no són les *formes* lo que devem imitar i fer reviure, sinó *l'esperit* contingut

¹⁰⁶⁰ Pla (1968: 399).

¹⁰⁶¹ Ors (1906 i 1907: 305).

¹⁰⁶² Ors (1906 i 1907: 353).

¹⁰⁶³ Pla (1968: 399).

en elles: la serenitat, l'alegria, la llum, el color, el sentit afinat de proporció, la seva plasticitat, la seva puresa deslligada de tot realisme, o per dir-ho en un mot: el seu Classicisme.¹⁰⁶⁴

A part de la mateixa mixtura que hem comentat abans entre mediterranisme, europeisme i modernitat, aquest text ens demostra que el menysteniment de les «formes» pictòriques era per afavorir «l'esperit», que Ors havia identificat amb la «forma». Unes pàgines endavant, quan Torres Garcia vol demostrar la falsedat del concepte popular l'art, observem aquesta dualitat semàntica de la paraula forma: «l'artista ha des deslliurar-se del realisme i revelar l'eternitat de la forma, donant-nos dins d'ella aqueixa impressió de vida, continguda en la realitat, i no aqueixa vana apariència, sempre morta, que tant entusiasma al poc entès». ¹⁰⁶⁵ En aquest fragment, reclamava la forma com un mitjà de refinament dels gustos, i una reacció en contra de la degustació sensual de l'art a través de les seves aparences i efectes de *trompe l'oeil*. La seva coneguda demanda d'estructura raïa en aquest concepte de forma que s'oposava al realisme i a la fantasia, i als enganys de la percepció, i que pregonava un art que no es dedicava a copiar unes formes més o menys estereotipades, sinó que s'adreçava a l'enteniment. ¹⁰⁶⁶ Tant l'escriptor i ideòleg Eugeni d'Ors, com el pintor Joaquim Torres Garcia, l'arquitecte Rafael Masó o el músic Jaume Pahissa, tots coincidien en orientar la sensualitat artística a l'enteniment. La materialitat de l'art era secundària. El que importava era l'esperit. I l'esperit era forma.

Ara bé, segurament la demostració més flagrant de la prioritització noucentista de la forma –del control de les emocions per l'enteniment, de la unificació dels casos concrets per l'abstracció, de la superació del pensament dispers per la capacitat de jutjar– el tenim en l'ús del llenguatge que hem comentat a l'inici d'aquest capítol. Perquè les paraules formaven el contingut de la realitat. Tanmateix, les paraules no tenien tant de poder. Amb els anys, algunes persones, desenganyades, denunciarien les contradiccions degudes a aquesta invenció del món a partir d'una gramàtica i d'un vocabulari, que a més es fonamentava en la negació pretensiosa d'una part de la realitat. Un d'ells fou Josep Pla, que va indignar-se al descobrir el romanticisme amagat rera les acusacions al romanticisme d'Eugeni d'Ors:

¿Quin miracle hauria fet possible compaginar aquest romanticisme embafador i espectacular amb les seves apel·lacions constants al classicisme, a la ponderació, a l'objectivitat intel·lectual? Mai no vaig comprendre aquesta contradicció.

(...)

¹⁰⁶⁴ Torres (1913: 42).

¹⁰⁶⁵ Torres (1913: 63).

¹⁰⁶⁶ Torres (1913: 55).

Després d'haver-lo vist dogmatitzar durant vint anys sobre l'antitesi classicisme-romanticisme per acabar implantant la bohèmia com a manera de viure intel·lectual, era massa. Després d'haver utilitzat el romanticisme com a cambra dels mals endreços de tots els errors humans, de les aberracions del gust i de les alienacions mentals, arribà a ésser fatigós veure exercitar el virtuosisme romàntic –portat a extrems que fan empal·lidir els *racconti* més desfibrats de Puccini i el pessigolleig més sensorial de Debussy– a la mateixa persona que l'havia permanentment anatematitzat.¹⁰⁶⁷

El noucentisme va ser, essencialment, un procés de normalització.¹⁰⁶⁸ I les paraules hi jugaren un paper fonamental.

Un exemple semblant de la utilització del llenguatge, i per remetre'ns només a un exemple històric, el trobem en la llengua del Tercer Reich, que va ser estudiada detalladament per Victor Klemperer (1881-1960) durant el nazisme.¹⁰⁶⁹ No ens hem d'alarmar massa per la vinculació polèmica i per la coincidència ideològica entre el noucentisme i els feixismes. Abans del desastre nacionalsocialista del període d'entre guerres, la fascinació per la cultura, pel progrés, per l'ordre i pel totalitarisme que caracteritzen el pensament d'Eugeni d'Ors, i que es desenvolupen en el seu llenguatge i en la creació d'una retòrica similar, també va fascinar autors com Thomas Mann.¹⁰⁷⁰ Com senyalava Jordi Castellanos, cal anar amb cura en establir mecànicament un paral·lelisme entre el projecte noucentista i el feixista. Perquè el noucentisme no tingué un estat al darrera, ni tampoc un exèrcit per imposar-se violentament. I perquè va ser un moviment que va intentar convèncer a través de les idees, de la cultura, i no a través de la força, de l'esclafament de les idees dels altres, de la imposició militar o policíaca.¹⁰⁷¹ Però malgrat això, hi ha un seguit de coincidències ideològiques que ens permeten establir una comparació pel que fa a les idees estètiques.

Les avantguardes a la Catalunya noucentista varen ser conegudes i interpretades com un signe de canvi, de la voluntat de transformació de les tradicions. Però se les va criticar per la seva manca de classicisme i de mediterranisme, dues paraules que disfressaven les intencions contrarevolucionàries d'una política artística conservadora.¹⁰⁷² No només era l'ús del llenguatge el que relacionava el moviment català amb els feixismes, també ho era un programa intervencionista que solia confondre estètica i

¹⁰⁶⁷ Pla (1969: 282 i 283).

¹⁰⁶⁸ Fius (2001: 65).

¹⁰⁶⁹ Klemperer (1947).

¹⁰⁷⁰ Vegeu l'inici de la presentació de Pompeu Casanoves a la intervenció de Mercè Rius sobre Eugeni d'Ors en un cicle dedicat a la mirada retrospectiva de la filosofia del segle XX a Catalunya i celebrat l'any 1999, a Rius (2001: 61).

¹⁰⁷¹ Castellanos (1987: 30).

¹⁰⁷² Bohigas (1996: 21 i 23).

ètica.¹⁰⁷³ Per això, a partir de les reflexions que Walter Benjamin va escriure a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936), atrevim un vincle entre el noucentisme i l'elaboració feixista del món, en el sentit que va ser un exercici previ de l'adequació de la realitat a les masses i de les masses a la realitat, i de la superació del caràcter cultural de l'art pel seu valor expositiu.¹⁰⁷⁴

Potser mai no hi ha hagut una supressió absoluta del ritual en l'experiència artística, malgrat que Benjamin intuïa magistralment l'evolució del segle XX. Perquè aquesta pràctica de relació estètica, més lligada als poders religiosos i monàrquics que no pas polítics, s'ha adaptat a les transformacions històriques de la societat. Sí, la unicitat de la *Gioconda* ha mort; l'obra de Leonardo da Vinci (1452-1519) ha perdut la seva «aura». Però la seva reproducció il·limitada i la seva descontextualització, la seva sortida del museu a la recerca dels espectadors, i la desaparició de la seva experiència única –si ha existit alguna vegada–, han acompanyat l'increment del valor cultural del llenç original. Segurament aquest ha estat un dels exemples més clars i fàcils de l'adequació ideològica profetitzada pel filòsof alemany: les transformacions tècniques de la matèria són absorbides pels mecanismes de control ideològic. I un dels mecanismes més eficients per a fer-ho va ser l'estètica i l'entreteniment massiu: «El feixisme tendeix, per consegüent, a una estetització de la vida política».¹⁰⁷⁵

La Lliga Regionalista de Catalunya no va desvincular-se de les manifestacions artístiques ni dels hàbits d'entreteniment de la societat. Tampoc ho varen fer ni el catalanisme republicà ni el republicanisme llerrouxista. Escriure un poema, pintar un quadre, construir un edifici, aixecar un monument, compondre un poema simfònic, escenificar una obra teatral, tot es tenyia, cada cop més, de política. No només s'intentava moralitzar les diversions, sinó també els judicis estètics. Si l'ètica no permetia que un empresari se sotmetés als negocis ni als diners, i el feia capaç d'una abnegació com la dels promotors figuerencs de *Canigó*, l'ètica de l'artista vetllava per la correcció del seu art i de la seva recepció. Justament fou en aquest moment, com va escriure Ignasi Solà-Morales, quan va sorgir la preocupació per l'habitatge social, per les ciutats jardins i per la construcció massiva de llars obreres.¹⁰⁷⁶ Aquesta preocupació per l'habitatge dels arquitectes del nou-cents era un signe més d'aquesta nova voluntat intervencionista de les generacions joves que varen madurar amb el canvi de segle.

¹⁰⁷³ Murgades (1987: 71).

¹⁰⁷⁴ Benjamin (1936: 39, 40, 44 i 45).

Si el noucentisme va ser un moviment que va pretendre embolcallar-ho tot, que va reciclar una munió d'elements i que va crear un estil de difícil equilibri per la diversitat que incloïa, des del moment en què Eugeni d'Ors va batejar Jaume Pahissa com a noucentista no podem negar que la seva música també ho sigui, fos quin fos el seu estil i la seva dependència amb les tradicions recents del darrer romanticisme. Perquè el noucentisme, principalment, va ser un moviment que pretenia organitzar el món amb la paraula. I Pahissa no només havia estat denominat noucentista. Pahissa actuava de la mateixa manera que el seu company d'estudis. Com Eugeni d'Ors, també pensava que l'activitat intel·lectual del pensament, i el discurs que se'n derivava, el conduïa al coneixement profund de la realitat. La seva principal preocupació va ser el treball minuciós diari, ja fos en la lectura de revistes i llibres de temàtica diversa, ja fos enfortint les opinions en les tertúlies nocturnes, com en la composició d'obres musicals o l'observació de la vida moderna mentre *ramblajava*. Per a ell un músic no només componia o interpretava. Un músic també era una manifestació dels temps moderns. Aquests, al seu torn, tampoc varen negar-li l'ingrés. En una carta de l'endemà de l'audició improvisada de la música de *Canigó* al teatre de Figueres, a causa de la supressió de la representació, Rafael Masó confessava a la seva promesa: «Jo hi vaig veure tot dins aquella música i sobretot una gran afinitat amb tot lo demás d'art que conec i assaboreixo».¹⁰⁷⁷

Els canvis de la contemporaneïtat, sobretot a causa de la desruralització i la progressiva industrialització de la societat, varen comportar una transformació de les relacions i les actituds personals. Es consolidaven les ideologies, segons el concepte que Karl Marx (1818-1883) i Friedrich Engels (1820-1895) varen usar per indicar les idees i els valors que les classes dominants difonien i introduïen en la cultura per fer-los passar per neutres, justos i universals.¹⁰⁷⁸ I el noucentisme va ser una ideologia moderna que va ajuntar un conjunt de joves artistes i intel·lectuals. Els va proporcionar unes insígnies compartides. Els va oferir uns eslògans identificadors. Els va engrescar amb les consignes del seu discurs. Com passaria més tard amb els feixismes, la seva estetització de la vida no ocultava una voluntat d'ordre que organitzava i controlava les actituds i els comportaments, que vigilava les diversions i els

¹⁰⁷⁵ Benjamin (1936: 70).

¹⁰⁷⁶ Solà-Morales (1987: 134 a 136).

¹⁰⁷⁷ Citat a Comadira i Tarrús (1996: 76n)

¹⁰⁷⁸ Ceserani (2003: 44).

gustos, i que s'emparava en el programa d'una nova manera de fer política que ja hem comentat en el primer capítol d'aquesta tesi.

Conclusions

Un cas de modernització de la música

L'evolució harmònica

En els primers anys de la seva producció, Jaume Pahissa va cercar la manera de conduir la música al seu moment òptim d'evolució. Pensava que l'harmonia –el paràmetre central de la formació musical i l'especulació teòrica d'aquell moment– era l'únic que encara podia progressar sense decaure. Dins un sistema de construcció harmònica clarament funcional, tant aplicava les fórmules clàssiques de la tonalitat com les ometia, tant reforçava la tensió entre la dominant i la tònica com l'elidida. Modulava a les tonalitats més allunyades del cercle de quintes. També utilitzava els procediments més atrevits de la modulació sense arribar a modular. En els encadenaments potenciava els intervals de semitò i les falses relacions cromàtiques. Arribava a modificar totes les notes d'un acord amb una atrevida substitució cromàtica de les unitats fonamentals de la funcionalitat. Pahissa va modernitzar l'harmonia. I va fer-ho, bàsicament, a les modulacions i les cadències.

Els primers passos vers la intertonalitat

La preocupació per trobar una nova manera de construir l'harmonia que la conduís a la plena realització de les seves possibilitats, va portar Jaume Pahissa a inventar un sistema de composició: la

intertonalitat, que va concebre en la dècada de 1920 per posar el límit definitiu a l'evolució de l'harmonia. La tendència històrica cap a la major presència de dissonàncies i la seva progressiva assimilació independentment de la funció de tensió –dues interpretacions històriques que coincidien amb la visió schönbergiana de la història de l'harmonia com un procés evolutiu d'emancipació de la dissonància i amb el replantejament de la distinció tradicional entre els intervals i els acords consonants i dissonants– feren que pensés en la necessitat de superar l'harmonia consonant amb un sistema de la dissonància pura. En determinats passatges de les obres estudiades hem observat que ja hi ha moments en què la dissonància s'usa sense un direcció melòdicament o harmònicament. Justament són els moments més dissonants en els quals la dissonància deixa de vectoritzar la música.

Orquestració romàntica

Aquest afany de modernització no el tingué en l'orquestració. Per això no va explorar els registres extrems dels instruments. Ni va provar combinacions innovadores. Ni li va interessar la sonoritat dels conjunts de cambra com a mitjà de perfeccionament. Ni va introduir nous instruments de sonoritat moderna o exòtica. Pahissa no volia progressar en l'orquestració perquè pensava que el grau òptim de l'evolució dels conjunts instrumentals, la seva definició clàssica i modèlica, havia estat l'orquestra simfònica romàntica. I pensava que tot intent d'avançar seria, inevitablement, una decadència. Ara bé, com que l'orquestració de les seves obres fragmentava les melodies amb una definició complexa de la textura sonora a la qual el públic de l'època no estava acostumat, les valoracions de la crítica sempre notificaven la destresa de les seves orquestracions, i fins i tot la modernitat.

Classicisme melòdic

De la mateixa manera que passava amb l'orquestració, Pahissa tampoc creia que la melodia hagués d'avançar. Preferia els models melòdics diatònics. No usava intervàliques disminuïdes o augmentades. Pensava que els dos modes acadèmics tradicionals eren l'estat òptim de perfecció clàssica. Si bé estava convençut de que la superació de la modalitat havia estat un pas important en l'evolució melòdica, no sintonitzava amb les avantguardes musicals que especulaven melòdicament a

redós de les innovacions rítmiques i harmòniques, o de l'estudi de les tradicions orals. Per a ser un músic modern i europeu, i català, Pahissa no va sentir-se obligat a experimentar ni a indagar melòdicament.

Un cas de mediterraneïtzació de la música

Mediterranisme contradictori

A la Catalunya de principis de segle XX, la consigna nietzscheana de «mediterraneïtzar la música» va ser interpretada de manera diversa. És més, en alguns casos la seva interpretació va ser diametralment oposada. Si Eugeni d'Ors reclamava una adopció dels models simfònics i orquestrals europeus, perquè eren «universals» de la mateixa manera que també ho eren les obres i els valors de l'antiguitat clàssica, Joan B. Espadaler rebutjava aquests mateixos models europeus i reclamava les cançons populars catalanes. Al seu torn, Eugeni d'Ors no acceptava l'harmonització ni l'orquestració d'aquestes melodies, perquè creia que era un rastre de provincianisme i de romanticisme. Tots dos, però, proposaven mediterraneïtzar la música.

L'europisme de les melodies catalanes

La inclusió de cançons tradicionals catalanes en la música simfònica i la música escènica era una de les expectatives del públic i un punt de coincidència entre les diferents valoracions dels crítics musicals, que en aquesta cruïlla no mostraven discrepàncies segons les diverses tendències polítiques de les publicacions periòdiques per a les quals escrivien. Pahissa sabé aprofitar-se d'aquesta recepció i va construir una teorització de la música popular catalana que la situava dins el grup de la música anomenada «universal». Segons ell, complia els mateixos preceptes acadèmics que les melodies de Ludwig van Beethoven, Richard Wagner o Hèctor Berlioz. Per tant, compondre a partir de les cançons catalanes no era necessàriament un signe de subordinació al provincianisme cultural, ni una renúncia a l'europisme.

Mediterranisme nòrdic

Les melodies de les composicions de Jaume Pahissa manifestaven una clara inspiració mediterrània en les referències a la cançó tradicional catalana, però la seva instrumentació i el seu gènere orquestral s'acostaven més als referents europeus. Si «Alemanya despertava l'ànima llatina» era perquè el llatinisme i classicisme de les melodies, que evitaven la complexitat dels models nòrdics, es conjuminava amb una construcció «nòrdica» de les composicions, que per altra banda, pel seu germanisme, representaven molt bé el treball i l'obra ben feta reclamats pel noucentisme. Per tant, la seva música també exemplifica aquesta barreja complexa entre mediterranisme i germanisme que hi hagué en aquest període inicial del moviment.

El reformisme europeista del mediterranisme

La valoració del mediterrani depenia d'una interpretació nòrdica del mediterrani. La peculiar conceptualització de la música popular de Jaume Pahissa, que definia la dicotomia llatina i germànica en les seves obres, era una translació musical del reformisme polític que volia depurar Espanya a partir del regionalisme català. Ja que la música catalana podia universalitzar la música espanyola, si exterioritzava les profundes arrels europees que alguns pensaven que tenia, i que facilitaven la unió amb els models nòrdics, segons creien, sense perdre l'essència mediterrània. Aquesta manera de veure la música coincidia amb una determinada ideologia política que també vetllava per la modernització del país amb la vinculació europea de Catalunya.

Un cas de wagnerisme noucentista

Wagner, clàssic

Els primers noucentistes varen ser wagnerians. Entre el 1906 i el 1917 el compositor alemany encara era un referent culte i europeu. Per això no hi hagué un rebuig de les seves obres i del seu pensament. Més aviat varen reinterpretar-les des d'una òptica clàssica i llatina. Això no només va permetre enfortir els lligams simbòlics de Catalunya amb Europa i la modernitat, sinó també reconciliar la

invocació del classicisme grec amb les temàtiques medievals. El tractament negatiu dels personatges mitològics i la valoració dels cristians que hem trobat en l'adaptació teatral de *Canigó* n'és un exemple característic. Un i altra eren deguts a la wagnerització del poema de Verdaguer, que alhora remarcava la seva relació amb la tragèdia grega.

Wagner, llatí

No només Wagner va ser mediterraneïtzat, sinó que també va convertir-se en una manera de mediterraneïtzar qualsevol cosa. Perquè la creença de que l'art milloraria amb les produccions teatrals, i al fer-ho també milloraria la societat, era una de les bases fonamentals de l'estètica wagneriana. La diferent valoració que els noucentistes tenien de les corrides de toros, i la interpretació de les arenes com un espai emblemàtic per a la transformació del públic, ens demostren aquesta mediterraneïtzació que depurava els espectacles populars i estava convençuda dels seus referents wagnerians. La finalitat pedagògica i moralitzant del teatre i la música era un miratge de l'antiguitat clàssica, i un llegat que el compositor alemany els havia transmès.

Wagner, noucentista

La concepció noucentista de l'art era plenament wagneriana. El mateix Eugeni d'Ors recollia i desenvolupava, sense saber-ho massa, una idea de Richard Wagner: calia que l'art modifiqués la realitat fins que aquesta s'adeqüés a la veritat imaginada. L'art i el llenguatge no retrataven el món. El creaven i el dominaven. Com els simbolistes francesos, els noucentistes devien a Wagner una visió gens realista del món, i un ús de les paraules i les obres com a actes de poder que creien absolutament en la seva certesa. El noucentisme va ser un procés de normalització en el qual les paraules hi jugaren un paper important, i en el qual es donaren els preliminars de l'adequació de la realitat a les masses, i hi hagué una incipient superació del caràcter cultural de l'art pel seu valor expositiu.

Un cas de panoptisme

Vigilància, control i correcció

La preocupació per l'entreteniment artístic era fruit d'uns canvis socials ocasionats per la progressiva industrialització de Catalunya i el creixement dels nuclis urbans. La ideologia wagneriana va permetre que la reflexió sobre els espectacles teatrals i musicals passés a formar part d'un ordre disciplinari que també tenia una funció simbòlica de domesticació. Rera l'anomenada voluntat pedagògica i les ganes de civilitzar la societat, també hi hagué una educació de les reaccions espontànies, un control de les passions i els sentiments, una preocupació per a la correcció de les actituds. L'interès per l'oci va respondre a uns interessos polítics determinats, a una organització social al voltant de la norma que vigilava, controlava i corregia.

Intervencionisme

La creació i la recepció inicial de les composicions de Jaume Pahissa estudiades varen donar-se en un moment de novetat política que inventava mecanismes de captació massiva. Progressivament els espectadors es cosificaven en un públic més o menys homogeni que era el centre d'atenció dels anuncis periodístics, de les declaracions promocionals, i de les anotacions en les cròniques i ressenyes. També era un dels destinataris dels aplaudiments i els atacs de les crítiques. A despit de les tensions ideològiques i polítiques d'aquells anys, la coincidència en que calia educar mitjançant els espectacles va propiciar un moment històric de vinculació entre política, entreteniment i art. Sobretot en la voluntat intervencionista de les generacions joves que aglutinava el noucentisme, que volien col·laborar en la construcció d'una societat moderna i culta sense ocultar la voluntat d'ordre que organitzava i controlava les actituds i els comportaments.

L'atenció dels oients

Al costat de la consolidació del cànon musical europeu i la implantació del ritual de concert simfònic, hi hagué també una transformació dels oients, que ja s'havia iniciat en les darreres dècades del segle XIX. Es difonia ràpidament l'autoritat d'una escolta més intel·lectualitzada i no tan sensorial. Sota

l'aixopluc del noucentisme, les diferents disciplines artístiques varen coincidir en orientar la sensualitat artística a l'enteniment. La primacia de la forma, de l'esperit sobre la matèria, va traduir-se en una subordinació dels elements musicals que consideraven superficials i irrelevantes, com el timbre de la veu o el virtuosisme instrumental. També es condemnava les valoracions fàcils i els judicis immediats, amb clares connotacions ideològiques de superioritat moral i intel·lectual de l'oient privilegiat i entès que era capaç de discernir. Evitaven un oient distret o entretingut. Cercaven una actitud atenta que se centrava en les relacions abstractes del so, de les quals l'harmonia n'era un bon exemple.

Música incidental i poemes simfònics

La música incidental i el poema simfònic varen exterioritzar amb claredat aquestes transformacions socials que hi havia a l'època. La música programàtica va ser una manera de vulgaritzar la música de concert i de dignificar-la. Perquè inventava una escolta que s'oposava a una audició ingènua i irreflexiva. No només el timbre dels instruments de corda va marcar un canvi generacional que volia deslligar-se de l'escena lírica i de les bandes municipals. Aquests gèneres musicals també ho compliren amb la seva demanda d'una actitud atenta als oients. L'atenció per una correcta percepció auditiva manifestava, mitjançant la música simfònica, la construcció europea d'una identitat catalana acomplexada pel seu sentiment de superioritat.

Música programàticament absoluta

Jaume Pahissa va ser qualificat de modern i europeu per compondre poemes simfònics i música incidental. Però en aquests anys inicials ja pensava que la música era incapaç de descriure, de representar o d'imitar res. Va escriure música programàtica perquè li era una bona excusa per treballar la melodia, l'harmonia i la instrumentació. La subordinació a una idea poètica li permetia treballar les composicions sense que l'organització estricta de les formes clàssiques o les convencions d'altres gèneres ocultessin la pretensions de modernitat, ni tampoc li restessin llibertat en la indagació i experimentació musical. El contacte sonor amb la naturalesa i la descripció simfònica li interessaven com una manera d'elaborar la música. La imprecisió dels seus títols i notes de programa delatava aquesta voluntat de que l'oient imaginés uns temes abstractes que el centressin, principalment, en l'estructura

clàssica de les melodies, en l'elaboració moderna de l'harmonica i en el treball meticulós de la instrumentació.

Un cas d'anàlisi musical

Analitzar la música de Jaume Pahissa

No només hi hagué una simultaneïtat entre els fenòmens musicals i els socials a Catalunya durant la primera dècada del segle XX. La situació històrica i geogràfica va influir les obres de Jaume Pahissa. Al seu torn, aquestes composicions també eren un senyal del seu context històric i artístic. La seva música atjava la dicotomia entre art europeu i art popular. Exemplificava la voluntat d'ordre i la verbalització característica d'Eugeni d'Ors. Reflectia les contradiccions ideològiques de la modernitat i les diverses aspiracions polítiques d'aquests primers anys de segle. Per altra banda, també era una adequació dels trets característics de la música romàntica de finals del segle XIX –la música de programa i la cançó popular, per exemple– a les reaccions de les avantguardes europees que volien superar-la –asemanticitat de la música i models universals de la melodia respectivament. Així és tal com ens ho ha revelat la correlació del resultat de les anàlisis musicals amb les altres informacions.

Analitzar com Jaume Pahissa

L'anàlisi és una manera de percebre la música, de pensar-la i de criticar-la. I aquesta manera de fer-ho pot ser també un cas històric. Si l'analista pren unes decisions concretes i selecciona una part de la realitat que vol estudiar, si sempre té un enfocament determinat i una jerarquia dels elements implícits, llavors pot aprofitar les decisions, les seleccions, els enfocaments i les jerarquies dels personatges històrics que estudia –sempre que en tinguin, com el cas que ens ocupa. Perquè l'anàlisi retrata un punt de vista i una manera de pensar i jutjar la música. Conèixer els paràmetres i els criteris musicals de Jaume Pahissa i de la crítica musical del seu context, no neutralitzar la dimensió estèsica ni la poètica de la tripartició clàssica de la semiologia musical, ens ha permès imaginar la continuació de les intencions de l'autor i les valoracions del receptor. Ha estat una continuació il·lusòria, però no pas per això sense

voluntat de veritat. Ha estat interpretar la seva música sense ignorar el context. I a vegades comprendre i explicar un cas històric demana fer-ho a partir de l'anàlisi musical. A vegades és el millor mètode d'interpretació històrica.

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art

Jaume Pahissa
Un cas d'anàlisi musical
(annexos)

Tesi doctoral presentada per: Joaquim Rabaseda i Matas
Director: Dr. Francesc Cortès i Mir

Bellaterra, setembre de 2006

Annex I

Selecció de textos de Jaume Pahissa

Text n. 1: Jaume Pahissa, «La "Federació de Coros Catalans"», *Catalunya Nova*, n. 2 (març de 1900), pp. [1] i 2.

Quan en Clavé vegé la seva obra extendre's per tot Catalunya i arreu formar-se societats corals que progressaven rapidament gracies a sa gran activitat, sentí la necessitat de demostrar al public els avenços dels seus coristes en la musica. I al mateix temps el desig d'introduir a Catalunya els grans festivals (hermoses i populars festes de l'art) que a Alemanya, Suiça i altres nacions que marquen el camí de la civilització se celebren am tant entusiasme i profit pera l'educació musical del poble, l'induí a reunir en un sol esforç el concurs de tantes societats com se formaren baix la seva direcció.

I, en efecte, l'any 1860 se constituí l'*Associació de coros Euterpenses*, que si bé en un principi la formaren solament cinc societats corals, ben prompte augmentà [e]l mateix any pogué ja portar a cap en Clavé l'idea per ell més hermosa: la celebració d'un festival anyal, ont, am la reunió d'alguns centenars de coristes i nombrosa orquestra, se realisés l'acte més grandíós i sublim que cap art pugui mai produir. El 17 de Setembre del mateix any, estant activant-se [e]ls treballs pera agermanar a cinquanta societats corals, se celebrava a Barcelona [e]l primer festival, prenent-hi part 200 coristes, 110 professors d'orquestra i 50 de banda. Desde aquest concert l'enlairament de l'Associació anà augmentant, donant-se en els anys successius el segon i tercer, essent el quart el grau maxim de vida i esplendor de

l'Associació. En aquest hi concorregueren 2.000 coristes pertanyents a 57 societats corals de les 85 de que constava l'Associació, acompanyats d'una nombrosa orquestra i dugues bandes, formant un conjunt de 100 músics.

En aquesta època, en Clavé, a l'arribar al cim de la glòria, havia creat ja ses més hermoses obres i portat a terme completament sa idea; però, faltat en absolut de protecció oficial, tot se degué a son propi i personal esforç; les lluites continuades l'abatiren, començà sa decadència, i paralelament amb ella la de l'Associació, de que n'era l'ànima. Ja no [e]s verificà cap més festival, i en presència de la crisi que atravessava l'Associació i que amenaçava acabar amb ella, va comprendre que era necessaria l'empenta d'un nou home que la dirigís per nous camins dintre del caracter popular inherent a n'aquesta institució.

Mort en Clavé, la decadència ha anat en augment; els que l'han succeït en la direcció dels coros no han tingut el talent indispensable pera continuar la seva obra, ni molt menys pera obrir-li nous camps on pogués estendre's i desenrotllar-se; el repertori de les societats corals ha tingut de mantenir-se de les mateixes obres den Clavé, i encara mal triades molts cops; els festivals que [e]s donen no tenen el ressò ni l'importància artística que han de tenir les grandioses festes de la Música; l'esplendor de l'Associació ha disminuït, i son prestigi musical ha quedat del tot anul·lat.

Tant llarga època de decadència ha de tenir un terme, si no [e]s vol que Catalunya perdi l'institució més civilisadora que posseeix; però aquesta salvació no és possible que la procurin els mateixos que l'han portada pel camí de la degeneració: és precís que gent nova, a l'alçada de l'art modern universal, si bé amb el cor i el caracter de sa terra, que compregui am tota sa grandesa la música popular, base de tot art i particularment den Clavé, s'empregui l'obra de regeneració de l'art coral a Catalunya i, seguint son criteri, enlairant tot lo possible l'educació musical del poble.

Per això és que la nostra societat coral, valgui lo que valgui, i pugui lo que pugui, veient-se am sobrades forces pera la realització d'aquesta obra colossal, ha consituït la nova *Federació de Coros Catalans*, quins Estatuts marquen una organització adequada pera la celebració, al menys, d'un *Festival* a l'any per totes les societats inscrites; i comprenent que una de les principals causes que han portat a la ruïna la vella Associació és la falta d'acord entre [e]l criteri artístic dels mestres i d'unitat en l'interpretació i execució de les obres corals a grans masses, se disposa en l'article 13 que «el Director artístic senyalarà

[e]l programa del concert o concerts que [e]s donaran am motiu del Festival, i les Societats inscrites vindran obligades a l'estudi o ensaig de les composicions senyalades, a quin efecte la Direcció Artística farà en lo possible les visites necessaries a les Societats corals». Per aquest medi se pot arribar a la realització concreta del noble fi de la Federació, que ve exposat en el primer article dels indicats Estatuts, i és «el de propagar i regenerar l'Art coral, principalment el den Clavé i el cant popular, per tots els pobles de Catalunya, procurant y facilitant la fundació de societats corals en ses diferents encontrades, i que obeeixin ses aspiracions al lema d'*Art i Patria*».

Text n. 2: Jaume Pahissa, «Emporium», *Garba*, n. 9 (20 de gener de 1906), pp. [6] a [10].

Ab la estrena de l'*Emporium* pot dirse que la música catalana tindrà la primera obra musical d'importancia, capàs de traspasar les fronteres y de posarse al costat de les poquíssimes obres que la música moderna, després de Wagner, ha produït.

Aquesta es la transcendencia de l'*Emporium*, transcendencia que radica, no en que sigui català l'autor, sinó en el talent y la forsa musical den Morera.

No es la ciencia ni'ls estudis lo que donen la plenitud, el color y la originalitat de l'orquestra, sinó l'inspiració nascuda del pregón sentiment y l'entusiasme que vibra en l'ànima del artista y que al transmetres al auditori, satisfà plenament els sentits interns de bellesa que l'artista a l'hora excita y calma. Per això dich que no es lo transcendental el que siga d'un català l'*Emporium*. ¿Per què no va serho la estrena d'altres obres no fa gaire posades al Liceu, d'autors catalans quina reputació s'havía colcat per sobre la den Morera?, per faltar absolutament en l'ànima de sos autors aquesta flama que fa brillar una orquestra en accents dramàtics, com requereix la magnitud d'una obra teatral, y la falta de tecnicisme que sol acompanyar la falta d'inspiració y moltes vegades n'es la conseqüencia.

Lo important per Catalunya es que a la fi se fassi pública l'obra genial de un autor català quin alt mèrit ha sigut tant temps desconegut, fins ara que una obra seva, imponentse per sa forsa sola, reuneixi a les generals alabances fins les d'aquells mateixos que abans havien procurat soterrarlo.

Naturalment que l'èxit (que crech indubtable) d'aquesta obra, obrirà les portes de nostres teatres a les òperes catalanes, de la mateixa manera que les tancava la desconfiansa produïda per la mediocritat de les anteriors; però consideris que no es la facilitat en la representació ni la protecció, lo que fa néixer les obres en un país ni crea'ls genis: totes les imposicions de les fortes cases editores d'Italia no poden aguantar la trista escola italiana, ni l'exagerat patriotisme francès ha donat cap obra que s'aguanti fora de son territori; pensin, donchs, els músichs, que si la facilitat dona més esperances y alè pel treball, la contrarietat esperona la potencia creadora y les obres neixen més expontanies, més robustes y lliures de convencionalisme.

La música de l'*Emporium* es original, moderna y clara; a pesar de les dificultat d'execució y d'adaptarse continuament a l'acció escènica, segueix sempre una ratlla segura que la farà apreciable immediatament al públich; la orquestació es rica y d'un color personalíssim, els ritmes nous, les armonies y les melodies d'un caràcter ben propi de son autor, y en el conjunt sempre s'hi revela un fons català que's manifesta, no en una forma popular amanerada, sinó en un perfum inexplicable que la distingeix de totes les obres d'altres terres.

Per citar, en concret, alguna cosa de l'obra, senyalaré la furiosa bacanal del primer acte y'l duo final del mateix; el parlament de Bar, el duo Nurion y Nethú y el final en el segon; el fresch comensament del tercer y la hermosa escena final de l'òpera.

Per altra part la execució serà la més bona que podem esperar del Liceu, tant per la qualitat dels artistes com per l'interès ab que l'han presa, especialment per part del excelent mestre Mascheroni, qui no faria més per una obra propia.

Aquesta es l'opinió que tinch de la obra, confirmada en alguns ensaigs y que segurament serà ratificada'l dia de la estrena, pel públich, únich jutge de aquestes materies.

Text n. 3: «La musica de Mendelshon segons el mestre Pahissa», *Teatralia*, n. 3 (1 d'octubre de 1908), pp. 81 i 82.

Aquet Jaume Pahissa, que vosaltres, amichs, conexeu de veurel passejar per les Rambles, es un home extraordinàriament actiu, però que té la *pose* de la mandra. Res: l'hi ha donat per creure que's un mandrós y no'l treureu d'aquí. Aixís succeixen ab ell coses molt gracioses. Si li demaneu qualche cosa que an ell li sembli que deu significar una mica de treball, per no perdre la llegenda de la seva *pose* us negarà el favor fent grans escarafalls y espantantse ab gestes temerosos com si li caigués a sobre una montanya. Prou ho coneix ell que té facultats y temps per fer lo que li demaneu, però ¿la seva fama ahont quedaria?

TEATRALIA va demanarli tres cuartilles ab la seva opinió respecte a la música de Mendelshon que acompanya la representació de *El somni d'una nit d'istiu*.

¿Tres cuartilles, heu dit? Y ara! Què's penseu que no es re tres cuartilles? Que no ho veyeu que jo no puch, ni'n sé?... Y Mtre. Pahissa se defensava somrient, ab un geste de brassos y d'espatlles que semblava que vejés un enemich.

Insistirem nosaltres acorralantlo y finalment quedarem un día y hora pera passar a recullir les tres cuartilles.

Endevades. Mtre. Pahissa no havia escrit ni una línia, però molt amablement s'excusà.

–Y donchs, Mtre. Pahissa?

–Ja os ho vaig dir. No tinch temps. Y tot plegat es massa difícil tot això.

–Però ¡tan complicada es la música de Mendelshon?

–No. Al contrari. La música de Mendelshon, y especialment aquesta del *Somni*, que's la mellor que va escriure, es perfecta y sembla feta ab tiralínies. Es tan ponderada, d'una instrumentació tan justa, d'una tan refinada perfecció cuidadosa y acompasada, que's diria la música-model. Jo crech que aquesta composició de Mendelshon hauria de servir d'exemple, de guía a tots els que aprenen, y de model a les escoles. Aixís se compren que sigui citada sovint en les tractats d'instrumentació. En Gevaërt fa referencia varies vegades a aquesta música del *Somni*. Y lo més prodigiós es que, sense arribar a la genialitat, Mendelshon ha sapigut vestir aquesta perfecció, aquesta ponderació de la seva música, d'una

senyorial distinció, d'una galania gentil. El *scherzo* y el *nocturn* son, en el meu concepte, dos trossos musicals que proven tot lo que he dit.

Per la meua part estich joiós del paper que'm correspon. En quant a la composició musical que acompanyarà la representació de *El somni d'una nit d'istiu* gayrebé no'ns ha dat cap feina pera adaptar-la a la nostra representació. Solsament aquella que era necessaria pera lligar la música ab les escenes. Per altre part cap modificació ha sigut feta...-

Tot això el Mtre. Pahissa ho digué a petits intervals per fernos creure que li costava treball...

-Grans mercès, amich. No'ns volíau fer tres cuartilles y ab les vostres coses y ab la vostra opinió ens heu donat més del doble. Jo vos remercio.

Y ens despedirem d'ell sense donarli la mà perque no tingués la feina d'allargar el bras.

Text n. 4: Jaume Pahissa, «De musica», *Revista Catalana*, n. 1 (14 d'octubre de 1909), pp. 14 i 15.

Será l'objecte principal d'aquesta secció, donar compte de les manifestacions musicals de nostre país, o siga fer la crònica de la vida musical catalana, ab els comentaris y apreciacions que relativament a ella ens dicti nostre criteri.

La musica tal com ara comprenem y tal com deu esser pera complir a satisfacció nostre sentit estètic es a dir, polifònica y instrumental, es un art completament modern qual època clàssica de més alta plenitud de desenrotlllo no podem encara fixar ni en el passat ni en el present ni per un pròxim o llunyà pervindre, quan totes les arts ja de molt temps l'han assolida.

Espanya ha tingut períodes floreixents y durant ells nasqueren escoles artístiques que fins avuy encara conserven el prestigi d'una tradició gloriosa. Mes, la formació de la musica moderna y son desenrotlllo s'inicià y seguí en temps en que Espanya anava a una decadencia continuada y de la qual no sabem encara si ja ha arribat el terme.

Aquesta podria esser la causa de la carencia absoluta de *musica* espanyola; d'altra manera hauríem de creure que es degut a mancament de facultat musical de la raça lo qual seria abandonar per

complet tota esperança y contradiria (encara que sigui concretantnos sols a Barcelona) l'evident gust y inteligencia musical del públich.

Siga com siga, el fet es que ni Catalunya ni menys encara Espanya s'han distingit may per sa potencia creadora en musica, ni tan sols per un intens desitj de conèixer y gosar de les obres genials que –apart deixant llur valor intrínsech que sols el temps pot ab segura justicia aquilatar– el públich y els artistes deuen tenir prompte coneixement per no desorientarse en el camí que segueix l'evolució estètica ni sortir a lo millor descobrint lo que ja de temps tothom ha abandonat. Aixís donchs la crítica local ens deixarà lloch de sobres per poder parlar també de les novetats musicals a l'extranjer y de les eternes qüestions que a tothora parteixen els esperits devots de l'art en escoles diverses y de les que novament y més o menys passatgeres se susciten; universalisme y nacionalisme; musica pura y de programa aixís com alguna qüestió tècnica d'interès general, etz.

Naturalment –y ja es cosa sabuda– que la crítica no té'l poder sobre l'espectador, que té l'acció directa de l'obra artística; res comparable a la profunda impressió produída per l'audició de les grans obres sinfòniques; impressió que may més s'oblida y que marca a l'esperit regles de criteri més profundament, com no podrien ferho totes les teoríes y comentaris escrits sobre musica. Emprò la crítica lleal, sincera y intelligent pot influir en l'opinió indiferent o dubitativa y deu procurar rectificar el camí –quan aquest no li sembli el més segur– dels qui estan encarregats per llur ofici o benefici de triar y donar a coneixer les obres al públich.

*
* *

Res important hem tingut a Barcelona. Al teatre Nou van estrenar l'opereta *La princesa del dollar* de l'autor vienès Leo Fall. Era'l lloch menys apropiat pera representarla perquè un teatre destinat a *zarzuelas* no esta acostumat a aquestes que si bé com a música seria no tenen valor en cambi estan instrumentades perfectament y tenen fragments de composició elegant, d'una lleugeresa distingida y gracia apropiada a les situacions del llibre, com el duet del segon acte del qual l'autor degué quedarne content, perquè a més de repetir-se en el tercer acte l'usa també com a preludi del mateix. Aquestes obres

requereixen bons cantants y una orquestra complerta. Quin efecte pot produir una obra executada per la quarta part dels instruments perquè ha estat escrita? –per exemple: en la partitura hi ha quatre trompes, aquí no més ne toca una. –Quan precisament tot l'interès de l'opereta està en la musica ja que'l llibre es molt ignoscent, al contrari de les *zarzuelas* que són de repertori en aquests teatres? Es clar que seria preferible que anessin substituint les obres quasi sempre indignes del *género chico* per altres més decents en tots sentits, pro les obres noves deuen presentarse tal com indica l'original, d'altra manera's corre'l perill de que'l publich no se'n fassi càrrech y continuhi preferint les obres estultes que tenen predomini en la major part dels teatres espanyols.

Text n. 5: Jaume Pahissa, «Musica: Palau de la Musica Catalana. Recital Raventós-Arno Landmann», *Revista Catalana*, n. 2 (21 d'octubre de 1909), p. 31.

Una gran sala de concerts demana orquestra o chors. Les sessions de musica de *camera* deurien celebrarse en locals més reduits pera poder apreciar els detalls de harmonía, sonoritat y timbre que's perden en les dilatades dimensions de les grans sales. En les audicions de *lieder* la veu humana domina sobre'l piano y l'oyent que desconeix, particularment, les obres que's canten aprecia solament una melodia vocal acompanyada débilmnt ab harmonies que no distingeix y algun comentari melòdich apenes perceptible, quan deurién fondres els dos elements, sobressortint tan sols la veu lo suficient pera que s'entenguessin ben clares les paraules.

La literatura musical del *lied* es de les més riques y les peces triades pera formar el programa del concert que'ns ocupa són de les que produeixen més impressió al oirles.

L'impressió es tan intensa que un creu a voltes, qu'es el profon romanticisme de les poesies alemanyes que evoca y sugereix llunyans paisatges y sensacions punyentes, el que fa ressurtir amagades belleses de la musica, o que són les frases elevades de la melodia y la harmonía puríssima, que donen més inmensas perspectives y més trascendental visió als senzills versos dels poetes. Es això lo que passa en «A l'amada llunyana» de Beethoven; en Schumann posant musica a Heine, Eichendorf y Adalvert von Chamisso, – «L'amor del poeta; La vida y amor de la dòna»– En l'incomparable poema de

Schubert «El rey dels verns» de Goethe –que com a expressió dramàtica y musical no ha estat sobrepassada ni per cap escena del mateix Wagner. Igualment en «Feldeinsamkeit» (La solitud del camp) de Brahms. ¿Com no ha de resultar una ample melodia, noble y dolçament reposada al traduir musicalment el concepte de poesia de Hermann Almers: «Agegut en la tranquilla soledat del camp sobre l'herba verda, contemplo passar els alts núvols com a somnis a través del blau profund del cel: sento com si ja de temps fos mort y través venturós els espays eternals».

Formaven també part del programa dugues cançons den Strauss. L'inspiració d'aquest gran mestre modern no es adequada al *lied* per cant ni piano. El seu geni se manifesta en les grandioses concepcions orquestrals y la seva creació melòdica necessita el concurs de les combinacions instrumentals y dels desenrotlls contrapuntístich.

En Raventós va cantar totes les obres ab sa veu bella y franca y ab escola correcta, y el jove organista Arno Landmann va demostrar-se un artista en les obres d'orga sola y un discret acompanyant en el piano. Aquelles foren *Preludi y fuga* de Bach, y dugues primeres audicions: *Pastoral* de Cessar Frank com totes les obres d'aquest autor d'un interès senzillament *musical*; y un complicat *Preludi y Cerca-vila* de Max Reger.

La major part dels *lieder* cantats en aquesta sessió estan continguts en els volums del *Cançoner selecte* aplegats y traduïts al català per en Joaquim Pena de qui may serà prou alabat y estimat l'amor per la gran música y l'afany desinteressat per propagarla entre nosaltres.

Text n. 6: Jaume Pahissa, «Musica: Palau de la Musica Catalana. Concerts de tardor», *Revista Catalana*, n. 4 (4 de novembre de 1909), pp. 61 i 62.

Ha estat constituïda per tres concerts la present serie de tardor organizada per l'Orfeó Català. Els programes del primer y tercer eren quasi per complert dedicats a Bach. L'extraordinaria quantitat d'obres que aquest creador, d'inagotable fecunditat produhí durant sa llarga vida, no fou en desmereixement del valor d'alguna d'elles sino que son geni més aviat reposat expandí igualment en totes son tresor raríssim de saviesa no igualada y de inspiració profunda expresiva u equilibrada.

En aquestes interessants sessions s'ha pogut admirar l'expressió realista dels recitats, la bellesa melòdica de les aries y cants espirituals, y la tendresa de la cantata 55 –(Jo pobre mortal)– que fineix en un choral de l'harmonía més pura, més sobria, més perfecta y més sonora qu'es pot escriure.

L'obra més important, tant per ses mides com pels elements que requereix sa interpretació – Solos, chors, orga y orquestra– fou el *Credo* de la gran missa en sí menor. Es una obra inmensa, forta, seria; una mar d'harmonies creuada sempre pel *cant ferm* que recorre totes les veus del chor y de l'orquestra; un bosch de columnes de marbre que aguanten l'alta volta d'un temple sever.

Mes a pesar de tot les obres de Bach tenen are un inconvenient formidable; y es, l'haver estat escrites en el segle XVII [sic]. L'interès primordial de les obres modernes estriba en els efectes expressius de l'harmonía, més colorida y més desenrotllada, y en el col·loqui dramàtic dels timbres instrumentals y els cambis inesperats de sonoritat de l'orquestració. L'harmonía de Bach segueix sempre la pauta de l'harmonía vocal y ls instruments sols hi figuren pera subratllar la brillantesa o força d'un passatge, y si bé Bach ab el seu geni revelador lligà la freda ciencia del contrapunt a una més emotiva marxa harmònica y enriqui l'orquestra de sos antecessors ab nous instruments de l'època, sempre la musica dels temps anteriors a Beethoven tindrà, especialment pel gran publich, una mena de regust de *musica de museu*.

En el segon concert hi figurava una *sinfonia sacra* de Ch. M. Widor que'm va semblar un xich llarga; y en el primer, un concert per orga y orquestra de Jos. Rheinberger. L'orga y l'orquestra no s'avenen pas –ab lo que segueixo l'opinió de Berlioz– y no hi ha cap rahó que aboni la combinació de l'orga a l'orquestra quan per ferho se suprimeixen a n'aquesta els instruments de fusta –com succeheix en la obra de que's tracta– ab lo que no's fa més que substituhir les veus calentes y animades de la fusta per els monòtons y mecànichs sons dels registres de l'orga. Per lo demés l'obra té mot poch interès musical.

Un *recital de Lieder alemanys* a càrrech del tenor Walter y de sa esposa Elsa Walter, excelent pianista acompanyanta, constituí el segon concert de la serie. No hi ha paraules que puguin dir no ja la perfecció en el cant sino la íntima, la essencial expressió en la dicció d'aquest tenor artista.

Schubert, el rey, el primer entre tots els qui han escrit *cants*, l'incomparable melodiós, el musich *líric* més que cap altre fou el qui més impresió causà.

Schumann que ocupava el segon lloch del programa no estava representat per sos més importants *lieder*, y els de Brahms y Wolf que seguïen –els d'aquest últim sobre cançons espanyoles d'un misticisme antimusical– no crech que puguin esser colocades en les elevades y nobles regions que ocupen les ja clàssiques de Schubert y Schumann.

Text n. 7: Jaume Pahissa, «Notícies musicals», *Revista Catalana*, n. 6 (18 de novembre de 1909), pp. 93 i 94.

En el concert que donà l'Orfeó «Atlàntida» que dirigeix el mestre Martí foren cuidadosament executades entre altres obres, dues bellíssimes de Mendelssohn, el «Rossinyol» y «Cançó de cacera», – els chors de Mendelssohn són perfectes y en conjunt l'obra choral, es la més trascendental d'aquest mestre– y dues composicions religioses del nostre company Joseph Coca, «Jesu dulcis» d'una sonoritat harmònica plena d'unció, y «Salve» d'un interessant treball de contrapunt.

*
* *

Teatre nou, Teatre Comich: Fledermauss. La música d'aquesta opereta de Joan Strauss perteneix a un genre de musica que ha mort per no ressucitar may més. Si quan se va estrenar va obtenir gran èxit pogué esser degut a les tendències del gust del públich en aquella època, mes ara que han desaparegut aquelles condicions y no tenintne l'obra cap de valor intrínsech, no interessa gens y desplaui als espectadors.

Y ses bellors d'avants desapareixen també per les poques facultats dels actors y la miserosa orquestra que l'executa sense ensajos...

*
* *

Pot considerarse com a segura la representació completa de la «Tetralogia» de Wagner en la vinenta temporada del primavera del Teatre del Liceu dirigida pel notable mestre Franz Beidler.

*
* *

Ha mort en Charles Bordes fundador ab en Vincent d'Indy de l'Schola Cantorum, conservatori lliure, que ab l'oficial són els dos centres més importants d'ensenyança musical a França, y que enfront de l'escola acadèmica ha conduhit a sos deixebles per l'escola de l'austeritat del sentiment y la sobrietat en l'expressió. A Barcelona era molt conegut en Bordes com a director de l'agrupació choral dels Cantors de Saint Gervais, pels varis concerts inoblidables que donaren, portats per l'Orfeó Català. Fou un dels que més contribuí a donar a conèixer les obres plenes d'emoció de Victoria.

*
* *

El mestre Morera ha estat contractat pera dirigir els concerts, que en la platja del Plata, la més brillant y concurreguda de l'Argentina, tindran lloch, com cada any, en l'inmediata temporada d'estiu. Si la contracta té realisació satisfactoria, pot esser aquest un bon començament per alcançar l'objecte que l'ha portat an aquelles terres.

*
* *

El pianista català Joaquim Nin molt conegut en el món musical per sa darrera publicació «Pour l'Art» que ha obtingut generals elogis marxa –desde Berlín, hont últimament residía– a l'Habana d'hont li ha estat proposada la fundació y direcció d'un conservatori, havent acceptat ab la condició de que's crearà una orquestra pera la celebració de concerts simfònichs que ell deurà dirigir.

Text n. 8: Jaume Pahissa, «El Liceu», *Revista Catalana*, n. 8 (2 de desembre de 1909), pp. 114 i 115.

Ab l'obertura del Liceu tornem a la vida musical tant intermitent a Barcelona.

El Liceu com a la més important manifestació musical catalana, per la durada de ses temporades, per la categoria del teatre, per l'importancia de Barcelona, y sobre tot per dignitat nostra, hauria d'alcançar el prestigi y la perfecció que's desitja, que s'espera, que's logra y que deu ésser l'ideal accessible de tota activitat humana. La superioritat de moltes de les principals escenes d'òpera estrangeres no devem pas considerarla ni impossible ni tant sols difícil d'igualar; devem copiar, calcar, tot quant jutgem millor de cada una d'elles y un cop assolit son nivell més elevat avençar per noves vies, ab esperit original y idees nascudes de nostra personalitat ètnica.

Exemples hi ha de pobles que per l'esforç de son valer han guanyat ràpidament les primeres files de l'art mundial. La Russia era cinquanta anys enrera en absolut tributaria de la música estrangera; les companyies italianes y els instrumentistes forasters omplien sos teatres lírics ahont solsament se representaven obres d'autors no russos. Vingué'l renaixement musical, se fundà un conservatori, varen ésser cridats, ab bona paga, nobles professors estrangers per l'ensenyament de cada classe d'instrument, y al cap de sis anys pogué constituirse una brillant orquestra, composta tota per elements russos y l'escola nacional, conquerint els escenaris de les principals ciutats del país, exalçada per les obres bellament personals y genials algunes dels autors russos, floresqué y prosperà de tal manera que es avuy la russa, escola comparable a les tradicionals y glorioses, Alemanya, Italiana y Francesa.

No es que nosaltres tinguem de fer lo mateix; Barcelona es de molt temps un centre musical important; els nostres músics executants proveeixen o completen moltes de les orquestres d'Espanya y Portugal; companyies d'òpera, ab orquestra y chors, reclutades a Barcelona, actúen per les principals ciutats ibèriques y d'Amèrica Llatina, y es considerable el nombre dels que per individual iniciativa, s'han allunyat de la seva patria pera cercar en pahissos que naixien al art, més crescuda remuneració a son exelent treball professional. Mes a pesar d'aixo, Barcelona no cont ab una orquestra que puga considerarse més que mitjana, ni ab una acurada selecció podria, en un moment constituirla. La cusa es de no haver tingut may un lloch ahont fos guardat y perdurés un còs orquestral sempre el mateix, base

que hauria sigut de l'escola catalana, ahont el músich català hauria pogut desenrotllar ses belles condicions de força, de calor, de vivesa, de sentiment, de facilitat de comprensió y expressió, y s'hauria creat un estil que hauria marcat ben personalment *l'orquestra catalana*.

El Liceu podia haver sigut aquesta llart protectora de nostra música, mes, fins fa ben poch, a cada nova temporada, novament eren contractats els músichs, y d'aquesta variació incessant ajudada per la poca importancia que tenia l'orquestra en les obres del antich repertori y en consequencia, la lleugera atenció que li dedicaven els mestres italians que tenien monopolisada sa direcció, ha impedit la consolidació de l'homogeneitat de l'orquestra y l'afirmació d'un estil propi. Ultimament, l'haver estat constituïda sinó ab caracter permanent al menys unificada, y la vinguda constant de mestres alemanys conciençuts, coneixedors profonds de les obres, que no poden passar llibertat de l'execució, acostumat als músichs a un estil elevat y seriós, pot esser el prestigi d'una nova vida pel Liceu.

Y parlo tant de l'orquestra perque ella es l'element més important dels que concorren a la representació de les obres líriques modernes; es en ella hont radica l'essencia dramàtica, y es ella la font més pura y inacabable de supremes belleses, y es a n'ella que dèu donar tota l'atenció qui vol comprendre fins al fons y vol gaudir de les més altes emocions artístiques, al oir una obra genial ben interpretada.

Quelcom afranquits totjust de la absoluta tuteal italiana caurem potser baix el domini alemany; mes no serà sinó per bé nostre, donchs les obres de Wagner, nucli poderós de l'escola Alemanya, ens seràn ben presentades y portaràn al públich pels amples y sans camins del bon teatre musical; y per altre part, l'estimable Associació Wagneriana, traduint ses obres al català y extenent considerablement sa coneixensa profunda, proposant y logrant l'ésser cantades en nostra llengua –ho serà el tercer acte del Tristan ab que comença la temporada– donarà al *Gran Teatre del Liceu* un hermós y trascendental aspecte de *Teatre d'Opera Catalana* del qual semblava tant allunyat fins ara.

Text n. 9: Jauem Pahissa, «De Música», *Revista Catalana*, n. 9 (9 de desembre de 1909), p. 143.

El *Tristany*, obra concebuda y realitzada al escalf d'una passió violenta y continguda, es l'obra més espontànea de Wagner y, considerada musicalment, la que porta una marca més característica, y ahont alcança sa música el grau més elevat del progrés harmònic, melòdic, instrumental y de concepció en l'expressió musical de les grans situacions dramàtiques, demostrada especialment en les grandioses progressions que posen al esperit en una tensió vibrant –que la música no havia may produhit– fins a resoldres en formidable explosió de tota la sonoritat orquestral. En altres obres haurà lograt moments de major sublimitat, –el *Parsival*–; més importants proporcions –*La Tetralogia*– o haurà aplicat més estrictament son sistema de l'*Obra d'Art*, però en cap altra la música es tan lírica ni més marcada de son personal estil que va portar al art de la simfonia per vies insospitades, afluixant els lligams tonals ab ses modulacions ràpides y contínues y ab son cromatisme apassionat, com ho es la música extraordinàriament romàntica dels actes segon, tercer y final del primer del *Tristany*.

L'execució fou bona. Representada íntegra, no va semblar ab tot de tanta durada com altres cops, en que s'en retallaven llargs y hermosíssims fragments, degut a la batuta seriosa però càlida del notable mestre Beidler que portà tota l'obra en els moviments preciosos, fent ressortir tots sos maravillosos efectes y no permetent esllanguiments melòdics ni importuns tinguts en el cant. Els cantants, tots, interpretaren admirablement els personatges sent de notar l'hermós efecte que produhí a tothom la part del tercer acte cantada en català.

Omplint el teatre a cada representació demostrà'l públich de Barcelona ésser un dels públichs més wagnerians entre els de teatre d'òpera del mon.

Text n. 10: Jaume Pahissa, «De Música: Liceu. Madame Butterfly», *Revista Catalana*, n. 10 (16 de desembre de 1909), p. 159.

As excelenta interpretació y presentació magnífica s'estrenà al Liceu l'última òpera de Puccini, Madame Butterfly.

La música està ben instrumentada, hi ha efectes curiosos d'orquestració, s'ona sempre bé, es agradable y a voltes característica o pintoresca –l'acció es desenrotlla en el Japó no europeizat encara. – Però la música bona, la gran música no pot ésser agradable, perquè té un fi de més alta bellesa que'l sol regalo de un sentit, ni pot consistir en melodia allargades sensualment y cantades en doblaments d'octaves per tota la corda, ni pot tenir per única guia a través de les riqueses sinfòniques, no utilitzades frasses més ó menys *sentides*, acompanyades d'armonies encare que siguin sonores y apropiades. L'orquestra ha d'ésser un drama, no un regiment ni una professó; cada instrument dona sa veu y diu segons son caràcter, y les condicions en que's troba en la discussió orquestal, per sí sol, o unintse als més afins en cada moment, reforçantlos, dominantlos o apoyantlos solament, y aixís creant la trama d'una acció ideal més pura que la que pot expressarse ab paraules.

La música de «Madame Butterfly» no es d'aquesta; es farà molt, produhirà molts beneficis, agradarà molt, –a Barcelona no– però tot això no li farà pas guanyar un grau més cap a l'altre música que no hia dupte es laverdaderament important.

Ja hem dit que l'execució fou excelenta, tant per part dels cantants com de l'orquestra; notem, però, que les dificultats no son pas grosses.

Text n. 11: Jaume Pahissa, «Opinions dels músics», *Teatralia*, n. 64 (26 de març de 1910), p. 344.

Se creu molt generalment que Wagner deu ser considerat un geni incomparable per haver creat lo que ell calificava d'obra d'art del pervindre, o siga la reunió en la creació y en la representació de totes les arts en un sol acte artístic.

Poc hauria influït en l'immens espandiment de sa gloria aquest invent, si la seva música no fos, independentment de ses teories y de sos poemes, la més grandiosa y admirable que s'ha produït, més que la dels seus antecessors, y en quant als posteriors, no hi há espai de temps suficient pera poder establir la comparació.

