

ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DE GIRONA
DE LA L·LIGA D' ASSOCIACIONS DE MÚSICA

CURS VIII - CONCERT X

NÚMERO 79 DE LA SÈRIE

JOAN MANÉN,

VIOLINISTA

ORQUESTRA SIMFÓNICA
DE GIRONA,

DIRECCIÓ, MTRE. ISMAEL GRANERO

FRANCISCO CASELLAS

PIANISTA

TEATRE PRINCIPAL

Divendres, 27 juny de 1930.

A les 10 de la nit.

MINISTERIO
DE CULTURA



ASOCIACIÓN DE MÚSICA DE GERONA
DE LA LIGA DE ASOCIACIONES DE MÚSICA

CURSO VIII - CONCIERTO X
NÚMERO 79 DE LA SERIE

JUAN MANÉN,
VIOLINISTA

ORQUESTA SINFÓNICA
DE GERONA,

DIRECCIÓN, MTRO. ISMAEL GRANERO

FRANCISCO CASELLAS
PIANISTA

TEATRO PRINCIPAL

Viernes, 27 junio de 1930.

A las 10 de la noche.

MINISTERIO
DE CULTURA





CONCERT NÚM. 2, op. A. 26
MANÉN

El «Concert núm. 2» per a violí i orquestra que avui ens ofereix el mestre Manén, és una mostra evident de l'estil d'aquest gran músic català: europeització sàvia i perfecta, i catalanitat intensa.

En totes les obres d'aquest compositor s'hi veu el gran intuitiu que es llena amb tot braó la producció espontània; i al mateix temps, l'executant culte i reflexiu que, avesat a l'estudi pacient i a l'anàlisi de les obres mestres, ha esdevingut un gran dominador de la forma.

El Concert núm. 2 consta de dues parts. El primer temps està construït a base de dos motius, precedit l'un per amplis intervals, mentres que l'altre es redueix a quelques notes que formen un dibuix d'ornatge de caient popular.

Aquests dos elements adquireixen una gran puixança en el desenrotllament, sempre amb un diàleg vehement, entervolit a voltes per la mateixa passió.

Una reexposició normal, embellida per un passatge modulant en temps *adagio*, fineixen aquesta primera part.

El segon temps és francament nostre. El seu autor el titula *Sardana*, i podríem dir que és una apoteosi meravellosa d'aquesta dansa. Té tota la frescor de l'Empordà i tota la fermesa d'un d'aquests *scherzos* que travessen fronteres i corren món. Els *curts*, són una encertada glossa de l'anomenat vulgarment contrapunt. Aquest motiu, que estem acostumats a sentir només en el flabiol, apareix ara en tota l'orquestra amb empenta extraordinària. El diàleg i la inquietud polifònica no abandonen gairebé mai l'autor, el qual sembla que vulgui demostrar que es pot fer música ben fresca i popular, bo i emprant els mitjans sons més complicats. Un tema concirós, ben propi també de la terra, apareix en els que podríem dir-ne *llargs*, constituïnt una interrupció i descans de l'agitació passada. Aquest segon motiu ve acompanyat a voltes pel motiu principal del primer temps, com a dibuix incidental. Finalment apareixen els dos motius del primer temps acabant l'obra i donant-li meravellosa unitat.

ANTONI MASSANA, J. S.

CONZERTSTÜCK en *do* per a violí i orquestra
compost per Lluís van Beethoven en 1788

PRECEDENTS

A l'any 1788, o sigui quan Beethoven en comptava disset només, va fer el genial compositor el seu primer viatge a Viena on l'escoltà Mozart, que regnava en el món musical. De l'astorament que experimentà en el seu ànim el sobirà mestre, en contacte de les excepcionals facultats revelades per Beethoven, en dona prova la cèlebre frase d'aquell als seus amics: «Fixeu-vos en el jove aquest, que donarà molt que parlar amb el temps».

És molt probable que durant la seva estada a Viena rebés també Beethoven lliçons o consells de Mozart, que escoltés o estudiés molt de prop les seves obres i que entre aquestes s'hi trobessin alguns dels Concertos per a violí.

En 1788, de tornada a Bonn, emprengué el jove músic tres composicions, que són: un Quintet, un Concert per a piano i la que motiva aquestes línies. És lògic, per tant, trobar certa influència mozartina en les tres obres i, pel que es refereix a la darrera, subsisteix aquell ascendent, per bé que molt atenuat en alguns dels seus passatges: inconfusible en el que termina el segon període de l'instrument solista. Possible deducció que faria sospitar que els concerts per a violí estudiats o bé oïts per Beethoven a Viena, fossin el primer i el quatrè (Koechel, núms. 207 i 213).

