Universidad de Granada

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

BLANCHE SELVA Y EL *NOUCENTISME*

MUSICAL EN CATALUÑA

MONTSERRAT FONT BATALLÉ

Directores:

GEMMA PÉREZ ZALDUONDO, Universidad de Granada.

XOSÉ AVIÑO A PÉREZ, Universidad de Barcelona.

Tesis Doctoral Europea.
Julio de 2011

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Montserrat Font Batallé
D.L.: GR 519-2012
ISBN: 978-84-694-9342-7

A mi familia y a Pedro...

« Je dois à l'Orfeó Català des émotions d'art inoubliables...Je lui dois plus encore : c'est en l'entendant le jour 8 de l'Ascension 1917, chanteurs des chants populaires, que j'ai compris ma propre nature et que j'ai repris [...] une mission esthétique. J'ai entendu, ce jour-là, par lui chanter en moi l'âme de mes ancêtres, et toute la bonté, toute la joie, toute l'amour, toute la lumière du Pays, la pure lumière qui fait de la terre un avant-gout du Ciel...».

Blanche Selva

Barcelona, 21 de marzo de 1924.

Llibre d'Or de l'Orfeó Català

ÍNDICE

	Pág.
Abreviaturas	14
Agradecimientos	20
I. INTRODUCCIÓN	23
I.1. Justificación del tema	
I.2. Objetivos	
I.3. Estado de la cuestión	
I.3.1. La música española de entreguerras	
I.3.2. La música catalana de entreguerras	
I.3.3. Blanche Selva en la historiografía musical	
a. Introducción	
b. Voces en obras de referencia	
c. Obras extranjeras de carácter general	
d. Obras españolas de carácter general	
e. Biografías	
f. Monografías	
g. Capítulos en obras colectivas y artículos	
h. Trabajos académicos	
I.4. Fuentes	
I.4.1. Naturaleza	
I.4.2. Localización de las fuentes españolas y francesas	
a. Principales centros de documentación franceses	
- El fondo documental de la Asociación Blanche Selva, Valence	
b. Principales centros de documentación españoles	
c. Principales centros de documentación catalanes	
- La «colección Llongueras » de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona	
d. Hemerotecas	
e. Archivos sonoros	
f. Otros archivos y centros de documentación locales	
I.4.3. Tipologías	
a. Fuentes musicales primarias	
b. Otras fuentes	
I.5. Metodología y estructura de la tesis	

II. PERFIL BIOGRÁFICO DE BLANCHE SELVA EN CATALUÑA 88

II.1. El «periodo catalán» de Blanche Selva, 1924-1936

II.1.1. Estancias precedentes y etapa de transición, 1921-1924

II.1.2. Viaje al sur: proyectos, giras y establecimiento en Cataluña (1924-1936)

II.2. Presencia social de Selva en Cataluña

II.2.1. Participación de Selva con instituciones y sociedades musicales

II.2.1. Introducción

II.2.2. Selva en el Orfeó Català y la Revista Musical Catalana

II.2.3. Selva en la Associació d'Amics de la Música

II.2.4. Selva en la Associació Música “Da Camera”

II.2.5. Selva en la Associació Obrera de Concerts

II.2.6. Selva y otras asociaciones municipales: conservatorios, asociaciones y escuelas

II.3. Consecuencias de la Guerra Civil española en Selva, 1936-1942

III. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DEL NOUCENTISME CATALÁN 121

III.1. Relaciones histórico-artísticas entre Francia y Cataluña a inicios del siglo XX

III.1.1. Precedentes culturales franco-catalanes: *Renaixença* y felibrismo

III.1. 2. Relaciones artísticas

III.1. 3. Intercambios musicales hispano-franceses durante el Nacionalismo catalán (1891-1932)

III.2. Mujeres artistas españolas en el período de entreguerras

III.2.1. Mujeres compositoras españolas en el período de entreguerras

IV. RELACIONES ARTÍSTICO-MUSICALES DE BLANCHE SELVA EN CATALUÑA A TRAVÉS DE SU CORRESPONDENCIA 147

IV.1. Introducción

IV.2. Selva y el *Noucentisme* catalán

IV.3. Blanche Selva en el contexto artístico catalán

IV.3.1. Pluralidad de ámbitos de actuación de Blanche Selva

IV.3.2. Relaciones de Selva con escritores catalanes

a. Joan Maragall (1860-1911)

b. Joan Llongueras (1880-1953)

c. Miquel Ferrà (1885-1947)

d. Josep M^a Junoy (1887-1955)

- e. Miquel Melendres (1905-1974)
- f. Josep Pla (1897-1981)

IV.3.3. Blanche Selva y los pintores catalanes

- a. Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959)
- b. Josep M^a Sert (1876-1945)
- c. Miquel Soldevila (1886-1956)

IV.3.4. Relaciones con dibujantes

- a. Joaquim Renart (1879-1961)
- b. Ricard Opisso Sala (1880-1966)
- c. Joan Junceda (1881-1948)

IV.3.5. Relaciones con escultores

- a. Josep Llimona (1864-1934)
- b. Manolo Hugué (1872-1945)

IV.3.6. Relaciones con dramaturgos

- a. Adrià Gual (1872-1943)

IV.3.7. Relaciones con bailarines

- a. Pauleta Pàmies (1850-1937) y la *Escola de Dansa* del Liceu

IV.4. Relaciones musicales de Blanche Selva

IV.4.1. Introducción

IV.4.2. Continuidad desde España de los vínculos con músicos franceses

- a. Vincent d'Indy (1851-1931)
- b. Guy Ropartz (1864-1955)

IV.4.3. Vínculos con compositores hispanos

- a. Relaciones con compositores nacionalistas
 - . Isaac Albéniz (1860-1909)
 - . Enric Morera (1865-1942)
 - . Lluís Millet (1867-1941)
 - . Amadeu Vives (1871-1932)
 - . Juli Garreta (1875-1925)
 - . Frederic Lliurat (1876-1956)
 - . Francesc Pujol (1878-1945)
 - . Joan Llongueras (1880-1953)
 - . Josep M^a Pagès (1896-1981)
 - . Joaquín Rodrigo (1901-1999)

- b. Relaciones con compositores vanguardistas
 - . Baltasar Samper (1888-1966)
 - . Frederic Mompou (1893-1987)
 - . Robert Gerhard (1896-1970).
 - . Manel Blancafort (1897-1987)
 - . Xavier Gols i Solé (1902-1938)

IV.4.4. Vínculos con intérpretes catalanes

- a. Ricard Viñes (1875-1943)
- b. Pau Casals (1876-1973)
- c. Joan Massià (1890-1969)

IV.4.5. Composiciones dedicadas a Selva

IV.5. Conclusiones

V. BLANCHE SELVA INTÉRPRETE 224

V.1. Introducción

V.2. Precedentes: el estreno de *Iberia* de Albéniz en París, 1906-1909

V.3. Actividad musical de Blanche Selva en España

V.3.1. Giras como solista

V.3.2. Recitales con el dúo Joan Massià

V.3.3. Conciertos en Cataluña

a. Conciertos en Barcelona:

- . Associació d'Amics de la Música, 1921-1928
- . Associació Música da Camera, 1924-1930
- . Associació Obrera de Concerts, 1926-1929
- . Conmemoraciones musicales extraordinarias, 1911-1930
 - Festival Bach, 1911
 - Festival de Música Francesa, 1917
 - Concerts Blaus, 1927
 - Centenario del Romanticismo musical, 1930
 - Centenario Frederic Mistral, 1930

. Otros conciertos

V.4. Selva y el historicismo en Cataluña: Beethoven reinterpretado

V.4.1. Ciclo «Les Sonates de Beethoven», 1925-1926

V.4.2. Centenario de la muerte de Beethoven, 1927

V.5. Presencia de compositores hispanos en sus conciertos

V.6. Selva y la interpretación de la música de vanguardia en Cataluña

VI. BLANCHE SELVA PEDAGOGA 273

VI.1. Introducción.

VI.2. Precedentes franceses: ediciones y tratados pedagógicos

- VI.2.1. Colaboraciones con d'Indy en Roudanez
 - a. *Les Maîtres Classiques de la Musique*.
- VI.2.2. Colaboraciones en Maurice Senart
 - a. *Édition Nationale de Musique Classique*
 - b. *Nouvelle Edition Française de Musique Classique*, Senart y Roudanez.
- VI.2.3. Colaboraciones con Durand / Salabert
- VI.2.4. Otras colaboraciones:
 - a. Rouart Lerolle
 - b. Joseph-Guy Ropartz
 - c. Philippo
 - d. Mojmír Urbánek
- VI.3. Tratados pedagógicos documentados en Cataluña.
 - VI.3.1. Introducción
 - VI.3.2. *La sonate. Étude de son évolution technique historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*, 1913
 - VI.3.3. *Quelques mots sur la sonate*, 1914
 - VI.3.4. *L'enseignement musical de la technique du piano*, 5 vols. (1922-1925)
 - VI.3.5. Otros tratados pedagógicos :
 - a. *L'étude des octaves d'après Kullak*, 1915
 - b. J. Géry : *100 Exercices pour l'indépendance de l'accentuation...*, 1915
 - c. *Travail des cinq doigts d'après Clementi*, 1917
- VI.4. Academias musicales de Selva en Barcelona:
 - VI.4.1. Acadèmia Blanca Selva
 - VI.4.2. Escola de Música Blanca Selva
 - VI.4.3. Selva y la Acadèmia de Música de Barcelona, 1929-1936
 - VI.4.4. Estudis Musicals Blanca Selva, 1934-1937
- VI.5. Influencias metodológicas:
 - VI.5.1. Jaques-Dalcroze (1865-1950)
 - VI.5.2. Joan Llongueras (1880-1953)
- VI.6. Trascendencia pedagógica de Selva en Cataluña:
 - VI.6.1. Discípulos hispanos de Selva en la Schola Cantorum de París
 - VI.6.2. Discípulos de Selva en Barcelona
 - VI.6.3. Otros testimonios

VII.1. Introducció

VII.1.1. Escritos de Selva documentados en Cataluña.

- a. Escritos franceses precedentes, 1900-1924
- b. Nuevos escritos catalanes, 1924-1936

VII.2. Textos publicados, contenidos y consideraciones:

VII.2.1. Libros:

- a. *Les Sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*, 1927
- b. *Déodat de Séverac*, 1929

VII.2.2. Artículos:

- a. *Revista Musical Catalana*, 1925-1936
- b. *La Veu de Catalunya*, 1927-1930
 - «De com l'art modern...»
 - «L'Obra d'Art...»
 - «A propòsit de la Missa Solemnis de Beethoven»
- c. *Fruïccions: Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts*, 1927-1932

VII.2.3. Colaboraciones:

- a. *La moda i la dansa des del s.XIX a l'època moderna*, 1930

VII.2.4. Programas de conciertos

VII.2.5. Proyectos perdidos e inacabados.

VII.3. Nuevos manuscritos en Cataluña.

VII.3.1. Nuevo epistolario documentado en Cataluña:

- a. Epistolario de Selva (1913-1940): contenidos y consideraciones
- b. Epistolario dirigido a Selva (1923-1927): contenidos y consideraciones
- c. Epistolario indirecto diverso, 1928-1952

VII.3.2. Conferencias y escritos musicográficos:

- a. Introducció
- b. Conferencias realizadas en Cataluña

VII.3.3. Otros textos autógrafos.

- a. *Orientacions d'art II: Les malifetes de la poca educació musical*, 1935.

VIII. 1. Introducción:

VIII.1.1 Repertorios franceses documentados en Cataluña

- a. *Album pour petits et grands...* : «Cloches dans la brume» y «Cloches au soleil», 1905
- b. *Rosaire. L'église habillé de feuilles*, 1906

VIII.1.2. Nuevos repertorios catalanes inéditos

VIII.2. Composiciones catalanas:

VIII.2.1. Rasgos estilísticos generales

VIII.2.2. Análisis de sus composiciones publicadas

- a. *Primers jocs (premiers jeux). 12 pièces très faciles pour piano*, 1931

VIII.2.3. Análisis de sus composiciones autógrafas

- a. Obras corales
 - *La farigola*, 1926
 - *El tronc*, 1929
 - *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster*, 1929
- b. Canciones para voz y piano
 - *Muntanya blava*, 1928
 - *Deu cançons originals*, 1928-1935
 - *Mes de Maria*, 1929
 - *Pensament matinal*, 1931
- c. Suites
 - *Cants de llum*, piano y violín, 1929
- d. Trío
 - *La nit de la Puríssima*, voz, violín y piano, 1929
- e. Obras para piano
 - *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègleries*, 1931

VIII. 3. La literatura en las composiciones de Selva

VIII.3.1. Poetas catalanes escogidos para sus canciones

- a. Jacint Verdaguer
- b. Joan Maragall
- c. Miquel Ferrà

- d. Miquel Melendres
- e. Joan Llongueras

VIII.3.2. Selva poeta, creaciones literarias propias

- a. *Pensament matinal*, 1931

VIII.4. Reconocimientos a su labor compositiva en Cataluña

- VIII.4.1. La obtención del *XIVº Premio de Composició Concepció Rabell i Cibilis*, 1935

IX. FUNDAMENTOS ESTÉTICOS EN SELVA 427

IX.1. Pensamiento de Selva

IX.1.1. Introducción

IX.1.2. Bases ideológicas: nacionalismo, scholismo y novecentismo

IX.2. Estética musical en Selva

IX.2.1. Ideario estético

IX.2.2. Naturaleza de su estética

IX.2.3. Estética e identidad en Selva

IX.2.4. Ideología y política en Selva

- a. Implicaciones políticas con el Nacionalismo novecentista
- b. Posición política ante el franquismo

IX.2.5. Claves interpretativas

- a. Historicismo
- b. Clasicismo
- c. Formalismo
- d. Religión
- e. Naturaleza

IX.2.6. Relación con la trayectoria de Pau Casals

IX.2.7. Dimensión social de su estética

IX.3. Conclusiones

X. SELVA Y EL MEDITERRANEÍSMO MUSICAL 462

X.1. Introducción al concepto de Mediterraneísmo en la Hª Arte

X.1.1. Mediterraneísmo y vanguardia

X.2. Aportaciones de la crítica histórica al Mediterraneísmo

X.3. Representantes novecentistas: Eugenio d'Ors y Joaquín Torres-García

X.4. El Mediterraneísmo como modelo estético

X.5. Fundamentos mediterraneístas en Selva

X.6. El Mediterraneísmo como modelo pedagógico	
X.6.1. La «Escuela Mediterránea de Música», proyecto compartido con Déodat de Séverac.	
X.7. El Mediterraneísmo como estilo musical	
X.7.1. Precedentes	
X.7.2. Rasgos musicales	
X.7.3. El Mediterraneísmo como estilo musical transversal: compositores franceses y catalanes	
XI. RECEPCIÓN DE BLANCHE SELVA EN CATALUÑA.....	505
XI.1. Introducción	
XI.2. Blanche Selva en la prensa española: éxitos de una intérprete virtuosa	
XI.3. Proyección de Blanche Selva en la prensa catalana	
XI.3.1. Cualidades técnicas y artísticas y reconocimiento del público	
XI.3.2. Espiritualidad y misticismo en sus interpretaciones	
XI.3.3. Conmemoraciones al centenario de la muerte de Beethoven	
XI.3.4. Recepción en la prensa del dúo Selva-Massià	
XI.3.5. Otras facetas: la composición, la musicografía y la pedagogía	
XI.4. Otros escritos	
XI.5. Conciertos y homenajes póstumos	
XI.5.1. La Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell de Barcelona.	
XI.5.2. Otros homenajes	
XI.6. Grabaciones históricas documentadas en Cataluña	
XI.7. Retratos e ilustraciones artísticas localizadas en Cataluña	
XI.8. Fotografías documentadas en Cataluña	
XI.9. Literatura póstuma	
XI.10. Difusión radiofónica	
XI.11. Presencia digital	
XI.12. Conclusiones	
XII.CONCLUSIONES GENERALES	552
XIII. BIBLIOGRAFÍA	581
XIII.1. Bibliografía general	
XIII.1.1. Bibliografía no musical	
XIII.1.2. Bibliografía musical	
XIII.2. Bibliografía específica	
XIII.2.1. Entradas en obras de carácter general	

- a. Enciclopedias
- b. Diccionarios
- c. Historias generales

XIII.2.2. Catálogos y otras obras de referencia

XIII.2.3. Biografías

XIII.2.4. Monografías

XIII.2.5. Referencias en otras obras de carácter específico

XIII.2.6. Tesis doctorales y trabajos académicos

XIII.2.7. Artículos

- a. En monografías y obras colectivas
- b. En publicaciones periódicas musicales especializadas
- c. En publicaciones periódicas musicales de carácter general
- d. En publicaciones periódicas artísticas, literarias y de pensamiento
- e. En prensa y revistas de carácter general
- f. En programas de mano
- g. Manuscritos

XIII.2.8. Partituras

XIV. DISCOGRAFÍA 606

XIV.1. Programas de radio

XV. APÉNDICES CD-ROM

XV.1. Tablas

XV.1.1. Mujeres compositoras españolas en el período de entreguerras.

XV.1.2. Composiciones de Blanche Selva documentadas en Cataluña, 1905-1935.

XV.1.3. Principales estrenos e interpretaciones de obras de Albéniz por Selva en Bélgica y Francia, 1904-1923.

XV.1.4. Estrenos e interpretaciones de obras de Albéniz por Selva en España, 1911-1930.

XV.1.5. Conciertos de Blanche Selva en España, 1919-1928.

XV.1.6. Conciertos del dúo Joan Massià y Blanche Selva en España, 1923-1930

XV.1.7. Conciertos de Blanche Selva en Cataluña, 1922-1930.

XV.1.8. Conciertos de Blanche Selva en Barcelona, 1911-1930.

XV.1.9. Conciertos de Blanche Selva en el Palau de la Música Catalana
(Barcelona, 1911-1930).

XV.1.10. Música española interpretada por Blanche Selva, 1905-1930.

XV.1.11. Ediciones francesas de Blanche Selva documentadas en España
(1900-1938).

XV.1.12. Alumnado español de Blanche Selva (París, 1906- Barcelona, 1936).

XV.1.13. Escritos musicográficos franceses de Blanche Selva, 1906-1930.

XV.1.14. Escritos musicográficos catalanes de Blanche Selva, 1924-1936.

XV.1.15. Notas al programa de Blanche Selva publicadas en Cataluña, 1924-
1930.

XV.1.16. Conferencias de Blanche Selva en Cataluña, 1925-1928.

XV.1.17. Discografía histórica de Blanche Selva, 1928-2010.

XV.2. Catálogo musical

XIV.2.1. Composiciones de Blanche Selva

XV.2.1.1. Obras corales

- a. *La farigola*, 1926.
- b. *El tronc*, 1929.
- c. *Benedictus / Quicumque enim/ Pater noster*, 1929.

XV.2.1.2. Canciones para voz y piano

- a. *Rosaire. L'église habillée de feuilles*, 1906.
- b. *Muntanya blava*, 1928.
- c. *Mes de Maria*, 1929.
- d. *Pensament matinal*, 1931.
- e. *Deu cançons originals*, 1928-1935.

XV.2.1.3. Música de cámara

- a. *Cants de llum*, 1929.
- b. *La nit de la Puríssima*, 1929.

XV.2.1.4. Obras para piano

- a. «Cloches dans la brume» (*Album pour petits et grands...*), 1905.
- b. «Cloches au soleil» (*Album pour petits et grands...*), 1905.
- c. *Primers jocs (premiers jeux). 12 pièces très faciles pour piano*, 1931.
- d. *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègleries, neuf pièces pour piano*, 1931.

XV.2.2. Selección de ediciones y transcripciones de Blanche Selva

XV. 2.2.1. Ediciones

XV.2.2.2. Transcripciones

XV.2.3. Partituras dedicadas a Blanche Selva

XV.3. Catálogo literario

XV.3.1. Epistolario

XV.3.2. Monografías y colaboraciones en monografías

XV.3.3. Artículos

XV.3.3.1. Manuscritos

- a. Artículos
- b. Conferencias

XV.3.3.2. Impresos

- a. En revistas musicales

- b. En prensa diaria
- c. Conferencias
- d. Presentaciones a ediciones musicales
- e. En programas de mano

XV.3.4. Otros escritos

XV.4. Programas de conciertos

XV.5. Textos de obras vocales

XV.6. Prensa histórica

XV.7. Catálogo iconográfico

XV.8. Direcciones de internet

XV.9. Fuentes de estudio

ABREVIATURAS

*Estreno

** 1ª Audición

A.: Alto

An.: Anónimo

Arr.: arreglo

Apdo.: apartado

Assoc.: Asociación

B: bajo

Bn.: Barcelona

Br: barítono

Ca.:circa

Cap.: capítulo

Cb.: contrabajo

CD: Compact Disc

Cf.: Véase

Cit.: citado

Cl.: clarinete

Cv.: clave

C.: contralto

Ctt: cuarteto

Dedic.: dedicada

Dir.: director

Doc.: documento

Ed.: editor / edición

Fg.: fagot

Fil.: filarmónica

Fl.: flauta

Fol.: folio

Fragm(s).: fragmento(s)

Guit.: guitarra

Ibid.: Ibidem

Id.: Ídem

Interp.: interpretación

Interpr.: intérprete

M.: mezzosoprano

MEDísmo. [ísta]: Mediterraneísmo [ísta]

Ms.: manuscrito

Notas Prog.: Notas al programa

Núm. : número

Ob.: oboe

Op.: opus

Op. Cit.: obra citada

Org.: órgano

Orq.: orquesta

P. ej.: por ejemplo

Perc.: percusión

Pno.: piano

Pág.(s):.: página(s)

Reducc.: reducción

Reed.: reedición

Rev.: revisión

S.: soprano

Selecc.: selección

S.f.: Sin fecha

Sinf.: sinfónica

S.l.: Sin lugar

T.: tenor

Tp.: trompeta

Tnra: tenora

Tpa.: trompa

Trad.: traducción

Transc.: transcripción

Vc.: violonchelo

Vl.: violín

Vz.: voz

SIGLAS DE CENTROS DE DOCUMENTACIÓN

AMGM: Academia Musical Granados-Marshall, Barcelona.

AAJMiMC: Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell,
Barcelona.

ACOS: Archivo Comarcal de Osona, Vic (Barcelona).

AHBDN: Archivo Histórico de Badalona (Barcelona).

AHS: Archivo Histórico de Sabadell (Barcelona).

ABMS: Archivo Biblioteca Municipal de Sallent (Barcelona).

AMGM: Academia Musical Granados-Marshall, Barcelona.

AMMD: Associació Musical de Mestres i Directors, Barcelona.

AMVER: Archivo de Música Vasca Eresbil, Errentería.

ANC: Archivo Nacional de Cataluña, Sant Cugat del Vallès (Barcelona).

ARNE: Archivo Sonoro de Radio Nacional de España, Madrid.

BAB: Biblioteca Ateneu Barcelonès, Barcelona.

BAM: Biblioteca Abadia de Montserrat, Barcelona.

BC: Biblioteca de Cataluña, Barcelona.

BIMF: Biblioteca Institut Milà i Fontanals (CSIC), Barcelona.

BMAM: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

BMO: Biblioteca Municipal d'Olot (Girona).

BNE: Biblioteca Nacional de España, Madrid.

BNF: Bibliothèque Nationale de France, París.

BOC: Biblioteca del Orfeó Català, Barcelona.

BUB: Biblioteca Universidad de Barcelona.

BUSorb: Biblioteca Universidad de la Sorbonne, París.

CEE: Centro de Estudios Eslavos, París.

CSMMB: Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.

ESMUC: Escuela Superior de Música de Cataluña, Barcelona.

FSELV: Fondo Blanche Selva, La Touche (Valence).

MMB: Museu de la Música de Barcelona.

MMGM: Mediateca Musical Gustave Mahler, París.

SIGLAS INSTITUCIONALES Y EDITORIALES

AAM: Associació d'Amics de la Música (Barcelona).

AMdC: Associació Música «Da Càmera» (Barcelona).

AOC: Associació Obrera de Concerts (Barcelona).

DMEH: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.

LReM: La Revue Musicale.

LVC: La Veu de Catalunya.

MGG : Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

PMC: Palau de la Música Catalana.

RLL: Editorial Rouart- Lerolle & Cie.

RMC: Revista Musical Catalana.

SAL: Editorial Salabert.

SN: *Société Nationale*

SNI: *Société Nationale Indépendante.*

UME: Unión Musical Española.

AGRADECIMIENTOS

La autora quiere expresar su más sincero agradecimiento a las personas, entidades e instituciones que la han ayudado en el transcurso de este trabajo y que detallamos. En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a todo el personal de la sección de música del *site* Richelieu de la Biblioteca Nacional de Francia (París), así como a las bibliotecarias Marga Ruiz y Rosa Montalt de la Biblioteca de Catalunya por su profesionalidad y buen hacer.

En Barcelona ha sido valiosísima la ayuda de Montserrat Bergadà y María Sadurní de la biblioteca del Orfeó Català (Palau de la Música), de Mònica Pagès y David Albanell de la Acadèmia Musical Granados- Marshall, de Imma Cuscó del *Espai de Documentació i Recerca* del Museu de la Música, de Montserrat Beltrán del Archivo Municipal Administrativo, de Marta Bilbeny responsable de la Biblioteca del Ateneu Barcelonès, de Laura Coll del Archivo Histórico de la Ciudad, de Marta Ezpeleta de la biblioteca del CSIC (*Institució Milà i Fontanals*), de Mar Palomo del servicio de documentación y archivo del Institut d'Estudis Catalans, de Esther Vilar de la biblioteca del Conservatorio Municipal de Música, de Núria Ballester del Archivo Pau Casals, así como de Rosa Crusellas, Mireia Bo, Susana Penelo y Mireia Reverter del Archivo Nacional de Cataluña.

En Cataluña nos han brindado su apoyo: Marc Auladell del Archivo Histórico de Sant Feliu de Guíxols (Girona), Montserrat Carreras del Archivo Histórico de Badalona (Barcelona), Montserrat Caus responsable de la colección local de la Biblioteca Casino de Manresa (Barcelona), Teresa Padullés del Archivo Municipal de Sallent (Barcelona), Àngels Rius de la Biblioteca de la Abadía de Montserrat (Barcelona), Rafel Sánchez del Teatre Municipal de Girona, Carme Simón de la Biblioteca Municipal de Olot (Girona), Jordi Torruella del área de fondos históricos del Archivo Histórico de Sabadell (Barcelona) y finalmente Angelina Verdaguer del Archivo Histórico de Vic (Barcelona).

En Madrid hemos contado con el apoyo de M^a Luz González Peña del Archivo musical CEDOA –SGAE y del profesor Luis Robledo del Real Conservatorio Superior de Música. Fuera de Madrid, también debemos un sentido agradecimiento a Mark Barnés del archivo de Música Vasca Eresbil (Rentería), a Jaime Álvarez-Buylla

presidente de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, a Rosa M. Gregori de la Hemeroteca Municipal de Valencia y a Jesús Pérez Matos del Archivo Municipal de Burgos.

Además hemos tenido el privilegio de contar con los sabios consejos y orientaciones de Germán Gan profesor del departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona, del musicólogo Joseba Berrocal que nos ha proporcionado materiales valiosísimos para el estudio de Selva, de August Rafanell profesor de lengua catalana de la Universidad de Girona, de Bernat Bailbé descendiente de Selva y organista de San Felip Neri (Barcelona), de la pianista barcelonesa María Canals, de Jordi Gargallo presidente de la Associació Musical de Mestres Directors (Barcelona), de Núria Trias Llongueras del Institut Joan Llongueras de Barcelona, de Ruth Piquer de la Universidad Complutense de Madrid, así como de Maria Massià hija del violinista Joan Massià.

Han resultado también valiosísimas las aportaciones de Monique y Guy Selva de la Asociación Blanche Selva de La Touche en Valence (Francia). Tanto por las fuentes cedidas, como por su tiempo dedicado, y en especial por compartir inquietudes e ideas que en todo momento han resultado alentadoras y estimulantes.

También debo un agradecimiento a aquellas personas que desde su buen hacer y saber práctico han hecho posible realizar determinados materiales gráficos y musicales de esta tesis. Es el caso de María Fernández del departamento de diseño web y Multimedia *DT Informática* de Ciudad Rodrigo (Salamanca) y muy especialmente al profesor Antonio González de Salamanca que me ha ayudado en la edición de las partituras. Agradezco además el enorme apoyo de la profesora de francés Lola Valcárcel de A Coruña que ha supervisado las traducciones de los textos y traducido las conclusiones finales de la tesis.

Un agradecimiento muy especial merece la catedrática de Historia de la Música de la Universidad de París IV- Sorbonne y directora del *Observatoire Musical Français* Danièle Pistone que acogió y tuteló mis investigaciones durante mi estancia como doctoranda europea en París de marzo a mayo de 2008. A ella le debo sabios consejos y orientaciones que me permitieron crecer como investigadora.

Finalmente es obligado expresar mi más sincero agradecimiento a los directores del trabajo el Dr. Xosé Aviñoa catedrático del departamento de Historia del Arte de la

Universidad de Barcelona y la Dra. Gemma Pérez Zalduondo profesora titular del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Sin sus valiosos consejos, observaciones, discusiones y reflexiones compartidas esta tesis no hubiera sido posible.

Mi último agradecimiento es para mi familia que durante estos años de investigación me ha apoyado incondicionalmente en todo momento. Agradezco de corazón la perseverancia de todos ellos y muy en especial la paciencia infinita de Pedro.

CAPÍTULO I:

INTRODUCCIÓN

I.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Más conocida por estrenar la integral de *Iberia* de Albéniz (1906-1909)¹, Blanche Selva Henri (Brive-la-Gaillarde, 1884-Saint Amand Tallande, 1942) fue una pianista, pedagoga, musicógrafa y compositora franco-catalana que residió de manera estable en Barcelona, concretamente desde el 15 de octubre de 1924 hasta su exilio el 6 de octubre de 1936²; periodo de doce años que abarca la madurez de la artista y que constituye el marco cronológico y sujeto de nuestra tesis, etapa a la que nos referiremos como «periodo catalán»³.

Así, esta tesis se centrará en el estudio específico del periodo catalán de la autora, si bien cuando sea necesario y como premisas de trabajo, nos referiremos tanto al contexto francés precedente como a su exilio posterior (1936-1942), con alusiones obligadas a la presencia y recepción musical de Selva en el resto de España. Así el traslado de Selva de París a Barcelona, es pues un viaje singular, una migración de norte a sur excepcional en la Europa musical del momento, mucho más atraída y volcada en las vanguardias germánicas del norte.

En primer lugar, consideramos que la asociación de la intérprete con el concepto del Novecentismo catalán enmarca su contexto de recepción y acogida más cercano

¹ Recientemente hemos presentado una comunicación sobre dicho estreno en: FONT, Montserrat. «Blanche Selva y la première de *Iberia* en París: del virtuosismo francés al andalucismo». Luisa Morales y Walter A. Clark (eds.). *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz* (Actas del 9º Symposium Internacional FIMTE 2008). Almería: Leal, series FIMTE, 2009, pp. 183-197.

² La reciente biografía de Guy Selva *Une artiste incomparable Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne* contiene un capítulo dedicado a los años barceloneses de la artista con una única referencia al Novecentismo en una nota al pie. En: SELVA, Guy. *Une artiste incomparable Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne*. Niza: Association Blanche Selva, 2010, pp. 166-187 (n.I, p. 176).

³ Nótese la ausencia de su voz biográfica en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana [DMEH]*, Emilio Casares, ed. (Madrid: SGAE, 1999-2002), así como las referencias mínimas al periodo catalán en las voces biográficas de Franzpeter GOEBELS, «Selva, Blanche», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, Ludwig Finscher, ed. (1ª ed. rev.; Kassel: Bärenreiter, 1989) vol.12, p.493; Charles TIMBRELL, «Selva, Blanche», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed. (Londres: Macmillan 1980) vol. 17, p.122; *Ibid.*, (2ª ed. rev., 2001) vol.23, p.63; *Ibid.*, *Grove music online*, ed. Laura Macy, <http://www.grovemusic.com>; Asociación Blanche Selva, «Sa vie, son oeuvre», <http://www.blanche-selva.com/biographie.htm>.

tanto a nivel ideológico como artístico, estético y musical. Si bien esta corriente declinó con la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), Selva pertenecería a la última generación post o neonovecentista.

Conscientes de que esta atribución puede suscitar un necesario debate a la redefinición de la categoría histórico-cultural del *nou-cents* y su asimilación en la música catalana del primer tercio del siglo XX, nos decantamos por su cronología más genérica: 1906-1936⁴. Término que limita también la geografía del presente estudio y cuya tendencia clasicista se extendió desde Barcelona, ciudad difusora de la cultura novecentista, a otras ciudades periféricas catalanas en las que documentamos también ampliamente la actividad musical de la artista.

De hecho, Selva heredó de la cultura novecentista el interés por construir las bases de una identidad nacional propia, adoptando en consonancia con su herencia lingüística paterna, el catalán como lengua de expresión⁵. Así sus relaciones con intelectuales, artistas y músicos catalanes revelan una latente afinidad con la tardía generación del *nou-cents*, destacando un compromiso activo con las instituciones nacionalistas de su tiempo: el Orfeó Català, la Revista Musical Catalana y la Associació Obrera de Concerts entre las más destacadas.

Es decir, Selva desarrolló una actividad musical múltiple⁶, siendo en el contexto catalán de entreguerras una intérprete singular que estilizó a nivel individual unas prácticas tardonovecentistas aún latentes en la Barcelona del periodo.