Text n. 12: «L'Orquestra Municipal», *El Poble Català*, n. 2.506 (14 de gener de 1912), p. [2].

El mestre Lamote, en un article que ha publicat a «La Veu de Catalunya», s'ocupa de la memòria que ha presentat a l'Ajuntament relativa a la conversió de la Banda Municipal en Orquestra Municipal.

No creia jo necessari contestarli, y no per mancar a la cortesia que mereix y li dec, y perquè no fa cap objecció contra l'idea fonamental y el desenrotll de la meua proposició, lo qual es molt natural, tractantse d'una idea concebuda pera l'enaltiment de l'art, la cultura y el renom musical de Barcelona, y que per tant no pot tenir contraris, com ho han demostrat els periòdics, ocupantse amb unanimitat de criteri.

Empró, com que's parla molt d'aquesta qüestió, crec convenient dir alguna cosa sobre les dues observacions que fa en l'article citat. La una respecte a la noblesa d'una banda; l'altra referent a l'existència d'una orquestra.

Que una banda es enormement inferior a una orquestra, tothom ho sap; que una banda té un valor nul per l'art, y es innecessaria a un Municipi, ho dono per demostrat suficientment en l'article que he publicat a «La Veu de Catalunya» el 22 del passat desembre; que està constituïda per un nucli principal d'instruments innobles, es lo que anem a veure.

Diu el mestre Lamote que'ls instruments de la banda que jo califico d'innobles formen part també de la orquestra quasi tots.

Jo crec que en això sofreix l'amic Lamote una profunda equivocació de principi. No es que'ls instruments d'una banda formen part de la orquestra, sinó al contrari; són els instruments de la orquestra els que formen part d'una banda. La banda s'ha format pera tocar pels carrers. Pera complir aquest comés no pogué utilitzar els instruments de corda per no esser manejables uns, y per sa feble sonoritat tots. Per la primera raó tampoc pot servirse sempre de l'instrument més noble de percussió: les timbales. Li restaven sols els instruments de vent, y el bombo, platets, tambors, etc. Dels instruments de vent, les trompetes y els trombons foren els únics que, tenit el so prou potent complien amb les condicions desitjades.

Pera omplir el formidable buit que deixava la corda y pera reforçar la sonoritat minsa de la fusta, s'han inventat y adionat a la banda y no a l'orquestra una confosa serie d'instruments que a costes de la

puresa y dignitat del so, tenien més forsa y més facilitat d'execució. Tals són: els cornetins, bugles, bombardins, tubes, saxofons, saxotrombes, fliscorns, sarrusofons, etc., etc.

En resum: de 60 a 80 músics que componen una banda, sols les trompetes y trombons (generalment en nombre de sis o set), poden fer sentir la seva veu noble d'instrument d'orquestra en mitg de l'escàndol d'una banda y en la immensitat de l'aire lliure; les flautes, oboes, trompes y fagots desapareixen en ella, y el clarinet –el menys noble dels instruments orquestrals– es encara rebaixat usantlo en massa y desnaturalisat, encarregantlo de substituir un instrument completament distint, el violí.

No he volgut parlar de les bandes que posseeixen violoncellos y contrabaixos, o sia de una «banda-orquestra»; ja el seu nom diu que's tracta d'un ser híbrid y per lo tant impotent.

El que alguns instrumentistes dels citats com a propis de la banda, figurin de vegades en l'orquestra, res vol dir a favor d'aquests instruments. Ningú pot impedir a un compositor de mal gust l'escriure per l'instrument que li plagui, ni's pot evitar que un autor de geni s'equivoqui un cop. Wagner en la Tetralogia usa quatre tubes a més de la tuba contrabaix; però les utilisa especialment pera caracterisar els personatges baixos y de poca noblesa com Hunding, el Drac, els Nibelungs, etc., y es més, en les situacions elevades y de major dignitat, substitueix les quatre tubes per 4 trompes.

Convençut segurament del poc valor de aqueixos instruments, abandoná en el Parsifal l'ús del quartet de tubes; us que l'infelís Bruckner va copiar introduintles en la simfonia.

De la intromissió d'altres instruments de banda en la orquestra, no recordo ara, digne de tenirse en compte, més que l'ús del saxofón a l'Arlesiana de Bizet y encara en la mateixa partitura s'indica que pot esser substituït pel clarinet; y més modernament en la Simfonia Doméstica de Strauss, l'aditament també de saxofons, però «ad libitum», es dir, que poden suprimirse en absolut, lo qual indica que hi són posats no més que pera fer més soroll.

Cap dels instruments de banda figura ni figurará mai en l'orquestra, per dret propi y d'una manera constant y definitiva, y ni que hi figuressin deixarien d'esser innobles; també hi figura molt sovint el bombo y es l'instrument més aborrible y desagradable. Sempre que n'han format part durant un temps més o menys llarg, ha sigut ocupant el lloc d'un instrument noble; unes vegades per comoditat de l'executant y consentit per la indiferència o ignorancia del mestre, y altres per la manca o la raresa de l'instrument propi. Es lo que ha passat amb el cornetí, per falta de trompetes cromàtiques primer, per

rutina banal després. Es lo que succeeix encara amb la tuba. Aquest instrument innoble per essència, el so afrós del qual, basta de vegades pera enterbolir la bellesa de tota una orquestra, en forma part després de Beethoven per servir de base al metall en substitució del trombon, baix y contrabaix.

En fi: tot lo anteriorment dit són questions de detall; n'hi ha prou amb sapiguer que a una banda li manquen els instruments de corda, pera veure que's tracta d'un genre d'art inferior; aixó es lo important y innegable, y l'amic Lamote que, com jo mateix, fixa son ideal en la música més elevada, no voldrá malgastar sos talents y ses energies en la defensa y foment d'una institució d'un baix carácter artistic.

Si els països que tenen bones orquestres són també els que tenen les millors bandes, seria molt trist que nosaltres que evidentment no posseim magnífiques orquestres ens preocupessim de formar bandes bones. Tinguem un criteri ferm y seguimlo amb seguretat, y si aquest ens diu que no devem preocuparnos de lo mediocre, femho així, encara que en altres terres més refinades per l'actual civilització nòrdica se n'ocupin. De en lloc hem d'aprendre lo fals, ni mai témer per nostres conviccions.

Diu la segona observació; que al dir jo en la Memoria que totes les societats particulars o professionals que a Barcelona s'han proposat fundar una orquestra han fracassat sempre he oblidat per inadvertencia o omissió involuntaria, «que d'un any ensá existeix a Barcelona una orquestra fundada per professionals y que encara no ha fracassat».

Confesso amb franquesa que té tota la raó el mestre Lamote y que inadvertidament me passá desapercebuda la existencia de la orquestra que ell dirigeix, empró es comprensible la meva distracció si's té en compte que la «Memoria» fou concebuda ja fa alguns mesos y que per lo tant la orquestra ens questió comptava poc temps de vida y no havia merescut encara els judicis unánimaments laudatoris de la premsa de Reus, Valencia y Saragossa.

No es molt un any pera afirmar la personalitat d'una orquestra, sobre tot no tenint un lligam positiu, tal com un honoraris segurs, que impideixi, especialment a les primeres parts, l'haver de cercar en altres terres la remuneració que mereixen, y haventse de constituir l'orquestra no sempre amb els elements millors, sinó amb els que s'hi avenen, ocasionant una variació perjudicial.

La Orquestra municipal prevé y resol aquests perills. Oferint als professors una retribució assegurada y conforme, pot escullirlos y conservarlos.

Apart d'aixó, el meu desitg més fons, els meus vots més fervents, són pera que la Orquestra del mestre Lamoti duri llargs anys y augmenti a cada moment en esplendor y perfecció, perquè, paralelament a l'Orquestra municipal, la una sostinguda per un elevat ideal d'art, l'altra pel mateix ideal y per una nómina remunerada, puguin estendre indefinidament la fama musical de Barcelona, omplir ses necessitats artístiques y reunir-se en una sola, quan convingui, pera la celebració de grans festivals de música.

Text n. 13: «Ricard Wagner», *El Teatre Català*, n. 65 (24 de maig de 1913), p. 331.

La música de Wagner deu esser considerada com la que ocupa el lloc més eminent de totes les obres musicals nascudes des de les primeres llums de l'esperit de l'home, al jorn d'avui.

No és que'l geni de Wagner sigui més portentós, ni sa inspiració més sublim i elevada, que els de Beethoven, Bach o Mozart, sinó que'ls temps de Wagner varen permetre desenrotllar sa meravellosa potencia d'artista en un moment de l'evolució musical en que havien ja aparegut els primers romàntics i amb ells la música havia adquirit una expressió més humana, més capaç de satisfer el sentit estètic, perdent la rigidesa que tenia fins a Beethoven.

Amb aquest finí el període primitiu, i amb Weber, Schumann, etc., comença el període clàssic del qual ha estat Wagner el més gran representant i l'únic que treballant en la simfonia –encara que aplicada al teatre– és prou per a igualar-se i superar als genis més extraordinaris que en altres temps hagin existit.

I per més provar que la música de Wagner és la més completa i definitiva i ho serà sempre, perquè ha assolit la perfecció clàssica, apareixen ja en els actuals músics mostres inequívokes no d'inferioritat espiritual, però sí de refinament i afinat sensibilitisme, que demostren en certa manera una decadencia que pot esser no més passatgera en l'universal historia artística, ja que la manera d'esser de la música pot permetre en altres temps i llocs nou enlairament per noves vies, per les que arribi també a nivell clàssic, com l'alcançat per l'immortal artista fa cent anys nascut.

Text n. 14: «La dança dels catalans», *Scherzando*, n. 67 (10 de setembre de 1916), pp. 99 i 100.

De totes les dances, una sola n'hi ha de divina i espiritual que pot esser aplicada als sers que no són terrenals o que són fantàstics.

Aquests sers dancen, però mai els ha concebut l'imaginació que'ls creava, d'altra manera que donant-se les mans en amorosa sardana. La ballen en l'ombra suau dels boscos, les nimfes; en les vores del blau llacs, les fades; en els prats i entre les gotes de rosada en la freda matinada, els elfes i els follets; al cel sobre flonjos núvols, els àngels. Sobre la dura terra, els catalans.

La dança dels esperits, dels sers irreal, els rars dissenys de la Providència l'han feta també la dança dels catalans que són els homes que menys esguarden l'ideal, que no creuen en lo que no's palpa i que no alcen més la vista que de sos camps, de ses mans o de ses butxaques.

Perxò, doncs, si la sardana ha conservat de son mític origen la forma pura i les fresques notes de son fluviol, ha perdut –per força al fer-se humana– son aire impesant com la boira, son moviment gronxador com la balança, tornant-se rígida i adquirint com marca del nostre caràcter, per que mai pugui dubtar-se que és nostra i no més que nostra, els números, i el càlcul, lo qual alhora ens relliga a la terra i ens aixeca a lo abstracte.

Annex II

Textos de la revista *Canigó*

Aquest número únic de la revista *Canigó* va ser publicat expressament per a la representació de l'adaptació escènica el maig de 1910. Narcís Oliveres de Figueres en conserva un exemplar en el seu arxiu personal. N'hi ha un altre en el Fons Rafael Masó de la Demarcació de Girona de l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Donada la importància que té en relació al tema estudiat en aquesta tesi, i la dificultat de trobar-lo, hem transcrit en aquest annex els textos que conté. No reproduïm els fragments del poema de *Canigó* que hi ha entre les pàgines quatre i sis, corresponents a «l'Aplech» i «l'Encís». Tampoc reproduïm la traducció francesa que l'acompanya.

Text n. 1: Carles Costa, «La representació del “Canigó” á Figueres», pp. 1 i 2.

La riallera capital de l'Empordá prepara les tradicionals festes y fires de maig, y aquest any, mercès a la iniciativa esplèndida d'uns bons patricis que venen a desmentir allò de *l'avara povertá* de que va parlar-nos l'inmortal poeta Florentí, figura en el programa un espectacle que honra als iniciadors y que ve a esser la prova mes evident del esperit que anime a la terra empordanesa, lliure, ample y obert com aquesta hermosa plana que te per límits naturals un tros del mar llatí, testimoni de tantes lluites per la

civilisació, per l'art y per la poesia, y las montanyes del Pirineu, ahont va trobarhi un doll inagotable d'inspiració el geni poetic de mossen Cinto Verdager.

Sols contant ab la bona voluntat y l'entussiasme dels empordanesos y ab el concurs de tots els que ensá y enllá del Pirineu reben la caricie salabrosa de la brisa mediterrànie y senten interés per las manifestacions verdaderament artistiques, se pot empendrer la tasca de fer viurer esceniquement l'acció principal del poema *Canigó*, den Verdager. L'empresa es dificil y perillosa, y, no obstant, els meus estimats amics senyors Monsalvatje (D. Jordi y D. Josep), Rius, Candal y Sanchez, sense vacilacions, malgrat l'importancia del pressupost, que es molt crescut, han tirat avant, fentse acreedors al apreci de sos compatricis, per contribuir à aixecar el nivell de la vida ciutadana, y à la consideració del amics de les coses belles.

Figueres s'enorgullirà de poguer anotar à la seva crónica la data del 3 de maig de 1910, dia en que's donará, contant ab que la naturalesa vulgui sernos propicia y arrodoneixi ab sos encants aquesta gaya festa, la primera representació al aire lliure, en terres espanyoles, d'una obra de tante importancia.

En aquesta empresa hi ha un noble esperit d'emulació, el desitj d'introduir á casa nostra, aprofitant elements artistics propis, el teatre *au plain air*, que va prenent cada dia major increment en la vehina Fransa, semblants festes venen à esser com sembradores de cultura popular que mereixen l'encoratjament dels governs, en aquells paisos qu'els homes d'Estat se preocupen de les manifestacions del esperit, sense les quals els pobles no poden assolir aquells moments de plenitut civilisadora que tenen com á característica un floreixement armonic de totes les activitats socials.

No hi ha dubte que un renaixement artistic s'está operant en el nostre pais y sols mancan ocasions propicies pera que'ls artistes puguin manifestar les seves aptituts; y pera que aquest renaixement dongui fruits ben sahonats es precis que'ls conreudors de l'art fugin de la vulgaritat, pera no destruir ó desviar els bons instints artistics del poble, cosa que sols se conseguirá oferentli espectacles que enlairin son esperit ab una alenada de reconfortant poesia, element esencial pera que les altres arts (música, dansa, pintura) puguin desenrotllarse, armonisar, y, dintre la seva deliciosa varietat, sintetitsarse en l'unitat de la obra de bellesa.

Aquesta primera representació de *Canigó*, que pot esser l'iniciació d'una série interessant de manifestacions artistiques, porta ben be dintre sas entranyes aquesta essencia poética. Aquell gran

creador d'idealitats rimades, que va passar per la terra deixant una estela de llum que no s'apagarà mentres hi hagi cervells pera sapiguer admirar y cors que bateguin, rendits d'emoció, davant d'imatges grans y de sentiments noblement expressat, ofereix ab sa llegenda del *Canigó*, engrandida espiritualisada pel bes amorós de la fantasia del poeta, un tema poderós pera que musics, pintors, comedians y dansaires posin à prova llur inspiració.

Canta Verdaguer la montanya, «recorrent tot el camp de la poesia –com diu un dels seus panegiristes,– desde la gran inspiració de l'epopeya fins à la cansó popular ignocent, passant per la frescura y simplicitat del idili.» El poeta, valguéntnos d'una expressió de Goethe, sembla que quan canta emancipa la seva anima

(...)

Qui canta aixis be mereix que'ls musics sapiguen seguir la sugestió de la seva fantasia y aprofitántse de la riquesa de les melodias populars del Pirineu catalá procurin utilisarles com element pintoresc y d'inspiració local, pera barrejarlas y fondrerlas ab lo universal y profundament humà, representat per l'inspiració personal de l'artista, que, auxiliada per la seva técnica, trova formas pera evocar estats de sensibilitat que portant una essencia de sentiment comú als homes civilisats, y els fan fruir à tots d'un modo inefable. Jo espero y desitjo que aquesta fusió ideal del poeta y el music s'haurá verificat en la legenda-lírica *Canigó* pera oferirnos una nova creació artistica que prompte podrém assaborir. Y al mateix temps que'ns donarém un gust artistic, honrarém la memoria del creador de *L'Atlantida* y d'*Idilis* y *cants místics*, d'aquell gran sembrador d'ideal que tenint molt enlairat el pensament may va deixar de veurer.

Text n. 2: Pompeius Gener, «Recorts d'en Jacinto Verdaguer», p. 3.

D'aixó ya fa molts anys.

El vaitx coneixer presisament al llejirme «*L'Atlantida*», cuant encara era inédita; y me'l va presentá en Joaquim M. Bartrina.

Era com ara, un día de primavera, y per la tarde, ens varem reunir quatre amichs al *café Nou* de la rambla, citats pel genial Bartrina qu'ens había dat hora per presentarnos *un pagesét que acabada de sortir del seminari de Vich*, el cual era un poeta prodigiós, un Homèr catalá.

Arribat que fou, en Bartrina, ens va conduí a la porta Ferrisa, y en una casa d'aspecte humil (que encara existeix) y pujant per una escaleta estreta arribarem al ters pis ahont s'allotjaba, en una pobra cambra, en Sinto Verdaguer qu'el trobarem vestit com els pagesos de la plana de Vich.

Tan pobra era el cuarto, que sols hi había, un catre, una tauleta de fusta de pí, dos cadiras, un baúl, y a la pared un petit santcristo. Presentat pe'l nostre guía y comú amich avants citat, vaitx tenir la honra de qu'em parlés el primer, y trayent uns papers del baul me va donar á fullejar *l'Atlantida*, qu'estaba encara en borranor. Sols puch dir que lo primer que vaitx llegir, a las pocas líneas me va omplir d'admiració. Era *el cant de las Illas*. Vaitx demanarli que fos ell mateix qui fes la lectura y en sensa ferse pregar mes, comensá à llegir aquells versos tan grandielocuentes qu'escoltarem religiosament sentats, uns sobre del catre, altres sobre del baul, y en Bartrina sobre la cadira que de las dos el poeta había deixát lliure. Efectivament, el nostre amich había tingut rahó: aquell pagessét era un Homèr que s'ens revelaba.

No sé perque, essent las tendencias d'ell y las meas, tan diferents varem quedar tan proffondament amichs. Tal volta fôu perque si diferiem en las ideas, ens assemblavem de temperament. Al cap d'un temps va veni à veurem vestit de capellá, y'm va portá un dels primers exemplars de la primera edició del poema que m'había llegit, y que había sigut premiát en els *Jochs Florals*, amb una dedicatoria en la cual recordaba esser jo à qui había llegit en companyia de tres amich mes, aquella obra poètica quant encara l'había de posar en net.

Mes tard quant jo vivía à París, me va enviar el poema «*El Canigó*» amb una dedicatoria de alta simpatía en qu'em nomenaba *jermá del cor*. Després el veia cada cop que tornaba de Fransa, y per fi'l varext veurel per ultima vegada poch antes de morí estant jo molt aclaparat, quant al notificarli un amich que l'habían condecorat amb la creu d'Alfons XIII, va esclamar tot abatut, *¡Deu meu! ¡Encare un altra creu!*

Lo esser pobre, sempre es una desgracia, pero en el cas de Mossen Sinto ho va ser tremenda. Amb el seu gran talent, ó millor, amb el seu gran jeni, y amb l'ansia de saber quel devoraba, essent un trist pajeset no va tenir mes que un sol medi per estudiar: y es, fer com fan a la plana de Vich els joves

pobres que se sentan amb aspiracions de quelcom mes que de cavá la terra, fentse seminaristes, y guanyanse la vida per seguir la carrera eclesiastica dant llisons als fills del pajesos, per las masias. Y ell tingué que passar per axó, tenint una gran ansia, somiadora y fantassista y un sentiment proffond de la Naturalesa com pocs al mont hi' haguin hagut. L'Etern Misteri de la Creació l'obsedia, y sentia la fenomenalitat amb una energia admirativa comparable á la dels primers Vedas. Además tenia un temperament heroic y apassionát a la vegada y tot aixó que, à haber tingut medis per estudiá en una Universitat, hauria fet d'ell un gran poeta panteista y un escriptor proffond, tingué que amotllarse en els estrets limits del dogma, essent coibit, atenuat y hasta casi anulat per la disciplina eclesiastica.

Aixo feu que comensés heroic y acabés místic. Y encara, en el seu misticisme sempre s'hi veuen llampechs naturalistes. Cuan puja à dal d'un cim per invocar als dos Jesus, l'enlluerna y l'extasia la visió colorista de la Naturalesa, y voldria esser rey d'ella, per oferirla tota, al seu divi Mestre.

¡Quina llástima que l'heroe y el geni en ell hagin vingut perjudicats pel capellá! A no haber pres ordres, en Verdaguer hauria sigut un poeta encar mes grandió, un panteista genial, el primer líric dramatic del mon llatí, pero la consagració li va privar qu'el foch sagrat del Sant Esperit brillés en tota sa forsa! ¡Quina desgracia la de que hagués nascut á montanya y fos tan pobre de diners, sent tan rich d'animal!

Barcelona 26 Abril 1910

Text n. 3: P. de F. «Mr. Castelbon de Beauxhostes», p. 3.

Mr Castelbon de Beauxhostes, fou l'inventor, el pare, com si diguesim de les representacions al aire lliure que per primera vegada tingueren lloc á les Arenes de Beziers l'any 1898 posantse hi en escena la tragedia lirica en 4 actes *Dejanire* que obtingué un exit sorollós.

D'aquella data ensá tots els anys á Beziers hi ha representacions d'aquesta mena, que han causat enveja als pobles civilisats, desitjosos de gosar d'un espectacle tan meravellós.

Figueres despres de la veina vila francesa, ha estat qui segueix aquesta innovació en art líric dramatic, y Figueres s'honra en hostetjar y dar la presidencia d'aquesta primera hermosa festa, á Mr.

Castelbon de Beauxhostes qui podrà contemplar en un poble germà, els fruits de la llevor que va llensa a l'altra part del Pirineu.

Desde aquestes columnes saludem al distingit hoste Biterien y á sa gentil filla que sempre l'acompanya en les excursions artistiques per ell realisades, desitjant que s'emportin á Fransa un bell recort de una festa tan hermosa, tan plena de llum y d'admiració al mes gran de nostres poetas y secundan les iniciatives del director de la *Lira Biterrienne* y fundador del «Chor de Santa Cecilia».

Mr. Castelbon fou per espay de quinze anys Vice consul d'Espanya, condecorat per nostre govern ab la Creu de Isabel la Católica, estan es possessió d'altres insignies y dignitats franceses. Son primer viatge á España fou l'any 1893 dirigint una orquesta que doná alguns concerts á Barcelona en l'epoca que era capitá general de Catalunya son ben volgut amic lo difunt general Blanco.

Text n. 4: Guerau de Liost, «Josep Carner, Poeta», p. 7.

En el meu recort hi ha figures solitaries, estols, parelles, trinitats... Tenia un condeixeble seminarista, grassó, blanc, pacífic, qui no s'ajuntava mai ab capaltra estudiant de Dret. Passejava amunt y avall dels caustres de la Facultat, repassant la llissó y ab un caracteristic balansetg. Dins l'aula, era, sol, en un recó del primer banc. En èpoques de vaga s'esmunyia de les multituds, desapareixia...

Les parelles son les qui més deliciosament enternien el meu esperit. Altres dos jovens estudiants (un d'ells actual ex-diputat) eren inseparables. Fins pels carrers de Madrid, camí de la Moncloa, vaig sobtar-los de bras. Contrastaven: l'un era una mena de Dante, més amagrit y alt encara; l'altre una mena d'Aribau adolescent.

Cap, però, com la parella Carner. L'harmonía d'ella era deguda a les complementaries diversitats que l'integraven. En Carner, casi un noi, amava els volpelatges, y feia entremaliadures. Son company era mesurat y'l contenia. No li llevà els naturals entussiasmes, ni les sanes malignitats; els transformà, solament, en subtil, riquíssima ironia.

El company d'En Carner, l'intim, l'inseparable, el perennal... era una companya, Monna Poesia. Jo no recordo certament qui d'ells me feu la presentació del altre, si'l cavaller o la dama. Sé no més que casi des del principi de la meua vida soc amic dels dos. No puc separar-los en mon recort.

Jo estic content d'aquestes veus indiscretas y fervorosas segons les quals En Carner s'es guanyada la Flor Natural. Si les veus encerten, s'acomplirà, ab una mica de retràs, l'obra de justícia de nomenar-lo Mestre en Gai Saber. Jo n'estic content ab una joia especial, ab una mena de joia com la d'un celibari xaruc y mediocre, però bondadós y curiós, al considerar les pròximes noces de son nebot y fiol ab una seua pupila. Es clar que la meua casi paternitat m'advé solament dins aquest pais d'ensomni ont la recordansa empetiteix les figures donant-te'ls-hi un aire filial.

Text n. 5: Nota manuscrita de Josep Carner, p. 7.

Quan les obres esceniques se juguen al aire lliure y a plè sol, el públic se veu obligat a *demanar grandesa* als autors. L'expansió dels «teatres de la natura» mataria una certa formula de dramaturgia que obliga a fer cavalcar lo que s'anomena *tèsis* sobre una anècdota insignificant.

Text n. 6: J. Borrás de Palau, «Jaume Pahissa», p. 10.

A en Jaume Pahissa no es á qui més li escau una biografia. O millor dit: no presenta sa personalitat artística las incidencias é interioritats que en temps relativament breu donan no obstant trama biográfica á la pluma.

Son nom aparequé d'improvis á la esfera musical.

El novell y sabi mestre catalá abandoná de sobte las aulas de Arquitectura pera allistarse coratjós á l'exercit que lluita en els dominis de un art més espiritual.

Fou un triomf sa entrada á la escena lírica ab *La presó de Lleyda* obra en la qual demostrá temperament molt vigorós que frisaba ab certa exaltació pera conseguir altres y altres manifestacions armónicas.

De aixó fa uns tres anys; y avuy el qui tal vegada en la escola d'arquitectes era ja un revolucionari de la linea, va á rompre el march limitat del escenari pera expandirse ab las amplituts del gran poema de Mossen Verdaguer, que ab la acertada adaptació d'en Carner ha trovat fervorós hostage á les Arenes de Figueres.

Grandiós es l'horitzó devant del qual pot desenvoluparse el valent músich. Crech, donchs, que l'éxit ha de acompanyarlo ab sa remor de palmas y ab sos mots de lloansa. Rebi desde ara mon sincer aplauso.

Text n. 7: J. Morató, «En Gual, Mestre d'escena», pp. 11 i 12.

Ab motiu de montarse el «Canigó» en espectacle al aire lliure, se'm demanen unes notes que fassin referencia a n'en Gual. Y jo accepto gustós l'encàrrech, per tractarse d'ell, del «Canigó» y de Figueres.

La comarca Empordanesa es el bressol de la meva familia. Vès si no'n tinch d'estimar la capital y si no ha d'alegrarme veure implantar á Catalunya, per iniciativa dels cor oberts y simpàtics figuerencs, els espectacles teatrals d'aire lliure.

¿Implantar? preguntarà algú, recordant lo realisat anteriorment en el mateix sentit... Y ja tenim en dança la figura den Gual. Perque ell, més que ningú, tindrà dret á ferla semblant pregunta.

Jo *no hi era* en aquelles representacions de *l'Ifigenia* que varen ser a casa nostra el primer intent de teatre a plè aire; mes, per lo que n'he flairat, no tenien pas el caràcter que's vol donar a les representacions del «Canigó» dintre'l clos de les Arenes de Figueres. Aquell era un espectacles pera un públich limitat, en que la flor dels nostres escriptors y artistes, –sobretot dels joves– aprofitaven el concurs d'un públich entusiasta pera donarse un goig. Y en Gual, que'ls capitanejava, va poder plantar a

Catalunya la primera pedra del teatre d'aire lliure, tenint la gloria d'haver precedit als nombrosos intents que, d'uns anys ensà, l'han posat en voga a França y molt especialment a les regions meridionals.

Pera'ls pobles del mitjorn francès, els teatres de natura y de verdor, venen á ser lo que pera les viles catalanes els Jochs florals: l'espectacle més noble y escullit dels programes de festes. Allà hont existeixen runes de teatres antichs, son aprofitades; allà hont no existeixen, se conjumina'l clos entre'ls arbres d'un parch o al redós d'una muralla. Y fins y tot se converteix en teatre á istil de l'antigor clàssica, el circh modern hont els homes se nivellen ab els braus en lluita feréstega. Y las arenes regades sovint per la sang de persones y besties, s'ennobleixen per unes hores ab les creacions d'art, que purifiquen l'ambient del tuf de carnatge.

Fa uns anys certs figuerenchs s'enorgullían de posseir un circh pera la lluita taurina. Llevat de Barcelona, cap altra població de Catalunya vella podia ostentar semblant *gloria*. Però ¿volèu dir, germans figuerenchs, que no serà major la que haurèu ara, per haver estat els primers de *tot* Catalunya –la vella y la nova– en aprofitar el lloch de la brega salvatgina, pera esplayar els esperits ab un espectacle culte y enlairador? Penso que sí.

Y la major satisfacció pera vosaltres, haurà estat encara la tria dels prestigis que us ajuden a realisar l'obra. Sols d'un tinch que parlar y'm dol, car tots ells tempten prou la ploma á l'alabansa: Verdaguer, Carner, Pahissa, Moragas, Alarma... ¡Quins companys per no perdres! Y lligant aquets prestigis, en Gual: –el *funest* Gual, que li diu algú, en venjansa d'haver adquirit, gracies a n'ell, una educació teatral de la que molts estaven orfes.

¿Què s'havía fet, abans den Gual, a casa nostra en representació escènica? Fòra en les obres d'*espectacle*, rès. Del ambient, ningú'n tenia cura. Y va venir en Gual, ab el seu Teatre Intim y va dir:

–Aquella decoració *d'hotel*, no es propia per una casa particular... Aquets mobles de guardarropía no tenen cap caràcter... Aquets cromos son lletjos.

...Y els personatges varen moures dintre unes parets adequades –no en les eternes *sales riques* semi-circulars foradades per una corona de portes... Y els mobles varen agafar l'istil y el caràcter convenients a la familia que'n devía fer us... Y a un angle d'habitació va florir un gravat y al altre un dibuix que no'ns desplauria tenirlo á casa... Y's va crear un ambient per cada obra, fins al punt de que ara, quan

ens trobem en certes ocasions amb *aquell* decorat y *aquells* mobles y *aquells* accessoris tradicionals, ens sentim ferits com per una desatenció.

Hi ha una mena de públich (en la que formen especialment els detractors den Gual) molt donada a parlar dels «bons temps» del nostre teatre. Els senyors que hi figuren no's troben be ab lo que's fa avuy... Passem una època de tranzició dintre'l teatre català. Els autors segueixen, en general, les vies noves de la literatura dramàtica. Y alguns ho fan ab veritable acert, encara que'l públich no correspongui á llurs esforços y's resisteixi a evolucionar.

–¿Què s'han fet *aquelles* obres? –diuen molts ex-amants de la escena catalana.

Però el día en que's dona una d'*aquelles* obres, prestada com en *aquell* temps, surten del teatre desilusionats.

–No es allò... No es allò...– mormolen.

Y jo, al sentirho, penso: «Es que, malgrat tot, heu guanyat en educació escènica.» Y desseguit se m'ocorre que bona part del guany –porser tota– se deu als entusiasmes den Gual.

Cal fixarse en una cosa: no hi ha temptativa seriosa de caràcter escènich que, de alguns anys a n'aquesta banda, no dugui aparellat el nom d'aqueix mestre d'escena. Obra den Gual varen ser aquells quadres plàstichs de Belles Arts, a benefici de la restauració de Sant Cugat del Vallès; á n'en Gual va acudir en Graner pera'ls espectacles-audicions del Principal; den Gual s'han refiat els organiadors de cavalcades artístiques; ab en Gual s'ha comptat pera decorar certes sales d'exposició; tot lo que d'aprop o de lluny té un caire escènich, s'ha adherit el pretigi den Gual.

No es gens estrany, donchs, que ara vegem a n'en Gual dirigint el montatge del «Canigó» a les Arenes de Figueres. Y no ho serà que hi adquireixi un nou motiu de gloria. Y no ho serà tampoch que, per la paga de un seguit de mesos de angunies y fadigues, adquireixi un nou ardat de detractors, d'aquells que no fan ni voldrian deixar fer.

Desde *fòra* es molt fàcil malparlar. Però, fiqueuvos a dintre, visquèu la vida dels escenaris y ja veurèu com se us farà mes esquerpa la censura. Y, per lo que toca a n'en Gual, cerquèu el parer dels autors a qui *ha posat* obres. Tots vos dirán l'agrahiment que li deuen per l'amor ab que ha tractat els fruits de llurs enginys, identificantshi en absolut.

Conech un dramaturg nerviosíssim que, vuit dies abans de cada estrena, pert la gana y la sòn y l'humor. Donchs un día vaig trobarlo molt tranquil, ab tot y estar en vigílies de donar al públich una producció nova. Y al preguntarli jo la causa de la seva tranquil·litat, va dirme:

–Es que en Gual me la presenta. Y, *anant ab en Gual*, sembla que som dos els que estrenem.

Tenia rahó l'autor. Ab en Gual se va tranquil fins a un fracàs. Parlo per experiència.

Y es que en Gual, quan l'obra no marxa, sembla voler compartir les responsabilitats del company, al que procura deixar tota la glòria quan arriba un èxit.

Text n. 8: E. Marquina, «El poeta mossen Jacinto Verdaguer», p. 15.

Es el poeta dels *Cants místichs* i es el poeta mes gran am que conta Catalunya la benamenta en coses de poesia. La seva poesia es bona per essencia: una mena de bonesa que no's pot limitar ni definir. No'n necessita d'esculliment de paraulas, recargolament de rimas, ni jochs d'ideas sense pensament. La seva poesia es la poesia de la seva ànima, tota virtud i serenitat. Diriau que Verdaguer no viu al mon: lo verament admirable es que no te necessitat de viure-hi. Si'l trànsit d'aquesta terra es, com ha dit l'Emerson, camí de perfeccionament i estada de compensacions, l'ànima de Verdaguer no necessitava ferlo aquet camí ni cercarlas aquestas compensacions. No hi ha dins d'ella imperfecció, ni lluita; no hi ha mes que un gran amor als vius i al mon: una pietat intensa á Deu, com ell en diu de l'ànima del mon.

Fa més que pensar, dubtar i discutir: estima, qu'es ensemps coneixer i acceptar *lo sant* de las cosas. En qualsevol altre part que á la nostra terra, un xic ingrata envers els seus grans homens, s'en haurien fet curiosíssims estudis d'aquet pobre capallá, d'ulls de bondat i somriure perennal, que sense filosofia, esbrina l'íntim de las cosas naturals i sense sociología predica l'amor, doctrina de l'humanitat i sense pretensions de Theólec, parla amb Deu hermosament, i Deu li contesta.

Li sembla un xic Mistral, pero molt de lluny i solçament en coses determinades; es encara el Poeta Antich, el Poeta-anónim, el poeta-multitud, aquet gran Verdaguer, autor de poemas i de goigs, d'Idilis i cançonetas de bressol.

En aquestos poetas –sempre indiscutibles– s’ajuntan deliciosament lo que diríam las dos qualitats precisas á produir la planta: la llevar i la terra: d’abdues coses tenen un xic las sevas poesías: d’abdues se forma la seva personalitat de vident i bon home, de capellá i poeta.

Hi ha dos clases de poetas: l’encarregat de viurer en mitj dels homes consolantlos i estimantlos, i l’encarregat de viurer tancant en ell mateix enriquint la seva ánima i concetranlla fins que tregui resplandor, resplandor que encaminará amb el temps á l’Humanitat. No es l’un més gran que l’altre; ni més gloriós; ni més veritable, ni més bo: tots dos tenen el seu destí que satisfer sobre la terra, l’un patint per els demés, l’altre pensant per ells; l’unt donant son esperit tot amor als homes i á las debilitats i á les petitesas dels homes; l’altre prescindint de tot lo que no sigui ell mateix, enfortintsi i transportant sens treva las columnas de l’ideal, vía enllá de l’horitzó. El primer acompanya á l’humanitat; l’altre la mena: el primer la fa viva, el segon la fa conscient: el primer se diu Homer, Teócrit, Virgili, Luis de León, Joan de la Creu ó Verdagner: el segon Marc Aureli, Dante, Wordswort, Goethe y Tolstoy.

La tasca del primer es desvetllar l’amor els desitjos, en mitj de l’escepticisme i la mort de las cosas. La seva lira es un cor perpetuament voltat de flamas: aquet no critica, ni estudia, ni compara, ni soluciona res: tot hi te lloc en la seva obra; els aucells i els petits animallets, els homes i las preocupacions i els sentiments i els desitjos dels homes; Deu i las criaturas de somni; María i la pureça i la maternitat ensemps.

El poeta company, el gran Virgili de l’humanitat te d’esser un perfecte d’esperit i un tranquil de sentiments: tot al mon ha de semblarli bo essencialment, perque la seva tasca es precisament aquesta, fersen veu del mon i tancarlo en la caixa de vidre de las sevas obras perque la santa tradició no’s perdi, perque aquell nom que va donar Adám á las cosas –nom que no era altra cosa que la manifestació de la seva essencia– no acabi devenint inexpressiu entre’ls homes. L’un en mans d’altre aquet estol gloriós de poetas-companys, sembla que se’l vajan llegant aquell llibre meravellós del Génesis, aon l’ánima del mon formulal’s seus vots per la primera volta. Com va de pares á fills la tradició d’una familia i ella la fa característica i ella ajuda á produirse y fa partir d’un principi encertadament segur al seu fills capdals, la tradició del mon, i el perquè del mon –mai demostrat, creut sempre– va de poeta á poeta entre nosaltres llatins d’Homer per arribar á Mossen Jacinto i brollant d’aquet en obras gegantinas que no son d’avui ni d’ahir sino d’avui, d’ahir i de tots temps.

Altra es la tasca del poeta –conscient–. Aquet veu el mon tal como es al seu voltant i li senyala un nou Ideals vers aon donar un pas fent una nova evolució. Aquet es l'Heroe d'en Carlyle, construint llocs d'estada succesius á l'Humanitat. Quan el mon devingui perfecte, que la voluntat íntima de las cosas s'haji manifestat i realçat ben sensera, el poeta-company i el poeta-conscient dirán lo mateix: l'harmonía i el bon esser final de l'Univers. L'un am volada igual i tranquila, l'altre poc á poc caient i alçantse, hauránt arribat al lloc mateix: lloc de pau i de satisfacció perpetuas.

Llavors cantaríem am paraulas iguals si visquessin Verdaguer i Paul Verlaine; Shakespeare –el gran poeta company dels homes i Wagner –el gran poeta– conscient de las ideas.

Ja ho hem dit, el poeta-company, fill de primitius, no'n fa cuestió, ni pot ferne de la vida momentania i contemporania de las cosas. Tampoc s'en preocupa de la seva propia forma de vida. Una sola Vida es la seva: vida sense res d'accessori, sense lluitas, caigudas, imperfeccions, ni sotregadas. D'aquests poetas els cristians en deian Sants, á voltes: i axis es Sant Francesch, el bon pare carinyós del nostre Mossen Cinto.

Per xo siguen les que siguen las sevas ideas rel-ligiosas, la seva significació social i el seu vital ofici: no hi ha homes de bona voluntat que no'ls admiri i no'ls estimi i respecti á n'aquestos bons companys poetas. Podreu discutir i negar l'importancia d'un Plató, d'un Dante ó d'un Goethe: no hi ha home vivent, si parla am coneixement de causa, que s'atreveixi á discutir á un Homer, á un Shakespeare ó á un Verdaguer. Y es perque els primers fan real la Vida i amb aixó hi ha perill d'errarl sempre: en cambi els segons, prescindeixen de la realçació i cantan soçament l'Ideal, aixó que sempre es lo mateix i es hermós i es pur i es fresc perpetuament –aixó que Verdaguer anomena Deu, i Shakespeare amor, i nosaltres sense pretensió de precissarho més, voluntat del mon.

I héusela aquí, tal como la veig la gran figura de la Poesía catalana. De poetas com ell se necessitan sigles per ferne i més sigles encare per oblidarne.

Annex III

Imatges

Imatge n. 1



Acudit sobre «el banquet de la victòria» aparegut al setmanari humorístic *¡Cu-cutí!* El vint-i-cinc de novembre de 1905.

Imatge n. 2



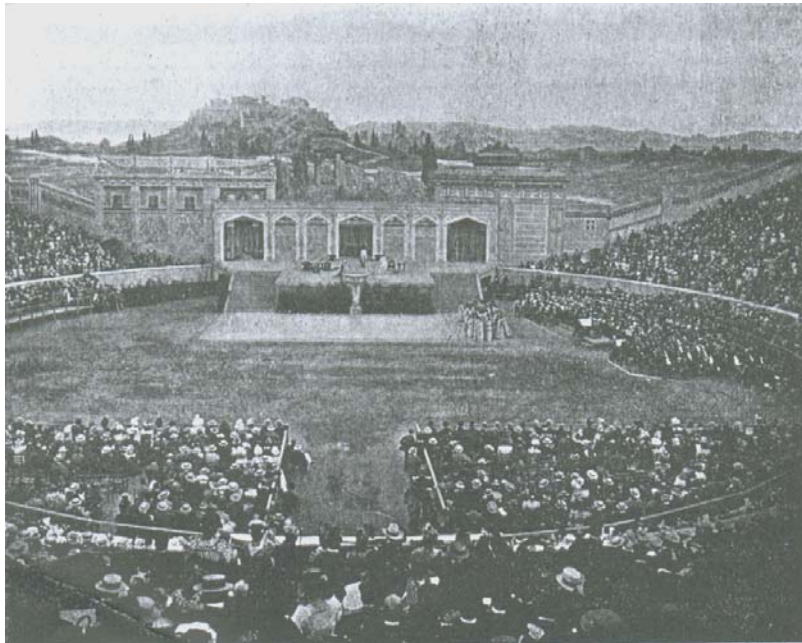
Esbós escenogràfic d'Adrià Gual per a *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare estrenada per la Nova Empresa de Teatre Català el dissabte d'octubre de 1908.

Imatge n. 3



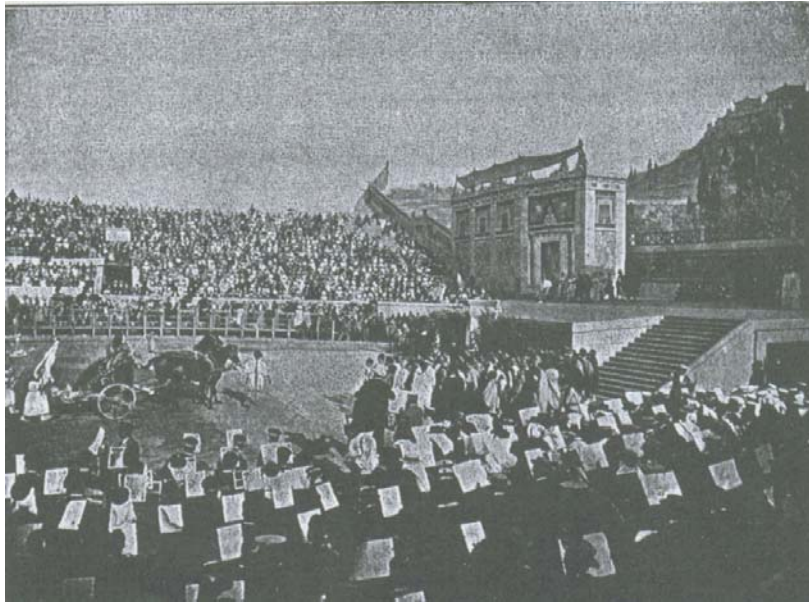
Foto d'escena de *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare representada al Teatre Novetats el disset d'octubre de 1908.

Imatge n. 4



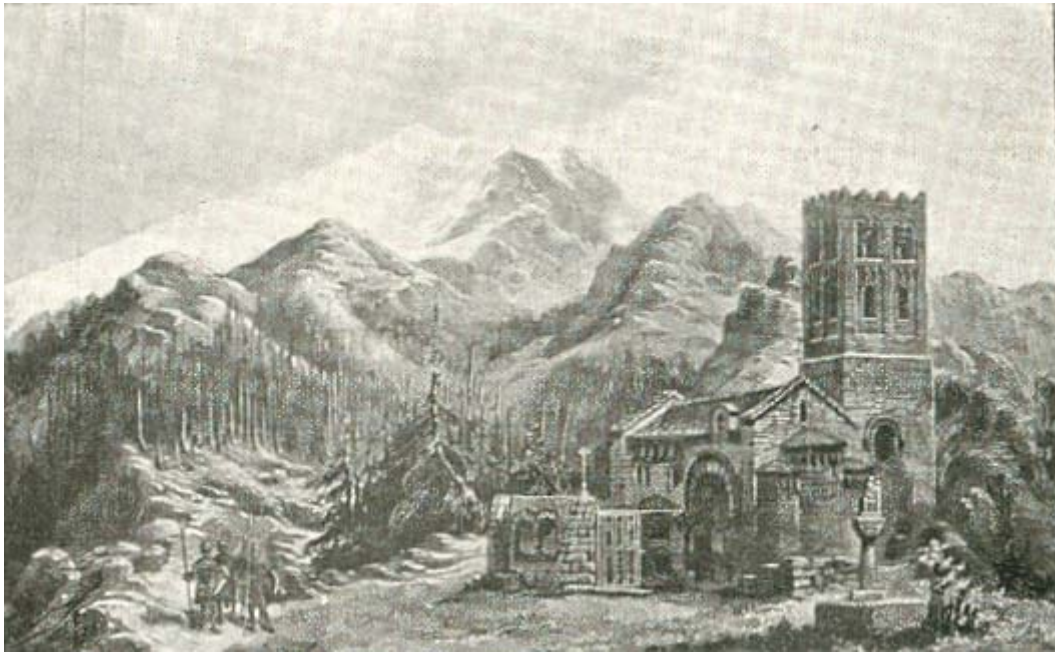
Representació de *Déjanire* de Louis Gallet amb música de Camilla Saint-Saëns el vint-i-set i vint-i-nou d'agost de 1899 a Béziers.

Imatge n. 5



Detall de la representació de *Déjanire* a Béziers des de l'orquestra.

Imatge n. 6



Esbós de l'escenografia de *Canigó*.

Imatge n. 7



Construcció de l'escenari a la plaça de toros de Figueres a finals d'abril de 1910.

Imatge n. 8



Carles Capdevila caracteritzat de Gentil.

Imatge n. 9



Lluís Puiggarí caracteritzat de Guifre.

Imatge n. 10



Disseny de vestuari del personatge de Tallaferró.

Imatge n. 11



Miquel Rojas caracteritzat de Tallaferro.

Imatge n. 12



Emilia Baró caracteritzada de Griselda.

Imatge n. 13



Disseny de vestuari del personatge de Flordeneu.

Imatge n. 14



Emilia Baró caracteritzada de Flordeneu.

Imatge n. 15



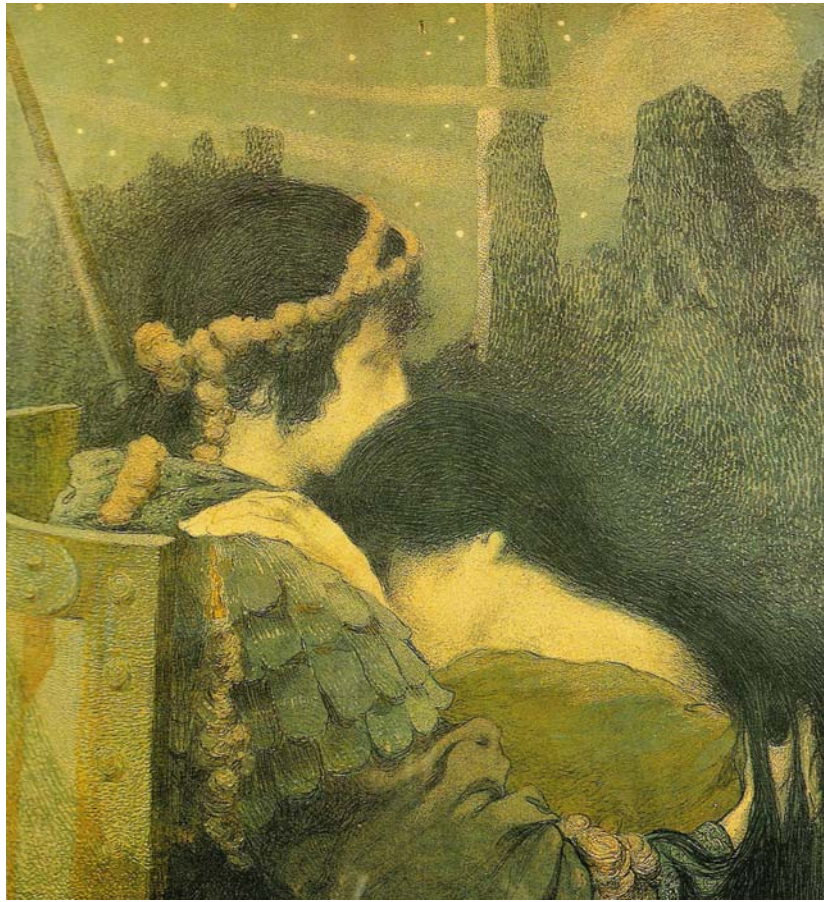
Antoni Piera caracteritzat d'Oliva.

Imatge n. 16



J. Lopera caracteritzat d'Escuder.

Imatge n. 17



Motiu central del cartell de *Canigó*.

Imatge n. 18



Assaig de la representació de *Canigó* a les Arenes de Barcelona: inici de la sardana del primer acte.

Imatge n. 19



Representació de *Canigó* a les Arenes de Barcelona: escena de la sardana del primer acte.

Imatge n. 20



Representació de *Canigó* a les Arenes de Barcelona: escena de la sardana del primer acte.

Imatge n. 21



Representació de *Canigó* a les Arenes de Barcelona: escena de la sardana del primer acte.

Imatge n. 22



Representació de *Canigó* a les Arenes de Barcelona: escena de la seducció de Gentil del segon acte.

Imatge n. 23



Representació de *Canigó* a Figueres: escena de la seducció de Gentil del segon acte.

Imatge n. 24



Imatge del públic de la representació a les Arenes de Barcelona.

Imatge n. 25



Imatge del públic de la representació a les Arenes de Barcelona.

Imatge n. 26



Comiat dels empresaris de *Canigó* a l'estació de trens de Figueres la tarda del catorze de juny de 1910.

Imatge n. 27



Escenografia de la representació de *L'Arlésienne* d'Alfons Daudet amb música de Georges Bizet el tres de maig de 1913 a Figueres.

Imatge n. 28



Representació de *Edip rei* de Sófocles el sis de maig de 1913 a Figueres.

Imatge n. 29

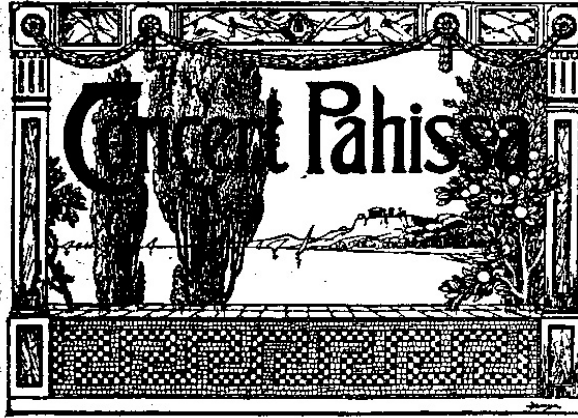


Postal editada en motiu de la representació de *Canigó* i amb els seus protagonistes artístics.



Postal amb un autògraf de Pahissa editada en motiu de la representació de *Canigó*.

TEATRE NOVETATS



ORQUESTRA
75 PROFESSORS

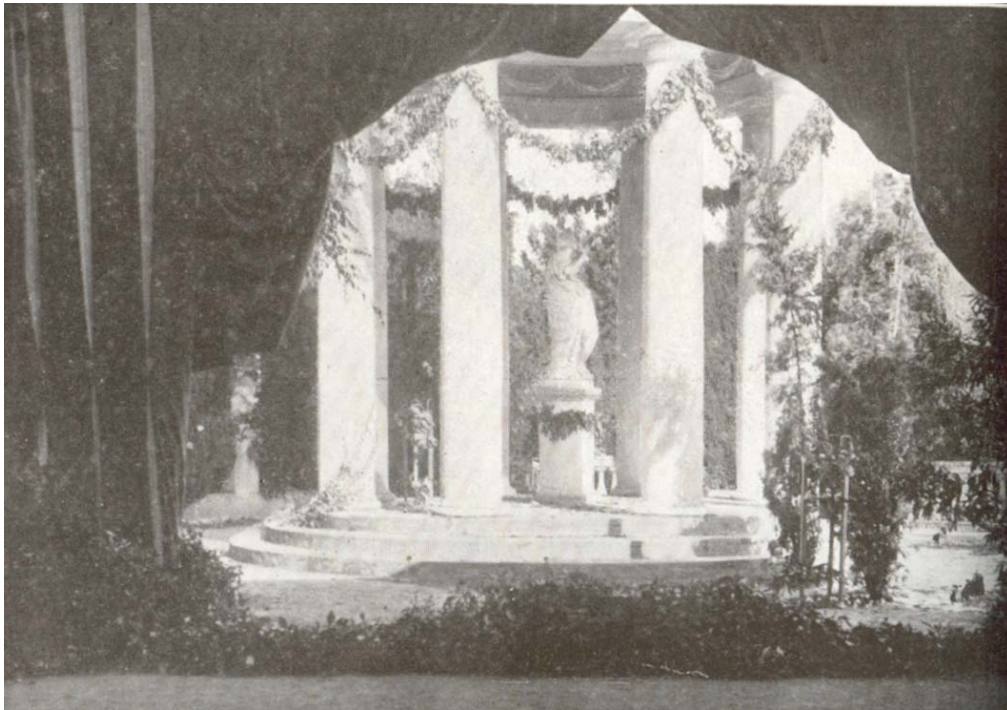


DIJOURS 15 NOVEMBRE
DE 1906
A LES NOU DE LA NIT



Portada del programa de mà del «Concert Pahissa» il·lustrada per un dibuix de Jaume Pahissa i Laporta.

Imatge n. 32



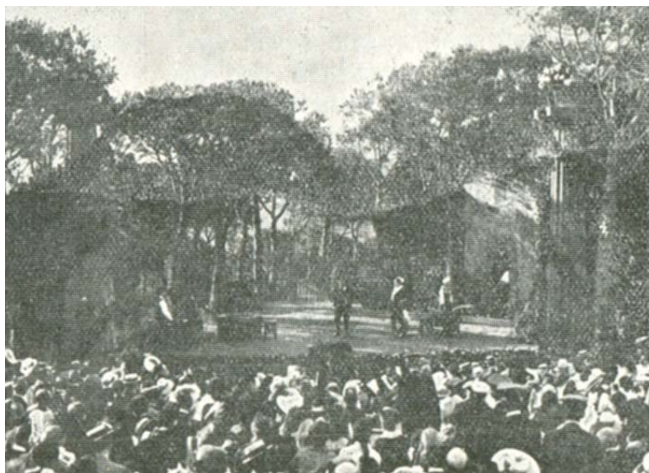
Escenografia de la representació de *Ifigenia a Tàurida* de Goethe el deu d'octubre de 1898 als Jardins del Laberint de Barcelona.

Imatge n. 33



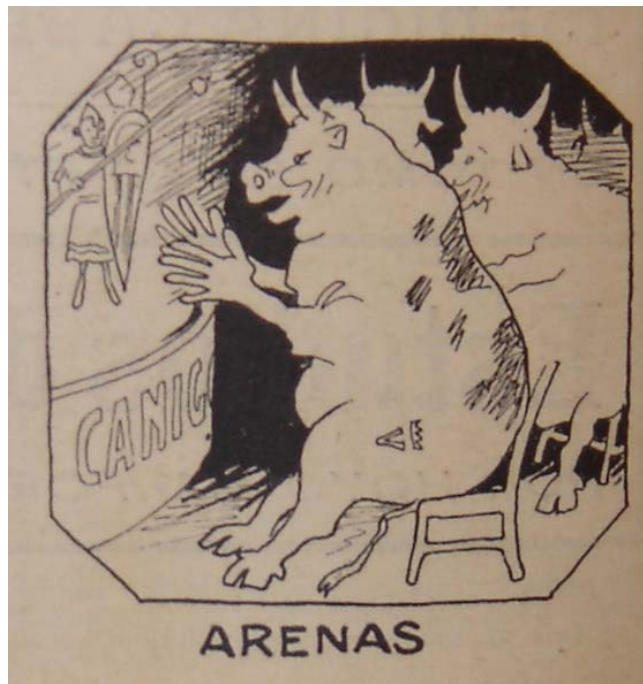
Ifigenia, Pílates i Orestes en una escena de la *Ifigenia a Tàurida* representada als Jardins del Laberint.

Imatge n. 34



Representació de *L'Arlesienne* d'Alfons Daudet amb les il·lustracions musicals de Georges Bizet l'onze de juliol de 1915 al Bosc Miralles de Vallvidrera.

Imatge n. 35



Acudit aparegut a *L'Esquella de la Torratxa* el 24 de juny de 1910.

Imatge n. 36



Arribada d'un vaixell grec a la pedrera vella de Roses l'agost de 1912.

Imatge n. 37



Representació del desembarcament dels grecs a la pedrera vella de Roses l'agost de 1912.

Imatge n. 38



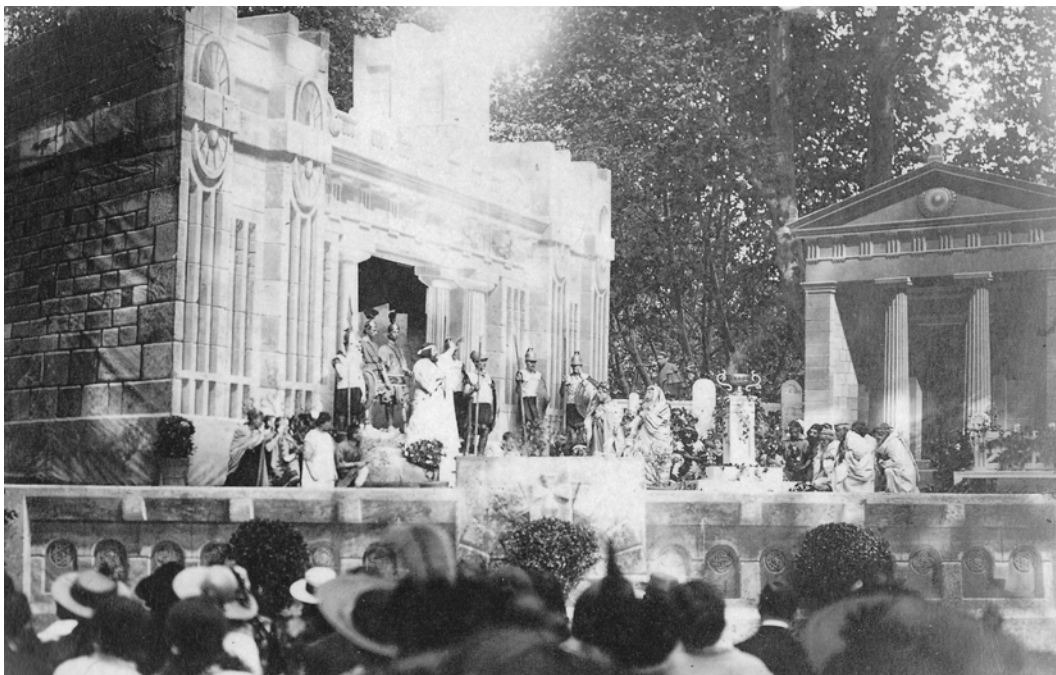
Visió del públic des de l'escenari en les representacions a la pedrera vella de Roses l'agost de 1912.

