

EL FESTIVAL RAVEL DE BARCELONA I EL SEU RESSÒ CRÍTIC (1924): ESTAT DE LA QÜESTIÓ I INDAGACIONS

JOSEP MARIA CODINA FIBLA
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Organitzat per l'Associació de Música Da Camera, el Festival Ravel de Barcelona va tenir lloc al Palau de la Música Catalana el 18 de maig del 1924 i va comptar amb la participació del mateix Maurice Ravel (1875-1937). El dia 20, l'Orfeó Català protagonitzà una sessió en honor seu. El present article pren com a punt de partida la recerca que l'autor d'aquestes línies duia a terme en els treballs finals de grau i màster sobre la recepció de la música de Ravel en l'àmbit barceloní. Es proposa resseguir el context històric musical i estètic pròxim a Ravel en l'època, el curs de l'organització d'ambdós concerts i els escrits que van motivar en la crítica musical, amb l'objectiu d'escatir-ne els detalls.

PARAULES CLAU: Maurice Ravel, Festival Ravel, Associació de Música Da Camera, història de la recepció, recepció, història de la música, Barcelona, període d'entreguerres.

THE BARCELONA RAVEL FESTIVAL AND ITS CRITICAL IMPACT (1924): THE STATE OF THE QUESTION AND INVESTIGATIONS

ABSTRACT

Organized by the Da Camera Music Association, the Barcelona Ravel Festival took place at the Palau de la Música on May 18, 1924 and it was attended by Maurice Ravel (1875-1937) himself. On May 20th, the Orfeó Català gave a performance in his honour. This paper is based on the research carried out by the author on this subject in his Bachelor's and Master's dissertations on the reception of Ravel's music in Barcelona. Here we take a look at the historical musical and aesthetic context specifically relating to Ravel at the time, the story of the organization of both concerts, and the music critics' writings to which the concerts gave rise, in order to shed light on the details of these aspects.

KEYWORDS: Maurice Ravel, Ravel Festival, Da Camera Music Association (Associació de Música Da Camera), history of reception, reception, history of music, Barcelona, interwar period.

1. ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DA CAMERA I NOUCENTISME: BREUS NOTES

L'Associació de Música Da Camera naixia l'any 1913, segons Xavier Chavarria, «en un context musical fèrtil i molt receptiu, i enmig d'innombrables iniciatives del mateix gènere sense les quals no s'explica el seu èxit»;¹ fou la «principal instigadora de l'activitat musical a la ciutat, i [...] un element fonamental per entendre la renovació i la penetració social de la música a Catalunya»,² considerant-la, tal com ho presenta la seva contribució, un «exemple d'implementació de l'esperit noucentista al món musical i concertístic».³ D'acord amb Narcís Comadira, un «moviment», on, segons Vinyet Panyella, «des de ben aviat coincideixen la vida política i institucional, les idees estètiques i la creació artística, literària i musical en un projecte de creació de país modern en tots els aspectes».⁴ Dins l'acció noucentista en aquest àmbit musical i concertístic es troba una voluntat de transformar la «massa d'individus que consumien aquesta cultura en un públic homogeni, ordenat i educat, [...] que era al punt de mira dels “opinadors” de l'època».⁵ Davant la incorrecta actitud del públic, Da Camera començà a incloure als programes de mà i a les publicacions de l'entitat «avisos, instruccions i normes que a ulls actuals poden semblar intimidatòries, quasi policials»,⁶ croada que correspongué també la premsa musical i que abasta els escrits relatius al Festival Ravel. Des dels anys vint, Da Camera organitzà esdeveniments concertístics protagonitzats per compositors de primer ordre.⁷ Marià Perelló (1886-1960) en fou director musical durant tot el període; Manuel Clausells (1890-1936), secretari general des del 1917, «ànima i motor de l'entitat fins l'últim dia»,⁸ o Pau Casals (1876-1973), director artístic en substitució d'Enric Granados (1867-1916) i fins la dissolució de l'entitat el 1936.⁹

1. Chavarria, 2014, p. 23.

2. *Ibid.*, p. 3.

3. *Ibid.*, portada. Per a més informació ja no només de Da Camera sinó del context històric o musical del nostre període, hem tingut presents també el tercer volum de la *Història de la música catalana, valenciana i balear*, «Del Modernisme a la Guerra Civil», de Xosé AVIÑOÀ, 2001; el capítol «La música dels segles XIX-XXI» de la *Història crítica de la música catalana*, coordinada per Francesc CORTÈS, 2009; la tesi de Manuela NARVÁEZ, *L'Orfeo Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, 2005, o la *Història musical del Palau*, editada per Pere Andreu JARIOD, 2018.

4. *Ibid.*, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 60.

6. *Ibid.*, p. 62.

7. *Ibid.*, p. 79-86. Protagonistes d'aquests «festivals» foren George Enescu, Serguei Prokófiev, Maurice Ravel, Manuel de Falla, Arnold Schönberg, Joaquín Turina, Ottorino Respighi, Arthur Honegger, Igor Stravinsky, Ildebrando Pizzetti, Darius Milhaud, Anton Webern o Richard Strauss. Chavarria considera que el cim d'assumpció de modernitat a Barcelona fou el 1925 (vinguda de Schönberg).

8. *Ibid.*, p. 45.

9. *Ibid.*, p. 47.

2. A L'ENTORN DE LA GÈNESI DEL FESTIVAL RAVEL DE BARCELONA (1920-1924)

La iniciativa del Festival Ravel barceloní s'endegà gairebé alhora que arribava la dictadura de Miguel Primo de Rivera. En el context historicoartístic europeu, es tracta d'un període de gran vitalitat pel que fa al desenvolupament de les avantguardes, que des de finals del segle XIX trobaven en París un dels grans centres de referència. Aquesta activitat es correspon amb un llarg debat a la premsa musical; a Espanya, gràcies a la tasca de crítics atents a l'àmbit musical francès, va tenir-se notícia de les opinions d'alguns dels partidaris de l'escola moderna francesa.

2.1. APROPAMENTS A RAVEL I LA SEVA MÚSICA DINS EL DEBAT ENTORN DE LES NOVES TENDÈNCIES DE LA MÚSICA FRANCESA A LA PREMSA BARCELONINA (1920-1924)

El musicòleg francès Henri Prunières (1886-1942) va ser una de les veus rellevants de la crítica musical francesa del període d'entreguerres. Com a musicòleg va especialitzar-se en la música italiana i francesa dels segles XVII i XVIII. El 1920 fundava la *Revue Musicale* de París, publicació animosa vers el debat i la defensa de les noves tendències de la música francesa a l'època, com també de la música antiga, de la qual fou director fins el 1939. Seguint Ruth Piquer, se succeïa a l'antiga revista de la Société Musicale Indépendante i la *Nouvelle Revue Française*; a la darrera, fundada el 1909, es plantejà un concepte de classicisme associat a la intel·ligència i l'autonomia crítica, que es contraposava a la concepció, lligada als valors nacionals, dels sectors francesos més conservadors.¹⁰ «Músicos y teóricos se debatirían ideológicamente entre la izquierda y la derecha a través de conceptos estéticos y especialmente a partir de su idea de neoclasicismo».¹¹ La *Revista Musical Catalana*, que prendria la *Revue* com a model durant els anys vint,¹² va seguir les publicacions de Prunières des d'almenys el 1908.¹³

El primer volum de la *Revue* es va consagrar a l'homenatge de Claude Debussy (1862-1918), mort poc abans de la fi de la Primera Guerra Mundial, i qui Prunières considerà sempre cabdal i pioner del canvi en el desenvolupament de la creació musical.¹⁴ Va comissionar a més un seguit d'obres breus a diversos dels més destacats compositors del moment, francesos i foranis, les quals conformarien una obra-tribut al desaparegut mestre sota el títol *Le tombeau de Debussy*.¹⁵

10. PIQUER a CASCUDO i PALACIOS (ed.), 2012, p. 96. Quant a la *Revue Musicale* vegeu DUCHESNEAU, 2009, p. 743-750 o KELLY, 2012, p. 374-393.

11. Ídem.

12. CORTÈS, 2018, p. 343-358.

13. *Revista Musical Catalana* (juny 1908), p. 124.

14. KELLY, 2012, p. 374-393.

15. Es publicà el desembre del 1920. Era l'any en què Ravel rebutjava la Legió d'Honor.

És clara l'al·lusió i el reconeixement a *Le tombeau de Couperin*, de Maurice Ravel (1875-1937), suite pianística en sis moviments (1914-1917), quatre dels quals orquestrats i tres coreografiats (1919), que a més d'un capbussament en el passat musical francès volgué ser un homenatge a amics i coneguts que van morir al conflicte.¹⁶ Piquer assenyala el zel vers la música de Ravel:

La crítica francesa progresista situó las últimas sonatas de Claude Debussy y *Le tombeau de Couperin* de Maurice Ravel entre las tendencias más avanzadas [...] interpretando el nuevo clasicismo fundamentalmente como espejo de los clavecinistas franceses, como perfección concisa [...]. René Chalupt y Roland Manuel situaron la obra de Ravel como ejemplo de clasicismo francés y perfección formal. [...] fue considerado como el estandarte de un nuevo clasicismo entre 1923 y 1924 [...].¹⁷

Piquer fa tot seguit referència a un text en què Prunières explicava com Ravel «was one of the very first to realize the need of a new equilibrium, a new classicism» que «can not be found by searching in the past, but by marching boldly forward».¹⁸ La contribució de Ravel per a la iniciativa fou el *Duo pour violon et violoncelle*; Barbara J. Kelly n'apunta (i de la *Chorale* d'Igor Stravinsky) que, en contrast amb les altres:

[...] stand out for linking Debussy's late works to post-war musical tendencies. Both works pick up on preoccupations Debussy demonstrated in his late Sonatas —a fascination for concentrated, reduced sonorities and a new interest in pure forms. Whether consciously or not, these tributes show the real connections between an era that seemed irretrievably lost and the new musical world order in post-First World War France.¹⁹

La música de Ravel va començar a arribar amb regularitat als espais concertístics barcelonins enmig de l'auge aliadòfil sorgit a partir de la Primera Guerra Mundial. Piquer afirma que des del 1921 fou molt interpretada a Espanya.²⁰ Podem parlar de recepció primerenca de *Le tombeau de Couperin* a Barcelona ja el 1920: la primera audició tenia lloc el 2 de maig a la Sala Mozart, a càrrec de Baltasar Samper (1888-1966), en una conferència de Joan Llongueras (1880-1953) sobre «La suite».²¹ El 19 de desembre també ell n'interpretà al Palau la *Toccata*.²²

16. NICHOLS, 2011, p. 192. Estrena absoluta l'11 d'abril del 1919 amb Marguerite Long al piano.

17. *Ibid.*, p. 96-97.