Divuit anys més tard, en compondre el seu Concerto en *re* per a violí, es vaïda ja tota influència mozartiana, recordà el gran músic les resplendors de la seva personalitat existents en aquell son anterior Concerto en *do* i els utilitzà i els reproduí. Cap compositor no ignora que certs girs melòdics, harmònics o variatius perduren a través de totes les evolucions d'un mateix autor, per sensibles que siguin: en Beethoven aquesta afirmació de personalitat s'evidencià més que en altres. Persistència que va portar-lo amb alguna freqüència a introduir elements exposats en obres anteriors. Bach portà més lluny encara aquest amor, aquesta fidelitat envers ell mateix i les seves inspiracions, ja que no va contentar-se amb reproduir el concepte sinó que tornà a repetir el fragment sencer (1).

Beethoven no dubtà gens en repetir un mateix procediment, però va diferenciar-se de Bach, en que així com aquest reproduí exactament el fragment, aquell reprengué només la idea per a donar-li una més gran i més enlairada corporeïtat. Model d'aixó és el Final de la *Fantasia* per a piano, orquestra i chors (1808), esbós no solament de la forma sinó també del caràcter temàtic del final de la *Novena* (1823). Així, algunes de les característiques que adoptà per a la forma *Concerto* perduraren a través de totes les seves concepcions del gènere.

No és, per tant, d'estranyar que entre els dos Concerts per a violí, malgrat els divuit anys que els separen, hi hagin repeticions de procediment. Posaré com a exemple la variant amb què el violí-solo ornamenta el baix melòdic en comen-

(1) Assenyalaré el Preludi de la Sisena Sonata i la Fuga de la Primera, per a violí sol, reproduïdes les dues pàgines per a orgue, o viceversa, i l'Adagio de la Sonata en *mi* menor per a violí amb baix xifrat, de modulacions «Tristanyenques», reproduït en o d'un Concert Brandenburgües. Podria enumerar encara altres reproduccions.

çar la segona meitat del primer temps del *Segon Concerto* (en re), reproducció de la que es troba en el passatge central del *Primer* (en do). Paral·lelismes anàlegs es troben entre aquest darrer concerto i el *Segon* per a piano, op. 19 (compost, segons afirma el mateix Beethoven, abans que el primer, op. 15), acabat en 1794 o en 1795. En els dos, la manera clara i enèrgica d'iniciar el primer *Tutti* és molt semblant, rítmicament i melòdica, i la formació de llurs orquestres idèntica. En un i altre constitueixen el nucli de llurs instruments de vent, una flauta, dos oboes, dos fagots i dues trompes (nucli que és ja augmentat en el *Primer Concerto* per a piano — en realitat el segon — amb dos clarinets, dues trompetes i les timbales).

L' OBRA

Si la partitura del Concerto que tractem, conservat en un cèlebre Museu musical d'Europa, escrita originalment per mà de Beethoven sobre paper pautat en Bonn, no oferís suficient i irrefutable prova d'autenticitat, el més rudimentari coneixement de l'estil de Beethoven seria suficient per a poder afirmar-la. No crec que en tota la història de la Música es trobi un compositor que pugui escriure la resposta al tema del segon període com no sigui Beethoven. Ni en Schubert, qui més que cap altre s'apropà a l'estil de l'immens músic, podria trobar-se un paral·lel. Solament Beethoven troba, en totes les seves èpoques, frases de passió i pura semblants, solament ell pot reproduir-se a si mateix...

D'aquest Concerto, malauradament, no va deixar-ne més que un temps i encara no del tot acabat, però examinats i estudiats minuciosament tots els elements aportats i existents en els seus apunts i deixant després a la lògica d'aquell seu estil tan inequívoc completar el que faltava, el cicle de la composició es podia tancar sense esforç. Diré més: va haver-n'hi prou amb el respecte i el bon coneixement de la producció total beethoveniana perquè l'obra, per dir-ho així, s'acabés per ella mateixa. No requeria el treball més que una delicada atenció a fi de no immiscuir, de no infiltrar elements estranys al transparent i estil senzill que l'autor practicava en 1788. No m'era permès recordar el Beethoven de les opus 111 i 125 o del Quartet dotzè, i havia de restringir els meus elements comparatius o reconstructius al dels tres quartets amb piano, el de les opus 15 i 19, al del Sextet (primera versió de l'opus 81 b) i de vegades al de les Cantates Imperials.