Imatge n. 39

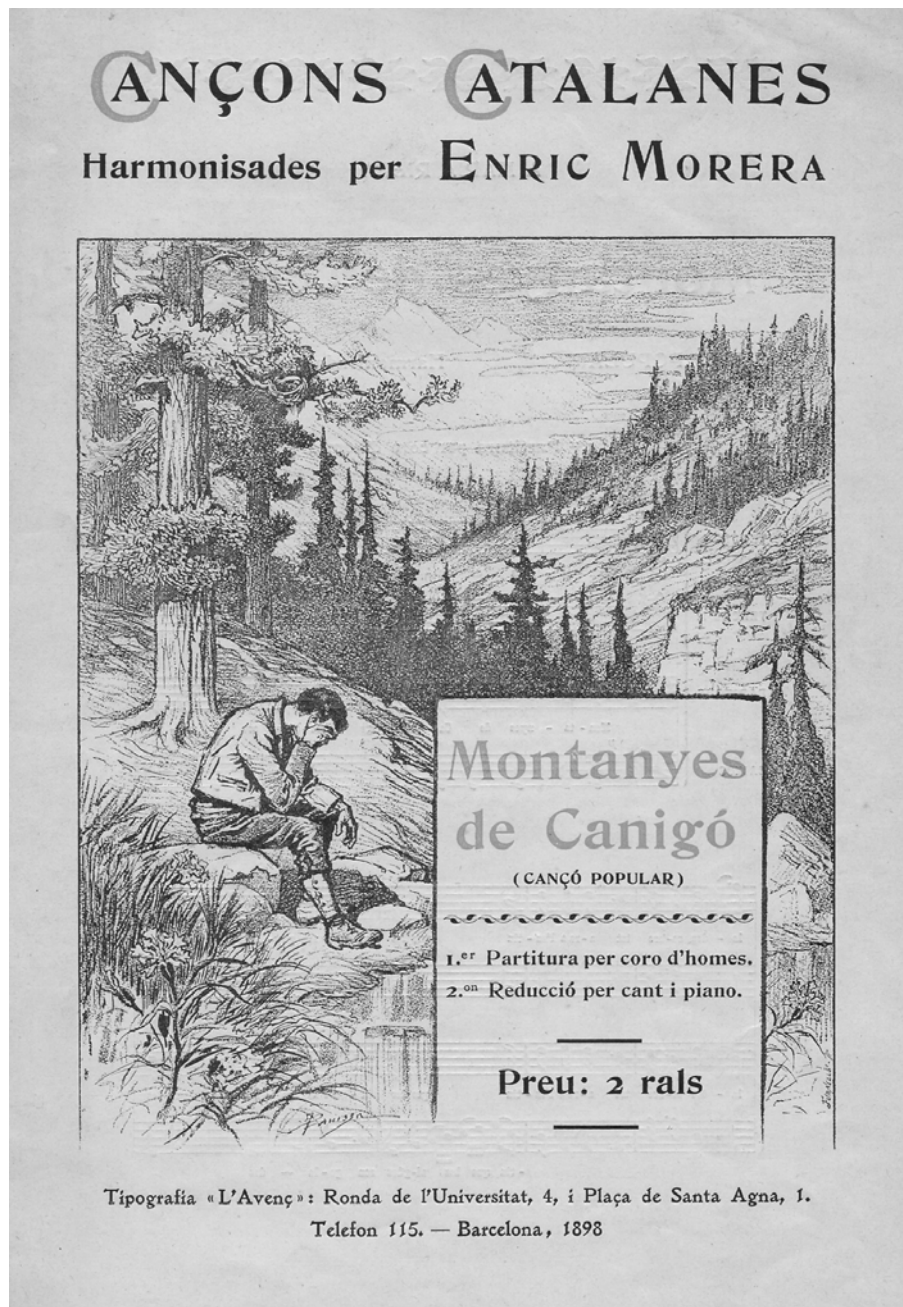


Representació de *La viola d'or* d'Apel·les Mestres el trenta d'agost de 1914 al Bosc de Can Tarrés de La Garriga.

Imatge n. 40



Representació de *Èdip rei* el 31 d'octubre de 1916 a la Devesa de Girona.



Dibuix de Jaime Pahissa i Laporta que il·lustra la portada de l'harmonització de la cançó *Montanyes de Canigó* realitzada per Enric Morera i publicada el 1898.

Imatge n. 42



Interior de la seu d'Ahtenea durant l'exposició inaugural de 1913.

Imatge n. 43



Façana principal de la seu d'Athenea.

Imatge n. 44



Detall de les garlandes i els musols del coronament de la casa Batllé.

Annex IV

L'aparició del teatre a l'aire lliure a Catalunya entre 1898 i 1915

Data	Obra	Lloc
10 d'octubre de 1898	<i>Ifigènia a Tàurida</i> de Goethe	Barcelona (Jardins del Laberint)
12 de juny de 1910	<i>Canigó</i> de Jacint Verdaguer	Figueres (Plaça de braus)
17 de juny de 1910	<i>A la vora del mar</i> de Pitarra <i>Sirena</i> de Josep Pin i Soler <i>Gent de platja</i> de Bori i Fontesta	Palamós (Platja) Palamós (Platja) Palamós (Platja)
19 de juny de 1910	<i>Canigó</i> de Jacint Verdaguer	Barcelona (Plaça Les Arenes)
24 de juny de 1910	<i>Canigó</i> de Jacint Verdaguer	Barcelona (Plaça Les Arenes)
3 de juliol de 1910	<i>Canigó</i> de Jacint Verdaguer	Barcelona (Plaça Les Arenes)
estiu de 1911	<i>Flors de cinclé</i> d'Ignasi Iglésias	La Garriga (Bosc de Can Tarrés)
agost de 1912	<i>Filoctetes</i> de Sòfocles <i>El cíclop</i> d'Eurípedes <i>Prometeu encadenat</i> d'Esquil	Roses (Pedrera vella)
10 d'octubre de 1912	<i>Els sense cor</i> d'Apeles Mestres	Sarrià (Jardins del Desert)
3 de maig de 1913	<i>L'arlesiana</i> d'Alfons Daudet	Figueres (Plaça de braus)
6 de maig de 1913	<i>Edip rei</i> de Sòfocles	Figueres (Plaça de braus)
30 d'agost de 1914	<i>La viola d'or</i> d'Apeles Mestres	La Garriga (Bosc de Can Tarrés)
11 de juliol de 1915	<i>L'Arlesiana</i> d'Alfons Daudet	Vallvidrera (Bosc Miralles)
1 d'agost de 1915	<i>Terra baixa</i> d'Àngel Guimera	Sabadell (Bosc de Can Feu)

15 d'agost de 1915

Terra baixa d'Àngel Guimera
Maruxa d'Amadeu Vives

Badalona (Camp de Can Titus)
Vallvidrera (Bosc Miralles)

Setembre de 1915

L'alegria que passa de Russiñol

Caldes de Montbui
(Carretera del santuari del Remei)

Annex V

Documents consultats de *Canigó*

Els manuscrits i documents musicals de *Canigó* consultats estan dipositats a la Biblioteca de Catalunya, la majoria en el Fons Personal Jaume Pahissa de la Secció de Música. El manuscrit arquetip és M. 3702/1, de tres volums. La resta de documents són reduccions per a piano o noves versions per a la interpretació en concert de determinades parts. Aquí els ordenem a partir del topogràfic.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 1102

Reducció per a piano de seixanta-una pàgines numerades i signades per l'autor amb les parts vocals completes. Fou comprat per Nicomedes Peraire per a la Biblioteca de Catalunya i registrat el 10 de desembre de 1929 i és l'únic manuscrit que no pertany al Fons Personal Jaume Pahissa. Segurament és la partitura utilitzada per acompanyar els assaigs de cor i cantants. No inclou les revisions manuscrites sobreposades en els tres volums del manuscrit M. 3702/1. Per tot això suposem que l'abril de 1910 ja estava acabat d'escriure.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 3702/1

Manuscrit relligat en tres volums de cent vuit pàgines, vuitanta-sis pàgines i cent quinze pàgines respectivament, numerades per il·lustració musical i no per volum. Hi ha dos fulls solts en el tercer volum: el primer és un esborrany en llapis de fragments inconnexes i el segon és una correcció del final del primer número del mateix volum. En la darrera pàgina del tercer volum hi ha la signatura de l'autor amb la data d'abril de 1910.

La instrumentació és per a una orquestra de dues flautes piccolo, dues flautes, dos oboès, un corn anglès, un heckelfon, un clarinet en mi b, dos clarinets en si b, un clarinet baix en si b, dos fagots, quatre trompes en fa, tres trompetes en do, tres trompetes en fa, tres trombons, una tuba, una tuba contrabaix, timbals, percussió, violins primers, violins segons, violes, violoncels, contrabaixos, i les

parts vocals de cor femení a dues veus, cor masculí a dues i a quatre veus, dos tenors solistes i una soprano solista.

Hi ha correccions sobreposades en llapis blau i també en llapis vermell, que creiem varen escriure's entre l'abril i el juny de 1910. És la partitura original del director i el manuscrit arquetip del que han partit els altres manuscrits i documents musicals, i del que hem partit també en la nostra anàlisi.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 3702/2

Fotocòpia relligada de vuit pàgines numerades d'una versió per a orquestra més reduïda dels compassos seixanta a noranta-un quart número del tercer volum de M. 3702/1, amb dues variacions menors de la lletra, l'afegit de quatre compassos d'introducció i nou compassos de coda que recorden molt els compassos setanta-cinc a vuitanta-dos del mateix número de M. 3702/1.

La nova instrumentació és per a orquestra de dues flautes, dos oboès, dos clarinets en si b, dos fagots, dos corns en fa, dos trompetes en do, una arpa, soprano, vuit violins primers, set violins segons, sis violes, un violoncel solo, cinc violoncels i quatre contrabaixos. Els canvis orquestrals respecte al número quatre del tercer volum de M. 3702/1 són mínims.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 3702/3

Transcripció per a cobla de dotze pàgines numerades del cinquè número del primer volum de M. 3702/1, amb una reducció per a piano en la part inferior de la partitura. En la darrera pàgina hi ha la data de realització de setembre de 1932.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 3702/4

Fotocòpia d'una nova versió manuscrita de quinze pàgines numerades de M. 3702/3. Es tracta d'una còpia posterior a l'exili de Pahissa a Buenos Aires el 1937, perquè el paper pautat té una marca argentina de fabricació.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 3702/5

Fotocòpia relligada de vuit pàgines numerades d'una versió dels compassos cent noranta-sis a dos cents quaranta-quatre del primer número del tercer volum de M. 3702/1, en la que només afegeix dos compassos per allargar l'acord final, que omple orquestralment.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 3702/6

Fotocòpia d'una reducció per a piano dels compassos cent noranta-sis a dos cents quaranta-quatre del primer número del tercer volum de M. 3702/1, només de les parts orquestrals que segueixen: flauta piccolo segona, flauta segona, oboè segon, corn anglès, heckelfon, clarinet en mi b, clarinet baix en si b, fagot segon, trompa segona i quarta, trompeta tercera, trombons, tuba i tuba contrabaix. Al final hi ha quatre compassos afegits en els que es manté el darrer acord, i en el compàs dos cents disset un la sostingut reemplaça el seu enharmònic si bemoll.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 4393/1

Fotocòpia del cinquè número del primer volum de M. 3702/1.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 4393/2

Materials d'orquestra manuscrits corresponent al cinquè número del primer volum de M. 3702/1 i a M. 4393/1 de flauta piccolo primer, flauta piccolo segon, flauta primera, flauta segona, oboè primer, oboè segon, oboè d'amore, heckelfon, clarinet en mi b, clarinet en si b [primer], clarinet en si b segon, clarinet baix en si b, fagot primer, fagot segon, trompa primera, trompa segona, trompa tercera, trompa quarta, trompeta en do primera, trompeta en do segona, trompeta en do tercera, trompeta en do quarta, trombó primer, trombó segon, trombó tercer, tuba, tuba contrabaix, timbals, set violins primers, sis violins segons, quatre violes, quatre violoncels i tres contrabaixos.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 4394/1

Fotocòpia del sisè número del primer volum de M. 3702/1.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 4394/2

Materials d'orquestra manuscrit corresponent al sisè número del primer volum de M. 3702/1 i a M. 4394/1 de flauta piccolo primera, flauta piccolo segona, flauta primera, flauta segona, oboè primer, oboè segon, oboè d'amore, heckelfon, clarinet en mi b, clarinet en si b [primer], clarinet en si b segon, clarinet baix en si b, fagot primer, fagot segon, trompa primera, trompa segona, trompa tercera, trompa quarta, trompeta en do primera, trompeta en do segona, trompeta en do tercera, trombó primer, trombó segon, trombó tercer, tuba, tuba contrabaix, timbals, percussió, set violins primers, sis violins segons, quatre violes, quatre violoncels i tres contrabaixos.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 4395/1

Fotocòpia directa del primer número del tercer volum de M. 3702/1. Ricard Pahissa Campà, qui representa la família en la donació del material musical que forneix aquest Fons Personal de la Secció de Música, afegeix també la fotocòpia del segon full solt i l'anomena «Part final del full 48 (CORRECCIÓ)».

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 4395/2

Materials d'orquestra manuscrit corresponent al primer número del tercer volum de M. 3702/1 i a M. 4395/1 de flauta piccolo primera, flauta piccolo segona, flauta primera, flauta segona, oboè primer, oboè segon, oboè d'amore, heckelfon, clarinet en mi b, clarinet en si b [primer], clarinet en si b segon, clarinet baix en si b, fagot primer, fagot segon, trompa primera, trompa segona, trompa tercera, trompa quarta, trompeta en do primera, trompeta en do segona, trompeta en do tercera, trombó primer, trombó segon, trombó tercer, tuba, tuba contrabaix, timbals, vuit violins primers, vuit violins segons, cinc violes, cinc violoncels i quatre contrabaixos.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 4396/1

Fotocòpia directa del quart número del tercer volum de M. 3702/1.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 4396/2

Materials d'orquestra manuscrit corresponent al quart número del tercer volum de M. 3702/1 i a M. 4396/1 de flauta piccolo primera, flauta piccolo segona, flauta primera, flauta segona, oboè primer, oboè segon, oboè d'amore, heckelfon, clarinet en mi b, clarinet en si b [primer], clarinet en si b segon, clarinet baix en si b, fagot primer, fagot segon, trompa primera, trompa segona, trompa

tercera, trompa quarta, trompeta en do primera, trompeta en do segona, trompeta en do tercera, trombó primer, trombó segon, trombó tercer, trombó baix o tuba, tuba contrabaix, timbals, tres de percussió, vuit violins primers, vuit violins segons, cinc violes, cinc violoncels i quatre contrabaixos.

Annex VI

Programes de concert

Concert n. 1

Data: 20 de maig de 1905

Lloc: Teatre de les Arts

Descripció: Concerts Catalonia, 1r concert

Intèrprets: Orquestra de Corda (Manel Martí, director), Carlota Campins (piano)

Programa:

1 part	Melodia	Oró
	Anyorança	Mas i Serracant
	Andante	P. E. de Ferran
	Nocturn	Rodríguez Alcántara
	Variacions sobre El Canto del Caballero	Cabezón (tr. F. Pedrell)
2 part	Concert en re major	J. S. Bach
3 part	Serenada	E. P. Ferran
	Trio en sol	J. Pahissa Jó
	Scherzo	Coca

Concert n. 2

Data: 15 de novembre de 1906

Hora: 21.00

Lloc: Teatre Novetats de Barcelona

Descripció: Concert Pahissa

Intèrprets: Orquestra de 75 professors (Jaume Pahissa, director), Matías Pascual (baríton) i A. Amiel (tenor)

Programa:

1 part	Estudi simfònic
	Aria
	El combat, poema simfònic

- 2 part Trio, per orquestra de corda
 3 part De sotaterra als aires, poema simfònic
 Balada de H. Heine
 Gala Placidia; Relació de Sigeric i arribada de la reina
 Simfonia. A les costes Mediterrànies

Notes:

EL COMBAT. Poema simfònic (*Interpretació*)

En la tranquil·litat d'una immensa i verda plana s'òuen els sons llunyans de les trompes de guerra. Els dos exèrcits es cerquen i's baten; la calma del pla desapareix en l'horrible estrèpit del combat.

Després de l'última embestida victoriosa, queda en el camp sols l'horror de la batalla, i altra volta la dolça Naturalesa torna a florir en la tranquil·litat de la plana incommovible.

TRIO

Concert per orquestra de corda a tres parts: violins, violes, i voloncel·ls doblats convenientment pels contrabaixos.

DE SOTATERRA ALS AIRES. Poema simfònic (*Interpretació*)

No es obra descriptiva, es solsament l'expressió d'un sentiment *d'elevació*: de lo confós i aspre de la profunditat, a la tranquil·la i florida suavitat de flor de terra, i a les daurades i vaporoses alçaries.

BALADA. Del *Intermezzo* de H. Heine, traducció d'en Apeles Mestres:

El vent de la tardor sacut els arbres,
 la nit es molla i freda.
 Emboçat en ma capa
 cruso a cavall la sèlva.
 Mentres cavlico, al meu devant galopen
 mos pensaments alegres
 i alegrement me porten a la casa
 de l'estimada meva.
 Lladren el goços; els criats acuden
 amb antorxes enceses
 i fent trincar els esperons m'en pujo
 per l'escala de pedra.
 Dintre una cambra entapiçada i clara
 ben perfumada i tèvia
 m'espera mon amor. Entre sos braços
 me rebato amb dalera.

 El vent rondina entre'l fullàm; les branques
 del roure xerrotegen;
 ¿Hont vas foll cavaller? ¿què vols que logres
 am tes boges quimeres!...

GALA PLACIDIA. Fragment de l'òpera sobre la tragedia d'en Angel Guimerà:

El noble got Sigeric arriba a la cort goda de Barcelona i parla aixís davant d'Ataulf:

Sigeric Desde l'infancia
mos pares he perdut; oint les gestes
dels nostre hèroes,
a una edat só vingut en que he sentida
l'onada de la sang botre en mes vènes,
i l'arma he près que brandeja'l meu pare
i al mitjorn he llençat com la tempesta
l'esperitat cavall. De poble en poble
seguint ton rastre he correbut la terra;
he traspasat les serres
gegantines dels Alps; pels camps de Galia
perfidios he creuat;

Un dia al lluny, en l'horitzón, enceses
pel sol ponent, les torres de Narbona
s'aixecaren de sobte: aquí'm digueren
ell vencé i fou vençut; carrers i places
tremiren al estrèpit de ses festes:
sentat a l'ombra de triomfal arcada,
oint l'acord de divinals orquestres,
baix tàlem d'or que sos capdills li duien,
esclau s'ha fet d'una gentil romana.
I aquí ja soc, i encare a Barcelona
del rei got Ataulf vaig en la cèrca:
i es que, senyor, al peu de tes muralles,
al portal de ta casa, en ta presencia,
trovant per tot la corruptuda Roma,
me pregunto cent cops si un jorn de guerra
va finir Ataulf covert de glòria
i ets tu l'usurpador de sa ferèsa.

Ataulf complagut de la feréstega noblesa del jove Sigeric, li concedeix un lloc d'honor en sa guarda, i's retira acompanyat dels nobles i esclaus ab antorxes.

Es al començament de la nit, Sigeric resta sol ab algun company de la guarda; se senten sòns llunyans i pregunta

Sigeric Cavallers ¿aqueix còrn?
Varogast Es que la reina
ja s'acosta al palau: senyal dels guaites
qu'han vist la resplandor de ses teieres.
Ataulf li ha aixecat per sa algría
del festós Llobregat en la rivera
un castell, i uns jardins; quan ve la fosca
s'en torna a la ciutat.
Vina; prop d'ella
tot es romà.

L'escena queda sola sentintse encare una última vegada el còrn que senyala l'arribada de la reina.

SIMFONIA. Ales costes Mediterrànies.

Música simfònica, lliure, que's desenrotlla sense seguir més norma que la que'l sentiment musical marca, a mida que ella mateixa va naixent; i clara i brillant, com nostra mar blava i nostres dies serèns.

Concert n. 3

Data: 4 de març de 1907

Hora: 21.00

Lloc: Teatre Principal

Descripció: 3r concert d'abonament

Intèrprets: Filarmónica Barcelonesa (Josep Lassalle, director)

Programa:

1 part	Simfonía en si menor	F. Schubert
2 part	Segona simfonía en re major	J. Brahms
3 part	En les estepes de l'Assia Central	A. Borodine
	Simfonía: A les costes mediterrànies	J. Pahissa
	El caçador maleit	C. Franck

Notes:

SIMFONIA. -A LES COSTES MEDITERRANIES

Música [sic] simfònica, lliure, que's desenrotlla sense seguir mes norma que la que'l sentiment musical marca, a mida qu'ella mateixa va naixent, i clara i brillant com nostra mar blava i els nostres dies seréns [sic].

Concert n. 4

Data: 12 de maig de 1907

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts

Descripció: V Exposición Internacional de Arte

Intèrprets: Orquesta Filarmónica Barcelonesa (Josep Lassalle, director)

Programa:

1 part	Obertura romántica	L. Thuille
	En las costas mediterráneas	Pahissa
2 part	Sinfonia n. 2 en re mayor	J. Brahms

Concert n. 5

Data: 3 de juliol de 1907

Hora: 17

Lloc: Sala de la Reina Regent del Palau de Belles Arts

Descripció: Exposició Internacional d'Art, 3r Concert de Música de Càmera

Intèrprets: orquestra de corda amb vint professors, Jaume Pahissa (director)

Programa:

1 part	Quartet	Mozart
2 part	Trio	Pahissa

Concert n. 6

Data: 10 de juny de 1908

Lloc: Palau Güell

Intèrprets: orquestra (Antoni Ribera, director)

Programa:

1 part	Mascarada	Rodríguez Alcàntara
	Adagi del Trio	Pahissa

	Tenso de Els Pirineus	Pedrell
	Scherzo	Martínez Imbert
	Ave verum	Mas y Serracant
2 part	Quartet ob. 11	Morera
	Santa Isabel d'Hungria	García Robles

Concert n. 7

Data: abans del 21 de gener de 1909

Lloc: Hercules Saal (Nuremberg)

Intèrprets: Filarmònica de Nuremberg (Antonio Ribera, director)

Programa

8 simfonia	Beethoven
El combat	Pahissa
A les costes mediterrànies	Pahissa
Poema	Peter Cornelius
Liders diversos	

Concert n. 8

Data: 31 de gener de 1909

Hora: 17.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Capvespres Musicals Selectes

Intèrprets: Francisca Correa (soprano), Marian Perelló (violí), Ferran Via (piano)

Programa:

1 part	Sonata en re major	L. van Beethoven
2 part	Gigue	J. S. Bach
	Preludi i fuga	J. S. Bach
	Andante Cantabile	P. Nardini
	Concert en re menor	G. Tartini
3 part	La Reina del Mar	A. Borodine
	Liliana (1 audició)	J. Pahissa
	Enterro	E. Morera
	Vetlla d'amor	E. Morera
	Au soir	R. Schumann
	Élévation	R. Schumann
	Caprices	R. Schumann

Concert n. 9

Data: 21 de març de 1909

Hora: 21.15

Lloc: Teatre del Liceu

Descripció: Asociación Musical de Barcelona, 198è concert

Intèrprets: Orquestra de l'Asociación Musical (Jaume Pahissa i Joan Lamote de Grignon, directors), Mme. Casals-Suggia (violoncel), Pau Casals (violoncel)

Programa:

1 part	Francesca de Rimini, fantasia Sarabanda de la Suite en Si m El Camí, poema sinfónico	Tschaikowsky J. S. Bach Pahissa
2 part	Concerto, para dos violoncelos y orquesta	Emm. Moór
3 part	Manfred, suite Concerto en La menor, para violonceloy orquesta	Schumann Schumann

Notes:

El Camí. *Poema sinfònic.*

Alegrement el caminant va seguint sa via que ascendeix per les montanyes: al arribar [sic] a la carèna la dolça vall, tèrme de son viatge, s'obre a sos ulls i a sa contemplació s'omple son còr de records i sentiments dolcissims.

Torna de nou a emprendre la llarga caminada en l'esplendor d'una daurada tarde; a son pás el paisatge va canviant mentre'l camí descendeix tortuosament fins a penetrar en l'ombra del bosc. Ja les altes montanyes enrogeix el sol que's pòn; la foscor va lentament devallant i s'encenen, pal·lides, les estrelles. La nit canta am levíssim murmuri.

Una resplendor creixenta mostra el terme del camí que un final repòs corona.

Concert n. 10

Data: 25 de març de 1909

Hora: 21.15

Lloc: Teatre del Liceu

Descripció: Asociación Musical de Barcelona, 199è concert

Intèrprets: Orquesta de l'Asociación Musical (Jaume Pahissa i Joan Lamote de Grignon, directors)

Programa:

1 part	4 Sinfonía en re menor	Schumann
2 part	La Divina Comedia, prólogo instrumental Scherzo de la 4 Sinfonía Psyché et Eros...	C. del Campo Glazounow César Franck
3 part	El Camí, poema sinfónico Siegfried Idyll Overture «Vaisseau fantôme»	Pahissa Wagner Wagner

Notes:

El Camí. *Poema sinfònic.*

Alegrement el caminant va seguint sa via que ascendeix per les montanyes: al arribar [sic] a la carèna la dolça vall, tèrme de son viatge, s'obre a sos ulls i a sa contemplació s'omple son còr de records i sentiments dolcissims.

Torna de nou a emprendre la llarga caminada en l'esplendor d'una daurada tarde; a son pás el paisatge va canviant mentre'l camí descendeix tortuosament fins a penetrar en l'ombra del bosc. Ja les altes montanyes enrogeix el sol que's pòn; la foscor va lentament devallant i s'encenen, pal·lides, les estrelles. La nit canta am levíssim murmuri.

Una resplendor creixenta mostra el terme del camí que un final repòs corona.

Concert n. 11

Data: 16 de febrer de 1910 *Hora:* 21.30
Lloc: Palau de la Música Catalana de Barcelona
Descripció: Temporada de quaresma de 1910, 1r concert d'abonament

Intèrprets: Orquesta (Franz Beidler, director), Orfeó Català

Programa:

1 part	Quarta sinfonia	Tschaikowsky
2 part	Epitalani	García Robles
	El combat, poema sinfonic	Pahissa
	Mazeppa, poema sinfonic	Liszt
3 part	Parsifal. Escena de la Consagració del Graal	Wagner

Notes:

EL COMBAT

En la tranquil·litat de la plana s'ouen, llunyans, els corns de guerra. –Combat. –Retorna la tranquil·litat a la plana.

Concert n. 12

Data: abans de 20 març de 1910
Lloc: Salòn Fayans Català

Intèrprets: Jaume Pahissa (director)

Programa:

1 part	Serenata (allegro, romanza, menuetto, rondo)	Mozart
2 part	Trio en sol	Pahissa

Concert n. 13

Data: 12 de juny de 1910 *Hora:* 21.30
Lloc: Teatre Principal de Figueres
Descripció: concert complementari a l'entrena de *Canigó*

Intèrprets: Orquesta del Gran Teatre del Liceu de Barcelona (Jaume Pahissa, director)

Programa:

1 part	Obertura dels Mestres Cantaires	Wagner
	Trio en sol per instruments de corda	Pahissa
2 part	Quinta sinfonia	Beethoven
3 part	A les Costes Mediterrànies	Pahissa
	Dança dels fallaires del Canigó	Pahissa
	Obertura del Tannhäuser	Wagner

Concert n. 14

Data: 24 de setembre de 1910

Lloc: Sala de Fiestas del Gran Casino (San Sebastian)

Descripció: Selección Concierto, 8è concert

Intèrprets: Orquestra del Gran Casino (Arbós, director)

Programa:

El combat	Pahissa
Evocación	Albèiz
El Puerto	Albèiz

Concert n. 15

Data: 7 de maig de 1911

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts

Descripció: VI Exposición Internacional de Arte, 1r concert simfònic

Intèrprets: Orquestra amb més de cent executants (Jaume Pahissa, director)

Programa:

1 part	Estudi Simfònic	Pahissa
	Sexta Sinfonia, Pastoral	Beethoven
2 part	Dances Polovitsiennes	Borodine
	El Camí, Poema simfònic	Pahissa
	Obertura del Barco Fantasma	Wagner

Notes:

EL CAMÍ. Poema simfònic.

Alegrement el caminant va seguint sa via que ascendeix per les montanyes: al arribar [sic] a la carèna la dolça vall, terme de son viatge, s'obra a sos ulls i a sa contemplació s'omple son cor de records i sentiments dolcissims.

Torna de nou a emprendre la llarga caminada en l'esplendor d'una daurada tarde; a son pas el paisatge va canviant, mentre'l camí descendeix tortuosament fins a penetrar en l'ombra del bosc. Ja les altes montanyes enrogeix el sol que's pòn; la foscor và lentament devallant i s'encenen, pàl·lides, les estrelles. La nit canta am levíssim murmuri.

Una resplendor creixenta mostra el terme del camí que un final repòs corona.

Concert n. 16

Data: 14 de maig de 1911

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts de Barcelona

Descripció: VI Exposición Internacional de Arte, 2n concert simfònic

Intèrprets: Orquestra amb més de cent executants (Jaume Pahissa, director)

Programa:

Overtura de Der Freischütz	Weber
Antar, 2a Sinfonia	Rimski-Korsakow
Dança dels Fallayres, de Canigó	Pahissa

Macbeth
Overtura dels Mestres Cantors

R. Strauss
Wagner

Concert n. 17

Data: 9 de juliol de 1911

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts

Descripció: VI Exposició Internacional de Arte

Intèrprets: Orquestra (Jaume Pahissa, director)

Programa:

1 part	Der Preischutz, obertura	Weber
	Estudio sinfónico	Pahissa
	Macbeth	Strauss
2 part	Liliana, poema líric	Mtro. Granados

Concert n. 18

Data: 26 de març de 1912

Hora: 21.30

Lloc: Teatre Principal de Figueras

Intèrprets: Orquestra de 50 instrumentistes de Barcelona (Sebastià Rafart, director)

Programa:

1 part	L'arlesiene (Suite)	Bizet
	Tannhauser (Obertura)	Wagner
2 part	Quinta sinfonia	Beethoven
3 part	Impresions sinfòniques (En sol menor)	Garreta
	Canigó (Dansa dels fallayres)	Pahissa

Concert n. 19

Data: 7 d'abril de 1912

Hora: 17.30

Lloc: Academia Granados

Intèrprets: Martí de Ribas (arpa), Lloró (soprano), Saulnier (violí), Perelló (violí), Vila (violí), Ribas (viola), Raventós (violoncel), Gispert (contrabaix), Calvera (flauta), Puigdueta (flauta), Carles (oboè), Vives (clarinet)

Programa:

1 part	Sonata	L. Boëllmann
	Las Animas	J. Lamote de Grignon
	Liliada, melodia	J. Pahissa
	Entre flors	A. Nicolau
2 part	Elisenda, pequeña suite	E. Granados

Concert n. 20

Data: abans del 3 de juliol de 1912
Lloc: Casino del Comerç (Terrassa)

Intèrprets: orquestra de 55 músics (Jaume Pahissa, director)

Programa:

Sense ordre		
A las costes Mediterrànies		Pahissa
Dança dels fallaires del Canigó		Pahissa
Quinta simfonia		Beethoven
Macbeth		Strauss
Danses ruses		Borodine

Concert n. 21

Data: 7 de juliol de [1913] era diumenge! *Hora:* 17.30

Lloc: Acadèmia Granados

Descripció: Conciertos de Música de Cámara de l'Acadèmia Granados, 4rt. concert

Intèrprets: Martí de Ribas (arpa), Lloró (soprano), Saulnier (violí), Perelló (violí), Vila (violí), Ribas (viola), Raventós (violoncel), Gispert (contrabaix), Calvera (flauta), Puigdueta (flauta), Carles (Oboe), Vives (clarinet), Longás (piano)

Programa:

1 part	Sonata	L. Boëllmann
	Las Animas	J. Lamote de Grignon
	Liliada, melodia	J. Pahissa
	Entre flors	A. Nicolau
2 part	Elisenda, pequeña suite	E. Granados

Concert n. 22

Data: 23 d'octubre de 1915 *Hora:* 22.00

Lloc: Saló d'actes del Foment del Teatre Català

Descripció: Inauguració de les vetllades selectes del Foment del Teatre Català

Intèrprets: Concepció Badia (sopràn), Llàtzer Erasquin (bariton) i Julià M. Huarte (piano)

Programa:

1 part	La Barca	Borràs de Palau
	La Carta	Fàbrega
	Minnuet	Fàbrega
	La cançó del rossinyol	Goberna
	Cançó de l'ladre	Pahissa
	Muntanyenca	Narcisa Freixas
2 part	El Trovador	Narcisa Freixas
	La Farigola	Borràs de Palau
	Pensaments de nit	García Robles
	Riera avall	Lamote de Grignon
	Là ci darem' la mani (duetto de l'òpera «Don Giovanni»)	Mozart

3 part	Endreça	Lamote de Grignon
	Nupcial	Lamote de Grignon
	Ofrena	Concepció Badía
	Lo que't diria	Morera
	La cançó dels lliris	Marshall
	Elegia eterna	Granados
	Els tres sospirs de l'arpa	Mas i Serracant

Concert n. 23

Data: 25 de juny de 1917

Hora: 21.45

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació d'Amics de la Música, curs 1916-17, sessió extraordinària

Intèrprets: Andreua Fornells (soprano), Joan Gispert Camins (piano)

Programa:

1 part	Anyorament	Clavé
	Teresa	Biscarri
	Albada	Álvarez
	Sospir	García Robles
	Cançó de l'oreneta	Rodoreda
	Plor de la tórtora	Alió
2 part	La fada de Roses	Vives
	Riera avall	Lamote de Grignon
	Raims i espigues	Nicolau
	Vetlla d'amor	Morera
	La Baladí	Millet
3 part	La non-non trista	Garreta
	Liliada (Cançó del joglar)	Pahissa
	Les Campanes en flor	Gibert
	Chopin	Manén
	La Carta	Nogués
	Cançó	Lambert

Notes:

LILIADA (*Cançó del joglar*)

Liliada't diu el món,
dolçíssima Liliada,
del lliri blanc nascuda,
perfumada i gentil
que s'avança oferint
d'una regió encantada
on sembra l'admetller
fràgils bolves d'abril
l'oreig de la sonala.
Enllà on se perfuma
l'espai i fa bonansa,
en l'espessor dels lliris
qu'incensen collvinclant-se,
com la deua d'amor
prengué forma en l'onada,
surgeix ton cos de fada
i obre'ls ulls a la vida

en mig de la florida
ta forma reposada,
vivent a o somniada.

Ets bella misteriosa.

Liliada't diu el món
t'envolta somniós
perfum d'una balada;
tos bucles són d'or fi
lo teu mirar profund
ta veu desvanescuda
és la veu anyorada
qu'arriba d'altre món.
Prens forma com un somni
de damisel-la altiva
que fa reviure els cors
i en los torneigs activa
als campions, qu'enlairen
l'oriflama sagrada
dolcíssima Liliada
de dols mirar suau
profund com un cel blau
llunyana enamorada
vivent a o somniada
dolcíssima Liliada.

Concert n. 24

Data: 17 de febrer de 1918

Hora: 11.00

Lloc: Teatro Eldorado de Barcelona

Descripció: Matinés Líriques Populars de l'Asociación Musical de Barcelona, 4a. Sèrie, 3r. concert

Intèrprets: Orquestra Simfònica de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director), Antoni Laporta Astort (piano)

Programa:

1 part	Septima simfonia, en La, op. 92	Beethoven
2 part	Concert en Do menor, op. 37, per a piano i orquestra	Beethoven
	El combat, poema simfonic	Pahissa
	Carnaval romá, obertura	Berlioz

Notes:

EL COMBAT

Es una de les primeres obres del Mestre Pahissa; porta data de Febrer de 1901: s'executà per primera vegada al Teatre de Novetats, en un concert dirigit pel propi compositor, en 1906, i des d'allavors s'ha executat diferents voltes a Barcelona i altres poblacions de Catalunya i també a San Sebastián i a Nuremberg (Alemanya).

Es una impressió simfònica basada en el següent argument:

En la tranquil·litat d'una immensa i verda plana s'ouen els sons llunyans de les trompes de guerra. Els dos exèrcits es cerquen i es baten; la calma del pla desapareix en l'horrible estrèpit del combat.

Després de l'última embestida victoriosa, queda en el camp sols l'horror de la batalla, i altre volta la dolça Naturalesa torna a florir en la tranquil·litat de la plana incommovible.

Concert n. 25

Data: 1^a quinzena de novembre de 1918

Lloc: Palau de la Música

Descripció: Cinco Conciertos por la Orquesta Filarmónica de Madrid, 1r. concert

Intèrprets: Orquesta Filarmónica de Madrid (Bartolomé Pérez-Casas, director)

Programa:

1 part	La gruta de Fingal	Mendelssohn
	L'après-midi d'un faune	Debussy
	Tannhäuser	Wagner
2 part	Quinta Sinfonía (del Nuevo Mundo)	Dvorak
3 part	Obertura sobre un tema popular catalán	Pahissa
	Pavana	G. Fauré
	El príncipe Igor, Danzas	Borodin

Concert n. 26

Data: 1 de desembre de 1918

Hora: 21.30

Lloc: Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria

Descripció: Sociedad Barcelonesa de Maestros Compositores, 2n concert

Intèrprets: Orquesta (Jaume Pahissa i Domenico Rossi, directors), Salvador Recasens (tenor), Eduard Toldrà (violí), Joaquim Zamacois (piano), Francisco Figueras (piano)

Programa:

1 part	Trío en sol	J. Pahissa
2 part	Sonata	E. Nogués
3 part	Dall'album d'un paggio	

Notes:

JAUME PAHISSA

Nascut a Barcelona en octubre de 1880. Deixà la carrera d'arquitectura per la del a [sic] musica, estudiant la composició amb el mestre Enric Morera.

Ha compost les obres següents pel teatre:

La Presó de Lleida, en 5 quadros (estrenada al teatre Principal); *Canigó*, poema líric en 3 actes (a les Arenes de Figueres i de Barcelona); *Gala Placidia*, òpera en 3 actes (al Liceu de Barcelona); *Morisca*, òpera en 1 acte (anunciada en la pròxima temporada al Liceu).

Obres simfòniques per a orquestra:

Estudi simfònic. Aria. A les costes Mediterrànies. El Combat; a). De sota terra als aires; b). El camí; c). Poema simfònic. *Obertura* (estrenada últimament a Madrid per l'Orquesta Filarmónica. *Trío* per a orquestra de corda.

Totes aquestes obres han sigut executades diferents vegades a Barcelona, algunes a Madrid, San Sebastián i altres poblacions d'Espanya y també a Alemanya.

Té escrites además composicions per a piano, piano i cant, una sontat per a piano i violí, chors, etc.

Té publicats; un quadern de petites fugues; un de grans fugues, i un altre quadern de *Peces líriques* per a piano. Estan en curs de publicació un quadern de Melodies per a cant i piano; l'òpera *La Morisca* i la *Obertura* per a orquestra.

El *Trio* que forma part del programa d'avui, s'ha tocat diferents vegades a Barcelona, havent-se executat també no fa gaire a Madrid per la Orquestra Filarmònica a la Societat Nacional. Porta el títol de *trio* perquè és una obra escrita a tres parts: *violí*, *viola* i *violoncel*. El *contrabaix* reforça al *violoncel* de manera apropiada. Es com una simfonia per a orquestra de corda.

Concert n. 27

Data: 3 de gener de 1919

Hora: 22.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació de Música «Da Camera», 6è curs, 3r. concert

Intèrprets: Orquestra Filharmònica de Madrid (B. Pérez-Casas, director)

Programa:

1 part	Euryanthe, obertura	Weber
	Ballet-Suite	Rameau
	Redempció, fragment simfònic	César Franck
2 part	Sèptima simfonia, en la, op. 92	Beethoven
3 part	Obertura sobre un tema popular català (primera audició)	Pahissa
	Dos nocturns: Núvols-Festes	Debussy
	El príncep Igor, dances	Borodin

Notes:

Obertura sobre un tema popular català

Donant-nos a conèixer una obra catalana, ha volgut l'Orquestra Filharmònica començar l'homenatge que tributa als nostres compositors durant el curs d'aquests tres concerts, i si digne del més efusiu agraïment és aquest geste deferent i cavallerós, el fa més estimable pel fet d'haver-nos procurat la novetat d'aquesta primera audició.

Les tendències artístiques d'En Jaume Pahissa queden afirmades novament en aquesta *Obertura*, veient-s'hi el seu sentit més aviat conservador en quant a la tècnica, que prefereix als mitjans més característics de la modernitat, omplir les formes clàssiques i el seu segur vocabulari amb les flaires vivificants de la cançó popular. Cap assumpte literari influeix aquesta obra, en la que l'autor no es proposa sinó entonar un cant sanitos i espontani a la nostra terra.

Concert n. 28

Data: 11 de maig de 1919

Hora: 11.00

Lloc: Teatre Eldorado

Descripció: Matinés Líriques Populars, 7a. sèrie, 5è concert

Intèrprets: Orquestra Simfònica de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director)

Programa:

1 part	Simfonia n. 4, en Mi Bemol, op. 48	A. Glazounow
2 part	Obertura sobre un tema popular català	J. Pahisa Jo
	Dos nocturns	C. Debussy
	La gran pasqua russa, obertura	N. Rimski-Korsakow

Concert n. 29

Data: 30 de maig de 1919

Hora: 22.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació d'Amics de la Música, curs 1918-19, 16è concert

Intèrprets: Orquestra de l'Associació d'Amics de la Música (Francesc Pujol, director), C. Costa (piano)

Programa:

1 part	Acis i Galatea, Obertura	G. F. Haendel
	Concert en re menor per a piano amb acompanyament d'orquestra	W. A. Mozart
2 part	Simfonia en la (Escocesa)	F. Mendelssohn
3 part	De sota terra als aires. Poema simfònic (primera vegada)	J. Pahissa
	Variacions sobre un tema de Josep Haydn	J. Brahms
	Obertura per a una comèdia	Max Reger

Notes:

De sota terra als aires. –Poema simfònic (*Interpretació*)

No és obra descriptiva, és solament l'expressió d'un sentiment *d'elevació*: del confós i aspre de la profunditat, a la tranquil·la i florida suavitat de flor de terra i a les daurades i vaporoses alçàries.

Concert n. 30

Data: 1 de juny de 1919

Lloc:

Descripció: concert en honor dels compositors catalans

Intèrprets: Orfeo de Sans (Llorenç Carbonell, director)

Programa:

El Cant de la Senyera	Millet
El Roser del Triai	Carbonell
La nina i el moliner	Pérez Moya
El pastoret	Millet
La Sileta	Cumellas Ribó
Cançó	Pahissa
Sant Josep i la Mare de Déu	Pérez Moya
Bateig de poble	Meifrén
Primavera eterna	Morera
Himne de l'arbre fruiter	Morera
L'emigrant	Vives
Els Xiquets de Valls	Clavé
Les fulles seques	Morera
La cançó nostra	Morera

Concert n. 31

Data: 22 de juny de 1919 *Hora:* 17.00

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts

Descripció: Concert Festival Pahissa, Exposició d'Art

Intèrprets: Orquestra de 90 professors (Jaume Pahissa, director), Francesc Figueras (orgue)

Programa:

1 part	Der Freischütz, obertura	C. M. von Weber
	Ingwelde, preludi del 2 acte	Max Schillings
	Obertura, sobre un tema popular	J. Pahissa
2 part	El Camí, poema simfònic	J. Pahissa
	Macbeth, poema simfònic	R. Strauss
3 part	Corpus, preludi	M. Marti
	La presò de Lleida, final	J. Pahissa
	La Morisca, marxa	J. Pahissa

Concert n. 32

Data: 29 de febrer de 1920 *Hora:* 11.00

Lloc: Teatre Poliorama

Descripció: Associació de Música «Da Camera», curs 1919-20, 1a conferència

Títol de la conferència: «El fet estètic-musical en ses relacions entre productor i recpetor»

Conferenciant: Josep Barrerà

Intèrprets: Pilar Rufí (cantatriu), Elvira Urrutia (piano), Manuel Serra (piano)

Programa:

1.	La musicalitat natural	
2.	Diferències específiques entre ambdues musicalitats	
3.	L'ambient i la educació musical	
4.	L'ambient actual	
5.	El productor	
6.	El fet estètic-musical	
7.	El factor musicalitat	
8.	Contemplació i percepció del fet estètic-musical	
	El bastó	J. Pahissa
	Prec de Madona Elisenda	Lamote de Grignon

Concert n. 33

Data: 30 d'abril de 1920 *Hora:* 21.30

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació d'Amics de la Música, curs 1919-20, 14è concert

Intèrprets: Orquestra de l'Associació d'Amics de la Música (Francesc Pujol, director), Guillem Garganta (piano)

Programa:

1 part	Simfonia en si bemoll, n. 85 (La Reine)	J. Haydn
2 part	Concert en fa menor per a piano amb acompanyament d'orquestra de corda	J. S. Bach

	Les Djinns. Poema simfònic per a piano y orquestra	Cèsar Franck
3 part	Nit de Somnis. Impressió (estrena)	J. Pahissa
	La Presó de Lleida. Final (primera vegada)	J. Pahissa

Notes:

NIT DE SOMNIS

Com el record vagorós d'un somni plaent, fet d'idees etèries il·luminades d'una tendra i daurada llum, voldria ésser aquesta curta impressió simfònica, escrita en harmonies de ressonància fina i per una orquestració dels més precisos instruments: corda, 2 flautes, 2 clarinets, oboe, fagot i 2 trompes.

FINAL DE «LA PRESÓ DE LLEIDA»

Les campanes de la Seu toquen a morts. Som al dissabte assenyalat per a la sentència dels presos. De sobte se sap la horrible nova: la Princesa, tan adorada del poble, vestida de pres, s'ha fet penjar entre els condemnats al costat del seu estimat per qui no hi ha hagut clemència.

* * *

Als defores de la ciutat s'alcen les forques; el vent d'un capvespre rúfol y trist fa brandar els cossos dels penjats. Arriba el poble horroritzat; les donzelles posen flors al peu de les forques dels amants.

Se sent una remor llunyana que va creixent; és el Rei que arriba com un esperitat:

pregunta.

– ¿Qui és aquesta donzella
que es morta per amor? –

– Es néta [sic] del Rei d'Hongria,
parenta d'Aragó.
Déu l'hagi perdonada,
petita, bonica,
la filla del Baró,
lireta, liró. –

respon el poble.

El Rei arrenca en un plor i cau en braços dels nobles que l'acompanyen.

Concert n. 34

Data: 13 de juny de 1920 *Hora:* 17.30

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts de Barcelona

Descripció: concert relacionat amb l'Exposició d'Art

Intèrprets: Banda Municipal de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director)

Programa:

1 part	Sinfonia en Re menor	Cesar Frank
2 part	Rapsodia espanyola	Albeniz – Lamote de Grignon
	Dança de Fallaires de «Canigó»	J. Pahissa – Ll. Oliva
	Dança anakota	Nicolau – Lamote de Grignon
	El princep igor, dances	Borodine

Concert n. 35

Data: 31 d'octubre de 1920

Hora: 22.00

Lloc: Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria de Barcelona

Intèrprets: Orquestra de l'Associació Catalana d'Artistes (Isidre Molas, director)

Programa:

1 part	Boirada	Carme Serra
	Cançó	Argelada
	Col.lecció d'Or	Morera
2 part	Trio en sol menor	Molas
3 part	Rondalla trista	Argelada
	Caprici	Gaya
	Cançó de bressol	Alfonso
	Tres fugues en forma de suite (estrena)	Pahissa
	1. Dansa Gitana	Molas

Notes:

TRES FUGUES EN FORMA DE SUITE

De la col·lecció de sis fugues a tres veus (edició «Unión Musical Española»); la primera, en temps de marxa, està composta sobre el tema de la cançó popular «Els tres Tambors»; la segona, en moviment «Andante» és d'un caràcter [sic] cantàbil i expressiu; i la tercera, en un temps «Andante rítmic», té la forma i l'accent més característic de la fuga i és més desenrotllada que les anteriors.

Aquesta és la primera vegada que's donen en audició pública, transcrits per a orquestra de corda.

Concert n. 36

Data: 19 de desembre de 1920

Hora: 17.00

Lloc: Orfeó Gracienc

Intèrprets: Maria Torn (soprano), Guillem Garganta (piano)

Programa:

1 part	Fa el bell sol del Ganges	A. Scarlatti
	Cançó del papalló	Campra
	Pobre cor que't mig-parteixes!	Bach
	Cançó de bressol	Mozart
	Barcarola	Schubert
	En ales de mes cantades	Mendelssohn
	Nit de primavera	Schumann
2 part	Cançó	C. Franck
	Infidel	Cornelins
	En les ruïnes d'una abadia	Fauré
	Cançó del silfi	Wolf
	Qui ha inventat aquesta cançoneta?	Mahler
	Demà	Strauss
	El llunyà	Gretschaninow

3 part	Muntanya avall	Gay
	L'hivern	Morera
	És Juny!	Lamote de Grignon
	El mal de l'amor	Pujol
	El bastó	Pahissa
	No perdem temps	Fàbregas

Concert n. 37

Data: 17 d'abril de 1921

Lloc: Orfeó Gracienc

Descripció: Associació Catalana d'Artistes

Intèrprets: orquestra (Isidre Molas, director)

Programa:

?	Casademont
?	Sancho Marraco
?	Gaya
Elegia	Nogués
Tres fugues en forma de suite	Pahissa
Cançó en sol	Argelaga
Dues glosses de cançons populars	Adelmira Anglada
?	Molas
Col·lecció d'Or	Morera

Concert n. 38

Data: 24 d'abril de 1921

Hora: 17.00

Lloc: Orfeó Gracienc

Descripció: Associació Intima de Concerts, curs I, 14è concert

Intèrprets: Orquestra de l'Associació (Enric Ainaud, director)

Programa:

1 part	Suite	Purcell
	Serenada	Elgar
2 part	Ballet i Pantomima	Gluck
	Minuet	Händel
	Concert, en re menor	Mozart
3 part	Trio, per a instruments d'arc	Pahissa
	Melodies noruegues	Grieg

Procedència: Dietari, vol. III

Concert n. 39

Data: 9 de setembre de 1921

Hora: 22.00

Lloc: Teatre del Bosc (Vilanova i la Geltrú)

Descripció: Amics de la Música de Vilanova i la Geltrú, curs 1921, 6è concert

Intèrprets: Merce Plantada (cantatriu), Manuel Borguñó (piano)

Programa:

1 part	El rei dels verns	Schubert
	El passarell festejant	Schubert
	El noguer	Schumann
	El papelló	Schumann
	L'amor de les roses	C. Franck
	Cançó del silfi	Wolf
	T'estimo	Grieg
	Serenata inútil	Brahms
	Mandolina	Debussy
	Mos cants frisant volarien	Hahn
	Serenada	Strauss
2 part	La babalí	Millet
	La carta	Nogués
	En somnis... (Balada II)	Pahissa
	Quan jo ja seré mort	Borguñó
	No't sapiga greu	Borguñó
	Enyorança	Borguñó
	Coses del món	Fàbregas
	La font	Lamote de Grignon
	Nupcial	Lamote de Grignon

Concert n. 40

Data: 20 d'octubre de 1921

Hora: 21.45

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Primera manifestació simfònica d'autors ibèrics, 1r concert

Intèrprets: Orquestra Simfònica de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director), Mercè Plantada (soprano), Gaspar Cassadó (violoncel)

Programa:

1 part	Preludi de l'òpera «Garí»	T. Bretón
	Tres danses fantàstiques	J. Turina
2 part	Una aventura de Don Quixot, poema simfònic	Guridi
	Concert, per a violoncel i orquestra	J. Cassadó
3 part	Nit de somnis (primera audició pública)	J. Pahissa
	Cançons, amb orquestra	Lamote de Grignon
	L'any mil, poema simfònic	A. Vila

Notes:

NIT DE SOMNIS

Fragment característic, escrit per a orquestra de corda i alguns instruments de vent. Fou executat per primera vegada en una de les sessions privades de l'«Orquestra dels Amics de la Música» de la nostra ciutat, durant el curs anterior. Es, per tant, primera audició pública, la que se'n dona en aquest concert.

Concert n. 41

Data: 3 de novembre de 1921

Hora: 21.45

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Orquestra Pau Casals, sèrie III, 5è concert

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Enric Casals, Jaume Pahissa i Pau Casals, directors)

Programa:

1 part	A les costes mediterrànies, fantasia simfònica	Pahissa
	Simfonieta, per a gran orquestra de corda (estrena)	Pahissa
2 part	Concert, en re, per a violoncel, amb acompanyament d'orquestra	Haydn
3 part	Segona simfonia, en re	Beethoven
	Les entremaliadures de Till Eulenspiegel, poema simfònic	R. Strauss

Notes:

A LES COSTES MEDITERRÀNIES. –SIMFONIETA

Els nostres programes s'honoren avui donant-hi cabuda a un altre reputat music de la nostra terra, prou conegut de tothom per a fer-nos més planera la seva presentació.

Deixeble del mestre Enric Morera, començà En Pahissa a compondre musica, ben jove encara, amb un *Estudi Simfònic*, seguit d'un *Trio* per a petita orquestra de corda. Aquesta fou la seva primera obra executada en públic, amb falaguer èxit, l'any 1905.

L'any següent ens ofería sa primera producció escènica, un quadret líric força ben construït, *La Presó de Lleida*, rebut amb gran entusiasme en la temporada d'espectacles selectes que l'artista-empresari Graner organitzar al Teatre Principal. Pocs mesos després, i encoratjat pels seus íntims admiradors, organitzava el nostre music un concert al Teatre de Novetats, compost tot el programa de obres seves, entre les quals sobresortí la titulada *A les costes mediterrànies*, que reproduïm en aquest concert. Altra producció remarcable fou la titulada *El combat*, que ha estat després executada sovint, àdhuc a l'estranger.

Després de llarg silenci, durant al qual no hi ha dubte que experimentà En Pahissa una forta evolució envers les corrents musicals més avençades, es donà a conèixer de nou amb altra composició titulada *El camí*, poema simfònic de procediments orquestrals que motivaren fortes discussions. Aquest camí fou seguit encar de faisó més marcada en la seva obra de dimensions més grans fins avui, el drama líric *Gala Placidia*, sobre el llibre d'En Guimera, estrenat al Liceu l'any 1913.

Altres dues obres escèniques ha produït encar aquest music: el poema líric en tres actes *Canigó*, llibre de mossèn Verdaguier i el drama líric en un acte sobre llibre del poeta Marquina *La morisca*, estrenat també aquest al Liceu l'any 1919.

En el catàleg de ses produccions figuren també obres per a piano i altres instruments, cançons per a una veu i per a chor, i com darreres obres orquestrals ja conegudes, les titulades *Obertura sobre un tema popular català* i *Nit de somnis*. Actualment s'afanya en la composició d'una òpera en dos actes sobre el llibre *Marianela*, de Pérez Galdós, que té ja força avençada, i també ha començat a esbossar altra òpera en tres actes, d'assumpte bíblic.

La composició *A les costes mediterrànies*, que obre aquest programa, és una bella mostra de les facultats creadores d'En Pahissa en la primera època de sa producció musical. Obra de joventut, du tota l'empenta i ingenuïtat d'aquesta. Es musica clara i fàcil, de saniosa alenada i amarada tota de llum, sense apregonar en cabòries ni complicacions orquestrals, inspirada tan sols en la visió lluminosa de les nostres platges, com ens diu el seu títol.

La *Simfonieta* per a gran orquestra de corda és l'última musica que acaba de compondre el mestre aquest estiu passat, i l'estrena de la qual confia avui a la nostra orquestra sots sa personal direcció. La base de l'obra es troba en l'*Andante*, el temps més extens i cabdal, enquadrat per un curt Preludi i un moviment Final. El breu Preludi és construït sobre acords intertonals que serveixen de preparació al temps següent. En aquest ha vessat el compositor les seves actuals idees simfòniques, no seguint els

motlles de la tradicional Simfonia, però mantenint-se, segons ens diu, dintre de l'harmonia clàssica. El temps Final, de menys proporcions que l'anterior, té com principal objecte cloure l'obra amb un marcat contrast entre el tranquil moviment de l'anterior i l'empena ben agosarada amb què tota l'orquestra de corda, en desfrenats ardiments harmònics, posa punt a la nova producció.

Concert n. 42

Data: 7 de novembre de 1921

Lloc: Palau de la Música Catalana de Barcelona

Descripció: 4rt. concert de la Primera Manifestació Simfònica d'Autors Ibèrics

Intèrprets: Orquestra Simfònica de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director), Manuel de Falla (piano)

Programa:

1 part	Canigó, preludi	J. Pahissa
	Rudy, poema simfònic	Nogués
	Festa, danses característiques	F. Pujol
2 part	Tres cançons extretes de «El Amor Brujo»	M. de Falla
	Nits d'Espanya, nocturns per a orquestra i piano	M. de Falla
3 part:	Escena final del poema «Anacreont» (estrena)	Casademont
	Els Pirineus. Escena dels jocs, Cançó de l'estrella	Pedrell
	Catalònica, escena popular	Albéniz

Concert n. 43

Data: 13 de novembre de 1921

Hora: 17.00

Lloc: Orfeó Gracienc

Descripció: Associació Intima de Concerts, curs II, 3r concert

Intèrprets: Emilia Miret (piano), Mercè Plantada (cantatriu), Manuel Borguño (piano)

Programa:

1 part	Sonata appassionata	Beethoven
	El rei dels verns	Schubert
	Frisança	Schubert
	El passarell festejant	Schubert
	Campanetes de neu	Schumann
	El noguer	Schumann
	El papallò	Schumann
2 part	Serenata inútil	Brahms
	T'estimo!	Grieg
	L'amor de les roses	C. Franck
	Cançó de Silfi	Wolf
	Mandolina	Debussy
	Mos cants frisant volarien	Hann
	Serenata	Strauss
	Balada, op. 13	Chopin
	Somni d'amor	Liszt
	Rapsòdia n. 12	Liszt
3 part	Balada II (En somnis)	Pahissa
	No't sàpiga greu	Borguño

Campanar nevat
Les roses
Pirinenques n. IV
Cançó
Amor discret
Nupcial

Grau
Lozano
Buxó
Lambert
Zamacois
Lamote

Concert n. 44

Data: 8 de desembre de 1921 *Hora:* 17.00

Lloc: Orfeó Gracienc

Descripció: Recital de cançons antigues i modernes

Intèrprets: Serafina Bignotti (cantant), Dolors Bignotti (piano)

Programa:

1 part	O del mio dolce ardor La fanciulletta semplice Romança de Valdovinos Tonada de Folías Berceuse Piacer d'amore	Gluck Barbara Strozzi Francisco Salinas Francisco Salinas Mozart Martini
2 part	La sposa del soldato Le delitto è l'adorarvi Rassegnazione Celestina El majo discreto Natale Montanina: Serenatella Povero Piero	Schumann Scarlatti Beethoven Pedrell Granados Holmés Augusta Oddone Elisabetta Schumann
3 part	Mai mes l'amor tornarà Cor meu Cançó del lladre (popular) La infanta Maria Endevinalla Santa nit Sul Reno I Granatieri	Llongueras A. Marquès Pahissa Morera J. M. Torrens Borràs de Palau Schumann Schumann

Concert n. 45

Data: 12 de març de 1922

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció:

Intèrprets: Carme Amat (cantatriu), Josep Caminals (piano)

Programa:

1 part	Infidel Vols que hi vagi jo? Ja vé! T'estimo! Les fulles son mortes	Cornelius Brahms Wolf Strauss Doret
--------	---	---

	Cançó del cavallet	Deodat de Séverac
	La Primavera	Hahn
2 part	Mon cant es amarg i ferestec	Borodine
	Desitg	Cui
	Al ball	Tschatkowsky
	Cançó de breçol	Arensky
	La nit	Gretschaninow
	L'estrella indiscreta	Tcherepnine
	El corb	Strawinsky
3 part	La non-non de la morta	Apeles Mestres
	A un roser	Morera
	El bastó	Pahissa
	El mal del amor	Pujol
	Has permés que t'estimes!	Lozano
	L'hora grisa	Mompou
	Muntanya amunt	Planás
	Les aubercocs i les petites cullidores	Toldrà

Concert n. 46

Data: 30 d'abril de 1922

Hora: 11.00

Lloc: Teatre Eldorado

Descripció: Matinés Líriques Populars, sèrie XIII, 4rt concert

Intèrprets: Orquestra Simfònica de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director), Carles Josep Gacituaga (piano)

Programa:

1 part	El príncep Igor, obertura	Borodine
	Simfonieta, per a gran orquestra de corda	J. Pahissa
2 part	I profumi delle oasi sahariane	F. Santolíquido
	Segon concert per a piano i orquestra	S. Rachmaninoff
	L'aprenent de bruixot, scherzo	P. Dukas

Notes:

JAUME PAHISSA JO

No cal fer la presentació d'aquest talentós i ardit compositor català. La Simfònica s'ha honorat en diverses ocasions en executar obres d'En Pahissa; el poema simfònic «El Combat», la «Obertura sobre un tema popular», la «Nit de somnis», han format part dels nostres programes.