18. PRUNIÈRES, 1924, p. 19-21.

19. KELLY, 2012, p. 378.

20. PIQUER a CASCUDO i PALACIOS (ed.), 2012, p. 110.

21. CODINA FIBLA, 2019, p. 30-31.

22. Sisena peça. Concert del 19 de desembre de 1920; programa de mà al CEDOC. Samper fou deixeble d'Édouard Risler a París, qui molt aviat treballà *Le tombeau de Couperin*. V. NICHOLS, 2011, p. 201, i CORNEJO, 2018, p. 627. D'altra banda, la *Revista Musical Catalana* acull al seu web un escrit de l'autor d'aquestes línies, publicat el 7 de març del 2020, en què es comenten amb una mica

El 1921 els Ballets Suédois donaren a conèixer *Au temps jadis*, versió coreografiada de l'obra,²³ i poc després l'Orquestra Pau Casals la interpretà al Palau.²⁴ Notable fou, doncs, la celeritat i abundància amb què arribava als espais musicals barcelonins aquest tot just considerat emblema «d'una nova música moderna».²⁵ Llongueras, «un dels personatges del món musical que més i millor es correspon a l'ideal del Noucentisme»,²⁶ aportà amb els seus escrits crítics a *La Veu de Catalunya* valuosos reports d'esdeveniments musicals, com la vinguda dels Ballets Suédois o la de Prunières. La premsa barcelonina es feu ressò també, el 1923, de l'atenció a la *Sonata per a violí i violoncel* de Ravel (1920-1922, el «Duo» n'esdevingué primer moviment; també dedicada a Debussy) en alguns escrits de la premsa musical francesa.²⁷

Prunières visità Barcelona el 1923, moment segons Piquer en què es destacava Ravel com a estendard d'un nou classicisme.²⁸ Donà dues conferències-concert els dies 7 i 9 d'abril a l'Institut Francès, i una tercera el 10 d'abril al Palau de la Música, convidat per l'Associació d'Amics de la Música. Hi participaren la cantatriu Madeleine Bonnard i el pianista Blai Net. Parlà de la música francesa des de Berlioz; a la tercera, de les «noves escoles»,²⁹ es donaren en primera audició a Barcelona fragments de les *Histoires Naturelles* i «Ronde», tercera de les *Trois chansons*.³⁰ Diaris com *La Veu de Catalunya* o *La Publicitat* les avançaren, en destacaren l'interès i les ressenyaren. A *La Veu*, Llongueras (J. Ll.) signava el 12 d'abril un grat exemple de confluència dels *momenti* noucentista i neoclassicista:

A l'entorn de M. Prunières s'han reunit aquests dies [...] tota la selecció del nostre món musical i artístic, havent pogut constatar, l'eminent musicòleg francès, l'interès que aquests estudis desperten [...] i la forta cultura musical que comença ja a regnar entre nosaltres. [...] M. Prunières ha vist quelcom de ço que més sobresurt de la nostra moderna cultura catalana. Assistí diumenge al concert repàs de l'Orfeó Català, del qual digué que és avui la primera entitat coral d'Europa, al taller Masriera, a l'Institut d'Estudis Catalans i al Parc de Montjuich. [...] Prunières s'interessà molt pel nostre moviment musical, i tingué frases d'elogi per a tots els nostres músics. Ahir visità l'«Escola del Mar» de l'Ajuntament, restant admirat d'aquest admirable esforç

més de detall aparicions i incorporacions de repertori ravelià al panorama concertístic barceloní l'any 1920, <<http://www.revistamusical.cat/la-musica-de-maurice-ravel-a-barcelona-al-voltant-del-1920>> (consulta: 7 juny 2020).

23. Vuit representacions o més des del 4 de març al Teatre Novetats. V. CODINA FIBLA, 2019, p. 34-35.

24. Concert de l'11 d'octubre de 1921. Programa de mà al CEDOC.

25. DUCHESNEAU, 2009, p. 743-750.

26. CHAVARRIA, 2014, p. 67.

27. Estrenada el 6 d'abril, amb Hélène Jourdan-Morhange i Maurice Maréchal.

28. Segons PIQUER a CASCUDO i PALACIOS, 2012, p. 101, Prunières donà conferències a Madrid ja el 1921.

29. *Revista Musical Catalana* (abril-maig 1923), p. 131.

30. Conferència de Prunières (10 abril 1923). Programa de mà al CEDOC.

que està actualment realitzant la nostra ciutat per a posar-se al nivell de les més cultes i civilitzades d'Europa.³¹

L'1 de juny s'hi publicava un escrit de Frederic Lliurat (1876-1956), també amb data 12 d'abril, més extens i aprofundit. Lliurat, malgrat elogiar majoritàriament les paraules de Prunières, manifesta la seva discrepància vers el pes que el darrer atorga als qui considera capdavanters de la «nova escola»:

Prunières [...] no expressà pas, ens sembla, visions tan agudes, tan personals, entorn de la música ([...] sobre tot, moderna) com les d'un Laloy, [...] o les d'un Vuillermoz. [...] tingué, amb tot, algun descuit i llançà [...] alguna afirmació potser poc assenyada. En parlar de Ravel i de Roussel, digué [...] que eren avui els dos més grans músics francesos! [...] Cal recordar que hi ha actualment grans músics francesos [...] Fauré [...], Dukas [...], d'Indy [...]. No gosariem afirmar-ho. [...] La seva conclusió, per exemple, a propòsit de les «escoles noves» [...], esdevingué un model de judici assenyat. Digué [...] que calia, en tot cas, ofrenar a les produccions modernes una «biveillante curiosité» [...].³²

Émile Vuillermoz (1878-1960) dugué a terme, com Prunières, una important labor de difusió musical i crítica. La *Revista Musical Catalana* tenia constància dels seus escrits almenys des del 1905,³³ i des del 1913 aquesta i altres publicacions reproduïen els seus escrits.³⁴ El seu *Musiques d'aujourd'hui* aparegué a inicis del 1923: «hablaba de mesura, simplicidad y pureza refiriéndose a la música francesa desde Fauré, pasando por Debussy i d'Indy y hasta Stravinsky y Ravel».³⁵ El 22 de juny n'era publicada a *La Veu* una ressenya de Lliurat. Hi elogia el bon fer del crític i enumera les parts que integren el llibre, «un aplec de treballs publicats ja en diaris i revistes franceses»,³⁶ entre els quals un sobre *Le tombeau de Debussy* i un altre de la *Sonata* de Ravel.³⁷ Més endavant, el 3 de novembre, es publicà un escrit de Wanda Landowska (1879-1959) al voltant també del *Musiques d'aujourd'hui*, a petició d'ella. S'hi cita el comentari de Vuillermoz sobre la *Sonata*, la qual considera reminiscent de la música francesa tardorenaixentista i del primer Barroc:

31. *La Veu de Catalunya* (12 abril 1923), p. 6. Es reuní amb Robert Gerhard, Eduard Toldrà, Guillem Garganta, Perelló, etc. Li oferiren recitals privats de cançons catalanes, obres de Juli Garreta o el *Trio* de Gerhard.

32. *Ibid.* (1 juny 1923), p. 12-13.

33. *Revista Musical Catalana* (juliol 1905), p. 152.

34. *Ibid.* (juliol-agost 1913), p. 214, amb motiu de l'estrena de *La consagració de la primavera*, d'Igor Stravinsky. El seu nom (entre molts d'altres) sortí a col·lació en la crònica de la *Revista Musical Catalana* sobre l'estada que l'Orfeó Català feu a París el 1914, també signada per Lliurat.

35. PIQUER a CASCUDO i PALACIOS, 2012, p. 102.

36. *La Veu de Catalunya* (22 juny 1923), p. 11. Lliurat n'anuncià la ressenya a la seva crítica sobre Prunières.

37. *Ídem.*

I l'estil dels llautistes [francesos del segle XVI, els preàmbuls i els preludis de Gauthier-le-Vieux, de Louis Couperin] [...] no ens apropa, en veritat, de la Sonata per a violí i violoncel, de Ravel?... / «El gran esforç de Ravel —diu Vuillermoz— en aquesta escriptura a dues veus, consisteix en servir tota la seva complexitat i tota la finor del seu sistema “harmònic”. Car [...] aquesta sonata ha estat escrita harmònicament. El problema és resolt per mitjà de la mobilitat acrobàtica de les dues parts que troben la manera, gràcies a una agilitat i a una flexibilitat serpentina, d'ésser, diem-ho així, arreu a la vegada [...]».³⁸

Part de la premsa barcelonina generà potser, doncs, certa expectació per l'obra. Ravel diria, cap a finals de la dècada, que l'obra marcà un punt d'inflexió a la seva carrera.³⁹ Mark DeVoto n'escriu que «is in some ways his most radically different: a work of the greatest melodic and contrapuntal intensity because of the spare, sometimes mechanistic, linearity of much of the instrumental texture»,⁴⁰ en la qual comença a eixamplar «the boundaries of tonality and to experiment with harmony more closely related to Bartók's style than to Debussy's».⁴¹

2.2. RAVEL I LES SEVES OBRES (1922-1924)

El 1922 Ravel establí primers contactes amb Marcelle Gerar (1891-1970),⁴² Robert Casadesus (1899-1972)⁴³ o la violinista Jelly d'Aranyi (1893-1966; assistí a un concert d'ella i Bartók organitzat per la *Revue Musicale*, i tots coincidiren al sopar organitzat per Prunières dos dies més tard).⁴⁴ A la seva producció musical d'aquells anys abunda l'homenatge a altres músics o estils. L'estiu completà el *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*, breu peça per a violí i piano i una de les set que Prunières va encarregar a deixebles de Gabriel Fauré (1845-1924) per a homenatjar-lo a l'especial de l'1 d'octubre d'aquell any de la *Revue Musicale*; empra una transliteració del nom *Gabriel Fauré*.⁴⁵ També l'ocupà l'orquestració dels *Quadres d'una exposició*.⁴⁶ El 1924 només completà *Ronsard à son âme* i *Tzigane*; «both address particular technical and aesthetic issues that diverge from the searching objectivity of the Sonata of 1920-22».⁴⁷ La primera naixia d'un altre encàrrec per a la *Revue Musicale* (maig 1924), en el qual Prunières proposà musicar poesia de Pierre de Ronsard (1524-1585) per commemorar el 400 aniversari

38. *Ibid.* (3 novembre 1923), p. 9.

39. NICHOLS, 2011, p. 216 i 236-239.

40. DEVOTO a MAWER, 2000, p. 107, analitzada a les p. 107-112.

41. *Ídem.*

42. CORNEJO, 2018, p. 782. El seu nom original era Marcelle Regereau, segons *ibid.*, p. 921.

43. COX i TIMBRELL, 2001, a *Oxford music online* (consulta: 14 desembre 2019).

44. NICHOLS, 2011, p. 237-239.

45. *Ibid.*, p. 244-245. Les notes que integren el tema són 'GABDBEE FAGDE'.

46. *Ibid.*, p. 245-246.

47. *Ibid.*, p. 251.

del seu naixement.⁴⁸ *Tzigane, rapsodie de concert* per a violí i piano,⁴⁹ la va compondre especialment per i per a d'Aranyi, que l'estrenà a Londres el 26 d'abril; peça de gran virtuosisme, no l'enlestí fins quatre dies abans del concert.⁵⁰ Durant el període també avançà la *Sonata per a violí i piano* i *L'enfant et les sortilèges*.