No fou pas aquest que m'ocupa el seu primer assaig del gènere *Concerto*, com ho prova l'acurat desenrotllament i una orientació segura, fruit d'experiències anteriors (1). La part del violí solista està admirablement escrita i adaptada a la sonoritat de l'instrument. En canvi la realització orquestral denota, potser, una lleugera preocupació en tractar els instruments amb alguna severitat contrapuntística, i això juxtaposa de vegades timbres inequivalents que produirien a l'audició una inversió dels plans melòdics si no se'ls desviessin lleugerament. No posseïa encara Beethoven a l'època aquella (és comprensible) el gegantesc coneixement dels instruments d'arc i de llurs relacions amb els de vent, conseqüència del seu intens treball de *Camera*, la màxima manifestació d'equilibri del qual ha de fixar-se

(1) Ha de recordar-se que en 1785, quan se li conferí el càrrec oficial de segon organista de la Cort, compongué, deixant-lo incomplet, un *Concerto* per a piano, en mi bemoll.

tal vegada en la *Sinfonia Heroica*. No ignoraba, però, els recursos instrumentals fins al punt de produir greus errors, i si un lleuger esperit de disciplina contrapuntística el preocupa o l'entrebanca un moment en les seves relacions amb el solista, ben aviat la genialitat seva obvia l'obstacle. Per a evitar aquest perill, no he tingut de recórrer sinó a lleugeríssims tocs i, així, ni la composició del timbre original ni la figuració de l'acompanyament cap detriment o violència no han sofert.

En el tractament de les violes, fent-les doblar sovint el baix, Beethoven segueix les petjades de Gluck i Mozart, i per bé que ell més tard va independitzar-les, no he cregut oportú donar-los aquí major llibertat que la conferida pel mestre.

Les trompes, en els passatges on ha estat imprescindible seguir el pla de sonoritat que ell mateix assenyala per a la seva prolongació, han estat restringides gairebé a sons oberts, els que més usava llavors.

Finalment, la tessitura de la fusta, alguna vegada posada en regions quelcom elevades, ha tingut d'ésser en alguns indrets, lleugerament moderada, a fi d'evitar certes estridències que el mateix Beethoven hauria suprimit, d'haver pogut escoltar la seva obra. Ha estat aquesta una tasca fàcil per a mi en prendre com a model diversos exemples d'altres obres que, a semblança de la 19 ja esmentada, llisten amb l'època en què fou escrit el Concert.

I, per acabar, em permetré una petita digressió respecte a la *Cadenza*.

Va haver-hi una època, no pas llunyana, en la qual es va creure obra de depuració musical la «cadenza» a uns passatges insignificants, molt curts i anodins. Hi hagué solista que arribà, en el seu mal informat zel, a suprimir-la completament, deformant així la dimensió que l'autor concebé per a la seva composició. L'espai calculat per aquell on la «cadenza» havia de enganxar-se, quedava suprimit, la qual cosa subreptíciament equivalia a operar un tall dintre l'obra. El pecat era encara doblement pernicios, perquè qui el cometia s'emparava en un purisme artístic, inexistent de fet, que deformava la concepció pretenent salvaguardar-la. No s'haurà mai prou protestat contra aquesta classe de purificacions, desorientadores i atemptatòries.

L'equilibri just de la forma demostra que les dimensions aproximades d'una *Cadenza* de primer temps, en un Concerto, han d'aconseguir no menys d'una quarta part d'aquell, i el seu contingut englobarà un comentari bastant sensible dels principals temes i passatges que continguí la composició. D'aquesta manera ha estat concebuda la del present Concert i si algú hi ha qui trobi excessiu o erroni el meu punt de vista, el convido a amidar la «cadenza» original que va escriure J. Joachim (violinista gens sospitós d'efectisme) per al segon *Concerto en re*, de Beethoven, i molt especialment la que va escriure el propi Beethoven per al seu *Concerto de piano*, núm 1,

JOAN MANÉN.

P R O G R A M A

I

Egmont, obertura BEETHOVEN
(Orquesta)

CONCIERTO núm. 2, op. A. 26 MANÉN

I. *Presentación y desarrollo.*

II. *Sardana.*

(*Violín con acompañamiento de orquesta*)

II

Romanza en *sol* BEETHOVEN

CONCERTSTÜCK en *do mayor* BEETHOVEN

(*Obra terminada por Juan Manén*)

I. *Allegro con brío.*

(*Violín y orquesta*)

III

La Gruta de Fingal, obertura MENDELSSOHN

El vuelo del moscardón RIMSKY-KORSAKOFF

(*Orquesta*)

Leyenda WIENIAWSKY

La danza de los brujos BAZZINI

(*Violín con acompañamiento de piano*)



Gráficas *DARIO RAHOLA*. — Prensa, 10. - GERONA

P R O G R A M A

I

Egmont, overtura BEETHOVEN

(Orquestra)

CONCERT núm. 2, op. A. 26 MANÉN

I. Presentació i desenvollop.

II. Sardana.

(Violí amb acompanyament d' orquestra)

II

Romansa en sol BEETHOVEN

CONCERTSTÜCK en do major BEETHOVEN

(Obra acabada per Joan Manén)

I. Allegro con brío.

(Violí i orquestra)

III

La Gruta de Fingal, overtura MENDELSSOHN

El vol del borinot RIMSKY-KORSAKOFF

(Orquestra)

Llegenda WIENIAWSKY

La dansa dels bruixots BAZZINI

(Violí amb acompanyament de piano)



Gràfiques DARI RAHOLA. — Premsa, 10. - GIRONA