⁴ Eugenio d'Ors, en el «Glossari» del periódico *La Veu de Catalunya*, acuñó por primera vez este término para referirse, a propósito del compositor Jaume Pahissa, a la generación posmodernista de «1900». Corriente cultural postmodernista que los historiadores del arte sitúan entre 1906-1920 (Carles d'Ors) o 1906-1936 (Peran, Suárez y Vidal) y cuya periodización los musicólogos asumen con ciertas imprecisiones cronológicas: 1910-1930 (Aviñoa). Si bien la periodización más extendida a raíz de la exposición *El Noucentisme. Un projecte de modernitat* (Barcelona: CCCB, 1994-1995) comprende de 1906 a 1936 criterio que adoptaremos en esta tesis. En: D'ORS, Carles. *El Noucentisme, presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra, 2000, p.39; AVIÑO, Xosé. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62, 1999, vol.4, p.223; PERAN, M., SUÁREZ, A., VIDAL, M. (dir.). *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1994.

⁵ Nos parece significativo que prácticamente de inmediato a su establecimiento en Barcelona, Selva modificara su nombre francés (Blanche) por el catalán de «Blanca», firma omnipresente tanto en su literatura pública como privada.

⁶ El biógrafo Guy Selva afirma que después de su llegada a París y a pesar de momentos de calma relativa, Blanche Selva desplegó una actividad casi sin descanso propiamente extraordinaria. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.122.

I.2. OBJETIVOS

Así esta tesis se centra en el estudio específico del periodo catalán de la autora. Con ello perseguimos los siguientes objetivos: reconstruir el perfil biográfico del «periodo catalán» de Selva así como conocer su presencia social e institucional en el contexto histórico-musical de entreguerras (1924-1936), haciendo especial hincapié en su figura como mujer artista. Además de fundamentar su recepción en España, también trataremos de explicar el marco de relaciones artístico-musicales que la influyó vinculando su pensamiento estético con la mediterraneidad musical. Igualmente procuraremos conocer su actividad concertística y abordar sus facetas musicográfica y pedagógica, explicando la presencia, influencia y posible trascendencia de su escuela para piano en nuestro país. Otra de las facetas que estudiaremos es la compositiva con el fin de catalogar, editar y dar a conocer las composiciones catalanas de Selva. Como objetivos finales señalamos documentar su epistolario, textos autógrafos e iconográficos y finalmente aportar una bibliografía y discografía de consulta específicas.

I.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

I.3.1. La música española de entreguerras

Existen muchísimos estudios sobre la música española de entreguerras⁷, siendo especialmente numerosos los que hacen referencia a los compositores de la Generación del 27, sobre todo al Grupo de los Ocho de Madrid y al Grupo de la República de Barcelona. Sin duda alguna el estudio de referencia para cualquier investigación sobre los compositores de este tiempo es el catálogo de la exposición *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca* (1987) editado por Emilio Casares Rodicio máximo especialista en este tema y cuyas líneas maestras han posibilitado posteriores investigaciones⁸. Además, las propias aportaciones de Casares sobre los músicos del 27

⁷ Véase la cuantiosa aproximación bibliográfica con cerca de quinientas referencias bibliográficas de ACKER, Yolanda. «Aproximación bibliográfica a la música española del periodo de entreguerras (1914-1945) » en: Javier Suárez-Pajares (ed.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 311-347.

⁸ CASARES, Emilio. « Música y Músicos de la Generación del 27 ». En: *La música en la Generación del 27- Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 20-34.

recogidas en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002), así como los artículos de diversos autores referidos a los músicos de esta época son el punto de partida de multitud de trabajos futuros. Entre las investigadoras especializadas en la música de este periodo habría que destacar a Christiane Heine⁹ y a Gemma Pérez Zalduondo¹⁰, ambas profesoras de la Universidad de Granada, ciudad que se ha convertido en un centro de la nueva investigación dedicada a la música en la primera mitad del siglo XX.

Como precedentes de todos estos trabajos, al margen de la obra monumental de Adolfo Salazar¹¹, no se pueden obviar las contribuciones de escritores y críticos posteriores como Federico Sopena¹², Enrique Franco¹³, Antonio Fernández-Cid¹⁴ y

⁹ De Christiane Heine destacan sus estudios sobre Salvador Bacarisse (1896-1963). HEINE, Christiane. *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March, 1990. *Íd. Salvador Bacarisse (1896-1963): die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*. Frankfurt: Peter Lang, 1993. *Íd.*, «Salvador Bacarisse». En: *Obra social y cultural. Cambio de tercio: música española para cuarteto de cuerda*. Oviedo: Caja de Asturias, 1995, pp. 155-177; *Íd.*, «Salvador Bacarisse, su obra de 1926 a 1930: del impresionismo al neoclasicismo», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* XIV / 1 (1998), pp.119-172; *Íd.*, «Salvador Bacarisse (1896-1963) en el centenario de su nacimiento», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 5 (1998), pp. 43-75.

¹⁰ De Gemma Pérez Zalduondo destacan sus estudios sobre sociedades musicales y sobre música durante el primer franquismo. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al franquismo*. Almería: Zéjel, 1989. *Íd.*, «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938- 8 de agosto de 1939) ». *Revista de Musicología* XVIII/1-2 (1995), pp. 247-274; *Íd.* «La música en la revista “Vértice” (1937-1946)». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* XI/ 1-2 (1995), pp. 407-426; *Íd.* «Apuntes para la evolución de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25) ». *Anuario Musical*, vol. 51 (1996), pp. 203-216; *Íd.* «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)». En: *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. 2, pp. 83-102; *Íd.* «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núms. 8-9 (2001), pp. 323-335; *Íd.* «Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer franquismo». *Revista de Estudios do Departamento de Arte*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

¹¹ Citamos los libros publicados por Adolfo Salazar. SALAZAR, Adolfo. *Andrómeda. Bocetos de crítica y estética musical*. Madrid: Cultura, 1921; *Íd.*, *Música y músicos de hoy*. Madrid: Mundo Latino, 1928; *Íd.*, *Sinfonía y ballet (idea y gesto en la música y danza contemporánea)*. Madrid: Mundo Latino, 1929; *Íd.*, *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930 (2ª ed. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982); *Íd.*, *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: J. Mª Yagüe, 1935; *Íd.*, *La rosa de los vientos en la música europea*. México: Ediciones de la Orquesta Sinfónica de México, 1940.

¹² SOPEÑA, Federico. *Ensayos musicales*. Madrid: Editora nacional, 1945; *Íd.*, *Joaquín Rodrigo*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1946; *Íd.*, *La música europea contemporánea. Panorama y diccionario de compositores*. Madrid: Unión Musical Española, 1953; *Íd.*, *Joaquín Turina*. Madrid: Editora nacional, 1956 (2ª ed.); *Íd.*, *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1976 (2ª ed.).

Antonio Iglesias¹⁵. Aquí también destaca la recopilación sobre textos de Joaquín Turina llevada a cabo por Alfredo Morán (1981-2002)¹⁶. Desde la perspectiva de los protagonistas sobresalen las autobiografías de Xavier Montsalvatge¹⁷, Pablo Sorozábal, Jesús Bal y Gay con su mujer Rosa García Ascot y la esposa de Joaquín Rodrigo Victoria Kahmi¹⁸ editadas en la colección «Memorias de la música española» por la Fundación Banco Exterior durante los años 80. Entre los epistolarios nos han servido de modelo el inmenso legado epistolar de Manuel de Falla y el de Eduardo López-Chavarri editado por Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis (1996)¹⁹. También son obras de referencia las críticas de Adolfo Salazar en el periódico *El Sol* y la reciente recopilación de Laura Prieto de las críticas publicadas por Juan José Mantecón, bajo el seudónimo Juan del Brezo, en *La Voz* (1920-1934)²⁰. No obstante sobre la prensa especializada hay

¹³ FRANCO, Enrique. *Montsalvatge*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975; *Íd. Falla, Gerhard y su época*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996.

¹⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963; *Íd. La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.

¹⁵ IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio. *Óscar Esplá*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1973; *Íd. Federico Mompou (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1976; *Íd. Escritos de Óscar Esplá*, 3 vols. Madrid: Alpuerto, 1977; *Íd. Mompou*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977; *Íd. (ed.). Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1982; *Íd. (ed.). Escritos de Julio Gómez*. Madrid: Alpuerto, 1986; *Íd. Joaquín Turina (su obra para piano)*, 3 vols. Madrid: Alpuerto, 1990; *Íd. (ed.). Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999; *Íd. Joaquín Rodrigo (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1996 (2ª ed.).

¹⁶ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento 1882-1982*, 2 vols., Madrid: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981; *Íd. Joaquín Turina a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicado al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo*. Madrid: Fundación Juan March, 1991; *Íd. Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza, 1997; *Íd. Joaquín Turina correspondencia en París...y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

¹⁷ MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

¹⁸ KAHMI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo: historia de nuestra vida*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995 (2ª ed.).

¹⁹ DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (eds.). *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. 2 vols. Valencia: Generalitat, 1996.

²⁰ PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): "La Voz", 1920-1934*. Madrid: Arambol, 2001.

que consultar los índices de la revista *Ritmo* y la tesis doctoral de Jacinto Torres publicada en 1991 por el Instituto Bibliográfico Musical²¹. También debe mencionarse la extensa serie de catálogos de compositores publicados por la Sociedad General de Autores y Editores que vienen publicándose desde 1991, como es la guía para la investigación del compositor Rafael Rodríguez Albert publicada por María Palacios (2001)²².

Una de las últimas monografías de referencia es *Música española entre dos guerras, 1914-1945* (2002) editada por Javier Suárez-Pajares que recorre entre otros destacados temas la generación del 27, Manuel de Falla y su enseñanza sobre el «Grupo de los Ocho» de Madrid y el «Grupo catalán», el magisterio de Conrado del Campo y la música en las exposiciones internacionales de Barcelona (1929) y París (1937)²³. De 2008 fecha el interesante y reciente estudio de María Palacios *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*²⁴. Especial mención merece el Seminario Internacional celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en abril de 2008 con motivo del cincuentenario de Adolfo Salazar titulado *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* en el que se presentaron investigaciones recientes sobre cultura española, crítica, pensamiento musical y composición; destacando cuestiones estéticas e ideológicas del período²⁵.

Constatamos además una falta de estudios generacionales sobre la Schola Cantorum en España - institución fundamental para este estudio dada la vinculación que Selva tuvo con ella-, parcialmente cubierta por trabajos centrados en sus discípulos masculinos más representativos como Isaac Albéniz y Joaquín Turina. En España, la Fundación Isaac Albéniz supone una excepción al desinterés por los repertorios de la

²¹ TORRES MULAS, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico, repertorio general*. Madrid: Instituto Bibliográfico Musical, 1991.

²² PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert: guía de investigación*. Madrid: Fundación Autor, 2001.

²³ SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Op. Cit.*

²⁴ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.

²⁵ Destacamos las aportaciones de Myriam Chimènes «Un panorama en la vida musical en Francia durante la Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras» y de Francesc Cortès «Reflejos, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-1936) », en: NAGORE, María; SÁNCHEZ, Leticia y TORRES, Elena (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1930*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

Schola Cantorum, estética implícitamente confrontada con los estudios musicológicos de vanguardia. Prueba de ello es la ausencia de monográficos analíticos que estudien generacionalmente estos repertorios o estudios biográficos de discípulos menores de la Schola Cantorum como Jesús Guridi (1886-1961) o los catalanes Francesc Pujol (1878-1945) y Francesc Civil (1895-1990), este último discípulo de Selva en la Schola.

Tampoco existen trabajos musicológicos específicos sobre música femenina en la España del periodo. Es una excepción el estudio de María Palacios «Música y género en la España de principios de siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)» (2008)²⁶. Laguna que ejemplifica con claridad la situación actual de los estudios sobre música y mujeres en la España de entreguerras²⁷. Avalan esta carencia los ejemplos de otras compositoras de la Generación de los Maestros como María Rodrigo (1888-1967) y la discípula pamplonesa de Selva en la Schola Cantorum Emiliana Zubeldía (1888-1987), así como Rosa García Ascot (1908-2002), María de Pablos (1904-?) y María Teresa Prieto (1896-1982) de la Generación del 27.

I.3.2. La música catalana de entreguerras

Existe también una gran cantidad de estudios sobre música catalana en el primer tercio del siglo XX, aunque la gran mayoría son estudios biográficos o trabajos parciales entre los que predominan publicaciones sobre Mompou, Casals, Toldrà, Gerhard y Montsalvatge. De aquí que los únicos estudios panorámicos y de referencia indispensable sigan siendo la monografía de Xosé Aviñoa *La música i el modernisme* (1985)²⁸, así como del mismo autor la *Història de la música catalana, valenciana y balear* (1999), cuyo cuarto volumen titulado «Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939)» aborda de manera amplia el asociacionismo y la pedagogía, el concierto y la actividad escénica, el movimiento coral y la música religiosa, así como la composición²⁹. Xosé Aviñoa es además uno de los principales investigadores sobre la

²⁶ PALACIOS, María. «Música y género en la España de principios de siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)». En: Antonio Álvarez Cañibano et al. (ed.). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: INAEM, 2008, pp. 75-90.

²⁷ Así tomamos como estudio de partida la monografía francesa de: LAUNAY, Florence. *Les compositrices en France au XIXème. siècle*. Paris: Fayard, 2006.

²⁸ AVIÑO, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.

²⁹ *Íd.*, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. IV. Barcelona: Edicions 62, 1999.

música de este periodo. Entre otras aportaciones³⁰, destacan su estudio biográfico y crítico sobre Jaume Pahissa (1996)³¹, así como la biografía y catálogo del compositor Manuel Blancafort (1997-1998)³².

Las primeras referencias proceden del libro de Luis Llamaña *Barcelona filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925* (1927)³³ y de Joan Lamote de Grignon autor de *Musique et musiciens catalans à Paris* (1935)³⁴. Por otro lado, José Subirà fue uno de los primeros musicólogos que contribuyó al estudio de la música del periodo. Publicó estudios en los años treinta sobre Amadeu Vives³⁵ y la Gran Semana Musical de Barcelona³⁶. Ya en la década de los sesenta Manuel Valls Gorina publicó estudios sobre la música catalana y española en el siglo XX³⁷, así como una biografía sobre Mompou (1983)³⁸.

³⁰ *Íd.*, «Barcelona, del wagnerismo a la generación de la República». En: *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. Madrid: INAEM, 1987, vol. 2, pp. 323-340; *Íd.*, «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núms. 8-9 (2001), pp. 277-286.

³¹ *Íd.*, «Jaume Pahissa en el centenario de su nacimiento». *Ritmo L*, núm. 505 (1980), pp. 53-55; *Íd.*, *Jaume Pahissa: un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.

³² *Íd.*, «Manuel Blancafort (1867-1987)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4 (1997), pp. 89-103; *Íd.*, «El paper i la significació de Manuel Blancafort en el context generacional». *Revista Musical Catalana* (Septiembre 1997), pp. 426-428; *Íd.*, *Manuel Blancafort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997; *Íd.*, *Manuel Blancafort* [Catálogo de obras]. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1998.

³³ LAMAÑA, Luis. *Barcelona filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Librería Camí, 1927.

³⁴ LAMOTE DE GRIGNON, Joan. *Musique et musiciens catalans à Paris*. Barcelona : Librería Francesa, 1935.

³⁵ SUBIRÀ, José. «Ideario ético de Amadeu Vives». *Musicografía I/4* (1933), pp. 75-79; *Íd.*, «Ideario estético de Amadeu Vives». *Musicografía I/5* (1933), pp. 100-108.

³⁶ *Íd.*, «La Gran Semana Musical de Barcelona». *Musicografía IV/38* (1936), pp. 83-67.

³⁷ VALLS GORINA, Manuel. *La música contemporànea catalana (visió de conjunt)*. Barcelona: Selecta, 1960; *Íd.*, *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

³⁸ *Íd.*, *Mompou*. Barcelona: Nou Art Thor, 1983.

También destacan aportaciones singulares como el estudio de Josep M^a Almacellas sobre la Banda Municipal de Barcelona (2006)³⁹, de Montserrat Albert «Música catalana de los años treinta»⁴⁰, de Francesc Bonastre *La Banda Municipal de Barcelona. Cent anys de música ciutadana* (1989)⁴¹, «Recepció de la música de Mompou a la Barcelona del període d'entreguerres (1920-1936)» (1993)⁴² y «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquestra Simfònica de Barcelona, la Orquestra Pau Casals y la Banda Municipal» (2001)⁴³; así como el catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada *Conchita Badía. Canción del arte, 1897-1975* (1997)⁴⁴. Sobre Conxita Badía señalamos también la biografía de Joan Alavedra *Conxita Badía, una vida d'artista* (1975)⁴⁵.

Por otro lado, sobresalen los estudios de Manuel Capdevila⁴⁶ y César Calmell que han profundizado en la personalidad musical de Ricard Lamote de Grignon (1899-1962)⁴⁷ y de Eduardo Toldrà (1895-1962)⁴⁸. De Eduardo Toldrà destacamos el libro conmemorativo al centenario editado por Oriol Martorell (1995)⁴⁹.

³⁹ ALMACELLAS, Josep M^a. *La Banda Municipal de Barcelona (1886-1944). Del carrer a la sala de concerts*. Barcelona: Ajuntament, 2006.

⁴⁰ ALBERT VILA, Montserrat. «Música catalana de los años treinta». *Cuadernos de Música I/1*, pp. 29-33.

⁴¹ BONASTRE, Francesc. *La Banda Municipal de Barcelona. Cent anys de música ciutadana*. Barcelona: Ajuntament, 1989.

⁴² Íd., «Recepció de la música de Mompou a la Barcelona del període d'entreguerres (1920-1936)». En: *Federico Mompou (1893-1987)*. Madrid: Electra, 1993, pp. 36-43.

⁴³ Íd., «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquestra Simfònica de Barcelona, la Orquestra Pau Casals y la Banda Municipal». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núms. 8-9 (2001), pp. 255-275.

⁴⁴ Íd., *Conchita Badía. Canción del Arte, 1897-1975* [Catálogo de exposición]. Granada: Centro Cultural Manuel de Falla, 1997.

⁴⁵ ALAVEDRA, Joan. *Conxita Badía, una vida d'artista*. Barcelona: Pòrtic, 1975.

⁴⁶ CAPDEVILA, Manuel. *Eduardo Toldrà. Músico*. Barcelona: Ediciones Unidas, 1972.

⁴⁷ CALMELL, César. «Ricard Lamote de Grignon, entre el *noucentisme* y la contemporaneidad». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 7 (1999), pp. 175-186.

⁴⁸ CAPDEVILA, Manuel y CALMELL, César. *Eduard Toldrà*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1995; CALMELL, César. «Eduardo Toldrà». En: *La música en la Generación*

Sin duda alguna una de las personalidades más estudiadas del periodo ha sido el violonchelista Pau Casals (1876-1973)⁵⁰. Le siguen las figuras de Federico Mompou (1893-1987) estudiadas por Clara Janés⁵¹, Robert Gerhard (1896-1970) estudiado por Joaquín Homs⁵² y Meirion Bowen⁵³, así como Xavier Montsalvatge (1912-2002)⁵⁴.

También llama la atención que la música catalana haya sido objeto de estudio por parte de musicólogos extranjeros. Es el caso de Richard Paine que ha estudiado la música de Gerhard, Mompou y Montsalvatge⁵⁵ y Roger Prevel autor de una monografía sobre Mompou (1981)⁵⁶.

Otra de las personalidades musicales más estudiadas recientemente en el panorama catalán ha sido la figura del pianista Ricard Viñes (1875-1943), del que destacamos el estudio biográfico de Montserrat Bergadà, Màrius Bernadó y Nina

del 27. *Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 117-124; CALMELL, César y GARCÍA, Álvaro. *Eduard Toldrà* [Catálogo de obras]. Madrid: SGAE, 1995.

⁴⁹ MARTORELL, Oriol. *Centenari Eduard Toldrà (1895-1995)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Àrea de Música de la Direcció General de Promoció Cultural, 1995.

⁵⁰ Véase: ALEXANINAN, D. «La technique et l'esthétique de Pablo Casals». *Le Monde Musical* VII (1921), pp. 230-234 ; LLONGUERAS, J.; RAMÓN, J. y CARRATALÀ, M. *Pau Casals*. Barcelona: 1927; LITTLEHALES, Lilian. *Pablo Casals*. Londres: 1929 (ed. rev. 1949); *Íd. Pablo Casals: A life*. Nueva York: 1948 (trad. esp. México, 1951); CHRISTEN, E. *Pablo Casals: l'homme, l'artiste*. Ginebra: 1956; FORSEE, A. *Pablo Casals: Cellist for freedom*. Nueva York: 1965; ALAVEDRA, Joan. *L'extraordinària vida de Pau Casals*. Barcelona, 1969; *Íd. Pablo Casals*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1976.

⁵¹ JANÉS, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Barcelona: Ariel, 1975; *Íd. Federico Mompou. Vida. Textos. Documentos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987. Sobre Mompou señalamos también el libro conmemorativo *Federico Mompou (1893-1987): homenaje internacional en el centenario de su nacimiento*. Madrid: SGAE, 1994.

⁵² HOMES, Joaquín. *Robert Gerhard i la seva obra*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Secció de Música, 1991; *Íd. Gent Nostra. Gerhard*. Barcelona: Labor, 1992.

⁵³ BOWEN, Meirion (ed.). *Gerhard on music*. Aldershot: Ashgate, 2000.

⁵⁴ TAVERNA-BECH, Francesc; GUINOVART, Carles; BONASTRE, Francesc y CODINA, Jordi. *Xavier Montsalvatge*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, 1994. CODINA, Jordi. *Xavier Montsalvatge*. Barcelona: Labor, 1992.

⁵⁵ PAINE, Richard. *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music with particular reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge*. Nueva York: Garland, 1989.

⁵⁶ PREVEL, Roger. *La música y Federico Mompou*. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.

Gubisch-Viñes (1994)⁵⁷, la edición de los escritos musicales del pianista a cargo de Màrius Bernadó (1999)⁵⁸ así como la monografía de referencia *Ricard Viñes, el pianista de les avantguardes* (2007)⁵⁹.

Así pues, apreciamos una falta de estudios monográficos sobre el Novecentismo musical en Cataluña, vacío que no pretendemos solventar desde la presente tesis pero que persiste, alentado por imprecisiones terminológicas de dicho concepto histórico, junto a prejuicios ideológicos que nos impiden analizar de manera autónoma los repertorios nacional-católicos de comienzos del siglo XX, herederos de un pasado conservador y casi centenario rival -entonces y ahora-, de las modernas vanguardias y actualmente en situación de olvido y desaparición⁶⁰.

Consideramos, que el presente estudio aportará aspectos novedosos entorno a la música catalana de entreguerras. Primeramente la condición femenina de Selva, nos permitirá conocer el lugar que ocupó la mujer-artista en la sociedad del *nou-cents*. En segundo lugar, consideramos que su dilatada carrera de virtuosa del piano durante dos décadas, ofrecerá nuevos datos a la recepción de la música de cámara, al ahondar en las prácticas interpretativas de la contemporánea escuela francesa para piano y su difusión en nuestro país.

⁵⁷ BERGADÀ, Montserrat; BERNADÓ, Màrius y GUBISCH-VIÑES, Nina. *Ricard Viñes i Roda (1895-1943): testimoni d'un temps*. Lleida: Ajuntament, 1994.

⁵⁸ BERNADÓ, Màrius (ed.). *Escrips musicals de Ricard Viñes*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999.

⁵⁹ *Íd. Ricard Viñes, el pianista de les avantguardes*. Lleida: Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida, 2007.

⁶⁰ Se aprecia en los últimos años un revitalizado interés en Francia por la figura de esta intérprete, alentada por entidades públicas como Radio France y privadas como la Asociación Blanche Selva. Especificamos los programas radiofónicos dedicados a Selva emitidos en Radio France Musique de: Gilles Cantagrel, «L'Heure du conte» (RFR 5 Musique, 10 Noviembre 2005); Delphine Grivel, «Au bonheur des gammes» (*Íd.*, 1 y 3 Noviembre 2006); François Dru, «Pêcheurs de perles» (*Íd.*, 7 Enero 2007) y Emilie Munera, «Le reportage d'Emilie Munera: Illustration musicale avec Guy Selva: Juli Garreta, *Sardana*» (*Íd.*, 26 Junio 2008). Programas radiofónicos disponibles en diferido y on-line en: <http://www.radiofrance.fr/francemusique>. Así, para difundir su figura como intérprete, sus descendientes fundaron la Asociación Blanche Selva en 2002. Entre las iniciativas privadas de dicha asociación, destaca la reciente restauración de la grabación histórica: Isaac Albéniz, Paul Dukas, Gabriel Fauré, César Franck...et al., *Blanche Selva, Une promenade musicale*. Blanche Selva, piano. CD (Association Blanche Selva y Centre International Albert Roussel, RCP 076, 2008), en: <http://www.blanche-selva.com>.

I.3.3. Blanche Selva en la historiografía musical

a. Introducción

En estos últimos años, apreciamos un renovado interés por Blanche Selva, impulsado por centros de investigación públicos de reconocido prestigio. Es el caso del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Francia (París) que catalogó *ex novo* la correspondencia de la intérprete entre 2006 y 2007⁶¹; de la Biblioteca de Cataluña (Barcelona), que adquirió varios fondos con documentario inédito ese mismo año 2007⁶², y de la Biblioteca del Orfeó Català (Barcelona), cuya actual reconversión ha permitido documentar recientemente tres nuevas partituras inéditas de Selva⁶³.

Por otro lado, iniciativas privadas como la Asociación Blanche Selva, fundada en 2002 por descendientes de la intérprete para difundir y dar a conocer su figura, está resultando de gran interés y utilidad, especialmente en la creación de una base de datos preliminar que permita consultar los fondos del archivo familiar Blanche Selva en La Touche (Valence)⁶⁴. Además, dicha asociación ha publicado una primera biografía de la mano de Guy Selva titulada *Une artiste incomparable: Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne* (2010), con un CD adjunto con grabaciones históricas de la intérprete⁶⁵. También fecha del mismo año 2010 la segunda publicación monográfica dedicada a Selva, esta vez fruto de un coloquio científico celebrado en

⁶¹ Correspondencia catalogada entre el 14-I-2006 y el 24-V-2007, según las fichas del catálogo digital OPALE-PLUS en: <http://www.bnf.fr>. Para dar a conocer estos fondos el Departamento de Música de la BNF organizó en la sala de consulta del espacio Richelieu una exposición monográfica sobre la intérprete.

⁶² Los documentos de Blanca Selva de la Biblioteca de Cataluña, proceden de cinco fondos que anticipamos: Mercè Guarro, Joan Llongueras, Frederic Mompou, Nadal i Puig y finalmente Maria Carbonell de Massià.

⁶³ Precisamos que en junio de 2008, la Biblioteca del OC (BOC) localizó concretamente las tres composiciones corales inéditas de Blanche Selva: *La farigola* (1926), *Benedictus/ Quicumque enim / Pater noster* (1929) y *El tronc* (1929).

⁶⁴ Cf. <http://www.blanche-selva.com>.

⁶⁵ SELVA, Guy. *Une artiste incomparable: Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne*. Nice: Association Blanche Selva, 2010, 272 pp.

Lyon (2007) bajo la dirección científica de Jean-Marc Warszawski titulada *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*⁶⁶.

Si la musicología francesa ha publicado ya una primera biografía y monografía sobre Selva, la falta de biografías o monografías sobre Selva en nuestro país exige iniciar prácticamente desde cero la reconstrucción del contexto catalán de la artista⁶⁷. De hecho, se conoce parcialmente la convulsa biografía de Selva condicionada por la 1ª Guerra Mundial, la Guerra Civil española y el inicio de la 2ª Guerra Mundial hasta su muerte. Resulta llamativo que la musicología francesa haya evitado explicar su traumática salida de París, motivada sin duda por su ruptura con la Schola Cantorum y Vincent d'Indy (1919-1922). Distanciamiento que consideramos está relacionado con su posterior establecimiento en Cataluña. Poco se sabe también de sus consecutivas estancias breves en Estrasburgo, así como de sus años en Praga (1919-1923)⁶⁸. Otras posibles explicaciones al desconocimiento de su etapa de madurez (1930-1942) serían la irreversible parálisis contraída en un brazo, accidente que le obligó a abandonar definitivamente su actividad concertística europea desde 1930, así como la desmembración de su biblioteca personal, desaparecida en Barcelona tras la llegada de la Guerra Civil española.

Así, Selva ha figurado prácticamente como intérprete marginal en la historiografía musical española, apareciendo citada de manera secundaria (únicamente como intérprete) junto a otros protagonistas como Isaac Albéniz (1860-1909), Joan Massià (1890-1969) o Joaquín Turina (1882-1949). Ausencia acrecentada por cierta tendencia a considerarla una intérprete extranjera desvinculada de su doble contexto

⁶⁶ WARSZAWSKI, Jean-Marc (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, 300 pp.

⁶⁷ Supone una excepción en la historiografía española la aportación científica de Consuelo Pérez Colodrero «Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión» que analiza las aportaciones de Selva al estudio de la técnica pianística, así como su influencia en España. PÉREZ COLODRERO, Consuelo. «Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión». En: Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Cáceres del 12 al 15 de noviembre de 2008. *Revista de Musicología* XXXII/ 2 (2009), pp. 751-767.

⁶⁸ Así, nos parece significativo que se conserven en Barcelona dos cartas del ministro Toni Szirmai, Presidente de la legación del Reino de los serbios, croatas y eslovenos en Francia, en las que concede a Selva en nombre de SS.MM. el rey Alejandro I, la Cruz de Chevalier de la Orden del St. Sava. Cartas originales manuscritas de W. Bochko Chistitch a Blanche Selva. París 11-V-1923 y 4-VI-1923. Barcelona: MMB, 10.176 y 10.177.

franco-catalán⁶⁹. Por ejemplo, para Roger Aliet (1996), Selva fue como Wanda Landowska una «colaboradora extranjera» de la Revista Musical Catalana⁷⁰. También es el caso de Jorge de Persia (2003) que obviando sus vínculos hispanos, menciona a Selva únicamente dentro del panorama musical francés⁷¹.

Como aportaciones bibliográficas españolas más relevantes hemos de citar los estudios sobre Selva en la Associació Obrera de Concerts de Francesc Carrau y Lluís Plana (1977)⁷². Por otra parte, Xosé Aviñoa (1999)⁷³ ofrece un amplio retrato de Selva como intérprete y pedagoga, mientras que Luca Chiantore (2001)⁷⁴ se centra en las innovaciones técnicas del tratado pianístico de Selva *L'enseignement musical de la technique du piano* (1916-1925). Finalmente Josep Soler y Raúl Benavides (2004)⁷⁵ presentan indirectamente el magisterio de Selva a través del compositor y alumno Xavier Gols (1902-1938). Hasta aquí resulta evidente que los estudios existentes sobre Selva en nuestro país son parciales e indirectos.

Así, sorprende que la musicología española haya dado a conocer únicamente las facetas pianística y pedagógica de Selva, silenciando su amplia actividad literaria como musicógrafa y su labor compositiva desarrollada en Cataluña durante los años veinte y treinta del siglo XX⁷⁶. Consideramos que esta presencia sesgada de Selva y la ausencia

⁶⁹ Quizás también haya contribuido a ello el desconocimiento de su doble nombre Blanche Selva en francés y Blanca Selva en catalán.

⁷⁰ Véase: ALIER, Roger. «El Noucentisme musical». *Història de la Cultura Catalana*, Pere Gabriel, dir. Barcelona: Edicions 62, 1996, vol. 7, p.142.

⁷¹ PERSIA, Jorge de. *Voilà la veritable Manola...En torno a lo Español en la Música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 2003; pp.73, 77,79 y 85.

⁷² CARRAU, Francesc y PLANA, Lluís G. *L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals*. Barcelona: Jaime Libros, 1977, pp.91-95.

⁷³ AVIÑO A, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 4. Barcelona: Eds. 62, 1999, pp. 44-45, 70, 83-84, 88, 214, 230, 232 y 239.

⁷⁴ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technik*. Madrid: Alianza, 2001, pp.687-692.

⁷⁵ SOLER, Josep y BENAVIDES, Raúl. *Xavier Gols (1902-1938)*. Tarragona: Arola, 2004, pp.53-60.

⁷⁶ Nótese la ausencia del catálogo «Works» en la voz biográfica del *New Grove*..., *Op. Cit.* laguna que viene a romper el estudio de Florence Launay «Blanche Selva compositrice». LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice», en: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010, pp. 201-217 y en <http://www.blanche-selva.com>.

de estudios completos sobre su figura ha contribuido a fomentar su desconocimiento como artista plural, error que pretendemos solventar desde el presente estudio y que entendemos permitirá comprender la figura de Selva desde una perspectiva integradora de sus cuatro facetas como intérprete, musicógrafa, pedagoga y compositora. Como afirma Florence Launay: «La historia de la música ha recordado la pianista excepcional, y en menor medida, la pedagoga y autora de textos musicológicos. La creadora musical ha conocido la suerte reservada a la mayoría de las compositoras del pasado, el olvido»⁷⁷.

Como veremos, la cantidad de fuentes primarias catalanas pendientes todavía de catalogación, prueban un prolongado olvido y desinterés hacia una parte significativa de este interesante legado musical. Así pues, la musicología internacional y también española han pasado por alto la etapa catalana de la artista que entendemos permitirá conocer las estrategias de promoción y «civilización» desarrolladas por los músicos del *nou-cents* y descubrir una de las páginas olvidadas de la historia del piano, la pedagogía, la interpretación, la musicografía y la composición femenina de la Barcelona de entreguerras.

b. Voces en obras de referencia

En primer lugar, el *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* editado por Nicholas Slonimsky (1940)⁷⁸ integra una breve noticia biográfica en la que define a Selva como pianista y alumna del Conservatorio de París y más tarde de d'Indy en la Schola Cantorum donde enseñó piano (1901-1922). La voz añade que enseñó en los conservatorios de Estrasburgo, Praga y Barcelona, que fue concertista y la primera en estrenar *Iberia* de Albéniz y que además fue autora de obras pedagógicas. La quinta edición del mismo diccionario (1958)⁷⁹ amplía que fue una de las propagandistas de la música moderna francesa de comienzos de siglo y que sus conciertos atrajeron la élite

⁷⁷ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «L'histoire de la musique n'a retenu que la pianiste exceptionnelle et, dans une moindre mesure, la pédagogue et l'auteur de textes musicologiques. La créatrice musicale a connu le sort réservé à la plupart des compositrices du passé, l'oubli». En : *Ibid.*, p.201.