3. EL DESENVOLUPAMENT DEL FESTIVAL RAVEL BARCELONÍ (1923-1924)⁵¹

3.1. CORRESPONDÈNCIA I ACTES

Manuel Clausells apareix a la llibreta d'adreces de Ravel.⁵² Es conserven almenys quatre cartes de l'intercanvi epistolar entre ambdós, enviades pel darrer; l'intercanvi l'inicià Clausells en nom de l'Associació, amb l'objectiu de materialitzar la iniciativa de fer un concert monogràfic que comptés amb la participació del compositor. La primera, amb data 27 de novembre del 1923, dona indicis de quan s'hauria establert el primer contacte. Ravel respon a Clausells indicant-li que, degut a la seva estada a St.-Jean-de-Luz i als continus viatges posteriors, no ha pogut atendre la correspondència; l'hivern pretén ser a Montfort-l'Amaury treballant, i acabar la *Sonata per a violí i piano*.⁵³ Segueix:

Si le retard de ma réponse ne vous avait pas obligé à abandoner votre projet, ce serait donc vers la fin de Février que je pourrais me rendre à Barcelone, et y donner cette *Sonate* pour piano et violon à laquelle je travaille, *if ready*, ainsi qu'elle est annoncée à Londres pour le 16 Février. Pour le reste du programme, il faut que je sache de quels éléments vous pouvez disposer. Je vous demanderai pour mon déplacement 1000 pes. plus les frais de voyage et de séjour.⁵⁴

48. *Ibid.*, p. 256.

49. Amb o sense *luthéal*. *Ibid.*, p. 263, el defineix així: «a short-lived keyboard attachment created by the Belgian George Cloetens. It had four stops, including one that produced a sound like a cimbalom, giving nine different combinations in all; these were indicated on the original printed score of the *luthéal* version [...]». Segons MARNAT, 1986, p. 769, l'estrena absoluta de *Tzigane* amb *luthéal* es donà l'octubre del 1924.

50. NICHOLS, 2011, p. 259-260. També n'estrenaria la versió orquestral el 30 de novembre.

51. Resseguim el desenvolupament del Festival Ravel per mitjà dels reculls de correspondència i altres documents d'Arbie ORENSTEIN, 1989, i Manuel CORNEJO, 2018, i de la mantinguda entre Manuel Clausells i Ravel, Marius Casadesus o Marcelle Gerar. La darrera es conserva al fons de l'Associació de Música Da Camera al Centre de Documentació Fundació Municipal Joan Abelló de Mollet del Vallès (des d'ara CEDFMJA); la de Ravel-Clausells fou reproduïda i comentada a AMENGUAL PERELLÓ, 2018. PÉREZ GUITÉRREZ, 1987; NICHOLS, 2011, o FARRÉ ROZADA, 2017, fan referència a la correspondència anteriorment publicada sobre el Festival.

52. CORNEJO, 2018, p. 1604.

53. Carta de Ravel a Clausells amb data 27 de novembre de [19]23, CEDFMJA. També a AMENGUAL PERELLÓ, 2018, p. 58.

54. *Ídem*.

Ravel, que des de la fi de la *Sonata per a violí i violoncel* passava una sequera creativa i per períodes depressius, havia decidit visitar de nou St.-Jean-de-Luz; sortí el 3 de setembre i no tornaria a Monfort-l'Amaury fins el 3 d'octubre.⁵⁵ Dies més tard marxà a dirigir concerts a Londres, Bèlgica i els Països Baixos; el 14 de novembre escrivia a Marie Gaudin (1879-1976)⁵⁶ dient-li que, contra pronòstic, els viatges s'havien prolongat fins el 12, i que el 16 tornava a marxar a Rotterdam. Des del 24 tornà a respondre cartes; pot suposar-se que fins llavors no es recluí a casa l'hivern per a compondre.⁵⁷ Roman una incògnita la data exacta en què Clausells s'hi adreçà.

La segona carta data del 13 de desembre. El primer que diu Ravel és «je en puis qu'approuver votre choix des artistes, qui sont parmi nos meilleurs».⁵⁸ Hauria estat, veïem, l'Associació de Música Da Camera qui proposés el Trio Casadesus. S'hi discuteix el programa, ja tripartit: *Sonata* (la de violí i piano si l'acabava; si no, la de violí i violoncel), piano i cant (*Gaspard de la nuit* amb un interrogant) i *Trio*. Ravel pregunta per la retribució de la cantatriu per a comunicar-l'hi ell mateix i agilitzar, i demana endarrerir al 26 de febrer la data que li proposen (24) per evitar cansament (passaria abans per Londres i Brussel·les): «je craindrais d'arriver chez vous bien fatigué».⁵⁹ Prega rebre resposta ràpida per a organitzar Brussel·les.⁶⁰ Més enllà de Clausells, Ravel esmenta el Festival en una carta adreçada a Marie Gaudin ja el 26 de desembre:

Le concert de Barcelone est fixé, jusqu'ici, au 24 février. Ils tâchent d'en reculer la date de quelques jours, ainsi que je le leur ai demandé pour me laisser souffler entre la Belgique et l'Espagne. Il n'y a pas un mois que j'ai répondu à leur lettre. Comme vous le voyez, on a rattrapé le temps perdu. / St.-Jean-de-Luz n'est pas précisément sur le chemin de Barcelone à Paris; mais je vais tâcher d'arranger quelque chose pour Madrid: le détour sera supprimé. De toute façon d'irais vous voir vers la fin février ou le début d'avril [...].⁶¹

El 3 de gener del 1924 envià una carta a Marcelle Gerar, en què li explicava que havia pensat en ella per al concert de Barcelona, i que s'havia esperat que l'Associació li comunicés la quantitat que pagarien abans d'escriure-li. Ravel li demanava que si decidia declinar l'oferta evités comentar l'assumepte. No estava encara clar si el concert podria endarrerir-se uns dies:

[...] Pour une audition de mes oeuvres fixée au 24 février, l'Associació de Música de Camara m'a prié de lui indiquer une cantatrice. J'ai de suite pensé à vous [...].

55. CORNEJO, 2018, p. 917.

56. De St.-Jean-de-Luz i amiga íntima de Ravel.

57. CORNEJO, 2018, p. 919-920 o NICHOLS, 2011, p. 254-256.

58. Carta de Ravel a Clausells amb data 13 de desembre de [19]23, CEDFMJA. També a AMENGUAL PERELLÓ, 2018, p. 58.

59. Ídem, n. 45.

60. Ídem.

61. CORNEJO, 2018, p. 928-929.

La somme n'est pas très élevée: 500 pesetas, tous frais compris. Il est vrai qu'au cours cela est plus avantageux. / Je vous serais très reconnaissant de me faire savoir aussitôt que possible si vous acceptez et, dans le cas contraire, de en pas ébruiter cette affaire: vous comprenez pourquoi. / Il est possible que ce concert soit reculé de 2 ou 3 jours, ainsi que je le désirerais; ceci pour m'éviter d'aller directement de Bruxelles à Barcelone [...].⁶²

El 10 de gener Ravel agraeix a Gerar que hagi accedit a participar-hi. Gerar li havia demanat fer saber a l'Associació que requeria que li paguessin les despeses del viatge. Ravel ja li proposa reunir-se a París per a convenir la tria de repertori vocal:

En même temps que j'annonce votre aimable acceptation à Barcelone, je leur fais part de votre désir d'être défrayée du voyage en plus de votre cachet [...]. / Au sujet du programme des mélodies, de leur écris que j'espère vous recontrer à Paris un de ces jours et que nous conviendrons ensemble de celles que vous devrez chanter. / Serez-vous à Paris ce jours prochains (d'ici une à deux semaines)? [...] 500 *pesetas* font aujourd'hui 1300 frs. Il y a [...] des chances pour que le change monte encore d'ici là.⁶³

El mateix 10 de gener escriu també a Clausells, la tercera carta coneguda. Ravel sospita que no podran endarrerir el concert; explica com progressa el seu contacte amb Gerar, i demana que Clausells s'hi adreci per tal d'informar-la. Queda patent que la tria del repertori vocal tindria lloc d'ençà llavors, i ja adverteix que no creu que arribi a enllestir la nova sonata:

Cher monsieur, dans votre dernière lettre (du 22 Décembre), vous me disiez que je serais fixé définitivement sur la date du concert avant peu de jours. Je pense que vous n'avez pas pu réussir dans vos démarches et que la date du 24 Février reste fixée. C'est donc dans ce sens que j'ai écrit à l'une des meilleures interprètes de la musique moderne, Madame Marcelle Gérard [...], qui a aimablement accepté [...]. / Quant à la Sonate pour Vlon et piano, hélas! je suis maintenant à peu près certain qu'elle ne sera pas prête. Ce sera donc la Sonate pour Vlon et Vlle qui devra la remplacer [...].⁶⁴

L'endemà, l'11, escriu a Manuel de Falla (1876-1946) per a donar-li primera notícia del Festival; li manifesta també el seu desig de conèixer Espanya i especialment Madrid. Es confirma l'endarreriment del concert, la nova data i l'abandonament de la *Sonata per a violí i piano*, o que només ha completat darrerament *Ronsard à son âme* per a Prunières:

62. *Ibid.*, p. 933. Cornejo apunta a la n. 2 que l'ortografia en català de Ravel presenta errors.

63. *Ibid.*, p. 933-934.

64. Carta de Ravel a Clausells, amb data 10 de gener de 1924, CEDFMJA.

Un télégramme [...] m'avise que l'on a reporté ce concert au 27 février. / Je serais très heureux si vous pouviez arranger quelque chose à Madrid vers cette époque; aussi près que possible de cette date, car si l'Espagne est le pays que je désire le plus vivement connaître, et singulièrement la ville à qui je dois tant [...], je préfère attendre des jours plus favorables pour m'y attarder. / À partir du 15 février, je suis en balade: Londres, Bruxelles, etc. J'ai tout de suite accepté pour Barcelone parce que ça tombait dans la période que je m'étais fixée pour le repos. Je pensais terminer ma *Sonate* [...] vers les 1ers jours de février. Je viens de l'abandonner. La [...] raison principale: le cafard a repris de plus belle [...].⁶⁵

El mateix 11 escriu també a Gerar i li notifica que han pogut fer possible l'endarreriment al 27 de febrer.⁶⁶ El 16 li diu que serà a París el 21 i que podrien trobar-se a les 17 h.⁶⁷ La darrera carta coneguda que Ravel envià a Clausells data del 24 de gener del 1924; n'envià el mateix dia una a Robert Casadesus i el dia següent una altra a Falla. Hi apareix l'adreça de Clausells. S'hi constata com també van enviar-se telegrams. S'hi diu que la *Sonata per a violí i piano* no estaria a punt el febrer, i Ravel proposa endarrerir el concert per a partir del 30 d'abril davant la impossibilitat que finalment tingüés lloc el 27 de febrer ni de poder ser a Barcelona abans del 19:

Il m'est impossible, en effet, d'aller à Barcelone avant le 19 Février. Ce jour-là, je serai en Belgique. Il est vrai que, sur mon conseil, le concert qui devait être donné à Londres le 16 a été remis à une date ultérieure; mais pour la même raison que ma *Sonate* [...] no sera pas terminée à cette date, il est préférable de renvoyer votre séance à la fin d'Avril ou au début de Mai, ce qui vous permettra de donner la 1re audition de cette sonate. / Ce n'est même qu'à partir du 30 Avril que je pourrai me trouver à Barcelone, le concert de Londres étant fixé au 26 Avril. / J'espère que nous finirons bien par nous entendre sur une date [...].⁶⁸

A Robert Casadesus li manifesta que «Barcelone, Londres et Bruxelles se liguent pour me rendre fou»;⁶⁹ quelcom similar dirà també a Falla l'endemà. El caos sembla deure's al fet que el Trio Casadesus tocava a Espanya (incloent Barcelona) a finals de febrer (potser per això Da Camera hi pensà). Marius Casadesus no pogué ser a Londres, on també tenia un concert el 16, i Ravel assumí que es devia al d'Espanya. Tal concert s'havia assumit erròniament que era amb obres de Ravel però no hi tenia res a veure; tindria lloc el 24 de febrer. Fos per algun compromís posterior del Trio Casadesus o per algun altre motiu, finalment Da Camera li diu que no es pot disposar del Trio el 27 de febrer, la qual cosa notifiquen per telegrama el 24 de gener i li proposen una data anterior, que no va bé a Ravel.⁷⁰ El fons de

65. CORNEJO, 2018, p. 934.

66. *Ibid.*, 2018, p. 935.