En Pahissa pertany al grup de compositors que al moment actual es manifesten partidaris decidits dels procediments moderníssims; veigi-s [sic] com exposa, ell mateix, el plan de la seva «SIMFONIETTA» per a gran orquestra de corda, que executem en aquest concert:

«Consta aquesta obra, d'un llarg i desenrotllat "ANDANTE", que és el nucli de la composició, enquadrat per un curt "PRELUDI" i un ràpid "FINAL". D'aquí el títol de "Simfonieta", per quan no tenen, el primer i el tercer temps, el desenvolupament que haurien de tenir en una "Simfonia».

«El "Preludi" és tot en acords intertonals, sense melodia, i prepara "l'Andante" que és melòdic i polifònic, escrit segons les regles de l'harmonia clàssica i, com havem dit, molt desenrotllat. L'últim temps, "Final", serveix per a cloure l'obra d'una manera contundent, i passa com una ventada ràpida i violenta.»

Concert n. 47

Data: 24 de maig de 1922

Hora: 21.45

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació d'Amics de la Música, curs 1921-22, 13è concert

Intèrprets: Blai Net (piano)

Programa:

1 part	Ballet de Berga (popular)	Alió
	Ball del ciri	Alió
	Cançó amb tornada (popular mallorquina)	Noguera
	Romança	Vidiella
	Alborada catalana	J. Cassadó
	Scherzo	T. Buxó
2 part	Catalanesques	Ll. Millet
	Scherzo	V. M. de Gibert
	Rond a l'antiga usança	F. Pujol
	Dança n. 1	E. Morera
	Variacions sobre un tema original	B. Samper
3 part	Prop del mar, contemplant les ones	Marticristia
	El convent	Marticristia
	Amel.ler Florit	E. Gomà
	Patufet	E. Gomà
	Cançó en el mar	Pahissa
	Preludi en fa major – fa sostingut major	Pahissa
	Escenes de nois. Joc, Noies al jardí	F. Mompou
	Impressió (sardana)	E. Granados

Concert n. 48

Data: 1 de juny de 1922

Hora: 21.45

Lloc: Palau de la Música Catalana de Barcelona

Descripció: Orquestra Pau Casla, IVa. Sèrie, 4rt. concert

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Jaume Pahissa i Pau Casals, directors)

Programa:

1 part	Simfonia en re	Haydn
	Obertura tràgica	Brahms
2 part	Canigó, poema líric. I. Preludi de l'acte III. (El combat). –Cançó del pastor. II. Final.	
	Arranjament per a concert	Pahissa
	Obertura per a un drama	Korngold
	Les fontanes de Roma, poema simfònic	Respighi
	El Príncep Igor, ópera. Danses	Borodin

Notes:

Per segona vegada es posa el mestre Pahissa al cap de la nostra Orquestra, atenent la voluntat del mestre Pau Casals qui ha demanat amb insistència a l'aplaudit compositor català que es dirigeixi ell mateix la seva obra.

Ningú millor que el propi autor pot descriure el seu pensament creador i el contingut dels fragments que s'executen en aquesta audició. Però li hem pregat també que ens fes a mans qualques notes explicatives, que posem a continuació:

El llibre és una adaptació escènica del gran poema de Verdaguer, feta per En Josep Carner. Va estrenar-se en 1910 a les Arenes de Figueres i fou representat després a les Arenes de Barcelona.

«El Combat», poema simfònic que serveix de preludi del tercer acte, és una de les primeres obres meves; fou compost l'any 1901, i ha sigut executat moltes vegades en concerts. Descriu: les crides llunyanes dels corns de guerra; la calma serena i plàcida d'una plana florida, en la qual les hosts enemigues es troben i es baten; després de l'última embestida victoriosa, resta no més sobre el camp l'horror de la lluita, i la Naturalesa torna de nou a florir en la plana incommovible.

El preludi s'enllaça amb la cançó d'un pastor que canta la melodia popular «Muntanyes de Canigó».

La situació que descriu el Final és la següent: Els sarrains han sigut vençuts, les fades i les llegendes paganes són foragitades del Pireneu, que es va poblant d'hermites i monestirs; el poble català acaba de fundar, amb la victòria, a banda i banda del Pireneu, la pàtria catalana. Els comtes Guifre i Tallaferro, l'abat Oliva fundador del monestir de Ripoll, heremites, nobles i guerrers, pagesos, gent del poble i de la muntanya, damnes i pastores, pugen a l'ermita de Sant Martí del Canigó a festejar la victòria.

Entre el trillleig de les campanes i els crits de glòria, es sent el plany melangiós de les fades que s'allunyen, amb els següents versos d'En Verdaguer:

Anem's-en, Flordeneu; de fulla en fulla,
nostra corona d'or es va desfent;
el vol de nostres il·lusions s'esbulla
com un esbart de papellons al vent.
Anem's-en, Flordeneu;
deixem aqueixa cima sobirana,
i en alguna illa de la mar llunyana
d'on deguérem, segles ha, sortir,
tot recordant la terra catalana
anem's-en a morir.

Concert n. 49

Data: 11 de juny de 1922

Hora: 18.00

Lloc: Sala Granados

Intèrprets: Sainz de la Maza

Programa:

1 part	Siciliana	Bach
	Sarabande	Bach
	Fuga de la Sonata 1, para violín	Bach
	Minueto	Mozart
2 part	Sonada en Do M, op. 25	Sors
	Estudio a 3 voces	Coste
	Plegaria	Rebikoff
	To a wild rose	Mac-Dowell
	Revê	Tárrega
3 part	Homenaje a Debussy	Falla
	Danza Castellana	Moreno Torroba
	Preludio Vasco	P. José Antonio
	Fuga n. 2	Pahissa
	Boceto Andaluz	Sainz de la Maza
	Zambra	Albéniz

Concert n. 50

Data: 1922

Lloc: Teatre Eldorado

Descripció: XIIIa sèrie de l'orquestra

Intèrprets: Orquestra Simfònica de Barcelona (Jaume Pahissa, director)

Programa:

Sinfonietta

Pahissa

Concert n. 51

Data: 8 d'abril de 1923

Lloc: Gran Teatre del Liceu

Descripció: en la pausa entre el segon i el tercer acte de la representació de *Marianela*

Intèrprets: Orquestra del Gran Teatre del Liceu (Jaume Pahissa, director)

Programa:

El combat

Pahissa

A les costes mediterrànies

Pahissa

Concert n. 52

Data: 23 de maig de 1923

Hora: 21.45

Lloc: Gran Teatre del Liceu

Descripció: Orquestra Pau Casals, sèrie VI, 4rt concert

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Jaume Pahissa, Enric Casals i Pau Casals, directors), Pau Casals (violoncel)

Programa:

1 part Obertura sobre un tema popular català
Concert en si bemoll, per a violoncel, amb
acompanyament d'orquestra

Pahissa

2 part Setena simfonia, en la

Boccherini

3 part Somni d'una nit d'estiu, suite

Beethoven

Tannhäuser, obertura

Mendelssohn

Wagner

Notes:

OBERTURA SOBRE UN TEMA POPULAR CATALÀ

Aquesta obra fou estrenada a Madrid per la *Orquestra Filarmònica* d'aquella capital, la qual orquestra la va executar també després a Barcelona, havent-se'n donat, posteriorment, altres audicions baix la direcció del mestre Lamote, i del seu autor.

Té l'estructura general de les obertures clàssiques, i el seu tema dominant és el de la cançó de Nadal catalana, *El Rabadà*.

La preparació, l'exposició del tema i el seu desenrotllament ocupen la primera meitat de l'obra; segueix un moviment *Andante* construït sobre una frase treta d'una figura d'acompanyament dels instruments de corda al començament de l'obertura; i termina amb la represa del tema primer, cada vegada amb major amplitud.

Concert n. 53

Data: 27 de maig de 1923

Hora: 17.30

Lloc: Palau de la Indústria del Parc de la Ciutadella de Barcelona

Descripció: Festivals Musicals relacionats amb l'Exposició d'Art, 4rt. festival dedicat a la música ibèrica

Intèrprets: Banda Municipal de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director)

Programa:

1 part	Rapsòdia manxega	Emili Vega
	Dues glosses sobre temes populars	Sancho Marraco
	Rapsòdia espanyola	Albéniz – Lamote de Grignon
2 part	Marxa catalana	Casademont
	Dansa de Fallaires de «Canigó»	Pahissa-Oliva
	Recordant, sardana	Garreta – Lamote de Grignon
	Las golondrinas, pantomima	Usandizaga

Concert n. 54

Data: 27 de setembre de 1924

Hora: 22 h

Lloc: Cassino de Tiana

Intèrprets: Pilar Rufi (cantatriu), Martí Cabús (violinista), Silveri Fàbregas (piano)

Programa:

1 part	Sonata	Schubert
	La violeta	Mozart
	El pescaire	Schubert
	La mort i la doncella	Schubert
	El papalló	Schumann
	La princesa dorminada	Borodine
	La pastora i el cucut	Popular Alemanya
	L'amor de les roses	Cesar Franck
2 part	Minuetto	Pugnani – Kreisler
	Rondino	Beethoven
	Andantino	Martini
	Siciliano e Rigaudon	Francoeur
	Larghetto	Weber
	Variatione	Tartini
3 part	Flor de neu	Casajús
	Pirinenca	Borguño
	El bastó	Pahissa
	La mariagneta	Barberá
	Pastoral de vano	A. Mestres
	Non – non bonetes	Zamacois
	Pagesívola	Cumellas – Ribo
	El poll i la puça	Popular Catalana
	La ploma de perdiu	Popular Catalana
	Els tres tambors	Popular Catalana

Concert n. 55

Data: divendres abans de 28 de febrer de 1925

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Segon recital Carratalà

Intèrpret: Maria Carratalà

Programa:

1 part	Sonata en do diesi major	Beethoven
2 part	Quadros d'una Exposició	Mussorgsky
3 part	Col·lecció d'or	Morera
	Escenes catalanes	Pahissa
	Dances de la Festa	Pedrell

Concert n. 56

Data: 17 de maig de 1925

Hora: 19.00

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Primera manifestació de la moderna escola musical catalana

Intèrprets: Maria Carratalà (piano)

Programa:

1 part	Catalanesques	Lluís Millet
2 part	Dues danses sobre temes populars mallorquins	A. Noguera
	La festa	F. Pedrell
	Pessebres	F. Mompou
	2a. Cançó i Dansa	F. Mompou
	Els jocs	F. Pedrell
3 part	Apunts	R. Gerhard
	Dansa III	E. Morera
	Corranda	I. Albéniz
	Peces espirituals	J. Pahissa
	Himne dels Almogavers	F. Pedrell

Concert n. 57

Data: 31 de juliol de 1925

Hora: 17.00

Lloc: Orfeó Nuria

Intèrprets: Pepita Paulet (cantatriu), Orfeó Nuria (C. Lozano, director), Esbart Folk-lore de Catalunya (Carme Pérez, directora), C. Lozano (piano)

Programa:

1 part	La Patatuf, de Tarragona	J. Rigall (rec.)
	L'Eixida, de Tàrrrega	J. Rigall (rec.)
	El Contrapàs Xinxina, del Pallars	J. Rigall (rec.)
	Ball de Sant Farriol	E. Vigo (rec.)
	Ball Pla, de la Pobleta	J. Rigall (rec.)
	La Patum, de Berga	J. Rigall (rec.)
2 part	La Filadora	Tomàs Buxó
	A uns ulls negres	Marquès

	Mattinata	Leoncavallo
	De mon jardí	C. Lozano
	Pastoral de Vano	Apeles Mestres
	Rosa	Jaume Pahissa
	Il Trovatore (aria)	Verdi
3 part	Himne de la Senyera	Lozano
	Margarida de Castelltersol	Lozano
	La Molinera	Morató
	La Cançó Nostra (sardana)	Morera
	Nocturn	Llobera
	El Pardal	Pérez Moya
	Cant de la Senyera	Millet

Concert n. 58

Data: octubre de 1925

Lloc: La Bisbal de l'Empordà

Descripció: Associació de Música de La Bisbal, [curs 1925-26], 2n concert

Intèrprets: Pilar Rufí (soprano) i Ricard Vives (piano)

Programa:

La violeta	Mozart
Bon dia, orenetes	Mendelssohn
No't duc ramor	Schumann
En les ruïnes d'una abadia	Fauré
L'amor de les roses	Cesar-Frank
Serenata	Brahms
Dança espanyola núm. V	Granados
Arabesca	Debussy
Valz, en mi menor	Chopin
Mare, mare, deixeu-m'hi anar	Tosti
El caftan d'Ivan	Balakireff
La pastora i el cucut	Barberà
Cançó de beure	Barberà
La dama d'Aragó	Barberà
Els tres tambors	Barberà
El bastó	Pahissa
Non non, nonetes	Zamacois
Truquen els joves	Fàbregas
Cançó de l'amor traïda	Camòs-Cabruja
Mariagneta	Barberà
Gener	Cassdó
Pagesívola	Cumellas-Ribó

Concert n. 59

Data: 12 d'octubre de 1925

Hora: 22.00

Lloc: Coliseum

Descripció: Orquestra Pau Casals, sèrie IX, 2n concert

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Jaume Pahissa i Pau Casals, directors), Bonaventura Dini (tenor i violoncel), Frederic Longás (piano), Josep Sanjuan (trompeta), Enric Casals (violí)

Programa:

1 part	La gruta de Fingal, obertura Monòdia, per a orquestra (estrena) Simfonieta, per a gran orquestra de corda	Mendelssohn Pahissa Pahissa
2 part	Shylock, suite orquestral per a una comèdia, basada en la tragèdia de Shakespeare, amb una veu de tenor	Fauré
3 part	El burgès gentilhome, suite d'orquestra per a la comèdia de Molière	Strauss

Notes:

MONODIA (*Comentari del propi autor*)

El misteriós efecte que ens produeix la música no prové ni dels medis d'expressió exterior –l'orquestra, les veus, el quartet, el piano, etc.,– ni encara dels seus elements essencials –melodia, harmonia, ritme,– ni menys d'altres condicions accidentals o passatgeres –originalitat, tipisme, modernitat, senzillesa, complicació, etc., etc.,– sinó d'una valor inexplicable que la pura emoció artística de l'autor ha sapigut infondre-li.

En conseqüència d'aquestes consideracions, he cregut que de la mateixa manera que s'utilitzen en les obres musicals els mil recursos, i la riquesa i combinacions inexhauribles de l'harmonia, es podien també escriure obres prescindint-ne en absolut; i he compost la *Monòdia* –que vol dir un sol cant,– en tot el transcurs de la qual no s'hi troba un sol interval harmònic que no sigui unísson o octava.

No tinc coneixement que s'hagi escrit cap obra, segons aquesta norma, per a orquestra.

SIMFONIETA

La base de la *Simfonieta* es troba en l'*Andante*, el temps més extens i cabdal, enquadrat per un curt Preludi i un moviment Final. El breu Preludi és construït sobre acords intertonals que serveixen de preparació al temps següent. En aquest ha vessat el compositor les seves actuals idees simfòniques, no seguint els motlles de la tradicional Simfonia, però mantenint-se, segons ens diu, dintre de l'harmonia clàssica. El temps Final, de menys proporcions que l'anterior, té com principal objecte cloure l'obra amb un marcat contrast entre el tranquil moviment de l'anterior i l'empenta ben agosarada amb què tota l'orquestra de corda, en desfrenats ardiments harmònics, posa punt a la nova producció.

Concert n. 60

Data: 3 de gener de 1926

Hora: 11.00

Lloc: Sala Aeolian

Descripció: Associació Juli Pons, curs 1, 3r concert

Intèrprets: Francesc Torra (tenor), Juli Pons (piano)

Programa:

1 part	Prec Mignon T'estimo Al fossar	Beethoven Beethoven Grieg Fauré
--------	---	--

	El pescaire	Schubert
	Amor sens repós	Schubert
	Rosa de bardissa	Schubert
2 part	Sonata gegant, op. 106	Beethoven
3 part	Davant del portal	Genoveva Puig
	Cançó llunyana	Apeles Mestres
	Ensomnis, Balada	Pahissa
	Cançó de Grumet	Eduard Toldrà
	Plany d'amor	Camarasa
	Esbós de record	Juli Pons
	Cançó de la nit	Juli Pons

Concert n. 61

Data: 25 de març de 1926

Hora: 16.30

Lloc: Orfeó Gracienc

Descripció: Grup Excursionista de l'Orfeo Gracienc, I Sessió Íntima

Intèrprets: Pilar Rufí (cantatriu), Silveri Fàbregas (piano)

Programa:

1 part	Llegendes del temps vell, per Valeri Serra i Boldú	
2 part	El pler d'amor	Martini
	A Cloe	Mozart
	Frisança	Schubert
	Arcà	Wolf
	En les ruïnes d'una abadia	Fauré
	Solitud camperola	Brahms
	L'amor de les roses	Céssar-Franck
3 part	El bastó	Pahissa
	Melangia	Morera
	Tarongers	Buxó
	Pastoral de vano	A. Mestres
	La Mariagneta	J. Barberà
	Cançó a la amiga	Fàbregas
	Truquen els joves	Fàbregas

Notes:

El Bastó (J. Pijoan)

La branca de faig florida,
 Mirant-la de baix tot jo m'hi dalla.
 Branqueta de faig haurás de ser mia
 que'm vull fer un bastó per tota la vida.
 Quan soc allí dalt el món fa alegria,
 en cel i verdor la terra es perdia.
 Li pots dir a déu, la branca florida
 a aquests horitzons coberts de delícies.
 Irem terra enllà camina, camina,
 irem tots dos sols per pobles i viles,
 podrem veure el món fruir, d'altres ditxes
 pro mai tornaran a treure florida.
 Als cops de destrai els ocells fugien,
 les flors del brancai plovién, plovién.
 Li poso una amor per tota la vida,

la branca de faig florida, florida,
li poso una amor per tota la vida.

Concert n. 62

Data: 18 d'abril de 1926

Hora: 16.30

Lloc: Sèneca 2

Descripció: Academia Infantil de Música, sessió inaugural

Intèrprets: diversos

Programa:

1 part	Exercicis de l'educació de l'oïda	
	Exercicis de mecanismes	
	Aire francès	Le Couppey
	Estudi	Schumann
	Melodia	Schumann
	Sonatina n. 5	Clementi
	Choral	Schumann
	Estudi 8	Le Couppey
	Fuga a dues veus	Pahissa
	Invenció a dos veus	Bach
	Estudi 26	Campagnoli
	Escala i lliçó	Lee
	Primer duo	Lee
	Segon estudi del primer tomo	Battanchou
2 part	Demostració del Mètode Jaques-Dalcroze	
3 part	Melodia a quatre mans	Wolfhart
	La Palice	Colomer
	Le beau chateau	Colomer
	Les plaintes d'une poupée	C. Franck
	Choral	Schumann
	Scherzo	Akimenko
	Sardana	Morera
	Piano infantil	N. Freixas
	A	A. Casanellas
	El viejo castillo moro	Chavari
	Aria	Haendel
	El Testament d'Amèlia	Cançó popular catalana
	Siciliano	F. Kreisler
	Aria	Weber
	La cinquantaine	G. Marie
	Aria	Bach

Concert n. 63

Data: 25 d'abril de 1926

Lloc: Academia Marshall, Rambla Catalunya, 106

Intèrprets: Alexandre Vilalta (piano)

Programa:

1 part	Pastoral i Capritxo Sonata appassionata, op. 57	Scarlatti-Tausig Beethoven
2 part	Carnaval, op. 9	Schumann
3 part	Massurka Triana Cancion, Asturiana i Jota Cant de muntanya Rapsodia n. 12	Granados Albeniz Falla Pahissa Liszt

Concert n. 64

Data: 16 de maig de 1926

Hora: 11.00

Lloc: Teatre Tivoli

Descripció: 3r concert dedicat als lectors i subscriptors de El Día Gráfico y La Noche

Intèrprets: Trinidad Sierra (violoncel), Isabelle Martí Collín (piano), José P. Olcina (tenor), Alejandro Vilalta (piano), Mariano Perelló (violí), J. P. Marés (violoncel), Ricardo Vives (piano), Schola Orpheonica (José Alier, director)

Programa:

1 part	Cantos Hebreos Bolero Preludio Allegro Appassionatto Boheme (raconto) Carmen (romanza de la flor) Vora, voreta del mar Danza Oriental Pensando en Albéniz Allegro Appassionatto	Max-Bruch Rubio Nogues Pon Saint-Saens Puccini Bizet Borras de Palau Breton Perello Granados
2 part	Mazurka (Escenas románticas) Triana (de la Suite Iberia) Canción asturiana y jota Cant de Muntanya (Escenes catalanas) Rapsodia núm. 12 Brindis Muntanyes regalades Sota de l'om Bona nit Ave Verum La sardana de les monges Idil.li de la fruita galana (sardana) Nostra dança (sardana)	Granados Albeniz Falla Pahissa Liszt Mozart Sancho Marraco Morera Schumann Saint-Saens Morera C. Soler C. Soler

Concert n. 65

Data: 16 de maig de 1926

Hora: 17.00

Lloc: Empar de Santa Llúcia

Intèrprets: Concepció Badia d'Agustí (soprano), Isabel Martí Colin (piano)

Programa:

1 part	Cançó de Maig	Beethoven
	Màgic papalló	Campra
	Anant amb tu	Bach
	On vas?	Schubert
	Campanetes de neu	Schumann
	Cançó de silfi	Wolff
2 part	Paño andaluz	Pedrell
	El paño moruno	Falla
	Seguidillas murcianas	Falla
	Tra-la-la y el punteado	Granados
	Maja dolorosa	Granados
	El Majo discreto	Granados
3 part	Romanç de Santa Llúcia	Toldrà
	Madrigal	Apel.les Mestres
	Maig	Borràs de Palau
	Coses del món	Fàbregas
	Pluja	Marqués
	Cançó de Iladre	Pahissa
	De bon matí	Morera
	Oració de Mercès	Lamote de Grignon

Concert n. 66

Data: 23 de maig de 1926

Hora: 18.00

Lloc: Casal de Badalona

Descripció: pasqua granada

Intèrprets: D. Ens Miller (tenor), Mercé Rovira Cuixart (piano)

Programa:

1 part	L'amor del Poeta	Schumann
2 part	Prec	Beethoven
	El maridatge de les roses	Cèsar Franck
	Devant del portal	Genoveva Puig
	Cançó de la nit	Juli Pons
	En somnis	Jaume Pahissa
3 part	Minuet	A. Mestres
	Dama d'Aragó	Nicolau
	Cançó de Grumet	Eduard Toldrà
	Cançó de comiat	Eduard Toldrà

Concert n. 67

Data: 25 de juny de 1926

Hora: 21.45

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació d'Amics de la Música, Curs 1925-26, 18è concert

Intèrprets: Francesc Costa (violoncel), Antonia Sancristofol de Folch (piano)

Programa:

1 part	Sonata en Do Major	Mozart
2 part	Sonata (estrena)	Pahissa

	Tzigane. Rapsodia de concert	Ravel
3 part	Romansa en fa	Beethoven
	Tambourin	Leclair
	Vals	Brahms
	Grave	Tartini
	Fuga	Tartini-Kreisler

Concert n. 68

Data: 17 d'octubre de 1926 *Hora:* 11.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació Obrera de Concerts, 6a audició

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Jaume Pahissa i Pau Casals, directors)

Programa:

1 part	Simfonia de l'òpera Guillem Tell	Rossini
	Primera Simfonia, en do major	Beethoven
2 part	A les costes mediterrànies, fantasia simfònica	Pahissa
	Nocturn de El somni d'una nit d'estiu	Mendelssohn
	Dances de l'òpera El príncep Igor	Borodin

Notes:

A LES COSTES MEDITERRANIES

Deixeble del mestre Enric Morera, començà en Pahissa a compondre música, ben jove encara, amb un *Estudi Simfònic*, seguit d'un *Trio* per a petita orquestra de corda. Aquesta fou la seva primera obra executada en públic, amb falaguer èxit, l'any 1905.

A l'any següent ens oferia sa primera producció escènica, un quadret líric força ben construït, *La Presó de Lleyda*, rebut amb gran entusiasme en la temporada d'espectacles selectes que l'artista-empresari Graner organitzà al Teatre Principal. Pocs mesos després, i encoratjat pels seus íntims admiradors, organitzava el nostre músic un concert al Teatre de Novetats, compost tot el programa de obres seves, entre les quals sobresortí la titulada *A les costes mediterrànies*.

La composició d'aquesta obra és una bella mostra de les facultats creadores d'en Pahissa en la primera època de sa producció musical. Obra de joventut, duu tota l'empenta i ingenuïtat d'aquesta. És música clara i fàcil, de sanitària alenada i amarada tota de llum, sense apregonar en cabòries ni complicacions orquestrals, inspirada tan sols en la visió lluminosa de les nostres platges, com indica el seu títol.

Concert n. 69

Data: 24 d'octubre de 1926

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Orquestra Pau Casals, sèrie X, 3r concert

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Jaume Pahissa, Eduard Toldrà i Pau Casals, directors)

Programa:

1 part	Obertura de Rosamunda	Schubert
	Orfeu, poema simfònic	Liszt
2 part	Vuitena simfonia, en fa	Beethoven
3 part	Suite intertonal (estrena)	Pahissa

Idil.li de Sigfrid
Empúries, sardana lliure, orquestrada (estrena)

Wagner
Toldrà

Notes:

SUITE INTERTONAL

L'autor, referent a aquesta sa darrera producció, ens diu lo següent:

«Consta de quatre números de poca duració.

El primer –un curt Preludi– és l'exposició rigorosa del sistema dissonant en què està escrita aquesta obra.

El segon –Andante agitato– és compost segons el mateix sistema, però amb més llibertat, i amb una certa expansió cap a la segona meitat del número.

El tercer –Intermezzo,– com un descans, està escrit segons l'harmonia consonant i tonal clàssica.

I el quart –Marxa Funebre– torna a seguir en absolut el sistema dissonant característic d'aquesta obra.

Voldria fer present que *dissonant* no vol dir *sonar malament*, sinó *sonar dues vegades*, sonar més, i, realment, l'harmonia dissonant és més rica que la consonant.»

Després d'haver-nos dit l'autor els seus propòsits, volem afegir uns breus mots pel nostre compte, donada la mena especialíssima d'aquesta obra, que tal volta resulti ingrata, sobretot a la primera audició.

Ens creiem en el deure de fer conèixer al nostre públic, al costat de les grans creacions de tots els temps i països, el moviment musical modern amb les diverses i agosades tendències dels actuals compositors, i especialment les obres dels músics de la nostra terra, els esforços dels quals foren eixorcis si no poguessin arribar a sentir i fer sentir llurs produccions.

D'altra banda, el mestre Pahissa ens ha donat amb composicions anteriors bones proves del seu valer, perquè executem una nova producció seva, per arriscada que sigui. Es per això que preguem i esperem del públic que escolti l'obra amb atenció i serenitat.

Concert n. 70

Data: 14 de novembre de 1926

Hora: 11.00

Lloc: Teatre Olympia

Descripció: Festivals populars

Intèrprets: Orquestra Pau Casals ?

Programa:

1 part	Concert Branderburguès n. 3 en sol	Bach
	Concert en re menor per a 2 violins i orquestra	Bach
2 part	Ave Maria	Schubert
	Jota	Falla
	Vals	
3 part	Tercera Simfonia	Beethoven
	Tannhäuser, obertura	Wagner

Concert n. 71

Data: 6 de desembre de 1926

Hora: 22.00

Lloc: Sala Mozart

Intèrprets: Maria Carratalà (piano)

Programa:

1 part	Romàntica Sonata en mi menor	J. Borràs de Palau Antoni Marquès
2 part	De El Parc d'Atraccions Suburbis	M. Blancafort F. Mompou
3 part	Suite Intertonal (primera audició per a piano) Recordança (de Hores íntimes) Petit scherzo sobre un tema popular català Andante apassionat i amb molta fantasia (de la Sonata en do menor) Danses I, II	J. Pahissa A. Grau J. Cumellas Ribó J. Garreta E. Morera

Concert n. 72

Data: 6 de desembre de 1926

Hora: 22.00

Lloc: Teatre Fortuny (Reus)

Descripció: Associació de Concerts de Reus, curs 6, 47è concert

Intèrprets: Concepció Badia d'Agustí (cantatriu), Josep Caminals (piano), Adrià Gual (lector)

Programa:

1 part	Poesies de T. Garcés	
2 part	L'ombra del lledoner Camins de Fada	E. Toldrà E. Toldrà
3 part	El gallaret Les tres besades Cançó del port El record Cançó d'anyorança Cançó del caminant Joc d'infant Orenetes d'abril	J. Serra X. Gols J. Llongueras J. Pahissa F. Pujol F. Pujol A. Vives A. Vives

Concert n. 73

Data: 13 de desembre de 1926

Lloc: Lió

Descripció: Segon concert de l'orquestra Trigentour

Intèrprets: Orquestra Trigentour (Carl Strony, director)

Programa:

Suite anglaise	Rabaud
Concertante pour violon et alto	Mozart
Les Soirs	Florent Schmitt
Le Prélude à l'après-midi d'un faune	

Hymne à la musique
Suite intertonale

Chabrier
Jaume Pahissa

Concert n. 74

Data: abans del 22 de desembre de 1926 *Hora:*

Lloc: Palau de la Música Catalana

Intèrprets: Orfeó de Sans, Orfeó Català (Pérez Moya, director)

Programa:

La filadora
Fum, fum, fum
Cançó

Mateu
Pujol
Pahissa

Concert n. 75

Data: 2 de gener de 1927

Hora: 17.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Els poetes i les músics

Intèrprets: Mercè Plantada (soprano), Frederic Longàs (piano), Sainz de la Maza (guitarra)

Programa:

1 part	Sis cançons de carrer	Enric Morera
	No sents, cor meu quina pluja tan fina	J. Catalá
	Cançó de Maria dels Angles	J. Catalá
	Cançó de traginers	F. Longás
	Cançó	F. Longás
	Cançó de capvespre	J. Llongueras
	A una nova amiga	E. Morera
	Invocació de Marçal Prior	J. Pahissa
	Cançó de tempesta	E. Pujol
	Cançó de vela	E. Toldrà
	Les garbes dormen al camp	J. Zamacois
2 part	Recital de Josep Maria de Sagarra	

Concert n. 76

Data: 23 de febrer de 1927

Hora: 21.45

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació de Música «Da Camera», curs 14, 6è concert

Intèrprets: Lilly Hafgren (soprano), Erik Hafgren (piano)

Programa:

1 part	Alceste (Fatal divinitat, ària)	Gluck
	Constància amorosa	Brahms
	Secret	Brahms
	Cançó de bressol	Brahms
	El ferrer	Brahms
2 part	És bo ton consell	Grieg
	Caminada pel bosc	Grieg

	L'orfenet	Mussorgski
	Cercant bolets	Mussorgski
	Després de ploure	E. Hafgren
	Pregària	E. Hafgren
	Rosa	Pahissa
	Per un bes	Pahissa
	Ai d'aquella	Wolf
	Duc bo i las feixuga càrrega	Wolf
	Tu, del cor joiell preat	Strauss
	Ah, com podem portar callada...?	Strauss
3 part	Quatre velles cançons alemanyes	Reimann
	Des Freischütz (recitatiu i ària de Agata)	Weber

Notes:

Rosa

Rosa d'un jardí
on la llum hi manca,
jo et vindré a collir
al cim de la branca.

Si no et puc tenir,
ai roseta blanca,
més m'estim morir
al peu de ta branca.

Per un bes

Per una cançó
dies i nits el món correria
per una cançó
l'or ni la plata són premi prou bo.

Dono els tresors del mar i la terra
per una cançó!
Pró, per un bes, cançons donaria
a qui'm besaria.
Ah!... Per un bes,
cançons i riqueses i encare molt més!

Concert n. 77

Data: 10 de març de 1927

Hora: 22.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: «Les Nostres Cançons», organitzat per Concerts Blaus, primera sessió

Intèrprets: Emili Vendrell (tenor), Pere Vallribera (piano)

Programa:

1 part	Enyorament	Clavé
	Per tu ploro	Pep Ventura
	Plor de la Tórtora	Alió
	La dama d'Aragó	Nicolau
	El reliquiari	Garreta

	Es juny!	Lamote de Grignon
	Lo que et diria	Morera
2 part	Sospirs	Millet
	Muntanyenca	Millet
	Cuca de llum	Zamacois
	El mariner	Zamacois
	Serenada d'hivern	Zamacois
	Ve i va	Zamacois
	El bastó	Pahissa
	Camins de fada	Toldrà
	Cocorococ	Toldrà
	Cançó de grumet	Toldrà
3 part	Ets meva	Pujol
	Dansa	Pujol
	Cançó de la tempestat	Pujol
	La ginesta	Pujol
	Joc d'infant	A. Vives
	El cavaller	A. Vives
	L'emigrant	A. Vives

Notes:

EL BASTÓ

La branca de faig florida...
 mirant-la de baix, tot jo m'hi dalia.
 Branqueta de faig, hauràs d'esser mia,
 Que em vull fer un bastó per tota la vida!
 Quan sóc allí dalt el món fa alegria,
 en cel i verdor la terra es perdia.
 Li pots dir adéu, la branca florida,
 D'aquests horitzons coberts de delícies!
 'Nirem terra enllà, camina, camina;
 'nirem tots dos sols per pobles i viles,
 podrem veure el món, gosar d'altres dïtxes,
 prò mai tornaràs a traure florida.
 Als cops de destal els ocells fugien,
 les flors del brancai plovién, plovién...
 Li poso una amor per tota la vida.

Concert n. 78

Data: 20 de març de 1927

Hora: 11.00

Lloc: Olympia

Descripció: Concerts Blaus, Gran Festival de Música Catalana

Intèrprets: Concepció Callao (contralt), Frederic Longàs (piano), Orfeó de Sans, Orfeó Montserrat (A. Pérez-Moya, director), Cobla Barcelona, Esbart de Dansaires, Banda Municipal de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director)

Programa:

1 part	L'Hereu Riera	Cumellas-Ribó
	Sant Josep i Sant Joan	Pérez-Moya
	La mal maridada	Pérez-Moya
	Muntanyes regalades	Sancho Marraco
	El comte Arnau	Millet

	Sant Ramón	Morera
	Sota de l'om	Morera
	Goigs i plany	Vives
	Florida	Pujol
	Rosa de Folló	Lamote de Grignon
	Llicorella	Garreta
	Empordà	Morera
2 part	Espunyolet, del Bergadà	Antoni Català
	El Rotllet, d'Alinyà	Antoni Català
	Ballet de Déu, del Ripollès	Antoni Català
	Cançó incerta	Mompou
	Cançó de pluja	Marqués
	El mariner	Zamacois
	Liliana	Pahissa
	Cançó de vela	Toldrà
	L'Alabau, cançó popular	Sancho Marraco
	Glossa del «Ballet de Solsona»	
	Dansa Anakota	Nicolau
	Scherzo sobre «La Filadora»	Lamote de Grignon
	Triana (de la suite «Iberia»)	Albéniz-Lamote de Grignon

Concert n. 79

Data: 22 d'abril de 1927

Hora: 22.00

Lloc: Ateneu Barcelonès

Intèrprets: Mercè Roldos (piano)

Programa:

1 part	Sonata el la major	Scarlatti-Sauer
	Sonata op. 53 (Aurora)	Beethoven
2 part	Cançó de muntanya	Pahissa
	Sardana (de la Sonata en do menor)	Garreta
	Al jardí els infants juguen	Marqués
	Cançó i Dansa	Mompou
	Allegro de Concerto	Granados
3 part	Albaicín (de la «Suite Iberia»)	Albéniz
	Dansa ritual del Foc («d'El amor brujo»)	Falla
	Somni d'amor	Liszt
	Campanel.la	Liszt

Concert n. 80

Data: 22 de maig de 1927

Hora: 11.00

Lloc: Sala Mozart

Intèrprets: Rosina Tasso (cantant), Joaquina Sánchez de Rodríguez (piano)

Programa:

1 part	Oh del mio dolce ardor	Gluck
	Piaccer d'amor	Martini
	Je ne veux pas autre chose	Widor

	Madrigal	Maurage
	Je pleure en nêve	Hué
	Le Nil	Lereux
2 part	Hoy buscarás en vano	Ayllon
	Copla de Curro dulce	Obradors
	El paño moruno	Nin
	Seguidilla	Falla
3 part	El bastó	Pahissa
	La mort del rossinyol	Fontova
	Felicitat	Apeles Mestres
	Cançó de bresol	Altisent
	Cantiret de vidre	Freixas
	La carta	Nogués
	Cançó de la Sirena	Samper
	L'hostal millor	Sunyer
	Trista	Cumellas Ribó
	Abril	Morera

Concert n. 81

Data: 27 de maig de 1927

Hora: 22.00

Lloc: Teatre Principal de Girona

Descripció: Associació de Música de Girona, any 5, 12è concert

Intèrprets: Joan Rosich (tenor) i Francesc Ribas (piano)

Programa:

1 part	La Cornacchia	Schubert
	O, Cessate di piagarmi	A. Scarlatti
	Cançó Índia	Rimsky-Korsakow
	Caro mio ben	Giordani
	Manon (<i>Sueño</i>)	Massanet
2 part	Canción de la Primavera	Lloret
	Preludio	Longás
	Muñequita	Longás
	Disperté y la vi	Rodrigo
	Jota	Falla
	Locas por amor	Turina
3 part	Clavell del balcó	Morera
	Ai Marguerida	Morera
	Nupcial	Lamote de Grignon
	Sonet de Setembre	Baró
	Cançó del lladre	Pahissa
	Lo que et diria	Morera

Concert n. 82

Data: 12 de juny de 1927

Hora: 16.30

Lloc: Orfeó de Sans

Intèrprets: Paquita Gibert (cantatriu), Josepa Tomás (piano)

Programa:

1 part	Deu lloat per la natura On vas? No't duc rancor Cançó de bressol Vot de donzella T'estimo Al recó Quan ja ve la son Hopak!	Beethoven Schubert Schumann Brahms Chopin Grieg Moussorgsky Moussorgsky Moussorgsky Schumann
2 part	Escenes del bosc Preludi n. 15 Vals Arabesque Aragón	Chopin Chopin Debussy Albeniz
3 part	Enyorança El margaridé La col·legiala matinera Enterro Rosa Romanç de Santa Llúcia Minuet Larirá	Josepa Tomás Antonia Pagés Morera Morera Pahissa Toldrà Apeles Mestres L. de Grignon

Notes:

ROSA

Rosa d'un jardí
on la llum hi manca.
jo't vindré a cullir
al cim de la branca.

Si no't puc tenir
-ai, roseta blanca-
mes m'estim morir
al peu de ta branca.

Concert n. 83

Data: 21 de juny de 1927

Lloc: Ateneu Barcelonès

Intèrprets: Conchita Velázquez (liderista)

Programa:

Sense ordre	
El tra la la	Granados
El majo tímido	Granados
Canciones españolas	Falla
El bastó	Pahissa
Per un bès	Pahissa

Concert n. 84

Data: 7 de setembre de 1927

Hora: 22.00

Lloc: Casino Colón (Caldetas)

Descripció: Festival Jaume Pahissa

Intèrprets: Concepció Velázquez (cantatriu), Jaume Pahissa (piano), Ramón Borrás-Prim (violí),
Fernando Vía (piano)

Programa:

- 1 part Ensueños, balada libre «Intermezzo» de E. Heine
Rosa, cant i piano
- 2 part Peces espirituales, per a piano sol
- 3 part Estrena del poema per a cant i piano Humanal camí
- 4 part Sonata per a violí i piano
- 5 part Escenes catalanes
- 6 part El bastó
Per un bes

Notes:

ENSUEÑOS

En sueños yo vi, la hija de un rey,
la cara, muy húmeda y pálida;
bajo el tilo azul junto a ella me senté
y amorosamente sin querer la abrazaba.
–«Yo no quiero, no, tu trono de rey
ni tu cetro real, ni tu aurea corona
te quiero tan solo a ti, solo a ti,
la flor más hermosa.
Ay! no puede ser ay! no puede ser.
Que en mi tumba duermo. No puedo salir
mas que a media noche, y si voy a ti
voy porque, porque te quiero.»

EL BASTÓ

La branca de faig
floria, floria...
mirant-la de baix,
tot jo m'hi dalia.
Branqueta de faig
hauràs d'èsser mia
que'm vull fer un bastó
per tota la vida.
Quan sóc allà dalt
el món fa alegría,
en cel i verdor
la terra es perdía.
Li pots dir adéu,
la branca florida
a aquests horitzons
coberts de delícies!
Iirém terra enllá
camina, camina;
irém tots dos sols

per pobles i viles
podrem veure el món
fruir d'altres ditxes
pro mai tornara
a treure florida.
Als cops de destrat
els ocells fugien;
les flors del brancai
plovien, plovién...
Li poso un amor
per tota la vida...
La branca de faig
florida, florida,
li poso un amor
per tota la vida!

ROSA

Rosa d'un jardí
on la llum hi manca
jo't xindré a cullir
al cim de la branca.

Si no't puc tenir,
ai, roseta blanca
mes m'estim morir
al peu de ta branca.

PER UN BES

Per una cançó dies i nits el món correria
per una cançó l'or ni la plata son premi prou bo.
Dono els tresors del món i la terra per una cançó
per una cançó!
Pro per un bes cançons donaria a qui em besaria
Ah! per un bes
cançons i riqueses i encara molt més, molt més,
per un bes.

HUMANAL CAMÍ Dedicat a Erminia Sala

Somnis son els fets de l'home,
foc i llum,
vent i fum.
En la vida obscura,
Sota una llum pal·lida com la lluna
que camvia la figura de les coses,
una ignota carrera va seguint.
Ell imagina formes
totes generades en son sí,
ell crea l'esprit, i músiques inventades
Tot es deliri en son viure,
i follia suprema.
I aixís va avençant
cap una terra misteriosa i eterna,
un món que sa febre feu sorgir

en les llunyanes ombres;
un lloc de dues estances:
una, suau, i lluminosa i feliç;
una altra, roent, fosca i desesperada.

Concert n. 85

Data: 15 de novembre de 1927

Lloc: Casino de Masnou

Intèrprets: Mercè Plantada, Alexandre Vilalta

Programa:

Festa	Pujol
Cant de muntanya	Pahissa
Catalanesques	Millet

Concert n. 86

Data: 8 de desembre de 1927

Hora: 17.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Diada de la Puríssima

Intèrprets: Orfeó Català (Lluís Millet, director), Andreua Fornells de Sayós (soprano)

Programa:

1 part	El cant de la Senyera	Millet
	La nina i el moliner	Pérez Moya
	Son, vina, vina son	Romeu
	El mercat de Tàrraga	Güell
	Non-non, noneta. La mare de Déu	Romeu
	Cançó (1 audició)	Pahissa
	Don Joan i Don Ramón	Pedrell
2 part	Les fades del «Canigó»	A. Vives
	Collsacreu. Oda a la mar llunyana	A. Vives
	La Fira . Cromo epigramàtic	A. Vives
3 part	Cançó dels escolans	Nicolau
	Cançó de la Moreneta	Nicolau
	L'estudiant de Vich	Toldrà
	Sanctus de la Missa «Papa Marcel»	Palestrina

Notes:

CANÇÓ

Amor meu que tant estimo,
sol amor;
amor meu com pom de roses
d'enyorada olor;
amor meu com fresca obaga
de suau repòs;
amor meu de nova ditxa
infinít tresor;
amor meu com font llunyana

de perlejar dolç,
tots mos cants per tu ressonen
mon fidel amor.

Concert n. 87

Data: 11 de desembre de 1927 *Hora:* 21.45

Lloc: Palau de la Música Catalana de Barcelona

Descripció: Associació de Música «Da Camera», 15è. Curs, 1927 – 1928, 4rt. Concert, Primer Festival de Música Catalana

Intèrprets: Pilar Rufí (soprano), Jaume Pahissa (piano i director)

Programa:

- 1 part El Combat, poema simfònic (1901)
 La presó de Lleyda, final (1906)
 A les costes mediterrànies, fantasia simfònica (1906)
- 2 part El bastó (1920)
 En somnis (1900)
 Cançó de fada (1925)
 Per un bes (1906)
 El record (1926)
 Rosa (1921)
 Cant de la muntanya (d'Escenes catalanes)
 Nit de somnis (de Peces Espirituals)
 Fent camí (d'Escenes catalanes)
- 3 part El vent de la tardor (1906)
 La Morisca, arietta (1916)
 Sinfonietta (1921)
 Obertura sobre un tema popular

Notes:

EL MESTRE JAUME PAHISSA

En parlar del mestre Jaume Pahissa una dificultat s'ens ofereix de sobte. En efecte, essent ell un artista de temperament profund, recercador turmentat de les entranyes del seu art, tota definició que es pretengués donar de la seva obra amb caràcter dogmàtic pecaria per la base; car, dit en altres paraules, la consciència artística del mestre cada matí, seguint l'aforisme de Goethe, sofreix com una nova naixença, i la producció s'enriqueix d'un renovellament total. Aleshores, doncs, la nostra tasca s'ha de resumir a assenyalar, posar comentaris a l'obra, seguint en les seves evolucions i canvians i, sense perdre la cura de trobar-hi continuïtat, línia, coherència, saber-ne redonar la distinció, la varietat.

Això no vol dir que el mestre fos un insincer, un enamorat de variar per variar, com tants, alimentats de la buidor d'un esnobisme. No; Jaume Pahissa és una de les consciències artístiques més seriament sinceres de Catalunya. La raó de la seva varietat està en la vida intensa de la seva concepció de l'art. Heu sentit mai a dir de climes tant fecunds, que donen cada anyada varietats sense fi de collites? Doncs, la temperatura del món interior del mestre es revela per tot un poble complex de composicions. Podem ben dir que les evolucions dintre del camp de l'art de Jaume Pahissa són la història simbòlica de la seva ànima.

Dues realitats musicals han treballat l'esperit del mestre. La primera, arquitecte musical com és, la tradició simfònica, en els seus aspectes de composició i d'orquestra. La segona, l'esperit popular, que tant pot encarnar-se sota l'epidermis tersa d'una cançó del poble, com nodrir d'una saba difusa i càlida un vigorós dramatisme. Fixeu-vos com

les cançons populars, més enllà de l'escaiència de les paraules i de la casolania esplèndida de les cadències, tenen per a la lletra un argument, un drama que li dóna relleu, les llums i les ombres, i per a la música una oculta harmonia suggerida i una llarga ressonància de successions musicals que surten d'ella i a ella fan retorn. Aquest fenomen l'haureu observat sempre que, després d'oïda una cançó, l'esgarripança de plaer que us dóna s'irisa en el vostre record i es gronxen dintre vostre, –actuant, fins accionant–, les imatges i els sons, teixint-se i desteixint-se, deformant-se, repetint-se, alternant, caminant, vivint, en suma. Doncs, si això passa dintre l'ànima de tot aquell que és simplement un devot de la cançó viva, què no serà dins l'esperit amatent, sensible i concentrat de l'artista? És així que d'una cançoneta, d'una simple cançoneta dita amb una veu pura, pot eixir-ne tot un gran art. Severes i grans simfonies; dances lleugeres i breus. Òperes dramàtiques, plenes; cors que tot just es fonen al cor i emmudeixen. Un estil seriós, un estil galant. Fugues estrictes, harmonies saboroses, fantasies vagues com boires i melodies límpides com raigs d'aigua fresca o de llum pura. I tot aquest món, tota aquesta floració atapeïda i virolada, tenen una sola ànima:

«Basta una noia amb la veu pura
per redimir la humanitat»

com digué el Poeta.

*
* *
*

Aqueixes dues realitats donen cos a l'obra del mestre Pahissa, reunides a una aspiració que els dóna l'ànima; més ben dit, les ànimes; car així com d'un sol amor neixen, per dir-ho així, les múltiples ànimes de la fillada, l'aspiració contínua de recerca i de troballa del mestre, infanta amb un sol amor mil composicions d'ànimes diverses, germanes les unes de les altres; germanes: això és, per una banda semblants, i per altra diferents d'edat, de fesomia, d'estatura i a voltes àdhuc oposades de sentiments.

Aqueixa aspiració de recerca i troballa és l'executòria de noblesa del nostre Pahissa: el seu cavall de batalla i el seu usberg de cavaller errant per les selves de la música. A ella Jaume Pahissa ha sacrificat incessantment la glòria i el repós del seu art. En efecte: Després de l'èxit esclatant de «La presó de Lleyda», del concert de Novetats, amb «l'Estudi simfònic», «El combat», etc., què hauria estat més senzill sinó amanerarse en aquell estil polifònic gros, sumptuós, potent, gloriós, en una paraula? Havia tastat l'aplaudiment; era cosa llaminera; però la consciència li demanava, li exigia de créixer. Vigué «El camí». Pahissa va donar fel on la golafreria del públic demanava mel. Es bonic de repassar les dites dels crítics d'aleshores. Sortiren les reconvençions de sempre.

Deia l'un: «Después se dio la segunda audición del poema del Sr. Pahissa "El camí" y, por mucho que admiremos los dotes del joven músico, cremos que ese camino que ahora sigue, de atrevimientos y desprecio de las formas, es un camino expuesto a extraviarse por él. Para seguir esos senderos poco explorados se necesita llevar buenos guías, y para esto no los hay mejores que Bach y otros del mismo fuste.»

Noteu bé: «atrevimientos y desprecio de las formas», Quina vaguetat! Qui troba avui que «El camí» sigui cap cosa anormal?

Un altre li aconsellava que no es deixés endur massa enllà per Wagner i Strauss, que llavors eren com el propi Satanàs encara per les rebotigues d'alguns crítics. Un de més al dia opinava que no calia passar de Wagner, per quedar bé. Strauss ja era massa. Aquestes futeses de l'any 1909, poden veure's reproduïdes l'any 28. Wagner i Strauss han deixat lloc a Strawinsky i Honegger, posem per cas.

Aquesta lluita experimentà una treva. «Canigó», de regust idil·lic, ens torna a situar el mestre Pahissa com a nou Orfeu amansint les feres.

Els crítics respiren. «No es difícil augurar lo que dará en el transcurso de una carrera, que indudablemente será brillante, si conserva el entusiasmo y el amor al trabajo». – fa un dels seus agres detractors d'abans.

Ja feia anys que el teatre reclamava l'atenció del jove mestre. El llibre damunt del qual treballava pacientment, a intervals, era la «Gala Placidia» de Guimerà.

Amb motiu de l'estrena, Jaume Pahissa va explicar el seu concepte d'òpera al públic de Barcelona. Resumin-ne alguns passatges i deixem la paraula al mestre:

«Any ha, que un amic meu em feu conèixer la tragèdia "Gala Plàcidia" del nostre gran dramaturg Àngel Guimerà. Enc que no cregui que la música teatral sigui superior en puresa a la simfònica –inferior tampoc– té en contra seu estar subjecte al jou literari, a l'acció dramàtica, motllo en el qual ha de buidar-se la massa simfònica que, sense deixar d'ésser-ho, ha d'adoptar la forma i seguir obediència als canvis d'expressió del drama.»

«Però, per altra banda, ofereix al compositor moments per a la demostració de la seva força passional i dramàtica, excita la seva imaginació en les imatges pintoresques, i permet i encara incita a un ús especial d'harmonies i sonoritats instrumentals per a llur descripció. De més a més té per al compositor jove i desconegut, l'interès que si la seva obra es representa i obté l'èxit, serà, com tot èxit de teatre, de major ressonància, o quant menys, més extens i eficaç per al seu renom que l'èxit de concert, mil cops més reduït i difícil, encara que pugui ser de més alta qualitat.»

«A l'obra de Guimerà trobí tot allò que creia avenir-se amb el meu temperament i el meu desig de posar música a una obra escènica. Sentiments elevats i tensos a la concepció; passions pregonas als personatges; situacions grans i violentes a les escenes i descripcions d'alta poesia als versos.»

«Vaig posar-me a compondre la meua obra sota l'ineludible influència de les de Wagner. Eren per a mi model i ideal. No és d'estrenyar que tota la meua voluntat fos d'escriure un drama líric en la forma dels wagnerians.»

«No sé si la teoria del "leit-motiv" implantada per Wagner i usada per ell d'una manera concreta i rigorosa a les seves obres últimes, ha de considerar-se com a cànon definitivament establert i del qual no poden separar-se les obres líriques escèniques quan pretinguin d'ésser admeses al judici de la posteritat. Però és cert que la força enorme del geni de l'inventor llur (del "leit-motiv") pesa sobre tothom que ha escrit després d'ell, de tal manera que les obres d'aquests, quan mereixen d'ésser considerades, segueixen humilment el sistema wagnerià i encara en els de més alè, com Strauss, és dins l'encadenament dels "leit-motivs" on radica la base principal de l'estructura i de l'essència del seu drama musical.»

«No podia jo tampoc, doncs, fugir de influència tant poderosa, ans al contrari, per moviment conscient vulguí seguir-la, i dintre "Gala Plàcidia" trobareu també els motius característics dels personatges: el de la romana Plàcidia, del rei Ataulf, de Sigeric i els guerrers gots, etc.»

«Però sempre he sentit a l'interior de la meua consciència artística una instintiva repulsió envers la teoria dels motius representatius dins el drama musical de les persones o sentiments del drama literari. Poden donar una apariència d'unitat a l'obra musical, i amb llur aparició durant diversos moments desenrotllar simbòlicament un drama a l'orquestra. Però això no pot ésser sinó convencional, car mai no serà possible un lligam estret entre una acció literària, concreta, definida forçosament fins l'últim detall, amb la melodia, essència de la música, absolutament lliure, abstracta i universal. L'ànima d'un geni pot infiltrar calor a tota invenció seva, nascuda espontàniament de la seva ment creadora, però aquesta invenció pot morir a mans del compositor el qual fredament o tant sols reflexivament adopta un sistema arrencat "a posteriori" d'una gran obra artística.»

«Crec que fóra possible rehabilitar l'òpera, evitada pels mals compositors. No essent favorable a la forma musical el drama líric, per tal com obliga indefectiblement la música a sofrir i a salvar dificultats les més dificultoses, les quals no són agraïdes ni per l'art ni pel públic, i no essent per altra banda real ni profunda la germanor que afecten la lletra i la música d'un drama líric, em sembla que fóra preferible d'acceptar per a les obres teatrals una estructura que permetés a la música una expansió en formes més pròpies a ella i més fàcils, més adaptables al sentiment del públic. Sobretot, més naturals.»

«Fóra molt per a mi que es pogués entrellucar una claror vibrant, un sentiment fort, una expressió apassionada, però sèria i no planyívola, que un dia pogués arribar a cantar durant tota l'extensió d'una obra robusta, amb veu sencera i sonora, una música, sinó nova, clara i proporcionada, que fos expressió neta i sincera de la nostra llatinitat.»

Hem reproduït aquestes ratlles perquè són una de les mostres més curioses que hem pogut veure de l'estil auto-crític. Sobretot, dels compositors. Els compositors solen emprar un estil a estones místic, a estones plè d'insignificàncies tècniques. Us

diran com és ara «La sublim ascensió de l'ànima al creador mitjançant uns arpegis cromàtics»... o presentaran la seva obra com a producte d'un foll entusiasme; això quan no es tracta d'un autor consagrat, el qual parla dels seus projectes amb una fredor perfectament industrial.

Però en el mestre Pahissa sorprèn el tò de crítica aguda, barrejat amb sinceritat, quan parla de la seva obra. Es d'una objectivitat extraordinària. Mireu sinó com alhora que confessa haver emprat els procediments wagnerians, reacciona contra l'exclusivisme wagnerià i preludia noves tendències extra-wagnerianes. El compositor, l'home actuant, no podia compondre i ensems construir-se un nou sistema. Afegiu-hi que l'òpera era començada anys enrera, quan l'estil wagnerià era la veritat absoluta al parer de tothom. Per xò, per raons pragmàtiques, el compositor es plega a les exigències de l'obra i del moment. Però el crític que és dins d'ell l'esperona vers altres horitzons que són els d'avui en dia.

Aquesta doble tendència antitètica fa que «Gala Placídia», bella com a tramut musical, pequi per la banda de la composició. De vegades hi veieu la poca fè; l'ansia d'alliberar-se dels motllos estrets. Això genera ombres d'incertesa, trencades de grans esclats de llum i d'escalf. Resta, en resum, una òpera d'un marcat regust romàntic, on els moments escombren el conjunt i es disputen l'un a l'altre la preeminència.

A certs passos de l'obra fa la seva aparició un procediment pel moment de naturalesa expressiva, que després tindrà tot el seu desenrotllament en l'obra rescent del mestre. Volem dir l'intertonalisme o amalgama de tonalitats diverses, que s'influeixen i generen una nova llei de cromatisme, no melòdic, sinó harmònic. De manera que les veus poden ésser diatòniques i el conjunt cromàtic. Així es fuig de l'arrocegament de semi-tons que dona una cantarella monòtoma i ploranera, sense perdre ni d'un sol punt la coloració múltiple i misteriosa de l'estil dit cromàtic.

Necessitats d'ordre expressiu, com dèiem més amunt, feren trobar aquest procediment al mestre Pahissa. Però un cop experimentada la sensació d'aquelles combinacions harmònico-melòdiques, el compositor pensarà en fixar-les, no al pas de la fugacitat d'un gest dramàtic, si no deturades en l'ordre arquitecturat d'una composició simfònica. Així, el que fou passió, volada, esdevindrà pas, ritme, petjada, forma.

La crítica plorava per les «estrídències». Qui tingui bona memòria recordarà com per allà l'any tretze aquest mot denotava el no més enllà de les abominacions. Però qui, damunt de la memòria posseeixi una mica d'estudi, recordarà també que Mozart fou tingut pel seu temps com a coneador de l'estrídència, i per gent tan sàvia, si més no, com pels opinadors de l'any tretze a Barcelona.

No obstant, al costat del mestre s'aplega una considerable opinió. Com de costum, Jaume Pahissa no venia a portar la pau, si no la guerra.

Un retorn a la música pura, amb «l'Obertura sobre un tema popular català» i uns preludis i fugues per a piano, obres d'una tècnica robusta, mestrívola, preparen l'ànima del compositor per a llençar-se a un nou intent de música dramàtica. Damunt del llibre d'Eduard Marquina, «La Morisca», Jaume Pahissa basteix una òpera tal com havia somniat anteriorment en aquella confessió davant el públic, precursora de «Gala Placídia». Escriu el compositor a l'Urgellés, crític musical de «La Veu», entre altres coses, el següent: «... aquell que vulgui penetrar quelcom en el fons de la partitura podrà comprendre que és música feta amb tot el nostre zel, lluny de la complexitat innecessària i de l'immensa fantasia germànica, però a la vora de la seva ferma polifonia i perdurable inspiració; lluny de la lleugera constitució i repetides banalitats italianes, però a la vora de les seves abundants i sinceres melodies, de la seva natural expressió dramàtica i de la seva forma concreta i justes proporcions.»

«Entre aquests dos extrems ha de moure's la nostra música; fóra d'ells no hi ha salut.»

Com pot veure's, «La Morisca» representa una virada un xic brusca envers la «Gala Placídia». En comptes de la gruixa de la seva primera òpera, «La Morisca» és planera d'orquestra, ço que s'afirma pels contrastos de color; les parts melòdiques són molt pures i d'un regust arcaic, sense descendir mai a tipismes carregats i carregosos. Potser de totes les obres de Jaume Pahissa «La Morisca» és la més dolça, la de més encís. Hom desitjaria veure-la sovint damunt de les nostres taules.

Fou estrenada amb èxit l'any 1919 el 15 de febrer. El públic i la crítica van aplaudir.