⁷⁸ SLONIMSKY, Nicholas (ed.). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer, 1940 (4ª ed.), p. 1007.

⁷⁹ *Íd.*, 1958 (5ª ed.), p. 1494.

musical de París, sobresaliendo sus interpretaciones de Bach. La voz se cierra citando los cinco libros publicados por Selva (*La sonate*, *Quelques mots sur la sonate*, *L'enseignement musical de la technique de piano*, *Les sonates de Beethoven* y *Déodat de Séverac*). En su séptima edición (1984)⁸⁰, se subraya el valor de sus obras pedagógicas para piano como *L'enseignement musical de la technique de piano* (1916-1925) e igual que en la quinta edición se especifican sus libros publicados (1913-1930). Finalmente la octava edición de *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (1993)⁸¹ añade que se convirtió en una defensora de la música checa. Así pues, Slonimsky recoge como únicas referencias catalanas su docencia en Barcelona y la publicación del libro *Les sonates de Beethoven* (1927).

También localizamos una breve noticia biográfica de Selva en la cuarta edición del *Dizionario di Musica* de Andrea della Corte y G.M. Gatti (1952)⁸² en la que se define a Selva como pianista y alumna de composición de d'Indy. La nota incluye las publicaciones de *La sonate* (1913), los cuatro volúmenes de *L'enseignement musical de la technique du piano* y la biografía *Déodat de Séverac* (1930), restando ausentes las referencias catalanas.

A semejanza del *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (1940-1993), la doceava edición del *Riemann Music Lexikon* de Hugo Riemann (1961)⁸³ reitera que fue una pianista francesa discípula del Conservatorio de París y de la Schola Cantorum, así como profesora de los conservatorios de Estrasburgo, Praga y Barcelona. Como Andrea della Corte, Riemann también cita sus libros publicados.

Otra noticia biográfica similar a las anteriores aparece en la italiana *Enciclopedia della Musica* de Claudio Sartori (1963-1964)⁸⁴. En ella, se matiza que Selva fue una activa concertista y gran intérprete de Bach, así como una divulgadora de las composiciones francesas contemporáneas. Como en los anteriores autores, Sartori cita sus

⁸⁰ *Íd.*, 1984 (7ª ed.), pp. 2098-2099.

⁸¹ SLONIMSKY, Nicholas (ed.). *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer, 1993 (8ª ed.), p. 926.

⁸² CORTE, Andrea della y GATTI, G.M. *Dizionario di Musica*. Turín: G.V. Paravia, 1952 (4ª ed.), p.545.

⁸³ RIEMANN, Hugo. *Riemann Music Lexikon*. Londres: B.S.Schott's & Co.Ltd., 1961, vol.2. (12ª ed.), p. 670.

⁸⁴ SARTORI, Claudio. *Enciclopedia della Musica*. Milán: Ricordi, 1963-1964, vol. 4, p. 197.

libros publicados. Además incluye una referencia colateral en la voz de Isaac Albéniz, citando a Selva entre las primeras pianistas intérpretes junto a Viñes, Clara Sansoni y J. Iturbi de *Iberia*⁸⁵. Como novedad destaca la alusión a la fundación de una academia musical en Barcelona. Por su parte, Roland de Candé en su *Dictionnaire des Musiciens* (1964)⁸⁶, omite cualquier referencia a Selva como intérprete femenina (la única referencia a una intérprete femenina es para Wanda Landowska), si bien en el apartado de formas musicales de la bibliografía final sí cita su tratado *La sonate* (1913).

Por otro lado, la primera edición del *Dictionnaire Usuel de la Musique. Les Hommes et leurs Oeuvres* de Marc Honegger (1970)⁸⁷ incide en definir a Selva como pianista francesa que estudió en el Conservatorio de París (1893-1895) y después trabajó como profesora de piano con d'Indy en la Schola Cantorum (1901-1921), Estrasburgo, Praga y Barcelona. La voz insiste en el aspecto de intérprete solista de Selva (especialista en Bach, Beethoven, Franck, así como la moderna música francesa de d'Indy y Debussy) y añade sus cinco libros publicados, omitiéndose una vez más su trayectoria camerística con Joan Massià. La tercera edición del *Dictionnaire Usuel de la Musique...* (1986)⁸⁸ incluye la misma nota sin cambios, incluyendo su docencia en Barcelona y la publicación del libro *Les sonates de Beethoven* (1927) como referencias catalanas.

Mucho más específica resulta la voz escrita por Montserrat Albet discípula de Selva en la *Gran Enciclopèdia Catalana* (1979)⁸⁹ al definirla como pianista, pedagoga y musicóloga, aunque omite su faceta de compositora. Albet matiza que su padre fue catalán y que Selva estudió en el conservatorio de París (1893-1895) y con Vincent d'Indy, siendo profesora de piano en la Schola Cantorum (1901-1921) y en los conservatorios de Estrasburgo y Praga. Albet indica que hacia 1922 se estableció en

⁸⁵ *Íd.*, vol.1, pp. 34-35.

⁸⁶ CANDÉ, Roland de. *Dictionnaire des Musiciens (Dictionnaire de Musique)*. París : Eds.Seuil, 1964.

⁸⁷ HONEGGER, Marc. *Dictionnaire Usuel de la Musique. Les hommes et leurs oeuvres*. París: Bordas, 1970 (1ª ed.), vol. 2, p. 1017.

⁸⁸ *Íd.* *Dictionnaire Usuel de la Musique. Les hommes et leurs oeuvres*. París: Bordas, 1986 (3ª ed.), vol. 2, p. 1161.

⁸⁹ ALBET, Montserrat. «Selva, Blanche». En: AA.VV. *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1979, vol. 13, p. 448.

Cataluña donde residió hasta 1937, impulsando la Academia de Música de Barcelona. Añade que desde 1927 colaboró estrechamente con la Associació Obrera de Concerts como pianista y conferenciante, hasta que en 1934 se crearon los «Estudis Musicals Blanca Selva». Para Albet, Selva renovó la técnica pianística publicando *La sonate* (1913) y *L'enseignement musical de la technique du piano* (1916-1925). Además publicó *Les sonates de Beethoven* (1927) difundido anteriormente en forma de artículos en la Revista Musical Catalana. Como intérprete fue especialista en Bach, Beethoven y Franck, además de d'Indy, Debussy, Séverac, Albéniz y Garreta, algunos contemporáneos de los cuales le dedicaron muchas de sus obras. La voz finaliza añadiendo que colaboró a menudo con el violinista Joan Massià en las memorables sesiones de la Sala Parés de Barcelona (1925-1928). Así pues, la voz de Albet es la más completa en lo que a datos catalanes se refiere.

Alain Pâris también incluye una breve nota biográfica en su *Dictionnaire des Intèrpretes* (1982)⁹⁰. En ella, cita que Selva ganó el primer premio del Conservatorio de París (1895), que tocó la integral de Bach en diecisiete conciertos y que realizó conciertos y clases en la Schola Cantorum. Dicha voz finaliza remarcando que estrenó varias obras y fue una fiel intérprete de Séverac, así como la dedicataria de la sonata para piano (1908), el *Quinteto* (1925) y *Thème varié, fugué et chanson* (1926) de d'Indy, así como del segundo cuaderno de *Iberia* de Albéniz y de la *Suite* para piano de Roussel.

La única fuente de las consultadas que cita Selva como pianista francesa, profesora y especialmente compositora procede de la segunda edición de la *International Encyclopedia of Women Composers* de Aaron I. Cohen (1987)⁹¹. Aunque después no es citada en ninguno de los índices de mujeres compositoras, ni como arreglista, ni editora, crítica o conferenciante, la voz especifica que compuso sonatas y arreglos de piezas clásicas. Cohen añade que fue profesora asistente y pianista y que se formó en el Conservatorio de París y con d'Indy, enseñando en la Schola Cantorum, Praga y Estrasburgo. La autora cita sólo una obra suya publicada *L'enseignement*

⁹⁰ PÂRIS, Alain. *Dictionnaire des Intèrpretes*. Paris: Robert Laffont, 1982, pp. 636-637.

⁹¹ COHEN, Aaron I. *International Encyclopedia of Women Composers*. New York: Books and Music, 1987 (2ª ed.), pp.632, 997 y 1020.

musical de la technique du piano. A continuación, Alberto Basso (1988)⁹² presenta a Selva como alumna de la Schola Cantorum (1893-1895), profesora de la Schola, Estrasburgo y Praga (1901-1921) y fundadora de la Academia Blanche Selva de Barcelona en 1921.

Siguiendo a Basso, Franzpeter Goebels en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG, 1989)⁹³ especifica que Selva fue hija de padre catalán y que tuvo desde 1921 una academia musical en Barcelona. Añade también que formó dúo con Joan Massià con quien interpretó obras de Bach, Beethoven y Franck, así como música francesa moderna (d'Indy, Chausson, Debussy y Roussel). La voz finaliza con una relación de los escritos y tratados de piano publicados por Blanche Selva. Finalmente sorprende que en la última edición del MGG (2006) su editor Ludwig Fischer haya suprimido la voz dedicada a Blanche Selva.

Resulta también significativa la ausencia de Blanche Selva como mujer compositora en *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994)⁹⁴, con una única referencia indirecta a propósito de Emiliana de Zubeldía que en 1922 se trasladó a París para estudiar en la Schola Cantorum con la «especialista en Bach» Blanche Selva. Muy incompleta es también la voz de la segunda edición del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001)⁹⁵, en la que su autor Charles Timbrell menciona su primera medalla ganada en el Conservatorio (1895), la integral al piano de Bach con diecisiete recitales (1904), así como el estreno de los tres primeros cuadernos de *Iberia* de Albéniz. De todos modos, resulta novedosa la inclusión de la edición de obras de Clementi, Froberger, Rust y Séverac por parte de Selva, así como la alusión a la pureza y virtuosismo de sus grabaciones con Massià (*Partita en Sib* de Bach y *Preludio, coral y fuga* de Franck).

⁹² BASSO, Alberto. *Dizionario Enciclopedico Universale della Música e dei Musicisti*. Turín: UTET, 1988, vol.7, p.223.

⁹³ GOEBELS, Franzpeter. «Selva Henri, Blanche». En: Friederich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1989, vol. 8, p.492.

⁹⁴ SADIE, Julie Anne y RHIAN, Samuel. *The New Grove Dictionary of Women Composers*. Londres: WW.Norton Co., 1994, p. 514.

⁹⁵ TIMBRELL, Charles. «Selva Henri, Blanche». En: Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001 (2nd ed.), vol.23, p.63.

Recientemente Núria Portell también ha incluido una breve voz dedicada a Selva en la *Gran Enciclopèdia de la Música* (2002)⁹⁶. En ella, Portell menciona que Selva fue profesora de piano en la Schola Cantorum y que residió en Barcelona desde 1922 a 1937. Para terminar, encontramos tan sólo una referencia indirecta a Selva en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002)⁹⁷ a propósito del violinista Joan Massià que junto con su mujer Maria Carbonell fueron discípulos de Selva.

Así pues, en las obras de referencia aparecen como alusiones concretas comunes la docencia de Selva en la Schola Cantorum, Praga, Estrasburgo y Barcelona y su trayectoria como intérprete difusora de Bach y la música francesa moderna. Son temas reiterados la publicación del libro catalán *Les sonates de Beethoven* (Slonimsky, 1958-1993) y su docencia en Barcelona (Honegger, 1986) especificando la fundación de academias (Sartori, 1963-1964) como la Academia Blanche Selva (Basso, 1988) y la Academia musical de Barcelona (Goebels, 1989). La incoherencia más destacada es la docencia de Selva en el conservatorio de Barcelona (Slonimsky, 1940; Riemann, 1961 y Honegger, 1970), así como las fechas de su asentamiento en Cataluña 1922-1937 (Albet, 1979 y Portell, 2002) y el pupillage de Massià (Casares, 2002). Por su parte Albet (1979) y Goebels (*MGG*, 1989) son los únicos que hacen referencia a la trayectoria de la intérprete con Joan Massià. Por otro lado, A. della Corte y G.M.Gatti (1952), Pâris (1982) y Timbrell (2001) omiten cualquier referencia al periodo catalán de la autora, constante que apreciamos en la mayoría de la historiografía. Ausencia acrecentada por la falta de referencias a Selva como musicógrafa y compositora, siendo una excepción en lo que a su faceta compositiva se refiere Cohen (1987).

c. Obras extranjeras de carácter general

Camille Mauclair en *Histoire de la Musique Européenne, 1850-1914: les hommes, les idées, les oeuvres* (1914) alude Selva a propósito del renacimiento lírico-poético que identifica en la constitución de la actual escuela francesa. Concretamente la sitúa como una de las pianistas renovadoras de la moderna escuela francesa,

⁹⁶ PORTELL, Núria. *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002, vol. 7.

⁹⁷ CASARES, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 2002, vol. VII, p.338.

paralelamente al auge vocal de Salignac, Barthori y Croiza y junto con los pianistas Raoul Pugno y Alfred Cortot («dignos sucesores de Delaborde, Planté y Landowska entre otros»)⁹⁸.

En *Musiciens français d'aujourd'hui* (1921), Octave Sere cita únicamente un concierto con obras de Séverac interpretado por Selva, Mary Pironnay y Ricardo Viñes en primavera de 1905 en la Société Nationale⁹⁹. En *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925* (1925)¹⁰⁰, Raymond Charpentier añade en el capítulo IX dedicado a los grandes virtuosos una breve nota biográfica en la que menciona la formación de Selva de una década en París, siendo una pianista clave en el desarrollo de la Schola Cantorum. Para el autor, la pianista apareció en todos los grandes conciertos de la Schola y tuvo por su talento numerosos admiradores parisinos y en provincias.

En *L'essor de la musique espagnole au XXème. siècle* (1929), Henri Collet cita de manera aislada a Selva apuntando que tocó a cuatro manos con Ricard Viñes¹⁰¹. Otra breve referencia aparece en *La musique contemporaine en France* de René Dumesnil (1930)¹⁰². A propósito de los discípulos de Franck, d'Indy y la fundación de la Schola y concretamente en el apartado dedicado a Séverac, Dumesnil cita la biografía de Selva *Déodat de Séverac* (1930).

Más extensa es la noticia biográfica de Hugo Riemann en *Histoire de la musique* (1931)¹⁰³ en la que aparece citada como alumna del Conservatorio de París y de d'Indy, debutando a los trece años. Riemann especifica que fue profesora de piano en la Schola (1901-1921) y después en los conservatorios de Estrasburgo, Praga y Barcelona y que publicó *La sonate* (1913), *Quelques mots sur la sonate* (1914), *L'enseignement musical de la technique du piano* y una obra sobre *Déodat de Séverac* (1930), además de arreglos de obras y ediciones conocidas de música clásica.

⁹⁸ MAUCLAIR, Camille. *Histoire de la musique européenne, 1850-1914 : les hommes, les idées, les oeuvres*. París: Fischbacher, 1914.

⁹⁹ SERE, Octave. *Musiciens français d'aujourd'hui*. Paris : Mercure de France, 1921, p. 408.

¹⁰⁰ ROHOZINSKY, L. (ed.). *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*. París: Libraire de France, 1925, p. 335.

¹⁰¹ COLLET, Henri. *L'essor de la musique espagnole au XXe. siècle*. París : Eschig, 1929, p. 162.

¹⁰² DUMESNIL, René. *La musique contemporaine en France*. París: Armand Colin, 1930, 2 vols, p. 338.

¹⁰³ RIEMANN, Hugo. *Histoire de la musique*. París: Payot, 1931 (3ª ed.), p.1233.

Dos referencias a Selva aparecen en *La musique française de piano* de Alfred Cortot (1932)¹⁰⁴. Concretamente se trata de dos cartas que Déodat de Séverac escribe a Blanche Selva con motivo de la composición de la suite *Cerdaña* y de la fantasía *Sous les lauriers roses, soir du carnaval dans la côte catalane* (1919). Por otro lado, Santiago Kastner en *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (1941) cita a Selva en el apartado «Meditaciones sobre la música ibérica contemporánea» al describir el carácter absoluto de la música española de Albéniz como sigue:

Albéniz, lo sabemos por sus relaciones con Blanche Selva, sintió que con el naturalismo musical inspirado en lo pintoresco español no se creaban valores absolutamente equivalentes a la música que se abstiene de explotar lo típico o un color fácilmente asequible. Llegó el mismísimo Albéniz a decir en una carta: «*J'insiste à croire que ma musique n'est pas assez profonde pour qu'elle (Blanche Selva) se donne la peine de la travailler sérieusement; c'est donc un acte d'abnégation de sa part de vouloir bien la jouer pour courrir à un succès d'épaules certain; etc...*». Y es verdad, a pesar de tratarse del gran Albéniz, la música española podía llegar a terreno más absoluto¹⁰⁵.

Gustave Samazeuilh en *Musiciens de mon temps: chroniques et souvenirs* (1947)¹⁰⁶ incluye un capítulo titulado «Le Souvenir de Blanche Selva et de Ricardo Viñes» en el que describe la faceta interpretativa de Selva partiendo de su retrato físico y ensalzando sus cualidades técnicas. Samazeuilh detalla algunos autores interpretados por Selva (Dukas, Bordes, Séverac, Ravel, Debussy, Ropartz, Bréville) y a continuación hace un retrato psicológico de la pianista, aludiendo a los problemas de salud de sus últimos años de vida. Finaliza el retrato afirmando que fue una digna hija espiritual de su maestro Vincent d'Indy.

Por otro lado, muy ilustrativa resulta la fotografía de Vincent d'Indy y Blanche Selva rodeados de alumnado de la Schola Cantorum que recoge Nicolas Duforcq en *La*

¹⁰⁴ CORTOT, Alfred. *La musique française de piano*. París: Rieder, 1932, pp. 217 y 220.

¹⁰⁵ KASTNER, Santiago. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Ática, 1941, p.331.

¹⁰⁶ SAMAZEUILH, Gustave. *Musiciens de mon temps: chroniques et souvenirs*. París : Marcel Daubin, 1947, pp. 409-412.

musique, les homes, les instruments, les oeuvres (1965)¹⁰⁷. Fotografía incluida en el capítulo segundo de Remy Stricker dedicado a la música francesa de Berlioz a la época contemporánea. Concretamente la fotografía viene a ilustrar los adeptos de la estética franckista.

Fig. 1. Vincent d'Indy y Blanche Selva junto al alumnado de la Schola Cantorum de París.
En : Nicolas Duforcq (ed.). *La musique, les homes, les instruments, les œuvres*
(París : Larousse, 1965), p. 167.

También aparece una mínima referencia a Selva en *La musique française* (1970) del mismo autor Duforcq, concretamente en la cuarta parte de libro dedicado a la «cuarta edad de oro, París y la centralización (1860-1960), contemporáneos y sucesores»¹⁰⁸. Finalmente Charles Timbrell en *French pianism* (1992)¹⁰⁹ reconstruye el árbol genealógico de Selva en lo que a antecedentes pianísticos se refiere e incluye una interesante entrevista a uno de sus últimos discípulos el pianista Jean-Joël Barbier, entrevista en la que se comentan los aspectos más novedosos de la técnica pianística de Selva (concepto de la relajación o decontracción muscular, técnica del «scratch», habilidades eurítmicas de Jaques-Dalcroze, así como los diferentes tipos de ataque).

Así pues, la ausencia de referencias al periodo catalán de Selva es lugar común en las obras extranjeras de carácter general, con la excepción de Riemann (1931) que

¹⁰⁷ DUFORCQ, Nicholas (ed.). *La musique, les homes, les instruments, les oeuvres*. París: Larousse, 1965, p.167.

¹⁰⁸ DUFORCQ, Nicolas. *La musique française*. París: Eds. A. et J. Picard, 1970, p. 431.

¹⁰⁹ TIMBRELL, Charles. *French pianism, an historical perspective*. Londres: Kahn & Averill, 1992, pp. 157-161.

alude a la – incoherente- docencia de la pianista en el conservatorio de Barcelona. Hay alusiones al *Concert de musique catalane* de Selva en la Schola en 1905 junto con Ricard Viñes (Sere, 1921 y Collet, 1929), así como referencias a la Schola Cantorum (Charpentier, 1925 y Duforcq, 1965), Déodat de Séverac (Dumesnil, 1930 y Cortot, 1932) y a la faceta interpretativa y técnica pianística de Selva (Samazeuilh, 1947 y Timbrell, 1992).

d. Obras españolas de carácter general

El crítico musical Antonio Fernández-Cid en *La música española en el siglo XX* (1973)¹¹⁰ cita a Blanca Selva únicamente como maestra del director del Conservatorio Superior de Música de Barcelona Juan Pich Santasusana. Por otro lado, hay numerosas referencias a Selva en la *Història de la música catalana, valenciana i balear* de Xosé Aviñoa (1999)¹¹¹. Destaca un pie de foto biográfico en el que se define a Selva como sigue:

*Filla de pare català i mare francesa, va estudiar a París, fou professora de la Schola Cantorum amb Vincent d'Indy i oferí concerts de piano arreu d'Europa. Estrenà la suite Iberia d'Albéniz i el 1921 s'instal·là a Barcelona on fundà un centre pedagògic i mantingué estret contacte amb la vida musical catalana com a intèrpret i musicògrafa*¹¹².

Siguen las referencias al estreno de la suite *Iberia* de Albéniz (1905-1907)¹¹³ y a su pertenencia a la generación novecentista. Más concretamente Aviñoa define a Selva de «intérprete de primer orden» comparándola con Ricard Viñes, Franck Marshall, Toldrà o Blai Net por combinar la interpretación, con la pedagogía y la composición¹¹⁴. También es citada a propósito de la pedagogía como maestra de la Academia de

¹¹⁰ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973, p. 130.

¹¹¹ AVIÑO A, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barna: Eds. 62, 1999, vol. IV, pp. 44-45, 70, 83-84, 88, 214, 230 y 239.

¹¹² *Íd.*, p. 45.

¹¹³ *Íd.*, p. 214.

¹¹⁴ *Íd.*, p. 230.

Barcelona (1931) y dels «Estudis musicals Blanca Selva» (1934)¹¹⁵. Además aparece mencionada como participante del Festival Bach impulsado por el Orfeó Català¹¹⁶ e intérprete junto con Joan Massià de conciertos en Cataluña como l'Ateneu de la Classe Obrera de Igualada, la Associació d'Amics de la Música del Centre Badaloní (Barcelona), así como la Associació de Música de Girona¹¹⁷. Finalmente Aviñoa alude al magisterio de Blanca Selva y Joan Massià a propósito de una alumna perteneciente a la generación perdida, la bibliotecaria de la Generalitat de Cataluña Montserrat Capmany (1900-...)¹¹⁸. En definitiva, Aviñoa es el único autor dentro del panorama historiográfico español que considera Selva en su cuádruple faceta de intérprete, pedagoga, musicógrafa y compositora.

Cierra este apartado la monografía *Voilà la veritable Manola...En torno a lo español en la música del siglo XX* (2003)¹¹⁹ de Jorge de Persia. En ella, el autor menciona Selva como recuperadora de la música de Bach, intérprete que estrenó la *Iberia* de Albéniz y mecenas en cuyo salón parisino acudía entre otros músicos Albéniz para dar a conocer *Iberia* (ca. 1905-1907).

Así pues, son pocas las obras españolas de carácter general que abordan la personalidad de Selva. Antonio Fernández-Cid (1973) alude únicamente al magisterio de Selva a propósito del director del Conservatorio Superior de Música de Barcelona Juan Pich Santasusana, mientras que Jorge de Persia (2003) vincula exclusivamente a Selva al contexto musical francés y como intérprete de *Iberia*. La *Història de la música catalana, valenciana i balear* de Xosé Aviñoa (1999) es la aportación bibliográfica más completa y exhaustiva al presentar las cuatro facetas de Selva como intérprete, pedagoga, musicógrafa y compositora.

¹¹⁵ *Íd.*, p. 44.

¹¹⁶ *Íd.*, p. 70.

¹¹⁷ *Íd.*, pp. 83,84 y 88.

¹¹⁸ *Íd.*, p. 239.

¹¹⁹ PERSIA, Jorge de. *Voilà la veritable Manola...En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 2003, pp. 73, 77, 79 y 85.

e. Biografías

También múltiples son las referencias a Selva en la doble biografía de Henri Collet *Albéniz et Granados* (1922)¹²⁰. Obviamente Selva aparece citada como intérprete de *Iberia* de Albéniz entre otras obras como *La Vega* (1903)¹²¹, así como asistente a la première de *Pepita Jiménez* (1905)¹²². Collet desvela aspectos como el serio estudio de *Iberia* por parte de Selva, algunas modificaciones en la interpretación de «Triana»¹²³, la doble tastiera en «El Polo» y «Lavapiés»¹²⁴ y el doble pedal inferior de «Almería»¹²⁵.

Una segunda biografía esta vez de Léon Vallas sobre *Vincent d'Indy* (1950)¹²⁶ recoge también múltiples referencias a Selva. Destacan los elogios d'Indy al acoger a Selva como joven pianista en la Schola¹²⁷, la colaboración de la pianista en la edición nacional de las piezas de Bach en Sénart¹²⁸, la advertencia a los padres de Selva con motivo de los bombardeos parisinos de la Primera Guerra Mundial¹²⁹, la dirección de un concierto en el concurso de Blanche Selva en San Sebastián¹³⁰, el estreno de la difícil *Sonata en mi* para piano (1908)¹³¹, así como del *Thème varié, fugue et chanson* (1925)¹³² ambas de d'Indy. Le sigue una referencia a las interpretaciones en París de la *Sonate pour piano et violon* de d'Indy (1903-1904) con Armand Parent al violín en

¹²⁰ COLLET, Henri. *Albeniz et Granados*. París: Ed. D'Aujourd'hui, 1922 (reed. 1982).

¹²¹ *Íd.*, pp. 14, 73, 75, 142, 149, 163 y 166.

¹²² *Íd.*, p. 72.

¹²³ *Íd.*, pp. 164-165.

¹²⁴ *Íd.*, pp. 165-166.

¹²⁵ *Íd.*, p. 171.

¹²⁶ VALLAS, Léon. *Vincent d'Indy: la maturité, la vieillesse (1886-1931)*. París: Albin Michel, 1950, vol. II, pp. 44-46, 96, 99, 108, 171, 175, 178, 195 y 199.

¹²⁷ *Íd.*, pp. 44-46.

¹²⁸ *Íd.*, p. 96.

¹²⁹ *Íd.*, p. 99.

¹³⁰ *Íd.*, p. 108.

¹³¹ *Íd.*, pp. 171 y 175.

¹³² *Íd.*, p. 178.

tercera audición, así como del *Quinteto op. 81* de d'Indy para dos violines, alto, violonchelo y piano¹³³.

La tercera biografía con alusiones a Selva es *Albéniz, sa vie, son oeuvre* de Gabriel Laplane (1956)¹³⁴. En ella, se cita Selva como una de las primeras intérpretes de Albéniz junto a Marguerite Long, Clara Sansoni, Alfred Cortot y los españoles Joaquín Malats y Ricardo Viñes¹³⁵. Concretamente se especifica que Selva estrenó la *Seguidilla* de Albéniz (1905)¹³⁶ y que dio a conocer *Iberia* programándola en sus giras¹³⁷, siendo una de las pianistas ideales en las interpretaciones albenicianas al ser capaz de mezclar rapidez y claridad¹³⁸. Finalmente Laplane menciona las correcciones de Selva aprobadas por Albéniz del segundo cuaderno, concretamente en «Rondeña» (1905)¹³⁹.

Por su parte Michel Peus en su biografía sobre *Déodat de Séverac: sa vie, son oeuvre et son influence méridionale* (1972) menciona a Selva como intérprete de las suites para piano de Séverac *En Languedoc* y *Cerdaña*, siendo la finalizadora del segundo volumen de *En vacances*. Peus cita algunas cartas de Séverac a Selva en las que se aprecia la afinidad estilística y estética entre ambos artistas¹⁴⁰.

Cougnaud-Raginel en su biografía sobre *Joseph Canteloube: Chantre de la terre* (1988) cita las reuniones musicales en casa de Blanche Selva los domingos en el París de inicios de siglo. Hay referencias indirectas a Selva en la correspondencia final¹⁴¹. *Vincent d'Indy and his world* de Andrew Thompson (1996)¹⁴² es la sexta

¹³³ *Íd.*, pp. 195 y 199.

¹³⁴ LAPLANE, Gabriel. *Albéniz, sa vie, son oeuvre*. París: Milieu du Monde, 1956, pp. 59, 62-63, 167 y 204.

¹³⁵ *Íd.*, p. 59.

¹³⁶ *Íd.*, p. 62.

¹³⁷ *Íd.*, p. 63.

¹³⁸ *Íd.*, p. 167.

¹³⁹ *Íd.*, p. 204.

¹⁴⁰ PEUS, Michel. *Déodat de Séverac : sa vie, son œuvre et son influence méridionale*. Perpinyán : Louis Sensevy, 1972, pp. 41-42, 44, 46 y 48.

¹⁴¹ COUGNIAUD-RAGINEL. *Joseph Canteloube: Chantre de la terre*. Béziers: Société Musicale du Languedoc, 1988, p. 32.

biografía con referencias a Selva. Primeramente se alude a la relación padre-hija entre d'Indy y Selva cuando ésta entró a formar parte de la Schola, sobresaliendo como una de las mejores intérpretes de Beethoven¹⁴³ y profesoras de piano¹⁴⁴ de actitud severa, actitud necesaria para unir el amateurismo con el profesionalismo¹⁴⁵. Thompson comenta que Selva fue una de las editoras de la Schola que editó piezas para piano facilitadas¹⁴⁶. Finalmente el biógrafo añade que fue en 1919 cuando d'Indy rompió definitivamente con Selva. Thompson afirma como posible causa de su ruptura la celosía por parte de Selva a causa de la entrada en la Schola de la distinguida pianista Caroline Janson¹⁴⁷.

Xosé Aviñoa escribe una séptima biografía con alusiones a Selva, esta vez sobre el compositor catalán *Manuel Blancafort* (1997)¹⁴⁸ en la que describe la errónea muerte de Blanche Selva en Barcelona y la dedicatoria de la *Sonatina antiga* «*Les ombres perennes*» del compositor a la intérprete. En *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936* (2001), Carol A. Hess se refiere una vez más a la faceta interpretativa de Selva¹⁴⁹.

Jane F. Fulcher en *Debussy and his world* (2001)¹⁵⁰ menciona Selva como pianista scholista que antes de la Primera Guerra Mundial escribe *Quelques mots sur la sonate*, una descripción del género (1914). Fulcher contrapone la tradicional producción de Selva (inviabile) con el auge del género sinfónico en tiempos de Debussy.

¹⁴² THOMPSON, Andrew. *Vincent d'Indy and his world*. Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 115, 122, 124-126 y 197.

¹⁴³ *Íd.*, p.115.

¹⁴⁴ *Íd.*, p.122.

¹⁴⁵ *Íd.*, pp. 124-125.

¹⁴⁶ *Íd.*, p.126.

¹⁴⁷ *Íd.*, p. 197.

¹⁴⁸ AVIÑO, Xosé. *Manuel Blancafort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997, pp.102-103.

¹⁴⁹ HESS, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

¹⁵⁰ FULCHER, Jane F. *Debussy and his world*. Oxford: Princeton University Press, 2001, p. 223.

Josep Soler y Raul Benavides tratan en la biografía dedicada al alumno tarraconense de Blanche Selva Xavier Gols (2004)¹⁵¹ un capítulo a «Estudis amb Blanca Selva». En dicho capítulo, se menciona que Gols ganó una beca para estudiar con la pianista (1927-1929) y que aprendió con ella una interpretación espiritual, las músicas de Bach y Beethoven así como las bases de su tratado *L'enseignement musical de la technique du piano*. El capítulo se completa con algunas referencias a las críticas de Xavier Gols a Blanca Selva y Joan Massià del periódico *La Nau* del que Gols fue crítico.

Para terminar, la reciente y primera biografía *Une artiste incomparable Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne* de Guy Selva (2010) ha sido nuestro estudio de referencia en el conocimiento de la personalidad de la pianista¹⁵². Se trata de una contribución fundamental, puesto que hasta el momento no existía ninguna biografía centrada en Selva. Guy Selva ofrece una rigurosa visión sobre todas las etapas de la vida de la artista, centrándose en los años de la Schola Cantorum, Praga y Estrasburgo, dedicando también un capítulo a los años barceloneses. Destacan además de un completo catálogo fotográfico en las páginas centrales de la biografía, apéndices que comprenden: detalles cronológicos, tablas con la actividad concertística, estrenos, obras dedicadas, escritos, el plan de *L'enseignement musical de la technique du piano*, alumnado, partituras editadas, composiciones, discografía, notas biográficas sucintas y una actualizada bibliografía. La biografía se completa con un CD con tres grabaciones históricas de Selva de 1928 (*Prélude, choral et fugue* de César Franck, *Partita núm. 1 en Si bemol* de Bach y *Les muletiers devant le Christ de Llivia* de Séverac). La biografía es rica en citas epistolares y fuentes primarias, si bien prevalecen en dichas aportaciones científicas referencias procedentes de archivos franceses. Así, se hecha en falta una mayor atención a los años catalanes de la artista y su relación con el contexto del Novecentismo, al predominar en especial alusiones a las etapas francesas de la artista.