67. *Ibid.*, 2018, p. 935-936.

68. Carta de Ravel a Clausells, amb data 24 de gener de 1924, CEDFMJA.

69. *Ibid.*, 2018, p. 936.

70. *Ídem.*

l'Associació conserva tant el telegrama en què Ravel donava vistiplau per al 27 com el telegrama en què rebutjava dates anteriors al 19 i proposava la fi d'abril o el maig (seguit de carta).⁷¹

El dia següent, el 25, posa al dia Falla del curs dels esdeveniments.⁷² De nou, comenta l'endarreriment del Festival a principis de maig, l'abandonament de la *Sonata* a causa de la depressió i *Ronsard*. Esmenta Clausells quan indica que ignora si Falla hi estava mantenint contacte o no.⁷³ També el 25 va escriure a Marie Gaudin, parlant-li de tot plegat.⁷⁴ La documentació del Centre de Documentació Fundació Municipal Joan Abelló (CEDFMJA) sembla permetre assumir que el contacte entre Ravel i l'Associació esdevingué en endavant indirecte, i eren sobretot Marius Casadesus (1892-1981), i en menor mesura Gerar, qui mantingueren correspondència amb Clausells i alhora contacte amb Ravel pel que fa a la concreció del Festival.⁷⁵ Data del 7 de març una carta⁷⁶ de Marius en què diu a Clausells que ha escrit a Ravel demanant-li que triï una data entre el 5 i el 9 de maig. Erròniament, a més, Marius havia enviat a Ravel la dirigida a Clausells i viceversa; malgrat això, Ravel havia respost que aquells dies pensava ser a Madrid. A la següent, amb data 15 de març,⁷⁷ Marius confirma a Clausells que tant a Ravel com al Trio els va bé el 18 de maig, la qual cosa s'ha comunicat a Gerar, que escriurà a Clausells. També ha informat Ravel que el concert de l'Orfeó tindria lloc el 20 de maig, i té pendent trobar-s'hi per a tancar el programa definitiu. En una carta sense data,⁷⁸ Gerar escriu a Clausells que a petició de Ravel li confirma que li va bé el 18 de maig.

El llibre d'actes de l'Orfeó Català recull per escrit l'acord de la Junta,⁷⁹ pres durant la sessió del 26 de març del 1924, conforme «igualmente s'accedeix a que l'Orfeó Català dongui un concert en l'Associació de Música Da Camera en honor al eminent compositor francès Maurici Ravel, en el nostre Palau».⁸⁰ Semblaria que si el Festival s'hagués celebrat el febrer no hauria tingut lloc tal concert, si bé l'Orfeó va incorporar les *Trois chansons* al repertori entre la tardor del 1923 i el març de 1924.⁸¹

71. Dos telegrams Ravel-Associació, CEDFMJA.

72. Carta íntegrament reproduïda a PÉREZ GUTIÉRREZ, 1987, p. 320. Se li atribueix data del 21 de gener, mentre que a CORNEJO, 2018, p. 937, del 25 de gener.

73. CORNEJO, 2018, p. 937. No hi indaguem.

74. Ídem.

75. Marius, Maréchal i Clausells negociaren també condicions de la gira que farien els dies posteriors per diversos indrets de Catalunya; ometem aquí la qüestió.

76. Carta de M. Casadesus a Clausells, CEDFMJA.

77. Carta de M. Casadesus a Clausells, CEDFMJA.

78. Carta de Gerar a Clausells, CEDFMJA.

79. Integrants sense apuntar (potser els mateixos que els de l'11 de març).

80. Orfeó Català, llibre d'actes del 8 de març de 1921 al 18 de novembre del 1925, p. 130-132.

81. CODINA FIBLA, 2019, p. 35-36: si bé el 12 d'abril de 1918 Adrienne Meynard i Frederic Longàs donaren la primera audició de «Nicolette», primera de les *Trois chansons* (Sala Aeolian), des que «Ronde», la tercera, s'interpretés amb Prunières, «es queden». Concepció Callao i Antònia San-cristòfol de Folch interpreten «Nicolette» el 2 de juny de 1923 al Palau; el programa n'inclou traduccions a càrrec de Francesc Pujol (absents a Prunières). L'Orfeó Català donà al Palau la primera audició

L'1 d'abril⁸² Marius escrivia a Clausells que Ravel havia abandonat finalment la *Sonata per a violí i piano*, i que comptarien amb les primeres audicions de *Ronsard* i *Tzigane*. Li diu també que li enviaria el programa definitiu al cap d'uns dies. Ravel escrivia a Gerar ja el 13 d'abril per mirar de trobar-se a París, i li recorda que el 18 de maig han d'estar a Barcelona.⁸³ A partir d'aquests dies, abunden cartes de Ravel en què s'hi llegeixen qüestions relatives a l'estada a Madrid, on arribaria el 30 d'abril.⁸⁴

Data de l'1 de maig⁸⁵ una carta que sembla adreçada per Clausells a Marius; diu que encara no té el programa definitiu, i pregunta quin piano tocarà Robert. En una altra del 9 de maig,⁸⁶ en resposta a l'escrita per Clausells el 6, Marius diu a Clausells que és Ravel qui vol el *Trio* al principi i la *Sonata* al final, quelcom que l'Associació hauria modificat i que Marius alerta que no facin (ho rectificaren).⁸⁷ Marius afegeix que no té notícies de Ravel (era a Madrid o a St.-Jean-de-Luz) i, de les peces de violí, «j'ignore si M. Ravel m'accompagnera».⁸⁸ Diu que l'endemà els enviarà el programa i una còpia de la *Sonata per a violí i violoncel* (Durand). Ells arribaran el 18 (matí); pregunta per algun hotel. Hi ha també una carta⁸⁹ de Gerar a Clausells en què indica que arribaria el 17 al vespre, li demana (resumim) que li faciliti l'arribada i desaconsella la traducció de *Ronsard*: «c'est du vieux français qui perdrat toute sa couleur a la traduction si excellente ont-elle».⁹⁰

A la correspondència de Ravel l'assumpte del Festival reapareix a la carta que el 9 de maig adreça a Gaby Casadesus, a qui diu que Marius li ha demanat que li envii *Tzigane* i que marxarà de St.-Jean-de-Luz el 15 per dirigir-se a Barcelona.⁹¹ El 12 de maig escriu a Robert Casadesus que ha enviat un telegrama dient que hi arribaria el 16 al vespre. «J'espère que *Tzigane* vous est bien parvenue, et que votre oncle purra, en si peu de temps, mettre au point cette pièce acrobatique. Pour le consoler, dites-lui que Jelly d'Aranyi n'a eu que 4 jours pour cela».⁹² El fons de l'Associació conserva un telegrama de Ravel⁹³ en el qual informa que arriba el dissabte 17 (contradient la carta; ho endarrerí al final?). Algú (Clausells?) hi anotà: «avisar a» i «Llongueras, Samper, Lliurat, Llobet, Directiva».

coral de la primera i la segona, «Trois beaux oiseaux du paradis», el 2 de desembre de 1923, i de la tercera el 31 de març de 1924.

82. Carta de M. Casadesus a Clausells, CEDFMJA.

83. CORNEJO, 2018, p. 954.

84. *Ibid.*, p. 957-958.

85. Carta entre M. Casadesus i Clausells, CEDFMJA.

86. Carta de M. Casadesus a Clausells, CEDFMJA.

87. V. 3.2.

88. *Ídem*, n. 86.

89. Carta de Gerar a Clausells, CEDFMJA, 9 de maig en llapis, ella escriu «a lundí», podria ser del 5 o el 12.

90. *Ídem*.

91. CORNEJO, 2018, p. 961.

92. *Ibid.*, p. 961-962.

93. Telegrama Ravel-Associació, CEDMFJA.

Dels dies del Festival hi ha postals enviades amb remitents conjunts: Maurice Maréchal (1892-1964), Ravel, M. Casadesus, Miquel Llobet (1878-1938) i Gerar a André Caplet (1878-1925);⁹⁴ Gerar, Ravel i Maréchal a Alexis Roland-Manuel (1891-1966),⁹⁵ i Ravel i Gerar a Mme. Gaston Kahn,⁹⁶ en què Cornejo referencia: «CAS: Barcelona, Rambla de los Estudios. [...] Tampon: Palace Hotel Barcelona. CP: 19-5-24 [...]».⁹⁷ El 20 escriu a Gaudin:

Depuis mon arrivée j'ai eu juste le temps d'envoyer des télégrammes, et très insuffisamment celui de dormir. / Je commence à être assez flapi. Ce n'est pas mon voyage Barcelone-Bruxelles qui va me reposer: le concert de l'Orfeo Catala ayant lieu ce soir, à 10h, je en puis partir que demain matin (plus de lits dans le train de luxe) et j'arriverai à Bruxelles moins de 4h avant le concert.⁹⁸

3.2. EL PROGRAMA DEL FESTIVAL RAVEL BARCELONÍ

El concert del 18 contenia el programa següent: a la primera part, *Gaspard de la nuit* (Robert Casadesus) i *Shéhérazade* (Marcelle Gerar i Maurice Ravel); a la segona part, *Berceuse* [*sur le nom de Gabriel Fauré*] i *Tzigane* (Marius Casadesus, no s'esmenta el pianista), *Ronsard à son âme* i *Sur l'herbe* (Gerar i Ravel) i la *Sonata per a violí i violoncel* (Marius Casadesus i Maurice Maréchal); a la tercera, el *Trio en la menor* (Trio Casadesus). S'avisà per escrit que el programa s'alterava,⁹⁹ i el *Trio* esdevingué la primera part. Foren primera audició a Espanya *Tzigane* i *Ronsard à son âme*.¹⁰⁰

El *Trio* representà potser el gran alicient ja conegut pel públic. Farré observa la referencialitat russa de la segona part: l'emmirallament amb el difícil *Islamey*, de Balàkirev, a *Gaspard*, o *Shéhérazade* i Rimski-Kórsakov, model d'orquestració.¹⁰¹ La resta d'obres, posteriors a la Primera Guerra Mundial (exceptuant *Sur l'herbe*) i incloent les comissions de Prunières, integren la tercera part.