Heusaquí un altre moment que Jaume Pahissa podia triar per a tancar-se en una manera aplaudida per tothom. Però decidí eixir en cerca de noves aventures. La limitació repugna al seu temperament. Diria's que voldria esgotar l'essència de la música i cobrir amb la varietat de la seva producció tota l'immensa zona que va d'un estil dolç, tendre, colorit gentilment a les regions hiperbòries de l'art, on el fret és glacial; però el glaç pren formes fantàstiques i adquireix transparències de gegant maragda i ressonàncies vastes i misterioses al llarg de camps immensos de blanchura encerclats d'horitzons místics, encesos per l'apoteosi de rojes aurores boreals llampegants i concèntriques. Aquestes regions son gairebé desertes; algun cop va petjar-les Bach, a les darreries de sa vida Beethoven. Hi viurien més a gust els esperits purs que els homes.

Per xò el mestre, després de l'èxit de «La Morisca» (any 1919), es tornà a presentar davant del públic en 1921, dos anys després, amb una obra totalment diversa: la «Simfonieta» per a gran orquestra de corda.

La «Simfonieta» és la primera d'una sèrie d'obres del mestre Pahissa escrites en un estil francament intertonal. Consta de tres temps; dos de moviment ràpid, emmarcant-ne un de lent. El temps lent és bellament expressiu tot ell, cantant en estil auster, elevat, un tema que circula polifònicament per tota l'orquestra. Els temps ràpids són els propiament escrits en estil politonal; els creuaments d'acords i el fregadís de les dissonàncies produeix plaers novíssims a l'oïda dels amants del so; la qualitat, la matèria, és d'una boniquesa refinada. I tota la novetat i l'arbitrari de les novelles combinacions harmòniques estan tractades amb tanta de mestria i de seguretat que a mi l'obra dóna la sensació d'una divagació.

La «Simfonieta» naturalment sorprengué el públic a la primera audició; vingué de nou però interessà. El mateix que la negava se l'havia estat escoltant àvidament tota l'estona. Això és una pedra de toc gairebé segura per a aquesta mena d'obres, la raritat de les quals fa difícil un judici segur de primer antuvi. També, cada nova audició de la «Simfonieta» ha marcat un progrés de comprensió per banda del públic. Avui en dia és acceptada arreu com a obra normal. Això és una altra pedra de toc.

El que realment sorpren és que la «Simfonieta» seguís de tant a prop «La Morisca» i que fos seguida d'una altra òpera, «Marianela», lletra dels germans Alvarez Quintero sobre la novel·la de Galdós; òpera escrita aiximateix en un estil melòdic i amb un tallat tradicional. L'obra fou estrenada el 31 de març de l'any 1923.

En «Marianela» el músic genial sempre és troba cohibit pel llibre. El llibre sempre és abundós en prosaïsmes d'expressió d'aquells que maten la música. Manera de fer cantar, enc que sia recitat, a un metge: «He operado muchos ciegos de nacimiento». No obstant, el mestre en els moments lírics ha pogut compondre pàgines de les més inspirades de la seva producció i té un tros descriptiu d'un cap al tard que és una meravella d'escriptura.

L'any 1924 «Marianela» fou altra cop posada a les taules del «Liceu».

Encara noves recerques. L'any 1925 l'Orquestra Pau Casals va descobrir-nos un nou aspecte de l'estil del compositor. La «Monodia» és un preludi per a orquestra a l'unisson. Només hi juguen els colors orquestrals diversos, els timbres i les tessitures. Dóna una sensació potent i solemne, amb les seves notes llargues i sostingudes, com un gran himne religiós.

La «Suite intertonal» segueix idèntics estils que la «Simfonieta», però amb una manera més evolucionada, un color d'orquestra més complex. Fou estrenada l'any 1926 i provocà els més passionats comentaris. Mai cap obra mediocre no provoca lluites.

Darrerament el mestre ha donat a conèixer l'Humanal camí lletra i música seva (car Jaume Pahissa és, a més de músic eminent, un exquisit poeta). L'Humanal camí és una cançó acompanyada d'orquestra, d'una melodia sostinguda i serena cantada per veu de soprán. La melodia i el baix gairebé no modulen del tó de *do natural major*, i donen la sensació d'una calma augusta. Però un fons ondulant a llargues onades intertonals dóna un fons matissat delicadament i breça la pura melodia d'una manera acompassada, tant aviat nebulosament com amb un cert dibuix de tant en tant.

Vet aquí, a grans línies, la producció del mestre Jaume Pahissa fins avui. El demà encara és tot seu i segurament plè de nous i esperançadors adveniments. Resten per enumerar les seves bellíssimes cançons, algunes de to popular, però no esclaves al peu de la lletra del flòlore, si no animades per l'inspiració del compositor, «La cançó del lladre» com és ara. D'altres en format i la matèria dels «lieder» moderns, sòlides i

elegants de factura. Per al piano té les «Escenes catalanes» i les «Peces espirituals» d'una sonoritat refinada i d'una harmonia austera. La «Sonata de violí» coneguda pel nostre públic mercès al gran violinista Costa principalment, és una de les més vibrants i ardents que s'han escrit mai per a violí i piano. L'esperit de l'instrument hi parla d'una manera directa. Tota ella està escrita amb una estreta compenetració entre el violí i el piano; la inspiració no decau ni un moment. El temps lent, sobretot, és d'un fons popular dramàtic còmprensor i absolutament original de talla i de concepte.

Verament difícil és, com deiem, la tasca de donar algun entrelluc de l'obra del més divers i vibrant dels nostres músics. Algú ha volgut anomenar-la cerebral a estones; però el cervell del mestre Pahissa il·lumina el cor, i és amb el cor que compon. Sense una gran passió, com explicar-se els romiatges de l'ànima de l'artista a través dels camps de l'art musical?

*
* * *

Ara només resta donar com una repassada damunt de les obres que integren el present programa.

«El combat» és un poema simfònic l'argument del qual és prou conegut. Fins la calma d'un cant arriben corns llunyedans de guerra; s'acosten, vé el combat i es destrien i torna la calma. Com pot veure's, l'argument del poema és un simple esquema damunt del qual poden bastir-s'hi dos moviments lents enquadrant-ne un de ràpid, forma simfònica rigurosa que es sosté damunt d'ella mateixa sense necessitat d'explicació literària. Però l'argument més aviat s'explica per la índole dramàtica de la trama orquestral i pel caràcter dels temes que suggereixen a bastament la idea del combat.

«La presó de Lleida» demostra com es pot convertir la saba dramàtica de la cançó popular en impuls motor de la força simfònica més grandiosa. El mestre no s'ha aturat a les branques per a sentir com canten els ocells, si no que ha poat al fons: s'ha lliurat tot ell cos i ànima a la cançó popular i no ha parlat fins que s'ha sentit mogut per ella.

La fantasia «A les costes mediterrànies» està escrita en colors clars i calents. Arquitectònicament és una espècie de obertura composada de dos moviments ràpids amb un de lent enmig. L'equilibri resulta perfecte. El mestre Pahissa és simfonista d'instint i amb els elements més dispersos sap forjar una perfecta unitat simfònica.

Les cançons dels diversos períodes de la producció de l'autor, en segueixen les tendències, tal com havem observat més amunt. «El vent de la tardor» per a veu i orquestra és la primera obra d'aquest gènere del mestre. Mostra, a través d'influències wagnerianes, un innegable regust original. L'arietta de «La Morisca» és breu, tendra, dolçament desolada. Una pàgina de pregona emoció.

Ja hem glosat «La simfonieta». Quant a l'Obertura sobre un tema popular remarcarem que, sobre un tema de nadala ben conegut, Jaume Pahissa construeix una obra d'una continuïtat i correcció sòlida, que podria dir-se bé acadèmica si aquest terme no hagués prè avui en dia un pensament de sentit pejoratiu... per culpa dels acadèmics.

No dubtem que el públic de l'Associació de Música da Camera sabrà trobar tot el sabor i copsar l'emoció diversa i profunda de les obres del mestre Jaume Pahissa. I, recordant aquell seu concert de Novetats, d'avui fa gairebé exactament vint i un anys (15 de novembre de 1906), prometença brillant, aplaudirà aquest de gloriós acompliment. I acomanyarà amb el cor el mestre que segueix temps enllà darrera de noves i mai peijades vies.

Rossend Llates

El bastó

La branca de faig floria, floria...
mirant-la de baix, tot jo m'hi dalia.
Branqueta de faig, hauràs d'ésser mia,
que em vull fer un bastó per tota la vida!

Quan sóc allí dalt, el món fa alegria,
en cel i verdor la terra es perdia.
Li pots dir adéu, la branca florida,
a aquests horitzons coberts de delícies!
'Nirem terra enllà, camina, camina;
'nirem tots dos sols per pobles i viles,
podrem veure el món, gosar d'altres ditxes,
prò mai tornaràs a traure florida.
Als cops de destrat els ocells fugien,
les flors del brançal plovién, plovién...
Li poso una amor per tota la vida!

En somnis

En somnis he vist la filla d'un rei,
de galtes humides i pàl·lides;
sèiem de costat sota del til·lo verd
i amorosament abraçats estàvem.
–No desitjo pas ton trono de rei,
ni ton ceptre d'or, ni esplendent corona,
lo que'm fa glatir ets tu, només tu,
la flor més hermosa.
–Això no pot ser, –ella m'ha respost–
que el fossar habito.
Sols ne puc sortir a la mitja nit,
il si vinc prop teu és perquè, perquè t'estimo.

Cançó de fada

En sonant ma cançó
t'apareix ma figura,
me diuen visió
fantasma de llum pura.
En callant la cançó
s'esvaeix ma figura;
però, germà, volant
só sempre al teu voltant!

L'esvelt llaut que tinc
regalima música,
prim com esquellerinc,
brunz, arpeja i somica.
Guaita com mou el dring
la mà blanca i bonica!
Guaita, germà, volant
com danso al teu voltant!...

De mon cos vincladiç
s'escampa una llum vaga,
fresc i pàl·lid encís
de rosa de l'obaga.
Es fa el cant fonediç;
la visió s'apaga.
Però, germà, volant
só sempre al teu voltant!

Enc que no puc morir,
me falta un xic de vida.
Sols tu m'has vist a mi,

a la trista partida;
sols tu em pots fè existir
dant-me un xic de ta vida;
un alè del teu cant
que al món m'irà infantant.

Per un bes

Per una cançó
dies i nits el món correria,
per una cançó
l'or ni la plata són premi prou bo.

Dono els tresors del mar i la terra
per una cançó!
Prò, per un bes, cançons donaria
a qui'm besaria.
Ah!... Per un bes,
cançons i riqueses i encare molt més!

El record

La vela blanca m'ha dut el record
d'aquella tarda daurada:
el núvol rosa s'anava fonent
i s'esborrava la cala.
La nostra proa tallava la mar;
la vela, plena de vent, palpitava.
En els teus ulls reflectia's el munt,
l'estel roent i l'ombreta morada.
Ara, la vela m'ha dut el record:
on és la rialla?

Totes les herbes d'aquell caminet
diu que et coneixen la passa:
la flor menuda te guaita de lluny
mentre s'inclina la canya.
Per no ferir-se te'n va l'esbarzer,
el corriol vora el marge s'aplana,
sota el teu peu se desfà el romaní.
Totes les herbes et saben la passa.
Però te cerco i me fuges. On ets,
o, planta rosada?

Si ara escoltava com raja la font
sota el brancatge dels arbres
em duia l'ombra llunyana d'un cant.
Ai, quina ombra llunyana!
A dalt de l'arbre cantava l'ocell,
la font, dessorre la pica, lliscava.
L'ocell cantava de veure't a tu,
la font, seguia les teves paraules,
i mullava el meu cor la teva veu
més clara que l'aigua.

Rosa

Rosa d'un jardí,

on la llum hi manca,
jo et vindré a collir
al cim de la branca.

Si no et puc tenir,
ai roseta blanca,
més m'estim morir
al peu de ta branca.

El vent de la tardor

El vent de la tardor sacut els arbres,
la nit és molla i freca;
emboçat en ma capa, cruso a cavall la selva.
Mentres cavalco,
al meu davant golopen
mos pensaments alegres
i alegrement me porten
a la casa de l'estimada meva.
Lladren el gossos,
els criats acuden amb antorxes enceses;
i fent trincar els esperons
me'n pujo per l'escala de pedra.
Dintre una cambra entepçada i clara,
ben perfumada i tèbia,
m'espera mon amor.
Entre sos braços me rebejo amb dalera.
El vent rondina entre el fullam,
les branques del roure xerrotegen:
«On vas, foll cavaller?
què vols, què logres, amb tes bojes quimeres?»

La Morisca

Casa de barro tenía,
morisca me soy,
hice labor de alfarería.
En mis propias llamas el barro cocía
y era tanto el fuego
que no vi hasta hoy
que mi casa en llamas ardía.
En mal hora vinisteis
mis gentes agarenas,
que del viento fatal que movísteis
al pasar las almenas,
helóseme el barro,
partióse la masa,
y os lleváis a pedazos mi casa.
Sola me estoy
cuando más confiada vivía,
morisca me soy,
hice labor de alfarería.

Concert n. 88

Data: 6 de gener de 1928
Lloc: Orfeó Gracienc

Hora: 17.00

Intèrprets: Concepció Gafas (cantatriu), Rita Ribas (piano), Encarnació Vives (violoncel), Josep Romeu (piano)

Programa:

1 part	Dolç estimat	Giordani
	Cor meu	Beethoven
	No hi tornaré més al bosc	Weckerlin
	Tú ets el repòs	Schubert
	El jardiner	Wolf
	Cançó de bressol	Arensky
	Filadora	Moniuszko
2 part	Allegro, de la Sonata	Haendel
	Cants hebraics	Max Bruch
	Ariosa	Bach
	Allegro Appassionato	Saint-Saens
3 part	Pastoral de vano	Apel.les Mestres
	La filadora	Apel.les Mestres
	La non-non, noneta	Zamacois
	Rosa	Pahissa
	Muntanyenca	Millet
	Complanta de la lluna	Matas Cullell
	De bon matí	Morera

Concert n. 89

Data: abans del 25 de gener de 1928
Lloc: Palacio de la Música (Madrid)
Descripció: concert de música catalana

Intèrprets: Orquesta del Palacio de la Música (Lasalle i Lamote de Grignon, directors), Josefina Regnard (cantatriu)

Programa:

Sardana	Morera
Catalanesques	Millet
Festa	Francisco Pujol
	Sancho Marraco
Fragment de La Presó de Lleida	Pahissa
Pastoral	Garreta
Cançó de Maria	Lamote de Grignon
Uns llavis molls de la fresca rosada	Lamote de Grignon

Concert n. 90

Data: 31 de gener de 1928
Lloc: Salón teatro de «La Alhambra» (Granollers)
Descripció: Associació de Música de Granollers

Intèrprets: Carmen Bracons (piano), Trinidad Brunel (violoncel), Ignacio Camps (violí), Francisco Camps (violí), Ignacio Arcas (piano)

Programa:

1 part	Quartet en do menor, op. 18 n. 4	Beethoven
2 part	Kol Nidrei	Max Bruch
	Dans la douceur des pins	Joseph Jongen
	Danza española	D. Popper
	Valz en la bemol	Chopin
	Cants de muntanya	Pahissa
	Danza del fuego	Falla
	Rapsodia n. 12	Listz
3 part	Grave	Bach-Kreisler
	Tempo di Minuetto	Pugnani-Kreisler
	Andantino	Martini-Kreister
	La Précieuse	Couperin-Kreisler
	Ciaccona	E. Vitali

Concert n. 91

Data: 11 de febrer de 1928

Hora: 22.00

Lloc: Real Circulo Artístico

Intèrprets: Rosina Tasso (soprano), Rafael Martinez Valls (piano)

Programa:

1 part	¡¡Violette di Marzo!!	Schumann
	¿Cuándo será cué di?	Tenaglia
	L'emir Bengador	César Franck
	Chanson du papillon	Wakerlin
	¿Corazón, por qué pasáis?	Obradors
	Paño murciano	Nin
2 part	La Complanta de la Lluna	Casagemas
	En somnis (Balada II)	Pahissa
	Confusió	Apeles Mestres
	L'enterro	Morera
	Melangia	Lambert
	Cançó	Lambert
	Glosa	Samper
	Cançó nova	Laporta Astort
	La papallona primera	Daniel

Concert n. 92

Data: 13 de febrer de 1928

Lloc: Teatre del Liceu

Descripció: Funció-concert

Intèrprets: Orquestra del Gran Teatre del Liceu (Jaume Pahissa, director)

Programa:

1 part	La Princesa Margarida	J. Pahissa
2 part	Andante de la Simfonieta	Pahissa

Obertura sobre un tema popular

Pahissa

Concert n. 93

Data: 11 de març de 1928

Lloc: Saló d'Actes de la Federació Catalana d'Estudiants Catòlics

Descripció: Semana del Estudiante

Intèrprets: Carmen Bracons (piano), Trinidad Brunet (violoncel), Miguel Fuster (violí), José Romeu (piano)

Programa:

1 part	Sonata en Fa Major	Beethoven
2 part	Vals en La bemol, op. 42 n. 5	Chopin
	Cant de Muntanya, Escenes Catalanes	Pahissa
	Danza del Fuego del Amor Brujo	Falla
	Rapsodia n. XII	Liszt
3 part	Sonata	Corelli
	Kol Nidrei	Max Bruch
	Dans le danger des pins	Jougen
	Serenata	Popper

Concert n. 94

Data: 29 de març de 1928

Hora: 17.30

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Concert en benefici de l'Asociación Mundial para la Defensa de la Mujer

Intèrprets: Rasa Rodés (guitarra), Rosina Tasso (cantatriu), Rosita García-Faria (violí), Carmen Matas (piano), Carmen Bracons (piano)

Programa:

1 part	Minuetto	Sor
	Estudio	Sor
	El testament d'Amèlia	Llobet
	La filla del marxant	Llobet
	Pavana	Tárrega
	Preludio	Bach
	Recuerdos de la Alhambra	Tárrega
2 part	Cançó de bresol	Altisent
	Cantiret de vidre	Freixas
	Joguina	Freixas
	Dolorosa	Freixas
	Cançó	Freixas
	Pensa ab mí	Laporta Astort
	Cançó	Laporta Astort
	Confusió	Apeles Mestres
	Minuet	Apeles Mestres
	Balada	Pahissa
3 part	Chaconne	Vitali
	Variaciones sobre un tema de Corelli	Tartini-Kreisler
	Preludio y Allegro	Pugnani-Kreisler

Concert n. 95

Data: 14 d'abril de 1928

Lloc: Casa dels marquesos de Lamadrid, Avinguda Tibidabo

Descripció: concert privat

Intèrprets: Fernando Vía (piano), Eugenio López (piano), Ramón Borrás (violí)

Programa:

Sense ordre	
Noches en los jardines de España	Falla
Plany	Mompou
Bressol	Mompou
L'home de l'Aristó	Mompou
Les jeunes filles au jardin	Mompou
Cançó i dansa	Mompou
Escenes catalanes	Pahissa
Cubana	Falla
Andaluza	Falla
Sonata per a violí i piano	Pahissa

Concert n. 96

Data: 22 d'abril de 1928

Hora: 17.30

Lloc: Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona

Intèrprets: Maria Concepció Pons (cantant), Maria Dolors Fuster (piano), Pere Baqué (violí)

Programa:

1 part	Catalanesques	Lluís Millet
	Romanza sense paraules, op. 40	Mendelsshon
	Granada	Albéniz
	Nocturn, op. 23, n. 4	Schumann
	Novel·leta, op. 21, n. 7	Schumann
	Gavota	Rameau
	La Precieuse	Couperin-Kreisler
	Andantino	Pare Martini
	Czardas	V. Monti
2 part	Mare, vols dir-me?	J. B. Werkerlin
	Voreta el riu	Gabriel Fauré
	Si Sant Josep ho vol	C. Fontova
	La diví estel	Joan Manén
	Quin mal hi ha?	Apel·les Mestres
	Rosa	Jaume Pahissa
	El pomer florit	Genoveva Puig
	Amorosa	Montserrat Millet
	Canten els arbres	Maria Dolors Fuster
	Gopak	M. Moussorgsky
	A la Verge de Montserrat	Maria Dolors Fuster
3 part	Minuet, op. 13	Mozart
	Romanza en fa, op. 50	Beethoven
	Rondino	Beethoven-Kreisler
	Siciliana Rigoudon	Francoeur-Kreisler

Nocturn, III, Somni d'amor	Liszt
Impromptu, op. 90, n. 4	Schubert
Mazurca, op. 50	Chopin
Balada, op. 23, n. 1	Chopin

Concert n. 97

Data: 17 de maig de 1928 *Hora:* 21.30
Lloc: Acadèmia Marshall

Intèrprets: Mercedes Roldós (piano)

Programa:

1 part	Andante variado op. 83	Haydn
	Concierto intaliano	Bach
2 part	Concierto en sol major op. 58	Beethoven
3 part	Cant de muntanya (Escenes catalanes)	Pahissa
	Al jardí els infants juguen	Marqués
	Albaicin (de la Suite Iberia)	Albeniz
	Canço i dança n. 3	Mompou
	Allegro de concerto	Granados

Concert n. 98

Data: 18 de maig de 1928 *Hora:* 22.00
Lloc: Ateneu de Girona (Girona)

Intèrprets: Conxita Gafas (cantant), Francesc Casellas (piano)

Programa:

1 part	Dolç estimat	Giordani
	Mare, vols dir-me?	Weckerlin
	Margoton	Perillhou
	Violeta	Mozart
	Vot de donzella	Chopin
	Frisança	Schubert
2 part	Bon dia	Grieg
	Cant de bressol de la Mare de Déu	Max Reger
	L'amor de les roses	C. Franck
	Amor nou, vida nova	Beethoven
	Cançó india	Rimski-Korsakoff
	La filadora	Moniuzko
3 part	La pu-put	Apeles Mestres
	La filadora	Apeles Mestres
	La baladí	Millet
	Rosa	Pahissa
	El majo discreto	Granados
	La ginesta	Pujol

Concert n. 99

Data: 21 de maig de 1928
Lloc: Academia Marshall

Hora: 21.15

Intèrprets: Rosita García-Faria (violí), Carmen Bracons (piano)

Programa:

1 part	Chacona	Vitali
	Sicilienne et rigaudon	Francoeur-Kreisler
	Preludio y allegro	Pugnani-Kreisler
2 part	Concierto en re menor	Tartini
3 part	Adagio grave de la sonata	Pahissa
	Variaciones sobre un tema de Corelli	Tartini-Kreisler
	Balada	Crickboom
	Scherzo-Tarentelle	Wieniawski

Concert n. 100

Data: 27 de maig de 1928
Lloc: Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la dona

Hora: 17.30

Intèrprets: Rosita Garcia-Faria (violí), Carment Bracons (piano)

Programa:

1 part	Xacona	Vitali
	Sicilienne et rigaudon	Francoeur-Kreisler
	Preludi i allegro	Pugnani.Kreisler
2 part	Concert en re menor	Tartini
3 part	Variacions sobre un tema de Corelli	Tartini-Kreisler
	Adagio grave de la sonata	Pahissa
	Balada	Crickboom
	Scherzo-Tarentelle	Wieniawski

Concert n. 101

Data: 31 de maig de 1928
Lloc: Ateneu Barcelonès

Hora: 21.45

Intèrprets: Paquita Gibert (cantant), Josepa Tomàs (piano)

Programa:

1 part	Déu lloat per la natura	Beethoven
	Frisança	Schubert
	No't duc rencor	Schumann
	Vot de donzella	Chopin
	L'amor de les roses	Cèsar Franck
	T'estimo	Grieg
2 part	Somni	Wagner
	Soleta	Saint-Saëns
	Al recó	Moussorgsky
	En les runes d'una abadia	Fauré
	Demà	Strauss

	Primavera	Wolf
3 part	No't sàpiga greu	Borguñó
	Minuet	Apeles Mestres
	Non, non, nonetes	Zamacois
	Sonet	Morera
	Rosa	Pahissa
	Ros ton cabell	Lamote de Grignon
	Es juny!	Lamote de Grignon

Concert n. 102

Data: 31 de maig de 1928

Hora: 22.00

Lloc: Sala Mozart

Intèrprets: Maximo de Rysikoll (tenor), Alejandro Vilalta (piano)

Programa:

1 part	Nina	Pergoles
	Aimant la rose le rossignol, romanza oriental	Rimsky-Korsakoff
	La glu, leyenda bretona	Fragerolles
	Requiem du coeur	Pessard
	Nana	Falla
	Après un rêve	Faure
	Berceuse	Milhaud
	Zueignung, devoción	Strauss
	Die bieden Grenadiere, Los dos granaderos	Schumann
2 part	Cançó i dansa	Mompou
	Complanta	Millet
	Cant de muntanya	Pahissa
	Festa	Pujol
	Orfe	Garreta
	Hores grises	Mompou
	El record (estrena)	Pahissa
3 part	Sadko, canción india	Rimsky-Korsakoff
	El újñem, canción de los remeros del Volga	Balakireff
	Kalinka, canción de campo	Rachmaninoff
	Berceuse	Gretschaninoff
	Ochi chornyia, vals ruso	Aleksandroff
	Ajtychuda, canción del soldado	Sverkoff
	Troika, canción del trineo	Bulajoff

Concert n. 103

Data: 1 de juny de 1928

Hora: 21.45

Lloc: Acadèmia Marshall

Intèrprets: Pepita Paulet (cantant), José Romeu (piano)

Programa:

1 part	Caro mio ben	Giordani
	Tendra nineta	Weckerlin
	No hi tornaré més al bosch	Weckerlin
	Capvespre a la platja	Schumann

	La truita	Schubert
2 part	Vot de donzella	Chopin
	Serenata inútil	Brahms
	Mandolina	Debussy
	Silfis	Wolf
	Cançó de bresol	Gretxaninoff
	La filadora	Mouniousszko
3 part	La rosa	A. Mestres
	Pastoral de vano	A. Mestres
	Cançó dels Iliris	F. Marshall
	Aria de la «Morisca»	Pahissa
	Seguidilla murciana	Falla
	Cantares	Turina
	La cadena del amor	J. Romeu

Concert n. 104

Data: 3 de juny de 1928

Hora: 16.30

Lloc: Empar de Santa Llúcia

Intèrprets: Asunción Pla (piano)

Programa:

1 part	Preludio en <i>re bemol</i>	Chopin
	Vals en <i>la bemol</i>	Chopin
	Estudio en <i>sol bemol</i>	Chopin
	Nocturno en <i>la</i>	Chopin
	Balada en <i>la bemol</i>	Chopin
	Scherzo en <i>mi menor</i>	Mendelssohn
	Rondó caprichoso	Mendelssohn
2 part	Romántica	Borrás de Palau
	Jovenívola	Millet
	Cant de Muntanya	Pahissa
	Danza del fuego	Falla
	La Cathédrale	Debussy
	Danza rumana	Alfano
	Somni d'amor	Liszt
	Rapsodia n. XII	Liszt

Concert n. 105

Data: 16 de juny de 1928

Hora: 21.45

Lloc: Sala Mozart

Intèrprets: Paquita Gibert (cantant), Josepa Tomàs (piano)

Programa:

1 part	Vina prop meu	Bach
	Aria de Cherubino	Mozart
	Adelaida!	Beethoven
	On vas?	Schubert
	Endreça	Schumann
	Cançó d'amor	Brahms

	Primavera	Wolf
2 part	Faune i Pastora	Strawinsky
	Nit	Gretschaninow
	Green	Debussy
	Com de Damasc la rosa ets tú	Elgar
	Boires	Respighi
	Serenata	Strauss
3 part	Nadal	R. Lamote de Grignon
	Melanconia	R. Lamote de Grignon
	Per una flor de romaní	R. Lamote de Grignon
	Joc d'infant	Vives
	El mal de l'amor	Pujol
	Per un bés	Pahissa
	Romanç de Santa Llúcia	Toldrá
	A un roser	Morera
	El mariner	Zamacois

Notes:

PER UN BÉS

Per una cançó
dies i nits el món correria,
per una cançó
l'or ni la plata son premi prou bó.

Dono els tresors del mar i la terra
per una cançó
pro per un bés cançons donaria
a qui'm besaria.
Ah! per un bés
cançons i riqueses i encara molt més.

Concert n. 106

Data: 5 de novembre de 1928

Hora: 22.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Intèrprets: Tino Folgar (tenor), Alejandro Pleyel (piano)

Programa:

1 part	Calma gentil	Schubert
	Una aura amorosa	Mozart
	Canción de amor	Brahms
	El amor de las rosas	C. Franck
	La hora exquisita	R. Hahn
	Te adoro	Grieg
2 part	Maria Delormi	Freixas
	Canción del alba	Pérez Moya
	Sonrisa de abril	Sancho Marraco
	Rosa	Pahissa
	La mariposa primera	Daniel
	Serenata	Lambert
3 part	Barbieri di Siviglia, «Eco ridente in cielo»	Rossini
	Loreley, Aria	Catalani

Pescatori di perli, «Mi par d'udire ancora»	Bizet
Fedora, «Amor ti viela»	Giordano
Manon, «Sogna»	Massenet
L'arlesienne, Romanza	Gilea

Concert n. 107

Data: 18 de novembre de 1928 *Hora:* 17.00
Lloc: Palau de la Música Catalana

Intèrprets: Concepción Badía de Agustí (soprano), Emilio Vendrell (tenor), Pedro Vallribera (piano)

Programa:

1 part	Cançó muntanyenca	Millet
	Sospirs	Millet
	Cançó tardoral	Morera
	Ve i va	Zamacois
	Els Gegants	Zamacois
	Dubte	Apel.les Mestres
	Minuet	Apel.les Mestres
	No perdem temps	S. Fabregas
	A muntanya	Toldra
	Oració de mercès	Lamote de Grignon
	El que et diria	Morera
2part	Rosa	Pahissa
	Pantalons llargs	X. Gols
	Joc d'infant	A. Vives
	Cançó d'amor	Franck Marshall
	La Balali	Millet
	La ginesta	Pujol
	Garba	Eduardo Toldra
3 part	Cançó camperola	Schumann
	Ell i Ella	Schumann
	Cant de dansa	Schumann
	Cançó de bressol	Schumann
	Sota la finestra	Schumann
	El lliri i les floretes	Mendelssohn
	Anem-s'en a passejar	Brahms

Concert n. 108

Data: 27 de novembre de 1928 *Hora:* 18.00
Lloc: Saló d'Actes de la Càmbra Oficial de la Propietat Urbana de la Província de Barcelona

Intèrprets: Pepita Paulet (cantant), C. Lozano (piano)

Programa:

1 part	Hei! hui! L'hungarés en la tardó	Kink László
	Al Ball	Tshikowsky
	Capvespre a la platja	Schumann
	Margarida vae a Fonte	X X X
	Cançó del Silfi	Wolf

	Serenata inútil	Brahms
	Il Barbiere di Seviglia (Cavatina)	Rosini
2 part	Asturiana	Joaquín Nin
	El majo discreto	Granados
	Bajo los sauzales del Paso Molina	Juan Roca
	Boleros estudiantiles	F. Pedrell
	Cantares	J. Turina
3 part	Jugant	Pujol
	Rosa	J. Pahissa
	La Balalí	L. Millet
	Cançó de Maria	Lamotte de Grignon
	Cor meu	C. Lozano
	Frisansa d'Amor	Narcisa Freixas
	Ingenuitat	Apeles Mestres
	La Cenerentula, Aria: Sventurata! Mi credea	Rosini

Concert n. 109

Data: 30 de novembre de 1928 *Hora:* 16.30

Lloc: Palau de les Misions

Descripció: Exposición Internacional Misional, 2n concert

Intèrprets: Orquesta «da camera» Ardévol (Mtro. Ardévol, director), Maria Dolores Calvet (piano), Rdo. Francisco Tapies (orgue), Leonor Fabrè (continuo).

Programa:

1 part	Concierto en Re menor, piano y orquesta	Bach
	Concierto en Fa, órgano y orquesta	Händel
2 part	Sinfonía I	Pahissa
3 part	Serenata	Elgar
	Melodías Escocesas	Gilson

Concert n. 110

Data: 8 de desembre de 1928 *Hora:* 16.30

Lloc: Assil de Sant Rafel

Intèrprets: Maya Paul-Maar (soprano), Pere Paulí (tenor), Maria Bragulat (liderista), Carlota Blay (piano)

Programa:

1 part	Caro mío ben	Giordano
	Bergere légère	Weckerlin
	Margarideta filant	Schubert
	El jardiner	Wolf
	Vissi d'arte (de l'Opera «Tosca»)	Puccini
	Salve d'amor (de l'Opera «Tannhäuser»)	Wagner
	No't duc rancor	Schumann
	Cançó	Lambert
	La papallona primera	Daniel
	Amami	Denza
	Ch'ella micreda (de l'Opera «La Fanciulla del West»)	Puccini
2 part	Brise de Mai	Mendelsshonn

	Cançó de bressol	Brahms
	Chanson de Florian	Godard
	Toc d'oració	A. Mestres
	L'espiga i la rosella	A. Mestres
	La rosa	Pahissa
	Cantiret de vidre	N. Freixas
3 part	Dúo de l'Opera «Cavalleria Rusticana»	Mascagni
	Dúo del primer acte de l'Opera «Manon»	Massenet

Concert n. 111

Data: 15 de desembre de 1928 *Hora:* 17.00

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Concert en benefici de l'Asociación Mundial para la Defensa de la Mujer

Intèrprets: Consuelo Gatell (cantactriu), Rosa Rodés (guitarra), Rosita García Faria (violí), Carmen Bracons (piano), Carmen Alemany (piano)

Programa:

1 part	Recital de poesies per Tony Vila-Tey	
	Giulia	Denza
	Canción de Solvegg	Grieg
	Rosa	Pahissa
	Solovei	Balakireff
	Na casa branca da serra	Viana
	Tes yeux	Longás
2 part	Estudio	Sor
	Mazurka	Tárrega
	Testament d'Amelia	Llobet
	Fandanguillo	Torroba
	Courante	Bach
	Granada	Albéniz
	Recuerdos de la Alhambra	Tárrega
3 part	Romanza en sol	Beethoven
	Tambourin Chinois	Kreisler
	Polonesa en re	Wieniawski

Concert n. 112

Data: 23 de febrer de 1929 *Hora:* 18:30

Lloc: Palacio de la Música (Madrid)

Descripció: 16è concert

Intèrprets: Orquesta Lasalle (Jaume Pahissa, Julián Bautista i Josep Lasalle, directors)

Programa:

1 part	Sinfonía para cuerda sola	Pahissa
	Obertura sobre un tema catalán	Pahissa
2 part	Preludio para un Tibor Japonés	Julián Bautista
	Saubade	Obdulia Prieto
3 part	Obertura romántica	Thuille
	Muerte y transfiguración	Strauss

Concert n. 113

Data: 9 de març de 1929

Hora: 22.00

Lloc: Orfeó Gracienc

Descripció: Concert organitzat pel Grup Excursionista de l'Orfeó Gracienc pel 17è aniversari de la seva fundació

Intèrprets: Quartet vocal Santa Cecília, Concepció Callao (cantatriu) i Carmela de Larrocha (piano)

Programa

1 part	Ave maria	Victòria
	La filadora (popular catalana)	Vives
	Entre flors	Nicolau
	La pastoreta (popular catalana)	Vives
	Negra sombra (balada gallega)	Montes
	Alberg	Holstein
	L'emigrant	Vives
2 part	Maternal	Concepció Compte
	No et sàpiga greu	Francesc Pujol
	Véure't solament	Magda Serra
	L'enamorat a l'enamorada	Juli Garreta
	No enyoris mes cançons	Joaquim Serra
	Rosa	Jaume Pahissa
	Dintre mon cor t'he fet un niu	Frederic Longàs
	Pagesívola	Cumellas-Ribó
	Cançó de vela	Eduard Toldrà
3 part	Rosa de bardissa	Werner
	Serenata	Otto
	Cercant la primavera	Zelter
	Nocturn	Schubert
	Sant dilluns	Otto
	L'àgape dels apòstols	Wagner
	Marxa dels moliners	Zöllner

Concert n. 114

Data: 17 de març de 1929

Hora: 11.00

Lloc: Teatre Barcelona

Descripció: Patronat Institut Musical Ardèvol, 1r concert

Intèrprets: Orquestra «da Camera» Ardèvol (F. Ardèvol, director)

Programa:

1 part	Danses cèlebres	Gluck
	Concert en la menor op. 33	Saint-Saëns
2 part	1 Simfonia, per a orquestra de corda	Pahissa
3 part	Danses de Delphes	Debussy
	Tuilleries	Mussorsky
	Sobre una cançó hungara	B. Bartok
	Cançons	F. Ardèvol
	Petites variacions i fuga	F. Ardèvol
	Joia d'infants. Sardana	Manen-Ardèvol

Concert n. 115

Data: 17 de març de 1929

Hora: 17.00

Lloc: Centro Moral de Pueblo Nuevo

Intèrprets: Paquita Gibert (cantant), Josepa Tomás (piano), Cobla Barcelona

Programa:

1 part	Confidències	J. M. Vilá
	Davant la verge	Morera
	Setembre	Casals
	Isabel	Garreta
	L'hermosa Antònia	Juncá
	El maridet	Pujol
	Adelaida!	Beethoven
	Endreça	Schumann
	Mare vols dir-me	Weckerlin
	Com de Damasc la rosa ets tu	Elgar
	Cançó india	Rimsky-Korsakoff
	Primavera!	Wolf
2 part	Enyorança	Tomas
	Rosa	Pahissa
	On ets amor?	Morera
	Dubte	Apeles Mestres
	Prec de Madona Elisenda	Lamote de Grignon
	Cançó de grumet	Toldrà
	Danses de Vilanova	Toldrà
	Impressions camperoles	J. Serra

Concert n. 116

Data: 17 de març de 1929

Intèrprets: Emma Gifre (piano), Anotnia Gratacós (piano), Miguelina Llobet (piano), Montserrat Junyent (piano), Ana Ma. Leyte (piano), Josefina Serra (piano), Frank Marshall (piano), José Romeu (piano)

Programa:

1 part	Sonata en «re mayor»	Mozart
	Mallorca	Albeniz
	Bourree en «la menor»	Bach
	Impromptu-fantasia	Chopin
	Rouet d'omphale	Saint-Saens
2 part	Fantasia stuck op. 12	Schumann
	Primer tiempo de la Sonata op. 35	Chopin
	Berceuse	Chopin
	Estudio op. 25 n. 12	Chopin
	Impromptu en «mi bemol mayor»	Schubert
	Il sospiro	Liszt
	Cançó de montanya (de Escenas Catalanas)	Pahissa
	Invitación al vals	Weber
	Gran polonesa	Chopin

Concert n. 117

Data: 22 de març de 1929

Hora: 22.00

Lloc: Sala Teatre Zorrilla de Badalona

Descripció: Associació d'Amics de la Música de Badalona, 18è concert

Intèrprets: Pilar Rufi (cantatriu), Maria Carratalá (piano)

Programa:

1 part	De l'amor eterna	Johannes Brahms
	Serenta de «Cançons i danses de la Mort»	Modeste Moussorgsky
	Els bolets	Modeste Moussorgsky
	Pastoral (sense paraules)	Igor Strawinsky
	Tilimbom	Igor Strawinsky
2 part	Si dic: eil tu, gavina	Popular japonesa
	El pruner ha ja florit?	Popular japonesa
	Cançó de bressol	Popular indostànica
	Cançó de mainadera	Popular ukrània
	Doctor Eisenbart	Popular alemanya
	Non recuento les oveyes	Popular asturiana
	El sol se chama Lure-re-nzu	Popular asturiana
	El foc de Sant Josep	Popular catalana
	La dida	Popular catalana
	El poll i la pussa	Popular catalana
3 part	Cuca de llum	Joaquim Zamacois
	L'estrella enamorada	Josep Barberá
	Cançó de taverna	Baltassar Samper
	Campanar nevàt	Agustí Grau
	L'arbre dels infants	Agustí Grau
	Record	Jaume Pahissa
	Per un bes	Jaume Pahissa

Notes:

El record

La vela blanca m'ha dut el record
d'aquella tarda daurada:
el núvol rosa s'anava fonent
i s'esborrava la cala.

La nostra proa tallava la mar;
la vela, plena de vent, palpitava.
En els teus ulls reflectia's el munt,
l'estel roent i l'ombreta morada.
Ara, la vela m'ha dut el record:
on és la riàlla?

Totes les herbes d'aquell caminet
diu que et coneixen la passa:
la flor menuda te guaita de lluny
mentre s'inclina la canya.

Per no ferir-se te'n va l'esbarzer,
el corriol vora el marge s'aplana,
sota el teu peu se desfà el romaní.
Totes les herbes et saben la passa.
Però te cerco i me fuges. On ets,

o, planta rosada?

Si ara escoltava com raja la font
sota el brancaatge dels arbres
em duia l'ombra llunyana d'un cant.
Ai, quina ombra llunyana!
A dalt de l'arbre cantava l'ocell,
la font, dessorre la pica, lliscava.
L'ocell cantava de veure't a tu,
la font seguia les teves paraules,
i mullava el meu cor la teva veu
mes clara que l'aigua.

Per un bes

Per una cançó
dies i nits el món correria,
per una cançó
l'or ni la plata són premi prou bó.

Dono els tresors del mar i la terra
per una cançó!
Prò, per un bes, cançons donaria
a qui'm besaria.
Ah!... Per un bes,
cançons i riqueses i encara molt més!

Concert n. 118

Data: 29 d'abril de 1929

Hora: 22.00

Lloc: Ateneu Barcelonès

Descripció: Conferència-audició organitzada per Maria Carratalà

Intèrprets: Maria Carratalà (piano), Pilar Furi (soprano), Concepció Callao (contralt), Sebastià Snànchez-Juan (lector)

Programa:

- 1 part El subjectivisme, element bàsic de la música, i comentaris a la «Metafísica de la concepció musical» de Jaume Pahissa
- 2 part El Bastó
En Somnis (balada II)
Liliana (balada III)
Cançó del mocador (primera audició)
- 3 part El vent de la tardor (balada I)
Rosa
Invocació
Humanal camí, poema (primera audició a Barcelona)

Notes:

EL BASTÓ

La branca de faig floria, floria...
mirant-la de baix, tot jo m'hi dalia.
Branqueta de faig, hauràs d'ésser mia,
que em vull fer un bastó per tota la vida!
Quan sóc allí dalt, el món fa alegria,

en cel i verdor la terra es perdia.
Li pots dir adéu, la branca florida,
a aquests horitzons coberts de delícies!
'Nirem terra enllà, camina, camina;
'nirem tots dos sols per pobles i viles,
podrem veure el món, gosar d'altres ditxes,
prò mai tornaràs a traure florida.
Als cops de destrat els ocells fugien,
les flors del brancal plovién, plovién...
Li poso una amor per tota la vida!

EN SOMNIS

En somnis he vist la filla d'un rei,
de galtes humides i pàl·lides;
sèiem de costat sota del til·lo verd
i amorosament abraçats estàvem.
–No desitjo pas ton trono de rei,
ni ton ceptre d'or, ni esplendent corona,
lo que'm fa glatir ets tu, només tu,
la flor més hermosa.
–Això no pot ser, –ella m'ha respost,–
que el fossar habito.
Sols ne puc sortir a la mitja nit,
i si vinc prop teu és perquè, perquè t'estimo.

LILIANA

Liliana et diu el món, dolcíssima Liliana,
del lliri blanc nascuda, perfumada i gentil
com l'oreig olorós d'una encantada plana,
on sembra l'ametller fràgils volves d'abril
com blanca neu tardana.

Enllà on se perfuma l'espai i fa bonança
en l'espessor dels lliris que encensen collvinclant-se
com la dea d'amor prengué forma en l'onada,
sorgeix ton cos de fada
i obre els ulls a la vida,
en mig de la florida,
ta forma reposada
vivent o somiada.

Ets bella, misteriosa, Liliana et diu el món,
t'envolta somniós perfum d'una balada;
tos bucles són d'or fi, el teu mirar profund,
ta veu desvanescuda és la veu enyorada
que arriba d'altre món.

Prens forma com un somni de damisel·la altiva
que fa reviure els cors i en els torneigs activa
als campions que enlairen l'oriflama cristiana,
dolcíssima Liliana,
de dolç mirar suau,
profund com un cel blau,
llunyana enamorada
vivent o somiada.

CANÇÓ DEL MOCADOR

Cada nit passava
sota el teu balcó,
tu em feies la senya
amb el mocador.
El mocador era
blanc o de color;
si era blanc, venies;
si no ho era, no.

Una nit més clara
no et viu al balcó;
vora la finestra
veig el mocador;
no era blanc ni el negre,
era el de color.
Ai! l'amor darrera
no t'he vist més, no.

Ai! adéu, primera,
ai! adéu, darrera
amor!

CANÇÓ DE FADA

En sonant ma cançó
t'apareix ma figura;
me diuen visió,
fantasma de llum pura.
En callant la cançó
s'esvaeix ma figura;
però, germà, volant
só sempre al teu voltant!

L'esvelt llaut que tinc
regalima musica,
prim com esquellerinc,
brunz, arpeja i somica.
Guaita com mou el dring
la mà blanca i bonica!
Guaita, germà, volant
com danso al teu voltant!...

De mon cos vincladís
s'escampa una llum vaga,
fresc i pàl·lid encís
de rosa de l'obaga.
Es fa el cant fonedís;
la visió s'apaga.
Però, germà, volant
só sempre al teu voltant!

Enc que no puc morir,
me falta un xic de vida.
Sols tu m'has vist a mi,
a la trista partida;
sols tu em pots fè existir
dant-me un xic de ta vida;
un alè del teu cant

que al món m'irà infantant.

PER UN BES

Per una cançó
dies i nits el món correria,
per una cançó
l'or ni la plata són premi prou bo.

Dono els tresors del mar i la terra
per una cançó!
Prò, per un bes, cançons donaria
a qui'm besaria.
Ah!... Per un bes,
cançons i riqueses i encare molt més!

EL RECORD

La vela blanca m'ha dut el record
d'aquella tarda daurada:
el núvol rosa s'anava fonent
i s'esborrava la cala.
La nostra proa tallava la mar;
la vela, plena de vent, palpitava.
En els teus ulls reflectia's el munt,
l'estel roent i l'ombreta morada.
Ara, la vela m'ha dut el record:
on és la rialla?

Totes les herbes d'aquell caminet
diu que et coneixen la passa:
la flor menuda te guaita de lluny
mentre s'inclina la canya.
Per no ferir-te se'n va l'esbarzer,
el corriol vora el marge s'aplana,
sota el teu peu se desfà el romaní.
Totes les herbes et saben la passa.
Però te cerco i me fuges. On ets,
o, planta rosada?

Si ara escoltava com raja la font
sota el brancatge dels arbres
em duia l'ombra llunyana d'un cant.
Ai, quina ombra llunyana!
A dalt de l'arbre cantava l'ocell,
la font, dessobre la pica, lliscava.
L'ocell cantava de veure't a tu,
la font, seguia les teves paraules,
i mullava el meu cor la teva veu
més clara que l'aigua.

EL VENT DE LA TARDOR

El vent de la tardor sacut els arbres,
la nit és molla i freda;
emboçat en ma capa, cruso a cavall la selva.
Mentres cavalco,
al meu davant golopen

mos pensaments alegres
i alegrement me porten
a la casa de l'estimada meva.
Lladren el gossos,
els criats acuden amb antorxes enceses;
i fent trincar els esperons
me'n pujo per l'escala de pedra.
Dintre una cambra entapissada i clara,
ben perfumada i tèbia,
m'espera mon amor.
Entre sos braços me rebejo amb dalera.
El vent rondina entre el fullam,
les branques del roure xerrotegen:
«On vas, foll cavaller?
què vols, què logres, amb tes bojes quimeres?»

ROSA

Rosa d'un jardí,
on la llum hi manca,
jo et vindré a collir
al cim de la branca.

Si no et puc tenir,
ai roseta blanca,
més m'estim morir
al peu de ta branca.

INVOCACIÓ

Per la pau dels que som dins la masia,
pels que a la llar ploraven esperant,
pels que duen la rella cada dia,
per la pau dels que tornen i se'n van.
I pel repós dels que la mort empara
i a aquesta taula varen seure un jorn;
per la memòria de la meva mare
que va morí amb la fe del meu retorn!
Jseús, gronxat pel fred i la misèria,
perdoneu en la llum d'aquesta nit,
als desgraciats que viuen amb la dèria
de fè engreixar l'orgull a dins del pit.
Perdó pels que no veuen la llum clara,
pels que en el pa només hi tasten fel,
pels que reneguen del casal del pare,
pels que esmolen les ungles contra el cel;
pels que no estimen la seva terra
i caminen pel món desesperats
lluny de la pau i a la vora de la guerra!
Perdó, Jesús! Perdó pels meus pecats!...

HUMANAL CAMÍ

Somnis són els fets de l'home
foc i llum,
vent i fum.
En la vida obscura,
sota una llum pàl·lida com la lluna

que canvia la figura de les coses,
 una ignota carrera va seguint.
 Ell imagina formes
 totes generades en son sí,
 ell creà l'esperit i músiques inventades.
 Tot és deliri en son viure,
 i follia suprema.
 I així va avençant
 cap una terra misteriosa i eterna,
 un món que sa febre feu sorgir
 en les més llunyanes ombres;
 un lloc de dues estances:
 una, suau, i lluminosa i feliç;
 una altra, roent, fosca i desesperada.

Concert n. 119

Data: 30 de juny de 1929
Lloc: Sala Mozart

Hora: 11.00

Intèrprets: Pepita Paulet (cantant), José Mestres (tenor), C. Lozano (piano)

Programa:

1 part	Caro mio ben	Giordani
	La Nozze di Figaro	Mozart
	Notte	Respighi
	En les ruïnes d'una abadia	Fauré
	Cançó d'amor	Brahms
	Cançó de bressol	Brahms
	Rosa de bardissa	Schubert
	Tendra nineta	Weckerlin
2 part	Muntanyenca	Millet
	Per un bes	Pahissa
	Capvespre	Lozano
	Nupcial	Lamote de Grignon
	Romanç de Santa Llúcia	Toldrà
	Brindis	Pérez-Moya
3 part	Les aigües d'aquesta font	M. Bartolí
	Inspiradora	Apeles Mestres
	La Bosqueta	Casagemas
	Pensa amb mi	Lozano

Concert n. 120

Data: 17 de novembre de 1929

Hora: 11.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació Obrera de Concerts, curs 1929-30, 3r concert

Intèrprets: Concepció Callao (cantant), Blai Net (piano)

Programa:

1 part	La ferida de l'amor	Dr. Arné
	Minuet d'exaudet	Weckerlin
	Oda safica	Brahms

	El rei dels verns	Schubert
	Nell	Fauré
	Per l'estepa	Gretschaninow
	Aria de Querubí	Mozart
2 part	Rondó en do major, op. 51 n. 1	Beethoven
	Noveleta	Schumann
	Goyescas n. IV	Granados
	Sant Francesc caminant amunt les ones	Liszt
3 part	Minuet	Apeles Mestres
	Cançó tardoral	Morera
	Muntanyenca	Millet
	El rossinyol	Lamote de Grignon
	Invocació	Pahissa
	Cançó de vela	Toldrà
	Sonet de la vida nova	Marqués
	Un clavell	Pujol
	L'esposa parla	Cumelles-Ribo
	Ve i va	Zamacois

Notes:

INVOCACIÓ

Per la pau dels que són dins la masia,
pels que a la llar ploraven esperant,
pels que duen la rella cada dia,
per la pau dels que tornen i s'en van.
I pel repós dels que la mort empara
i a aquesta taula varen seure un jorn;
per la memòria de la meua mare
que va morir amb la fe del meu retorn!...
Jseús gronxat pel fred i la misèria...
perdoneu en la llum d'aquesta nit
als desgraciats que viuen amb la dèria
de fè engreixar l'orgull a dins del pit.
Perdó! Perdó! pels que no veuen la llum clara,
pels que en el pà no més hi tasten fel,
pels que reneguen del casal del pare,
pels que esmolen les unghes contra el Cel,
pels que no estimen la seva terra
i van pel món rodant desesperats
lluny de la pau i vora de la guerra!...
Perdó, Jesús, perdó pels meus pecats,
perdó, perdó pels meus pecats.

Concert n. 121

Data: 30 de novembre de 1929

Hora: 16.00

Lloc: Palau de les Missions

Descripció: Exposició Internacional de Barcelona

Intèrprets: Orquestra «da Camera» (Ferran Ardèvol, director)

Programa:

1 part	Concert en re menor per a piano i orquestra Bach	
	Concert en fa per a orga i orquestra	Händel

2 part	Simfonia I	Pahissa
3 part	Serenata	Elgar
	Melodies escoceses	Gilson

Concert n. 122

Data: 14 de desembre de 1929 *Hora:* 16.30

Lloc: Palau de les Missions

Descripció: Exposició Internacional de Barcelona

Intèrprets: Orquestra «da Camera» Ardèvol (Ferran Ardèvol, director)

Programa:

1 part	Concert en re menor	Bach
2 part	Concert en fa	Händel
3 part	Serenata	Elgar
	1a. Simfonia	Pahissa

Concert n. 123

Data: 25 de gener de 1930 *Hora:* 19.00

Lloc: Sala d'Actes de l'Ateneu Barcelonès

Intèrprets: Cecília Gubert (cantatriu), Pere Vallribera (piano)

Programa:

1 part	T'estimo	Grieg
	Veinatge	Chaminade
	Per l'estepa	Gretchaninoff
	Aria de Querubí (Lied)	Mozart
2 part	La Bohème	Puccini
	Aria de Querubí (de Les Noces de Figaro)	Mozart
	La Waly	Catalani
	Il barbiere di Siviglia (Cavatina)	Rossini
3 part	Romança de Santa Llúcia	Toldrà
	El mal de l'amor	Pujol
	La cançó del mar	Apel.les Mestres
	Clavell del balcó	Morera
	Glossa	Samper
	Per un bes	Pahissa

Concert n. 124

Data: 30 de març de 1930 *Hora:* 11.00

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Patronato Ardèvol

Intèrprets: F. Ardèvol (piano)

Programa:

1 part	Sonata en re	Mozart
	Papillons	Schumann

2 part	Idili Nit de somnis Sonata en un sol temps La maja y el ruiseñor	F. Ardévol Pahissa Marqués Granados
3 part	Piece pour le piano Vals La paix du soir au cimetière, de «Les heures persanes»	Honegger Burlingame Hill Koechlin

Concert n. 125

Data: 4 de maig de 1930 *Hora:* 18.00
Lloc: Empar de Santa Llúcia

Intèrprets: Herminia Gas (piano), Nieves Gas (violí)

Programa:

1 part	Allegro del concierto en do Siciliana et Rigaudon Aria Variaciones	Haydn Francoeur-Kreisler Bach Tartini
2 part	Sonata Estudio Cant de Muntanya Elevación Rapsodia Preludio y Allegro	Scarlatti Chopin Pahissa Schumann Brahms Pugnani-Kreisler

Concert n. 126

Data: 6 de maig de 1930
Lloc: Estudi Masriera
Descripció: Concerts Paulet

Intèrprets: José Antonio de Huarte (violí), Pepita Paulet (liderista), Villaumbrosia (piano), C. Lozano (piano)

Programa:

1 part	Les nines de Cerdanya Tilimbón Ma dona és morta La Pastora i el Cu-cut Del cabello más sutil Cantares	C. Lozano (har.) Strawinsky C. Lozano (har.) ? S. Obradors Turina
2 part	Preludi Sonata en fa Aires Bohemis	Pugnani-Kreisler Corelli Sarasate
3 part	Rosa Minuet Secret Cançó lituana El passarell festejant Cançó oriental	J. Pahissa Apeles Mestres C. Lozano Chopin Schubert Rimsky Korsakoff

La dona del soldat
Serenada

Rachmaninoff
Strauss

Concert n. 127

Data: 18 de maig de 1930 *Hora:* 18.00

Descripció: El ventall del poeta de la Casa Vilaró

Intèrprets: Mauel Boscà (tenor), Narcís Gibert (tenor), Josep Lopez (baríton), Josep M. Valls (baix)

Programa:

1 part	La Pastoreta	A. Vives
	La Filla del Marxant	A. Vives
	Un ventall	J. Pahissa
	Ubi caritas	F. Pujol
	El cant del terror	Apel.les Mestres
2 part	Adéu petita rosa	Jaques Delcroze
	Tant me fa que nevi o ploqui	Loewe
	El cavaller fatxenda	Loewe
	Cançó del caçador	Mendelsshon
	Si a Déu plau	Mendelsshon
	Brindis del Rhin	Mendelsshon

Concert n. 128

Data: 24 de maig de 1930 *Hora:* 22.00

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Club Femení i d'Esports de Barcelona

Intèrprets: Pilar Rufí (soprano), Concepció Callao (contralt), Maria Carratalà (piano)

Programa:

1 part	Vora de tu	Bach
	Adelaida	Beethoven
	Riure i plorar	Schubert
	Gopak	Moussorgski
	Tardor	Honegger
	Saltimbanques	Honegger
	Humanal camí	Pahissa
2 part	La violeta	Mozart
	Pastoral	Strawinsky
	Les cavallets	Debussy
	Green	Debussy
	De l'infantament meravellós de Schaahrazada	Gerhard
3 part	Duo de l'oratori «Josuè»	Haendel
	La dansa de les flors	Mendelsohn
	Missatge	Schumann
	Les missatgers d'amor	Brahms
	Serenata a l'infant (estrena)	Blancafort
	Les vídues vulgars (estrena)	Gerhard
	Madrigal (estrena)	Pahissa

Concert n. 129

Data: 1 de juny de 1930

Hora: 17.00

Lloc: Escola Choral Martinenca

Descripció: Selecta festa de música a profit de la subscripció pro-presos

Intèrprets: Esbart de Dansaires de l'Escola (Aureli Cortiella Mastret, director), Pilar Rufi (cantatriu), Maria Carratalà (piano), Orfeó Escola Choral Martinenca (Emmanuel Bosser, director)

Programa:

1 part	Galop de cortesia, de Gurb L'espunyolet, del Bergadà La bolangera, de la Ribera Ballet de muntanya, de la Garrotxa Ball pla, del Bergadà Ball de Sant Farriol, del Pallars	
2 part	Quan tornàvem de la font Muntanya avall Vé i và La filadora La Marianneta L'arbre dels infants Cançó del mocador Cançó de taverna Abril	J. Lamote Blancafort J. Zamacois Apeles Mestres J. Barberá A. Grau J. Pahissa B. Samper E. Morera
3 part	El cant de la senyera L'orfanet Muntanyenca La puput Per tu ploro Moment musical La presó de Lleida La sardana de la Patria	Millet Escofet Bosses A. Mestres P. Ventura Schubert Cumelles Ribó Morera

Notes:

CANÇÓ DEL MOCADOR

Cada nit passava
sota el teu balcó,
tu em feies la senya
amb el mocador.
El mocador era
blanc o de color;
si era blanc, venies;
si no ho era, no.
Una nit més clara
no et viu al balcó;
vora la finestra
veig el mocador;
no era el blanc ni el negre,
era el de color.
Ai! l'amor darrera
no t'he vist més, nó.
Ai! adéu, primera,

ai! adéu , darrera
amor!

Concert n. 130

Data: 12 de juny de 1930

Hora: 22.00

Lloc: Palau Nacional

Descripció: Exposición de Barcelona, 4rt concert simfònci, Festival Pahissa

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Jaume Pahissa, director)

Programa:

- 1 part Obertura, sobre un tema popular
Sinfonia II (Sinfonietta) para gran orquesta de cuerda
- 2 part Monodía
El camí, poema sinfónico
- 3 part «Suite» intertonal

Notes:

OBERTURA SOBRE UN TEMA POPULAR

Escrita en la forma y estilo de las grandes oberturas de la escuela romántica. El tema es la melodía de la canción popular catalana «El Rabadà».

SIMFONIA II (Sinfonietta) para orquesta de cuerda

El núcleo de esta Sinfonía lo constituye el «Andante», muy desarrollado y melódico escrito dentro de las normas armónicas tradicionales. Este movimiento está encuadrado por un «Preludio» en acordes intertonales i por un «Final» rítmico y de rasgos rápidos y violentos.