Así pues, en las biografías expuestas hasta aquí Selva tiene más bien una presencia horizontal, a excepción de la biografía de referencia de Guy Selva (2010). Aparece como intérprete de *Iberia* en las biografías sobre Albéniz de Collet (1922) y Laplane (1956). Obviamente en las biografías sobre Vincent d'Indy de Léon Vallas

¹⁵¹ SOLER, Josep y BENAVIDES, Raul. *Xavier Gols (1902-1938)*. Tarragona : Arola, 2004, pp. 53-60.

¹⁵² SELVA, Guy. *Une artiste incomparable Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne*. Niza : Association Blanche Selva, 2010, 272 pp.

(1950) y Andrew Thompson (1996) aparece vinculada a la Schola Cantorum, sucediendo lo mismo en la biografía sobre Debussy de Jane F. Fulcher (2001). Esporádicas son también las alusiones a las reuniones dominicales en el salón Selva de París (Cougnaud-Raginel, 1988). En otras ocasiones la pianista aparece vinculada a Séverac (Peus, 1972) o a compositores catalanes como Blancafort (Aviñoa, 1997), predominando en dichas biografías sus facetas como maestra de la Schola Cantorum e intérprete (Hess, 2001).

f. Monografías

Vincent d'Indy cita a Selva en *La Schola Cantorum: son histoire depuis sa formation* (1927) como una propagandista de primer orden en la influencia y difusión individual de la Schola Cantorum. A su vez, menciona sus alumnos de piano españoles (Francesc Civil, Magdalena Soler y Usandizaga) incluyéndola en la plantilla de profesores de piano de la Schola¹⁵³.

Otra monografía esta vez dedicada a *L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals* de F. Carrau y L.G. Plana (1977)¹⁵⁴ sitúa a Selva como participante en los conciertos de la AOC junto con Joan Massià y además comentarista de los programas de conciertos. Se añaden las palabras de bienvenida a la asociación de Pau Casals. La obra contiene información detallada sobre los «Estudis Musicals Blanca Selva» (1934-1937).

El compositor y pianista Pere Vallribera en *Séverac i Viñes: breus comentaris sobre aquestes personalitats* (1985) incluye dos cartas de Séverac a Selva rememorando sus estancias en Cataluña¹⁵⁵. Por otro lado, el discípulo de d'Indy Georges Favre en *Musiciennes méditerranéens oubliés* (1985) incluye una carta de Déodat de Séverac a Blanche Selva (1907) con alusiones al gusto por las composiciones de inspiración mediterránea¹⁵⁶. Por su parte, la especialista en música francesa Elaine Brody en *París*,

¹⁵³ D'INDY, Vincent. *La Schola Cantorum: son histoire depuis sa formation*. París: Librairie Bloud & Gay, 1927, pp. 217-219, 225-226 y 236.

¹⁵⁴ CARRAU, Francesc; PLANA, L.G. *L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals*. Barcelona: Jaimes Libros, 1977, pp. 43, 46, 91-95 y 115.

¹⁵⁵ VALLRIBERA, Pere. *Séverac i Viñes: breus comentaris sobre aquestes personalitats*. Lleida : Institut d'Estudis Ilerdencs, 1985, pp. 11-12.

¹⁵⁶ FAVRE, Georges. *Musiciennes méditerranéens oubliés*. París : Pensée Universelle, 1985, p. 163.

the musical kaleidoscope (1987) especifica que Selva tocó en las reuniones del pintor Maurice Denis en Lerolle, ca. 1894¹⁵⁷. *L'Avant-Garde musicale et ses sociétés à Paris (1871-1939)* de Michel Duchesneau (1997)¹⁵⁸ contiene también dos referencias a Selva. La primera de ellas es la interpretación de la *Sonata en fa#* de Maurice Alquier por parte de Selva (1910), la segunda comprende los estrenos en la Sala Pleyel de la *Sonata op. 13* de Alberic Magnard, así como del *Jour d'été a la montagne* a dos pianos de Vincent d'Indy.

El musicólogo y filósofo Vladimir Jankélévitch en *La presencia lejana: Albéniz, Séverac, Mompou* (1999) se refiere a las indicaciones de ejecución de Selva en algunas obras editadas de Séverac que evidencian la unión intérprete-compositor¹⁵⁹. Hisama en *Gendering musical Modernism. The music of R.Crawford, M.Bauer & M.Gideon* (2001)¹⁶⁰ cita a Selva como participante del concierto dedicado a *La musique catalane* junto con Ricard Viñes el 6 de mayo de 1905 en la Schola Cantorum, tocando varias obras de Albéniz y Granados. Hisama añade que Selva dio múltiples conciertos consagrados a la música española.

De todos modos, la *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technik* del pianista, musicólogo y pedagogo Luca Chiantore (2001)¹⁶¹ es el monográfico más específico sobre Selva. En él, Chiantore explica las innovaciones técnicas recogidas en su tratado *L'enseignement musical de la technique du piano* (gestos amplios de todo el brazo, diferentes tipos de ataque, dedos verticales, movilidad del antebrazo, articulación percutida, peso y coordinación muscular) que interpreta en clave estética ensalzándola, junto a Alfred Cortot e Isidor Phillip, como verdadera escuela pedagógica de su tiempo.

¹⁵⁷ BRODY, Elaine. *Paris, the musical kaleidoscope (1870-1925)*. Londres: Robson Books, 1987, p. 123.

¹⁵⁸ DUCHESNAU, Michel. *L'Avant-Garde musicale et ses sociétés à Paris (1871-1939)*. Liège: Mardaga, 1997, pp. 169-170 y 267.

¹⁵⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La presencia lejana: Albéniz, Séverac, Mompou*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999, pp. 83-152.

¹⁶⁰ HISAMA, E.M. *Gendering musical Modernism. The music of R. Crawford, M.Bauer & M.Gideon*. Cambridge: University Press, 2001.

¹⁶¹ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technik*. Madrid: Alianza, 2001, pp. 523, 687-692.

Aunque reconoce que su propuesta sobre los diferentes tipos de ataque fue una iniciativa aislada en el panorama pianístico, Chiantore ratifica la enorme calidad de su tratado pianístico.

Por otro lado, Roger Nichols hace una alusión al salón de Selva y al estreno de *Iberia* en *The arlequin years: music in Paris, 1917-1929* (2002)¹⁶². Finalmente Alfredo Morán incluye plurales referencias históricas sobre Selva en *Joaquín Turina corresponsal en París...y otros artículos de prensa. Escritos de un músico* (2002)¹⁶³. Concretamente la monografía recoge las críticas parisinas de Joaquín Turina (1911-1914) con obligadas referencias a la faceta interpretativa de Selva en París.

Obviamente la monografía más completa sobre Selva es la reciente *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne* (2010) que bajo la dirección científica de Jean-Marc Warszawski recorre múltiples aspectos de la personalidad musical de la artista¹⁶⁴ e incluye el texto de Selva *Notes sur les études de piano* (1906), así como noticias biográficas, un catálogo de obras (literarias y pedagógicas, composiciones, transcripciones y ediciones), y bibliografía final.

Después de unas páginas introductorias a cargo de Gilles Cantagrel y el editor Warszawski, Stépan Etcharry presenta su «Portrait de Blanche Selva à travers une correspondance adressée à Guy Ropartz» en el que llama la atención sobre la necesidad de poner en relación el epistolario Ropartz con otros epistolarios del círculo amical y profesional de Selva con el fin de profundizar en la personalidad de la pianista y abrir nuevas perspectivas históricas y musicológicas¹⁶⁵. En «Blanche Selva interprète», Rémy Campos presenta la personalidad polivalente de Selva y su aportación a la historia de la interpretación¹⁶⁶. Ludvine Isaffo en «Collaboration entre un compositeur et une interprète: Déodat de Séverac et Blanche Selva» demuestra cómo Selva representa una

¹⁶² NICHOLS, Roger. *The arlequin years: music in Paris (1917-1929)*. Londres: Thames & Hudson, 2002, pp. 198-199.

¹⁶³ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina corresponsal en París...y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 43, 70, 82, 84, 162-163 y 256.

¹⁶⁴ WARSZAWSKI, Jean-Marc (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010.

¹⁶⁵ ETCHARRY, Stépan. «Portrait de Blanche Selva à travers une correspondance adressée à Guy Ropartz». *Ibid.*, pp. 9-40.

¹⁶⁶ CAMPOS, Rémy. «Blanche Selva interprète». *Ibid.*, pp. 41-68.

encrucijada de encuentros tanto con los scholistas como con los grandes intérpretes y compositores¹⁶⁷. En la misma línea, Cécile Quesney plantea las relaciones entre Selva y Albéniz en «Blanche Selva et Isaac Albéniz: un “tyran des pianistes” et son interprète dévouée»¹⁶⁸. Yves Ferraton aporta una singular contribución a propósito de «Blanche Selva et l’Orchestre de Lyon»¹⁶⁹. Luca Chiantore ofrece un estudio sobre las grabaciones históricas de Selva en «La théorie du neume dans les enregistrements de Blanche Selva»¹⁷⁰. La pedagoga y concertista Françoise Thinat en «Le geste et l’esprit» reflexiona sobre las aportaciones metodológicas de Selva a la escuela del piano contemporáneo¹⁷¹. De manera similar, la concertista Diane Andersen se plantea la herencia pianística del magisterio de Selva en «Les notions de rythme, silence et intelligence chez Blanche Selva»¹⁷². Florence Le Doussal relaciona el misticismo de d’Indy con la religiosidad de Selva en «Au sommet de la vie artistique et spirituelle de Blanche Selva et Vincent d’Indy, *La Légende de saint Christophe*»¹⁷³. El periodista y docente Claude Gay añade una interesante aportación sobre la amistad de Selva con los hermanos Castéra en «Blanche Selva et les frères Castéra: une amitié indéfectible et féconde»¹⁷⁴. Damien Top relata otra relación de amistad en «Albert Roussel et Blanche Selva: constance et fluctuance d’une amitié»¹⁷⁵. La musicóloga Florence Launay realiza

¹⁶⁷ ISAFFO, Ludivine. «Collaboration entre un compositeur et une interprète: Déodat de Séverac et Blanche Selva». *Ibid.*, pp. 69-84.

¹⁶⁸ QUESNEY, Cécile. «Blanche Selva et Isaac Albéniz: un “tyran des pianistes” et son interprète dévouée». *Ibid.*, pp. 85-98.

¹⁶⁹ FERRATON, Yves. «Blanche Selva et l’Orchestre de Lyon». *Ibid.*, pp. 99-104.

¹⁷⁰ CHIANTORE, Luca. «La théorie du neume dans les enregistrements de Blanche Selva». *Ibid.*, pp. 105-122.

¹⁷¹ THINAT, Françoise. «Le geste et l’esprit». *Ibid.*, pp. 127-136.

¹⁷² ANDERSEN, Diane. «Les notions de rythme, silence et intelligence chez Blanche Selva». *Ibid.*, pp. 137-142.

¹⁷³ LE DOUSSAL, Florence. «Au sommet de la vie artistique et spirituelle de Blanche Selva et Vincent d’Indy, *La Légende de saint Christophe*». *Ibid.*, pp. 143-162.

¹⁷⁴ GAY, Claude. «Blanche Selva et les frères Castéra: une amitié indéfectible et féconde». *Ibid.*, pp. 163-178.

¹⁷⁵ TOP, Damien. «Albert Roussel et Blanche Selva: constance et fluctuance d’une amitié». *Ibid.*, pp. 179-200.

una excepcional aportación a propósito de la faceta de Selva como compositora¹⁷⁶. Finalmente Delphine Grivel sitúa la relación interdisciplinar de Selva con el pintor Maurice Denis¹⁷⁷. Así pues, estas catorce aportaciones monográficas están centradas mayoritariamente en la etapa francesa de la Schola Cantorum de Selva, aportaciones que consideramos insuficientes al dejar de lado el período catalán de la artista.

g. Capítulos en obras colectivas y artículos

Joan Alavedra en «*Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva*» (1968) realiza un breve recorrido biográfico sobre la autora apuntando que en 1907 conoció a Albéniz, d'Indy y Séverac entre otros¹⁷⁸. Añade José Bruyr en «En recuerdo de Déodat de Séverac músico catalán» (1977) que Selva fue la intérprete preferida de Séverac¹⁷⁹. En la misma línea, Georges Favre en «Un musicien méditerranéen: Déodat de Séverac» (1981) cita Selva como intérprete de la suite *En Languedoc* de Séverac¹⁸⁰. Por su parte el pianista Antonio Sardi di Letto en «Déodat de Séverac: un esempio di pianismo mediterraneo» (1992) cita una carta de Séverac a Selva del 8 de agosto de 1919 a propósito de la fantasía para piano *Sous les lauriers roses*¹⁸¹.

La especialista catalana Montserrat Bergadà en «Les pianistes catalans dans le Midi de la France au tournant de siècle» (1994) afirma que Selva, como otros pianistas franceses, se instaló en Barcelona de 1925 a 1937 donde ejerció una intensa actividad pedagógica y concertística. Bergadà añade que fue Selva quien estrenó la *Iberia* de Albéniz y que muerto Séverac, mantuvo el proyecto de crear una «Escuela Mediterránea

¹⁷⁶ LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». *Ibid.*, pp. 201-218.

¹⁷⁷ GRIVEL, Delphine. «À la croisée des arts : Blanche Selva et Maurice Denis». *Ibid.*, pp. 219-234.

¹⁷⁸ ALAVEDRA, Joan. «*Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva*». En: Montserrat Alavedra. *Personatges inoblidables i altres records*. Barcelona: Selecta, 1968.

¹⁷⁹ BRUYR, José. «En recuerdo de Déodat de Séverac músico catalán», *Montsalvat* núm. 40 (Junio 1977), pp. 334-337.

¹⁸⁰ FAVRE, Georges. «Un musicien méditerranéen: Déodat de Séverac (1873-1921) », *Revue Universelle des faits et des idées*, núm. 57 (Septiembre 1981), p.63.

¹⁸¹ SARDI DI LETTO, Antonio. «Déodat de Séverac: un esempio di pianismo mediterraneo ». En : Armando Menicacci y Johannes Streicher (eds.). *Esotismo e Scuole Nazionali, itinerari musicali tra l'Europa e le Americhe*. Roma: Logos, 1992, p. 80.

de Música»¹⁸². Por su parte, Pierre Guillot en «Déodat de Séverac: quelle *méditerranéisation* de la musique ? » (1994) cita en varias ocasiones a la biografía *Déodat de Séverac* de Blanche Selva con alusiones al carácter mediterráneo del compositor¹⁸³.

Jean Bernard Cahours d'Aspry incluye una extensa noticia biográfica en *Musiques et musiciens au faubourg Saint-Germain* (1996)¹⁸⁴ a propósito de los cenáculos musicales del siglo XIX. Cahours d'Aspry considera Selva una intérprete ejemplar del *Prélude, choral et fugue* de Franck y la define como una pianista catalano-lorena excepcional. El autor matiza que marchó a Barcelona en 1921 para fundar su propia academia en la que enseñó hasta 1927, colaborando además con el violinista Joan Massià. Selva, que interpretó música de amigos compositores diversos (Bordes, Albéniz, Dukas, Fauré, d'Indy, Roussel, Witkowsky, Séverac – del que fue su mayor propagandista y del que escribiría una biografía-), propició reuniones musicales en su cenáculo, concretamente en dos de los apartamentos que habitó del *faubourg Saint-Germain* (50 y 36 de la *rue Varenne*), en el que escribió el grueso de sus libros (*La sonate, L'enseignement musical de la technique du piano* y *Les sonates de Beethoven*). Músicos como Vincent d'Indy le dedicaron entre otras obras *Sonate en mi, op.63* (estrenada por Selva en 1908) y *Thème varié, fugue et chanson, op.85* (1925).

Francesc Bonastre en «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la *Orquestra Sinfònica de Barcelona*, la *Orquestra Pau Casals* y la *Banda Municipal*» (2001)¹⁸⁵ cita Selva junto con otros solistas como Marshall, Turina, Bartók y Casella vinculados a la Orquestra Pau Casals. Mientras que Xosé Aviñoa menciona

¹⁸² BERGADÀ, Montserrat. «Les pianistes catalans dans le Midi de la France au tournant du siècle». En : *Musique dans le Midi de France*. Villecroze : Klincksieck, 1994, pp. 287-307.

¹⁸³ GUILLOT, Pierre. «Déodat de Séverac: quelle *méditerranéisation* de la musique ? ». En : *Ibid.*, pp. 309-324.

¹⁸⁴ CAHOURS D'ASPRY, Jean-Bernard. «Blanche Selva». En: Jean Gallois (ed.). *Musiques et Musiciens au faubourg Saint-Germain*. París: Délégation Artistique de la Ville de Paris, 1996, pp. 150-151.

¹⁸⁵ BONASTRE, Francesc. «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la *Orquestra Sinfònica de Barcelona*, la *Orquestra Pau Casals* y la *Banda Municipal*». En: Emilio Casares (ed.). *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: SGAE, 2001, vols. 8-9, pp.255-276.

en la misma publicación el «*Centre d'Estudis musicals Blanca Selva*» en «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del s.XX» (2001)¹⁸⁶.

Añadimos también el artículo de Rémy Campos y Nicolas Donin «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy: de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début du XXème. siècle» (2005)¹⁸⁷ en el que se argumentan las implicaciones de Selva como intérprete y analista de la *Sonata en mi* para piano de Vincent d'Indy, heredera de las técnicas de análisis del propio d'Indy.

Para terminar destacamos el artículo monográfico excepcional en el panorama musicológico español «Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión» (2009) de Consuelo Pérez Colodrero que analiza muy superficialmente la figura de la pianista, su trayectoria, aportaciones musicales y teóricas al estudio de la técnica pianística, así como su influencia en España¹⁸⁸, tratándose de una aportación centrada en la figura de Selva como «tecnóloga» innovadora de la metodología de la escuela francesa para piano de inicios del siglo XX.

h. Trabajos académicos

Encontramos referencias colaterales sobre Selva en la tesis de Elaine Brody «The piano Works of Déodat de Séverac, a stylistic analysis» (1964)¹⁸⁹ como intérprete de las obras de Séverac, y en la tesis de Christiane Le Bordays «Un siècle de présence espagnole dans la musique française» (1984) como dedicataria de la fantasía de Séverac *Sous les lauriers roses* (1919)¹⁹⁰. También aparecen referencias a los estrenos de

¹⁸⁶ AVIÑOA, Xosé. «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del s.XX». En: *Ibid.*, pp. 277-286.

¹⁸⁷ CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy: de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début du XXe. siècle», *Annales Suisses de Musicologie* XXV (2005), pp. 155-216.

¹⁸⁸ PÉREZ COLODRERO, Consuelo. «Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión». En: Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Cáceres del 12 al 15 de noviembre de 2008. *Revista de Musicología* XXXII/2 (2009), pp. 751-767.

¹⁸⁹ Elaine Brody, *The piano works of Déodat de Séverac, a stylistic analysis* (Ph. D. diss., Universidad de Nueva York, 1964), pp. 35, 37-38 y 406.

¹⁹⁰ Christiane Le Bordays, *Un siècle de présence espagnole dans la musique française* (Ph. D. diss., Université Paris IV-Sorbonne, 1984), p. 677.

Séverac por parte de Selva, así como a los escritos de Séverac sobre Selva en la tesis de Pierre Guillot «Déodat de Séverac: essai d'analyse musicale et esthétique de son oeuvre» (1985)¹⁹¹. Significativa resulta la mención en la tesis de Oriol Martorell *Mig segle de simfonisme a Barcelona (1920-1970)* (1995)¹⁹² de los «Estudis Musicals Blanca Selva» de Barcelona que define como centro de educación musical y arte. Además Martorell añade que Selva fue la intérprete preferida de Séverac.

Después de todo lo dicho hasta aquí concluimos afirmando que la historiografía existente sobre Selva es muy amplia y dispersa. Han escrito sobre ella autores en voces de referencia que han plasmado sus tres facetas más conocidas: intérprete, pedagoga y musicógrafa. Los autores extranjeros han abordado especialmente su faceta como intérprete y en menor medida sus otras dos facetas. Los autores españoles han tratado su doble faceta de intérprete y pedagoga, mientras que los biógrafos han añadido a Selva como intérprete colateral de otros compositores (d'Indy, Debussy y Séverac entre otros). Los autores de monografías también han abordado más la faceta interpretativa de Selva que la pedagógica, mientras que en otras investigaciones puntuales Selva figura como intérprete de Séverac y en menor medida como profesora. Finalmente los autores de tesis la han incluido también como intérprete de Séverac y profesora.

Más concretamente entre los estudiosos de Selva encontramos sobre todo historiadores franceses (Honegger, Pâris, Sere, Duforcq) algunos de ellos biógrafos de Albéniz (Collet y Laplane), Séverac (Favre, Peus, Guillot y Cahours d'Aspry) o Canteloube (Cougniaud-Raginel). Le siguen historiadores de la música de distintas nacionalidades como los italianos Claudio Sartori (1963-1964) y Alberto Basso (1988), musicólogos americanos como Slonimsky (1940-1993) y Aaron I. Cohen (1987) o musicólogos alemanes como Hugo Riemann (1961). Llama la atención que críticos musicales y musicógrafos hayan escrito sobre Selva, es el caso del italiano Andrea della Corte (1952), de los franceses Camille Mauclair (1914), René Dumesnil (1930) y Roland de Candé (1964) así como de Antonio Fernández-Cid (1973) en España.

Además, se han interesado por Selva musicólogos especializados en música francesa como Léon Vallas (1950), Elaine Brody (1964), Michel Duchesneau (1997),

¹⁹¹ Pierre Guillot, *Déodat de Séverac: Essai d'analyse musicale et esthétique de son œuvre* (Ph. D. diss. Université Paris IV- Sorbonne, 1985), pp. 348-350, 842, 856 y 869.

¹⁹² Oriol Martorell, *Mig Segle de Simfonisme a Barcelona (1920-1970)* (Ph. D. diss., Universitat de Barcelona, 1995), p. 41.

Jane F. Fulcher (2001) y Roger Nichols (2002) entre otros. También han escrito sobre Selva discípulos de Vincent d'Indy como el compositor y crítico Gustave Samazeuilh (1947) o el musicólogo y compositor Georges Favre (1985). Por otra parte han estudiado a Selva desde un punto de vista técnico pianistas como Santiago Kastner (1941), Franzpeter Goebels (*MGG*, 1989), Antonio Sardi di Letto (1992), Charles Timbrell (*NG*, 2001) y Luca Chiantore (2001). Otro grupo de estudiosos sobre Selva lo constituyen los hispanistas, así figuran entre los más destacados Henri Collet (1922 y 1929) y Christiane Le Bordays (1984).

En España han escrito sobre Selva la discípula de Selva Montserrat Albet (1979), musicólogos especializados en música contemporánea como Jorge de Persia (2003), catedráticos de historia de la música como Oriol Martorell (1995) y catedráticos de musicología como Francesc Bonastre y Xosé Aviñoa (2001). Entre los biógrafos destaca el periodista, poeta y biógrafo de Pau Casals Joan Alavedra (1968). Además se han interesado por Selva pianistas y compositores como Pere Vallribera (1985) y especialistas en música francesa como Montserrat Bergadà (1994).

Todos ellos comparten haber escrito sobre las tres facetas más sobresalientes de Selva: intérprete, pedagoga y en menor medida musicógrafa. De hecho podemos afirmar que la faceta más estudiada es con diferencia la interpretativa. Así, Selva aparece citada como intérprete en la mayoría de voces en obras de referencia, obras extranjeras de carácter general, obras españolas generales, biografías, monografías, capítulos de obras colectivas y artículos, así como trabajos académicos. De la faceta interpretativa sobresale su faceta renovadora como solista de la moderna música francesa, debutante de la *Iberia* de Albéniz o intérprete de Bach, Beethoven o Séverac.

El segundo tema más estudiado es su faceta pedagógica como profesora de la Schola y los conservatorios de Praga, Estrasburgo y Barcelona. Así, Vincent d'Indy exalta el rol pedagógico de Selva en la Schola (1927). Si bien se repite la incoherencia de su docencia en el Conservatorio de Barcelona, algunas voces en obras de referencia añaden la fundación de una academia musical en Barcelona. Es el caso de Sartori (1963-1964), Basso (1988) y Goebels (1989). También se cita el impulso de la Academia de Música de Barcelona y los «Estudis Musicals Blanca Selva» por parte de Carrau y Plana (1977), Albet (1979), Aviñoa (2001) y Soler y Benavides (2004).

En tercer lugar, añadimos que si bien se citan sus libros publicados en voces de obras de referencia (Slonimsky, della Corte, Riemann, Sartori, Candé, Honegger y Goebels), así como obras extranjeras generales (Dumesnil, 1930), biografías (Fulcher,

2001) y capítulos de obras colectivas y artículos (Cahours d'Aspry, 1996) ningún autor aborda con detalle la faceta de Selva como musicógrafa.

Si bien Selva ha tenido una presencia continuada en la historiografía desde 1914 (Mauclair) hasta la actualidad, podemos afirmar que es con el auge de la nueva musicología de los años setenta y del *New Criticism* de Joseph Kerman (1975) que han proliferado las referencias a la artista vinculadas a su trayectoria interpretativa (Pâris, Le Bordays, Slonimsky, Guillot, Honegger y Brody). Dicho auge estaría en consonancia con el interés por parte de la nueva musicología por la historia de la interpretación. Excepcionalmente Aaron I. Cohen (1987) y Julie Anne Sadie (1994) se refieren a la faceta de Selva como compositora.

También se aprecia en la década de los ochenta y noventa del siglo XX no sólo una continuidad en el estudio de su faceta interpretativa, sino también un mayor interés por su faceta pedagógica (Basso, Goebels, Martorell, Thompson y Aviñoa). Finalmente a partir del año 2000 proliferan estudios de muy diversa índole, destacando tanto alusiones a su faceta interpretativa (Hess, Hisama y Morán) como nuevos estudios sobre la técnica pianística de Selva (Chiantore, 2001), alusiones a sus ediciones y grabaciones con Joan Massià (Timbrell, 2001), su magisterio con Massià y Maria Carbonell (Casares, 2002), el pupillage con Xavier Gols (Soler y Benavides, 2004) o su faceta como analista (Campos y Donin, 2005).

Así pues, podemos afirmar que en la historiografía general Selva aparece con mayor frecuencia en voces en obras de referencia representando un 22 % del total de los autores consultados. Le siguen las referencias a obras extranjeras generales con un 19%. Finalmente están muy igualadas las alusiones a Selva en monografías (17%), así como en biografías y obras colectivas y artículos (16%).

Si bien la voz de Nicholas Slonimsky en el *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (1940) parece haber sido el modelo historiográfico al menos para las voces en obras de referencia no parece que hayan existido modelos historiográficos para el estudio de la artista. Y tampoco parece que los estudios sobre Selva hayan influido por el momento en el estudio de figuras similares. Por otro lado, no parece que el género haya influido en los análisis hechos sobre Selva, al menos no como mujer intérprete o pedagoga; si bien sí habría podido influir en su desconocimiento como mujer compositora.

I.4. FUENTES

I.4.1. Naturaleza

Hasta la actualidad el legado Blanche Selva comprende *grosso modo* un millar de cartas, mil trescientos conciertos documentados, quinientos programas de conciertos, trescientos artículos de prensa, veinticinco composiciones, así como una docena de transcripciones, múltiples ediciones de otros compositores, varias conferencias hológrafas y varias grabaciones históricas de la propia intérprete¹⁹³. Existe gran cantidad de fuentes dispersas sobre Selva en centros de documentación franceses y catalanes, si bien aquí incidiremos en dar noticia de aquellas fuentes catalanas generadas durante su asentamiento en Barcelona y objeto del presente estudio, además de aquellas fuentes francesas también documentadas en Cataluña.

I.4.2. Localización de las fuentes españolas y francesas

a. Principales centros de documentación franceses

Son varios los archivos franceses que albergan fuentes de estudio sobre Blanche Selva. Precisamos varias composiciones, libros, tratados, así como revisiones y arreglos para piano para los editores Durand (1908-1912) y M. Senart, B. Roudanez & Cie., casa editora de las colecciones «Édition Nationale de Musique Classique» y «Nouvelle Édition Française de Musique Classique», publicadas por la Schola Cantorum, de las que, junto con Vincent d'Indy, Selva fue coeditora para las transcripciones clavecinísticas al piano. Si bien los archivos de París contienen un volumen mayoritario de fuentes, también se conservan documentos en el resto de Francia en: Angers, Toulouse, Béziers, Grenoble, Tours, Estrasburgo, Rennes, Bourdeaux, Poitiers, St. Etienne y Marsella; siendo especialmente abundantes en estos centros las ediciones de la monografía *La sonate* (1913) y la biografía *Déodat de Séverac* (1930).

Así, hemos podido localizar en varias bibliotecas francesas el artículo de Selva «La musique pour piano de Déodat de Séverac» (París: *La Nouvelle Revue Française*, 1921), mientras que en Tours documentamos la edición revisada de C.M. Weber

¹⁹³ Agradecemos a la Asociación Blanche Selva habernos facilitado esta información.

Rondeau brilliant en Mib (Paris: Senart, s.f). Por otro lado, en Toulouse, localizamos el segundo y tercer volumen editados por Selva de *L'étude des octaves d'après Théodor Kullak* dentro de la colección «Le travail technique du piano» (París: Roudanez, 1915), así como la edición de *Solfeggio* de C.P.E. Bach de la colección «Le travail technique du piano, choix d'exercices et études» (Paris: Roudanez, s.f.), seguidas de tres ediciones: *Douze sonates pour piano* de Friederich Willem Rust (París: Rouart Lerolle, 1913), *Six canons à deux parties* de Muzio Clementi (París: Roudanez, 1915) y *Trois romances op.28* de Robert Schumann (París, 1913).

En París, los fondos de Selva se hallan dispersos en varios centros de documentación como la biblioteca pública de Sainte Geneviève, la biblioteca de Margueritte Durand, la Biblioteca Nacional Francesa (BNF), la mediateca Hector Berlioz del Conservatorio Superior Nacional de Música de París, la mediateca de la Cité de la Musique, la Universidad de la Sorbonne-París IV, el Centro de Estudios Eslovos y finalmente la Mediateca Musical Gustav Mahler.

En la biblioteca pública de Sainte Geneviève, documentamos la conferencia *Causerie sur l'art, l'interprétation musicale et la technique du piano* (Cherbourg, 1912), las monografías *La sonate* (1913) y *Quelques mots sur la sonate* (1914), así como la partitura *Gavotte en rondeau* de J.S.Bach perteneciente a la colección «Les Maîtres Classiques de la Musique» revisada y editada por Selva en París (B. Roudanez, 1914). Además de consultar varios volúmenes del tratado pianístico *L'enseignement musical de la technique du piano* (Paris: Rouart Lerolle). Concretamente la primera parte del libro preparatorio «Principes primordiaux du travail pianistique» (1922), el segundo volumen «La simultanéité des sons au piano, travail élémentaire des doubles notes, fondements harmoniques de la polyphonie...» (1919) y el tercer volumen «Le trait, déploiement rythmique de l'harmonie» (1924).

En la biblioteca Margueritte Durand, se conserva una edición del monográfico *Quelques mots sur la sonate* (1914). Por otro lado, la Biblioteca Nacional Francesa conserva tres partituras editadas de Selva: «Cloches au soleil, cloches d'Italie» y «Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche» del *Album pour enfants petits et grands: recueil de pièces de piano* (París: Mutuelle, 1905), así como la composición de Selva *Rosaire* para voz y piano (París: Mutuelle, 1906). La misma biblioteca conserva también programas originales de los conciertos franceses de Selva (París, 1900-1925), así como cincuenta y dos cartas manuscritas de Selva a Joseph Guy Ropartz, Paul Dukas, Nadia Boulanger, Ricardo Viñes, Claire Croiza y Florent Schmitt, enviadas

entre 1905 y 1941, de las que se ha realizado un vaciado parcial con el fin de relacionar aquella correspondencia producida en Cataluña o directamente vinculada con el traslado a Barcelona de la pianista. La BNF también nos ha proporcionado publicaciones propias como el artículo «Notes sur les études de piano» (*La Revue Musical* VI, 1906), la monografía *Quelques mots sur la sonate* (1914), junto al segundo libro preparatorio y el primer volumen «Principes de la sonorité au piano, travail élémentaire du toucher» (1916) -reeditado por Salabert en 1958- del tratado *L'enseignement musical de la technique du piano*, junto al programa de curso *Cours Blanche Selva. Programme de l'examen de professeur de troisième degré (degré supérieur 6°, 7° 8°)* editado en Roudanez (s.f.).

Además, localizamos colaboraciones de Selva presentadora de prefacios a ediciones musicales como *Dix petites pièces enfantines pour les jeunes pianistes, précédées de remarques...* (París: Mutuelle, 1911) de Michel Orban, *100 exercices pour l'indépendance de l'accentuation entre les mains (sous forme d'imitations canoniques a deux parties sur cinq notes)* de Josèphe Géry (Lyon, 1915) y *Chansons de France pour les enfants, 2e. et 3e. séries (en Limousin)* armonizadas por Joseph Guy Ropartz (París: Philippo, 1935). También identificamos un numeroso bloque de ediciones, transcripciones y arreglos de partituras realizadas por Selva en París como: *Souvenirs* de Vincent d'Indy (1908), *Cuatro pièces* de Champion de Chambonnières (1911), *Deuxième fantaisie* y *Six pièces pour orgue* de César Franck (Durand, 1911 y 1912), *Enfantillages. Sis pièces faciles pour piano* de Paul Allix (Roudanez, 1913), la *Suite en ReM* de Henry Purcell (Philipo, 1913 – reed. 1953-) y *En vacances* de Déodat de Séverac (Rouart Lerolle, 1922).