El programa de mà incloïa un llibret de vuit pàgines de notes, signades per Baltasar Samper, acompanyat d'un altre de quatre amb els textos de les cançons, traduïdes per Joaquim Pena (1873-1944). Samper adreçà una carta¹⁰² a Francesc Pujol (1878-1945) el 3 de maig en què li preguntava per bibliografia sobre Ravel més enllà de Roland-Manuel. L'escrit copsa el debat de les noves tendències: «si

94. CORNEJO, p. 963-964. Sobretot paraules mal escrites, si bé surt un «en vostre honor».

95. Compositor, crític i musicògraf francès, deixeble de Ravel.

96. *Ibid.*, n. 94, p. 964. Mare de l'arpista Micheline Kahn.

97. *Idem*, n. 6.

98. *Ibid.*, p. 965.

99. Circular adjunta al programa de mà, CEDOC.

100. Sospites a part (v. CODINA FIBLA, 2017 i 2019), desconeixem quan hi hauria hagut, si no fou al Festival, primera audició a Barcelona de *Le gibel* o *Scarbo*, *Berceuse* o *Sur l'herbe*.

101. FARRÉ ROZADA, 2017, p. 3.

102. Correspondència entre Baltasar Samper i Francesc Pujol, CEDOC.

es vol entendre l'art nou cal obrir-se, i per tant lluitar per entreveure-hi a través de la comoditat de les tradicions». ¹⁰³ Samper fa referència a Bach, Beethoven o Wagner com els gegants d'uns moments culminants als quals se succeeixen altres moments de desorientació. Entra així a parlar de França i de la gran influència que hi exercí Wagner, per mitjà de la Schola Chantorum dels alumnes de César Franck. Concreta l'estrena del *Pelléas et Melisande* de Debussy (1902) com el moment en què guanya pes una alternativa al cosmos wagneriòfil, i Ravel com a particip del període que hi condueix, però procura esvair la confusió al voltant de l'epigonisme de Ravel, entrant també en qüestions tècniques. ¹⁰⁴ Apel·la als esceptics, suggerint humilitat i requerint confiança, interès i respecte per als músics del present:

Ravel demostra que no cal trencar massa còmodament els motllos clàssics per trobar novetats i formar-se un llenguatge propi, capaç de satisfer les més refinades exigències [...]. El sensualisme de Ravel es manifesta sense atenuants; la seva modalitat expressiva és aguda i subtil, de vegades, si es vol, quintaessenciada, però sempre precisa. Els contorns de les imatges són nets i els tons infinitament matitzats, però no s'esfumen ni es confonen. / En l'estil ravelià es fa notar sempre el sever control que exerceixen una àgil intel·ligència i un finíssim instint crític, projectant sobre la música l'exquisida serenitat que és un dels caràcters més notables. Potser també una atenta vigilància de les expansions del sentiment li fa contenir impulsos que no semblarien excessius a un esperit menys elegant, i l'inclina sovint a la ironia picant i incisiva. ¹⁰⁵

Acaba parlant d'influències musicals de Ravel (Chabrier, Satie, Fauré) però insisteix en la seva genuïtat; aporta un catàleg de les «composicions més importants conegudes», que n'inclou força que no arribà a completar o que esdevingueren altres obres. ¹⁰⁶ Al programa s'inclouen les traduccions de les cançons de Ravel a càrrec de Joaquim Pena; manca a *Ronsard*: «per no haver pogut disposar de la música d'aquesta melodia, que avui s'estrena, no ens és possible d'acompanyarla [*sic*] de la corresponent traducció». ¹⁰⁷ El del concert del 20 inclou traduccions que Francesc Pujol feu de les *Trois chansons* el 1923.

3.2.1. La incògnita del pianista a *Tzigane*

Enlloc de la premsa consultada, ni al programa de mà del concert, no es fa esment explícit de qui interpretà la part pianística de *Tzigane*, si Robert Casadesus o Ravel. La *Revista Musical Catalana* apunta la col·laboració de Ravel amb

103. Notes del programa de mà del concert del 18 de maig de 1924, CEDOC, p. 1-2.

104. *Ibid.*, p. 2-6.

105. *Ibid.*, p. 5-6.

106. *Ibid.*, p. 6-8.

107. Llibret amb els textos de les cançons del programa del concert del Festival (18 de maig de 1924), CEDOC, p. 3.

Gerar a *Shéhérazade*¹⁰⁸ i amb Marius Casadesus al *Berceuse*, sense fer esment en aquest sentit a *Ronsard, Sur l'herbe* o *Tzigane*. De Marius diu: «tocà bé la *Berceuse* i *Tzigane* (l'execució de la darrera producció semblava amb tot, algun cop, un xic insegura)».¹⁰⁹ Segons Roger Nichols, al concert de Londres del 26 d'abril Jelly d'Aranyi fou acompanyada per Henri Gil-Marchex i no Ravel;¹¹⁰ a Barcelona, potser seguint la lògica de Londres, afirma que fou Robert qui acompanyà Marius.¹¹¹ Pérez Gutiérrez diu que Ravel «acompanyaria» (no sabem si en condicional o en futur) en les obres que ja sabem «y en *Tzigane*».¹¹² Farré Rozada no l'especifica (ni tampoc el programa), si bé afirma, citant Nichols i com és ben sabut, que «Ravel era conscient que no era un pianista virtuós i es mostrava poc partidari de tocar en públic»; d'altra banda, Cornejo afirma que l'acompanyant fou Ravel.¹¹³

3.3. DUES ANÈCDOTES RELATIVES AL FESTIVAL RAVEL

Al recull de correspondència de René Chalupt (1956), anotat sota la carta que Ravel adreçà a la muller de Roland-Manuel amb data 28 de febrer del 1924, s'hi relata:

Vers cette époque, il se rendit à Barcelone pour un concert consacré à ses oeuvres [...]. Après la séance il ne se priva pas de traîner dans les cafés qui, dans cette ville, restent ouverts fort tard. Dans l'un d'eux il fut reconnu et, pour lui rendre hommage, un des violonistes de l'orchestre joua sa *habanera*. Puis, la *habanera* terminée, il s'approcha du maître et lui demanda ce qu'il souhaitait entendre maintenant. «Du jazz», répondit Ravel, à la consternation de l'instrumentiste qui n'était nullement entraîné au répertoire de la Nouvelle-Orléans [...].¹¹⁴

Potser fos la *Pièce en forme de habanera* (arranjament del *Vocalise-étude en forme de habanera* del 1907), popular temps després de la composició de l'original;¹¹⁵ a Barcelona, atenent a la nostra recerca, s'interpretà públicament per prime-

108. *Revista Musical Catalana* (maig-juny 1924), p. 144.

109. Ídem.

110. NICHOLS, 2011, p. 260. Acompanyat per Henri Gil-Marchex, Jelly d'Aranyi i Marcelle Gerar, hi tingué lloc l'estrena mundial de *Tzigane* i *Ronsard*.

111. Íbid., p. 262. Afegeix: «These all-Ravel programmes were increasingly becoming the norm, now that he had written enough contrasting works to form a balanced recital»; haurien motivat Ravel a viatjar.

112. PÉREZ GUTIÉRREZ, 1987, p. 321.

113. FARRÉ ROZADA, 2017, p. 3, i CORNEJO, 2018, p. 49.

114. CHALUPT, 1956, p. 207. També parcialment a MARNAT, 1986, p. 531 i PÉREZ GUTIÉRREZ, 1987, p. 322. S'observa l'interès de Ravel pel jazz; pensem en la temporalment abandonada *Sonata per a violí i piano*.

115. ORENSTEIN, 1991, p. 165.

ra vegada al concert dels solistes Zoltán Székely i Fernando Ember al Palau, el 18 de desembre del 1923.¹¹⁶

Una altra anècdota li hauria explicat Marià Vinyas a Josep Pla. Apareix a *El quadern gris* al dia 4 de gener del 1919.¹¹⁷ Pla, simplifiquem, critica l'actitud dels avantguardistes partint de la resposta que Ravel hauria donat a Vinyas (que hauria estat a la llotja presidencial amb el compositor durant el concert de l'Orfeó) quan el darrer li preguntà què li havia semblat *La mort de l'escolà* de Nicolau: «les dues petites dissonàncies del final són exquisides». Ravel no va venir a Barcelona fins el 1924, i al concert del 20 de maig de Nicolau s'interpretà *El noi de la mare* (si més no, segons el programa de mà i la premsa).

3.4. NOTÍCIES DEL FESTIVAL RAVEL ABANS DE L'ESDEVENIMENT

Alguns programes de mà de l'Associació de Música Da Camera del 1924 avançaren l'esdeveniment. Al del concert del 22 de gener s'hi anunciava «una nova que els omplirà de joia»: un concert amb Ravel, «amb el qual hem arribat a un acord per venir a col·laborar personalment en aquest esdeveniment artístic».¹¹⁸ El del 29 de febrer es feia ressò de les dificultats per trobar la data idònia per a tots els artistes; afegien, però, que «retardant-la, mantenim la possibilitat de tenir l'altíssima honor d'estrenar a Barcelona [...] una Sonata per a piano i violí [...] sempre que estigui acabada en la data que es fixi definitivament».¹¹⁹ Al del concert del 12 de març,¹²⁰ a més d'anunciar-se el Festival Ravel (incloent artistes, «assenyalats pel mateix compositor»,¹²¹ no confirmats al cent per cent) s'especula ja amb la possibilitat d'un segon recital el 20. Al del concert del 5 de maig tot està confirmat. De *Ronsard* i *Tzigane* diuen que «ens ha fet l'honor de reservar-nos-en l'estrena»; la *Sonata per a violí i violoncel* consta com a primera audició.¹²²

La primera notícia sobre el Festival Ravel barceloní a la premsa consultada apareix a *La Veu de Catalunya* el 15 de gener del 1924. Després d'anunciar els concerts que Da Camera organitzava el gener, llegim:

116. Recital Székely-Ember, 18 de desembre de 1923, programa de mà al CEDOC.

117. CORTÈS citant *El quadern gris* (1965) a BONASTRE i CORTÈS, 2009, p. 478. També a <<http://www.elquaderngris.cat>> (3 gener 1919) (consulta: 14 desembre 2019).