MONODIA

Es una obra orquestal escrito [sic] sin emplear otro intervalo armónico que el unisóno o la octava. Es para demostrar que la impresión que produce la música no depende de los efectos ni de la riqueza de la armonía, como tampoco de cualquier otra característica, tales como la originalidad, el tipismo, la modernidad, la complicación, etc., sino de la pura emoción estética.

EL CAMÍ (poema sinfónico)

La partitura contiene la siguiente nota explicativa.

«Alegremente va el caminante prosiguiendo su camino, montes arriba; cuando llega a la cima, vé abrirse ante su mirada el dulce valle, con el pueblecillo lejano, y esta visión despierta en su corazón recuerdos y sentimientos de inefable dulzura.

Entre el esplendor de un atardecer dorado, reanuda el viadante la larga caminata; a su paso, vé cambiarse el paisaje, mientras el camino descende tortuosamente hasta penetrar en la sombra del bosque. El sol, llegando al ocaso, tiñe de luz rojiza las altas montañas; la oscuridad se hace más intensa y, poco a poco, va apuntando el pálido brillo de las estrellas. La noche canta con levísimo murmullo.

Un resplandor creciente anuncia el término del camino y es prometedor de un dulce reposo».

SUITE INTERTONAL

Esta obra ha sido escrita en armonía disonante.

En el «Preludio» y en la «Marcha fúnebre» se sigue rigurosamente el sistema disonante perfecto. El «Andante agitato» ha sido trabajado con alguna libertad y el «Intermezzo» fue compuesto en armonía casi normal.

Concert n. 131

Data: 20 de juny de 1930

Hora: 22.00

Lloc: Sala Mozart

Descripció: concert a benefici dels presos i exiliats

Intèrprets: Concepció Callao (cantatriu), Rosa Mitjavila (cantatriu), Rosa Colom (piano)

Programa:

1 part	Ingenuitat	Apeles Mestres
	La rosella i l'espiga	Menéndez
	Montserrat	Lluïsa Casagemas
	Les roses	Nacisa Freixes
	Rosa	Pahissa
	Cançó d'octubre	Joaquim Cassadó
	Der Freischütz	Weber
2 part	Seguidillas	Albéniz
	Pastorales et Caprice	Scarlatti
	Somni d'amor	Listz
	Rapsòdia n. 12	Listz
3 part	Pensa amb mi	A. Laporta
	Pirinenca	M. Borguñó
	Violetes Decembrals	J. Fàbregas
	L'enamorat a l'enamorada	J. Garreta
	Lluny de ma terra	Moragas
	¿Quin mal hi ha?	Apeles Mestres
	¡Cor meu!	Antoni Marqués

Concert n. 132

Data: 1 de desembre de 1930

Hora: 22.00

Lloc: Teatre Principal de Girona

Descripció: Associació de Música de Girona, curs 9, 2n concert

Intèrprets: Rosa Balcells (arpista), Maria Lluïsa Claramunt (cantatriu), Josep Caminals (piano)

Programa:

1 part	Tres Noèls	Tournier
	Margarida dolorosa filant	Zabel
	Al matí (estudi de concert)	Tournier
	Somni d'amor	Zabel
	Jazz-Band	Tournier
	Fantasia sobre motius russos	Theumann
2 part	O, cessate di piagarmi	Scarlatti
	Un aura amorosa (Cossi fan tutte)	Mozart
	Jota	Falla
	Cançó de bressol	Milhaud

	Demà	Strauss
	Der Freischütz (recitatiu i ària d'Agata)	Weber
3 part	Romansa sense paraules	Fauré
	Variacions pastorals sobre un vell Noël	Rousseau
	Impromptu	Fauré
	Largo	Haendel
	Rosa	Pahissa
	Tendre nineta (Pastorel·la)	Weckerlin
	Mare, vols dir-me (Pastorel·la)	Weckerlin

Concert n. 133

Data: 2 de desembre de 1930

Hora: 22.00

Lloc: Sala Edison de Figueras

Descripció: Associació de Música de Figueres, curs 8, 2n concert

Intèrprets: Rosa Balcells (arpista), Maria Lluisa Claramunt (cantatriu) i Josep Caminals (piano)

Programa

1 part	Tres Noëls	Tournier
	Margarida dolorosa filant	Zabel
	Al matí (estudi de concert)	Tournier
	Rève d'amour	Zabel
	Jazz-Band	Tournier
	Fantasia sobre motius populars russos	Theumann
2 part	O cessate di piagarmi	Scarlatti
	Un'aura amorosa (Cossi fan tutte)	Mozart
	Jota	Falla
	Berceuse	Milhaud
	Demà	Strauss
	Der Freischütz (recitatiu i ària d'Agata)	Weber
3 part	Romança sens paraules	Faure
	Variacions pastorals sobre un vell Noël	Rousseau
	Impromptu	Faure
	Largo	Haendel
	Rosa	Pahissa
	Jeunes fillettes (Bergerette)	Weckerlin
	Maman, dites-moi (Bergerette)	Weckerlin

Concert n. 134

Data: 25 de gener de 1931

Hora: 17.00

Lloc: Orfeó Gracienc

Intèrprets: Orquestra «da Camera» Ardèvol (Ferran Ardèvol, director)

Programa:

1 part	In the far West. Serenata	G. Bantock
2 part	Petites variacions i Fugueta	F. Ardèvol
	I Simfonia	J. Pahissa
3 part	Quartet en mi menor «De ma vie»	Smetana

Concert n. 135

Data: 21 de febrer de 1931

Hora: 18:30

Lloc: Palacio de la Música (Madrid)

Intèrprets: Orquesta Lasalle (Jaume Pahissa, Marcos Ortiz i Briones, directors)

Programa:

1 part	Sinfonía para cuerda	Pahissa
2 part	Homenaje a Debussy	Massan
	Cristo	Marcos Ortiz
	Danzas de Judith	Briones
	Faunania	Blaco Recio
3 part	El camino	Pahissa
	Suite intertonal	Pahissa

Concert n. 136

Data: 22 de febrer de 1931

Hora: 17.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Intèrprets: Conxita Supervia (cantant), Alexandre Vilalta (piano)

Programa:

1 part	Le Nozze di Figaro «Ballata cherubino»	Mozart
	Les Adieux de L'Hotesse Arabe	Bizet
	I Pastori	Pizzetti
	La Cenerentora, gran rondó	Rossini
2 part	Serranilla	J. Rodrigo
	Zarza florida	G. Durán
	El amor es como un niño	Anònim (1780-1800)
	Amor y odio	Granados
	El majo discreto	Granados
	El paño moruno	M. de Falla
	Asturiana	M. de Falla
	Nana	M. de Falla
	Farruca	Turina
	El cant dels ocells	J. Nin
	El paño murciano	J. Nin
3 part	Boires baixes	Granados
	Scherzo	Samper
	L'hora grisa	Mompou
	Cançó de Maria	Lamote de Grignon
	Rosa	Pahissa
	Cançó del port	Llongueres
	Romanç de Santa Llúcia	Toldrà

Notes:

ROSA

Rosa d'un jardí
on la llum hi manca,
jo et vindré a collir
al cim d'una branca.

Si no et puc tenir
ai roseta blanca,
més m'estim morir
al peu de ta branca.

Concert n. 137

Data: 15 de març de 1931 *Hora:* 16.45

Lloc: Mercaders 36, 1r. 2a.

Descripció: Antoni Laporta Astort, curs 9, 65a audició

Intèrprets: Isabelle Marti-Colin (piano), Rosita Garcia Faria (violí), Joan Peracaula (violí),
Graciano Tarragó (viola), Josep Trotta (violoncel)

Programa:

1 part	Quatuor	C. Chausson
2 part	La Follia	Corelli
	Sonata op. 24 Do major	M. v. Weber
3 part	Variacions sobre un tema de Corelli	Tartini-Kreisler
	Adagio, del concert	Max-Bruch
	Rondo capriccioso	Saint-Saëns
	Menuet	Laporta-Astort
	Barcarolle	Chopin
	Fent camí	Pahissa
	Le vent, d'après nature	Antoni Marqués

Concert n. 138

Data: 23 de març de 1931 *Hora:* 22.00

Lloc: Saló Cine Doré (Tortosa)

Descripció: Associació de Música de Tortosa, curs 6, 43è concert

Intèrprets: Neus Gas (violí), Herminia Gas (piano)

Programa:

1 part	La follia	Corelli
	Melodia	Gluck
	Preludi i allegro	Pugnani-Kreisler
2 part	Sonata	Scarlatti
	Arabesque	Debussy
	Muntanyenca	Pahissa
	Estudi	Chopin
	Rapsodia	Brahms
3 part	Variacions	Tartini
	Siciliano et rigaudon	Francoeur-Kreisler
	Andantino	P. Martini
	Balletmusik	Schubert-Kreisler
	Dansa de «La vida breve»	Falla

Concert n. 139

Data: 11 d'abril de 1931
Lloc: Sala Mozart

Hora: 22.00

Intèrprets: Cecília Costa (soprano), Pere Vallribera (piano)

Programa:

1 part	Vilanella	E. Dell'Acqua
	Au rossignol	G. F. Händel
	Una voce poco fa	G. Rossini
	Gli angui d'inferno	Mozart
2 part	Les últimes roses	F. Longas
	A Nostre Senyor petit...	Font Palmarola
	Al Canari	Font Palmarola
	Rosa	Pahissa
	Col·legiala matinera	Morera
	La filadora	Apeles Mestres
	Al ball	Tschaikowsky
	Les fulles son mortes	Doret
3 part	Semiramides	Rossini
	Carnevale di Venezia	G. Benedict
	L'incantatrice	L. Arditi

Concert n. 140

Data: 14 d'abril de 1931
Lloc: Palau de la Música Catalana

Hora: 22.00

Descripció: Gran Concert a benefici de la Lliga espanyola contra el Càncer

Intèrprets: Margarida Roesgen-Champion (clave), Pilar Rufí (soprano), Concepció Callao (mezzosoprano), Josep Maria Caminals (piano), Jaume Pahissa (director)

Programa:

1 part	Sinfonia I (Trio)	Pahissa
	Concerto en Si bemol	Haendel
2 part	Sonata en re	Mateu Albeniz
	Sonata en re	Pare Soler
	2 Gígues en rondeau	Rameau
	Dansa rustica	M. Roesgen-Champion
	Amor vella	Brahms
	Quan ja ve la son	Mussorgski
	Els cavallets	Debussy
	Tilimbom	Strawinski
	Un crit de mercat	Robert Gerhard
	Scherzo	Samper
	Cançó d'estudiant	Pahissa
3 part	Cor meu	A. Marqués
	El rossinyol	Lamote
	Lo frare	Manen
	La promesa	Pahissa
	Humanal camí	Pahissa
	La dansa de les flors	Mendelssohn
	Madrigal	Pahissa

Concert n. 141

Data: 29 de maig de 1931 *Hora:* 22.00*Lloc:* Mercaders 36, 1r. 2a.*Descripció:* Concerts Antoni Laporta Astort, 72a audició*Intèrprets:* Sofia Ramon (piano), Joan Perecaula (violí), Gracià Tarrago (viola)*Programa:*

1 part	Sonata en Fa major (La Primavera)	Beethoven
2 part	Sonata (Pastoral)	Beethoven
	Menuet	Laporta-Astort
	Romàntica	Borras de Palau
	Romança estil segle XIX	Pahissa
	Papillons	Ole-Olsen

Concert n. 142

Data: 31 de maig de 1931 *Hora:* 11.00*Lloc:* Sala Mozart*Descripció:* Foment de l'Art Líric, Concerts Paulet*Intèrprets:* Pepita Paulet (cantant), Germá Sabat (violí), Maria Carbonell (piano), Climent Lozano (piano)*Programa:*

1 part	Cançó de bressol	Colomiris (har.)
	Uy! Uy!	Kun Láizló (har.)
	Zumzeta Zum	R. Novi (har.)
	Muntanyes regalades	M. Serracant (har.)
	Solitud al bosc	Brahms
	Margaton (del segle XV)	Perilhon
	Cançó jueva	Rimsky Korsakow
	Ja ets ací	Wolf
2 part	Sonata en Re, op. 12 n. 1	Beethoven
3 part	Tra la la y el punteado	Granados
	Jota	Falla
	Rosa	Pahissa
	La mes hermosa	Buixo
	Secret	Lozano
	La Generosa	Apeles
	Mal d'amor	Freixes
	Impressió (cant a Barcelona)	Casagemas

Concert n. 143

Data: 31 de maig de 1931

Hora: 22.00

Lloc: Orfeó Gracienc

Descripció: Conservatori femení, tercera conferència-concert

Intèrprets: Concepció Callao (cantatriu), Carme Bas (conferenciant)

Programa:

1 part	Disertació sobre la cançó popular	Carme Bas
	La belle se siet (segle XV)	Guill. Dufay
	La Presó de Lleida (catalana)	J. Pahissa
	Cançó de l'ladre (catalana)	J. Pahissa
	En Serrallonga (catalana)	E. Bosch
	La Lluna (catalana) 1.ª audició	J. Borrás de Palau
	Desperteu-vos (francesa)	J. Barberá
	Els tres dallaires (catalana)	J. Barberá
	Javadis Indostanico (Cançó de bresol) (indostànica)	J. Barberá
	Morendes a la Virgen (Cançó de bresol) (salamantina) 1.ª audició	J. Barberá
	La dama d'Aragó (catalana)	J. Barberá
	El Foc de Sant Josep (catalana)	J. Barberá
2 part	Vida dels soldats (catalana)	J. Llongueras
	Ma dona es morta (francesa)	C. Lozano
	Marsanna (catalana)	F. Pujol
	L'enyor (catalana)	J. Gibert Camins
	Cançó del Pastoret (catalana)	A. Massana (J. S.)
	A l'horta del meu para (catalana) Estrena	Carme Bas
	Rosa del Folló (catalana)	J. Lamote de Grignon
	Ai, mossos qu'aneu pel món (catalana) 1.ª audició	E. Toldrà
	Ball Cerdà (catalana) 1.ª audició	R. Lamote de Grignon
	La mort i la donzella (catalana)	R. Gerhard
	La Calàndria (catalana)	R. Gerhard
	Del monestí a la Pobla (catalana) 1.ª audició	B. Samper

Concert n. 144

Data: 15 de juny de 1931

Hora: 22.00

Lloc: Mercaders 36, 1r 2a

Descripció: Concerts Antoni Laporta Astort, 71a audició

Intèrprets: Pilar Noguero (piano), Domenec Ponsa (violí), Ramon Vergés (violí), Graciano Tarragó (viola), Josep Trotta (violoncel)

Programa:

1 part	Sonata en fa	Haendel
	Nocturn op. 27 n. 2	Chopin
	Vals en La b	Chopin
	Capriccio	Mendelssohn
2 part	Amorosa	Morera
	Chant sants paroles	Tschaikowsky
	Menuet	Debussy
	Oriental	Morera
	Mazurka	Wieniawski

	Clair de Lune	Debussy
	Al jardí els infants juguen	Antoni Marqués
	Cant de muntanya	J. Pahissa
	Danza de la gitana	E. Halffter
3 part	Quintet en fa menor	César Franck

Concert n. 145

Data: 18 de juny de 1931 *Hora:* 22.00

Lloc: Mercaders 36, 1r 2a

Descripció: Antoni Laporta Astort, 72a audició

Intèrprets: Yvonne Buire (piano), Josep Perecaula (violí), Claudi Agell (viola), Gabriel Rodó (violoncel)

Programa:

1 part	Phantasiestuck	R. Schumann
	Scherzo	Klengel
	Elevation	R. Schumann
	Cançó en la mar	J. Pahissa
	Capriccio	Brahms
2 part	Concert	Boccherini
	Scherzo	Chopin
	La source et le ruisseau	Antoni Marqués
	Danza de «La vida breve»	M. de Falla
3 part	Quartet op. 87	Dvůrák

Concert n. 146

Data: 20 de juny de 1931 *Hora:* 22.00

Lloc: Mecaders 36, 1r 2a

Descripció: Antoni Laporta Astort, 73a audició

Intèrprets: Isabelle Marti-Colin (piano), Rafel Ferrer (violí), Graciano Tarragó (viola), Josep Trotta (violoncel)

Programa:

1 part	Suite francesa n. IV	J. S. Bach
	Sonata	W. A. Mozart
2 part	Romanza en sol	Beethoven
	La fille aux cheveux de lin	Debussy
	Les birbadores	E. Toldrà
	Rigodon	Laporta Astort
	Invitation a le Valse	Weber-Tausig
	Danza de la pastora	E. Halffter
	Fent camí	J. Pahissa
	Preludi al vent	Antoni Marqués
	Les jeux d'eau de le villa d'Este	F. Lizst
3 part	Deuxdeme Quatuor	G. Fauré

Concert n. 147

Data: 29 de novembre de 1931

Hora: 11.00

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Concerts íntims

Intèrprets: Ma. del Carme Aymat (cantatriu), Pere Vallribera (piano)

Programa:

1 part	Mare, vols dir-me	Weckerlin
	Cançó de Bressol	Mozart
	La truita	Schubert
	El cigne	Grieg
	Vers l'estimada	Brahms
	De ma finestra estant	Rachmaninoff
	Garideta	Ravel
2 part	Concert italià	Bach
3 part	Has permès que t'estimés	Lozano
	Nupcial	Lamote de Grignon
	Canticel	Toldrà
	Cançó	Lambert
	Rosa	Pahissa
	Cançó de capvespre	Joaquim Salvat

Concert n. 148

Data: 29 de novembre de 1931

Hora: 11.15

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts de Barcelona

Descripció: 25è. Concert Simfònic Popular

Intèrprets: Banda Municipal de Barcelona (Jaume Pahissa i Joan Lamote de Grignon, directors)

Programa:

1 part	Der Freischütz, obertura	Weber
	Canzonetta, del primer quartet	Mendelssohn
	Mort i transfiguració, poema simfònic	R. Strauss
2 part	Tres Danses sobre temes populars mallorquins	Antoni Noguera
	Lied & Scherzo, per a doble-quintet de vent	Florent Schmitt
	Canigó, dansa dels Fallaires	Jaume Pahissa
	Els mestres cantaires, obertura	Wagner

Notes:

JAUME PAHISSA JO

Nat a Barcelona l'any 1880. El seu pare, el famós dibuixant Jaume Pahissa Laporta, l'inicià en les primeres nocions de música; simultàniament, feia els seus estudis literaris a la Universitat de Barcelona, i després emprengué la carrera d'arquitecte que abandonà al quart curs per dedicar-se per complet a la música. Paral·lelament i com a complement de la seva formació cultural, estudiava matemàtiques i filosofia.

Començà tot sol l'estudi de l'harmonia i composició, però aviat decidí treballar seriosament sota la direcció del Mtre. E. Morera.

Ja és sabut que, en començar el segle actual, existien a Catalunya dues tendències; la dels compositors partidaris de la «música nacionalista» i la dels que preconitzaven una «música europea». Pahissa es compta entre aquests i en tal sentit es

manifesta en les seves obres, reveladores d'un esperit inquiet i innovador. Malgrat la tendència «europeïsta» d'En Pahissa, res no l'ha privat d'utilitzar alguns temes populars quan, per circumstàncies de lloc o d'ambient li ha semblat oportú de fer-ho, com a «La presó de Lleida», «Canigó» i «Marianela».

La primera obra d'En Pahissa que desvetllà l'atenció del públic i de la crítica fou el «Trio en sol», estrenat l'any 1905.

Pahissa inicià la seva carrera al teatre, amb la visió musical «La presó de Lleida» sobre llibret d'Adrià Gual (Espectacles-Audicions Graner. – Teatre Principal – 1906) de la qual es donaren un centenar de representacions seguides. Per tal de festejar l'èxit obtingut per En Pahissa, alguns dels seus admiradors organitzaren un concert, que tingué lloc al Teatre Novetats el 15 de novembre de 1906, totalment integrat per obres de l'homenajat, el qual dirigí l'execució. Els poemes «El combat», «De sota terra als aires» i «A les costes Mediterrànies», tot per a gran orquestra, foren estrenats en aquella ocasió, ja més un fragment de la tragèdia «Gala Plàcidia», una «Balada» sobre text de Heine, un «Estudi simfònic» i el ja esmentat «trio en sol», per tota l'orquestra de corda.

Pahissa obtingué un gran èxit.

Dos anys més tard (1908) s'estrenava, als concerts que la desapareguda «Associació Musical de Barcelona» donava al Teatre del Liceu, el poema «El camí»; aquesta obra, dirigida pel mateix Pahissa, fou apassionadament discutida.

L'any 1910 s'estrenà amb èxit l'adaptació escènica del poema «Canigó» de Mn. J. Verdager feta pel poeta Josep Carner i il·lustrada musicalment per En Pahissa.

L'any 1913 tingué efecte al Liceu l'estrena de «Gala Plàcidia»; en 1919, la de «Morisca»; en 1923, «Marianela» i en 1928, «La Princesa Margarida» ampliació de «La presó de Lleida» anteriorment esmentada. Entre unes i altres estrenes el Mtre. Pahissa ha creat diverses produccions, en les quals referma cada vegada més les seves tendències avantguardistes. Els concerts Casals han donat la primera audició de «Sinfonietta», «Monodia» i «Suite intertonal».

La Producció d'En Pahissa és molt nombrosa; comprèn obres corals, «Nou petites fugues per a piano»; «lieder»; un trio; una sonata per a piano i violí, etc. etc.

Ha exercit la crítica musical a «La Publicidad» de 1920 a 1922; actualment i des de 1926, té a càrrec seu la mateixa secció al diari «Las Noticias».

En Pahissa conrea a més la poesia; ha escrit lletra i música d'alguna cançó, i encara, s'interessa per la investigació científica.

DANSA DELS FALLAIRES

Els voltants de l'ermita de Sant Martí de Canigó són plens de noies, pastors, cornamusaires i cavallers.

Els bosquerols del Pireneu també baixen a l'aplec. Un cornamusaire diu:

«Mireu! del Canigó són els fallaires
que dansen, fent coetejar pels aires
ses trenta enceses falles com trenta serps de foc;
en sardana fantàstica vollegen
i de mà en mà tirades, espurnegen
de bruixes i dimonis com estrafent un joc.»

A la dansa feréstega s'ajunten també les noies, i hi aporten una mica de tendresa.

Concert n. 149

Data: 10 de gener de 1932

Hora: 11

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació Obrera de Concerts, curs 1931-1932, 6è concert

Intèrprets: Cecilia Gubert (cantatriu), Pere Vallribera (piano)

Programa:

1 part	Aria de Queribi (de Les Noces de Figaro)	Mozart
	Adelaida	Beethoven
	Ja ve	Schumann
	El minyo (1a audició)	Schubert
	L'ultima primavera	Grieg
	Cant d'amor	Brahms
	Serenata	Strauss
	Pastoral	Strawinsky
2 part	Sonata en la menor, op. 42	Schubert
3 part	Joc d'infant	Vives
	Abril	Morera
	Un bes teu (estrena)	Guardiola
	Glossa	Samper
	Canticel	Toldra
	Canço del capvespre	Zamacois
	Cap al tard	Salvat
	Per un bes	Pahissa
	Jugant	Pujol

Notes:

PER UN BES

Per una cançó
dies i nits el món correria
per una cançó
l'or ni la plata són premi prou bó.

Dono els tresors del mar i la terra
per una cançó,
per una cançó!
Pro per un bes cançons donaria
a qui'm besaria.

Ah! per un bes, cançons i riqueses
i encare molt més,
molt més...
i per un bes...

Concert n. 150

Data: 24 de gener de 1932

Hora: 17.00

Lloc: Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona

Intèrprets: Coloma Casals (cantant), Teresa Ramon (guitarra), Sofia Ramon (piano)

Programa:

1 part	Fantasia	Mozart
	Impromptu	Schubert
	Vals	Chopin
	Romàntica	Borràs de Palau
	Minuet	Laporta-Astort
	Murmuris del vent	Sauer
2 part	Veinatge	Chaminade
	Cançó de l'amor que passa	Toldrà

	Per un bes	Pahissa
	Nupcial	Lamote de Grignon
	Adelaida	Beethoven
	Amor nou, vida nova	Beethoven
3 part	Pavanas	Gaspar Sanz
	Romança	Mendelshon
	Andante	Haydin
	La Filla del marxant	Llobet
	La Filadora	Llobet
	Dansa	Granados
	Romança	Pujol
	Mazurca	Tàrrega
	Estudi	Tàrrega

Concert n. 151

Data: 10 de gener de 1932

Hora: 11.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació Obrera de Concerts, curs 1931-32, 6è concert

Intèrprets: Cecília Gubert (cantatriu), Pere Vallribera (piano)

Programa:

1 part	Aria de Querubi	Mozart
	Adelaida	Beethoven
	Ja ve	Schumann
	El minyo	Schubert
	L'última primavera	Grieg
	Cant d'amor	Brahms
	Serenata	Strauss
	Pastoral	Strawinsky
2 part	Sonata en la menor, op. 42	Schubert
3 part	Joc d'infant	Vives
	Abril	Morera
	Un bes teu	Guardiola
	Glossa	Samper
	Canticel	Toldra
	Canço del capvespre	Zamacois
	Cap al tard	Salvat
	Per un bes	Pahissa
	Jugant	Pujol

Concert n. 152

Data: 19 de maig de 1932

Hora: 19.00

Lloc: Ateneu Barcelonès

Descripció: Lyceum Club, curset de divulgació musical, 11a sessió

Intèrprets: Concepció Callao (cantatriu), Maria Carratalà (piano)

Programa:

1 part	La cançó popular, conferència per Carme Montoriol	
2 part	Canción de segadores	F. Pedrell

Copla de columpio	F. Pedrell
Canción de cuna asturiana	F. Pedrell
Copla bailable leones	F. Pedrell
Canción al salir de la deshoja	F. Pedrell
Le beau militaire et la bergère	V. D'Indy
Les tres corbs	J. de Brayer
O balis tu Pieri?	E. Oddone
A través del jardí	G. von Westerman
La pastora i el cucut	J. Barberà
La ploma de perdiu	Alió
La nina encantada	Morera
Cançó de lladre	Pahissa
La mort i la donzella	Gerhard
Del monestir a la Pobla	Samper

Concert n. 153

Data: 25 de maig de 1932

Hora: 22.00

Lloc: Foment de l'Art Líric

Intèrprets: Pepita Paulet (cantatriu), Maria Carbonell (piano)

Programa:

1 part	Cançó Suissa	
	La Pastora i el cu-cut	
	Margarida va a fonte	
	Zumzeta Zom	
	La Paloma	Yradier
	Tus ojillos negros	M. Falla
2 part	Estudis	Sor
	Minuetto	Sor
	Preludis	Tàrrega
	Testament d'Anèlia	Llobet
	Dansa en Re	Fortea
3 part	Cançó de bressol	Brahms
	Mare vols dir-me	Meckerlin
	Marguerideta	Schubert
	Rosa	J. Pahissa
	Menta i farigola	E. Toldrà
	La malalta enamorada	J. Molas
	Dubte	Apel.les Mestres
	La Barqueta	Lluïsa Casagemas

Concert n. 154

Data: 26 de juny de 1932

Hora: 16.30

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Casal de la Plana de Vic, 2n aniversari de la seva fundació

Intèrprets: Orfeó Cirvianum (Lluís Brugaroles, director), Orfeó Muntanyenc (Ramon Espadaler, director), Orfeó Vigatà del Conservatori (Segimon Claveria, director), Orfeó Bellmunt (Joan Vaqué, direrctor), Orfeó Vigatà (Miquel Rovira, director), Concepció Badia d'Agusti (cantatriu), Josep Caminals (piano), Lluís Millet (director), Cobla Barcelona-Albert Martí

Programa:

1 part	Llops del mar	Reig
	Jurament d'amor	Mùrria
	Sant Josep i Sant Joan	Pérez Moya
	Vora el breçol	Casadevall
	Esclat de joia	Claveria
	L'aplec de tardor	Morató
	El presseguer florit	Baró
	La masia catalana	Baró
	O quan gloriosum est regnum	Victoria
	Un miracle de Sant Ramon	Kurt Schindler
2 part	Melangia	Morera
	A muntanya	Toldrà
	Cançó del Port	Llongueras
	Joc d'infant	Vives
	Rosa	Pahissa
	Vaig de nit per un camí	Marqués
	Cançó de Taverna	Samper
	La Balalí	Millet
	La Ginesta	Pujol
3 part	Cant de la senyera	Millet
	Sota de l'Olm	Morera
	Muntanyes regalades	Sancho Marraco
	Sardana de les monges	Morera
	Muntanyes del Canigó	Pujol
	Les nines de Cerdanya	Pujol
	Contrabandistes	Pujol
	La Balanguera	Vives
	Marinada	Pérez Moya
	Sant Jordi triomfant	Pujol

Concert n. 155

Data: 27 d'octubre de 1932

Hora:

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Orquestra Pau Casals, sèrie XXIV, 5è concert

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Jaume Pahissa, Enric Casals i Eduard Toldrà, directors), Alexandre Vilalta (piano)

Programa:

1 part	Obertura sobre un tema popular català	Pahissa
	El camí, poema simfònic	Pahissa
2 part	Empúries, sardana lliure, orquestrada	E. Toldrà
	La damnació del Comte Arnau, impressió lírica	E. Toldrà
	Noches en los jardines de España, impressions simfòniques per a piano i orquestra	M. de Falla
3 part	La tragèdia de Salomé, poema simfònic	Florent Schmitt

Notes:

OBERTURA SOBRE UN TEMA POPULAR CATALÀ

Segons ens manifesta l'autor, aquesta obra, composta l'any 1917, té l'estructura general de les obertures clàssiques i el seu tema dominant és el de la cançó de Nadal catalana *El rabadà*.

La preparació, l'exposició del tema i el seu desenvolupament ocupen la primera meitat de l'obra; segueix un moviment *Andante* construït sobre frase treta d'una figura d'acompanyament dels instruments de corda en començar l'obertura i acaba amb la represa del tema primer, cada vegada amb més amplitud.

EL CAMÍ, POEMA SIMFÒNIC

Aquesta obra fou composta l'any 1907 i estrenada, sota la direcció del seu autor, en uns concerts simfònics organitzats en el Palau de Belles Arts. L'autor en publicar la partitura hi posà una endreça a En Francesc Cambó. Heu's ací com ens descriu el propi compositor el tema que l'inspira:

«Alegrement el caminant va seguint la seva via muntanya amunt; quan arriba a la carena, la dolça vall, amb sa daurada vila, s'obra a son esguard, i la visió li ungeix el cor de records i sentiments dolcíssims.

Reprèn la llarga caminada en l'esplendor daurada de la tarda; a son pas el paisatge canvia, mentre el camí descendeix tortuosament fins a penetrar en l'ombra del bosc. Ja el sol, que es pon, enrogeix les altes muntanyes; la foscor va lentament davallant i s'encenen, pàl·lids, els estels. La nit canta amb levíssim murmuri.

Una resplendor creixent anuncia el terme del camí, prometedor de repòs.»

Concert n. 156

Data: 29 d'octubre de 1932

Hora: 22.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació de Cultura Musical, any 2, 3a sessió

Intèrprets: Carlota Dahmen-Chao (cantatriu), Alexandre Vilalta (piano)

Programa:

1 part	Der Genesene an die Hoffnung	H. Wolf
	Auf einer Wanderung	H. Wolf
	Gesang Weyla's	H. Wolf
	Nimmersatte Liebe	H. Wolf
	Beherzigung	H. Wolf
2 part	Hat dich die Liebe berührt	Marx
	Auf dem Meere	Franz
	Wer hat dies Liedlein erdacht	Mahler
	Gretel	Pfitzner
	Oh les plàcides nits estiuenques	Rachmaninov
	Per l'estepa	Gretchaninov
	Aigües vernals	Rachmaninov
3 part	Romança de l'òpera «Pepita Jiménez»	Albéniz
	Melodies	T. Buxó
	Romança de l'òpera «Marianela»	J. Pahissa
	Boires	O. Respighi
	Aria de Lia de «L'enfant prodiguet»	C. Debussy

Notes:

MARIANELA

Todas las flores del campo
Nacen mirando hacia arriba
Para mirar a la Virgen
Que desde el cielo las mira.
Que no hay sol como la Virgen
Como la Virgen María.
Salen mirando a la tierra
Estrellitas y luceros
Porque saben que la flores
Son las almas de los muertos.
Mírame, mírame ¡oh Sol y estrellas del cielo!
Sol y estrellas del cielo.
La voz del amito mío lejos aí
Sin esa voz que me llama no sé vivir
Es el imán que me lleva donde está él
Sin esa voz que es mi vida vivir no sé
La luz que a sus ojos falta les presto yo
En la noche de su vida su guía soy.
Para esto sólo en el mundo me tiene Dios
Làgrimas que voy virtiendo
Me están quemando la cara
Y yo le pide a la Virgen
Que no me deje sin lágrimas
Porque ellas son el consuelo
Son el consuelo del alma!

Concert n. 157

Data: 26 de novembre de 1932 *Hora:* 17.30
Lloc: Palau de Pedralbes
Descripció: Residència Internacional de Senyoretets Estudiants

Intèrprets: Rosa Garcia Faria (violí), Josep Romeu (piano)

Programa:

1 part	Concert en si menor	Saint-Saëns
2 part	Adagio grave	Pahissa
	Mazurka	Zarzycki
	Dansa de «La Vida Breve»	Falla
	Jota aragonesa	Sarasate

Concert n. 158

Data: 15 de gener de 1933 *Hora:* 18.00
Lloc: Acadèmia Marshall
Descripció: Audicions intimes

Intèrprets: Rosa Garcia-Faria (violí), Antonia Gratacós (piano)

Programa:

1 part:	Sonata en «fa major»	Mozart
---------	----------------------	--------

	Rondó	Mozart-Kreisler
2 part	Concert en «si menor»	Saint-Saens
3 part	Adagio grave	Pahissa
	Dansa de «La vida breve»	Falla
	Jota aragonesa	Sarasate

Concert n. 159

Data: 5 de març de 1933

Hora: 17.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Concert extraordinari a profit de la Caixa Mutual de l'entitat coral «Catalunya nova»

Intèrprets: Catalunya Nova (C. Casademont, director), Alexandre Vilalta (piano), Eusebi Carasusan (tenor), Concepció Callao (contralt), Orfeo Català (Luís Millet, director)

Programa:

1 part	La Bandera	E. Morera
	Himne al Arbre fruiter	E. Morera
	Els Xiquets de Valls	Clavé
	Jovenívola	Millet
	Els Pescadors	Clavé
	Primavera. Sardana	Casademont
2 part	Catalunya. Himne	Morera
	Mirant la mar	J. Salvat
	La cançó dels ametllers	Casademont
	Muntanyenca	Ll. Millet
	El mal de l'amor	F. Pujol
	Cançó de vela	E. Toldrà
	Silenci	R. Hibachan
	A una nova amiga	J. Gibert-Camins
	Cançó de comiat	E. Toldrà
	L'Emigrant	A. Vives
3 part	Madrigal	J. Pahissa
	El cant de la Senyera	Ll. Millet
	Cançó del lladre	Sancho Marraco
	El fill de Don Gallardó	Sancho Marraco
	El cant dels ocells	Ll. Millet
	La nina i el moliner	Pérez Moya
	Cà la vella Bepa	Canteloube
	La gent de fora	Canteloube
	La Mare de Deu	Nicolau
La nostra verema. Sardana	E. Morera	

Concert n. 160

Data: 21 d'abril de 1933

Lloc: Lyceum Club de Barcelona

Descripció: El Paisatge de Catalunya a través dels músics i dels poetes. Audició d'obres de compositors catalans moderns

Intèrprets: Pilar Rufí (cantatriu), Maria Carratalà (piano)

Programa:

1 part	Cançons de Muntanya Escenes catalanes Tamarit La mar (de la Suite «D'après Natures»)	Blancafort Pahissa Grau Marquès
2 part	Muntanya avall Vinyes vora el mar Rosa del camí Cançoneta incerta El record Excelsior	Blancafort Toldrà Mompou Grau Pahissa Gerhard

Notes:

EL RECORD

La vela blanca m'ha dut el record
d'aquella tarda daurada:
el núvol rosa s'anava fonent
i s'esborrava la cala.

La nostra proa tallava la mar;
la vela, plena de vent, palpitava.
En els teus ulls reflectia's el munt,
l'estel roent i l'ombreta morada.
Ara, la vela m'ha dut el record:
on és la rialla?

Totes les herbes d'aquell caminet
diu que et coneixen la passa:
la flor menuda te guaita de lluny
mentre s'inclina la canya.
Per no ferir-te se'n va l'esbarzer,
el corriol vora el marge s'aplana,
sota el teu peu se desfà el romaní.
Totes les herbes et saben la passa.
Però te cerco i me fuges. On ets,
o, planta rosada?

Si ara escoltava com raja la font
sota el brancatge dels arbres
em duia l'ombra llunyana d'un cant.
Ai, quina ombra llunyana!
A dalt de l'arbre cantava l'ocell,
la font, dessorre la pica, lliscava.
L'ocell cantava de veure't a tu,
la font, seguia les teves paraules,
i mullava el meu cor la teva veu
més clara que l'aigua.

Concert n. 161

Data: 28 de maig de 1933

Hora: 18.00

Lloc: Casal del Metge

Descripció: Concerts de Primavera de la Caixa de Beneficència del Sindicat de Metges de Catalunya, 4rt concert

Intèrprets: Paquita Gibert (cantatriu), Josep Tomas (piano)

Programa:

1 part	Oh vina sens trigar	Mozart
	Amor nou, vida nova	Beethoven
	On vas?	Schubert
	Endreça	Schumann
	Somni	Wagner
	Serenata inútil	Brahms
	Primavera!	Wolf
2 part	Serenata	Strauss
	Green	Debussy
	Al Recó	Moussorgsky
	Boires	Respighi
	La Flauta Màgica	Ravel
	El Faune	Strawinsky
3 part	Glossa	Samper
	A un roser	Morera
	Madrigal	Salvat
	Rosa	Pahissa
	Cançó de Grumet	Toldra
	Minuet	A. Mestres
	Es juny!	L. de Grignon

Concert n. 162

Data: 1 de juny de 1933

Hora: 18.00

Lloc: Estudi Masriera

Descripció: Concert a benefici del Centro Obrero de Pueblo Seco y Paralelo

Intèrprets: La pequeña Orquesta Femenina (Isabel de la Calle, directora), Mercedes Ramonatko y Pedra (arpa), Rosa Garcia-Faria (violí)

Programa:

1 part	Heridas del corazón	E. Grieg
	La última primavera	E. Grieg
	Prometeo encadenado de Esquilo	J. Pahissa
	Allegro del concierto en sol	Mendelssohn
	Andante	Tadeschi
	Himno de la Suite «El invierno»	Tadeschi
2 part	Andante y Scherzo de la Sinfonía Española	Lalo
	Berceuse	Albeniz
	Polonesa en la	Wieniawsky
3 part	Preludio de la Suite en la menor	Bach
	Variaciones sobre un tema Paisiello	Beethoven
	Mazurka, op. 67 n. 4	Chopin
	Nocturno, op. 32 n. 1	Chopin
	Le Tic-toc-ehoc	Couperin

Concert n. 163

Data: 11 de juny de 1933

Hora: 17.30

Lloc: Sala d'actes d'Estat Català

Descripció: Estol de Follets, 4rt aniversari

Intèrprets: Rosa Mitjavila (cantant)

Programa:

Bosc endins	Apel.les Mestres
Primavera	J. Altisent
El pomeró	N. Paulís
Orenetes d'abril	A. Vives
Rosa	Pahissa
Ja no aniré més al bosc	Veckerlin
Marina	Arrieta
Cançó d'amor i de guerra	M. Valls

Concert n. 164

Data: 9 de juliol de 1933

Lloc: Sala Studium, Bailen 72

Descripció: Associació d'Estudiants de l'Escola Municipal de Música, any 1, 2n concert

Intèrprets: Pere Vallribera (piano)

Programa:

1 part	El rierol i l'ocell	A. Marquès
	Somnis	Pahissa
	Els ballaires dins un sac	J. Valls
	Romansa	A. Massana
	Estudi	J. Barberá
	Pastoral	M. Blancafort
	Prop del Dancing	M. Blancafort
	Dansa	E. Morera
2 part	L'home de l'aristó	F. Mompou
	IV Cançó i dansa	F. Mompou
	Preludi	J. Salvat
	Impromptu	J. Manén
	Estudi	A. Grau
	Ingenuïtat	A. Grau
	Sardana	J. Garreta
	Paisatge-Cançó de breçol	
	El pastor enamorat	J. Serra

Concert n. 165

Data: 24 de novembre de 1933

Lloc: Teatro Price (Pérez Casas i Jaume Pahissa, directors)

Descripció: 2n concert d'abonament

Intèrprets: Orquesta Filarmónica de Madrid

Programa:

1 part	Sinfonia del Nuevo Mundo	Dvorak
2 part	Segunda sinfonia	Pahissa
	El camino	Pahissa
3 part	Bacanal de Tannhauser	Wagner

Preludio del acto tercero de Los maestros cantores	Wagner
Vals de los aprendices de Los maestros cantores	Wagner
Marcha de las corporaciones de Los maestros Cantores	Wagner

Concert n. 166

Data: 10 de setembre de 1933 *Hora:* 16.30
Lloc: Societat Iris (Mataró)
Descripció: Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana

Intèrprets: Joan Sayós (baríton), Andreua Fornells (soprano), Rosa Colom (piano)

Programa:

1 part	La Sirena, d'Apeles Mestres	
2 part	Discurs sobre la Renaixença de Francesc Burrull	
3 part	Vetlla d'amor	Morera
	Pastoral del vano	A. Mestres
	La non non de la morta	A. Mestres
	Pagesívola	Cumellas Ribó
	El Frare	Manén
	Vora voreta la mar	Borràs de Palau
	Ets meva	Pujol
	Muntanyenca	Millet
4 part	Lectura de poemes per Francesc Vilà	
5 part	Enyorament	Clavé
	Teresa	Biscarri
	Cançó de l'Estrella	Alió
	La Fada de Roses	Vives
	Cant a l'Estrella	Pedrell
	El mariner	Nicolau
	La Melindrosa	Sancho Marraco
	El que et diria	Morera
	Madrigal	Pahissa
	El Caçador i la Pastoreta	Pujol

Concert n. 167

Data: 29 de desembre de 1933 *Hora:* 17.30
Lloc: Hotel Ritz
Descripció: Concierto Benéfico Asilo Cuna

Intèrprets: Pepita Dieguez (violí), Eusebio Lopez Sert (piano), Lisette Frouchmann (cantant), Fritz Schlesinguer (piano), Carmen Torent Buxó (rapsoda), Rosa Balcells (arpa)

Programa:

1 part	Romance	Mathieu Crieckboom
	Vals	Brahms
	Danza Española	Granados
	Canto Indio	Rimsky Korsakof
	Variaciones sobre un tema de Corelli	Tartini Kreisler
	Ich liebe dich	Grieg
	La jeune princesse	Grieg

	La rosa	Jaime Pahissa
	El tralalá y el punteado	Granados
2 part	El Ama, poesia	Gabriel y Galán
	Marcha Triunfal, poesia	Rubén Dario
	La vendedora de Claveles, poesia	Juan Antonio Cavestany
	Allegro en sol	Scarlatti
	Margarida, dolorosa, filant	Zabel
	Impromptu-Caprise	Gabriel Pierné
	Petite Valse	Hasselmans

Concert n. 168

Data: 25 de gener de 1934

Hora: 22.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació de Cultura Musical, curs 1933-34, 8a sessió

Intèrprets: Orquesta Filarmónica de Madrid (Pérez Casas, director)

Programa:

1 part	Sonatina (Ballet en un acte)	E. Halffter
2 part	Simfonia en re menor	C. Franck
3 part	El camí (Poema simfònic)	J. Pahissa
	Els mestres cantaires (Fragments del tercer Acte)	Wagner

Notes:

JAUME PAHISSA

El mestre Jaume Pahissa ha conreat la composició en tots els seus gèneres, amb un pregon sentit renovador, que palesa en totes les seves obres una gran personalitat.

Les seves obres simfòniques més importants són les titulades: « les costes del Mediterrani », « El combat », « Obertura sobre un tema popular », « El camí », « Simfonia Primera », per a gran orquestra de corda, « Simfonia Segona », per a gran orquestra de corda, « Suite intertonal », etc.

Ha estrenat i han estat representades moltes vegades al Gran Teatre del Liceu, les òperes « Gala Plàcidia », « La Morisca », « Marianela » i « La Princesa Margarida » i els poemes lírics « La Presó de Lleida » i « Canigó ».

Ha compost moltes obres de cambra, una sonata per a violí i piano, molts *lieders*, peces per a piano, etc. Es també un excel·lent director d'orquestra i un crític i musicòleg eminent.

Darrerament li ha estat encomanada la càtedra de Estètica al Conservatori del Liceu de la nostra ciutat.

La « Orquesta Filarmónica de Madrid » s'honora actuant sota la direcció de tan gran artista.

EL CAMÍ, *poema simfònic*

« El camí » és una obra escrita en la forma dels poemes simfònics de l'escola romàntica. El tema principal que inicien les violes es desenrotlla passant per tots els timbres de l'orquestra, principalment per la trompa. Es un tema de caràcter entre alegre i melangiós, com expressió del sentiment del caminant que retorna a la seva vila nadiua. Entre els episodis que descriu lleugerament, sobresurten el de la visió de la vall amb el llunyà sò de les campanes, i el de l'entrada de la nit, amb les confoses remors del camp i el cant dels animalets nocturns.

Heus aquí l'argument tal com figura a la partitura:

« Alegrement el caminant va seguint la seva via muntanya amunt; quan arriba a la carena, la dolça vall, amb sa llunyana vila, s'obre a son esguard i sa visió li ungeix el cor de records i sentiments dolcíssims.

Repren la llarga caminada en l'esplendor daurada de la tarda; a son pas el paisatge va canviant, mentre el camí descendeix tortuosament fins penetrar en l'ombra del bosc. Ja el sol, que es pon, enrogeix les altes muntanyes; la foscor va lentament devallant i s'encenen, pàl·lides, les estrelles. La nit canta amb levíssim murmurí.

Una resplendor creixent anuncia el terme del camí, prometedor de respoòs [sic]»

«El camí», es va estrenar, ja fa alguns anys, en una sèrie de concerts de l'«Associació Musical» que dirigia el mestre Lamote de Grignon, en el Teatre del Liceu, i s'en donaren dues audicions. Posteriorment ha sigut executat moltes vegades. L'última va ésser a Madrid, per aquesta mateixa magnífica «Orquesta Filarmónica», sota la direcció de l'autor.

Concert n. 169

Data: 2 de març de 1934

Hora: 22.00

Lloc: Casal del Metge

Descripció: Patronat Ardévol, 100a audició

Intèrprets: Orquestra «da Camera» Ardévol (Ferran Ardévol, director)

Programa:

1 part	Concerto grosso en sol m	Händel
2 part	Obres característiques	Sinigaglia
	Simfonia	Pahissa
3 part	In the far West	Bantock

Concert n. 170

Data: 17 de juny de 1934

Hora: 16.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: A profit de la Germandat d'obriers i empelats de Manufacturar Reunidas de la Industria Textis, S. A

Intèrprets: Joana Mas (soprano), Orquestra Femenina (Isabel de la Calle, directora), Josep Patchemé (baríton), Concepció Callao (soprano i piano), Eusebi Carasusan (tenor), Orquestra Filarmónica de Mandolinistes (Felix de Santos Sebastián, director), Joan Riba (tenor), Institut Catala de Ritmica i Plastica (Joan Llongueres, director)

Programa:

1 part	Obertura de l'acte pel Secretari de la Germandat	
2 part	Diàleg còmic per Montserrat Montíort i Pere Mariné	
3 part	Recitació de poesies per Margarida Xirgu i Enric Borrás	
4 part	Tema amb variacions Rigoletto (Caro nome)	H. Proch G. Verdi
5 part	Impromptu amb variacions Moment Musical n. 5 Serenata, Allegro jiojoso Coral	Schubert – I. de la Calle Schubert – J. Pahissa Mendelssohn Alícia de Larrocha – I. De la Calle
6 part	Tannhäuser Herodiada Otello (Credo)	Wagner Massenet Verdi

7 part	Cançó de la Puça Manón (Sogno) La Rosella Favorita (Spirto gentil)	Beethoven Massenet F. Figueras Donizetti
8 part	Rienzi (selecció) Danza Ritual del Fuego Jota de la Dolores Sevilla La Santa Espina (sardana)	Wagner Falla Bretón Albéniz Morera
9 part	Cançons Impressionistes	Luca Relli
10 part	Aria Orfeus Cançó del jove	Mozart Gluck F. Alfonso
11 part	Són deu noies per casar Tres danses Moment Musical Les calces del Joan	J. Llongueres J. S. Bach Schubert J. Llongueres

Concert n. 171

Data: 17 de juny de 1934

Hora: 17.30

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts de Barcelona

Descripció: Associació Obrera de Concerts, curs 1933-1934, 15è. Concert, Festival de Música Catalana

Intèrprets: Cobla Barcelona-Albert Martí (Francesc Pujol i Eduard Toldrà, directors)

Programa:

1 part	Per tu ploro El cavaller enamorat La reina de les flors La vall d'Hóstoles	Pep Ventura Joan Manén Josep Serra Narcís Paulís
2 part	Festívola Els fadrins de Sant Boi (glossa) Les danses de Vilanova (glossa) Tarragona	Pau Casals Francesc Pujol Eduard Toldrà Enric Casals
3 part	Maria Assumpta Griselda i Gentil A la plaça Nupcial Juny	Antoni Pérez Moya Jaume Pahissa Enric Morera Ricard Lamote de Grignon Juli Garreta

Concert n. 172

Data: 17 de juny de 1934

Hora: 22.00

Lloc: Palau Nacional

Descripció: Concert popular d'homenatge al mestre Pau Casals

Intèrprets: Pau Casals (violoncel i director), Jaume Pahissa (director), Joan Lamote de Grignon (director), Josep Barberà (director), Enric Morera (director)

Programa:

1 part	La Presó de Lleida, obertura	Pahissa
--------	------------------------------	---------

	Glossa dramàtica de la cançó «El testament d'Amèlia»	Lamote de Grignon
	Alfeu i Aretusa, poema simfònic	Barberà
	Dansa de gnoms, scherzo	Morera
	Serra amunt, sardana	Morera
	Sardana per a 32 violoncels	Pau Casals
2 part	A en Pau Casals, sardana	Garreta
	Dansa Anakota	Nicolau
	Oriental	Granados
	Rondalla aragonesa	Granados
	Triana	Albéniz-Arbós

Concert n. 173

Data: 19 de juny de 1934 *Hora:* 22.00

Lloc: Mercaders 36, 1 2

Descripció: Antoni Laporta Astor, 99a audició

Intèrprets: Carme Gombau (soprano), Isabelle Marti-Colin (piano)

Programa:

1 part	Les noces de Figaro (arie di Susana)	W. A. Mozart
	Tu ets el repós	Fr. Schubert
	T'estimo	G. Grieg
	Sonata (L'Aurora)	L. v. Beethoven
2 part	No ho crec, no ho puc pas comprendre	R. Schumann
	L'amor de les roses	Cesar Franck
	Invitation au voyage	H. Duparc
	Toujours	G. Faure
	Rosa	J. Pahissa
	Triste est le sieppe	Gretschaninow
	Jota	M. de Falla
3 part	Lo qu'et diria	E. Morera
	Nupcial	J. Lamote de Grignon
	Ginesta	A. Laporta Astort
	Estudi	Fr. Chopin
	Preludi, coral i fuga	Cesar Franck
	Scherzo, op. 39	Fr. Chopin

Concert n. 174

Data: 17 de desembre de 1934 *Hora:* 22.00

Lloc: Mercaders 36, 1 2

Descripció: Antoni Laporta Astor, 101a audició

Intèrprets: Carme Gombau (cantatriu), Isabelle Marti Colin (piano), Yvonne buire (piano), Antoni Laporta Astort (piano)

Programa:

1 part	Concert en la menor	E. Grieg
2 part	Invitation au voyage	H. Dupart
	Toujours	G. Fauré
	Rosa	J. Pahissa

	Clavells	J. Lamote de Grignon
	Canción	M. de Falla
	T'estimo	E. Grieg
	Plany	A. Laporta Astort
	Chanson	A. Laporta Astort
	Els morts	A. Laporta Astort
	Enfant si j'étais roi	A. Laporta Astort
	Mes vers fuiraient...	A. Laporta Astort
	Scherzo	A. Laporta Astort
3 part	Concerto en Ut	A. de Greef

Concert n. 175

Data: 23 de desembre de 1934 *Hora:* 11.00
Lloc: Sala d'audicions de la Casa Ribas

Intèrprets: Ferran Ardévol (piano)

Programa:

1 part	Sonata en do m	J. Garreta
2 part	Preludi	J. Ardévol
	Cant de muntanya	J. Pahissa
	Nocturn	F. Ardévol
	El rec i l'ocell	A. Marqués
	Joia d'infants	Manén-Ardévol
3 part	Caprice	Tansman
	Scherzo	Borodine
	Somni	R. Straus
	Caminant en la nit	A. Dvorak
	Rapsodia	Dohnanyi

Concert n. 176

Data: 17 de febrer de 1935 *Hora:* 11.00
Lloc: Palau de la Música Catalana de Barcelona
Descripció: 6è. concert del curs 1934-1935 de l'Associació Obrera de Concerts

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Francesc Pujol, Enric Casals, Joaquim Zamacois, Jaume Pahissa, Joaquim Serra i Enric Morera, directors), Enriqueta Garreta (piano)

Programa:

1 part	Avant, per la patria, obertura	F. Pujol
	Trista, sardana poemàtica	E. Casals
	La sega, quadre simfònic	Zamacois
2 part	Canigó, poema líric, preludi i final	Pahissa
	Variacions per a orquestra i piano	J. Serra
	La Santa Espina, sardana	Morera

Notes:

CANIGO, POEMA LIRIC

El llibre és una adaptació escènica del gran poema de Verdaguer, feta per En Josep Carner. Va estrenar-se en 1910 a les Arenes de Figueres i fou representat després a les Arenes de Barcelona.

El preludi de l'obra, és basat en la impressió d'un aplec a Sant Martí de Canigó: pagesos i artigaires, pastors i cavallers s'enfilen muntanya amunt cap al monestir, i el bullici de l'aplec inspira el compositor.

El preludi s'enllaça amb la cançó d'un pastor que canta la melodia popular «Muntanyes de Canigó».

La situació que descriu el Final és la següent: Els sarraïns han sigut vençuts, les fades i les llegendes paganes són foragitades del Pireneu, que es va poblant d'hermites i monestirs; el poble català acaba de fundar, amb la victòria, a banda i banda del Pireneu, la pàtria catalana. Els comtes Guifre i Tallaferro, l'abat Oliva fundador del monestir de Ripoll, heremites, nobles i guerrers, pagesos, gent del poble i de la muntanya, damnes i pastores, pugen a l'hermita de Sant Martí del Canigó a festejar la victòria.

Entre el trilleig de les campanes i els crits de glòria, es sent el plany melangiós de les fades que s'allunyen, amb els següents versos d'En Verdaguer:

«Anem's-en, Flordeneu; de fulla en fulla,
nostra corona d'or es va desfent;
el vol de nostres il·lusions s'esbulla
com un esbart de papellons al vent.

Anem's-en, Flordeneu;
deixem aqueixa cima sobirana,
i en alguna illa de la mar llunyana
d'on deguérem, segles ha, sortir,
tot recordant la terra catalana
anem's-en a morir.»

Concert n. 177

Data: 17 de febrer de 1935

Lloc: Palau de la Música Catalana de Barcelona

Descripció: 1r. concert de la sèrie XXIXa. de l'Orquestra Pau Casals, Festival Català

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Francesc Pujol, Enric Casals, Joaquim Zamacois, Jaume Pahissa, Joaquim Serra, Enric Morera, Josep Musset i R. Lamote de Grignon, directors), Enriqueta Garreta (piano), Concepció Badia d'Agustí (soprano), Vicents M. de Gibert (organista)

Programa:

1 part	Avant, per la patria, obertura	F. Pujol
	Trista, sardana poemàtica	E. Casals
	La sega, quadre simfònic	Zamacois
2 part	Canigó, poema líric, preludi i final	Pahissa
	Triptic: II. Coral i variacions (estrena)	Muset
	Variacions per a orquestra i piano	J. Serra
3 part	Present de nocces, triptic per a sopran i orquestra (estrena)	R. Lamote de Grignon
	Mar lliure, sardana orquestrada (estrena)	Morera
	La Santa Espina, sardana. Nova orquestració per a gran Orquestra	Morera

Notes:

CANIGÓ, Poema líric

El llibre és una adaptació escènica del gran poema de Verdaguer, feta per En Josep Carner. Va estrenar-se en 1910 a les Arenes de Figueres i fou representat després a les Arenes de Barcelona.

El preludi de l'obra, és basat en la impressió d'un aplec a Sant Martí de Canigó: pagesos i artigaires, pastors i cavallers s'enfilen muntanya amunt cap al monestir, i el bullici de l'aplec inspira el compositor.

El preludi s'enllaça amb la cançó d'un pastor que canta la melodia popular «Muntanyes de Canigó».

La situació que descriu el Final és la següent: Els sarraïns han sigut vençuts, les fades i les llegendes paganes són foragitades del Pireneu, que es va poblant d'hermites i monestirs; el poble català acaba de fundar, amb la victòria, a banda i banda del Pireneu, la pàtria catalana. Els comtes Guifre i Tallaferro, l'abat Oliva fundador del monestir de Ripoll, heremites, nobles i guerrers, pagesos, gent del poble i de la muntanya, damnes i pastores, puguen a l'ermita de Sant Martí del Canigó a festejar la victòria.

Entre el trillleig de les campanes i els crits de glòria, es sent el plany melangiós de les fades que s'allunyen, amb els següents versos d'En Verdaguer:

«Anem's-en, Flordeneu; de fulla en fulla,
nostra corona d'or es va desfent;
el vol de nostres il·lusions s'esbulla
com un esbart de papellons al vent.

Anem's-en, Flordeneu;
deixem aqueixa cima sobirana,
i en alguna illa de la mar llunyana
d'on deguérem, segles ha, sortir,
tot recordant la terra catalana
anem's-en a morir.»

Concert n. 178

Data: 5 d'abril de 1935

Lloc: Teatre Barcelona

Intèrprets: Joan Magrinya (dansa), Alexandre Vilalta (piano), Marius Montserrat (piano)

Programa:

1 part	Pastoral	Scarlatti
	Mercuri	Scarlatti
	Minstrels	Debussy
	Cake Walk	Debussy
	Flor de lotus	Cyril Scott
	Trepak	Rimsky Korsakoff
	Cant de Muntanya	Pahissa
	Polca de l'equilibrista	Blancafort
2 part	Bolero	Popular
	El port	Albéniz
	Panaderos	Popular
	Cançó i dansa	Mompou
	Danses de Vilanova	M. Montserrat
	Evocació	Albéniz
	Jota aragones	Pons
	Andalusa	Falla
	Dansa de «La vida breve»	Falla

3 part	Arlequí	Schumann
	Elevació	Schumann
	Masurca	Chopin
	Vals	Chopin
	Abstracció	Erik Satie
	Polonesa	Chopin
	Polirítmes	(Timpani)

Concert n. 179

Data: 7 d'abril de 1935

Hora: 11.00

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Associació d'Estudiants de l'Escola Municipal de Música, any 3, 28è concert

Intèrprets: Eduard Bocquet (violí), Josep Julibert (viola), Josep Trotta (violoncel)

Programa:

1 part	Trio en sol major, op. 53	Haydn
	Trio en Re menor, op. 141b	Rejer
2 part	Trio en Sol	J. Pahissa
3 part	Serenata, op. 10	Dohnanyi

Notes:

Aquest «Trio» en sol major, per a violí, viola i violoncel, és una de les meves primeres obres; tant és així que l'Adagio és una lliçó de contrapunt que vaig portar al meu mestre Enric Morera, quan estudiava composició amb ell.

Ha sigut executat moltes vegades per a orquestra de corda, és a dir, doblant les parts de violí, viola i violoncel i afegint-hi, a més, una part adequada de contrabaixos. Avui és el primer cop que es toca per a «Trio» a «solo», tal com va ésser primerament concebut.