Entre las ediciones de Selva, destacamos la colección «Les Maîtres Classiques de la Musique» editada en Roudanez con obras de Bach como *Bourrée et gigue* (1913), *La volta* de William Byrd (1914), *Sonatinas pour piano* de Muzio Clementi (1916) y *Danse lente* de César Franck (1919 y Zurfluh, 1947), todas ellas documentadas en la BNF. También localizamos ediciones de la «Nouvelle Edition Française de Musique Classique» dirigida por Vincent d'Indy como *Prélude et fugue en Do* y *Fantaisie chromatique et fugue* de Bach (1908), diversas piezas de Dandrieu como *Les fifres* y *Les tourbillons* (1911), *La lyre d'Orphée* y *Le tympanon* (1912); varias obras de Couperin: *La reveille, Matin gigue – extr. du 4e.ordre (1e. Livre pièces clavecin, 1713)*, *Le roussignol en amour – extr. 9e. et 14e.ordre (3e.livre pièces de clavecin)* editadas en 1910, *Les bergeries...La comumère y Came-pied en ré (entrant du 2e.ordre)* de 1911,

así como *Le bavolet flottant- rondo 9e.ordre (2e.livre pieces pour clavecin, 1716-1717)* y *Les fostes de la grande et ancienne...* de 1912. Además, forman parte de la misma colección las obras de Chopin editadas entre 1910 y 1912: *Mazurka en Fa men*, nº 7, *Prélude en Reb*, *Première impromptus en Lab*, *Mazurka en fa# mineure*, Op. 6/ nº 1, *Mazurka en Mi Majeur*, Op.6 / nº 3, *Mazurka en SibM*, Op.7/nº1 y en *La men Op.7/ nº2*, *Nocturno en Fa#* y *Prélude en Re men*. Añadimos de G. Frescobaldi *Canzone*, *Canzone en SolM* y *Courante* (1911), de J. Dagincourt *L'étourdie, rondeaux...* y *Le moulin à vent* (1912), de J.J. Froberger *Tocatta en Rem* y *Tocatta en La men* (1912) y de B.Galuppi, *Sonate* (1911). Finalmente en el fondo Salabert, localizamos de la colección «Édition Nationale de Musique Classique» las obras de Bach *Inventions à deux et trois voix* y *Petits préludes* (1948).

Para terminar la BNF alberga las partituras editadas en París y dedicadas a Selva *Sonate pour piano en Fa#M* de Maurice Alquier (Rouart Lerolle, 1910) y *Rythmes* de Jean Roger-Ducasse (Durand, 1918), así como las fotografías *Blanche Selva au piano*, de Dalliès disponible on-line (1908), así como un retrato de *Blanche Selva* de Vanek (1921) publicado como suplemento en *Le Monde Musical* (15 a 30-III-1921). Esta descripción concluye con las grabaciones históricas de Selva también depositadas en la BNF. Concretamente *Préludes et fugues*, *5ª suite francesa* y *Prélude choral* de Bach, así como la sonata para violín y piano de César Franck (Fondation Armand Panigel, 1988), además del CD publicado en Malibran con obras de Bach, Beethoven, Franck y Séverac interpretadas por Blanche Selva al piano y Joan Massià al violín (2003).

Por otro lado, la Mediateca Hector Berlioz del Conservatorio Superior Nacional de Música de París conserva la segunda parte del libro preparatorio del tratado *L'enseignement musical de la technique du piano* (1922), además del segundo y tercer volumen de Théodore Kullak *L'étude des octaves d'après le méthode du jeu d'octaves* revisados por Selva. Completan el catálogo las partituras editadas por Selva *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo. Clavicorde BWV 992, SibM* de J.S. Bach de la colección «Nouvelle Édition Française de Musique Classique» (Senart, Roudanez, 1908), *Six canons à deux parties* de Muzio Clementi (1915) así como *Trois pièces en ut* de John Blow de la colección «Les Maîtres Classiques de la Musique» (Roudanez, 1926).

En la mediateca de la Cité de la Musique, localizamos el tratado *L'enseignement musical de la technique du piano*. Concretamente la segunda parte del libro preparatorio

«Préparation au toucher du piano» (1925), el primer y segundo volúmenes «Principes de la sonorité au piano, travail élémentaire du toucher» (1916) y «Le trait, déploiement rythmique de l'harmonie» (1924-1925 - reed. 1958-); además de tres ediciones de Selva : *En Languedoc* de Séverac (Salabert, 1905), *Variations sur un valse Diabelli* de Franz Schubert (1914) y *Partita n° 1 en Sib* de B. Pasquini (s.f.).

En la biblioteca de la Universidad de París IV (Sorbonne), documentamos el primer volumen de *L'enseignement musical de la technique du piano* «Principes de la sonorité au piano, travail élémentaire du toucher» (1916 - reed. Salabert, 1958-), así como de la colección «Le travail technique du piano: choix d'exercices et études avec la manière de les travailler et les doigtés» los dos libros de técnica pianística : *Travail des cinq doigts d'après Clementi* (Roudanez, 1917) y el primer volumen de *L'étude des octaves d'après Théodore Kullak* (s.f.). Completan el fondo las partituras editadas por Selva *Trois chorals pour orgue* de César Franck (Durand, 1910 – reed. 1953-), *Pièces de clavecin des XVII et XVIII siècles* (Senart, s.f.), así como varias piezas del primer libro de *Pièces de clavecin* de Dandrieu publicadas en la colección «Nouvelle Édition Française de Musique Classique» de Senart. Concretamente *La gémissante*, *Le caquet*, el rondó *Les tourbillons* y *Les fifres* (1911), *La lyre d'Orphée* y *Le tympanon* (1912), *Le moulin à vent* y *L'étourdie*. Añadimos las ediciones del 2º y 3º *Livre de pièces de clavecin* (1716 y 1722) de François Couperin : *Les barricades mystérieuses*, *Le bavolet flottant* y *Les folies françaises* (s.f.), además de *Pièces choisies de clavecin* perteneciente a la colección «Édition Nationale de Musique Classique».

Por otro lado, en el Centro de Estudios Eslovacos de París documentamos la edición de Selva de la suite *O matince* del compositor checo Josef Suk (Praga: Urbánek, 1922). Y para terminar en la Mediateca Musical Gustav Mahler, documentamos los libros de Selva *Les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano* (1927) – propiedad de Alfred Cortot- y la biografía *Déodat de Séverac* (1930), así como el programa de un curso de interpretación pianística en la Schola Cantorum (1921) y cuatro cartas de Selva dirigidas a Sylvain Dupuis (París, 20-IV-1902), Paul Le Flem (Château d'Angoumé- Landes, 10-VIII-1910), B.Roudanez (1918) y Margueritte Long de Marliave (Estrasburgo, 10-II-1920).

- El fondo documental de la Asociación Blanche Selva, Valence

Hemos podido documentar un amplio corpus de fuentes primarias en el archivo familiar Selva de Valence (Francia). Concretamente las tres partituras *Mes de Maria* (1929), [*La nit de la Puríssima*] (1929) y *Primers jocs* (1931), cuarenta y tres estancias puntuales a España (1906-1930), cuarenta y un programas de conciertos españoles (1912-1930), sesenta y cinco cartas escritas desde Barcelona (1905-1936) a diversos destinatarios, la mayoría de ellos franceses, entre las que aparecen destinatarios catalanes como Pau Casals, Joan Massià y Maria Carbonell, Joan Junceda y Miquel Melendres, resultando especialmente interesante la correspondencia indirecta con alusiones catalanas (p.e. sobre el pintor Sert, 1905-1907) y aquella relativa al exilio. La mayoría de las cartas conservadas en el Archivo Familiar Selva son copias de originales manuscritos. Además hemos podido documentar un listado de alumnos españoles de Selva en la Schola Cantorum (París, 1906-1922) y conocer las actividades de la Asociación Blanche Selva¹⁹⁴.

b. Principales centros de documentación españoles

En centros de documentación españoles, se conservan varias fuentes publicadas en Francia alrededor de la 1ª Guerra Mundial de la anterior etapa parisina de Selva (1900-1921) así como documentos posteriores. Concretamente hemos podido localizar fuentes editadas en centros como el Archivo de Música Vasca Eresbil de Rentería. En Madrid, se han localizado fuentes publicadas en las Fundaciones Albéniz y Juan March, el ICCMU, la biblioteca musical del Ayuntamiento, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Biblioteca Nacional de España.

Primeramente en el Archivo de Música Vasca Eresbil de Rentería, se conservan tres libros publicados y tres partituras revisadas de Blanche Selva. Citamos los libros *L'enseignement musical de la technique du piano: livre préparatoire* (París: Rouart Lerolle & Cie, 1922), *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí* (Barcelona: Atenes, 1927) y *Déodat de Séverac* (París: Delagrave, 1930); además de las partituras de François Dandrieu, *La gémissante* y *Le caquet*; así como de Johan Sebastian Bach, la *Partita VI en Mi* (2ª parte) y «Prélude et fugue en Mib , núm. 7» , del *Clavecin bien tempéré*, todas ellas revisadas por Selva.

¹⁹⁴ Agradecemos al Archivo Familiar Selva habernos proporcionado esta información.

En la Fundación Juan March, localizamos tres ediciones del segundo cuaderno de la *Iberia* de Isaac Albéniz dedicado a Blanche Selva. Concretamente nos referimos a la edición de «Triana» en Madrid (UME, 1907), de «Rondeña», «Almería» y «Triana» editadas en París (Mutuelle, s.f.), así como la reedición del segundo cuaderno de UME (1988). Por otro lado, la biblioteca musical de la SGAE (ICCMU) conserva la transcripción para piano de Selva de *Souvenirs op. 62* de Vincent d'Indy (París: Durand, 1908), mientras que la biblioteca musical del Ayuntamiento conserva la transcripción al piano de *Prière op. 20*, núm.5 de César Franck también editada por Selva (París: Durand, 1912).

Además, la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid conserva un ejemplar de la monografía *La sonate. Étude de son évolution technique, historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition* (París: Rouart, Lerolle & Cie., 1913), así como el segundo volumen de *L'enseignement musical de la technique du piano* «La simultanéité des sons au piano, travail élémentaire des doubles notes, fondements harmoniques de la polyphonie et du trait» (1919), juntamente con dos partituras editadas de Déodat de Séverac revisadas por Selva. Concretamente las suites *En Languedoc* (París: Salabert, 1905) y *En vacances II* (París: Rouart Lerolle, 1922 – reed. Salabert-), ésta última con arreglo al piano a dos y cuatro manos por Selva.

En la BNE, se conservan varios ejemplares del segundo cuaderno de *Iberia*, *12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers* (1907) de Isaac Albéniz dedicado a Selva (Madrid: UME, 1918 y ca.1920), además de una copia revisada por Blanche Selva de Jean-Philippe Rameau, *Les tendres plaintes, rondeau* (París: M. Senart, B.Roudanez & Cie., ca. 1908).

c. Principales centros de documentación catalanes

El volumen mayoritario de fuentes catalanas sobre Selva publicadas e inéditas está ubicado en Barcelona. Primeramente en la Biblioteca de Cataluña [BC], seguido de otras bibliotecas y archivos especializados de la ciudad como la biblioteca del Orfeó Català [BOC], el archivo del Museu de la Música de Barcelona [MMB], la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès [BAB], la biblioteca del Institut Milà i Fontanals del CSIC [BIMF], el archivo de Associació Musical de Mestres Directors [AMMD], el archivo musical de la academia Granados-Marshall [AMGM], la biblioteca de l'Escola Superior de Música de Cataluña [ESMUC] y el Conservatorio Superior Municipal de Música de

Barcelona [CSMMB]. Fuera de Barcelona, hemos localizado otras fuentes primarias en el Archivo Nacional de Cataluña [ANC] (Sant Cugat del Vallès) y en la biblioteca de la Abadía de Montserrat [BAM], ambas en la provincia de Barcelona.

Primeramente en la BC, localizamos en los fondos Carbonell de Massià las partituras manuscritas de la suite para piano *Records i entremeliadures* (1931)¹⁹⁵, propiedad de la alumna de Selva Blanca Morera, así como las partituras editadas del dúo para voz y piano *Rosaire, l'église habillée de feuilles* (París: Mutuelle, 1906)¹⁹⁶ y del álbum para piano *Primers jocs, douze pièces très faciles pour piano* (París: H. Hérelle et Cie., 1931)¹⁹⁷. También documentamos las ediciones revisadas por Selva del *Concert italien pour le piano* de J.S. Bach de la colección «Édition Nationale de Musique Classique» (París: Senart, 1915)¹⁹⁸ y del mismo autor la *Fantaisie chromatique et fugue (1e. partie)* de la colección «Nouvelle édition française de musique classique» (París: Senart, reed. 1938)¹⁹⁹, así como de la misma colección el *1e. et 2e. Menuets en Sol* de J. Ph. Rameau (París: M. Senart, B.Roudanez & Cie., ca. 1900)²⁰⁰. Además del rondó del segundo libro de piezas de clavecín de François Couperin *Le bavolet flotant* (París: M. Senart, B.Roudanez & Cie., 1900)²⁰¹ y de César Franck *Danse lente* (París: B. Roudanez, 1919)²⁰². Cierra este bloque de ediciones revisadas por Selva el arreglo para piano a dos y cuatro manos de *En vacances II, petites pièces romantiques de moyenne difficulté pour piano* de Déodat de Séverac (1922) con reimpresión de Salabert (París, 1959).

¹⁹⁵ Barcelona: BC, 147 M/ P22; 28 pp.

¹⁹⁶ Barcelona: BC, M 1348.

¹⁹⁷ Barcelona: BC, M 4273/9 y M 4897/25.

¹⁹⁸ Barcelona: BC, M 4273/11.

¹⁹⁹ Barcelona: BC, 2006-Fol-C48/13 y 2006-Fol-C50/1.

²⁰⁰ Barcelona: BC, 2007-Fol-C-30/36.

²⁰¹ Barcelona: BC, CDU, PM 786.2.082.

²⁰² Barcelona: BC, CDU, PM 786.2.085.

También localizamos varias fuentes epistolares de Selva como una carta sin destinatario (s.l, s.f.) del fondo Mercè Guarro²⁰³, una postal dirigida a Isaac Albéniz (Brive –Corrèze-, 10 de agosto de 1907)²⁰⁴, otra carta de Selva y Joan Massià dirigida a Frederic Mompou (París, 6 de agosto de 1928)²⁰⁵, una carta dirigida a Amadeu Vives (Barcelona, 20 de julio de 1929)²⁰⁶ y una postal dirigida a Magdalena Solé de Ràfols (St. Saturnin-Clermont Ferrand, 24 de agosto de 1940)²⁰⁷.

En lo referente a los libros escritos por Selva, documentamos en la BC dos ejemplares de *La sonate. Étude de son évolution technique, historique et expressive en vue de l'interprétation et l'audition* (París: Rouart, Lerolle & Cie., 1913), concretamente sus 3ª y 10ª ediciones²⁰⁸, así como las monografías *Quelques mots sur la sonate, évolution du genre* (París: Delaplane, 1914)²⁰⁹ y *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí* (Barcelona: Atenes, 1927) de la que se conservan tres ejemplares²¹⁰.

También se conservan en la BC tres ejemplares del tratado para piano *L'étude des octaves d'après Theodor Kullak* perteneciente a la colección «Le travail technique du piano. Choix d'exercices et d'études avec la manière de les travailler et les doigtés par Blanche Selva» (París : Roudanez, 1915)²¹¹. A su vez, la BC conserva el libro preparatorio «Principes primordiaux du travail pianistique» del tratado para piano

²⁰³ Barcelona: BC, P24-174.

²⁰⁴ Barcelona: BC, M 2268- BII, núm. 124.

²⁰⁵ Barcelona: BC, M 5022, caja 75.

²⁰⁶ Barcelona: BC, M 2268- BII, núm. 123.

²⁰⁷ Barcelona: BC, Epistolario J.F. Ràfols, MS 2004-VIII/ 1187.

²⁰⁸ Barcelona: BC, 2006-8-5438 y 2008-8-17355.

²⁰⁹ Barcelona: BC, 2006-8-18014.

²¹⁰ Barcelona: BC, F-78-4-244; F-78-4-247 y 2-V-26. Otros cuatro ejemplares de esta monografía se conservan en Barcelona, en el Archivo Histórico de la Ciudad, en la biblioteca del Institut d'Estudis Catalans, en la Universidad Autónoma de Barcelona (Bellaterra) y en la Reial Acadèmia de les Bones Lletres.

²¹¹ Barcelona: BC, 2003-Fol-C7/33.

L'enseignement musical de la technique du piano (París: Rouart Lerolle et Cie., 1922), así como la monografía *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna* (Barcelona: L'Estampa, 1930) en colaboración con Manuel Rocamora y Aureli Capmany.

Además, documentamos en la BC cinco partituras dedicadas a Selva. Una *Sonate pour piano* anónima manuscrita (mayo de 1907) y *En forêt* de Pierre Coindreau, ambas pertenecientes al fondo de la alumna de Selva Mercè Guarro²¹². Completa este bloque de dedicatorias la *Sonatina antiga o sonata en Do «Les ombres perennes»* de Manuel Blancafort, estrenada para la Sociedad Internacional de Música Contemporánea el 19 y 25 de abril de 1936, así como la *Suite pour piano* del alumno de Selva Xavier Gols (París: Senart, s.f.)²¹³ y el *Allegro, sonatina* para piano de Joan Massià (s.f.). Cierra el bloque de documentos de la BC un conjunto de ilustraciones procedentes de los cuadernos de dibujo de Joaquim Renart (1925-1927)²¹⁴, así como diez fotografías de Selva localizadas en el archivo fotográfico de la misma BC²¹⁵.

En segundo lugar, en la BOC, hemos localizado las partituras de *Iberia* de Albéniz que Blanche Selva utilizó para el estreno de la suite en París (1906-1909)²¹⁶, las composiciones inéditas manuscritas *La farigola* (1926), el motete *Benedictus/ Quimcumque enim/ Pater noster* (1929) y *El tronc* (1929), así como una copia manuscrita de la suite para violín y piano *Cants de llum* (1929)²¹⁷. Completan el corpus de documentos de la BOC, la monografía *Les sonates de Beethoven per a piano i per a*

²¹² Barcelona: BC, P 24- 174.

²¹³ Barcelona: BC, 2001-Fol-C-2/43.

²¹⁴ Selección de catorce retratos y dibujos sobre Blanca Selva en tinta, lápiz y carboncillo, en: RENART, Joaquim. *Primer quadern de dibuixos y acuarel·les* (Barcelona, 16-XI-1925 a 13-III-1926) y *Segon quadern de dibuixos y acuarel·les* (Barcelona, 7-II-1927 a 3-VII-1927). Barcelona: BC, 096 (Ren) Ren 8au.

²¹⁵ Barcelona: BC, MS 2268.

²¹⁶ Las partituras contienen correcciones autógrafas de la intérprete. Cf.: Albéniz. *Iberia, douze nouvelles impressions en quatre cahiers*. Núms. originales manuscritos «Fête de Dieu à Seville» (1º), 2º y 3º cuadernos, Barcelona: BOC.

²¹⁷ Se conserva una copia en tinta de la partitura ms. original. Barcelona: BOC, II/39L, 34 pp.

piano i violí (1927)²¹⁸ y veintisiete programas de conciertos de la intérprete celebrados en el Palau de la Música entre 1911 y 1930²¹⁹.

En tercer lugar, en el MMB hemos localizado el dúo inédito manuscrito *Muntanya blava* (1929)²²⁰, dos partituras editadas propias *Cloches dans la brume...* y *Cloches au soleil...* (1905)²²¹, así como dos cartas del Ministro Tony Szrimay de la legación del Reino de Serbia, Croacia y Eslovenia en Francia dirigidas a Selva (1923)²²². Por otro lado, en la BAB localizamos una copia de la monografía *La moda i*

²¹⁸ Barcelona: BOC, R. 1224.

²¹⁹ A continuación se detalla la relación de programas de conciertos realizados por Blanche Selva en el Palau de la Música Catalana y conservados en la BOC: «Festival Bach: Recital Blanche Selva», 19 Noviembre 1911; «Sis concerts de Música Francesa: Recital Blanche Selva», Societat d'Amics de la Música de París (2º concierto), 15 Mayo 1917; *Íd.* (3º concierto), 17 Mayo 1917; «Recital Blanche Selva», 18 Diciembre 1921; «Recital de piano per la eminent artista Blanca Selva», Associació Amics de la Música [AAM], 20 Diciembre 1921; «Blanche Selva, pianista, Joan Massià, violinista, Guillem de Garganta, violinista», Associació Música "Da Camera" [AMC], 12 Marzo 1924; «Sessió Beethoven per Blanca Selva i Joan Massià», AAM, 3 Abril 1925; «Sessió de piano i violí dedicada a Joan Sebastià Bach per Mlle. Blanca Selva i Joan Massià», *Íd.*, 14 Diciembre 1925; «Segon recital de piano i violí per Mlle. Blanca Selva i en Joan Massià», *Íd.*, 18 Diciembre 1925; «Les Sonates de Beethoven per a piano i violí interpretades per Blanca Selva i Joan Massià, 1ª sessió», *Íd.*, 29 Noviembre 1926; *Íd.*, 2ª sesión, 6 Diciembre 1926; *Íd.* 3ª sesión, 14 Diciembre 1926; «Blanca Selva, piano, Sainz de la Maza, guitarra, Esteve Gratacós, flauta, Joan Ribas, viola», AMC, 7 Febrero 1927; «Concerts Blaus (1ª sesión extraordinaria)», 8 Marzo 1927; «Concerts Blaus (2ª sesión extraordinaria)», 13 Marzo 1927; «Beethoven el nostre cantor i germà», AAM, 26 Marzo 1927; «Les grans sonates per a piano de Beethoven (1ª sessió)», *Íd.*, 29 Marzo 1927; *Íd.*, 2ª sesión, 2 Abril 1927; *Íd.*, 3ª sesión, 5 Abril 1927; «Sessió commemorativa de la mort de Beethoven per Blanca Selva i Joan Massià», Associació Obrera de Concerts [AOC], 10 Abril 1927; «Les grans sonates per a piano de Beethoven (4ª sessió)», AAM, 11 Abril 1927; «Tercer concert de Primavera», AOC, 8 Enero 1928; «Primer recital dedicat a la commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert», AAM, 9 Mayo 1928; *Íd.* (2º recital), 21 Mayo 1928; «Segon concert Blanca Selva pianista i Joan Massià violinista», AOC, 27 Octubre 1929; «Commemoració del centenari del Romanticisme», AMC, 21 Marzo 1930; «Concert de Gala en Honor dels Felibres que assistiran a les Festes del Centenari Frederic Mistral i a benefici dels damnificats per les inundacions del Migdia de França», OC, 27 Junio 1930.

²²⁰ Blanche Selva. *Muntanya Blava*, partitura inédita ms. en tinta conservada en Barcelona: MMB, R. 021739, 8 pp.

²²¹ *Íd.* «Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche» y «Cloches au soleil, cloches d'Italie», en: AA.VV., *Album pour petits et grands, recueil de pièces de piano à 2 et 4 mains, composées par un groupe de musiciens de la Schola cantorum*. París: Mutuelle, 1905; pp. 84-91. Copia editada conservada en Barcelona: MMB, R.02 334.

²²² Cartas de W. Bochko Chistitch a Blanche Selva. París, 11-V-1923 y 4-VI-1923, cartas originales ms. conservadas en Barcelona: MMB, 10.176 y 10.177.

la dansa des del segle XIX a l'època moderna (1930)²²³, la conferencia de J. J. Llongueras *Blanca Selva, plenitud i exemple* (Barcelona: Casal del Metge, 21 de abril de 1968)²²⁴ y el programa del concierto conmemorativo «*Homenatge a Blanca Selva en el centenari del seu naixement*» (Barcelona: Ateneu Barcelonès, 17 de junio de 1984)²²⁵; mientras que en la BIMF documentamos los libros *La sonate* (1913, 2ª ed.) y *Les sonates de Beethoven* (1927).

Además, en el archivo de la AMMD, hemos localizado dos memorias de la Associació Obrera de Concerts (cursos 1934-1936) con múltiples alusiones a los «Estudis Musicals Blanca Selva» y varios programas de conciertos de Selva para la misma institución²²⁶. También hemos localizado otra correspondencia con alusiones indirectas a Selva de diversos destinatarios en el AMGM. Especificamos una carta de Joaquín Rodrigo a Frank Marshall (Valencia, 20 de agosto de 1928)²²⁷, una carta de Joan M^a Thomas a Frank Marshall (Barcelona, 30 de diciembre de 1929)²²⁸, una carta de Manel Brescané a Frank Marshall (Murcia, 12 de marzo de 1952)²²⁹, así como un *Opuscle pedagògic* de Josep Ricart de [Barcelona] 1985²³⁰. A continuación en la biblioteca del CSMMB, documentamos un ejemplar de los libros de Selva *La sonate* (1913), *Les sonates de Beethoven* (1927), así como de la biografía *Déodat de Séverac* (1930).

En la provincia de Barcelona, en el ANC (Sant Cugat del Vallès), hemos documentado un programa de concierto, un anuncio y cinco cartas originales de Selva dirigidas a Pau Casals escritas entre 1913 y 1935. Concretamente se trata de

²²³ Otras dos copias de esta monografía se conservan en el Archivo Histórico de la Ciudad y en la Universidad Rovira i Virgili ambas en Barcelona.

²²⁴ Barcelona: BAB, FR vol.213 / núm. 16 y FR 502-1.

²²⁵ «Homenatge a Blanca Selva en el centenari del seu naixement». Notas al programa, 17 Junio 1984 (Barcelona: Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell, 1984). Barcelona: BAB, AB/AP 12.

²²⁶ Barcelona: AMMD, doc. 1533. Agradecemos a Jordi Gargallo esta valiosa aportación.

²²⁷ Carta original ms. conservada en Barcelona: AMGM, M.03.01/1, doc. 894.

²²⁸ Carta original mecanografiada conservada en Barcelona: AMGM, M.03.01/1, doc. 1160.

²²⁹ Carta original ms. conservada en Barcelona: AMGM, M.03.01-1, doc. 45.

²³⁰ Barcelona: AMGM, A.05.01.02/doc.1625, 7 pp.

correspondencia de Selva escrita en París el 12 de enero de 1913 y Barcelona el 11 de junio de 1926, el 13 de septiembre de 1927, el 11 de diciembre de 1934 y el 8 de enero de 1935²³¹. Finalmente en la biblioteca de la abadía de Montserrat (Barcelona), documentamos la partitura manuscrita inédita *Pensament matinal* (1931), una canción a dos voces y piano titulada «Corona literària montserratina, amb motiu de les festes milenàries del 1931»²³².

- La «colección Llongueras» de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona

La colección de la BC contiene fondos sobre Selva de diversa procedencia, siendo el más numeroso el fondo Joan Llongueras formado mayoritariamente por fuentes inéditas. Comprende las partituras manuscritas de *Deu cançons originals* (1935)²³³, ocho cuadernos hológrafos de las conferencias sobre Bach y Mozart (1926-1927) y también de las conferencias sobre las antiguas escuela italiana y francesa para violín y para clavecín o piano (1928)²³⁴, junto con los textos manuscritos «Orientacions d'art II: Les malifetes de la poca educació musical» (1935)²³⁵, así como el texto de Joan Llongueras «Blanca Selva i la seva técnica del piano» (s.f.)²³⁶.

Completa este fondo inédito el también desconocido epistolario de ciento diez cartas de Blanca Selva a Joan Llongueras, Frederic Mompou, Amadeu Vives y Vincent d'Indy (1924-1940). Escrito en francés y catalán, el epistolario de Blanche Selva dirigido a Joan Llongueras es el más mayoritario. Contiene sesenta y seis cartas, dieciséis tarjetas, dos postales, veintiséis notas y dos textos diversos, todas ellas fuentes originales manuscritas de Selva²³⁷.

²³¹ Cartas originales ms. conservadas en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo 550/06-01-04, núm. 163 y fondo 7294/04.01 (U.I 137).

²³² Montserrat (Barcelona): BAM, ms. 1032.

²³³ Barcelona: BC, M5649 a M5658; 31 pp.

²³⁴ Barcelona: BC, M5771 / 1 y M5771 / 2; 402 pp.

²³⁵ Barcelona: BC, M 6346, 38 pp.

²³⁶ Barcelona: BC, M 6366.

²³⁷ Barcelona: BC, M 6193, docs. 1 a 116.

d. Hemerotecas

Se han consultado fuentes periodísticas en la hemeroteca de la Biblioteca de Cataluña, donde hemos localizado varios artículos de Selva publicados en la *RMC* sobre «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí» (1925-1927), «In memoriam Vincent d'Indy»²³⁸, «La música per a piano de Vincent d'Indy I y II» (1932)²³⁹, los seis ensayos estéticos «Evocacions d'Art» (1933-1936), así como el ensayo «A casa la música (Fantasia) » (1935)²⁴⁰ y «Orientacions d'art I: meditació sobre el silenci» (1935)²⁴¹. Sigue el artículo de Selva publicado en el *Portaveu de la Associació Obrera de Concerts* «La paraula cristiana...sobre l'esperit religiós de Beethoven» (23 de junio de 1927).

En la prensa musical especializada, documentamos una publicación de interés: *Fruïccions, portaveu de l'Associació Obrera de Concerts*. Entre 1927 y 1930, Selva colaboró en *Fruïccions...*, un boletín en el que a través de la sección «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», la autora presentó una quincena de reflexiones estéticas²⁴².

²³⁸ *RMC* XIX/337 (Enero 1932), pp. 2-3.

²³⁹ *RMC* XIX/337 (Enero 1932), pp. 24-30 y *RMC* XIX/ 338 (Febrero 1932), pp. 49-56.

²⁴⁰ *RMC* XXXII / 374 (Febrero 1935), pp. 53-55.

²⁴¹ *RMC* XXXII/376 (Abril 1935), pp. 145-149.

²⁴² SELVA, «Carta oberta als Socis de l'Associació Obrera de Concerts de Barcelona», *Fruïccions* I /2 (Mayo 1927), 13-14; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. A propòsit de l'obra d'art», *Fruïccions* I/3 (Junio 1927), 26-27; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïccions* I /4 (Julio 1927), 33-35; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïccions* I/5 (Agosto 1927), 45-46; «Comentaris sobre algunes paraules de Ruskin», *Fruïccions* I/7 (Octubre 1927), 62-63; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Les condicions per a percebre i per a rebre una obra d'art», *Fruïccions* I/8 (Noviembre 1927), 74-76; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. L'acció de l'obra d'Art», *Fruïccions* I/9 (Diciembre 1927), 82-83; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Art i Realitat», *Fruïccions* II/10 (Enero 1928), 7-10; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Sobre els aplaudiments i altres manifestacions d'entusiasme», *Fruïccions* II/12 (Marzo 1928), 35-37; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven al davant dels seus contemporanis», *Fruïccions* IV/ 34 (Enero 1930), 2-4; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven: Davant dels artistes i del públic del segle següent», *Fruïccions* IV/35 (Febrero 1930), 17-20; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. En presència de Beethoven. Meditació davant el seu llit de mort», *Fruïccions* IV/36 (Marzo 1930), 34-36; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. El cor de Beethoven en la seva música», *Fruïccions* IV/37 (Abril 1930), 49-50; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. Allò que ha d'ésser el nostre cor com a intèrprets i com a oients de la música de Beethoven», *Fruïccions* IV/38 (Mayo 1930), 68-69; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. Pregària en unió amb la música i el cor de Beethoven (Conclusió)», *Fruïccions* IV/39 (Juny 1930), 81-82.

Cierra este bloque de fuentes hemerográficas los artículos divulgativos «Beethoven el nostre cantor i germà» (24 de mayo de 1927) y del fondo Nadal Puig los dos artículos de Selva «L'obra d'art. Fragments de la conferència Beethoven el nostre Cantor i germà» y «A propòsit de la *Missa Solemnis* de Beethoven», todos ellos publicados en la página musical del periódico *La Veu de Catalunya* (1927)²⁴³. Sucedió de un último artículo «De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern» (*La Veu de Catalunya*, 7 de enero de 1930).

Amplían dichas noticias hemerográficas críticas puntuales a su actividad concertística localizadas tanto en la prensa histórica general española (*ABC*, *Las Provincias*, *Diario de San Sebastián*, *Diario de Burgos*, *El Castellano*, *La Correspondencia*), como catalana (*La Vanguardia*, *La Nau*²⁴⁴), así como prensa local de diversa procedencia (*Diario de Gerona*, *Diari de Sabadell i sa comarca*, *Revista d'Olot*, *L'Avi Muné*, *Palmàrium*, *Pla de Bages*, *Pàtria*, *Eco de Badalona* y *L'Abella*).

e. Archivos sonoros

Documentamos una única referencia discográfica sobre Selva en el archivo sonoro de RNE (Madrid). Concretamente se trata de la reedición de *Enregistraments històrics al violí (1927-1954): Toldrà, Massià, Manén* con Blanca Selva al piano y Joan Massià al violín del sello discográfico La Mà de Guido (LMG 3061, 2004).

Procedentes del Centro de Documentación Musical de Cataluña, localizamos varias grabaciones históricas en la BC. Detallamos un conjunto de grabaciones históricas de Blanche Selva grabadas en Londres para el sello discográfico Columbia Records entre 1928 y 1930. En discos de piedra se conservan *Baigneuses au soleil*²⁴⁵, *Vers le mas en fête*²⁴⁶ y *Les muletiers devant le Christ de Llivia*²⁴⁷ de Séverac. La BC

²⁴³ Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 24-V-1927, p. 3 y 19-VI-1927, p.7. Barcelona: BC, M5409/12 y M5409/18; 2 pp.

²⁴⁴ Durante los dos cursos que el compositor y crítico musical Xavier Gols disfrutó de la beca de piano Pau Casals con Blanca Selva en Barcelona (1927-1929) publicó varias críticas en *La Nau* referidas a su maestra. En: GOLS, Xavier. «Sala Parés; Blanca Selva i Joan Massià», Barcelona: *La Nau. Diari del Vespre*, 23-XII-1928 y «Associació d'Amics de la Música, Blanca Selva i Joan Massià», Barcelona: *La Nau Diari del Vespre*, 25-V-1928.