118. Programa de mà del concert d'Adolf Busch i Rudolf Serkin, el 22 de gener de 1924, CEDOC.

119. Programa de mà del concert del Quartet Zimmer, el 29 de febrer de 1924, CEDOC, p. 2.

120. Programa de mà del concert de Blanche Selva, Joan Massià i Guillem Garganta, el 12 de març de 1924, CEDOC, p. 10.

121. Idem. Contradictori amb el que creiem entendre a la carta Ravel-Clausells del 13 de desembre de 1923.

122. Programa de mà del concert d'Emili Vendrell i Lucie Caffaret, el 5 de maig de 1924, CEDOC, p. 4.

Per al mes de febrer, l'esmentada entitat prepara una important solemnitat artística, dedicada a Maurice Ravel, amb la pròpia col·laboració de l'il·lustre autor de «Daphnis et Cloe», el qual es traslladarà des de París expressament a la nostra ciutat, per tal de poder prendre part en aquest esdeveniment, per al qual compta també l'Associació de Música da Camera amb el concurs d'altres eminents concertistes.¹²³

No tenim constància d'anuncis anteriors; la majoria aparegueren el maig. El 3 d'octubre del 1923, *La Vanguardia* informava que l'Associació Íntima de Concerts aviat faria públic el programa de la temporada 1923-1924; s'hi avança una actuació del Trio Casadesu.¹²⁴ Tal concert tindria lloc el 24 de febrer del 1924 a la Sala Mozart, i no inclouria obres de Ravel; és, en definitiva, aliè al Festival.¹²⁵

4. LA CRÍTICA MUSICAL VERS EL FESTIVAL

L'apartat següent recull una selecció, ordenada cronològicament, d'escrits apareguts a la premsa amb motiu del Festival Ravel; parem més atenció al concert del 18, pròpiament el Festival, tant perquè així ho fan la majoria de les fonts com per ser el que comptà amb la participació del compositor. Les fonts tenien un gran tiratge, exceptuant potser *La Tribuna*, *La Veu de Catalunya* i la *Revista Musical Catalana*.

4.1. EL CONCERT DEL 18 DE MAIG

El Noticiero Universal va emetre una ressenya l'endemà, el 19. A la primera es fa gran èmfasi en Ravel i la seva personalitat artística, fins i tot se cita una part d'una entrevista que li feren a Madrid, però separen l'admiració de l'afinitat estètica i cauen en el menyspreu, habitual en altres crítiques, de la cerebralitat i la insinceritat.¹²⁶

A *La Tribuna*, també el 19, Pangloss fa un insistent elogi a Ravel, la seva obra i el ravelisme, amb frases com «es un espíritu cuya llama arde en medio de las tinieblas» o «es el músico más exquisito que tuvo Francia»,¹²⁷ si bé l'elogi no és il·limitat: «podrá no tener la potencialidad de vida que sirve para medir el genio [...]».¹²⁸ Diversos dels comentaris es basen en idees presents al programa de mà («el dibujo de su música es neto y sus contornos definidos»¹²⁹). Sembla assumir

123. *La Veu de Catalunya* (15 gener 1924), ed. matí, p. 6, i ed. vespre, p. 4.

124. *La Vanguardia* (3 octubre 1923), p. 10.

125. S'anuncià, per exemple, els dies 9 (p. 8), 16 (p. 4) i 23 de febrer (amb les obres, p. 20) a *La Vanguardia*.

126. *El Noticiero Universal* (19 maig 1924), p. 10.

127. *La Tribuna* (19 maig 1924), p. 8.

128. Ídem.

129. Ídem.

que el *Berceuse* era primera audició; afirma que *Tzigane* i la *Sonata* van interessar poc, i arriba a qualificar Gerar i Marius Casadesus de «flojíssimos».¹³⁰

El Día Gráfico va publicar la crítica el 21 de maig, signada per «N.». Amb un to menys incisiu que d'altres com *Las Noticias*, manifesta planerament reserves vers l'estima a les obres del compositor, tot i atorgar-li mèrits. Destaca els primers moviments del *Trio* i la *Sonata*, fa un pro i un contra per a cada moviment del *Gaspard*, un breu comentari per al *Berceuse*, que és idèntic al que altres publicacions fan sobre *Ronsard*, i compara *Tzigane* amb la *Rapsòdia hongaresa núm. 2*, de Liszt. Malgrat tot, conclou amb la idea que «la música de Ravel no deja de tener un mérito positivo de forma, pero en general las obras oídas [...], por su fondo, no se remontan lo suficiente para provocar aquel goce espiritual que transporta a las regiones de lo suprasensible»,¹³¹ com en canvi sí que permeten d'altres (que no esmenta però s'endevinen: *Jeux d'eau*, les *Trois chansons* o el *Quartet*). Si bé discret, es palesa el vincle de l'espontaneïtat o la melodositat amb l'agradament de les peces.

La crítica del *Diario de Barcelona* apareix el 21 de maig, signada per Antonio Marqués. Poc extensa, apunta la presència del compositor, la seva participació al concert o l'alta concurrència. L'elogi inicial («admiramos a Ravel y le creemos uno de los músicos modernos que [u]ne verdadera y refinada sensibilidad»)¹³² esdevé una dura condemna a les noves tendències. Hí subjau la idea de «l'art aberrant d'un artista admirable», present també en altres crítiques:

Su música, en los primeros instantes, hiera nuestras fibras sensibles transportándonos a un mundo impalpable, y este transporte es sugerido por una música sin «hueso», que ante todo, la constituyen sonoridades tan refinadas y aparentemente espontáneas, como cerebrales y buscadas son en realidad. [...] la melodía y el ritmo aparecen continuamente truncados [...] la música de Ravel sienta sus cimientos sobre insólida base [...]: desprecia todo lo que la estética pide, [...] la que responde a todo lo que se ampara al instinto de lo [...] humanamente perfecto, [...] el lenguaje sigue instintivamente este camino [...] la música [...] es en el hombre el lenguaje anímico [...] en el caso de Ravel no provoca desde luego aquella emoción espiritual apetecida, y que se frucciona con los genios conceptivos de línea melódica definida. [...] senderos para nosotros equivocados [...] culpa de un afán excesivo de originalidad [...] siendo en vez de personal, un enemigo acérrimo de todo lo creado [...].¹³³

El Diluvio publicà la crítica el 21, signada per Alard. Breu, l'elogi a l'Associació n'abasta la meitat. Comenta obres i intèrprets, la presència de Ravel i l'entusiasme regnant. Destaca *Gaspard* o el *Trio*, «quizás la más completa»; considera que «no hay en ellas fuerza emotiva en su forma o esquema armónica, mas no de-

130. Ídem.

131. *El Día Gráfico* (21 maig 1924), p. 10.

132. *Diario de Barcelona* (21 maig 1924), p. 10.

133. Ídem.

jan de admirarse por la belleza de líneas y acertadas sonoridades». ¹³⁴ Recorda com a primeres audicions *Tzigane* i *Ronsard*; «preferimos la segunda, aunque tuvo que luchar con la poca fortuna de [Gerar]». ¹³⁵ No queda clar si els constava l'estrena absoluta londinenca, fet extensible a altres crítiques. «Todas las obras citadas (també *Shéhérazade* i *Sur l'herbe*) provocaron honda emoción al auditorio, quien no se cansó de festejar al maestro Ravel, otorgándole aplausos en número superlativo». ¹³⁶ Destaca el Trio Casadesus.

El Progreso feu el 21 un breu escrit del concert del 18, signat per «T.»; és, diríem, una selecció d'idees aparegudes a la crítica de *La Tribuna*. ¹³⁷

La de *La Vanguardia*, encara del 21 i signada per Walter, fa èmfasi en els punts problemàtics de l'esdeveniment. Comença parlant de la importància de Ravel i el gran reconeixement de què gaudeix, i assenyalava el programa, el caràcter monogràfic de l'esdeveniment i l'excessiva durada del concert com a causes del desinterès del públic:

Pero una sesión «da camera» integrada sólo por obras de Ravel ¿tenía suficiente atractivo y variedad para mantener hasta el final el interés del auditorio? / La respuesta la dió éste [...]. Ocurrió que después de la segunda parte del programa, inició el público un desfile en masa, quedándose al fin reducido el número de concurrentes a una tercera parte. ¿Es que la música carecía de mérito? ¿Era vulgar o mal interpretada? / No [...]. Era que el programa no ofrecía suficiente variedad de aspectos, no había contrastes [...]. / Son muy pocos los compositores que puedan llenar un programa (sobre todo de música «da camera») [...]. / No nos explicamos por qué han de tener tanta duración los conciertos aquí [...]. ¹³⁸

Apunta a més que feia calor. ¹³⁹ Considera interessantíssim el *Trio*, recorda Liszt quan parla del *Gaspard de la nuit*, denuncia excessiva uniformitat en les obres vocals interpretades per Gerar. Assevera que *Tzigane* havia estat estrenada recentment a Londres. La *Sonata* es limita a descriure-la com a cerebral, i en diu que «la ciencia musical está desarrollada aquí hasta un grado sumo». ¹⁴⁰ Conclou: «hubiéramos deseado mayor acierto en la composición del programa, pues de otro modo la recepción correcta y afectuosa que se le tributó hubiera culminado calurosamente». ¹⁴¹

La crítica de *La Publicidad*, extensa, apareix el 22 de maig. Després d'enumerar amb claredat els elements constituents del concert, el crític fa principalment un serè comentari de les obres del programa. Afirmava Ravel una de les primeres

134. *El Diluvio* (21 maig 1924), p. 16.

135. Ídem.

136. Ídem.

137. *El Progreso* (21 maig 1924), p. [2].

138. *La Vanguardia* (21 maig 1924), p. 12.

139. Ídem.

140. Ídem.

141. Ídem.

figures de la música contemporània; en recorda sovint l'autoria d'altres obres, com el *Quartet* o el *Daphnis et Chloé*, potser més apreciat a Barcelona. Opina que «potser no totes les composicions que figuraven en el programa foren triades amb el mateix encert per sostenir l'interès d'un públic nombrós»,¹⁴² discreta referència al públic, malgrat insistir en la importància que el *Trio*, *Gaspard* o la *Sonata* atorgaven al programa. Lloa el *Trio* i els seus intèrprets i reflexiona entorn la vàlua de Ravel com a artista modern:

Ravel ha demostrat amb [el *Trio*] que és inútil petulància la teoria de basar sistemàticament i exclusivament l'originalitat i la llibertat d'expressió en la condemna dels principis tradicionals, en la destrucció de la forma clàssica, pretextant que la sensibilitat de l'artista modern se sent cohibida per les normes que el respecte a aquella forma imposa. Un artista de geni podrà [...] reeixir en expressar-se, en moments determinats, d'una manera insòlita; però el mateix geni li haurà de servir per aportar a l'evolució d'un art fonamental en principis que tanmateix són incommovibles, el resultat de les seves recerques, tot i adaptant-se en la concepció dels plans a la disciplina d'unes línies generals que afecten a l'essència de la realització musical [...]. Ha demostrat [...] que inspirant-se per a l'estructuració d'una obra en models d'un Haydn o un Mozart [...] es poden dir avui les més sorprenents novetats i es pot ésser «original».¹⁴³

Veiem aquí, doncs, receptivitat vers el Neoclassicisme: «sí» a la reformulació o innovació en base a la tradició. Destaca en Ravel la «inventiva rítmica i l'audàcia del seu sòlid sistema harmònic»¹⁴⁴ i persisteix lloant elements del *Trio* com el tema inicial del primer temps (rítmicament i melòdicament), o en general l'estructura clara i l'exposició d'idees «dins la més variada successió de contrastos, que manté fins al darrer compàs un interès creixent».¹⁴⁵ Sobre el *Gaspard de la nuit*: «L'obra pianística de Ravel és doblement interessant per la seva significació musical i per les novetats que introdueix en la tècnica de l'instrument».¹⁴⁶ Recorda el deute amb «les evocacions fantàstiques d'Aloysius Bertrand»,¹⁴⁷ parla d'«imatges», «poder màgic de suggestió» o «vives allusions», ressaltant la dificultat de les peces i l'encert de Casadesu. Menys diu de la resta d'obres: anhel d'una versió orquestral de *Shéhérazade*, «petites joies» en l'estrenada *Ronsard à son âme* i *Sur l'herbe*, «inadvertides després de la brillantor de *Tzigane*, per a violí i piano, composició plena del més fort caràcter, i en la qual l'autor ha acumulat amb minuciosa precisió no mancada de delicada ironia, tots els trets que perfilen la imatge que ha volgut evocar».¹⁴⁸ De la *Sonata*, el crític destaca la dificultat de l'empresa de Ravel i el seu èxit.¹⁴⁹

142. *La Publicitat* (22 maig 1924), p. [4].