El primer moviment «Allegro moderato», té la forma d'una fuga amb desenrotllaments un xic extensos.

El segon temps, «Adagio», està format per dos temes, que primer es presenten simultàniament, en el violí i la viola, i després cada un imitant-se a si mateix, sempre en el violí i la viola, sobre un baix del violoncel.

L'últim temps comença per un «Andante» expressiu, i es continua amb un moviment viu i mogut, interromput a voltes per petits passatges lents en els quals es recorda el tema principal de l'adagio; amb una frase expressiva del violoncel acaba aquest tercer temps i l'obra.

L'estil d'aquesta composició que data de l'any 1903, és entre clàssic i romàntic. Com que el valor de les obres radica en l'emoció i en la qualitat de les idees, i no pas en la seva forma més o menys d'ara, d'ahir o de demà, i com que jo crec que quan la vaig compondre hi vaig posar tot el meu sentiment, l'estimo tant com les altres obres que després hagi pogut escriure.

Concert n. 180

Data: 21 d'abril de 1935

Hora: 11.15

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts de Barcelona

Descripció: 91è Concert Simfònic Popular

Intèrprets: Banda Municipal de Barcelona (Joan Lamote de Grignon, director)

Programa:

1 part	Simfonia n. 5, dita «Del nou món», op. 95, en Mi menor	Dvorak
2 part	Preludi de «Der Pfeiffertag»	Max Schillings

Canigó, Dansa dels Fallaires
Glossa del «Ball de la Moixiganga»
Remors de la selva (de Sigfrid)
Festes romanes, poema simfònic

Jaume Pahissa
Antoni Català
Wagner
Ottorino Respighi

Notes:

DANSA DELS FALLAIRES

Els voltants de l'ermita de Sant Martí de Canigó són plens de noies, pastors, cornamusaires i cavallers.

Els bosquerols del Pireneu també baixen a l'aplec. Un cornamusaire diu:

«Mireu! del Canigó són els fallaires
que dansen, fent coetejar pels aires
ses trenta enceses falles com trenta serps de foc;
en sardana fantàstica voltegen
i de mà en mà tirades, espurnegen
de bruixes i dimonis com estrafent un joc.»

A la dansa feréstega s'ajunten també les noies, i hi aporten una mica de tendresa.

Concert n. 181

Data: 19 de maig de 1935

Hora: 10.30

Lloc: Grup Escolar «Ramon Llull»

Descripció: aniversari del Grup Escolar «Ramon Llull»

Intèrprets: Georgette C. De Menéndez (soprano), Artur Menéndez (piano), Joan Lobell (violí)

Programa:

1 part	Recital de cançons i lectura de poesies d'Apeles Mestres	
2 part	Representació de Sirena d'Apeles Mestres	
3 part	Rosa	Pahissa
	L'amor caçador	Apeles Mestres
	Elegia eterna	Granados
	Abril	Toldrà
	Les altures	Menéndez
	Rigoletto	Verdi
4 part	Siciliana i Rigodon	Francoeur-Kreisler
	Vals	Bhrams
	L'abella	Schubert
	Aires rusos	Wieniawski
	Romança andalusa	Sarasate
	Granadina	Nin
	Sonet	Toldrà

Concert n. 182

Data: 9 de juny de 1935

Hora: 11.00

Lloc: Casa Ribas

Descripció: Foment de l'Art Liric, 1r recital

Intèrprets: Pepita Paulet (cantant), Pilar Miró (piano), Josep Comdor (baríton)

Programa:

1 part	A tu puerta	Calleja
	El paño murciano	Nin
	Robin Adair	N. N.
	Zumzeta-zom	N. N.
	Cançó de bresol	Calomiris
	La pastora i el Cu-cut	N. N.
	Margarita va a fonte	N. N.
	Tilimbon	N. N.
2 part	Lamento gitano	Maria Trever
	Aquella reja	Bertran Reyna
	¡Te quiero! Digiste	Maria Grever
	La Canción del olvido	Serrano
	La Parranda	Alonso
	Cançó d'Amor i de Guerra	Martínez Valls
3 part	Garideta	Ravel
	Dins les ruines d'una Abadia	Fauré
	Cançó de Silfi	Wolf
	Pensant en tu	Pepita Paulet
	Dupte	Apeles Mestres
	La promesa (a petició)	J. Pahissa
	Menta i farigola	E. Toldrà

Concert n. 183

Data: 1 de novembre de 1935 *Hora:* 18.00

Lloc: Centre Comarcal Lleidatà (Lleida)

Intèrprets: Secció de l'Escola Orfeonica (Llorenç Carbonell, director)

Programa:

1 part	Himne a la Senyera	Millet
	El Rossinyol	Mendelssohn
	Sota de l'Olm	Morera
	Madrigal	Pahissa
2 part	Meditació de Thais	Massenet
	Soneti de la Rosada	Toldrà
	Cançó India	Korsakof
	Siciliana i Rigolo	Francoeur
3 part	Cançó de Maig	Mendelssohn
	L'Emigrant	Vives
	Que és aquest soroll	E. Agrell
	La Sardana de les Monges	Morera

Concert n. 184

Data: 27 de novembre de 1935 *Hora:* 22.00

Lloc: Sala Mozart

Intèrprets: Ma. del Carme Aymat (cantatriu), Pere Vallribera (pianista)

Programa:

1 part	Lo cego d'Alhama	Tomàs Buxó
--------	------------------	------------

	Santa Cristina	Borràs de Palau
	Lluny de tu	C. Lozano
	Sant Pere	A. Massana
	Ofrena amorosa	Joaquim Salvat
2 part	Tres roses	Pich Santasusana
	Vora els vidres	Pere Vallribera
	Invenció del bes	Josep Valls
	Cançó de Gener	Josep Valls
	Mater Pulchra	Josep Valls
	Sardana	Joan Manén
3 part	La noieta i la gallina	Antoni Marquès
	Balada del senyor Tomàs	Joan Llongueres
	El vol suprem	Blanca Selva
	L'enyor	Jaume Pahissa
	La galant noia	Francesc Pujol

Concert n. 185

Data: 29 de febrer de 1936

Hora: 19.15

Lloc: Sala Ribas

Descripció: Concerts vespertins, temporada d'hivern, 6è concert

Intèrprets: Domènec Ponsa (violí), Maria Campmany (piano)

Programa:

1 part	Sonata III	J. F. Haendel
	Ave Maria	Toldrà
	Oriental	Morera
	Tamborí	Guardiola
2 part	Melodia	Gluck-kreisler
	Sonata	J. Pahissa

Concert n. 186

Data: 11 de març de 1936

Hora: 19.15

Lloc: Sala Ribas

Descripció: Concerts vespertins, temporada d'hivern, 7è concert

Intèrprets: Enric Torra (piano)

Programa:

1 part	Preludi i fuga en la menor	Bach-Liszt
	Sonata II, en si bemoll menor, op. 35	Chopin
2 part	Evocación	Albeniz
	Dança del «Sombrero de tres picos»	Falla
	Navarra	Albeniz
	Cant de muntanya	Pahissa
	Rapsòdia número 12	Liszt

Concert n. 187

Data: 10 de maig de 1936

Hora: 11.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Associació Obrera de Concerts, curs 1935-36, 10è concert, 3a sessió simfònica

Intèrprets: Institut Orquestral de l'Associació Obrera de Concerts (Jaume Pahissa i Joan Pich i Santasusana, directors), Ricard Abelló (violí)

Programa:

1 part	Ifigènia a Aulida, obertura	Glück-Wagner
	Rosamunda	Schubert
	Concert en mi, per a violí i orquestra	J. S. Bach
2 part	A les costes mediterrànies, fantasia simfònica	Jaume Pahissa
	Goyescas, intermedi	Enric Granados
	Obertura d'Egmont	Beethoven

Notes:

JAUME PAHISSA

N'Enric Morera, abans, i avui En Jaume Pahissa, l'INSTITUT ORQUESTRAL DE L'ASSOCIACIÓ OBRERA DE CONCERTS pot vanagloriar-se de la pública consideració i estima que la seva obra mereix als compositors catalans i, especialment, la dels esmentats preclars mestres, que en accedir a col·laborar en les reeixides audicions del nostre INSTITUT ORQUESTRAL, no fa més que palesar pràcticament la seva admiració vers un organisme artístic-social que no dubten d'alentar i alligonar amb llur presència i guiatge.

Per altra part, i referent al mestre Jaume Pahissa, l'ASSOCIACIÓ OBRERA DE CONCERTS no cometrà pas avui la indelicadesa de no dedicar-li un més ampli comentari biogràfic del que ja publicà ran l'audició 6.^a (any 1926), amb motiu de dirigir totjustament la mateixa obra al davant de l'«Orquestra Pau Casals».

Nascut a Barcelona el 7 d'octubre de 1880, Jaume Pahissa rebé del seu pare – Jaume Pahissa i Laporta, renomnat paissatgista català –, les primeres lliçons de música, al mateix temps que tot prosseguint els cursos a La universitat, començava la carrera d'arquitecte, que abandonà al quart any, per a dedicar-se completament a la música, sense, però, deixar d'estudiar, per inclinació natural, les matemàtiques i la filosofia. Començà a estudiar la tècnica de la composició consultant tractats teòrics i llegint música a la Biblioteca Arús de la nostra ciutat. Més endavant, completà seriosament els seus estudis amb el compositor Enric Morera.

Les seves primeres obres de relativa importància foren un *Estudi simfònic* i una *Ària* per a orquestra; seguí després el *Trio en sol*, que s'estrenà el 1905 a Barcelona i el 1918 a la «Sociedad Nacional de Música» de Madrid, essent en ambdues poblacions favorablement acollit per la crítica. A l'any 1900 perteneixen el *Cant i seguici*, per a piano (transcrit després per a petita orquestra i inclòs en la col·lecció *Peces líriques per a piano*) i dues *Balades* d'Heine, *El vent de la tardor* i *en somnis*. Si bé aquestes composicions foren escrites a partir de l'any 1900 i àdhuc alguna d'elles és anterior a aquesta data, pot dir-se que fins aleshores encara no s'havia donat a conèixer el mestre Pahissa com a compositor. Entusiasta del renaixement que s'operava a Barcelona en les arts i en el teatre, el mestre Pahissa es sumà al grup d'intel·lectuals i artistes catalans que conjuntament col·laboraven en totes les manifestacions d'art selecte. Fou per a la representació de l'*Edip Rei*, d'Esquil, en català, sota la direcció escènica d'Adrià Gual, que el mestre escriví un breu fragment musical per a cor i arpes, i un altre per al *Prometeu encadenat* (d'Esquil) i música d'arpes per a *La campana submergida*, d'Hauptmann. En els començos de la seva carrera, en Pahissa harmonitzà per a cor mixte les melodies populars catalanes, *El cant dels ocells* i *La pressó de Lleida*, i amb lletra de Verdaguer, compongué *Dues corrandes*; més tard escriví l'obra simfònica *El Combat* (1901).

El mestre Pahissa, dominador ja de la tècnica del seu art i sentint-se amb forces per a les més enlairades concepcions musicals, freturava posar música a una obra dramàtica d'envergadura, compenetrada amb el seu propi temperament. Escollí la tragèdia de Guimerà, *Gala Placídia*. Daten del 1905 els seus dos poemes simfònics *De sotaterra als cims* i *A les costes mediterrànies*. Es autor, també, de dues *Sonates*, una per a piano (1905) i altra per a violí i piano (1906). En els espectacles escènico-lírics del Teatre Principal de la nostra ciutat, que dirigia l'empresari-artista Lluís Graner, l'any 1906 s'hi estrenà la visió musical *La Pressó de Lleida*, d'Adrià Gual, amb il·lustracions musicals sobre la cançó popular catalana del mateix nom. L'èxit fou ressonant i definitiu; se'n feren més de 100 representacions seguides. Amb motiu d'aquest rotunda afirmació de la personalitat del mestre Pahissa, els seus nombrosos admiradors li dedicaren un homenatge que consistí en una audició de les seves obres simfòniques (Teatre Novetats, novembre del 1906).

A partir d'aquesta data s'operà una gran i radical transformació en el temperament creador del nostre músic. En Pahissa experimentà una forta evolució envers les corrents musicals més avençades, que la manca d'espai ens priva de glossar. Aleshores (1907), escriu l'acte segon de *Gala Placídia*, *Lillana* (cant i piano) i *El camí* (poema simfònic), de majors dimensions que els anteriors. La seva primera audició tingué lloc, l'any 1909, en el Teatre del Liceu, en els concerts de la meritíssima «Associació Musical de Barcelona». En 1910 es posà en escena la llegenda poemàtica de Verdaguer, *Canigó*. La nit del 19 de gener del 1913, en el Teatre del Liceu s'estrenà el drama líric *Gala Placídia*. A continuació treballà en *La Morisca*.

Dos anys abans de l'estrena d'aquesta òpera, Pahissa compongué l'*Obertura sobre un tema popular català*. *Nit de somni*, poema per a orquestra, fou estrenat en concert públic l'octubre de 1921, per l'«Orquestra Simfònica de Barcelona», la corporació orquestral que tan treballà a la nostra ciutat per l'expandiment de la cultura musical popular. A *Nit de somnis* segueix la *Simfonieta*, simfonia per a gran orquestra de corda, que després d'ésser estrenada per l'«Orquestra Pau Casals» (1921), l'executà també l'esmentada «Simfònica de Barcelona». L'any 1923 el mestre Pahissa retornà al teatre amb l'òpera *Marianela*. Esmentem, ràpidament, l'obra *Monodia*, per a orquestra, a la que segueix la *Suite Intertonal*. En l'Homenatge que se li tributà a Caldetes, s'executà per primera vegada el poema per a cant i orquestra, *Humanal camí*, i el 1928, en el Liceu, s'estrenà la seva nova òpera *La Princesa Margarida*.

Caldria, encara, per a completar aquest superficial esboç biogràfic, parlar de la personalitat literària del mestre Pahissa, crític musical, primer de *La Publicidad* i actualment de *Las Noticias*. La llargària de la recensió que sobre Pahissa, compositor, acabem de fer, ens ho priva, però, en gràcia al particular interès i relleu d'aquest aspecte creador del nostre admirat amic Jaume Pahissa.

A LES COSTES MEDITERRANIES (Fantasia simfònica)

A les costes mediterrànies, l'obra juvenívola del mestre Pahissa que avui prestigia amb la seva col·laboració el concert del nostre INSTITUT ORQUESTRAL, és una bella mostra de les facultats creadores de l'autor de *Marianela*, que ja es feren ostensibles en la seva primera època de producció musical. Obra de joventut, com s'ha dit, té tota l'empenta i l'ingenuïtat d'aquesta. És música clara i fàcil, de sanitosa alenada i amarada tota de llum, sense apregonar en cabòries ni complicacions orquestrals, inspirada tan solament, com ens diu el seu títol, en la visió lluminosa de les nostres platges.

Concert n. 188

Data: 17 de maig de 1936
Lloc: Sala Ribas

Hora: 17.30

Intèrprets: Orquestra Femenina de Barcelona (Isabel de La Salle, directora)

Programa:

1 part	Serenata en sol	Mozart
2 part	Dues melodies Elegia a Debussy Invocació i Cant de les Occianides	Grieg A. Massana Pahissa
3 part	Concert en sol	Mendelssohn

Concert n. 189

Data: 15 de juny de 1936

Hora: 22.00

Lloc: Casal del Metge

Descripció: Exquisitat de la cançó, 2a sessió

Intèrprets: Conxita Badia d'Agustí (soprano), Alexandre Vilalta (piano)

Programa:

1 part	Chi vuole innamorarsi In torno all'idol mio A l'amada llunyana Vaig de nit per un camí Cançó de taverna Cançó de passar cantant La Mariagneta Cançó de capvespre Cançó del port En el mirall canviant Cançó El bastó	A. Scarlatti M. A. Cesti Beethoven Marquès Samper Toldrà Barberà Salvat Llongueres Pau Casals R. Gerhard Pahissa
2 part	El curiós On vas? Serenata Margarideta filant Oda sàfica Parla la donzella	Schubert Schubert Schubert Schubert Brahms Brahms

Concert n. 190

Data: 17 de gener de 1937

Hora: 17.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: homenatge a la música selecta a profit dels nens refugiats i milícies anifeixistes

Intèrprets: Chor Mixt Polifonic, Alicia de Larrocha (piano), Pepita Paulet (cantatriu), Joan Gibert i Camins (piano)

Programa:

1 part	Dos Corals Vols dir-me amor Camines vers la font Si per ma sort avui venia Si jo sóc brú Quant mon marit de fora vé	J. S. Bach Dowland Claude le Jeune R. de Lassus R. de Lassus R. de Lassus
2 part	Impromptu en la bemoll Nocturn op. 9 n. 2	Schubert Chopin

	Vals op. 42 n. 5	Chopin
	Capseta de música	Severac
	Preludi	Alicia de Larrocha
	Fileuse	Mendelssohn
3 part	No hi tornaré mes al bosc	J. B. Wecherlin
	Serenata	Schubert
	La del pañuelo rojo	Y. Tabuyo
	Duerme Neñina	J. Martinez
	La pastora i el cucut	N. N.
	La promesa	J. Pahisa
	Canço	J. Lambert

Concert n. 191

Data: 25 d'abril de 1937 *Hora:* 11.15

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts

Descripció: Concerts Simfònics Populars, 145è concert

Intèrprets: Banda Municipal de Barcelona (Enric Morera, Jaume Pahissa, Cassià Casademont, Eduard Toldrà, Enric E. Cofiner i Joan Lamote de Grignon, directors)

Programa:

1 part	Bohemios, Suite	Vives
	Dansa anakota de l'òpera Corazón de fuego	Nicolau
	Juliol, sardana (estrena)	Enric E. Cofiner
	Canigó, Dansa dels Fallaires	Pahissa
	Tassarba, Escena i dansa del Foc	Morera
2 part	Dansa de Bacants, del poema Anacreont	Cassià Casademont
	Sol ixent, Sardana	Toldrà
	Corpus en Sevilla, de la Suite Iberia	Albèiz
	Andalusia, poema simfònic	J. Lamote de Grignon

Notes:

DANSA DELS FALLARIES

Els voltants de l'ermita de Sant Martí de Canigó són plens de noies, pastors, cornamusaires i cavallers.

Els bosquerols del Pireneu també baixen a l'aplec. Un cornamusaire diu: «Mireu! del Canigó són els fallaires que dansen, fent coetejar pels aires ses trenta enceses falles com trenta serps de foc; en sardana fantàstica voltegen i de mà en mà tirades, espurnegen de bruixes i dimonis com estrefent un joc.»

A la dansa feréstega s'ajunten també les noies, i hi aporten una mica de tendresa.

Concert n. 192

Data: 2 de maig de 1937 *Hora:* 11.00

Lloc: Sala Mozart

Descripció: Festival dedicat a l'Ajut a Madrid organitzat per la Comissió Artística del Sindicat de Cecs de Catalunya

Intèrprets: Miquel Fuster (violí), Josep Catulí (piano), Carme Gràcia (soprano), Andreua Fornells (soprano), Joan Sayós (baríton), Lluís Molins (piano), Quartet de Corda del Sindicat de Cecs de Catalunya

Programa:

1 part	Andante	E. Mas
	Noveleta n. 2	A. d'Ambrosio
	La preciosa	L. Couperin-Kreisler
	Cançó de bressol	Fauré
	Siciliano i Rigodon	Francoer-Kreisler
	El frare	Manent
	Catarina	Sévérac
	El presoner	Gretxaninow
2 part	La flauta mágica	Mozart
	El rapte del serrall	Mozart
	Serenata	Strauss
	Passe-pied	Mozart
	Gavota	Mozart
	Serenata del Quartet op. 3 n. 5	Hayden
	Moment musical	Schubert
	Minuet en sol, del Quartet n. 1	E. Mas
	Cançó de primavera	Schumann
	Escocesa	Schubert
3 part	El mariner (Glosa)	Fornells
	Maria Agneta (Glosa)	Manent
	Canço del lladre (Glosa)	Pahissa
	Canço de l'àire	Garreta
	Enigma	Samper
	Dança	Pujol
	Les noces de Figaro	Mozart
	El caçador i la pastoreta	Pujol
	El barber de Sevilla	Rossini

Concert n. 193

Data: 12 de juliol de 1937

Hora: 22.00

Lloc: Gran Teatre del Liceu

Descripció: Segon Congrés Internacional d'Escriptors

Intèrprets: Orquestra Pau Casals (Joan Lamote de Grignon, Eduard Toldra, Jaume Pahissa, Enric Morera, Baltasar Samper i Pau Casals, directors)

Programa:

1 part	Tercera simfonia (Heroica)	Beethoven
2 part	Concert en re major per a violoncel i orquestra	Haydn
3 part	Dança (de la Suite La Filla del Marxant)	Todra
	A les costes Mediterrànies	Pahissa
	Girona (sardana)	Morera
	Rapsòdia de la Suite Mallorca	Samper
	Scherzo, sobre un tema popular català	Lamote de Grignon
	Goyescas (intermezzo)	Granados
	A en Pau Casals (sardana)	Garreta

Concert n. 194

Data: 24 d'octubre de 1937

Hora: 18.00

Lloc: Palau de la Música Catalana

Descripció: Quatre Concerts Selectes organitzats per Estudi Lliure de Belles Arts, d'acord amb el Comissariat de Protaganda de la Generalitat de Catalunya, 4rt concert

Intèrprets: Agneta Reull (cantant)

Programa:

1 part	Les fulles són mortes	Gustau Doret
	L'Abril	Eugen Hildach
	El Mariner	Curschmann
	Durant el ball	P. Tschaikowsky
	Afecció	R. Strauss
	Havanera (Opera Carmen)	Bizet
2 part	Zendimi, cançó àrab del Maghereb	
	«Luc, luc xe ho» de les Queixes Anamites	C. Lavin
	Dues estrofes xaponeses sobre el tema tradicional «Tate Yamabuschi»	C. Lavin
	Una filla té el rei	A. Hemsí
	Ja baixa la núvia (Cançons Sefardites)	A. Hemsí
3 part	Rosa	Jaume Pahissa
	Passant el riu (Canço popular Tirolessa)	Josep Barbará
	Avui fa vent	Leopold Cardona
	Andalussa de les Danses Espanyoles	Granados
	Asturiana	Falla
	Jota	Falla

Concert n. 195

Data: 21 de novembre de 1937

Hora: 11.15

Lloc: Palau Municipal de Belles Arts de Barcelona

Descripció: Concert Simfònic Popular, 163è. concert

Intèrprets: Banda Municipal de Barcelona, Joan Lamote de Grignon (director)

Programa:

1 part	Rosamunda, Obertura	Schubert
	Per als funerals d'un mariner bretó, petit poema simfònic	Rhené-Baton
	Dansa de Fallaires, del poema líric Canigó	Pahissa
	Avant la pàtria, Obertura	F. Pujol
2 part	El carnaval romà, Obertura	Berlioz
	Suite de La damnació de Faust	Berlioz

Notes:

JAUME PAHISSA JO

Nat a Barcelona l'any 1880. El seu pare, el famós dibuixant Jaume Pahissa Laporta, l'inicià en les primeres nocions de música; simultàniament, feia els seus estudis literaris a la Universitat de Barcelona, i després emprengué la carrera d'arquitecte que abandonà al quart curs per dedicar-se per complet a la música. Paral·lelament i com a complement de la seva formació cultural, estudiava matemàtiques i filosofia.

Començà tot sol l'estudi de l'harmonia i composició, però aviat decidí treballar seriosament sota la direcció del Mestre E. Morera.

Ja és sabut que, en començar el segle actual, existien a Catalunya dues tendències; la dels compositors partidaris de la «música nacionalista» i la dels que preconitzaven una «música europea». Pahissa es compta entre aquests i en tal sentit es manifesta en les seves obres, reveladores d'un esperit inquiet i innovador. Malgrat la tendència «europeista» d'En Pahissa, res no l'ha privat d'utilitzar alguns temes populars quan, per circumstàncies de lloc o d'ambient li ha semblat oportú de fer-ho, com a «La presó de Lleida», «Canigó» i «Marianela».

La primera obra d'En Pahissa que desvetllà l'atenció del públic i de la crítica fou el «Trio en sol», estrenat l'any 1905.

Pahissa inicià la seva carrera al teatre, amb la visió musical «La presó de Lleida» sobre llibret d'Adrià Gual (Espectacles-Audicions Graner. – Teatre Principal – 1906) de la qual es donaren un centenar de representacions seguides. Per tal de festejar l'èxit obtingut per En Pahissa, alguns dels seus admiradors organitzaren un concert, que tingué lloc al Teatre Novetats el 15 de novembre de 1906, totalment integrat per obres de l'homenajat, el qual dirigí l'execució. Els poemes «El combat», «De sota terra als aires» i «A les costes Mediterrànies», tot per a gran orquestra, foren estrenats en aquella ocasió, ia més un fragment de la tragèdia «Gala Placidia», una «Balada» sobre text de Heine, un «Estudi simfònic» i el ja esmentat «trio en sol», per tota l'orquestra de corda.

Pahissa obtingué un gran èxit.

Dos anys més tard (1908) s'estrenava, als concerts que la desapareguda «Associació Musical de Barcelona» donava al Teatre del Liceu, el poema «El camí»; aquesta obra, dirigida pel mateix Pahissa, fou apassionadament discutida.

L'any 1910 s'estrenà amb èxit l'adaptació escènica del poema «Canigó» de J. Verdaguer feta pel poeta Josep Carner i il·lustrada musicalment per J. Pahissa.

L'any 1913 tingué efecte al Liceu l'estrena de «Gala Placidia»; el 1919, la de «Morisca»; el 1923, «Marianela» i el 1928, «La Princesa Margarida» amplificació de «La presó de Lleida» anteriorment esmentada. Entre unes i altres estrenes el Mestre Pahissa ha creat diverses produccions, en les quals referma cada vegada més les seves tendències avantguardistes. Els concerts Casals han donat la primera audició de «Sinfonietta», «Monodia» i «Suite intertonal».

La Producció d'En Pahissa és molt nombrosa; comprèn obres corals, «Nou petites fugues per a piano»; «lieder»; un trio; una sonata per a piano i violí, etc. etc.

Ha exercit la crítica musical a «La Publicidad» de 1920 a 1922; actualment i des de 1926, té a càrrec seu la mateixa secció al diari «Las Noticias».

En Pahissa conrea a més la poesia; ha escrit lletra i música d'alguna cançó, i encara, s'interessa per la investigació científica. Es sots-director de l'Escola Municipal de Música, en funcions de Director interí des de la jubilació del Mestre Millet.

DANSA DELS FALLAIRES

Els voltants de l'ermita de Sant Martí de Canigó són plens de noies, pastors, cornamusaires i cavallers.

Els bosquerols del Pireneu també baixen a l'aplec. Un cornamusaire diu:

«Mireu! del Canigó són els fallaires
que dansen, fent coetejar pels aires
ses trenta enceses falles com trenta serps de foc;
en sardana fantàstica vollegen
i de mà en mà tirades, espurnegen
de bruixes i dimonis com estrafent un joc.»

A la dansa feréstega s'ajunten també les noies, i hi aporten una mica de tendresa.

Concert n. 196

Data: 18 de desembre de 1946
Lloc: Casal del Metge

Hora: 22.30

Intèrprets: María Soler-Artigas (soprano), María Coquart (piano)

Programa:

1 part	Se tu della mia morte Pur dicesti Oh del mio dolce ardor Ah! che non giunge il sonno	A. Scarlatti A. Lotti C. Gluck C. M. Weber
2 part	Cinco canciones populares sefardies Muntanya avall Bolero Estudiantil (estilo popular) Vinyes verdes vora el mar Madre la mi madre Cançó de lladre	P. José Antonio Donostia M. Blancafort F. Pedrell E. Toldrà A. Vives J. Pahissa
3 part	La Novicia En plegar (de la «Bella Molinera») Tu ets el repós L'Hidalgo	F. Schubert F. Schubert F. Schubert R. Schumann

Notes:

CANÇÓ DEL LLADRE (Popular)

Quan jo n'era petitet
festejava i presumia,
espardenya blanca al peu
i mocador a la falsia.
Adeu clavell morenet!
Adeu estrella del dia!

I ara que no só grandet
m'he posat a la mala vida,
m'he só posat a robar,
ofici de cada dia.

Vaig robar un traginer
que venia de la fira;
li prenguí tots els diners
i la mostra que duïa.
Adeu clavell morenet!
Adeu estrella del dia,
no el tornaré a veure més
que de pena se'm moria.

Quan he tingut prou diners
he robat també una nina;
l'he robada en falsedat,
dient que m'hi casaria.
Ai! Adeu! clavell morenet
Adeu estrella del dia.

Concert n. 197

Data: 4 de maig de 1947
Lloc: Casal del Metge

Hora: 18.00

Intèrprets: Orquesta Clásica Femenina Isabel de la Calle, Ma. Dolores Rosich (piano), Julieta Valls (arpa)

Programa:

1 part	Concerto grosso n. 111, op. 6 n. 3 La musica notturna di Madrid	A. Corelli L. Boccherini
2 part	Balada Allegro del Concerto n. 1 en sol	A. Degreef Mendelssohn
3 part	Suite a la antigua Nocturno Ilustraciones musicales para «Prometeo Encadenado de Esquilo» Professó de Sant Bartomeu (sardana)	R. Lamote de Grignon E. Toldrà J. Pahissa A. Catalá

Concert n. 198

Data: 9 de maig de 1952
Lloc: Palau de la Música Catalana

Hora: 22.30

Descripció: Orquesta Municipal de Barcelona, curs 1951-52, temporada de primavera, 2n concert

Intèrprets: Orquesta Municipal de Barcelona (Eduard Toldrà, director), Gaspar Cassadó (violoncel)

Programa:

1 part	Sinfonía en do (Linz)	Mozart
2 part	Concierto para violoncelo y orquesta	Khachaturian
3 part	«El camí» (poema sinfónico) Los maestros cantores de Nuremberg	J. Pahissa Wagner

Notes:

«EL CAMÍ» (Poema sinfónico)

Transcribimos el texto literario, conductor de este poema sinfónico (escrito en 1908), que figura en la partitura original: «Alegremente, el caminante va siguiendo su ruta hacia lo alto de la montaña; cuando llega a la cima, el dulce valle, con su lejano pueblo, se presenta ante su mirada, llenándole el corazón de agradables sentimientos y recuerdos. Reanuda la caminata bajo la luz dorada de la tarde; el tortuoso camino descende hasta llegar a la frondosidad del bosque, y el paisaje, poco a poco, va cambiando. El sol poniente enrojece las alturas de los montes; avanza lentamente la oscuridad, y brillan, pálidas, las estrellas. La noche canta con leve murmullo. Un creciente resplandor anuncia el término del camino, prometedor de reposo.»

Concert n. 199

Data: 13 de febrer de 1955
Lloc: Gran Casino

Hora: 22.30

Intèrprets: Coral Faura (Antonio Pérez Simó, director)

Programa:

1 part	Cant de Germanor Els tres tambors La presó de Lleida El caçador i la pastoreta El Rossinyol L'hereu Riera Els fadrins de Sant Boi	Pérez Simó Lambert Cumellas Ribó Botey Pérez Moya Cumellas Ribó Pérez Moya
2 part	Somnis daurats us besin L'Hivern Alceste Si el món és ple de gebre Ave Maria O magnum mysterium	x x x Lully Gluck Bach Victoria Victoria
3 part	Cançó del pastor Què és aquest soroll Cançó de bressol Madrigal Montserrat a punta d'alba El Paradís en Festa	Mendelssohn Grell Pérez Simó Pahissa Pérez Simó Canteloube

Concert n. 200

Data: 3 de juny de 1955

Hora: 19.30

Lloc: Saló d'actes de l'Escola Betania

Intèrprets: Coral Faura (A. Pérez Simó, director)

Programa:

1 part	Cant de germanor Els tres tambors Canço del lladre El maridet La nina y el moliner El mestre i la viudeta L'hereu Riera El galan desdenyat	Pérez Simó Lambert Sancho Marraco Pérez Moya Pérez Moya Pecanins Cumellas Ribó Pérez Moya
2 part	Ave Maria Caligaverunt Regina Coeli O cor gentil Madrigal El cant de l'alosa Alceste El paradís en festa Les festes d'Hebe	Victoria Victoria Aichinger Brahms Pahissa Mendelson Gluk Canteloube Rameau

Concert n. 201

Data: 27 de novembre de 1955
Lloc: Empar de Santa Llúcia

Hora: 17.00

Intèrprets: Luisita Cantos (piano), Rosa Mir (soprano)

Programa:

1 part	Sonata El forjador armonioso Sonata en la mayor (a la turca)	Scarlatti Haendel Mozart
2 part	Fantasia impromptu Estudio op. 10 n. 12 Nocturno en do sostenido menor En el rincón de los niños	Chopin Chopin Chopin Debussy
3 part	Ewiva rosa bella Qué bella es mi ciudad Dadme a Jesús Rosa La filadora Amor al campo El hijo pródigo	Galuppi (negro espiritual) (negro espiritual) Pahissa Buxó Rachmaninoff Debussy

Annex VII

Exemples musicaux

Exemple n. 1

Viola

5

Exemple n. 2

Trompa

5

Exemple n. 3

Exemple n. 4

The first system of Example n. 4 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It features a series of chords, each with a slur above it, indicating a sequence of chords. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It features a series of chords, each with a slur below it, indicating a sequence of chords. The second system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a measure containing a treble clef and a common time signature, followed by a series of chords with slurs. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a measure containing a bass clef and a common time signature, followed by a series of chords with slurs. A small number '7' is written above the first measure of the upper staff in the second system.

Exemple n. 5

Example n. 5 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of chords, each with a slur above it. The middle staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of chords, each with a slur above it. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of chords, each with a slur below it. The chords in the middle and bottom staves are connected by horizontal lines, suggesting a sequence of chords.

Exemple n. 6

Example n. 6 consists of three staves of music in bass clef, common time (C). The first staff contains measures 1 through 8. The second staff, starting with a measure number '9', contains measures 9 through 17. The third staff, starting with a measure number '18', contains measures 18 through 25. The music is primarily composed of chords and dyads, with some eighth-note patterns in the later measures.

Exemple n. 7

Example n. 7 consists of two staves of music in 2/4 time. The upper staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The lower staff is in bass clef and features a simple harmonic accompaniment with long note values and ties.

Exemple n. 8

Example n. 8 consists of two systems of three staves each, in 2/4 time. The first system, labeled 'A', has a treble clef staff with a simple melody and two bass clef staves with harmonic accompaniment. The second system, labeled 'B', has a treble clef staff with a more complex melody and two bass clef staves with harmonic accompaniment. The key signature has one flat.

6

Exemple n. 11

A

B

C

D

Exemple n. 12

Exemple n. 13

Exemple n. 14

Exemple n. 15

Musical score for Example n. 15, consisting of two staves in 3/4 time. The treble staff contains a simple melody of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff contains a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Exemple n. 16

Musical score for Example n. 16, consisting of four staves in 3/4 time. The top two staves (treble clef) show a melody with a slur over the first two measures: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom two staves (bass clef) show a bass line with a slur over the first two measures: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Exemple n. 17

Musical score for Example n. 17, consisting of two staves in 4/4 time. The treble staff contains a complex melody with sixteenth notes and slurs, including a sixteenth-note triplet in the second measure. The bass staff contains a sustained chord of G2, B1, D2, F2, G1, with a slur over the first two measures.

Annex VIII

Motius i melodies de *El camí*

La denominació dels motius i melodies d'aquest poema simfònic prové del text adjunt a l'edició de la partitura –que reproduïm tot seguit– i de les notes dels programes de concert nn. 9, 10, 15, 130, 155, 168 i 198:

Alegrement el caminant va seguint la seva via muntanya amunt; quan arriba a la carena, la dolça vall, amb sa llunyana vila, s'obre a son esguard, i sa visió li ungeix el cor de records i sentiments dolcíssims.

Repren la llarga caminada en l'esplendor daurada de la tarda; a son pas el paisatge canvia, mentre el camí descendís tortuosament fins a penetrar en l'ombra del bosc. Ja el sol, que es pon, enrogeix les altes muntanyes; la foscor, va lentament devallant i s'encenen, pàl·lids, els estels. La nit canta amb levíssim murmuri.

Una resplandor creixent anuncia el terme del camí, prometedor de repòs.

Dolça vall

The musical notation is written on two staves in 3/4 time. The first staff contains measures 1 through 5. Above the first staff, melodic motifs are labeled: 'ga' above the first measure, 'gb₁' above the second measure, and 'gb₂' above the third measure. A bracket labeled '5' spans the last three measures of the first staff. The second staff contains measures 6 through 10. Above the second staff, melodic motifs are labeled: 'gb₃' above the first measure, 'ten' above the second measure, and 'gc' above the third measure. A bracket labeled '3' spans the last three measures of the second staff.

Descripció de la textura: MD₁ i MD₂

El camí

Musical score for 'El camí' in 6/8 time. The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with lyrics 'aa', 'aba', and 'abb' above it. The second staff, starting with a measure rest and the number '5', contains a bass line with lyrics 'ba', 'ba', and 'bb' above it.

Descripció de la textura: MA₁, MA₂, MA₃, MA₄, MA₅, MA₆, MA₇, MA₈ i MA₉

Posta de sol

Musical score for 'Posta de sol' in 4/4 time. The score consists of a single staff with a melodic line and the lyric 'oa' above it.

Descripció de la textura: MG₁ i MG₂

Record

Musical score for 'Record' in 3/4 time. The score consists of a single staff with a melodic line and the lyric 'ha' above it.

Descripció de la textura: ME

Sentiments dolçíssims

Musical score for 'Sentiments dolçíssims' in 3/4 time. The score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-3) features a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with a triplet of G3, A3, B3. The second system (measures 4-6) includes a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4. The third system (measures 7-12) shows a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4. The fourth system (measures 13-15) features a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4. Various articulation marks like slurs and accents are present throughout the piece.

Descripció de la textura: MF

So de la nit 1

Musical score for 'So de la nit 1' in common time. The score consists of a single system with a treble staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a triplet of G4, A4, B4 and a final double bar line.

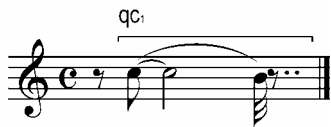
Descripció de la textura: MH

So de la nit 2



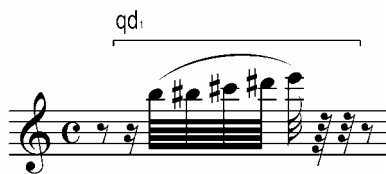
Descripció de la textura: MH

So de la nit 3



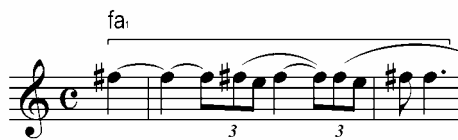
Descripció de la textura: MH

So de la nit 4



Descripció de la textura: MH

So de la natura 1



Descripció de la textura: MC₁ i MC₃

So de la natura 2



Descripció de la textura: MC₁

So de la natura 3



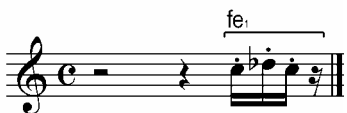
Descripció de la textura: MC₁, MC₂ i MC₃

So de la natura 4



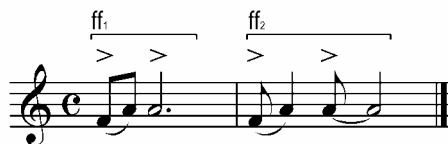
Descripció de la textura: MC₁ i MC₃

So de la natura 5



Descripció de la textura: MC₄

So de la natura 6



Descripció de la textura: MC₄

Annex IX

Motius i melodies de *Canigó*

Amor de Flordeneu



La denominació d'aquesta melodia la proposem pel contingut de l'escena en la qual intervé, entre el primer diàleg amorós de la *Sedució de Gentil*.¹⁰⁷⁹

Sedució de Gentil (f): MD

Calma



La denominació d'aquest esquema melòdic la proposem a partir de les notes dels programes de concert nn. 2, 11, 24, 48, 87 i 176.

Preludi del tercer acte (c, da, db, dc, dd i de): MB₁, MB₂, MB₃ i MB₄

¹⁰⁷⁹ Carner (1910: 1187).

Catalunya avant

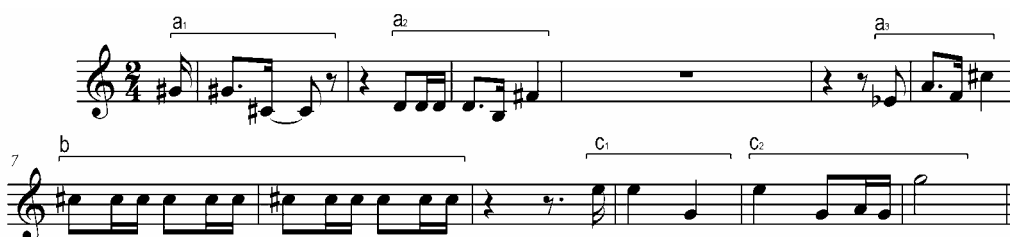


La denominació d'aquest motiu la proposem a partir de la lletra del final.¹⁰⁸⁰ És semblant al leitmotiv de la *Fe* del *Parsifal* de Wagner.¹⁰⁸¹

Arribada de Tallaferro victoriós (cb): MC₁ i MC₂

Final (j): MI

Cavallers



Melodia que ajunta el motiu de l'*Exèrcit*, el de la *Fanfara del combat* i el del *Combat*. Té dues parts. La primera de tres motius breus i separats (*Exèrcit*). Després hi ha una repetició ritmada del mateix acord (*Fanfara del combat*). La segona part té un doble salt de sexta major descendent (*Combat*).

La denominació d'aquesta melodia la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Acompanyava els moviments escènics de l'Escuder, de Tallaferro, de Guifre i dels Cavallers en general.¹⁰⁸²

Segon Cor de Donzelles: MD

Pas de la segona escena a la tercera: MA

Pas de la tercera escena a la quarta: MA

Preludi del tercer acte: MH

Combat



La denominació d'aquest motiu la proposem perquè és el motiu principal d'aquest poema simfònic. També a partir de les notes dels programes de concert nn. 2, 11, 24, 48, 87 i 176.

Cant dels Cavallers (g): MA₁

Escena de l'encantat (ea): MD

Preludi del tercer acte (a): MA₁, MA₂, MA₃, MB₃, MB₄, ME i MH

¹⁰⁸⁰ Carner (1910: 1208).

¹⁰⁸¹ Wagner (1882: full adjunt al final).

¹⁰⁸² Carner (1910: 1161, 1165 i 1170).

Arribada de Tallaferró victoriós (bd): MB₂

Cornamusaire



La denominació d'aquesta melodia la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Acompanyava la descripció de l'entrada dels Fallaires feta per un Cornamusaire.

Dansa dels Fallaires (a): MA₁, MA₂, MA₃ i MA₄

Crit de la multitud



La denominació d'aquest motiu la proposem a partir de les notes dels programes de concert nn. 48, 176 i 177.

Preludi de l'acte primer: MD

Cant dels cavallers: MF

Final: MH

Cu-cut



La dansa dels Fallaires (bd): MB₃

Sedució de Gentil (i): ME

Dansen els Pastors, Griselda i les donzelles



La denominació d'aquesta melodia la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Acompanyava l'inici de la sardana, el moment en què els pastors, Griselda i les donzelles començaven a dansar.¹⁰⁸³

Sardana de Griselda i Gentil (a i b): MB₁, MB₂, MB₃ i MB₄

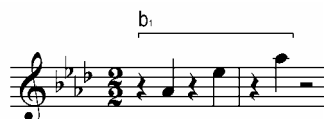
Desencantament



La denominació d'aquesta melodia la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Acompanyava la invocació d'Oliva per a curar un encantat.¹⁰⁸⁴

Escena de l'encantat: MD

Els cavallers enfilen el Canigó



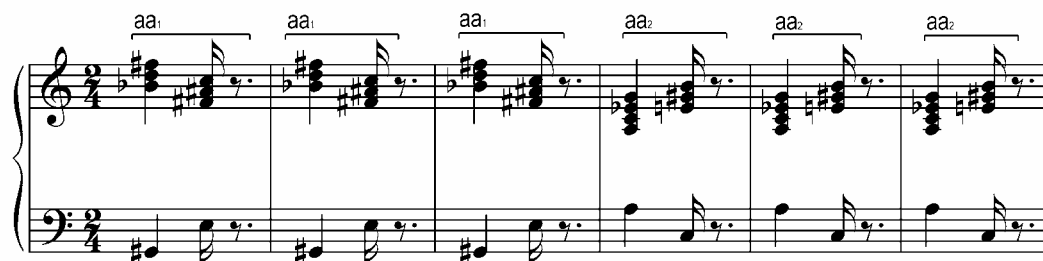
La denominació d'aquesta figura musical parteix de les notes dels programes de concert nn. 48, 176 i 177.

Preludi de l'acte primer (b): MB₁, MB₂ i MB₃

Cant dels Cavallers (m i n): ME

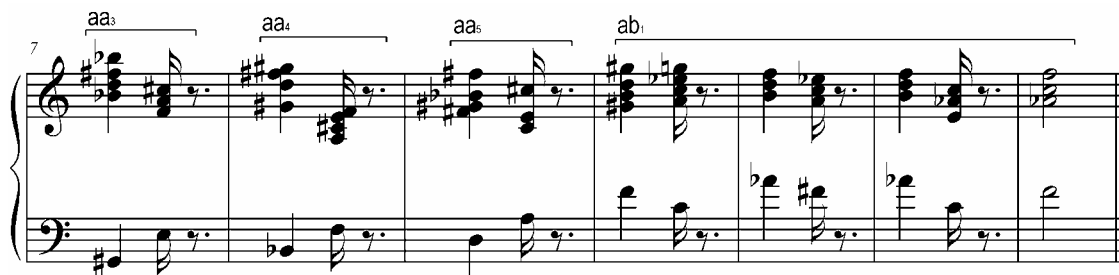
Final (d): MC₁, MC₂ i MC₃

Encantat



¹⁰⁸³ Carner (1910: 1173).

¹⁰⁸⁴ Carner (1910: 1180 i 1181).



La denominació d'aquesta melodia la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Acompanyava els moviments escènics de l'Encantat.¹⁰⁸⁵

Escena de l'encantat (aa i ab): MA₁ i MA₂

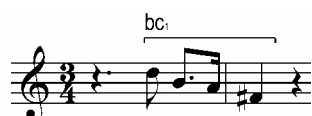
Ermità



La denominació d'aquesta melodia la proposem pel personatge que la canta i a partir d'un comentari aparegut en la premsa.¹⁰⁸⁶

Final: MD

Espurnes



La denominació d'aquest motiu la proposem a partir de les notes dels programes de concert nn. 148, 180, 191. Complementa sempre el motiu de les *Falles*.

Dansa dels Fallaires (bc): MB₁, MB₃, MB₄, MB₅, MB₆ i MB₇

Estrèpit del combat



La denominació d'aquest motiu la proposem a partir de les notes dels programes de concert nn. 2, 11, 24, 48, 87 i 176.

¹⁰⁸⁵ Carner (1910: 1179 i 1180).

¹⁰⁸⁶ A. P. S., «Canigó. Tragedia lírica», *El Poble Català*, n. 1.935 (21 de juny de 1910), p. [2].

Cant dels cavallers (ab): MA₁
Preludi del tercer acte (dc): MB₃, MB₄ i MB₅
Arribada de Tallaferro victoriós (bb): MB₁, MB₃ i MB₄

Exèrcit



La denominació d'aquest motiu la proposem perquè és el segon motiu principal del poema simfònic *El combat* i sembla descriure els exèrcits que es baten. També a partir de les notes dels programes de concert nn. 2, 11, 24, 48, 87 i 176.

Segon Cor de Donzelles (h): MD
Pas de la segona escena a la tercera (a): MA
Pas de la tercera escena a la quarta (a): MA
Cant dels Cavallers (aa): MA₁ i MA₂
Sedució de Gentil (e): MB₁
Preludi del tercer acte (ba): MA₁, MA₂, MA₃, MB₃, MB₄, AC₁, ME, MG₁, MG₂ i MH
Arribada de Tallaferro victoriós (ba): MB₁, MB₂ i MB₃
Final (h): ME₁

Fades



La denominació d'aquest motiu la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Acompanyava les entrades escèniques d'aquests personatges.¹⁰⁸⁷

Aparició de Flordeneu (aa i ab): MA₁, MA₂ i ME
Sedució de Gentil (aa i ab): MA₁ i MA₂
Mort de Gentil (a): MA₁

Falles



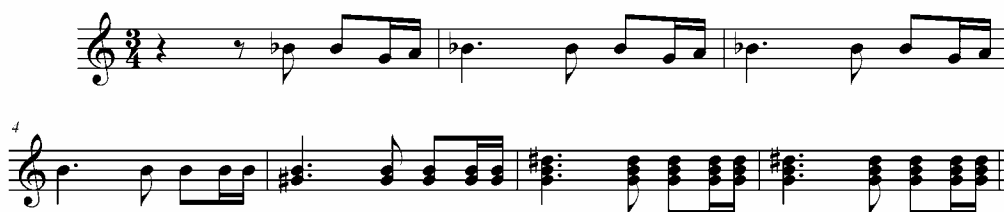
La denominació d'aquest motiu la proposem perquè és el principal de la «Dansa dels Fallaires» i fa referència a l'atribut d'aquests personatges.¹⁰⁸⁸ També a partir de les notes dels programes de concert nn. 148, 180, 191 i 195.

Dansa dels Fallaires (ba i bb): MB₁, MB₂, MB₃, MB₄, MB₅, MB₆ i MB₇

¹⁰⁸⁷ Carner (1910: 1184, 1187 i 1194).

¹⁰⁸⁸ Carner (1910: 1175).

Fanfara del combat



La denominació d'aquest motiu la proposem perquè és un motiu que procedeix d'aquest poema simfònic i té una semblança rítmica amb determinades fanfares militars. Vegeu les notes dels programes de concert nn. 2, 11, 24, 48, 87 i 176.

Segon Cor de Donzelles (i): MD
Pas de la segona escena a la tercera (b): MA
Pas de la tercera escena a la quarta (b): MA
Cant dels Cavallers (b): MA₁ i MB
Preludi del tercer acte (bb): MD₁, MD₂, MD₃ i MH

Final del combat



La denominació d'aquests motius la proposem a partir de les notes dels programes de concert nn. 2, 11, 24, 48, 87 i 176.

Cant dels Cavallers (ac i ad): MA₁ i MA₂
Preludi del tercer acte (ea, eb, ec i ed): ME, MF i AC₂

Flordeneu



La denominació d'aquesta melodia la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador i de connexió en l'acció dramàtica. Acompanyava l'aparició escènica d'aquest personatge i al principi del segon acte la prefigurava.

Primer Cor de Donzelles: MB
Segona Cor de Donzelles: MC
Aparició de Flordeneu: MC

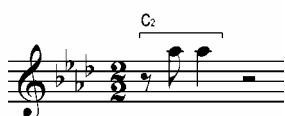
Gentil



La denominació d'aquesta melodia la proposem a partir del títol de la sardana en la qual es troba. També a partir dels documents M. 3702/3 i M. 3702/4, conservats a la Biblioteca de Catalunya, i de les notes del programa de concert n. 171.

Sardana de Griselda i Gentil: MD

Gentil cavaller



La denominació d'aquest motiu la proposem per la seva funció vectorial de connexió en l'acció dramàtica. Substitueix escènicaament el personatge de Gentil quan aquest es trobava dins l'ermita i quan aquest ja era mort.¹⁰⁸⁹ Parteix de la *Fanfara del combat* i del motiu de l'*Exèrcit*. Té molta semblança amb el motiu *Gentil encisat*, però el context porta a diferenciar-lo amb l'adjectiu.

Preludi de l'acte primer (c): MB₁, MC₁, MC₂, i MC₃

Cant dels Cavallers (f): MG

Final (e): MC₁, MC₂, MG₁, MG₂, MG₃ i MG₄

Gentil encisat



La denominació d'aquest motiu la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador i la de connexió en l'acció dramàtica. Acompanyava el personatge de Gentil quan era seduït per Flordeneu, i el substituïa en la lamentació de les fades, que ploraven la seva mort. Com el motiu de *Gentil cavaller*, parteix de la *Fanfara del combat* i del motiu de l'*Exèrcit*.

Sedució de Gentil (g): MB₂, MC, ME, MF₃, MF₄ i MI

Mort de Gentil (f): MC

¹⁰⁸⁹ Carner (1910: 1187 a 1889, i 1194).

Glòria al Senyor

8

La denominació d'aquesta figuració rítmica la proposem a partir de la lletra del final.¹⁰⁹⁰

Arribada de Tallaferró victoriós (ca i cb): MC₁ i MC₂

Final (aa, ab i b): MA₁, MA₂, MA₃, MA₄ i MI

Goges

da db

La denominació d'aquesta melodia la proposem pels personatges que la canten.¹⁰⁹¹

Aparició de Flordeneu: MB

Griselda

ea₁ ea₂

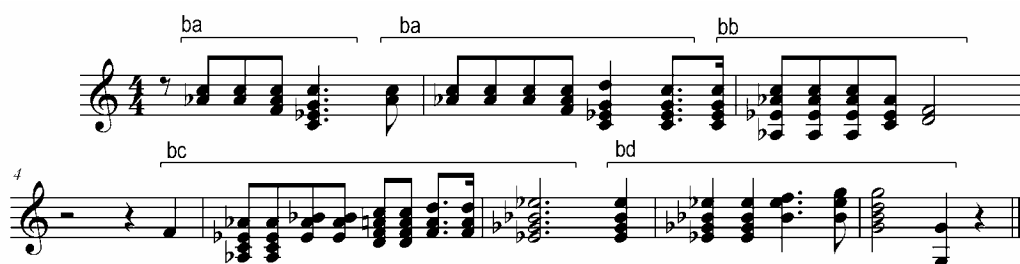
La denominació d'aquesta melodia la proposem a partir del títol de la sardana en la qual es troba. També a partir dels documents M. 3702/3 i M. 3702/4, conservats a la Biblioteca de Catalunya, i de les notes dels programes de concert n. 171.

Sardana de Griselda i Gentil: ME

¹⁰⁹⁰ Carner (1910: 1208).

¹⁰⁹¹ Carner (1910: 1184).

Guariu l'encantat



La denominació d'aquesta melodia la proposem pel contingut del text cantat.¹⁰⁹²

Escena de l'encantat: AA

La capella

Homofonia amb absència d'elements melòdics, amb un trèmolo en el bombo i els instruments de corda. És un motiu tímbric i de textura.

La denominació d'aquest motiu la proposem a partir d'una referència escrita en la partitura. També per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Acompanyava els moviments escènics situats a l'ermita de Sant Martí.

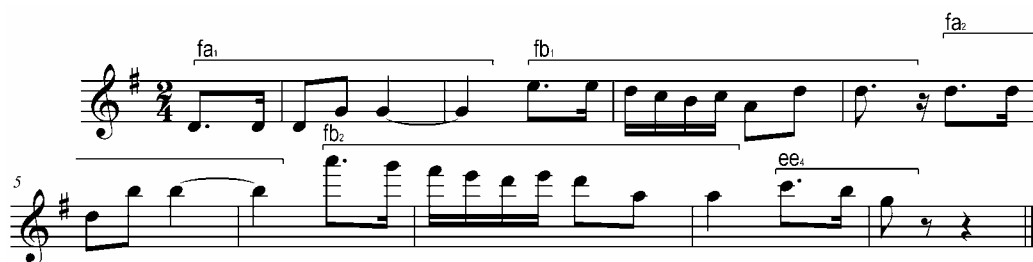
Preludi de l'acte primer: AC

Segon Cor de Donzelles: AB

Escena de l'encantat (d): AB i MB

Final: AC

La corona de Griselda



La denominació d'aquesta melodia la proposem a partir del títol de la sardana en la qual es troba. També a partir de les acotacions del text de Carner, que descriuen que al final les donzelles varen posar una corona a Griselda.¹⁰⁹³ Acaba amb una variant del motiu final de la melodia de *Griselda*.

Sardana de Griselda i Gentil: MF₁ i MF₂

¹⁰⁹² Carner (1910: 1179 i 1180).

¹⁰⁹³ Carner (1910: 1173).

Les penyes es desclouen



La denominació d'aquest motiu la proposem a partir d'una referència escrita a la partitura i del text del primer recitat que acompanyava.¹⁰⁹⁴

Escena de l'encantat: MF
Aparició de Flordeneu (c): MA₁
Mort de Gentil (c): MA₁ i MA₂

Lluita amorosa



Parteix del motiu de l'*Exèrcit*, i per aquesta relació proposem el nom de la denominació. L'adjectiu ve de la seva funció vectorial d'acumulador de l'acció dramàtica. Acompanyava les escenes de seducció.¹⁰⁹⁵

Aparició de Flordenu (f): MD
Seducció de Gentil (c): MA₁ i MA₂

Miracle

Canvi de disposició de les notes d'un acord triade major sobre la nota re bemoll. Té arpegis ascendents i descendents de diferents figuracions rítmiques alternades i de diferents valors, des de la blanca fins als tresets de semicorxeres.

La denominació d'aquesta figura musical la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Va reforçar el crit que la multitud va fer quan Oliva va curar l'Encantat.¹⁰⁹⁶

Escena de l'encantat: ME

Món de les fades



Complementa sempre el motiu de les *Fades* i alguna de les entrades escèniques d'aquests personatges. Per aquesta raó hem denominat aquest motiu d'aquesta manera.

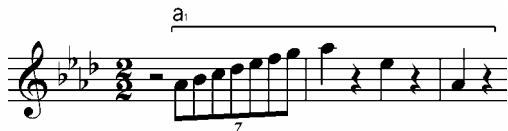
¹⁰⁹⁴ Carner (1910: 1184).

¹⁰⁹⁵ Carner (1910: 1184 i 1187).

¹⁰⁹⁶ Carner (1910: 1181).

Aparició de Flordeneu (b): MA₁
Sedució de Gentil (b): MA₁
Mort de Gentil (b): MA₁

Muntanya amunt



La denominació d'aquest motiu la proposem a partir de les notes dels programes del concert nn. 48, 176 i 177. Té punts de semblança amb el motiu inicial de la introducció del primer moviment de la novena simfonia de Beethoven.

Preludi de l'acte primer (a): MA₁, MA₂, MA₃ i MA₄
Cant dels Cavallers (c): MC₁ i MC₂
Arribada de Tallaferro victoriós (e): MB₂
Final (c): MB₁, MB₂, MB₃, MB₄, MB₅ i MG₄

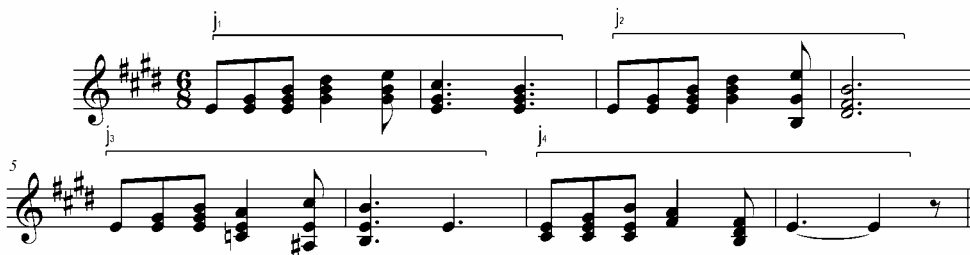
Muntanyes del Canigó



Melodia popular catalana d'aquest nom.

Preludi del tercer acte: MG₁, MG₂, MG₃ i MG₄.

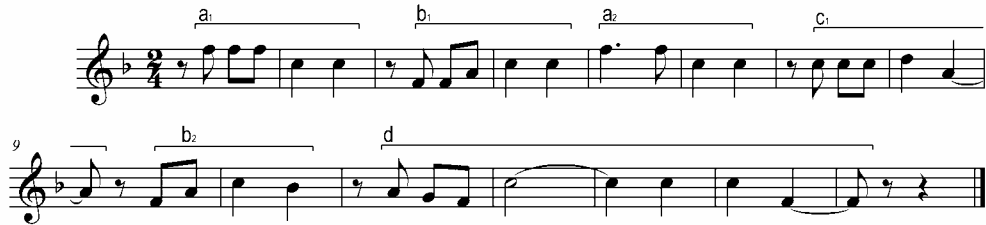
Muntanyes regalades



Melodia popular catalana d'aquest nom. Té la funció vectorial d'acumulador de l'acció dramàtica de les fades, que són les que la canten.