²⁴⁵ Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart, Bla-PG 1876/ PG 1970.

²⁴⁶ Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart, Bla-PG 1874.

también conserva una casete con fragmentos de una conferencia de Selva (post. 1960)²⁴⁸ y el CD reeditado por Malibran Music *Blanche Selva, piano et Joan Massià, violon* con obras de Bach, Beethoven, Franck y Séverac (2002). Por otro lado, en la fonoteca de la ESMUC localizamos el CD *Four great french pianists* (Londres: Pavilion, 1991) con dos grabaciones históricas de Selva. Concretamente la *Partita núm. 1 en Sib Mayor BWV 825* de Bach y *Baigneuses au soleil* de Séverac, ambas registradas entre 1929 y 1930.

Completa el grueso de fuentes sonoras la emisión de los programas radiofónicos dedicados a Selva en Radio France Musique (2005-2008). Concretamente hablaron sobre Selva los musicólogos Gilles Cantagrel en el programa «L'Heure du conte» (RFR 5 Musique, 10 Noviembre 2005); Delphine Grivel en «Au bonheur des gammes» (*Íd.*, 1 y 3 Noviembre 2006); François Dru en «Pêcheurs de perles» (*Íd.*, 7 Enero 2007) y Emilie Munera, «Le reportage d'Emilie Munera, illustration musicale avec Guy Selva: Juli Garreta, *Sardana*» (*Íd.*, 26 Junio 2008)²⁴⁹.

f. Otros archivos y centros de documentación locales

Nuestra investigación se ha completado con la consulta a otros archivos y centros de documentación locales tanto españoles (Burgos, Valencia, Oviedo) como catalanes en los que hemos podido documentar una amplia actividad concertística de Selva. Más concretamente, en Cataluña extendimos nuestras consultas a los archivos municipales de Sabadell, Badalona, Vic y Sallent en la provincia de Barcelona, así como en la provincia de Girona: Olot, Palamós, Sant Feliu de Guíxols y Girona. Entre ellos destaca la biblioteca Municipal de Manresa (Barcelona) que conserva la partitura original del trio *La nit de la Puríssima* (1929)²⁵⁰.

Finalmente también hemos localizado fuentes aisladas en colecciones privadas de Barcelona, como los programas de conciertos conmemorativos del centenario del

²⁴⁷ Barcelona: BC, Fondo Gomis Bertrand, PG 2101.

²⁴⁸ Barcelona: BC, C280.

²⁴⁹ Programas radiofónicos disponibles en diferido y on-line en <http://www.radiofrance.fr/francemusique>.

²⁵⁰ Partitura en trámites de cesión procedente de la colección particular Blanca Morera.

Romanticismo (1930), propiedad del descendiente lejano Bernat Bailbé, una partitura para violín y piano de la discípula Núria Turull, dos cartas y una caricatura de Joan Junceda propiedad de la familia del dibujante, así como una fotografía de Selva con Joan Llongueras, propiedad de la hija de Joan Llongueras, Núria Llongueras.

IV. 3. Tipologías

a. Fuentes musicales primarias

Las fuentes primarias sobre Selva conservadas en Cataluña son muy numerosas. Comprenden quince composiciones, varias ediciones revisadas, cuarenta y cinco escritos musicográficos propios y más de un centenar de cartas inéditas. Primeramente documentamos en Cataluña quince composiciones de Blanche Selva, cuatro de las cuales están publicadas, las diez restantes permanecen inéditas y una se encuentra perdida²⁵¹. Las partituras publicadas son las dos piezas breves para piano «Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche» y «Cloches au soleil, cloches d'Italie» del *Album pour petits et grands...* (París: Mutuelle, 1905), obra colectiva de varios compositores localizada en la partituroteca Albéniz del MMB, así como el dúo para voz y piano *Rosaire* con letra de Francis Jammes (París: Mutuelle, 1906) copia conservada en la BC; además de una copia editada del álbum para piano *Primers jocs, douze pièces très faciles pour piano* (París: Herèlle et Cie., 1931) también conservada en la BC²⁵².

En cuanto a las once obras inéditas de Selva, especificamos que fueron escritas durante los años catalanes, concretamente entre 1926 y 1935. Comprenden la composición coral *La farigola* (1926) con letra de Jacint Verdaguer localizada en la BOC, el dúo para tenor y piano *Muntanya blava* (1928) con letra de Joan Llongueras localizada en el MMB²⁵³ y la obra coral *El tronc* (1929) también con letra de Joan Llongueras y conservada en la BOC. Le siguen la suite para violín y piano *Cants de llum* (1929) dedicada a Joan Massià también conservada en la BOC²⁵⁴ y el trío para voz,

²⁵¹ Véase el apéndice XV.1.2: Tabla de composiciones de Blanche Selva documentadas en Cataluña, 1905-1935 (CD adjunto).

²⁵² Barcelona: BC, M 4273/9 y M 4897/25, 27 pp.

²⁵³ Barcelona: MMB, ms. 021739, 8 pp.

²⁵⁴ Barcelona: BOC, copia original manuscrita II/39L.

violín y piano *La nit de la Puríssima* (1929) con letra de Joan Maragall conservado en la Biblioteca Municipal de Manresa (Barcelona). Además destacamos la canción religiosa para voz y piano con letra de Miquel Ferrà *Mes de Maria* (1929) conservada en el archivo familiar Selva de Valence (Francia), el motete *Benedictus/ Quicumque enim /Pater noster* (1929) para tres voces femeninas y piano localizado en la BOC, el himno *Pensament matinal* (1931) dedicado a la Virgen de Montserrat con letra de la propia Selva localizado en la BAM²⁵⁵ también para trío de voces femeninas y piano, así como la suite para piano *Records i entremeliadures o souvenirs et espliègeries, neuf pièces pour piano* (1931) documentada en la BC²⁵⁶, así como el álbum para voz y piano *Deu cançons originals* (1928-1935) ganador del XIV Premio de Composición Concepció Rabell i Civils también conservado en la BC²⁵⁷. Finalmente la canción para voz y piano *L'alsina vella* (1928) se encuentra perdida.

Sigue a este primer bloque de fuentes primarias algunas ediciones revisadas, arreglos y transcripciones al piano realizadas por Selva en Francia antes de la 1ª Guerra Mundial sobre músicas para clavecín de J.S. Bach, J. Ph. Rameau, F. Couperin, para órgano de C. Franck y piano de Vincent d'Indy y Séverac documentadas en Cataluña. Concretamente hemos consultado las siguientes ediciones revisadas de J.S. Bach: *Concert italien pour le piano* (París: Senart, 1915)²⁵⁸ de la colección «Édition Nationale de Musique Classique», así como la *Fantaisie chromatique et fugue, 1e. partie* (París: Senart, reed. 1938) de la colección «Nouvelle Édition Française de musique classique»²⁵⁹. En la BC, también localizamos el rondó de F. Couperin *Le bavolet flotant* (París: M. Senart, B.Roudanez & Cie., 1900)²⁶⁰, la *Danse lente* de C. Franck (París: B. Roudanez, 1919)²⁶¹, así como el *1^e. et 2^e. Menuets en Sol* de J.Ph. Rameau (París: M.Senart y B.Roudanez, ca. 1900). Cierra este corpus el cuaderno

²⁵⁵ Montserrat (Barcelona): BAM, ms. 1032.

²⁵⁶ Barcelona: BC, ms. 147M/P22, 28 pp.

²⁵⁷ Barcelona: BC, ms. M 5649, 60 pp.

²⁵⁸ Barcelona: BC, 4273/11.

²⁵⁹ Barcelona: BC, 2006-Fol-C48/13 y 2006-Fol-C50/1.

²⁶⁰ Barcelona: BC, CDU PM 786.2.082.

²⁶¹ Barcelona: BC, CDU PM 786.2.085.

revisado de *En vacances II, petites pièces romantiques de moyenne difficulté pour piano* de Séverac (París : Rouart Lerolle, 1922 – reimp. 1959-).

Las fuentes literarias catalanas de Selva comprenden un total de cuarenta y cinco textos musicográficos, un 85% de los cuales se editaron²⁶². Concretamente Selva publicó desde Barcelona tres libros, diecisiete artículos en prensa especializada, otros cinco en prensa general, así como trece notas al programa para algunos de sus propios conciertos, actividad especialmente prolífera durante la década de los años veinte. Los tres libros publicados por Selva son: *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí* (Barcelona: Atenes, 1927), la biografía *Déodat de Séverac* (París: Delagrave, 1930), terminada de escribir en Barcelona el 24 de marzo de 1929 y *La moda i la dansa a l'època moderna* (Barcelona: L'Estampa, 1930)²⁶³.

El grupo de fuentes literarias más extensas lo constituyen sus diecisiete artículos publicados en la *Revista Musical Catalana* (1925-1935). Engloban reflexiones analíticas y estéticas entorno a Beethoven, tres artículos póstumos sobre Vincent d'Indy y la interpretación pianística (1932-1933), así como un último corpus de reflexiones estéticas heterogéneas *Sis evocacions d'art* (1933-1936) y *Orientacions d'art I* (1935). Prosiguen el grueso de textos editados, cinco colaboraciones en la prensa general, la mayoría fragmentos de conferencias sobre la conmemoración al centenario de la muerte de Beethoven (1927), destacando una tardía reflexión sobre la música de vanguardia (1930). Llama la atención el conjunto de trece notas al programa con variados comentarios analíticos a propósito de sus propios conciertos realizados en el Palau de la Música Catalana (Barcelona, 1924-1930)²⁶⁴.

²⁶² Véase el apéndice XV.1.14: Tabla de escritos musicográficos catalanes de Blanche Selva, 1924-1936 (CD adjunto).

²⁶³ Paralelamente localizamos en la BC varios libros y tratados de piano de Selva pertenecientes a los años franceses. Concretamos la 3ª y 10ª ed. de *La sonate. Étude de son évolution technique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition* (París : Rouart, Lerolle & Cie., 1913), *Quelques mots sur la sonate, évolution du genre* (París : Delaplane, 1914) ; así como los métodos de piano *L'Étude des octaves d'après Theodor Kullak* (París : Roudanez, 1915) y *L'enseignement musical de la technique du piano : livre préparatoire* « Principes primordiaux du travail pianistique » (París : Rouart Lerolle et Cie., 1922).

²⁶⁴ Blanche Selva, «Georges -M. Witkowski: *Sonata en Sol* per a piano i violí». Notas al programa, 12 Marzo 1924 (Barcelona: Associació de Música "Da Camera", 1924); «Beethoven: *33 Variacions sobre un Vals Diabelli*». Notas al programa 26 Marzo 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927); «Les grans sonates per a piano de Beethoven, primera sessió». Notas al programa 29 Marzo 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927); «Les grans sonates per a piano de Beethoven, segona sessió». Notas al programa 2 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927); «Les grans sonates per a piano de Beethoven, tercera sessió». Notas al programa 5 Abril 1927 (Barcelona:

Completa esta descripción de fuentes literarias un conjunto de doce escritos inéditos. Precisamos los ocho cuadernos de conferencias sobre Bach y Mozart (1926-1927), tres cuadernos de conferencias sobre las antiguas escuela italiana y francesa para violín y para clavecín o piano (1928) y un último artículo manuscrito centrado en el correcto uso de la acentuación métrica en la interpretación musical titulado «Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical» (1935).

Cierra este corpus un extenso epistolario directo dirigido a diversos destinatarios entre los que destacamos Isaac Albéniz, Ricard Viñes, Lluís Millet, Amadeu Vives, Frederic Mompou, Pau Casals o Vincent d'Indy, entre los más relevantes, sobresaliendo el centenar de cartas dirigidas al pedagogo y fundador de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica Joan Llongueras, escritas entre 1924 y 1940. Escritos mayoritariamente en francés, el voluminoso epistolario de Blanca Selva a Joan Llongueras contiene sesenta y seis cartas, dieciséis tarjetas, dos postales, veintiséis notas y dos escritos diversos²⁶⁵.

b. Otras fuentes

Entre las fuentes secundarias, incluimos programas de conciertos históricos realizados en Cataluña entre 1911 y 1930 reveladores de su amplia actividad como

Associació d'Amics de la Música, 1927); «Les grans sonates per a piano de Beethoven, quatrena i darrera sessió». Notas al programa 11 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927); «Sessió commemorativa de la mort de Beethoven». Notas al programa 10 Abril 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927); «Sobre el *Concerto* de Beethoven». Notas al programa 29 Mayo 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927); «Notes analítiques i comentaris sobre les obres del programa». Notas al programa 8 Enero 1928 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1928); «Commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 9 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1928); «Commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 21 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1928); «Breus comentaris». Notas al programa 20 Octubre 1929 (Sallent: Orfeó Sallentí, 1928). En: *L'Abella* II/16 (Octubre 1929), pp. 5-7; «Els nostres concerts de Música da Camera» y «Beethoven: Sonata op.12, núm.3». Notas al programa 27 Octubre 1929 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1929); «Vincent d'Indy: *Souvenirs*». Notas al programa 9 Febrero 1930 (Barcelona: Orquestra Pau Casals, 1930); «Reflexions sobre el Romanticisme musical» y «Comentaris sobre les obres del programa: Schumann, Weber, Schubert, Chopin, Franck». Notas al programa 21 Marzo 1930 (Barcelona: Associació de Música «Da Camera», 1930).

²⁶⁵ Correspondencia original manuscrita conservada en Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M6193, docs. 1 a 116.

intérprete durante los años veinte²⁶⁶. También localizamos en Cataluña varias grabaciones históricas de Selva realizadas para el sello Columbia Records, fechadas entre 1928 y 1930²⁶⁷.

Otras valiosas fuentes secundarias son las iconográficas. Retrataron y dibujaron en varias ocasiones a la intérprete Joan Junceda (1881-1948) y el director del Cercle Artístic de Sant Lluç Joaquim Renart (1879-1961)²⁶⁸. El bloque de fuentes iconográficas se completa con un conjunto de fotografías localizadas en Barcelona²⁶⁹.

Amplía este bloque de fuentes diversas un variado conjunto de partituras dedicadas a la intérprete, destacando entre las más emblemáticas el segundo cuaderno de *Iberia* de Albéniz²⁷⁰, *En forêt* de Pierre Coindreau, una *Sonate pour piano* anónima, ambas de 1907²⁷¹; *Concert per a violí i piano* de Amadeu Vives (1929) – conjuntamente dedicada a Joan Massià y a Blanca Selva y actualmente perdida –; *Sonatina antiga*

²⁶⁶ Programas de conciertos conservados en Valence: Fondo Selva; programas originales de conciertos conmemorativos del centenario del Romanticismo (1930) conservados en Barcelona: colección Bailbé (donación de Maria Massià). Especialmente relevantes fueron los conciertos de la intérprete ofrecidos en el Palau de la Música Catalana (Barcelona: OC), que reflejamos en el apéndice XV.1.9: Tabla de conciertos de Blanche Selva en el Palau de la Música Catalana (Barcelona, 1911-1930) del CD adjunto.

²⁶⁷ En Cataluña, se conservan las grabaciones siguientes: Bach, *1ª Partita en SibM BWV 825* (COLUMBIA, 1928/ BC: fondo Gomis Blanxart, Tècnic Bla – PG 1101-1102); Bach, Beethoven, Franck i De Séverac. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violí. 1 CD (COLUMBIA 1928-1930, reed. Malibran CDRG 177, 2003); Glazunov, Franck, et al. *Música per a viola i piano*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, viola (BC: Casset C 304, 1960); Bach y Séverac (BC: C 280, post.1960); Bach y Séverac. *Four great french pianists*. (PAVILION, 1991); *Enregistraments històrics al violí (1927-1954)*: Toldrà, Massià, Manén. Blanca Selva, piano y Joan Massià, viola (LA MÀ DE GUIDO, LMG 3061, 2004) [Se conserva una copia de este CD en Madrid: Archivo Sonoro de RNE]; Séverac (BC: Bla PG 1876, PG 1970, PG 1874, PG 2101, s.f.); Isaac Albéniz, Paul Dukas, Gabriel Fauré, César Franck...et al., *Blanche Selva, une promenade musicale*. 1 CD (Association Blanche Selva y Centre International Albert Roussel, RCP 076, 2008).

²⁶⁸ Caricatura de Joan Junceda a Blanca Selva, propiedad de Esperanza Junceda (Barcelona) y selección de catorce retratos y dibujos sobre Blanca Selva en tinta, lápiz y carboncillo, en: RENART, Joaquim. *Primer quadern de dibuixos y acuarel·les* (Barcelona, 16-XI-1925 a 13-III-1926) y *Segon quadern de dibuixos y acuarel·les* (Barcelona, 7-II-1927 a 3-VII-1927). Barcelona: BC, 096 (Ren) Ren 8au.

²⁶⁹ Selva, fotografía con Joan Llongueras (s.f.). Barcelona: colección Núria Trias y diez fotografías (1915-ca. 1942). Barcelona: BC, Archivo fotográfico, MS 2268.

²⁷⁰ Las partituras manuscritas que Selva utilizó para el estreno de *Iberia* (París, 1906-1909) contienen correcciones autógrafas de la intérprete. Cf.: Albéniz. *Iberia, Douze nouvelles impressions en quatre cahiers*. Núms. originales ms. «Fête de Dieu à Seville» cuadernos I, II y III. Barcelona: BOC; y «Evocación», «El Puerto» (I) y IV, Barcelona: BC.

²⁷¹ Partituras originales ms. en tinta negra. Barcelona: BC, fondo Mercè Guarro P 24/174; 19 pp. y 20 pp. respectivamente.

sonata en Do «Les Ombres Perennes» de Manuel Blancafort (1929)²⁷², *Allegro sonatina* de Joan Massià²⁷³ y finalmente del alumno Xavier Gols i Solé (1902-1938), el «Scherzo» de la *Suite pour piano* (s.f.)²⁷⁴.

Además, prevalecen fuentes literarias sobre la intérprete en la prensa especializada como las crónicas para la *Revista Musical de Bilbao* de Joaquín Turina desde París (1911-1913)²⁷⁵. Especialmente ricas son las referidas a su faceta interpretativa en la *RMC* de los años veinte y sobre su faceta pedagógica desde la escuela auspiciada por Pau Casals en los años treinta los «Estudis Musicals Blanca Selva», presente en las memorias académicas de la *Associació Obrera de Concerts* y el *Noticiari* de la misma institución (1934-1937)²⁷⁶.

Siguen otras descripciones indirectas evocadas en las memorias de músicos como Joan Llongueras (s.f.)²⁷⁷, Maria Canals (1970)²⁷⁸, Xavier Montsalvatge (1988)²⁷⁹

²⁷² Manuel Blancafort, *Sonatina antiga (Les ombres perennes). A l'ombra de Bach i Scarlatti*. Barcelona: Clivis, 1986, 12 pp.

²⁷³ Joan Massià, *Allegro sonatina*. Barcelona: Clivis, 1983.

²⁷⁴ Xavier Gols, *Suite pour piano*. Paris: Senart, s.f. Se conserva una copia de esta partitura editada en Barcelona: BC, 2001-Fol-C 2/43, 18 pp.

²⁷⁵ TURINA, Joaquín. *Revista Musical de Bilbao* III/3 (Marzo, 1911), *RMB* IV/1 (Enero, 1912), *RMB* V/2 (Febrero, 1913), *RMB* V/ 3 (Marzo, 1913) y *Letras, Revista del Hogar*, XI-XII / 132 (Madrid: Julio, 1948). En: Alfredo Morán (ed.) *Joaquín Turina corresponsal en París...y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Consejería de Cultura y CDMA, 2002, pp. 43, 70, 82, 84, 162-163.

²⁷⁶ Véase: NONELL, Francesc. *Memòria del Curs Commemoratiu del primer centenar d'audicions musicals (1934-1935)*. Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1936; AA.VV. «Estudis Musicals Blanca Selva», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Octubre, 1934), p.1; «Estudis Musicals Blanca Selva: Innauguració», *Noticiari...* (Noviembre-Diciembre, 1934), pp.3-7; «Nova visita d'examen», *Noticiari...* (Marzo-Abril, 1935), p.6; «Fi de curs», *Noticiari...* (Maig-Juliol, 1935), p.5; «En començar un nou curs escolar», *Noticiari...* (Agosto-Septiembre, 1935), p.7; «Obertura del curs», *Noticiari...* (Octubre-Diciembre, 1935), pp.4-6; «Blanca Selva, indisposada», *Noticiari...* (Marzo-Abril, 1936), p.6; «Blanca Selva, restablerta», *Noticiari...* (Mayo-Junio, 1936), p.6; «Clausura del curs», *Noticiari...* (Julio-Septiembre, 1936), p.4; «Estudis Musicals Blanca Selva», *Noticiari...* (Octubre-Diciembre, 1936), pp. 1 y 8; «Futures profesores», «Innauguració del curs», *Noticiari...* (Enero - Febrero, 1937), pp. 4 y 7; «Clausura del Curs», *Noticiari...* (Mayo - Septiembre, 1937). pp. 1-3.

²⁷⁷ LLONGUERAS, Joan «Blanca Selva i la seva técnica del piano» (s.f.), manuscrito original conservado en Barcelona: BC M6366, 2 pp.

²⁷⁸ CANALS, Maria. *Una vida dins la música*. Barcelona: Selecta, 1970, pp.54 y 56.

²⁷⁹ MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles Autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p.22.

y Manuel Blancafort (1997)²⁸⁰. Entre las fuentes culturales, destacan los ensayos poéticos del intelectual Josep M^a Junoy en *El gris i el cadmi* (1926)²⁸¹ y las memorias del dramaturgo Adrià Gual (1960)²⁸².

Prueba de una presencia amplia, regular y continuada en el contexto musical que nos ocupa es también el valioso testimonio de algunos alumnos de su escuela pianística, discípulos dels «Estudis Musicals Blanca Selva». Junto a los nombres de otros alumnos catalanes ya desaparecidos como Magdalena Solé, Guillem de Garganta, Xavier y Núria Turull, Joan Tussell, Pere Vallribera y Blanca Morera, citamos las discípulas vivas Mercè Guarro y Maria Massià Carbonell²⁸³.

Finalmente sobresalen dos conciertos póstumos organizados por la *Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i M^a Carbonell*. El primero de ellos celebrado en el Casal del Metge de Barcelona el 21 de abril de 1968 y una segunda conmemoración al centenario de su nacimiento, celebrada en el Ateneu Barcelonès el 17 de junio de 1984.

I.5. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

La falta de estudios específicos obliga a iniciar esta tesis desde una praxis positivista que reconstruya la biografía catalana de la artista, catalogando a continuación la totalidad de su obra literaria y musical producida en nuestro país. Dicho acercamiento empírico resulta imprescindible para construir una base de datos preliminar al estudio del substrato musicológico de los años catalanes de Selva.

²⁸⁰ AVIÑOÀ, Manuel, *Manuel Blancafort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997, pp.102-103.

²⁸¹ Creemos que Selva es la pianista femenina implícitamente descrita en la prosa «Recital de Piano nocturn», en: JUNOY, Josep M^a. *El gris i el cadmi*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 1983, pp.30-31.

²⁸² GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre, memòries*. Barcelona: Aedos, 1960, pp.315 y 318.

²⁸³ Sobre sus alumnos véase: ALAVEDRA, Joan. «Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva», *Personatges inoblidables i altres records*, Barcelona: Selecta, 1968, pp. 19-21 [Se conserva una copia de esta publicación en Barcelona: BC, fondo Blancafort M4897/25]; ALBET, Montserrat. *Vivències, la Barcelona que vaig viure (1931-1945): relats*. Barcelona: Ajuntament, 2006; LLONGUERAS, Josep Jordi. *Blanca Selva, plenitud i exemple*. Barcelona: 1984 (*Conferència al concert d'homenatge a Blanca Selva, celebrat el 21 d'abril de 1968, al Casal del Metge de Barcelona per l'Associació d'Amics i deixebles de Joan Massià i M^a Carbonell*), 21pp. [Se conservan tres copias en Barcelona: BC y BAB]; SOLER, J. y BENAVIDES, R. *Op.Cit.*

De ahí que hayamos concedido una especial atención al trabajo de campo, mediante entrevistas a aquellos testimonios de primera mano que conocieron directamente a la pianista. Es el caso de personalidades relevantes de la cultura musical barcelonesa (Sra. Maria Canals), amistades próximas (Sra. Maria Massià, hija de Joan Massià y Maria Carbonell) o descendientes lejanos (Sr. Bernat Bailbé). Esta metodología de documentación oral se ha complementado con entrevistas a descendientes de amigos próximos (Sra. Núria Llongueras, hija de Joan Llongueras) y a documentalistas catalanes conocedores de la presencia de Selva en Cataluña (Sr. Jordi Gargallo). Premisa obligada para proceder a un estudio crítico basado en otras metodologías humanísticas propias de la musicología posmoderna, concediendo especial atención a la estética de la alteridad, la musicología interdisciplinar, así como la musicología feminista, pues nos parece que el perfil de Selva es clave para entender el papel de la mujer artista en la sociedad novecentista²⁸⁴.

Por otro lado, la personalidad plural de Selva como intérprete, pedagoga, musicógrafa y compositora obliga a estructurar los contenidos de esta tesis desde una dimensión holística, acercamiento global que anticipamos sintéticamente. Así, pretendemos abordar el estudio de Selva desde dos vertientes. Primeramente pretendemos estudiar a Selva desde sus cuatro facetas como pedagoga, intérprete, musicógrafa y compositora desde una perspectiva positivista. En segundo lugar trataremos los fenómenos culturales, ideológicos, históricos, institucionales y de relaciones interpersonales de Selva en su tiempo, esto es desde una vertiente histórica, artística, cultural y social.

Para facilitar su consulta, esta tesis consta de quince capítulos divididos en dos volúmenes, el primer volumen impreso y el segundo volumen en CD adjunto. En el primer volumen, se encuentran los contenidos estudiados (capítulos I a XIV) y en el segundo volumen de *Apéndices* se encuentran los catálogos de fuentes musicales, literarias, iconográficas, históricas y digitales documentadas (capítulo XV) en formato digital. Después de la presente *Introducción*, el segundo capítulo presenta el *Perfil biográfico de Selva en Cataluña*: estancias y asentamiento individual, presencia social y

²⁸⁴ Entre las monografías musicológicas feministas de referencia señalamos: ADKINS, Patricia y OZAITA, M^a Luisa. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza, 1995 (2^a ed.); Marisa MANCHADO (ed.). *Música y mujeres, género y poder*. Madrid: Horas y horas, 1998; RAMOS, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid: Narcea, 2003; McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: Minnesota Press, 1991 (reed. 2002); y BAUR, Steven (ed.). *Musicological identities, essays in honor of Susan McClary*. Aldershot: Ashgate, 2008.

consecuencias de la Guerra Civil en Selva. El tercer capítulo *Contexto histórico-artístico del Novecentismo catalán*, desarrolla las relaciones históricas franco-catalanas desde la *Renaixença* al Nacionalismo del siglo XX, haciendo especial hincapié en la presencia de mujeres artistas y compositoras españolas del periodo de entreguerras. El cuarto capítulo despliega las *Relaciones artístico-musicales de Selva en Cataluña*, profundizando en los vínculos de Selva con intelectuales y artistas del *Nou-cents* (escritores, pintores, dibujantes, escultores, dramaturgos y bailarines), así como la red de músicos franceses y españoles con los que se relacionó desde Cataluña, profundizando especialmente en sus vínculos con compositores nacionalistas y vanguardistas e intérpretes.

Los cuatro capítulos siguientes describen las principales facetas desarrolladas por Selva en Cataluña, como intérprete (capítulo V), pedagoga (capítulo VI), musicógrafa (capítulo VII) y compositora (capítulo VIII). El estudio avanza con un acercamiento al pensamiento estético de Selva: bases ideológicas, presupuestos estéticos generales y estética musical (capítulo IX), incidiendo en el *Mediterraneísmo* como modelo estético, pedagógico y musical en el ideario de Selva (capítulo X). El capítulo XI trata la *Recepción de Selva en España*, finalizando el primer volumen con las *Conclusiones generales* (capítulo XII), *Bibliografía* (capítulo XIII) y *Discografía* (capítulo XIV).

En los apéndices del último capítulo XV (segundo volumen), recogidos en el CD-ROM adjunto, se presenta una relación de tablas (apéndice XV.1.), un catálogo musical de partituras con composiciones y ediciones de Selva así como obras dedicadas a la pianista (apéndice XV.2), un catálogo literario con el epistolario editado, artículos manuscritos e impresos de la propia Selva (apéndice XV.3), un catálogo de programas de conciertos (apéndice XV.4), los textos de sus composiciones vocales (apéndice XV.5), noticias y críticas en prensa histórica (apéndice XV.6), un catálogo iconográfico (apéndice XV.7) y direcciones de internet (apéndice XV.8). Finalmente completa el conjunto de apéndices una relación de fuentes de estudio primarias sobre Selva (apéndice XV.9). A excepción del catálogo musical (XV.2) que aparece ordenado por géneros musicales (obras corales, canciones para voz y piano, música de cámara y obras para piano), ha prevalecido el criterio cronológico en la ordenación del resto de catálogos incluido el catálogo con los textos de las obras vocales (XV.5). En el caso de las obras dedicadas a la pianista (apéndice XV.2.3) hemos optado por incluir solamente la primera y última página de cada una de las obras dedicadas.

Finalmente para facilitar la lectura hemos optado por incluir las citas traducidas en el cuerpo del texto y añadir únicamente transcripción original de las citas extranjeras en notas al pie; conservando el catalán exento de traducción para las citas originales de la propia Selva o de otros autores. La tesis se completa con otros recursos como tablas, gráficos, cuadros, citas musicales, ilustraciones y fotografías que hemos utilizado puntualmente para facilitar la comprensión y avance de los contenidos.

CAPÍTULO II:

PERFIL BIOGRÁFICO DE BLANCHE SELVA EN CATALUÑA

II.1. EL PERIODO CATALÁN DE SELVA, 1921-1936

II.2.1. Estancias precedentes y etapa de transición, 1921-1924

Fig. 2: Retrato de Blanche Selva.
Fotografía de Vanek. Praga, 1921. 20 x 15 cm.
Suplemento en *Monde Musical* (15-30 Marzo, 1921)²⁸⁵.

Blanche Selva y Henri, pianista, pedagoga, musicógrafa y compositora nace el 29 de enero de 1884 en Brive-la-Gaillarde (Corrèze, Lorraine) y muere el 3 de diciembre de 1942, en Saint Amand Tallende (Puy-de-Dôme, Auvergne) a los cincuenta y ocho años de edad. De nacionalidad francesa, su madre era de la región de Lorraine, y su padre catalán procedía de los Pirineos orientales, concretamente de Puigcerdà (Girona)²⁸⁶.

Varios son los escenarios geográficos que integran la vida de esta pianista franco-catalana: París, Estrasburgo, Praga, Barcelona o la casa natal de Brive (Corrèze), Moulins y Saint-Saturnin (Clermont Ferrand), ya al final de su vida. Una biografía

²⁸⁵ Asociación Blanche Selva: [http:// www.blanche-selva.com](http://www.blanche-selva.com).

²⁸⁶ El origen catalán de Blanche Selva ha sido a menudo subrayado y ella misma lo reivindicó fuertemente desde su instalación en Barcelona. La familia Selva estaba establecida desde hacía mucho tiempo (algunos dicen que desde el siglo XII) en Los Masos, pueblo disperso en varios caseríos a algunos kilómetros de Prades (Rosellón) que ha ocupado un lugar preponderante en la vida de la artista. En: SELVA, Guy. *Une artiste incomparable Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne*. Niza: Association Blanche Selva, 2010, p.1.

cosmopolita²⁸⁷ que obliga a segmentar en varias etapas la trayectoria de la artista con el fin de poder apreciar las múltiples circunstancias que interactuaron en cada uno de los periodos a los que nos referiremos.

Por ello, después de situar brevemente sus precedentes, nos centraremos en las circunstancias más destacadas de la poco conocida etapa de madurez de la pianista, que comienza con su asentamiento en Barcelona a los cuarenta años y finaliza con los cincuenta y dos años, intervalo al que nos referiremos como «periodo catalán» (1924 - 1936)²⁸⁸.

Situamos los inicios pianísticos de Selva durante la infancia en Brive, Marsella y Limoges (1888-1891)²⁸⁹. A los trece años, Selva debutará oficialmente en Lausanne (Suiza), momento en el que la familia decide establecerse en Genève (1897-1900). De sus inicios musicales, destacamos su primer encuentro con Vincent d'Indy (1851-1931), después de escuchar por primera vez la *Symphonie sur un chant montagnard français* en un concierto de Ginebra el 22 de enero de 1898, en tal ocasión Selva se entrevistará con el director de la Schola Cantorum, quien la acogerá en dicha institución un 6 de agosto de 1899, nombrándola profesora de piano del alumnado femenino de la *rue St. Jacques* dos años después²⁹⁰.

Selva será, pues, durante los próximos veinte años profesora e intérprete de la Schola Cantorum de París (1902-1922)²⁹¹ y una de sus mayores propagandistas²⁹². Como indica el biógrafo Guy Selva:

²⁸⁷ Tal y como señala Rémy Campos, en la era de las redes ferroviarias terminadas, Selva fue un modelo de movilidad musical. CAMPOS, Rémy. «Blanche Selva interprète». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010, p.52.

²⁸⁸ Como indica Guy Selva, presentar la biografía de Blanche Selva es complejo porque su actividad ha sido multiforme y las informaciones referidas no han sido siempre fáciles de encontrar y reunir. Así, Blanche Selva había recopilado en su casa de Barcelona un gran número de archivos con vistas a escribir una autobiografía que fueron dispersados o dejados a la sombra con su exilio en 1936. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. III.