143. Ídem.

144. Ídem.

145. Ídem.

146. Ídem.

147. Ídem.

148. Ídem.

149. Ídem.

Las Noticias publicà una ressenya d'ambdós concerts el 24 de maig.¹⁵⁰ El caire de l'opinió manifestada és similar al d'*El Noticiero Universal* o el *Diario de Barcelona*. Salvatore, no obviant reconeixement vers Ravel i passant per alguna idea present a les notes del programa com el «más allá de Wagner y quizás aún de Debussy» d'«ultramodernistas»¹⁵¹ com ell, insisteix que el Festival girà entorn el «gènere íntim», en contrast amb el Ravel «simfònic» ja conegut i apreciat pels barcelonins. Es pregunta si aquest Ravel ha triomfat com ho fes l'anterior; recorre a citar un «reciente estudio acerca de las raíces psicológicas del modernismo musical»¹⁵² del crític Rudolf Felber, que en resum pretén justificar la percepció d'un camí equivocat en l'art. S'acosta a idees com l'oposició entre l'ànima i els sentits, i va cedint terreny al mensypreu amb característiques comparacions: sobre el virtuosisme de *Gaspard*, parla d'«acrobacias epilépticas», i acaba preguntant-se si «es esto un progreso o solamente un cambio de postura de un organismo enfermizo»,¹⁵³ o amb motiu de *Shéhérazade*, «tortura, no ya del diatonismo, sino hasta del propio cromatismo, hasta la aberración».¹⁵⁴ Conclou que prefereixen el Ravel simfonista, perquè «sus diabólicas combinaciones sonoras tienen al menos el incentivo de la variedad de timbres y sonoridades, en cuyo campo hay que reconocer su maestría [...]».¹⁵⁵

La crítica de *La Veu de Catalunya*, apareguda el 24 de maig i signada per Frederic Lliurat, és la més extensa. L'enceta elogiant l'Associació; destaca Ravel com «una de les personalitats més interessants, de més relleu, de la música contemporània»,¹⁵⁶ i en recorda l'autoria del *Daphnis et Chloé* i altres ballets. Denuncia també la desatenció de part del públic:

Hom parlà en veu alta, segons costum, (oblidant [...] Ravel) i, fet significatiu, molts associats abandonaren fins la sala, abans de l'audició d'una de les obres més interessants i més ardides de la música actual: la Sonata [...]. Obra que costà a Ravel més d'un any de treball. Quin concepte haurà format el mestre francès de la nostra «curiositat»? / I la nostra dolor és molt viva en fer constar, una vegada més, aquesta mena de «dissonàncies».¹⁵⁷

Aviat torna a Ravel: «fins en el cas de no compartir llurs ideals, no podem negar la bellesa de llur obra. [...] és també un artista que ofereix un bell exemple als “joves” [...]».¹⁵⁸ Quant al programa, «era ben variat i ben a propòsit per a caïres essencials de l'art de Ravel».¹⁵⁹ La resta de l'escrit comenta obres i interpreta-

150. *Las Noticias* (24 maig 1924), p. 3.

151. Ídem.

152. Ídem.

153. Ídem.

154. Ídem.

155. Ídem.

156. *La Veu de Catalunya* (24 maig 1924), ed. matí, p. 3.

157. Ídem.

158. Ídem.

159. Ídem.

cions, començant per les primeres audicions. A *Ronsard à son âme* (encàrrec de la *Revue Musicale*) diu: «Ha escrit per a la veu una bella línia melòdica. I, per acompanyar la veu, ha escrit, senzillament, una successió de “quintes” [...] que amb tot i sentir-se diem-ne, abandonades, creen un bell i original “ambient”». ¹⁶⁰ Dona, aquí i a la *Sonata*, mostra de l'atenció precedent a les publicacions franceses. De *Tzigane* en diu: «desperta en nosaltres la sensació d'una “boutade”». ¹⁶¹ *Gaspard* «palesa una vegada més que després del “piano” dels romàntics i de les troballes de Franz Liszt, ningú ha creat més “novetats” que els mestres francesos [...]» ¹⁶² (Fauré, Debussy i Ravel). A *Shéhérazade*, «l'art gairebé màgic de l'autor de *Daphnis* s'esplaia aquí amb bellíssim encert». ¹⁶³ I amb la *Sonata*, «un altre d'aquells atreviments als quals [...] és tan amic Ravel», ¹⁶⁴ recorda Vuillermoz («el tot sona ple» malgrat ser dos instruments). ¹⁶⁵ Del *Trio*, «ultra les curiositats, les sorpreses, les boniqueses harmòniques, hom admira [...] la bella i raonable estructura». Clou elogiant Ravel, «un músic profundament francès [...]». ¹⁶⁶

La *Revista Musical Catalana* diu del programa que «fou combinat per tal de fer conèixer alguns dels caires essencials de l'art de l'autor il·lustre de *L'heure espagnole* i de *Daphnis et Chloé*». ¹⁶⁷ Es lloa Ravel (i la seva escola), «un dels més grans mestres de l'art musical contemporani» al costat de Fauré, Dukas, D'Indy o Rabaud; ¹⁶⁸ trobem idees ja expressades pels crítics francesos o Lliurat:

És, demés, un músic representatiu [...] de l'*impressionisme*, [on] és innegablement personal. [...] és també un dels músics més destres, més traçuts de l'hora present. [...] Crea sovint veritables [...] joiells harmònics, joiells sonors que hom llegeix, tothora, amb l'interès més viu. [...] estructura bé les seves obres. És, en fi, un admirable orquestrador. [...] Gosem afirmar, amb tot, que l'escriptura pianística, per exemple, de *Gaspard de la nuit*, o l'escriptura de *Shéhérazade* o de més d'una pàgina del *Trio*, i fins de la seva *Sonata* [...], és tan plena de matisos, de color, de bonics *timbres*, com certes pàgines del *Daphnis*. ¹⁶⁹

Segueix un comentari d'obres i intèrprets; la que rep més paraules és la *Sonata*, parlant de l'atreviment de Ravel i la seva perícia compositiva: «[...] representa un d'aquells diem-ne *jocs* (jocs perillosos!) als quals Ravel es dedica més d'una

160. Ídem.

161. Al·lusió a la ironia en l'obra.

162. Ídem.

163. Ídem.

164. Ídem.

165. Ídem.

166. Ídem. El 15 de juliol *La Veu* publicà un extens escrit de Lliurat sobre Ravel en el qual parla de la seva trajectòria, obra o influències musicals. Vegeu *La Veu de Catalunya* (15 juliol 1924), ed. vespre, p. 26, i *Revista Musical Catalana* (setembre 1924), p. 226-230.

167. *Revista Musical Catalana* (maig-juny 1924), p. 143-144.

168. Ídem.

169. Ídem.

vegada. Les dues veus sonen plenes (també hi sonaven les dues veus del vell Bach!) i, més d'un cop, fins rep hom la sensació de rics acords». ¹⁷⁰ Sobre *Ronsard* fa un comentari idèntic a l'aparegut a *La Veu*; sobre *Tzigane*, «una mena de *caprici* molt ben escrit». ¹⁷¹ La resta són gairebé només esmentades tot parlant dels intèrprets, en general valorats positivament; *Tzigane* «un xic insegura». ¹⁷² Ravel «acompanyà exquisidament *Schéhrazade* i *Berceuse*». ¹⁷³ I al final:

El públic, un xic desatent amb els artistes. Remors de xiuxieigs revelaven sovint una evident *distracció*. I les converses en veu alta, durant els curts intermedis que separaven les obres, la palesaven un cop més. Què pensaran els grans artistes que ens visiten, que l'Associació [...] invita sovint, [...] d'aquestes *distraccions*, i quin concepte formaran de [...] nosaltres? ¹⁷⁴

La Vanguardia publicà el 4 de juny un escrit titulat «Soliloquio raveliano», signat per Vicenç M. de Gibert. Sospitem, si bé mancats d'evidències, que no fos una reproducció de les paraules del compositor sinó creació del crític i, en definitiva, una de les mostres punyents del que es comentava sobre la voluntat d'educació del públic, directriu noucentista. Hi abunden tòpics i presenta una estructura similar a la majoria dels altres escrits crítics estudiats: anomena concerts celebrats anteriorment a la ciutat (el *Daphnis et Chloé* al Liceu amb els Ballets Russos), o ressaltava el mèrit de l'Associació. És cert que Ravel era un paradigma de la correcció i la mesura en les seves paraules, i havia dut a terme ell mateix la tasca de crític, però, ho esperàvem en la suposada reproducció d'unes impressions negatives sobre l'esdeveniment? I l'element central de l'escrit no és altre que la denúncia de la incorrecta actitud del públic:

Caso insólito en una sala de conciertos, parte del auditorio parecía estar distribuido en pequeños corros que, inhibiéndose deliberadamente del acto que allí se realizaba, cuchicheaba intensamente y sin parar. ¿Era descortesía? Así lo creí en mi primer movimiento de autor herido en la parte sensible. ¹⁷⁵

Algunes expressions emprades ens semblen impròpies de Ravel, com ara «servir al divíno arte», ¹⁷⁶ propera a un signe del qual el creiem llunyà. L'escrit sembla passar per un elogi als catalans, «que tienen gran fe en sí mismos; saben enaltecer sus valores espirituales y a los hombres que los representan»; ¹⁷⁷ però sosté el to crític, potser referint-se a converses oïdes durant el concert:

170. Ídem.

171. Ídem.

172. Recordi's el temps limitat que M. Casadesus tingué per a preparar *Tzigane*.

173. *Revista Musical Catalana* (maig-juny 1924), p. 143-144.

174. Ídem.

175. *La Vanguardia* (4 juny 1924), p. 5-6.

176. Ídem.

177. Ídem.