Sedució de Gentil (j): MF₁, MF₂, MF₃, MF₄, MF₅, MF₆ i MI
Final (ga, gb i gc): ME₁ i ME₂

Pregària a Santa Maria



La denominació d'aquesta melodia la proposem a partir del contingut del text cantat.¹⁰⁹⁷

Primer Cor de Donzelles: MA₁, MA₂, MA₃, MA₄ i MA₅
Segon Cor de Donzelles: MB

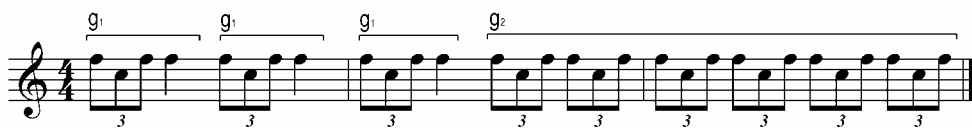
Sedució



La denominació d'aquest motiu la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Va acompanyar l'escena en la qual Flordeneu seduïa Gentil.¹⁰⁹⁸

Sedució de Gentil (d): MB₁, MB₂, MB₃, ME i MI

Tallaferro



La denominació d'aquest motiu la proposem per la seva funció vectorial d'acumulador en l'acció dramàtica. Acompanyava les entrades i les sortides escèniques d'aquest personatge.¹⁰⁹⁹

Cant dels Cavallers (g): MD₂
Aribada de Tallaferro victoriós (a): MA₁, MA₂, MA₃, MA₄ i MC₂

Tendresa de les noies

Motiu de terceres paral·leles que comencen amb un treset de corxeres i acaba amb notes de valors més llargs.

¹⁰⁹⁷ Carner (1910: [1159] a 1161).

¹⁰⁹⁸ Carner (1910: 1187 a 1189).

¹⁰⁹⁹ Carner (1910: 1179 i 1198).

La denominació d'aquest motiu la proposem a partir de les notes dels programes de concert nn. 148, 180, 191 i 195, que especifiquen: «A la dansa feréstega s'ajunten també les *noies*, i hi aporten una mica de *tendresa*».¹¹⁰⁰

Dansa dels Fallaires (d): ME

Tritlleig de campanes



Annex X

Publicacions periòdiques consultades

Art Jove (Biblioteca de Catalunya)

Canigó (Arxiu de la Delegació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

Catalunya Nova (Biblioteca de Catalunya)

¡Cu-cut! (Biblioteca de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona)

Diario de Gerona de avisos y noticias (Arxiu Històric de Girona)

Egara (Biblioteca Pública de Terrassa)

El Ampurdanés (Biblioteca Fages de Climent de Figueres)

El Autonomista (Biblioteca Pública de Girona)

El Correo Catalán (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

El Diluvio (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

El Norte (Biblioteca Pública de Girona)

El Poble Català (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

El Teatre Català (Biblioteca de Catalunya)

Garba (Biblioteca de Catalunya)

Heraldo de Gerona (Biblioteca Pública de Girona)

Il·lustració Catalana (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

Joventut (Biblioteca de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona)

Juventut Teatral (Biblioteca de Catalunya)

La Defensa (Biblioteca Pública de Girona)

La Escena Catalana (Biblioteca de Catalunya)

La Hormiga de Oro (Biblioteca del Castell de Peralada)

La Ilustración Artística (Biblioteca del Castell de Peralada)

La Lucha (Biblioteca Pública de Girona)

La Publicidad (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

La Regeneración (Biblioteca Pública de Girona)

La Vanguardia (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

L'Avenç de la Garrotxa (Biblioteca Pública de Girona)

La Veu de Catalunya (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

La Veu de l'Empordà (Biblioteca Fages de Climent de Figueres)

Lectura (Biblioteca Pública de Girona)

L'Esquella de la Torratxa (Biblioteca Pública de Girona)

Papitu (Biblioteca de Catalunya)

Revista Catalana (Biblioteca de Catalunya)

Revista Musical Catalana (Institut de Documentació i Investigació Musicològiques)

Scherzando (Biblioteca Pública de Girona)

Teatralia (Biblioteca de Catalunya)

Bibliografía

- Guido ADLER (1934): «Style-Criticism», *The Musical Quarterly*, n. 20/2 (abril), pp. 172 a 176.
- Samuel ADLER (2002): *The Study of Orchestration*, 3a. edició. Nova York: W. W. Norton and Company.
- Theodor W. ADORNO (1929): «Nocturno: en homenaje a Alban Berg», *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets Editores, 1984, pp. 27 a 34.
- _____ (1930a): «Nuevos ritmos», *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets Editores, 1984, pp. 41 a 49.
- _____ (1930b): «Reacción y progreso», *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets Editores, 1984, pp. 13 a 20.
- _____ (1931): «La actualidad de la filosofía», *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Ediciones Paidós i ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, p. [73] a 102.
- _____ (1932): «La idea de la historia natural», *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Ediciones Paidós i ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, p. [103] a 134.
- _____ (1946): «Antisemitismo y propaganda fascista», *Ensayos sobre la propaganda fascista: psicoanálisis del antisemitismo*. Barcelona: Ediciones Voces y Culturas, 2001, pp. [9] a 22.
- _____ (1951a): *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 1998.
- _____ (1951b): «La teoría freudiana y los esquemas de la propaganda fascista», *Ensayos sobre la propaganda fascista: psicoanálisis del antisemitismo*. Barcelona: Ediciones Voces y Culturas, 2001, pp. [23] a 52.
- _____ (1955): «De la relación entre sociología y psicología», *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Ediciones Paidós i ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, p. [135] a 204.
- _____ (1958): *L'assaig com a forma*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2004.

- _____ (1959): «¿Qué significa elaborar el pasado?», *Ensayos sobre la propaganda fascista: psicoanálisis del antisemitismo*. Barcelona: Ediciones Voces y Culturas, 2001, pp. [53] a 70.
- _____ (1960): *Mahler: una fisiognómica musical*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- _____ (1962): «Opera», *Revista de Occidente*, n. 114 (novembre 1990), pp. [11] a 30.
- _____ (1962b): «Para combatir el antisemitismo en la actualidad», *Ensayos sobre la propaganda fascista: psicoanálisis del antisemitismo*. Barcelona: Ediciones Voces y Culturas, 2001, pp. [71] a 94.
- _____ (1969): «On the Problem of Musical Analysis», dins *Essays on Music*. Berkeley, Los Angeles i Londres: University of California Press, 2002, pp. 162 a 179.
- _____ (1973): *Terminología filosófica, 2 vol.* Madrid: Taurus Ediciones, 1976.
- Kofi AGAWU (1992): «Music and Discourse: Toward a Semiology of Music», *Music and Letters*, n. 73/2 (maig), pp. 317 a 319.
- _____ (1993): «Music Analysis and the Politics of Methodological Pluralism», *Revista de Musicología*, n. XVI/1, pp. [399] a 419.
- _____ (2004): «How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again», *Music Analysis*, n. 23/2-3 (juliol i octubre), pp. 267 a 286.
- Joan ALAVEDRA (1975): *Conxita Badia: una vida d'artista*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Roger ALIER (1996): «La música del Noucentisme», dins DD.AA: *Història de la cultura catalana, vol. VII: El Noucentisme (1906-1918)*. Barcelona: Edicions 62, pp. [139] a 158.
- Roger ALIER i Francesc X. MATA (1991): *El Gran Teatro del Liceo: historia artística*. Barcelona: Edicions Francesc X. Mata.
- Francesc ANDREVÍ (1848): *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*. Barcelona: Imprenta y librería de D. Pablo Riera.
- Antònia ARDÈVOL (1990): «Músics estrangers a Barcelona», dins Albert Garcia, dir: *El modernisme*, vol. 1. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 10 d'octubre de 1990 i el 13 de gener de 1991 al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella, pp. 121 a 129.
- Julio ARÓSTEGUI (2001): *La investigación histórica: teoría y método*, 2a. ed. Barcelona: Editorial Crítica.
- Nestor ASTUR (1968): *Pahissa*. Biografia inèdita conservada a l'Institut de Documentació i Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas» de Barcelona.
- Jaume AULET (1992): *Josep Carner i els orígens del noucentisme*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- _____ (1996): «El Noucentisme literari», dins DD.AA: *Història de la cultura catalana, vol. VII: El Noucentisme (1906-1918)*. Barcelona: Edicions 62, pp. [103] a 136.
- _____ (1997): «La mort de Jacint Verdaguer vista per Josep Carner i Jaume Bofill i Mates des de la Congregació Mariana dels Jesuïtes de Barcelona», *Anuari Verdaguer 1995 – 1996*, n. 9, pp. 389 a 397.

- Jacques AUMONT i Michel MARIE (1988): *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Xosé AVIÑOIA (1985): *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial.
- _____ (1989): «El caient èpic en la producció i difusió musical finisecular», *Anuari Verdaguer 1988*, n. 3, pp. 133 a 149.
- _____ (1990a): «Entre modernitat i modernisme», dins Albert Garcia, dir: *El modernisme*, vol. 1. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 10 d'octubre de 1990 i el 13 de gener de 1991 al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella, pp. 119 i 120.
- _____ (1990b): «Dues facetes de la vida musical modernista», dins Albert Garcia, dir: *El modernisme*, vol. 1. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 10 d'octubre de 1990 i el 13 de gener de 1991 al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella, pp. 155 a 163.
- _____ (1994): *Jaume Pahissa: 1880 – 1969: Vint-i-cinquè aniversari de la seva mort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- _____ (1996): *Jaume Pahissa: un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- _____ (1997): «L'edat d'or de la música catalana», dins DD.AA: *Història de la cultura catalana, vol. VIII: Primeres Avantguardes (1918-1930)*. Barcelona: Edicions 62, pp. [171] a 204.
- _____ (1999): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear, vol. IV: del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939)*. Barcelona: Edicions 62.
- _____ (2003): «Pahissa i Jo, Jaume» dins Xosé Aviñoia, dir: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear: Diccionari I – Z*, vol. X. Barcelona: Edicions 62, pp. 116 i 117.
- _____ (2004): «Pahissa i Jo, Jaume», dins Ludwig Finscher, ed: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, vol. 12. Kassel: Bärenreiter.
- _____ (2004 i 2005): «Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys», *Recerca Musicològica*, nn. XIV i XV, pp. 107 a 122.
- _____ (2005): «Cent vint-i-cinc anys del naixement de Jaume Pahissa», *Revista Musical Catalana*, n. 249 i 250 (juliol i agost), pp. 366 i 367.
- Jaume AYATS (2001): «El sorgiment de la cançó popular», *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear, vol. VI: Música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62, pp. [12] a 113.
- Jaume AYATS, Montserrat CAÑELLAS, Gianni GINESI, Jaume NONELL i Joaquim RABASEDA (2006): *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau editors.
- Albert BALCELLS (1977): «La dona obrera a Catalunya al primer quart del segle XX», *L'avenç*, n. 4 (juliol i agost), pp. 25 a 29.
- Francisco de P. BALDELLÓ (1943): *La música en Barcelona: noticias históricas*. Barcelona: Librería Dalmau.
- Gustau BARBAT i Jordi ESTIVILL (1977): «L'anticlericalisme en la revolta popular del 1909», *Avenç*, n. 2 (maig), pp. 28 a 37.

- Alberto BASSO, dir. (1988): «Pahissa, Jaime», *Diccionario enciclopédico universal de la música e de los músicos*, vol. V. Torí: Unione Tipografico-Editrice Torinese, p. 511.
- Carles BATLLE, Isidre BRAVO i Jordi COCA (1992): *Adrià Gual: mitja vida de modernisme*. Barcelona: Diputació de Barcelona i Àmbit Serveis Editorials.
- Josep BENET (1964): *Maragall i la Setmana Tràgica*, segona edició. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- Walter BENJAMIN (1936): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona, 1993.
- Ian D. BENT i Anthony POLE (2001): «Analysis», dins Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1. Londres: McMillan, pp. 526 a 589.
- Jeremy BENTHAM (1789): *El panóptico*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1989.
- Hector BERLIOZ (1855): *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, segona edició. Paris: Henry Lemoine Éditeur.
- David W. BERNSTEIN (2002): «Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy», dins Thomas Christensen, ed: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 778 a 811.
- Norbert BILBENY (1999): *Política noucentista: de Maragall a d'Ors*. Cartarroja, Barcelona i Palma: Afers.
- _____ (2001): «Eugeni d'Ors: la mediterrània com a pensament d'acció», dins Maria-Àngels Roque, ed: *Estètica i valors mediterranis a Catalunya*. Barcelona: Editorial Proa.
- Oriol BOHIGAS (1996): «Del programa polític a la política cultural», dins DD.AA: *Història de la cultura catalana, vol. VII: El Noucentisme (1906-1918)*. Barcelona: Edicions 62, pp. [15] a 36.
- Salvador BOIX (2006): «La Barcelona taurina: dels dies de glòria al futur incert», *L'Avenç*, n. 313 (maig), pp. 28 a 33.
- Francesc BONASTRE (1989): *La Banda Municipal de Barcelona: cent anys de música ciutadana*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- _____ (1998): *Joan Lamote de Grignon: biografia crítica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- _____ (2001): «El asociacionisme musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquestra Simfònica de Barcelona, la Orquestra Pau Casals y la Banda Municipal», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 8 i 9, pp. 255 a 275.
- _____ (2004 i 2005): «Els models simfònics», *Recerca Musicològica*, nn. XIV i XV, pp. 57 a 76.
- Leon BOTSTEIN (2001): «Modernism», dins Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16. Londres: McMillan, pp. 868 a 875.
- _____ (2004): «Music of a Century: Museum Culture and the Politics of Subsidy», dins Nicholas Cook i Anthony Pople, ed: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 40 a 68.
- Manuel BRUNET (1925): *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries*. Barcelona: Edicions Diana.

- Scott BURNHAM (1992): «The Criticism of Analysis and the Analysis of Criticism», *19th-Century Music*, n. 16/1 (estiu), pp. 70 a 76.
- Christopher BUTLER (1994): *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900-1916*. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (2004): «Innovation and the Avant-garde, 1900-20», dins Nicholas Cook i Anthony Pople, ed: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 69 a 89.
- EI CABALLERO AUDAZ [1916]: *Lo que sé por mí: confesiones del siglo*. Madrid: V. H. Sanz Calleja.
- Cèsar CALMELL (2004 i 2005): «Un ideari per a la música del nou-cents», *Recerca Musicològica*, nn. XIV i XV, pp. 87 a 106.
- Joan CALS (1989): «El turisme i la segona residència», dins DD.AA.: *Història econòmica de la Catalunya contemporània, vol. 6: s. XX, Indústria, finances i turisme*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, pp. [313] a 343.
- Jordi CANAL (1989): *Olot*. Girona: Diputació de Girona i Caixa de Girona.
- Josep CARNER (1910): «Canigó», *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1968, pp. [1158] a 1209.
- _____ (1986): *El reialme de la poesia*. Barcelona: Edicions 62.
- Maria CARRATALÀ (1928): «A propòsit d'un estudi i d'un concert», *La Nova Revista*, n. IV/15 (març).
- _____ (1929): «Pahissa (Jaime)» dins Jaime Pahissa i Albert Torrellas, dir: *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, pp. 894 a 904.
- Xoán M. CARREIRA (1995): «La musicologia spagnola: un'illusione autarchica?», *Il Saggiatore Musicale*, n. 1, pp. [105] a 142.
- Juan José CARRERAS (2001): «Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780 – 1980)», *Il Saggiatore Musicale*, pp. [121] a 169.
- Emilio CASARES (2001a): «Pahissa, Jaime» dins Emilio Casares, dir: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana: oaburi / qurra*, vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 353 a 358.
- _____ (2001b): «Pahissa, Jaime», dins Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18. Londres: McMillan, p. 899.
- Francesco CASETTI i Federico DICHIO (1990): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- Jordi CASTELLANOS (1987): «El Noucentisme: ideologia i estètica», dins DD.AA.: *El Noucentisme: cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. [19] a 39.
- _____ (1997): «Verdaguer i el Modernisme», *Anuari Verdaguer 1995 – 1996*, n. 9, pp. 27 a 47.
- _____ (1998): *Intel·lectuals, cultura i poder: entre el Modernisme i el Noucentisme*. Barcelona: Edicions de la Magrana.

- Bernat CATLLAR, Rosa Maria GIL i Gemma DOMÈNECH (2001): *Masó explica Masó*. Catàleg de l'exposició celebrada a Girona a la Demarcació del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Mariàngela CERDÀ (2003): «*Canigó*, cosmos polivalent i fantàstic», *Anuari Verdaguer 2002*, n. 11, pp. 451 a 463.
- Remo CESERANI (2003): *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Crítica, 2004.
- Gilbert CHASE (1941): *La música de España*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943 [traducció de Jaume Pahissa].
- Michel CHION (1990): *La audiovisión: introducción al análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Editones Paidós, 2004.
- _____ (1993): *Le poème symphonique et la musique à programme*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- _____ (1995): *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- Francesc CIVIL (1970): *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Girona: Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Catalunya y Baleares.
- Lauro CLARIANA (1908): «Harmonías entre la ciencia y la música», dins DD.AA.: *XXV Conferencias donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [351] a 373.
- Isabel COLL, Mercè DOÑATE i Cristina MENDOZA (2001): *Ramon Casas: el pintor del modernisme*. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 31 de gener i l'1 d'abril al Museu Nacional d'Art de Catalunya i a Madrid entre l'11 d'abril i el 17 de juny a la Fundació Cultural Mapfre Vida.
- Joaquim COLL (2006): «L'Ateneu Barcelonès i l'any 1906: una data fundacional de la cultura catalana», *L'Avenç*, n. 309 (gener), pp. 42 a 44.
- Narcís COMADIRA (1987): «El Noucentisme a Girona: Rafael Masó», dins DD.AA.: *El Noucentisme: cycle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. [197] a 210.
- _____ (2006): *Forma i prejudici: papers sobre el Noucentisme*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Narcís COMADIRA i Joan TARRÚS (1994): «Athenea en la consolidació del noucentisme», dins Martí Peran, Alicia Suárez i Mercè Vidal, dir: *El Noucentisme: un projecte de modernitat*. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 22 de desembre de 1994 i el 12 de març de 1995 al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, pp. 236 a 241.
- _____ (1996): *Rafael Masó: arquitecte noucentista*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Lunwerg Editores.
- Nicholas COOK (1987): *A Guide to Musical Analysis*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1994.
- _____ (1998): *Music: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1999): «Analysing Performance and Performing Analysis», dins Nicholas Cook i Mark Everist, ed: *Rethinking Music*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, pp. [239] a 261.

- Nicholas COOK i Eric CLARKE (2004): «Introduction: What Is Empirical Musicology?», dins Eric Clarke i Nicholas Cook, ed: *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Nova York: Oxford University Press, pp. 3 a 14.
- Nicholas COOK i Mark EVERIST (1999): «Preface», dins Nicholas Cook i Mark Everist, ed: *Rethinking Music*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 2001, pp. [v] a xii.
- Nicholas COOK i Anthony POPE (2004): «Introduction: Trajectories of Twentieth-Century Music», dins Nicholas Cook i Anthony Pople, ed: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1 a 17.
- Lluís COSTA (1987): *Història de la premsa a la ciutat de Girona (1787-1939)*. Girona: Institut d'Estudis Gironins.
- Òscar COSTA (2002): *L'imaginari imperial: el Noucentisme català i la política internacional*. Barcelona: Institut Cambó i Editorial Alpha.
- Francesc CORTÈS (1997): «Jacint Verdaguer: més que un text per a bastir-hi música», *Anuari Verdaguer 1995 – 1996*, n. 9, pp. 189 a 207.
- _____ (2002): «La òpera en Catalunya desde 1900 a 1936», dins Emilio Casares i Álvaro Torrente, ed: *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 2. Madrid: Ediciones del ICCMU, pp. 325 a 362.
- _____ (2003a): «D'Atlàntida a Canigó: les interpretacions de l'èpica verdagueriana a Falla i Massana», *Anuari Verdaguer 2002*, n. 11, pp. 655 a 669.
- _____ (2003b): «Pahissa i Jo, Jaume», dins Emilio Casares, dir: *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. II. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 457 i 458.
- _____ (2004 i 2005): «Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936», *Recerca Musicològica*, nn. XIV i XV, pp. 77 a 85.
- _____ (2006): «"Per tot arreu on s'anuncien obres líriques, s'omplen els locals"», *L'Avenç*, n. 309 (gener), pp. 34 a 37.
- Ian CROSS (1998): «Music Analysis and Music Perception», *Music Analysis*, n. 17/1 (març), pp. 3 a 20.
- Xavier CUADRAT (1977): «La Setmana Tràgica i el moviment obrer a Catalunya», *Avenç*, n. 2 (maig), pp. 44 a 48.
- Marina CUCCU (2003): «Canigó (1885) de Jacint Verdaguer i Los Pirineus (1891) de Víctor Balaguer: trajectòries, analogies i diferències per a la creació d'un símbol català», *Anuari Verdaguer 2002*, n. 11, pp. 399 a 411.
- Francesc CURET (1967): *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Aedos.
- Francesc CURET i Ambrosi CARRIÓ (1914): *Cicle històric del Teatre Català: primera sèrie*. Barcelona: Impremta-Edicions Artís & Co.
- Carl DAHLHAUS (1967): *Estética de la música*. Berlín: Edition Reichenberger, 1996.
- _____ (1974): *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.
- _____ (1977): *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997.

- DD.AA. (1911): *Almanach dels noucentistes*. Barcelona: Joaquim Horta Impressor.
- _____ (1983): *Wagner i Catalunya: antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Edicions del Cotal.
- Alfredo DEAÑO (1978): *Introducción a la lógica formal*, 2a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- John DEATHRIDGE (2000): «Music Historiography, Critical Theory, and Other Tales», dins David Greer i Ian Rumbold, ed: *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Futur*. Oxford: Oxford University Press, pp. 230 a 238.
- Mark DEBELLIS (1999): «The Paradox of Musical Analysis», *Journal of Music Theory*, n. 43/1 (primavera), pp. 83 a 99.
- Guy DEBORD (1967): *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-textos, 1996.
- Manuel DELGADO (2002): «L'espai purificat», dins Pedro G. Romero, *F.X., sobre el fi de l'art / F.X., sobre la fi de l'art: la Setmana Tràgica*. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 12 de març i el 15 de maig de 2002 al Centre de Documentació de l'Art Contemporani «Alexandre Cirici», pp. 11 a 15.
- Edward J. DENT (1916): «The Musical Interpretation of Shakespeare on the Modern Stage», *The Musical Quarterly*, n. 2/4 (octubre), pp. 523 a 537.
- Miquel DOMENECH (1908a): «Fusió del més pur i serè classicisme y del més fogòs romanticisme en l'art de Wagner», dins DD. AA.: *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [47] a 63.
- _____ (1908b): «El "Don Joan" de Mozart y el drama musical de Wagner», dins DD.AA.: *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [249] a 269.
- _____ (1908c): «La musica (vulgarització de coneixements musicals): I i II», dins DD.AA.: *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [375] a 436.
- Sergi DORIA (2003): «La medicina de l'esperit: Wagner a Catalunya. La llum que va venir del nord», dins el programa de *Das Rheingolk (L'or del Rin)*. Barcelona: Gran Teatre del Liceu, pp. 92 a 104.
- William DRABKIN (1992): «Music and Discourse: Towards [sic] a Semiology of Music», *Journal of the Royal Musical Association*, n. 117/2, pp. 313 a 318.
- Norbert DUFOURCQ (1957): «Pahissa, Jaime», *Larousse de la musique*. París: Librairie Larousse, p. 154.
- George EDWARDS (1992): «Music and Discourse: Toward a Semiology of Music; Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music», *The Musical Quarterly*, n. 76/1 (primavera), pp. 114 a 121.
- Charles E. EHRLICH (2004): *La Lliga Regionalista: Lliga Catalana, 1901 – 1936*. Barcelona: Institut Cambó i Editorial Alpha.
- Enrique ENCABO (2006): *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Ph. D.

- Joan Baptista ESPADALER (1912): *La música del meu poble*. Barcelona: A. Artís Impresor.
- Víctor ESTAPÉ (2002): «Noucentisme», dins Jesús Giralt, dir: *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol. 6. Barcelona: Gran Enciclopèdia Catalana, s.p.
- Maria ESTER-SALA (1990): «El nou model de músic instrumental en el modernisme», dins Albert Garcia, dir: *El modernisme*, vol. 1. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 10 d'octubre de 1990 i el 13 de gener de 1991 al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella, pp. 147 a 153.
- Xavier FÀBREGAS (1979): «El teatre a tombant de segle (1974 – 1909)», *L'avenç*, n. 22 (desembre), p. 18.
- Josep FAULÍ (1973): *Notes sobre l'any 1906*. Barcelona: Rafael Dalmau editor.
- François-Joseph FETIS (1831): *La música puesta al alcance de todos ó se breve esposicion de todo lo que es necesario para juzgar de esta arte y hablar de ella sin haberla estudiado*, segona edició. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1873.
- Miguel FICHER, Martha FURMAN i John M. FURMAN (1996): «Pahissa, Jaime», *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*. Maryland: The Scarecrow Press, pp. [258] i 259.
- Abel FIGUERES i Joan CUSIDÓ, ed. (2004): *El nacionalisme de l'art: de Domènech i Montaner a Aragay*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Michael FINKELMAN (2004): «The Heckelphone: A Centenary Salute», *The Double Reed*, n. 27/4, pp. 33 a 54.
- Theodore M. FINNEY (1941): *Aprenda a oír música: guía del auditor*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1946 [traducció de Jaume Pahissa].
- Diego FISCHERMAN (1998): *La música del siglo XX*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Francesc FONTBONA (1994): «El primer Noucentisme en l'art», dins Martí Peran, Alicia Suárez i Mercè Vidal, dir: *Noucentisme i Ciutat*. Madrid: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Editorial Electa, pp. 73 a 77.
- _____ (1996): «Les arts plàstiques del Noucentisme», dins DD.AA: *Història de la cultura catalana, vol. VII: El Noucentisme (1906-1918)*. Barcelona: Edicions 62, pp. [159] a 180.
- Allen FORTE (1973): *The Structure of Atonal Music*. New Haven i Londres: Yale University Press.
- Michel FOUCAULT (1964): «La follia, l'absència d'obra», *L'ordre del discurs i altres escrits*. Barcelona: Editorial Laia, 1982, pp. [35] a 49.
- _____ (1968): «Resposta al cercle d'epistemologia», *L'ordre del discurs i altres escrits*. Barcelona: Editorial Laia, 1982, pp. [51] a 101.
- _____ (1970): *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.
- _____ (1971): «Nietzsche, la genealogia, la història», *L'ordre del discurs i altres escrits*. Barcelona: Editorial Laia, 1982, pp. [149] a 179.
- _____ (1978): *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

- _____ (1979): «El ojo del poder», dins Jeremy Bentham: *El panóptico*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1989, pp. [9] a 26.
- _____ (1985): *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona: Ediciones Paidós i ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- Sigmund FREUD (1900): *La interpretación de los sueños, 3 vol.* Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Roger FRIEDLEIN (2003): «Sentit figurat, tipologia i distanciament: la mitologia antiga a l'èpica verdagueriana», *Anuari Verdaguer 2002*, n. 11, pp. 383 a 397.
- Enrico FUBINI (1976): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Enric GALLÉN (1990): «Els fonaments d'un nou teatre», dins Albert Garcia, dir: *El modernisme*, vol. 1. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 10 d'octubre de 1990 i el 13 de gener de 1991 al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella, pp. 107 a 115.
- Joan GANAU (1993): «La reforma interior i l'inici de la conservació del centre històric a Girona (1850-1920)», *Estudi General*, n. 13, pp. 259 a 273.
- José María GARCÍA (1997): «El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX», *Revista de Musicología*, n. XX/1, pp. [717] a 728.
- Joachim GASQUET (1903): *Les chants séculaires*. París: Société d'éditions littéraires et artistiques i Librairie Paul Ollendorff.
- Pompeius GENER (1880): *La Muerte y el Diablo: historia y filosofía de las dos negacions supremas*, 2 vol. Barcelona: F. Granada Editores, 1907.
- _____ (1905): *L'intellecte grec antic: l'art dramatic – la filosofia*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç».
- _____ (1910): *Pensant, sentint y rient: aplec d'escrits selectes. Primera part: del cap y del cor*. Barcelona.
- _____ (1921): *Coses d'en Peius: records anecdòtics serios i humoristics de la meva vida*. Barcelona: Llibreria Varia.
- Jesús GIRALT, dir. (1999 a 2003): *Gran Enciclopèdia de la Música*, 8 vol. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana.
- Antoni GONZÁLEZ (1996): *Bous, toros i braus: una tauromàquia catalana*. Tarragona: Edicions El Mèdol.
- _____ (2006): «La desventurada història del Torín: la primera plaça de toros permanent de Catalunya», *L'Avenç*, n. 313 (maig), pp. 20 a 27.
- Pere GRASES i Pere MOLAS (1988): *200 catalans a les amèriques: 1493 – 1987. Mostra del Diccionari de Catalunya i Amèrica*.
- Luigi de GREGORI (1935): *Francesc Viñas: el gran tenor català, fundador de la llita de defensa de l'arbre-fruiter*. Barcelona: Tipografia Emporium.
- Thomas S. GREY (1997): «Tableaux vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Music», *19th-Century Music*, n. 21/1 (estiu), pp. 38 a 76.

- Donald J. GROUT i Claude V. PALISCA (1996): *Història de la música occidental*, vol. 2. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- George GROVE (1903): «Mendelssohn's Overture to "A Midsummer Night's Dream"», *The Musical Times*, n. 44/729 (1 de novembre), pp. 728, 737 i 738.
- Adrià GUAL (1908): «L'art escènica y el drama wagnerià», dins DD. AA.: *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [115] a 144.
- _____ (1960): *Mitja vida de teatre: memòries*. Barcelona: Aedos.
- Robert S. HATTEN (1992): «Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music; Music and Discourse: Toward a Semiology of Music», *Music Theory Spectrum*, n. 14/1 (primavera), pp. 88 a 98.
- Gerhart HAUPTMANN (1896): *La Campana Submergida: rondalla dramàtica en cinch acte*. Barcelona: Bartomeu Baxarias Editor, 1908.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1842): *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1989.
- Lluís-Marc HERRERA (2002): *La música a Lleida durant la renaixença i el modernisme*. Lleida: Ajuntament de Lleida i Pagès Editors.
- Carol A. HESS (2001): *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898 – 1936*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press.
- Timothy HILTON (1970): *Los Prerrafaelitas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.
- Joaquim HOMS (1991): *Robert Gerhard i la seva obra*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Giles HOOPER (2004): «An Incomplete Projecte: Modernism, Formalism and the "Music Itself"», *Music Analysis*, n. 23/2-3 (juliol i octubre), pp. 311 a 329.
- Reed J. HOYT (1985): «In Defense of Music Analysis», *The Musical Quarterly*, n. LXXI/1, pp. 38 a 51.
- Vincent d'INDY (1903): *Cours de composition musicale*, 3 vol. París: Durand et Cie Éditeurs, 1933.
- Enrique IGOA (1986): «Un nuevo método de análisis en musicología», *Anuario Musical*, n. 41, pp. [229] a 250.
- Maria INFUESTA (2001): *El wagnerisme a Catalunya*. Barcelona: Josep M. Infiesta Editor.
- Roman JAKOBSON (1963): *Essais de linguistique générale*. París: Seuil.
- Alfonsina JANÉS (1983): *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana i Ajuntament de Barcelona.
- Immanuel KANT (1787): *Crítica de la razón pura*, 2a edició. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 2003.
- _____ (1790): *Crítica del juicio*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1995.
- Joseph KERMAN (1980): «How We Got into Analysis, and How to Get Out», *Critical Inquiry*, n. 7, pp. 311 a 331.

- _____ (1985): *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Victor KLEMPERER (1947): *LTI: apuntes de un filólogo*. Barcelona: Editorial Minúscula, 2004.
- Lawrence KRAMER (1992): «Criticizing Criticism, Analysing Analysis», *19th-Century Music*, n. 16/1 (estiu), pp. 76 a 79.
- Jacques LACAN (1966): «The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud », *Écrits: A Selection*. Londres i Nova York: Norton and Company, 1977, pp. [146] a 175.
- Russell LACK (1997): *La música en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Juan José LAHUERTA (2002): «Barcelona flamejant», dins Pedro G. Romero, *F.X., sobre el fi de l'art / F.X., sobre la fi de l'art: la Setmana Tràgica*. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 12 de març i el 15 de maig de 2002 al Centre de Documentació de l'Art Contemporani «Alexandre Cirici», pp. 17 a 20.
- Luis LAMAÑA (1927): *Barcelona filarmónica: la evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana i Librería Camí.
- Richard LANGHAM (1992): «Béziers» dins Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Opera*. Londres: McMillan, p. 463.
- Jan LARUE (1969): «Fundamental Considerations in Style Analysis», *The Journal of Musicology*, n. 18/2 (primavera de 2001), pp. 295 a 312.
- _____ (1970): *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo i el crecimiento formal*. Cooper City: Spanpress, 1998.
- Norman LEBRECHT (1992): «Jaime Pahissa», *The Complete Companion to 20th Century Music*. Londres: Simon and Schuster, 2000, p. [269].
- Émile LEGUIEL (1904): *Essai sur «L'Atlantida» et le «Canigo» de Jacinto Verdaguer*. Barcelona i Ceret: Librería «L'Avenç» i Librairie L. Lamiot.
- Joel LESTER (2002): «Rameau and eighteenth-century harmonic theory», dins Thomas Christensen, ed: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 753 a 777.
- Josep de LETAMENDI (1878): «Prólogo», dins Joaquim Marsillach: *Ricardo Wagner: ensayo biográfico crítico*. Barcelona: Teixidó y Parera, pp. [11] a 29.
- Claude LÉVI-STRAUSS (1978): *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Joan LLEYS [1849]: *Tratado teórico práctico de armonía y composición musical: extracto de lo mas útil que contienen las obras últimamente publicadas en Europa, con adiciones y un gran número de ejemplos demostrativos de todas las materias tratadas en esta obra*. Barcelona: Juan Budó Editor.
- Joan LLONGUERAS (1944): *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Barcelona: Librería Dalmau.
- José LÓPEZ-CANO (1980): «Pahissa, Jaime», dins Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14. Londres: McMillan, p. 93.

- Edward LUCIE-SMITH (1972): *El arte simbolista*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.
- Antònia LUENGO (1990): «La pedagogia musical», dins Albert Garcia, dir: *El modernisme*, vol. 1. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 10 d'octubre de 1990 i el 13 de gener de 1991 al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella, pp. 131 a 134.
- Susan McCLARY (1991): *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hugh McDONALD (2001): «Symphonic poem», dins Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24. Londres: McMillan, pp. 802 a 807.
- Catharine MACEDO (1989): «Between opera and reality: the Barcelona *Parsifal*», *Cambridge Opera Journal*, n. 10/1 (març), pp. 97 a 109.
- Albert MANENT (1987): «Josep Carner, una aventura intel·lectual i vital», dins DD.AA.: *El Noucentisme: cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. [139] a 146.
- _____ (1969): *Josep Carner i el noucentisme: vida, obra i llegenda*. Barcelona: Edicions 62.
- Albert MANENT i Jaume MEDINA (1997): *Epistolari de Josep Carner*, 3 vol. Barcelona: Curial.
- Carlos MANSO (1989): *Conchita Badía en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Joan MARAGALL (1899): «Wagner fuera de Alemania», *Obres completes de Joan Maragall. El derecho de hablar: articles*, vol. X. Barcelona: Sala Parés Llibreria, 1931, pp. 68 a 73.
- _____ (1902): «El nacionalismo de Los Pirineos», *Obres completes de Joan Maragall. Notas críticas de literatura catalana*, vol. XVIII. Barcelona: Sala Parés Llibreria, 1934, pp. 115 a 120.
- _____ (1906): «Entenem-nos», *Obres completes de Joan Maragall. Articles*, vol. XIII. Barcelona: Sala Parés Llibreria, 1932, pp. 78 a 85.
- _____ (1908): «El drama musical de Mozart», dins DD. AA.: *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [231] a 248.
- _____ (1932): «La ciutat del perdó», *Obres completes de Joan Maragall. Articles*, vol. XIII. Barcelona: Sala Parés Llibreria, 1932, pp. 132 a 136.
- Tomás MARCO (1983): *Historia de la música española, vol. 6: Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1998
- Joan-Lluís MARFANY (1995): *La cultura de catalanisme: el nacionalisme català en els seus inicis*. Barcelona: Empúries.
- Roser MASGRAU (1992): *Els orígens del catalanisme polític (1870 – 1931)*. Barcelona: Editorial Barcanova.
- Camille MAUCLAIR (1914): *Historia de la música moderna (1850-1914): los hombres, las ideas, las obras*. Barcelona: Sociedad General de Publicaciones, s. d.
- Juan MESTRES [1946]: *El Gran Teatre del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Ediciones Vergara.

- François MICHEL, dir. (1967): «Pahissa, Jaime», *Enciclopèdia Salvat de la música*, vol. III. Barcelona: Salvat Editores, pp. 568 i 569.
- Vera MICZNIK (1992): «Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music; Music and Discourse: Toward a Semiology of Music», *Journal of the American Musicological Society*, n. 45/3 (tardor), pp. 526 a 535.
- Lluís MILLET (1917): *Pel nostre ideal: recull d'escrits*. Barcelona: Joaquim Horta.
- María Jesús MIRANDA (1979): «Bentham en España», dins Jeremy Bentham: *El panóptico*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1989, pp. 129 a 145.
- Joaquim MOLAS (1988): «Els poemes llargs de Verdaguer: ideologia i forma. Notes per a una primera aproximació», *Anuari Verdaguer 1987*, n. 2, pp. 19 a 31.
- Enric MORERA (1901): *Nuevo tratado práctico de armonía precedido de la escala de quintas*. Barcelona: Imp. Bayer hermanos y compañía, 1930.
- _____ (1936): *Moments viscuts: auto-biografia*. Barcelona: Gráficas Barcelona.
- Robert P. MORGAN (1991): *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Ediciones Akal, 1994.
- Diether de la MOTTE (1976): *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998.
- _____ (1980): *Contrapunto*. Barcelona: Idea Books, 1998.
- Antoni MUNNÉ (1979): «La renovació modernista en el teatre», *L'avenç*, n. 22 (desembre), pp. 19 a 24.
- Anna MUNTADA i Teresa-Maria SALA (1990): «Apunts d'iconografia musical en les arts decoratives del modernisme», dins Albert Garcia, dir: *El modernisme*, vol. 1. Catàleg de l'exposició celebrada a Barcelona entre el 10 d'octubre de 1990 i el 13 de gener de 1991 al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella, pp. 135 a 145.
- Josep MURGADES (1987): «Eugeni d'Ors: verbalitzador del Noucentisme», dins DD.AA: *El Noucentisme: cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. [59] a 77.
- _____ (2003): «Verdaguer vist pels noucentistes: entre la ruptura generacional i la canonització institucional», *Anuari Verdaguer 2002*, n. 11, pp. 115 a 141.
- _____ (2006): «Llengua i literatura en el tombant de 1906», *L'Avenç*, n. 309 (gener), pp. 24 a 27.
- Jean-Jacques NATTIEZ (1972): «Linguistics: A New Approach for Musical Analysis?», *International Review of the Aesthetics and Sociology Music*, n. 4/1 (juny 1973), pp. [51] a 68.
- _____ (1987): *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- _____ (1990): «Can One Speak of Narrativity in Music?», *Journal of the Royal Musical Association*, n. 115/2, pp. [240] a 257.
- _____ (1999): *La musique, la recherche et la vie: un dialogue et quelques dérives*. Montréal: Leméac.

- Frederick NIECKS (1907): *Programme Music in the Last Four Centuries: a Contribution to the History of Musical Expression*. Londres: Novello and Company.
- Friedrich NIETZSCHE (1874): *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*, segona edició. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- _____ (1903): *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.
- Ivan NOMMICK (2001): «La problemática editorial en dos ballets de Manuel de Falla: *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*», dins Begoña Lolo, ed: *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, vol. 1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 529 a 551.
- _____ (2005): «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», *Revista de Musicología*, n. XXVIII/1, pp. [792] a 807.
- Salvador OLIVA (1989): «Pròleg» dins William Shakespeare: *El Somni d'una nit d'estiu*. Barcelona: Editorial Vicens Vives i Televisió de Catalunya, pp. 5 a 15.
- Jordi OLIVERAS (1996): «La difícil formulació de l'arquitectura noucentista», dins DD.AA: *Història de la cultura catalana, vol. VII: El Noucentisme (1906-1918)*. Barcelona: Edicions 62, pp. [191] a 214.
- Dolors OLLER (1980): *La poesia de Rafael Masó: per a una anàlisi de la poètica noucentista*. Girona: Col·legi Universitari de Girona.
- Eugeni d'ORS (1906 i 1907): *Glosari 1906-1907*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- _____ (1908 i 1909): *Glosari 1908-1909*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.
- _____ (1910 i 1911): *Glosari 1910-1911*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003.
- _____ (1912, 1913 i 1914): *Glosari 1912-1913-1914*. Barcelona: Quaderns Crema, 2005.
- _____ (1915): *Glosari 1915*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- Jaume PAHISSA (1900): «La "Federació de Coros Catalans"», *Catalunya Nova*, n. 2 (març), pp. [1] i 2.
- _____ (1906): «Emporium», *Garba*, n. 9 (20 de gener), pp. [6] a [10].
- _____ (1909a): «De música», *Revista Catalana*, n. 1 (14 d'octubre), pp. 14 i 15.
- _____ (1909b): «Música: Palau de la Música Catalana. Recital Raventós-Arno Landmann», *Revista Catalana*, n. 2 (21 d'octubre), p. 31.
- _____ (1909c): «Música: Palau de la Música Catalana. Concerts de tardor», *Revista Catalana*, n. 4 (4 de novembre), pp. 61 i 62.
- _____ (1909d): «Notícies musicals», *Revista Catalana*, n. 6 (18 de novembre), pp. 93 i 94.
- _____ (1909e): «El Liceu», *Revista Catalana*, n. 8 (2 de desembre), pp. 114 i 115.
- _____ (1909f): «De música: Liceu. Tristan y Isolda», *Revista Catalana*, n. 9 (9 de desembre), p. 143.
- _____ (1909g): «De música: Liceu. Madame Butterfly», *Revista Catalana*, n. 10 (16 de desembre), p. 159.

- _____ (1910): «Opinions dels músics», *Teatralia*, n. 64 (26 de març), p. 344.
- _____ (1911): «La Banda Municipal y l'Orquestra Municipal», *La Veu de Catalunya*, n. 4.524 (22 de desembre, edició matí), p. 2.
- _____ (1912a): «L'Orquestra Municipal», *El Poble Català*, n. 2.506 (14 de gener), p. [2]. Aquest article també va publicar-se el mateix dia a *La Publicidad*, n. 11.777 (14 de gener), p. 2.
- _____ (1912b): «L'Orquestra Municipal: categoria dels instruments», *La Publicidad*, n. 11.798 (4 de febrer), p. 2.
- _____ (1913): «Ricard Wagner», *El Teatre Català*, n. 65 (24 de maig), p. 331.
- _____ (1916): «La dansa dels catalans», *Scherzando*, n. 67 (10 de setembre), pp. 99 i 100.
- _____ (1935): *Cultura general*. Barcelona: Conservatori del Liceu.
- _____ (1945a): *Espiritu y cuerpo de la Música*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- _____ (1945b): *Los grandes problemas de la música*, primera edició. Buenos Aires: Editorial Poseidon.
- _____ (1947): *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.
- _____ (1952): «Música», dins DD.AA: *Enciclopedia práctica Jackson: conjunto de conocimientos para la formación autodidáctica*, vol. XI. Buenos Aires: W. M. Kackson Editores.
- _____ (1954): *Los grandes problemas de la música*, segona edició. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.
- _____ (1955): *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- _____ (1980): *La música y el hombre*. Barcelona: Ediciones Don Bosco.
- Jaume PAHISSA i Albert TORRELLAS, dir. (1927 i 1928): *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones.
- Alfons PAR (1908): «Shakespeare», dins DD. AA.: *XXV Conferencias donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [157] a 191.
- José Luis PARDO (1996): «Prólogo», dins Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*. València: Pretextos.
- Josep PARÉ (1988): «La recepció immediata de "Canigó" a la premsa (1885 – 1890)», *Anuari Verdaguer 1987*, n. 2, pp. 175 a 186.
- Patrice PAVIS (1996): *El análisis de espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- Felipe PEDRELL (1891): *Por nuestra música*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991.
- _____ (1906): «Música de programa», dins *Musicalerías: selección de artículos escogidos de crítica musical*. Valencia: F. Sempere y Compañía Editores, pp. 218 a 221.

- _____ (1908): «De musica nacionalizada», dins DD. AA.: *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [1] a 15.
- Joaquim PENA i Higini ANGLÈS, dir. (1964): «Pahissa, Jaime», *Diccionario de la música Labor*. Barcelona: Editorial Labor, p. 1703.
- Mariano PÉREZ (2000): «Pahissa, Jaime», *Diccionario de la música y los músicos III (P – Z)*. Madrid: Ediciones Istmo, p. 10.
- Pierluigi PETROBELLI (1994): *Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers*. Princeton: Princeton University Press.
- Manfred PFISTER (1977): *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Walter PISTON (1955): *Orquestación*. Madrid: Real Musical Editores, 1998.
- Antoni PIZA (1991): «Music and Discourse: Toward a Semiology of Music», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, n. 22/1 (juny), pp. 11 a 113.
- Josep PLA (1955a): «Santiago Rusiñol i el seu temps», *Obra completa*, vol. XIV. Barcelona: Edicions Destino, 1981, pp. [291] a 596.
- _____ (1955b): «Adrià Gual, home de teatre», *Obra completa*, vol. XVII. Barcelona: Edicions Destino, 1982, pp. [103] a 109.
- _____ (1958): «El mestre Jaume Pahissa», *Obra completa*, vol. XVII. Barcelona: Edicions Destino, 1982, pp. [481] a 487.
- _____ (1968): «Francesc Pujols: notes», *Obra completa*, vol. X. Barcelona: Edicions Destino, 1981, pp. [357] a 592.
- _____ (1969): *Homenots: primera sèrie*, *Obra completa*, vol. XI. Barcelona: Edicions Destino, 1980.
- _____ (1973): «Francesc Cambó: materials per a una història», *Obra completa*, vol. XXV. Barcelona: Edicions Destino, 1981.
- _____ (1977): «Prosperitat i rauxa de Catalunya», *Obra completa*, vol. XXXII. Barcelona: Edicions Destino, 1988.
- Ramon PLANES (1972): *El mestre Morera i el seu món*. Barcelona: Pòrtic.
- Magda POLO (1999): «La música programàtica, una nova música per a la societat del segle XIX», *Revista catalana de sociologia*, n. 10, pp. 187 a 201.
- Anthony POPLE (2004): «Modeling Musical Structure», dins Eric Clarke i Nicholas Cook, ed: *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Nova York: Oxford University Press, pp. 127 a 156.
- Núria PORTELL (2002): «Pahissa i Jo, Jaume» dins Jesús Giralt, dir: *Gran Enciclopèdia de la Música: noru / redl*, vol. 6. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, s.p.
- Enric PRAT DE LA RIBA (1906): *La nacionalitat catalana*. Barcelona: Edicions 62 i La Caixa, 1978.
- Anthony PRYER (1996): «Nattiez's "Music and Discourse": Situating the Philosophy», *Music Analysis*, n. 15/1 (març), pp. 101 a 116.

- Lluís M. de PUIG (1981): «El catalanisme polític durant la Restauració: dels orígens a la Mancomunitat», dins Jaume Sobrequés, dir: *Història de Catalunya, vol. X: el segle XIX. Industrialització i revolució burgesa (II)*. Barcelona: Editorial La Gran Enciclopèdia Vasca, pp. [255] a 355.
- Joan PUIGBERT (1995): *La Girona de la Restauració: Girona, 1874 – 1923*. Girona: Diputació de Girona i Ajuntament de Girona.
- Francesc PUJOLS (1935): «La música catalana», *Articles*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983, pp. 223 a 226.
- Pere QUETGLAS (1985): *Elementos básicos de filología y lingüística latinas*. Barcelona: Editorial Teide.
- Joaquim RABASEDA (2003): «Wagner segons Pahissa: la interpretació de *Canigó*», *Anuari Verdaguer 2002*, n. 11, pp. 649 a 654.
- _____ (2006): «Wagner, els toros i la identitat catalana», *L'Avenç*, n. 313 (maig), pp. 34 a 37.
- Concepció RAMIÓ (2001): «La sardana, la música de cobla i els esbarts», *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear, vol. VI: Música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62, pp. [114] a 159.
- Josep RAMONEDA (1982): «Introducció», dins Michel Foucault: *L'ordre del discurs i altres escrits*. Barcelona: Editorial Laia, 1982, pp. 11 a 28.
- Pilar RAMOS (2003): *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones.
- Gustave REESE (1940): *La música en la Edad Media con una introducción sobre la música en la Edad Antigua*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Hugo RIEMANN (1910): *Composición musical: teoría de las formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1943.
- Josep RICART (1966): «Pahissa, Jaime», *Diccionario biográfico de la música*, segona edició. Barcelona: Editorial Iberia, p. 754.
- Ernst Friedrich RICHTER (1853): *Tratado de armonía teórico y práctico*. Leipzig: Breitkopt et Haertel, 1928.
- Hugo RIEMANN (1889): *Composición Musical: teoría de las formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1943.
- Borja de RIQUER (1987): «La Catalunya del Noucentisme», dins DD.AA.: *El Noucentisme: cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. [9] a 18.
- Mercè RIUS (2001): «La filosofia d'Eugeni d'Ors», dins Pompeu Casanovas, ed: *Filosofia del segle XX a Catalunya: mirada retrospectiva*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, pp. [59] a [78].
- Juan Bautista ROCA (1837): *Gramática musical, dividida en catorce lecciones*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer.
- Josep RODA (1993): *Música i músics a casa nostra: síntesi històrica*. Barcelona: Editorial Teide.

- Miguel Ángel ROIG-FRANCOLÍ (1995): «Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española», *Revista de Musicología*, n. XVIII/1-2, pp. [11] a 25.
- Alfons ROMERO i Joan RUIZ (1992): *Figueres*. Girona: Diputació de Girona i Caixa de Girona.
- Ramon X. ROSSELLÓ (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València i Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Xevi ROVIRO, Ignasi ROVIRO i Jaume AIATS (1988): «Les encantades a "Canigó"», *Anuari Verdaguer 1987*, n. 2, pp. 119 a 131.
- Antoni RUBIÓ (1906): *Catalunya a Grècia: estudis històrics i literaris*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç».
- Santiago RUSIÑOL (1897): *Oracions*. Barcelona: Tipologia L'Avenç.
- _____ (1900): *El jardí abandonat*. Barcelona: Tipologia L'Avenç.
- Nicolas RUWET (1966): «Méthodes d'analyse en musicologie», *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, pp. 100 a [134].
- Teresa M. SALA (2006): «Imatges de 1906: la descoberta de la mediterrània», *L'Avenç*, n. 309 (gener), pp. 28 a 33.
- Adolfo SALAZAR (1935): *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: J. M. Yagües editor.
- Guido SALVETTI (1977): *Historia de la música, vol. 10: el siglo XX, primera parte*. Madrid: Ediciones Turner, 1986.
- Baltasar SAMPER (1920): *Lluís Millet*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- Jim SAMSON (1999): «Analysis in Context», dins Nicholas Cook i Mark Everist, ed: *Rethinking Music*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, pp. [35] a 54.
- Robert SAMUELS (1991): «Music and Discourse», *Tempo*, n. 178 (setembre), p. 39 i 40.
- Andrés SÁNCHEZ (1973): «Introducción», dins Friedrich Nietzsche (1874): *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*, segona edició. Madrid: Alianza Editorial, 1991, pp. 7 a 21.
- Víctor SÁNCHEZ (2005): «Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo», *Revista de Musicología*, n. XXVIII/1, pp. [764] a 773.
- Francesc SANTOLARIA (2005): *El Banquet de la Victòria i els Fets de ¡Cu-Cut!: cent anys de l'esclat catalanista de 1905*. Barcelona: Meteora.
- Jordi SANSANEDA (1984): «El teatre de Josep Carner», dins DD. AA.: *Josep Carner en els seus millors escrits*. Barcelona: Miquel Arimany, pp. [125] a 132.
- Arnold SCHOENBERG (1921): *Tratado de armonía*, segona edició. Madrid: Real Musical, 2002.
- _____ (1967): *Fundamentals of Musical Composition*. Londres i Boston: Faber and Faber, 1970.
- Percy A. SCHOLLES, dir. (1964): «Pahissa, Jaime», *Diccionario Oxford de la música*, novena edició. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p. 923.

- Arthur SCHOPENHAUER (1818): *El mundo como voluntad y representación*. Mèxic: Editorial Porrúa, 1997.
- Roger SCRUTON (2001): «Programe music», dins Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20. Londres: McMillan, pp. 396 a 400.
- Silvia SILVEIRA (1997): *Richard Wagner (1813-1883)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Nicolas SLONIMSKY, ed. (1992): *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, vuitena edició. Nova York: Schirmer Books, p. 1355
- Nicolas SLONIMSKY i Oscar THOMPSON, dir. (1949): «Pahissa, Jaime», *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, 5a edició. Londres: J. M. Dent and Sons.
- Ramón SOBRINO (2005): «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», *Revista de Musicología*, n. XXVIII/1, pp. [667] a 696.
- Ignasi SOLÀ-MORALES (1987): «Sobre Noucentisme i Arquitectura: notes per a una Història de l'Arquitectura moderna a Catalunya (1909-1917)», dins DD.AA: *El Noucentisme: cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. [123] a 138.
- Reinhard STROHM (1990): «Musical Analysis as Part of Musical History», dins Raffaele Pozzi, ed: *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*. Florència: Leo S. Olschki Editore, pp. [61] a 81.
- _____ (2000): «Collapsing the Dialectic: The Enlightenment Tradition in Music and its Critics», dins David Greer i Ian Rumbold, ed: *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future*. Oxford: Oxford University Press, pp. 260a 272
- José SUBIRÁ (1946): *La ópera en los teatros de Barcelona: estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*, 2 vol. Barcelona: Ediciones Librería Millá.
- _____ (1953): *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores.
- Judit SUBIRACHS (2003): «Retratar Verdguer o monumentalitzar la literatura i la pàtria», *Anuari Verdguer*, n. 11, pp. 585 – 597.
- Richard TARUSKIN (1996): *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, 2 vol. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.
- _____ (2001): «Nationalism», dins Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17. Londres: McMillan, pp. 689 a 706.
- Rafael TASIS i Joan TORRENT (1966): *Història de la premsa catalana*, 2 vol. Barcelona: Editorial Bruquera.
- Sabina TELLER, James HARDING i Daniel M. FALLON (2001): «Saint-Saëns, (Charles) Camille», dins Stanley Sadie, ed: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22. Londre: McMillan, pp. 124 a 135.
- Josep TERMES (1987): *Història de Catalunya, vol. 6: de la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil (1868 – 1939)*. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- Pere TIÓ (1988): «Aportació d'una lectura romàntica de "Canigó"», *Anuari Verdguer 1987*, n. 2, pp. 133 a 147.

- Ernst TOCH (1923): *La melodia*. Cooper City: SpanPress, 1997.
- Albert TORRELLAS, dir. (1947): «Pahissa, Jaime», *Diccionario enciclopédico de la música*, vol. III. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, p. 363.
- Joan TORRENT (1961): «Canigó i el desvetllament de la consciència catalana al Rosselló», *Anuari Verdguer 1992*, n. 7 (1993), pp. 191 a 203.
- Ricard TORRENTS (1988): «Contribució a l'estudi de la gènesi de "Canigó", de Verdguer», *Anuari Verdguer 1987*, n. 2, pp. 71 a 98.
- Joaquim TORRES (1913): «Notes sobre art», dins *Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62 i La Caixa, 1980, pp. 37 a 105.
- Leo TREITLER (1966): «Music Analysis in an Historical Context», *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1989, pp. 67 a 78.
- _____ (1980): «History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony», *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1989, pp. 19 a 45.
- _____ (1984): «What Kind of Story Is History?», *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1989, pp. 157 a 175.
- _____ (1989): «Introduction», *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, pp. 1 a 18.
- _____ (1997): «History and Archetypes», *Perspectives of New Music*, n. 35/1 (hivern), pp. [115] a 127.
- _____ (1999): «The Historiography of Music: Issues of Past and Present», dins Nicholas Cook i Mark Everist, ed: *Rethinking Music*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 2001, pp. [356] a 377.
- John Brande TREND (1921): *A Picture of Modern Spain: Men and Music*. Londres: Constable and Company.
- Consuelo TRIVIÑO (2000): *Pompeu Gener y el modernismo*. Madrid: Verbum.
- Joan ÚBEDA (1998): *Lèxic musical: els noms de la música*. Barcelona: Oikos-tau.l
- Paul VALÉRY (1937): «Discurso sobre la estética», *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Dis, 1998, pp. 43 a 69.
- _____ (1938): «Primera lección del curso de Poética», *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Dis, 1998, pp. 105 a 129
- Jaume VALLCORBA (1994): *Noucentisme, mediterranisme i classicisme: apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Joan VALLÈS (1998): *Aproximació a la figura d'Amadeu Vives*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Emili VENDRELL (1953): *El mestre Millet i jo: memòries*. Barcelona: Aymà editors.

- Jacint VERDAGUER (1886): *Canigó: llegenda pirenaica del temps de la reconquesta*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.
- Maria Dolors VIDAL (2005): *L'imaginari monumental i artístic del turisme cultural: el cas de la revista*. Barcelona Atracció. Girona: Universitat de Girona, Ph. D.
- Pere VILANOVA (1977): «Exèrcit, crisi colonial i catalanisme en la Setmana Tràgica», *Avenç*, n. 2 (maig de 1977), pp. 18 a 23.
- Marià VINYAS (1955): *Juli Garreta: l'home i l'artista*. Sant Feliu de Guíxols, se.
- Bernat VIVANCOS (1997): *Àngel Rodamilans (1874-1936): evocació i recerca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Xavier VIURE (1908): «Impressions wagnerianes», dins DD. AA.: *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902 – 1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, pp. [313] a 349.
- Fritz VOLBACH (1910): *La orquesta moderna*. Barcelona: Editorial Labor, 1932.
- Richard WAGNER (1850): *La obra de arte del futuro*. València: Universitat de València, 2000.
- _____ (1861): *Tannhäuser i la tençó de Wartburg*. Barcelona: Associació Wagneriana, 1929.
- _____ (1882): *Parsival*. Barcelona: Associació Wagneriana, 1924.
- Charles WARREN (1973): «Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet», *The Musical Quarterly*, n. 59, pp. 92 a 105.
- William WEBER (1999): «The History of Musical Canon», dins Nicholas Cook i Mark Everist, ed: *Rethinking Music*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 2001, pp. 336 a 355.
- Ronald WEITZMAN (1971): «An Introduction to Adorno's Music and Social Criticism», *Music & Letters*, n. 3 (July), pp. 287 a 298.
- Arnold WHITTALL (1988): «Musicologie generale et semiologie», *Music and Letters*, n. 2 (abril), pp. 294 a 296.
- Albert E. WIER (1938): «Pahissa, Jaime», *The MacMillan Encyclopedia of Music and Musicians in One Volume*. Londres: MacMillan and Company, p. 1366.
- Ludwig WITTGENSTEIN (1921): *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- _____ (1953): *Investigacions filosòfiques*. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- R. WOOD (1992): «Music and Discourse: Toward a Semiology of Music», *Notes*, n. 48/4 (juny), pp. 1.286 a 1.288.
- Craig WRIGHT (1994): «Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin», *The American Musicological Society*, n. XLVII/3, pp. [395] a 441.