²⁸⁹ Es en las clases de piano de Sophie Chéné del Conservatorio de París (1893-1895) en las que obtiene su primera medalla como intérprete a los once años, institución que abandonará iniciadas las clases con Alphonse Duvernoy (1843-1907) en 1895. *Ibid.*, p.2.

²⁹⁰ Sobre los inicios musicales de Blanche Selva consúltese el primer capítulo «Une étoile est née» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 1-16.

²⁹¹ Véase el segundo capítulo «Entrée à la Schola Cantorum» de la biografía de Guy Selva. *Ibid.*, pp. 17-38.

Durante este período de formación, Blanche Selva es toda fiel a Vincent d'Indy, cautivada por su personalidad, lo acompaña para ilustrar musicalmente las conferencias que él pronuncia, y especialmente representarlo en provincias, en Lyon o en Saint-Jean-de-Luz, ser la portavoz de la Schola para propagar mejor los preceptos y fundamentos, hacer entender las obras de los compositores [de la institución]. Ella hace dedos con el *Poème des montagnes* de su maestro o con el *Prélude chorale et fugue* y el *Prélude, aria et final* de Franck, obras que se convertirán rápidamente en leitmotifs preparando su futura denominación de “hija espiritual” de uno u otro de estos compositores²⁹³.

Así, todo lo que Selva realizó en materia musical, sus conocimientos sobre los estilos musicales, sus interpretaciones, las conferencias y cursos que ella impartió, sus escritos, su magisterio, sus análisis y críticas de obras contemporáneas, lo debe mayoritariamente a su paso por la Schola²⁹⁴. Además, en esa ciudad, desarrollará una intensa vida social, en su salón privado de la *rue Varenne* (núms. 50 y 36 más tarde), promoviendo encuentros musicales con compositores e intelectuales de su tiempo²⁹⁵. Sus reuniones dominicales constituirán uno de los focos de encuentro musicales más activos del París de inicios del siglo XX, comparable a otros salones como el de la Princesa de Polignac, la princesa de Cystria, Hasselmans, Ernest Chausson o Marguerite de Saint-Marceaux (1850-1930)²⁹⁶. Georges-Jean Aubry relata como conoció a Selva

²⁹² *Ibid.*, p.61.

²⁹³ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Durant cette période de formation, Blanche Selva est toute dévouée à Vincent d'Indy, voire captivée par sa personnalité, l'accompagnant pour illustrer musicalement les conférences qu'il prononce, le représenter en province, à Lyon ou à Saint-Jean-de-Luz notamment, être la porte-parole de la Schola pour mieux en propager les préceptes et les fondaments, faire entendre les œuvres des compositeurs qui s'en réclament. Elle se fait doigts avec le Poème des montagnes de son maître ou avec Prélude, chorale et fugue et Prélude, aria et final de Franck, œuvres qui deviendront rapidement des leitmotiv préparant sa future dénomination de « fille spirituelle » de l'un ou de l'autre de ces compositeurs*». *Ibid.*, p.18.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.19.

²⁹⁵ En un primer momento los padres de Blanche Selva se mudaron al núm. 13 de la misma calle como detalla Cahours d'Aspry en: CAHOURS D'ASPRY, Jean-Bernardt. «Blanche Selva», *Musiques et musiciennes au faubourg Saint-Germain*, Jean Gallois (ed.). Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1996; pp. 150-151.

²⁹⁶ Isaac Albéniz, Déodat de Séverac, Claude Debussy, Alfred Bruneau, Albéric Magnard, Paul Landormy, Gustave Samazeuilh, Joseph Canteloube, Maurice Denis y críticos y periodistas fueron algunos de los huéspedes de estas reuniones dominicales. Tal y como explica Guy Selva el pequeño

precisamente en uno de estos encuentros privados de músicos y simpatizantes de la Schola Cantorum junto a Albéniz, Magnard, Séverac y d'Indy entre otros, en mayo de 1907²⁹⁷.

Selva escribirá además durante los años franceses tres libros: *La sonate* (1913), *Quelques mots sur la sonate* (1914) y el tratado *L'enseignement musical de la technique du piano* (1916-1925). Durante los primeros años parisinos, Selva se dará a conocer como intérprete, ofreciendo múltiples recitales pianísticos mayoritariamente en la Schola Cantorum, sede de la Société Nationale, con interpretaciones de música antigua y contemporánea. Así, será la primera pianista en interpretar en una serie de diecisiete sesiones, la integral para clave de Bach (1903-1904)²⁹⁸, ofrecer audiciones históricas de música antigua al piano (Salle Pleyel, 1907) y estrenar a la vez repertorios para piano y música de cámara de Vincent d'Indy, Paul Dukas o Roger-Ducasse junto a Ravel, Debussy, Chausson y los scholistas Déodat de Séverac, Albert Roussel, Albéric Magnard, Pierre de Bréville e Isaac Albéniz entre otros. De este último, mención obligada merece el estreno de la integral de la suite *Iberia* en Francia (1906-1909), *première* que encumbrará a Selva como reconocida intérprete y virtuosa. Durante los años de la Primera Guerra Mundial, Selva continuará con el estudio de *Iberia* en Brive y planificará su vasta obra *L'enseignement musical de la technique du piano*, realizando un libro por año²⁹⁹.

En 1919 Selva comienza a simultanear sus obligaciones docentes repartidas entre París y Estrasburgo, comenzando un «periodo de transición» para la artista, iniciado con un primer intento de dimisión en la Schola el 1 de julio de 1919³⁰⁰. Por un lado, fundará junto con Alfred Cortot, Wanda Landowska, Thibaud, Jean Huré y Marcel Dupré, l'École Normal de Musique de París, ese mismo año, institución de la que será

apartamento de la *rue Varenne* sólo podía albergar entre diez y doce personas, por lo que el salón de Selva no podía competir con los grandes salones de prestigio parisinos de mayor rango social; en casa de Selva lo único que contaba era la música. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp.32-33.

²⁹⁷ En: AUBRY, Georges-Jean. «Une première rencontre», *LReM* (núm. especial) 1929, p.19. Sobre el salón de Blanche Selva en París véase también: CHIMÈNES, Miryam. *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe. République*. Paris: Fayard, 2004, p.294; SANT MARCEAUX, Margueritte. *Journal (1894-1927)*. París: Fayard, 2007, p.1186; PERSIA, Jorge de. *Voilà la véritable Manola...De lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 2003, p.77.

²⁹⁸ Concretamente Selva ofreció al público parisino la integral para teclado de J.S.Bach en la Schola Cantorum entre diciembre de 1903 y abril de 1904. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.39-44.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 75 y 81.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.92.

docente desde octubre de 1919 a 1921³⁰¹. Por el otro, en junio de 1919, el director del Conservatorio de Estrasburgo, Joseph Guy Ropartz (1864-1955), nombrará a Selva profesora de piano del conservatorio de dicha ciudad, docencia que compaginará con l'École Normal de París, desde junio de 1920 a 1926³⁰².

Un año más tarde, el 20 de octubre de 1920, Selva se incorporará como profesora asociada de piano a la Escuela de Maestros del Conservatorio de Praga (1920-1924), ciudad en la que vivirá de manera estable desde 1918 a 1923³⁰³, destacando una primera gira a Tchechoslovaquia en octubre de 1919. También sus cercanas relaciones con los polacos, checos y serbios le proporcionarán un entusiasmo irresistible hacia la música romántica eslava³⁰⁴. Prueba del acogimiento checo³⁰⁵, es la insignia de la Cruz de Caballero de Sant Sava por parte de SS.MM. el rey Alejandro I, que recibirá de la legación del reino de los servios, croatas y eslovenos de Francia:

Tengo la agradable misión de enviaros de parte de W.Bochki Christitch, jefe del gabinete de S.E.M. el Presidente del Consejo de Ministros, las insignias de la Cruz de Caballero de St. Sava que S.M. el Rey Alejandro I, se ha dignado otorgaros [...]. Transmitiéndoo esta noticia me permito dirigiros mis más sinceras felicitaciones y os ruego aceptar Mlle., las firmezas de mis sentimientos de la más alta consideración³⁰⁶.

³⁰¹ Véase el epígrafe «L'École Normale de Musique» de la biografía de Guy Selva. *Ibid.*, pp. 96-97.

³⁰² Véase el epígrafe «Strasbourg» de la biografía de Guy Selva. *Ibid.*, pp. 139-145.

³⁰³ Conocemos datos aislados sobre esta breve segunda etapa de su vida, periodo inmediatamente anterior al asentamiento barcelonés, unos años checos que consideramos requerirían una atención especial, dadas las desconocidas relaciones musicales entre Praga y Barcelona presentes en la vida de la artista. Véase el epígrafe «Découverte de la musique tchèque» de la biografía de Guy Selva. *Ibid.*, pp. 97-101 y 129-139.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.129.

³⁰⁵ Lo que más impresionó a Selva fue la acogida del público checo, no sólo los profesionales, compositores, musicólogos, sino sobretudo los oyentes anónimos que llenaban las salas con más de mil asientos. Le ofrecían ramos de flores, rompían en aplausos y hacían cantar delante de ella a los niños. Selva no había sido nunca tan bien acogida en París. *Ibid.*, p.132.

³⁰⁶ «J'ai l'agréable mission de vous remettre de la part de W.Bochko Christitch, chef de cabinet de S.E.M le Président du Conseil des Ministres, les insignes de la Croix de Chevalier de St.Sava que S.M. le Roi Alexandre I, a daigné de vous conférer [...] . En vous transmettant cette nouvelle je me permets de vous adresser mes très sincères félicitations et vous prie d'agréer Mlle., les assurances de mes sentiments de très haute consideration». Cartas de Bochko Chistitch a Blanche Selva. París, 11-V-1923 y 4-VI-1923. Cartas originales manuscritas conservadas en Barcelona: MMB, 10.176 y 10.177.

Todos estos cambios favorables a su emancipación desembocarán en su progresivo alejamiento de la Schola Cantorum, distanciamiento de París acompañado por un aumento de sus expectativas personales por trasladarse a Cataluña³⁰⁷. En invierno de 1922, comenta a Joseph Guy Ropartz:

He estado encantada de mi corta estancia en mi patria catalana. Los conciertos han ido bien, pero no es lo que me ha ocupado y de lo que guardo recuerdo [...] al día siguiente del último concierto, fui a almorzar con Mme. Albéniz por los alrededores de Barcelona, y de regreso, hice algunos paseos por las viejas calles barcelonesas. Pero la luz, el clima, ellos solos, me han repuesto, y siento una vida nueva [...] en mi ser [...]. Así, he tomado consciencia más que antes que soy irresistiblemente catalana. Lo soy de raza por toda mi familia paterna, y la «danza rítmica» de mi arte pianístico, los colores, la vida [...] descienden de esta herencia³⁰⁸.

En julio de 1922, Selva confesará al amigo alsaciano Ropartz sus intenciones íntimas de trasladarse a Cataluña:

Estoy dentro de mi país ancestral de elección: la Cataluña. Hay una luz maravillosa, esta luz incomparable, pues alegre, buena, diletante, que ofrece un anticipo del paraíso. Siempre me siento más de «aquí», cada vez que regreso y allí solamente, me siento verdaderamente bien. «Es allí donde me gustaría vivir»³⁰⁹.

³⁰⁷ Según afirma Guy Selva, la pianista se fija cada vez más en Barcelona a partir de 1921. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.129.

³⁰⁸ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *j'ai été ravie de mon court séjour dans ma patrie catalane. Les concerts y ont bien marché, mais ce n'est pas cela qui m'a occupait et dont je garde le souvenir [...] le lendemain du dernier concert, aller déjeuner chez Mme. Albéniz aux environs de Barcelona, et au retour, faire quelques tours dans les vieilles rues barcelonaises. Mais la lumière, le climat, à eux seuls, m'ont reposée, et je sente une vie nouvelle [...] dans mon être [...]. C'est que aussi, j'ai pris conscience plus encore qu'avant que je suis irrésistiblement catalane. Je le suis de race par toute ma famille paternelle, et la "danse rythmique" de mon jeu pianistique, le coloris, la vie [...] viennent de cette lignée*». Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Orient Express -París, 4-I-1922. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, Blanche 24.

³⁰⁹ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *Je suis dans mon pays ancestral et d'élection: la Catalogne. Il y fait une lumière merveilleuse, cette lumière incomparable, donc joyeuse, toujours jeune, bonne, dilatante, qui donne un avant-gout de paradis. Je me sens toujours plus "d'ici", à chaque fois que j'y reviens et là seulement, je me sens vraiment bien. "C'est là que je voudrais vivre..."*». Carta de Blanche Selva a Joseph-Guy Ropartz. Orient Express-Ceret, 17-VII-1922. Carta original manuscrita conservada en BNF: Blanche 27. Sobre la relación epistolar mantenida entre Blanche Selva y Joseph-Guy Ropartz, véase: ETCHARRY, Stephen. «Portrait de Blanche Selva à travers une correspondance adressée

Si bien Vincent d'Indy aceptará mantener su método de piano y las reformas pedagógicas propuestas por la pianista hasta 1920, la ruptura definitiva entre maestro y discípula se producirá finalmente dos años más tarde, cerrándose con su salida de la Schola Cantorum y el abandono definitivo de París en mayo de 1922³¹⁰. A partir de este momento se produce un silencio personal e institucional abiertamente mantenido entre d'Indy y Selva hasta 1930, fecha de su reencuentro en la Academia de Música de Barcelona. Un silencio acompañado a su vez por una progresiva implicación de Selva en la vida musical catalana.

Desde 1921 y hasta 1928, Selva impartirá en su casa natal de Brive (Corrèze) sus propios cursos de verano bajo el título oficial de «Curso Blanche Selva», frecuentados por unos sesenta alumnos por temporada, procedentes de toda Francia³¹¹. En ellos, Selva estableció un plan de trabajo similar a la École Normale de Musique, en que a través de diez niveles organizaba la distribución de diplomas, establecía los programas de examen y describía la progresión de alumnos y profesores³¹². Además de enseñar piano, se añadía historia de la música, solfeo, gimnasia rítmica, canto gregoriano y más tarde violín. Especialidades impartidas por otros músicos como Adolphe Piriou, Marie-Louise Bouët (diplomada por el Instituto Jaques-Dalcroze), Rosy Dupond y Joan Massià³¹³. Selva acogerá al violinista Joan Massià (1890-1969), desde 1923 como profesor asistente de sus cursos veraniegos, iniciándose una estrecha colaboración profesional entre ambos³¹⁴. Desde entonces formará además dúo estable con el violinista hasta 1930.

à Guy Ropartz», en: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010; pp. 9-40.

³¹⁰ El último encuentro oficial entre Selva y d'Indy fecha de septiembre de 1922, momento en que se encuentran en Saint-Jean-de-Luz y San Sebastián en donde Selva había actuado en ocasión de un festival d'Indy que el maestro dirigió. Así, d'Indy aceptó que Selva se liberara de la Schola para fundar su propia escuela. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.149.

³¹¹ Véase el epígrafe « Cours d'été au Mas del Sol» de la biografía de Guy Selva. *Ibid.*, pp. 152-155.

³¹² *Ibid.*, p.150.

³¹³ *Ibid.*, p. 152.

³¹⁴ Sobre la relación entre Blanche Selva y Joan Massià véase el apdo. IV.4.4.

Fig. 3: Blanche Selva y Joan Massià junto con otros músicos y discípulos en los cursos de verano del Mas del Sol (Los Masos, Prades)³¹⁵.

II.1.2. Viaje al sur: proyectos, giras y establecimiento en Cataluña (1924-1936)

Preceden su asentamiento definitivo en Barcelona varias estancias breves en España realizadas entre 1905 y 1923. Viajes y giras vinculados a su trayectoria interpretativa, a excepción de una primera estancia en Pamplona en otoño de 1906³¹⁶, junto al compositor occitano Déodat de Séverac (1872-1921). Durante este primer viaje, ambos enviarán al pianista Ricard Viñes (1875-1943) una postal en la que Selva escribe eufórica: «España es un país admirable y me entusiasma [...]»³¹⁷.

³¹⁵ Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell : <http://www.joanmassia.com>.

³¹⁶ La propia Selva detalla su currículum en Cataluña y Barcelona, en carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 19-IV-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC M6193, doc. 13.

³¹⁷ Reproducimos el texto en su idioma original: «*L'Espagne est un admirable pays et j'en suis enthousiasmée. Amitiés*». Postal de Blanche Selva y Déodat de Séverac a Ricard Viñes. Pamplona, X-1906. Original ms. conservada en París: BNF LA-SELVA, Blanche 1. La traducción es nuestra.

Mapa 1: Viajes de Blanche Selva en España, 1906-1930.

Cinco años después Selva debutará por vez primera en España y lo hará ofreciendo un primer recital en el célebre Festival Bach, en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, en otoño de 1911. Para este debut, la pianista ofrecerá dos obras en primera audición, el *Poème de montagnes* op. 15 de Vincent d'Indy (1881) y *Navarra* de Albéniz (post.1911).

Como indica el biógrafo Guy Selva, parece que desde 1916 Selva toma conciencia que no tiene nada que hacer en París y que su horizonte debe girar hacia el sur, hacia la Cataluña que la atraerá en los próximos años³¹⁸. De 1916 fecha, como dice

³¹⁸ Selva quería acercarse a las costas mediterráneas para alcanzar mejor, a partir del centro catalán, una amplia zona englobando el sur de Francia, Cataluña y una parte de España. Ella continuó sin duda dándose a conocer en el norte y este de Francia con conciertos y recitales, pero de manera menos ambiciosa que en otros tiempos. Como afirma Guy Selva su zona de interés se había desplazado. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.166.

la propia pianista, su emancipación artística y vital a raíz de un concierto del Orfeo Català que cautivó a la intérprete³¹⁹.

Su tercer viaje se producirá en mayo de 1917, fecha en la que la artista regresará al Palau de la Música para ofrecer junto con Vincent d'Indy dos recitales organizados por la Sociedad de Amigos de la Música de París, en el ciclo *Sis Concerts de Música Francesa*. Desde 1919, Selva será profesora regular en Praga y Estrasburgo y realizará otros tres viajes esporádicos a España. Ofrecerá tres recitales junto con la orquesta del Kursaal de San Sebastián: el 4 de julio de 1919, seguidos por otros dos en 1920 y 1922, participando en esta última ocasión en el festival-homenaje a Vincent d'Indy, bajo la dirección del propio compositor.

Conciertos sucedidos por dos recitales en el Palau de la Música en 1921, uno de ellos homenaje a Charles Bordes, Albéniz y Séverac, y el mismo año simultaneará los cursos de interpretación de la Schola Cantorum y École Normale de París, con los cursos-conferencias y audiciones en Estrasburgo (1920-1927), fundando ese mismo año la *Acadèmia d'Estudis Blanca Selva* en Barcelona (1921-1924).

En 1922, Selva dejará definitivamente la Schola. Participará en el centenario de César Franck en Estrasburgo³²⁰ y ofrecerá entre otros, un concierto en Reus (Tarragona), viajará a Port de Salou y Santa María de Poblet en junio y realizará otras estancias en Andalucía, La Concha de San Sebastián, Santa María la Real y Miramar en noviembre. También es necesario destacar una breve estancia en casa de los Albéniz en

³¹⁹ Concretamente Selva confiesa en una carta al amigo René de Castéra: «Encontré allí todo lo que había abrazado en 1916 cuando el Orfeo Català cantó los viejos cantos populares y la primavera recubría la clara tierra de una sestería de flores multicolores, entonces tomé conciencia de “mi raza” y de que había recibido un golpe a pleno corazón». Sigue el mismo fragmento en su idioma original : «*J'ai retrouvé là tout ce qui m'avait étreinte en 1916 lorsque l'Orfeo Català avait chanté les vieux chants populaires et que le printemps avait recouvert la blonde terre d'une soierie de fleurs multicolores, alors que j'avais là pris conscience de « ma race » et que j'en avais reçu un coup en plein cœur* ». *Ibid.*, p. 165.

³²⁰ Ropartz pide al organista Joseph Bonnet tocar con Selva para el centenario Franck en el Conservatorio de Estrasburgo, el 8 de diciembre de 1922. Bonnet, tocará también en Liège, Lyon y St.Eustaquio para esta conmemoración. Carta original manuscrita de Joseph Guy Ropartz a Blanche Selva. París, 10-VIII-1922. París : BNF, Fons Joseph Bonnet.

Barcelona³²¹. Según Guy Selva, parece que es quizás una estancia en Europa central la que revela la atracción de Selva por el Midi y Cataluña³²².

Su séptimo viaje a España coincide con una primera gira en 1923. En este momento, Selva es ya una reconocida profesora que inicia un boletín pedagógico propio con el fin de promover cursos de formación a distancia entre sus discípulos *Le Chaîne Selvique* (1923-1924). Después de más de una década sin componer, este año armonizará su segundo recopilatorio de canciones populares para piano y violín editadas junto con Joseph Guy Ropartz *Chansons limousines*³²³. Selva se dará a conocer como solista en el norte de la península en 1923. Así, un año antes de su asentamiento definitivo en Barcelona, tocará con la Orquesta Filarmónica de Valladolid en Gijón (9/I), San Juan de Nieva (10/I), Oviedo (11-12/I), Bilbao (13-17/I), Guernica (14/I), Burgos (17-18/I), Zaragoza (18-19/I), Tudela y Pamplona (20/I), Miranda de Ebro (18/I) y Sangüesa³²⁴.

Desde Praga Selva anuncia a Joan Llongueras su traslado a Barcelona:

Aprovecho un momento de libertad para comunicaros una noticia que os placará. El próximo curso escolar, mi contrato del Conservatorio de Praga se hallará reducido a la mitad de la estancia que estoy haciendo hasta este año [...]. Por diversas razones que serían demasiado largas de enumerar por carta, si bien las dos principales son la salud de mi madre (que no puede soportar el clima de París ni los largos viajes) y

³²¹ Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Orient Express-París, 4-I-1922. Carta manuscrita conservada en París: BNF, Blanche 24.

³²² Selva confiesa en una carta al amigo de Séverac Albert Bausil en enero de 1922: « Estoy entusiasmada de reencontrarme en Barcelona, de sentirme en pleno corazón de Cataluña. Y nunca como ahora he sentido que soy catalana de corazón, de arte, de raza. Allí sólo me digo simplemente: “este buen país, cautivador y vivificante, allí se debe vivir bien”, pero pienso irresistiblemente: “este país el mejor del mundo, al menos para mí, y este país es mi país, el único en donde me siento con el derecho a vivir, como si estuviera en mi casa». Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*J’ai été enthousiasmée de me retrouver à Barcelone, de me sentir en plein coeur de Catalogne. Et plus que jamais j’ai senti que j’étais Catalane de coeur, d’art et de race. Là seulement je ne me dis pas simplement : « c’est un beau pays, attachant et vivifiant, où il fait bon vivre », mais je pense irrésistiblement : « ce pays est le plus beau pays du monde, au moins pour moi, et ce pays est mon pays, le seul où je me sente le droit de vivre, comme étant chez moi »*». En : SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.166.

³²³ Ed. sin identificar, indicada en Clermont-Ferrand: *Le Petit Journal*, 9-XII-1942 y Corrèze: Croix, 13-XII-1942.

³²⁴ Selva también tocará en Tarragona y Valladolid en verano del mismo año. Agradecemos a la Asociación Blanche Selva habernos facilitado esta información.

la segunda la atracción irresistible del país catalán sobre mí [...]; he decidido mudarme de domicilio a partir del próximo mes de enero, a Barcelona. Vos sabéis que quería haberlo hecho desde hace dos o tres años [...]. Entonces, viviré en Barcelona a partir de enero de 1925... ¡No os cuento la alegría que me da este pensamiento! Por otro lado, desde el momento que Barcelona será mi domicilio, en lugar de París (yo iré a París cada mes tres o cuatro días, para continuar la enseñanza, como actualmente, y continuaré paralelamente todas las giras de conciertos y de docencia como hasta ahora) [...]³²⁵

En otoño de 1924, Selva llega con su madre a Barcelona. Durante los próximos doce años de su vida residirá en la torre núm. 1 de la calle Elisa, del aristocrático barrio de Sant Gervasi, domicilio en el que permanecerá hasta 1932³²⁶. Todos sus domicilios fueron casas con torre y jardín, por lo que se deduce que la intérprete gozó de una vida acomodada:

³²⁵ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Je veux profiter d'un moment de liberté pour venir vous apprendre une nouvelle qui, je l'espère, vous fera plaisir. L'année scolaire prochaine, mon contrat du Conservatoire de Prague se trouvera allégé de la moitié du séjour que j'ai dire y faire jusqu'à cette année [...]. Pour diverses raisons qu'il serait trop long d'énumérer par lettre, mais dont les deux principales sont la santé de ma mère (qui ne peut plus du tout supporter le climat de Paris ni les longs voyages) et la deuxième l'attraction irrésistible du pays catalane sur moi [...]; j'ai décidé d'élire domicile, à partir du mois de janvier prochain, à Barcelona. Vous savez que je voulais déjà le faire dans deux ou trois ans [...]. Donc, j'habiterai Barcelona à partir de Janvier 1925... Je ne saurais dire la joie que j'ai à cette pensée ! [...]. D'autre part, dès l'instant que Barcelona va devenir mon domicile, au lieu de Paris (j'irai à Paris chaque mois 3 ou 4 jours, pour continuer l'enseignement, comme actuellement, et je continuerai pareillement toutes les tournées de concerts et d'enseignement comme à présent) [...]*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Praga, 11-V-1924. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc. 7.

³²⁶ En verano de 1932 se traslada a vivir en la Calle d'Arimon, número 12 del mismo barrio de Sant Gervasi, siendo vecina de Joan Llongueras y Joan Massià, y desde noviembre de 1933 y hasta su exilio habitará una torrecita en la calle J.C. de Cartagena que denomina por su espacio reducido «el nido» o «la madriguera»: «Con aquellas ocupaciones, yo tengo otras (¡más corrientes!) y más que tendré durante algunos meses por trasladarme hacia Navidad – o el 1º de enero en todo caso. *La conillera* es así que denomino la *madriguera* donde las circunstancias tan penosas del año pasado me han obligado a alojarme, es verdaderamente una vivienda imposible para mí. Estaré muy cerca de allí: J.C. de Cartagena, St. Gervasi [...]». Reproducimos el texto en su idioma original: «[...] *Avec ces occupations là, j'en ai d'autres (en plus de courantes!) et j'en aurai de plus a plus durant quelques mois i je vais déménager, vers Nadal – ou 1^{er}. Janvier en tous cas. La conillera, c'est ainsi que je nomme le cau ou les circonstances si pénibles de l'année dernière m'ont obligée de giter, est vraiment un logis impossible pour moi. J'irai très près de la : J.C. de Cartagena, St. Gervasi [...]*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 5-XI-1933. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 93.

[...] Tengo un pequeño jardín que quiero especialmente y una terraza en la que, si el tiempo está claro, veo un poquito de mar entre las casas. Es una casa tranquila, dulce, que yo llamo el *Nido*...es un *Nido* donde yo quisiera encontrarme bien a menudo con mis amistades [...] Por la mañana, al sol, es el encanto del jardín³²⁷.

Selva vivió con su madre hasta que ésta murió en 1934. Tuvo servicio durante los años barceloneses: una criada inglesa al comienzo, Miss Barbara Pegram, y los señores Planas como sirvientes. Sabemos que Gonçal Planas fue también su lacayo y chófer, aunque no queda claro que Selva tuviera coche en propiedad para desplazarse. Este servicio doméstico gestionaba además sus obligaciones profesionales, como el envío y recogida personal de escritos (artículos, conferencias y partituras). El siguiente texto da buen ejemplo de ello:

El chófer Gonzalo Planas que os mandará este escrito os lo contará todo de viva voz. Y a este propósito os diré que este chofer (es él el que me ha llevado a la montaña todos los meses pasados) y que es un *excelente* chófer, es para mí, un verdadero amigo que me ha ofrecido servicios inmensos. Os pido pues lo recibáis como amigo, vos podéis decirle todo ya que está al corriente de todo. Y si necesitáis un *hombre de confianza*, inteligente, discreto, puntual, un verdadero catalán de raza, con o sin coche, podéis servirlos de él con toda seguridad. Le podéis confiar misiones delicadas [...] pues puede ser un bien para vos y para él³²⁸.

Por otro lado, sus academias musicales gozaron de una situación geográfica también acomodada. La *Escola Musical Blanca Selva* (1924-1929) se ubicaba en la «Domus Artis» del Paseo de Gracia, 86 (1º); la *Acadèmia de Música de Barcelona*

³²⁷ Reproducimos el texto en su idioma original : «...*J'y ai un petit jardin que j'aime spécialement et une terrasse d'on, par temps clair, j'aperçois un petit brin de mer entre maisons. C'est une maison tranquille, douce, que j'appelle el Niu...c'est un Niu où je voudrais pouvoir enserrer bien souvent mes amis [...] Le matin, au soleil, c'est le charme du jardin*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., [V-1934]. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC M6193, doc. 111.

³²⁸ Reproducimos el texto en su idioma original: «[...] *Le chauffeur Gonzalo Planas qui vous remettra ce mot vous expliquera tout de vivre voix. Et à ce propos, je vous dirai que ce chauffeur (c'est lui qui m'a portée à la montagne tous les mois écoulés) et qui est un excellent chauffeur est, pour moi, un véritable ami qui m'a rendu d'immenses services. Je vous demande donc de le recevoir en ami, vous pouvez tout lui dire car il est au courant de tout. Et si vous avez besoin d'un homme de confiance, intelligent, discret, ponctuel, un vrai catalan de pure race, avec ou sans auto, vous pouvez vous en servir en toute sécurité. Vous pouvez lui confier des missions délicates [...], car ça peut être un bien pour vous et pour lui*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., s.f. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 1.

(1929-1934), anexa de la Academia Blanquerna, estaba en la Calle Sant Pere més Baix, núm. 7 (hoy Centre de la Dona o Espai Francesca Bonamaison), mientras que els *Estudis Musicals Blanca Selva* (1934-1937) dependiente de la Associació Obrera de Concerts, se hallaba situada en el Carrer Alt de Sant Pere, núm. 27 – principal-, antes de trasladarse al Grup Escolar Casp (1937). La geografía de los lugares donde Selva residió y enseñó da idea de la elevada posición social de la que gozó la artista durante la etapa barcelonesa³²⁹.

Como se acaba de decir, en Barcelona, Selva realizará conciertos, libros, artículos, notas al programa y conferencias simultaneados con la docencia. Mantendrá una situación profesional eventual, trabajando de manera autónoma o por cuenta propia en diversas academias musicales: la *Acadèmia d'Estudis Blanche Selva* (1921-1924), la *Escola Musical Blanca Selva* (1924-1929), la *Acadèmia de Música de Barcelona* (1929-1934) y finalmente els *Estudis Musicals Blanca Selva* (1934-1937). Comenta en 1935:

He recibido la otra tarde una citación de la Bolsa de Trabajo para presentarme como extranjera trabajando en España, para justificar mis medios de subsistencia, etc. [...] cosas suplementarias que no tengo actualmente en mi posesión, las cuales son necesarias para la confección de la Carta de Trabajo que parece que necesito...Entre las cosas que hay que presentar, hace falta un Certificado de Blanquerna, certificando que soy profesora en la Academia de Música de Barcelona. Indicar también que como el sueldo, es *Eventual*, según el número de discípulos; es importante especificar que no tengo sueldo determinado³³⁰.

³²⁹ Los siguientes datos económicos prueban que Selva fue una artista económicamente independiente y nos permiten aproximar el nivel de ingresos y estatus profesional de la intérprete. Si consideramos que en 1935, un sueldo mínimo en Cataluña equivalía a 15 ptas. semanales (60 ptas./mes) y que paralelamente un sueldo semanal alto era de 80 ptas. semanales (320 ptas./mes), deducimos que Selva mantuvo un nivel alto de ingresos económicos, si valoramos el alquiler de su casa de verano en Francia (100 ptas./mes), el cachet por concierto (700 ptas.), la dotación del premio de composición en 1935 (1.000 ptas.) equivalente a un sueldo trimestral bien remunerado [valor aproximado y reconvertido de 6.000 euros actuales]. Agradecemos a Josep Font habernos facilitado esta aproximación.

³³⁰ Reproducimos el texto en su idioma original : «...J'ai reçu l'autre soir une citación de la Bolsa de Trabajo pour me présenter là, comme étrangère travaillant en Espagne, pour justifier de mes moyens d'existence, etc. [...] choses supplémentaires que je n'ai pas actuellement en ma possession, lesquelles sont nécessaires pour la confection de la Carta de Trabajo qu'il parait que je nécessite...Entre les choses qu'il me faut présenter, il me faut un Certificat de Blanquerna, attestant que j'y suis professeur à l'Acadèmia de Música de Barcelona. Indiquer aussi que com a sou, és Eventual, segons el nombre de deixebles ; il est important de spécifier [...] que je n'y ai pas de sou determinat». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 25-V-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC M6193, doc. 101.

1924, primer año de asentamiento en Cataluña, será intenso. Anulará anticipadamente su contrato de profesora de l'École de Maîtres, en condición de profesora asociada del Conservatorio de Praga, fundando finalmente su propia academia la *Escola Blanca Selva* en Barcelona. Visitará Montserrat con el violinista Joan Massià y el dúo ofrecerá conciertos en Francia, Bélgica, Suiza y España. En marzo Selva y Massià realizarán su segunda gira por España, figurando en los principales auditorios de Valencia (16/III), Madrid (18/III), Bilbao (18-22/III), Santander (23/III), Oviedo (25-26/III), Miranda de Ebro (28/III), Reus (28/III), Zaragoza (28/III) y Barcelona (29/III). Además Selva realizará cinco conciertos con la Orquesta Filarmónica de Valencia, actuando en Bilbao, Oviedo y San Sebastián.