Tal vez poseen ellos algún músico, de mí no conocido, cuya osadía deja atrás mis atrevimientos o, lo que es mejor todavía, cuyo plan de elevación es superior al mío; y bien pudiera ser que el hecho de violar el silencio cartujano de la sala de audiciones se debiese a la necesidad apremiante de establecer comparaciones entre mi colega ignorado y yo, y acaso de concertar a breve plazo, en honor suyo, un homenaje semejante al mío. Disculpables eran, a fe mía, quienes tan noble plan fraguaran a mis barbas [...].¹⁷⁸

És ben sabut que Ravel acostumava a ser magnànim amb aquells que no comprenien o discrepaven de les seves obres, quelcom que pot encaixar en el *pu-deur* que els seus biògrafs han tendit a ressaltar com a tret capital del seu caràcter (per bé que detestava que els intèrprets no seguissin les seves indicacions a les obres); era un compositor d'escàndols (l'*Affaire, Histoires naturelles*, rebuig de la *Légion*). Fossin paraules que el compositor enviés per a ser publicades o fos una construcció sorgida d'una conversa real, o només un joc de rol, costa ignorar les darreres paraules de l'escrit, «así debió de hablar el eminente maestro Mauricio Ravel después de su visita a Barcelona»,¹⁷⁹ que no necessàriament s'entenen com «tuvo que hablar», sinó possiblement com una suposició o figuració. Tanmateix, si ens en podem refiar, el *Soliloquio* precisa: «Tampoco, pensándolo en frío, me atrevería a calificar duramente la precipitación de algunos que iban abandonando la sala a cada punto y aparte de mi *Sonata* [...]».¹⁸⁰

4.2. EL CONCERT DEL 20 DE MAIG

Mínims comuns denominadors als escrits són l'ambient entusiàstic i l'encert de l'Orfeó Català i Lluís Millet; sovint es ressalten i elogien les *Trois chansons*. Rara vegada trobem comentaris negatius. Tals elements constitueixen de fet el tot del breu escrit del *Diario de Barcelona* referent a la sessió, a banda d'esmentar els autors presents al programa.¹⁸¹ A *La Vanguardia*, el 21, Walter fa un comentari breu de les *Trois chansons*: «en las composiciones corales (que por otra parte no admiten ciertas libertades de estructura), ha estado Ravel acertadísimo»,¹⁸² idea present també en altres crítiques. Afegeix que es bisà *Trois beaux oiseaux du paradis*. A *La Tribuna*, també el 21, «M.» també destaca la interpretació de les *Trois chansons*, i el bis de la segona; fa, a més, un apunt únic sobre Ravel: «ocupaba un palco platea, acompañado del eminente guitarrista Miguel Llobet, y del notable violinista Mariano Perelló».¹⁸³ Encara el 21, *El Noticiero Universal*, a més d'esfor-

178. Ídem.

179. Ídem.

180. Ídem.

181. *Diario de Barcelona* (22 maig 1924), p. 20.

182. *La Vanguardia* (21 maig 1924), p. 12.

183. *La Tribuna* (21 maig 1924), p. 6.

çar-se en ressaltar els elements ja indicats, fa un curiós preàmbul que memora el concert del 18, fins a un cert punt criticant l'Associació: no és que el seu públic sigui distret o poc atent, ja que si es tracta de quelcom amb què «se le habla al corazón», l'atenció és plena, com demostraria el present concert, i el problema rau-ria així en aquells artistes de fama que s'esmeren en portar, que «al actuar su fama queda reducida a una mediocridad que no vale ni la pena de mentarlos [...] y lo mismo [...] ocurre con las obras».¹⁸⁴

El Diluvio (Alard), el 22, dedicà més línies al concert del 20 que al del 18, plenes d'elogis a l'Orfeo: «la institución más importante y representativa de nuestra patria» o «Visitar Barcelona y quedarse sin oír el Orfeo Catalá es como ir a París y dejar de ver el Louvre y Notre Dame».¹⁸⁵ La considera custòdia del cant popular. Destaca també l'èxit de les *Trois chansons* i el bis. Afegeix: «El maestro Ravel, que se encontraba en la sala, fué objeto de una cariñosa ovación, debiendo presentarse en unión de Millet repetidas veces al proscenio».¹⁸⁶ També apunta que «en un intermedio tuvimos ocasión de cruzar unas palabras con el maestro Ravel, quien dedicó grandes elogios a la incomparable labor artística del Orfeo Catalá».¹⁸⁷ També el 22 *La Publicitat* descriu l'esdeveniment per parts, destacant l'entusiasme generalitzat i els elogis de Ravel a l'Orfeo i Millet; amb to patriòtic, l'escrit clou parlant d'«estimació a les coses de la nostra terra».¹⁸⁸

La crítica d'*El Día Gráfico* aparegué el 23 de maig, de nou signada per «N.». Prioritza el comentari de les *Trois chansons*: «obras cumbres reveladoras», en què la personalitat del compositor «aparece radiante y luminosa como corresponde a su justa fama adquirida».¹⁸⁹ *La Veu* (Lliurat), el 24, de nou esmenta el repertori i l'encert de l'Orfeo Català. De les *Trois chansons*: «Són deliciosos i finament i maliciosament pensades i cisellades»;¹⁹⁰ abans, però, cita elogis de Ravel vers l'Orfeo: «Això —ens deia— a França no és possible. No tenim societats corals d'aquesta mena». I afegia: «Han cantat les meves obres de tal manera, que semblaven “fàcils”... amb tot i les seves grans dificultats! I somreia amb malícia en parlar de les dificultats!».¹⁹¹ L'escrit clou amb un titular definitiu: «Festival simpatiquíssim, en el qual s'agermanen, ben efusivament, l'obra coral nostrada i l'obra coral del país de Ravel».¹⁹² A *Las Noticias*, el 24, Salvatore manifesta breument satisfacció per les obres corals; sembla portar la idea de Walter al seu terreny quan diu que el gènere fa de «dique para sus demasías armónicas, porque las voces humanas no pueden ser tratadas con la bravura despreocupada que permite la técnica mecánica

184. *El Noticiero Universal* (21 maig 1924), p. 3-[4].

185. *El Diluvio* (22 maig 1924), p. 18.

186. Ídem.

187. Ídem.

188. *La Publicitat* (22 maig 1924), p. [4].

189. *El Día Gráfico* (23 maig 1924), p. 7.

190. *La Veu de Catalunya* (24 maig 1924), ed. matí, p. 3.

191. Ídem.

192. Ídem.

instrumental»:¹⁹³ allò «natural» (veu, l'ànima), contraposat a (antídot contra) allò «artificial» (mecànic, inhumà).

La *Revista Musical Catalana* descriu: «El temps primaveral, ple de neguits i frisaments; les amargors d'unes hores malaurades, o la joia d'unes evocacions sempre venerades, escampaven una vibració intensa, en tot esperit; vibració que es manifestava de faisó irresistible fent juntar els cors i les mans en fervors unísons i en aplaudiments unànimes».¹⁹⁴ Ressalta les ovacions a Ravel, Millet i l'Orfeo. Al *Soliloquio* llegim:

En el segundo concierto que se celebraba en mi honor volví a ponerme en contacto con aquel maravilloso «Orfeo Catalá», que fué para mí una revelación cuando le oí en París diez años atrás. Incitóme entonces a cultivar el género coral, sin pensar en las limitaciones de las agrupaciones vocales francesas. Así nacieron las canciones que el «Orfeo Catalá» ha tomado por su cuenta y que ejecuta como yo no pudiera soñar.¹⁹⁵

BIBLIOGRAFIA

- Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA).
 Centre de Documentació de l'Orfeo Català (CEDOC).
 Centre de Documentació Fundació Municipal Joan Abelló (CEDFMJA), Mollet del Vallès.
Diario de Barcelona (1792-1994). Biblioteca de Catalunya.
El Día Gráfico (1913-1939), *El Noticiero Universal* (1888-1985), *El Progreso* (1906-1933),
Las Noticias (1896-1939), *La Tribuna* (1903-1931). Arxiu Municipal de Barcelona.
La Vanguardia (1881-).
Oxford music online, <www.oxfordmusiconline.com>.
bloQG, <www.elquadernggris.cat>.
- AMENGUAL PERELLÓ, G. *Asociacionisme musical a la Barcelona de la preguerra: Manuel Clausells i l'Associació Música da Camera*. Treball de fi de màster. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i Musicologia, 2018.
- BONASTRE, F.; CORTÈS, F. (coord.). *Història crítica de la música catalana*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2009.
- CHALUPT, R. *Ravel au miroir de ses lettres*. París: R. Laffont, 1956.
- CHAVARRIA TALARN, X. *Associació Música da Camera (1913-1936): un exemple d'implementació de l'esperit noucentista al món musical i concertístic*. Treball de fi de màster. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i Musicologia, 2014.
- CODINA FIBLA, J. M. *La recepció de la música de Maurice Ravel a Barcelona en el període d'entreguerres: un primer apropament (1918-1937)*. Treball de fi de grau. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i Musicologia, 2017.

193. *Las Noticias* (24 maig 1924), p. 3.

194. *Revista Musical Catalana* (maig-juny 1924), p. 139-140.

195. *La Vanguardia* (4 juny 1924), p. 5-6.

- CODINA FIBLA, J. M. *La recepció de la música de Maurice Ravel a Barcelona (1906-1939). El Festival Ravel i el seu ressò crític*. Treball de fi de màster. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i Musicologia, 2019.
- «La música de Maurice Ravel a Barcelona al voltant del 1920». *Revista Musical Catalana* [en línia] (7 març 2020) <<http://www.revistamusical.cat/la-musica-de-maurice-ravel-a-barcelona-al-voltant-del-1920>> [Consulta: 7 juny 2020].
- CORNEJO, M. (dir.). *Maurice Ravel: L'intégrale: Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*. París: Le Passeur, 2018.
- CORTÈS, F. «El contexto lírico en la prensa de Barcelona entre 1859 y 1936». A: SUÁREZ GARCÍA, J. I.; SOBRINO SÁNCHEZ, R.; CORTIZO RODRÍGUEZ, M. E. (ed.). *Música lírica y prensa en España (1868-1936)*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2018.
- COX, D.; TIMBRELL, Ch. «Casadesus family». A: *Oxford music online* [en línia]: *Grove music online*, 2001. [Consulta: 14 desembre 2019].
- DUCHESNEAU, M. «*La Revue Musicale* (1920-40) and the founding of a modern music». A: BLAZEKOVIC, Z.; DOBBS MACKENZIE, B. (ed.). *Music's intellectual history*. Nova York: RILM, 2009, p. 743-750.
- FARRÉ ROZADA, L. «'Tzigane'. La primera visita de Ravel a Barcelona». *ESMUC Digital*, núm. 56 (març 2017), p. 1-6.
- JARIOD, P. A. (ed.) *Història musical del Palau (1908-2018)*. Barcelona: Palau de la Música-Orfeó Català: Huygens, 2018.
- KELLY, B. L. «Remembering Debussy in interwar France: Authority, musicology and legacy». *Music & Letters*, vol. 93, núm. 3 (agost 2012), p. 374-393.
- MARNAT, M. *Maurice Ravel*. París: Fayard, 1986.
- MAWER, D. (ed.). *The Cambridge companion to Ravel*. Londres: Cambridge University Press, 2000.
- NICHOLS, R. *Ravel*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2011.
- ORENSTEIN, A. *Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens*. París: Flammarion, 1989.
- *Ravel: Man and musician*. Nova York: Dover, 1991.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, M. *La estética musical de Maurice Ravel*. Madrid: Alpuerto, 1987.
- PIQUER, R. «El neoclasicismo musical francés según *La Revue Musicale*: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española». A: CASCUDO, T.; PALACIOS, M. (ed.). *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J, 2012, p. 95-122.
- PRUNIÈRES, H. «The lean years». *Modern Music*, vol. 1 (febrer 1924), p. 19-21.
- SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan Publishers Limited, 2001. 29 v.