En 1925, la pianista mantendrá a media jornada su trabajo en el Conservatorio de Praga³³¹ y actuará con Massià en Francia (Montpellier, Nîmes, Arlès, Marsella, Aviñón, Bayona) y también en Madrid (21/I), Zaragoza (22/I) y Barcelona, seguida de una tercera gira española auspiciada por las Asociaciones de Cultura Musical, esta vez por Andalucía³³². Es el momento en el que la pianista comienza a expresarse en catalán, ofreciendo conferencias en la Sala Parés y colaborando con la *Revista Musical Catalana*, boletín del Orfeó Català en el que publicará numerosos artículos hasta 1936.

En 1926, Selva recibirá la insignia de Chevalier de la Orden de Leopoldo de Bélgica³³³ y abandonará su compromiso con el Conservatorio de Estrasburgo³³⁴. En Cataluña, continuará ofreciendo sesiones comentadas sobre las sonatas de Beethoven iniciadas el año anterior en el Palau de la Música, Sabadell y Vic (Barcelona), así como un segundo ciclo de conferencias en la Sala Parés sobre Bach y Mozart. El dúo Selva-

³³¹ En 1925, Selva recibirá la insignia de Chevalier de la Orden del Lion Blanc de Checoslovaquia.

³³² *Tournée* realizada en invierno de 1925. Especificamos lugares y fechas: Baeza (23/I), Linares (24/I), Bobadilla y Algeciras (25/I), Cádiz (28/I), Sevilla y Córdoba (29/I), Úbeda (30-31/I) y Granada (1-3/II), Madrid (5-7/II), Zaragoza y Barcelona (8/II). Amablemente facilitadas por la Asociación Blanche Selva.

³³³ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.172.

³³⁴ Selva escribirá a Llongueras: «[...] Estoy aquí hasta el primero de octubre. En la primera quincena de octubre he de ir a dar mis cursos a Estrasburgo, por última vez, pues presentaré mi dimisión a la salida de estos cursos [...]». Reproducimos el texto en su idioma original: «[...] *Je suis ici pour jusqu'au 1^{er} Octobre. La 1^{ere} quinzaine d'Octobre, je dois aller faire mes cours de Strasbourg, pour la dernière fois, car je donnerai ma dimission à l'issue de ces cours [...]*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Vialmur par Brives (Corrèze), 22-VIII-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc. 21.

Massià se darà a conocer en auditorios franceses y belgas, además de Reus, Barcelona, Sant Feliu de Guíxols y Olot (Girona), recitales en los que Selva introducirá obras de autores catalanes como Francesc Pujol, Juli Garreta y Joan Lamote de Grignon. Del mismo año destaca la conferencia «Beethoven: el nostre cantor i germà»³³⁵, prelude del artículo que con el mismo nombre publicará en el periódico barcelonés *La Veu de Catalunya* el 24 de mayo de 1927³³⁶.

En 1927, año en el que Selva empieza a escribir desde Barcelona una primera biografía sobre Déodat de Séverac, está muy vinculado a una gran cantidad de homenajes y conmemoraciones en torno al centenario de la muerte de Beethoven. Por un lado, se publica su monografía *Les sonates de Beethoven* (Barcelona: Atenes, 1927); del otro, Selva ofrecerá una gira con audiciones comentadas y conferencias sobre Beethoven, Bach y Mozart con Joan Massià en auditorios belgas y franceses, además de actuar en Madrid, Barcelona, Tarragona, Manresa, Sallent, Sabadell, Vic y Vilafranca del Penedès³³⁷. Dichos conciertos explicativos estuvieron seguidos por varias conferencias sobre Bach y Mozart, así como por artículos publicados en los periódicos

³³⁵ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.172.

³³⁶ Sigue un breve currículum vitae descrito por la propia Selva sobre su actividad en España y Cataluña durante estos primeros años: « *Activité en Espagne. 1919 : 2 concerts avec orchestre au Casino de S.Sebastián. 1920 : - ; 1922 : Récital au Kursaal de S.Sebastián. Festival-Homenatge a Vincent d'Indy avec orchestre sous sa direction, au Kursaal de S.Sebastián ; 1923 : Tournée de concerts dans les Philharmonique de Valladolid, Gijón, Avilés, Oviedo, Bilbao, Burgos, Zaragoza i Pamplona ; 1924 : Tournée de concerts dans les Associations de Cultura Musical de Baeza, Gibraltar, Cádiz, Jerez, Linares, Úbeda, Granada, Valdepeñas, Madrid (amb Joan Massià). Nous sommes engagés, Joan Massià et moi, pour des tournées de concerts, pour 1926, dans les Associations de Cultura Musical. Activité à Barcelone et en Catalogne. 1911: Festivals Bach a l'Orfeo Català ; 1917: Concerts de música francesa amb en d'Indy, al Palau de la M.Catalana; 1921: Recital de Música Moderna (Franck, Chausson, Chabrier, Fauré, d'Indy, Albéniz, Debussy, Ravel) al Palau; Homenatge als amics Carles Bordes, Isaac Albéniz i Déodat de Séverac per llur amiga, Blanca Selva, baix el patronatge de l'Associació d'Amics de la Música; 1924: Associació de Música de Camera amb en Joan Massià; 1925: Associació d'Amics de la Música, 2 sessions amb en Joan Massià; XII 1925: *idem*; 1922, 1923: Reus; 1923: Casal Català a París; 1925: Igualada (amb en Joan Massià); 1926: Reus (amb en Joan Massià) ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 19-IV-1926. Carta original manuscrita en francés y catalán conservada en Barcelona: BC, M6193 doc.13.*

³³⁷ De la gira europea con Massià destacamos las siguientes palabras de añoranza por Cataluña: «Y dentro de todo esto ¡hace unas 24 horas que no sabemos ya qué es la luz del día! Oh! ¡nuestro país azul y dorado! ». Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *Et dans tout ceci, voici bien des 24 heures que nous ne savons plus ce que c'est que la lumière du jour ! Oh ! Notre pays bleu et or !* [...] ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. París, 29-XI-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 41.

*La Veu de Catalunya*³³⁸, el *Portaveu de la Associació Obrera de Concerts*³³⁹ y *Fruïccions*³⁴⁰.

Con motivo del centenario de la muerte de Schubert en 1928, Selva y Massià ofrecerán dos recitales conmemorativos en Barcelona. En marzo de este mismo año, la intérprete tocará en Santes Creus (Tarragona), Zaragoza, Bilbao y Barcelona, además de Manresa (Barcelona) y Girona. Escribirá sus tres cuadernos de conferencias sobre las antiguas escuelas italiana y francesa para violín y clavecín o piano³⁴¹ y compondrá el dúo para voz y piano dedicado a Joan Llongueras *Muntanya blava*³⁴², junto con las canciones «El tronc», «L'alsina Vella» y «La farigola», pertenecientes al album *Choeurs d'arbres*³⁴³. En verano, iniciará también la suite *Cants de llum y Deu cançons originals*. Finalmente firmará con Columbia un contrato para grabar todas las grandes sonatas para piano de Beethoven³⁴⁴. Selva, plenamente integrada en Cataluña, confesará al amigo Joan Llongueras ese mismo año:

Más que voy, y más bendigo a Dios de haberme dado permiso para venir a vivir aquí,
donde me siento cada día verdaderamente en *mi lugar*, bien en mi casa, por la íntima

³³⁸ SELVA, Blanca. «A propòsit de la Missa Solemnis de Beethoven». Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 19-VI-1927, p.7.

³³⁹ SELVA, B. « "La paraula cristiana"...Sobre l'esperit religiós de Beethoven». Barcelona: *Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts*, 23-VI-1927.

³⁴⁰ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. A propòsit de l'obra d'Art». Barcelona: *Fruïccions* (Junio 1927), pp. 26-27.

³⁴¹ SELVA. «Tres quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre les antigues escola italiana i francesa per a violí i per a clavecí i piano». Barcelona: BC, M571-1.

³⁴² Partitura ms. inédita conservada en Barcelona: MMB, 021739.

³⁴³ A excepción de «L'Alsina vella» que está perdida, dichas partituras manuscritas inéditas se conservan en Barcelona: BOC.

³⁴⁴ Contrato parcialmente cumplido, pues Selva sólo grabará la *Primera partita en Sib Mayor* de Bach, una sonata de Beethoven, dos piezas de Franck, tres de Séverac, *Sardana* de Juli Garreta y un rondó de Mozart.

bondad de esta comunión perfecta con nuestra tierra, y con sus amigos incomparables que corresponden tan fielmente a los deseos de mi corazón³⁴⁵.

En 1929, Selva funda con Joan Massià la Academia de Música de Barcelona, basada en una idea de Joan Llongueras. También escribe varias composiciones propias: continuará la composición de *Deu cançons originals* y acabará la suite para violín y piano *Cants de llum*, primera de sus composiciones estrenada en Barcelona el 10 de abril de 1929³⁴⁶. Además escribirá tres obras religiosas: el trio para voz, violín y piano *La nit de la Puríssima*³⁴⁷, el motete para tres voces *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster* compuesto para el Orfeo Català³⁴⁸ y finalmente el dúo para voz y piano dedicado a Séverac, *Mes de Maria*³⁴⁹. También grabará para Columbia la *Partita en Si bemol* de J.S.Bach y *Baigneuses au soleil* de Séverac (1909), del que finalizará su primera biografía en marzo.

La biografía *Déodat de Séverac* se publica en París en 1930 (Delagrave), edición que la autora proyecta reescribir de forma más completa en catalán, junto con otra biografía sobre Albéniz³⁵⁰. Colabora también en la monografía sobre historia de la danza *La moda i la dansa a l'època moderna* (Barcelona: L'Estampa). Junto con Joan Massià, Selva participa también en la conmemoración del Centenario del Romanticismo en Barcelona, impartiendo la conferencia «*El Romanticisme en la música*» y ofreciendo

³⁴⁵ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Plus je vais, et plus je bénis Dieu de m'avoir permis de venir vivre ici, où je me sens chaque jour plus vraiment à ma place, bien chez moi, par l'intime bonheur de cette communion parfaite avec notre terre, et avec ces amis incomparables qui correspondent si fidèlement aux désirs de mon cœur*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 11-IX-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193 doc. 71.

³⁴⁶ Partitura ms. inédita conservada en Barcelona: BOC, II/39 L. Hemos presentado una comunicación monográfica sobre esta suite en: FONT, Montserrat. «Blanche Selva (1884-1942): una compositora entre París y Barcelona». *Passagen, 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* (Zürich, 10-15 Julio), Kassel: Bärenreiter, 2007, p. 146.

³⁴⁷ Partitura ms. conservada en Manresa (Barcelona), propiedad de su exalumna Blanca Morera, obra actualmente en trámites de cesión a la Biblioteca Municipal de la misma ciudad.

³⁴⁸ Partitura ms. conservada en Barcelona: BOC.

³⁴⁹ Partitura ms. conservada en La Touche (Valence): FSELV.

³⁵⁰ Carta de Blanche Selva a Paul Poujaud. Barcelona, 15-VI-1929. Y carta de Blanche Selva a Claire de Castéra. Barcelona, 26-VI-1930. Se conserva una copia manuscrita de ambas cartas en La Touche (Valence): FSELV.

diferentes conciertos titulados «*Una hora de música*», en los que interpreta más de noventa obras de Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Chopin y Liszt entre otros³⁵¹. Con motivo de la Exposición Universal, se reinterpreta el 6 de abril de 1930 su dúo *Cants de llum* (1929). Escribe además un artículo reflexivo sobre la Vanguardia en [La Veu de Catalunya]³⁵² y se dedica a la docencia en la Academia de Música de Barcelona. Al no poder hacer frente a los gastos fijos de su casa natal Mas del Sol, Selva decide venderla, impartiendo su último curso de verano en Brives.

Después del concierto ofrecido en homenaje a Vincent d'Indy el 27 de octubre de 1930 en una de las salas de la Academia Monturiol³⁵³, nombrado Presidente de Honor de la Academia de Música de Barcelona, Selva contrae a finales de octubre de 1930, una parálisis irreversible en el brazo izquierdo que la aleja definitivamente de los escenarios³⁵⁴, siendo los conciertos de Madrid, Sallent y Barcelona los últimos ofrecidos por la pianista, y las grabaciones para Columbia de Franck, Garreta, Séverac y Beethoven las últimas registradas.

Desde entonces y hasta 1932, empieza una cura de reeducación postural en Barcelona, con gimnasia rítmica (siguiendo los consejos del amigo Joan Llongueras)³⁵⁵, masajes y terapia eléctrica con el doctor Coll i Forest³⁵⁶. Si bien la parálisis la obliga a abandonar sus compromisos como intérprete, la pianista se volcará en la docencia, la composición y la musicografía durante los años treinta y hasta su exilio (1936)³⁵⁷;

³⁵¹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.174.

³⁵² SELVA, Blanca. «De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern». Barcelona: [La Veu de Catalunya], 7-I-1930.

³⁵³ En dicho concierto, Selva interpretó algunas piezas de Scarlatti y del propio d'Indy como *Poème des montagnes* op. 14, *Tableaux de voyage* op. 33 y *Thème varié, fugue et chanson* esta última dedicada a la pianista. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 182.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 188.

³⁵⁶ Cf. Cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 18-IV-1932 y 5-XI-1933. Cartas originales manuscritas conservadas en Barcelona: BC, M 6193, doc. 87 y doc. 93.

³⁵⁷ Guy Selva argumenta que después de su parálisis Selva se dedicó a la musicografía y a la docencia mientras que como subraya Launay, parece natural que Selva intensificara sus actividades compositivas después del accidente cerebral que puso fin a su carrera de intérprete. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 184 y LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p. 211.

impartiendo clases particulares a sus alumnos barceloneses en su casa de la calle Elisa así como clases por correspondencia³⁵⁸.

Así, en 1931 compondrá tres obras más: la inédita *Pensament matinal* para coro y piano dedicada a la Virgen de Montserrat³⁵⁹, el album para piano *Primers jocs, douze pièces faciles pour piano* (París: H.Herelle)³⁶⁰ y la suite para piano *Records i entremeliadures o Souvernirs et espiègleries, neuf pièces pour piano*³⁶¹; retoma ese mismo año su actividad pedagógica, tanto los cursos regulares en la Escola Blanca Selva, como las clases a distancia con alumnos y profesores de piano franceses.

En 1932, Selva publica dos reflexiones sobre el desaparecido Vincent d'Indy en la *Revista Musical Catalana* y finaliza en otoño la composición de la suite para piano *Records i entremeliadures*³⁶², en el mismo momento que muere su madre en el hospital de Sant Pau³⁶³. En 1933, todavía enferma de parálisis en el brazo, se recupera con gimnasia rítmica³⁶⁴ y masajes. Escribe:

Me sé más ocupada que nunca, como «enferma» en estos tiempos...por causa que vengo de empezar un tratamiento bastante diario (por el momento) de masajes profundos para la espalda, brazo y mano izquierdas. Es bastante reciente para ver sus

³⁵⁸ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 187 y 189.

³⁵⁹ Partitura inédita ms. en tinta conservada en la biblioteca de la Abadía de Montserrat (Barcelona): BAM, ms. 1032.

³⁶⁰ Se conserva una copia de esta publicación en Barcelona: BC, M4273/9 y M4897/25.

³⁶¹ Faltan las piezas VIII y IX al ejemplar de esta partitura inédita ms. conservada en Barcelona: BC, 147 M/ P22.

³⁶² Concretamente concibe las piezas desaparecidas «Ulls clars, ànima recta» y «Pau del Cel».

³⁶³ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 189. La madre de Selva se encuentra enterrada en el cementerio municipal de Barcelona.

³⁶⁴ « [...] la contracción es relativamente completamente deslocalizada del brazo izquierdo...pero se pasea en el presente dentro de todo el cuerpo, cosa que no será nada y será excelente de tratar con la Rítmica si...la dicha miserable no me impide poco del todo para dormir...de manera que el cerebelo – si está agotado- se encuentra bien mal y es por su causa que hay que evitar el menor esfuerzo». Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] la contraction s'est relativement complètement délocalisée du bras gauche...mais elle se promène à présent dans tout le corps, ce qui ne serait rien et serait excellent à traiter avec la Rythmique si...la dite misérable ne m'empêchant à peu près complètement de dormir...de manière que le cervelet – si épuisé- s'en trouve très mal et que c'est à cause de lui qu'il fut éviter le moindre effort». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.I., 18-IV-1932. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc.87.

efectos (solamente tres sesiones aún) y parece que los músculos están bastante atrofiados, pero me parece que dará un buen resultado de aquí a algún tiempo³⁶⁵.

En 1934, y después de haber residido provisionalmente en la calle Arimon, Selva se traslada al número 9 de la calle Cartagena (que llamará cariñosamente «el nido») en el mismo barrio de San Gervasi, donde recibirá alumnos y amigos. Tendrá un pequeño jardín con terraza con vistas al mar³⁶⁶. En este año, retomará sus cursos regulares en la Academia de Música de Barcelona y animada por Pau Casals, asumirá hasta su exilio la dirección de la escuela de música de la Associació Obrera de Concerts, conocida como «Estudis Musicals Blanca Selva» y compone otro dúo *Cuatro pièces pour piano et violon*³⁶⁷. Antes de su exilio, en 1936, gana el XIVº Concurso de Composición Concepció Rabell i Cibils con el album para voz y piano *Deu cançons originals*³⁶⁸ con letras de poetas catalanes y escritas entre el verano y otoño de este mismo año³⁶⁹. Trabaja para la Academia de Música de Barcelona, aunque sigue aquejada de la parálisis nerviosa y con dificultades económicas³⁷⁰.

En definitiva, la vida de Blanche Selva está marcada claramente por la movilidad, hecho que obliga a considerar su establecimiento en Cataluña como

³⁶⁵ Reproducimos el texto en su idioma original: « *Je sais plus occupée que jamais, en tant que "malade" ses temps-ci...à cause qu'en vient de me commencer un traitement presque journalin (pour l'instant) de massages profonds pour épaule, bras et main gauches. C'est trop récent pour en voir les effets (seulement 3 séances encore) et il paraît que les muscles sont très atrophiés, mais il me semble qu'il y aura un bon résultat d'ici quelque temps*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 5-XI-1933. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC M6193, doc. 93. Sobre los problemas de salud de la pianista consúltese además la correspondencia siguiente: Cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras S.I. [1932]; [Barcelona], 5-XII-1933; Barcelona, 26-X-1934; Barcelona, 23-XII-1935. Cartas originales manuscritas conservadas en Barcelona: BC M6193, doc.2, doc. 94, doc. 97 y doc. 104.

³⁶⁶ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 191-192.

³⁶⁷ Partitura inédita ms. perdida.

³⁶⁸ Partitura ms. conservada en Barcelona: BC, M5649.

³⁶⁹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 192.

³⁷⁰ Diez años después de su asentamiento catalán en 1935, la Bolsa de Trabajo pide a Selva que justifique sus medios de subsistencia. Su eficaz chófer Gonzalo Planas se ocupa de las gestiones, obteniendo un certificado que demuestra que Selva es profesora de la Academia de Música de Barcelona. En: *Ibíd.*, p. 192.

migración urbana y ante todo conquista de un anhelado viaje al sur³⁷¹. Atracción por el sur que supone un viaje singular en la historia de la música contemporánea del todo ajeno a la tendencia de las vanguardias musicales por el norte³⁷².

II.2. PRESENCIA SOCIAL DE SELVA EN CATALUÑA

II.2.1. Participación de Selva con instituciones y sociedades musicales

Selva se integró en la dinámica asociativa propia de la Cataluña contemporánea³⁷³. Si bien no aparecen en la biografía de Selva vínculos explícitos con instituciones sociales o políticas como la Lliga Regionalista (1901-1931), la Mancomunitat (1914-1925), la Generalitat republicana (1928-1933) o el Estat Català (1934), Selva se relacionó especialmente con instituciones musicales novecentistas privadas de signo nacionalista.

Concretamente Selva participa en un asociacionismo plural que fue motor de la vida social, académica e institucional de la sociedad catalana y barcelonesa, ya desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX en España. En primer lugar, se vinculó con sociedades de conciertos y filarmónicas, organizadas por aficionados y de tipo cultural o recreativo con cuotas periódicas para sufragar costes como las barcelonesas Associació d'Amics de la Música y la Associació Música «Da Camera». En segundo lugar, formó parte de sociedades profesionales más artísticas cuya finalidad pedagógica y sindical aparece vinculada a un colectivo obrero. Es el caso del Orfeó Català, la Orquestra Pau Casals y la Associació Obrera de Concerts, sección musical de los Coros Clavé, también relacionada con el Orfeó Català.

³⁷¹ Señalamos que el cuantioso tráfico epistolar generado por Selva durante los años de alejamiento de la Schola de París, correspondencia escrita «en tránsito» (desde París a Estrasburgo, de Estrasburgo a Praga...etc.), constituye un valioso testimonio de su emancipación como mujer y artista independiente a inicios del siglo XX. Sobre la emancipación de Selva véase el apdo. IV.3.1. *Pluralidad de ámbitos de actuación de Blanche Selva*. Sobre la nueva correspondencia documentada en Cataluña, véanse los apdos. VII.4.1. y el apéndice cap.XV.3.1.

³⁷² Sobre la atracción de los pianistas franceses por el sur, cf. BERGADÀ, Montserrat. «Les pianistes catalans dans le Midi de France au tournant de siècle», *La musique dans le Midi de France, Vol.II: XIXe.siecle* (François Lesure, ed.). Paris: Klincksieck, 1997; pp.287-308.

³⁷³ BRIHUEGA, Jaime. *La Vanguardia artística en España, 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981, p.93.

En tercer lugar, participó con otras agrupaciones locales, todas ellas más o menos ideologizadas política o sindicalmente, surgidas al calor de tertulias artísticas e intelectuales, entre las que destacamos la Sala Parés, la Lliga d'Associacions Musicals de Catalunya, orfeones y conservatorios, así como varias asociaciones de conciertos locales³⁷⁴.

II.2.2. Selva en el *Orfeó Català* y la *Revista Musical Catalana*

Selva continuó sus relaciones institucionales con la Schola Cantorum de París indirectamente, vinculándose a una de sus asociaciones europeas afines como fue el Orfeó Català (1891), entidad coral de signo nacionalista próxima a la Lliga Regionalista. Desde 1911 a 1930, colaboró como intérprete con el Orfeó Català en tres ocasiones: primeramente en els Festivals Bach debutando en Cataluña el 19 de noviembre de 1911; ofreció un segundo «Recital Blanche Selva» el 18 de diciembre de 1921 con obras de autores franceses (Franck, Chausson, Fauré, Chabrier, d'Indy, Ravel, Debussy) y Albéniz; y finalmente participó en el concierto colectivo de Gala de los felibres franceses, organizado en conmemoración del centenario de Frederic Mistral el 27 de junio de 1930.

Si bien destaca su participación en la prensa catalana (*La Veu de Catalunya*, *La Publicitat*, *La Revista*), fue una estrecha colaboradora de la *Revista Musical Catalana* (1904-1936) tertulia religioso-nacionalista surgida en torno a Lluís Millet (1867-1941) y el Orfeó Català, de signo clásico y cecilianista, afín al Motu Proprio de Pio X. Sufragada por donaciones y claramente influída por el Orfeó Català, la *RMC*, dirigida por Lluís Millet, consolidó su autoridad, convirtiéndose en portavoz de la vida musical del momento, sólo comparable a otras instituciones como el monasterio de Montserrat y la Biblioteca de Cataluña. Así, Selva formó parte, entre un surtido elenco de colaboradores, de este boletín-revista que Aviñoa (1999) considera el más estable de toda la historia musical catalana y española³⁷⁵.

Para la *Revista Musical Catalana*, Selva escribió los comentarios analíticos «*Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*», presentados por entregas en la

³⁷⁴ En: AVIÑO, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 4. Barcelona: Eds. 62, 1999, pp.23-28, 81 y 84; ENCINA CORTIZO, M^a. «Asociacionismo musical en España», Casares, Emilio (ed.) *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: SGAE, 2001. Vols. 8-9, pp. 13-14.

³⁷⁵ AVIÑO, Xosé. *Ibid.*, p.160.

revista desde 1925 a 1927³⁷⁶, y publicada en 1927 como monografía conmemorativa del centenario de la muerte de Beethoven (Barcelona: Atenes). Ya en los años treinta escribirá una serie de once artículos, tres de ellos dedicados al fallecido Vincent d'Indy (1932), seguido de un conjunto de reflexiones estéticas denominadas *Evocacions d'Art* (1933-1936) y *Orientacions d'Art* (1935)³⁷⁷. El epistolario de Selva da buena muestra de estas relaciones:

Vos tendréis la bondad, desde que lo habréis leído, si lo aprobáis, de hacerlo llegar pronto al buen Salvat o en casa del *Mestre* Millet para que se pueda publicar lo más pronto posible en la Revista Musical Catalana. También le podéis anunciar al *Mestre* Millet que hay en gestación a él dedicada una quarta *Evocació d'Art* que tratará sobre el "*Esprit d'Infància*". Ya está comenzada y cuando la termine se la enviaré³⁷⁸.

³⁷⁶ SELVA, Blanca. «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí..., 1ª sessió», *RMC* XXII /11 (Noviembre 1925), pp. 238-261; *Ibid.* 2ª sesión, *RMC* XXIII/265-266 (Enero-Febrero 1926), pp. 1-16; *Ibid.* 3ª sesión, *RMC* XXIII/269-271 (Mayo-Julio 1926), pp. 97-124; *Ibid.* 4ª sesión, *RMC* XXIII/272-273 (Agosto-Septiembre 1926), pp.198-219; *Ibid.* 5ª sesión, *RMC* XXIII/274 (Octubre 1926), pp.249-260 y *RMC* XXIII/276 (Noviembre-Diciembre 1926), pp. 272-294; *Ibid.* 6ª sesión, *RMC* XXIV / 279-280 (Marzo-Abril 1927), pp.71-100; *Ibid.* 7ª sesión, *RMC* XXIV/281-284 (Mayo-Agosto 1927), pp. 162-195; *Ibid.* 8ª sesión, *RMC* XXIV/ 285-286 (Septiembre- Octubre 1927), pp.236-274.

³⁷⁷ SELVA, Blanca. «In Memoriam. Vincent d'Indy», *RMC* XIX/337 (Enero 1932), pp.2-3; «La música per a piano de Vincent d'Indy I», *Ibid.*, pp.24-30; «La música per a piano de Vincent d'Indy II», *RMC* XIX/338 (Febrero 1932), pp.49-56. «Evocacions d'Art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy», *RMC* XXX/358 (Octubre 1933), pp.401-410; «Evocacions d'Art II: Comentaris a un article de Pere Benavent», *RMC* XXXI/364 (Abril 1934), pp.129-138; «Evocacions d'Art III: Paisatge», *RMC* XXXI/366 (Junio 1934), pp.217-221; «Evocacions d'Art IV: L'Esprit d'Infància», *RMC* XXXI/368 (Agosto 1934), pp.315-320; «Evocacions d'Art V: Pensaments directius d'interpretació musical», *RMC* XXXI/370 (Octubre 1934), pp.388-392; «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!», *RMC* XXXIII/390 (Junio 1936), pp.225-234; «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci!», *RMC* XXXII/376 (Abril 1935), pp.145-149 y «Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical», ms. inédito (Barcelona, 19-III-1935), Barcelona: BC, Fons Joan Llongueras, M6346, 38 pp.

³⁷⁸ Reproducimos el texto en su idioma original : «Vous serez bien bon, dès que vous l'aurez lu, si vous l'approuvez, de le faire tenir de suite au bon Salvat, ou au chez *Mestre* Millet afin qu'on le publie le plus tôt possible dans la *Revista Musical Catalana*. Vous pouvez même annoncer au *Mestre* Millet qu'il a en gestation, a lui dédiée, une 4^{ta}. *Evocació d'Art* qui portera sur l'"*Esprit d'Infància*". C'est déjà commencé, et dès que ce sera fait je le lui enverrai». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], [V-1934]. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC M6193, doc. 111.

II.2.3. Selva en la *Associació d'Amics de la Música*

La *Associació d'Amics de la Música* fue una entidad elitista y menor fundada en 1915 para cultivar el repertorio camerístico en la sala de cámara del Palau de la Música. Estrechamente vinculada al Orfeó Català, dio a conocer también el género sinfónico. Tanto por la competencia como por la inestabilidad de sus proyectos, la asociación tuvo una vida irregular. Dirigida por Eduard Toldrà, desapareció en 1923, si bien mantuvo los conciertos de cámara hasta 1929³⁷⁹. Fomentó recitales de repertorios clásico-románticos, con esporádicos autores extranjeros modernos y autores catalanes.

Selva aparece vinculada a esta institución desde 1921 a 1928. Con un primer recital *Homenatge als amics Carles Bordes, Isaac Albéniz i Déodat de Séverac per llur amiga, Blanca Selva, baix el patronatge de l'Associació d'Amics de la Música*, ofrecido el 20 de diciembre de 1921. Le siguen otros cuatro conciertos junto con Joan Massià, en la temporada de 1925: una primera sesión el 30 de marzo, una segunda dedicada a Beethoven el 3 de abril, otra dedicada a Bach y finalmente un concierto ordinario el 18 de diciembre que contó con la primera audición de *Seis piezas para piano* de Scarlatti entre otros.

Programadas el 29 de noviembre, 6 y 14 de diciembre de 1926, Selva y Massià ofrecieron un ciclo de tres sesiones «Les sonates de Beethoven per a piano i violí». Ciclo sucedido el 26 de marzo de 1927 por la conferencia-concierto «Beethoven, el nostre cantor i germà»³⁸⁰. Dicha conferencia se programó como homenaje al centenario de la muerte del maestro de Bonn, y fue seguida de un segundo ciclo de recitales, con notas al programa escritas por la propia intérprete sobre «Les grans sonates per a piano de Beethoven» el 29 de marzo, 2, 5 y 11 de abril de 1927³⁸¹. Celebrados el 9 y 21 de mayo de 1928, los dos últimos conciertos de Selva y Massià en el seno de la *Associació d'Amics de la Música* suponen la conmemoración al centenario de la muerte de Franz

³⁷⁹ AVIÑO, *Op. Cit.*, p. 29 y 81.

³⁸⁰ Blanche Selva, «Beethoven el nostre cantor i germà». Notas al programa, 26 Marzo 1927 (Barcelona: *Associació d'Amics de la Música*, 1927).

³⁸¹ Selva, «Les grans sonates per a piano de Beethoven». Notas al programa 29 Marzo, 2, 5 y 11 Abril 1927 (Barcelona: *Associació d'Amics de la Música*, 1927).

Schubert, efeméride también acompañada de notas al programa escritas por la propia Selva³⁸².

II.2.4. Selva en la *Associació Música «Da Camera»*

Junto con la *Associació Wagneriana*, fue una de las instituciones musicales más emblemáticas del asociacionismo musical catalán y de la actividad concertística del *Noucentisme*. Tuvo una existencia dilatada (1913-1936) destinada a promover el repertorio camerístico más serio, si bien desde 1919 se expandió hacia actividades sinfónicas e incentivó ya en los años veinte, el asociacionismo a través de la *Lliga d'Associacions de Música de Catalunya*.

Gozó de una buena representación social y participó en actos solemnes. En el ámbito de la ilustración y la tipografía, desempeñó una intensa actividad cultural, cuidando los grabados y la simbología musical diseñada por parte de dibujantes y grabadores como Casas, Nonell, Gargallo, Josep Togores, Joan Junceda o Pere Pruna entre otros³⁸³. También impulsó la recuperación de la música antigua (1921) así como conciertos extraordinarios dedicados a un tema, estética o personaje; conciertos singulares muy en boga durante el *Noucentisme* catalán.

Selva colaboró con la AMdC desde 1924 a 1930 en tres recitales. En un primer concierto, aparece junto a Joan Massià con obras de Beethoven, Bach, Geminiani, Benda, Nardini, Schubert, Ravel, Debussy y Witkowski el 12 de marzo de 1924, acompañado de notas al programa de la propia pianista³⁸⁴. Un segundo concierto colectivo el 7 de febrero de 1927 (5º concierto/ año XIV) y finalmente un tercer concierto conmemorativo del centenario del Romanticismo junto con Joan Massià el 21 de marzo de 1930, cuyas reflexiones y notas al programa también escribió Selva³⁸⁵.

³⁸² *Id.*, «Recital dedicat a la commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 9 y 21 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1928).

³⁸³ AVIÑO, Xosé. *Op. Cit.*, pp. 23 y 72-73.

³⁸⁴ Selva, «Georges-M. Witkowski: Sonata en Sol». Notas al programa 12 Marzo 1924 (Barcelona: Associació de Música “Da Camera”, 1924).

³⁸⁵ *Id.*, «Reflexions sobre el Romanticisme musical» y «Comentaris sobre les obres del programa». Notas al programa 21 Marzo 1930 (Barcelona: Associació de Música “Da Camera”, 1930).

II.2.5. Selva en la *Associació Obrera de Concerts*

Fundada por Pau Casals en 1925 y perteneciente al Ateneum Polytechnicum, esta asociación cívico-popular, impulsora del asociacionismo obrero, llegó a contar con tres mil socios inscritos en su sección musical. Como foco educativo, la AOC mantuvo su posición de resistencia catalanista durante la primera dictadura y su difusión cultural se prolongó hasta 1937³⁸⁶.

La AOC fue una entidad idealista que promovió conciertos gratuitos entre el proletariado y quedó tutelada por la Orquesta Pau Casals. Selva participó de los conciertos con la Orquesta Pau Casals en colaboración con la AOC, contribuyendo a divulgar la música de concierto entre los obreros. También escribió en el boletín de la entidad *Fruïccions*, y se vinculó de manera directa en los *Estudis Musicals Blanca Selva* (1934-1937), destinados a la formación musical de las clases más desfavorecidas.

En 1925, Selva comienza un ciclo consagrado a las treinta y dos sonatas para piano de Beethoven y, con Joan Massià, las diez sonatas para piano y violín, ciclo que finalizará en 1926; reinterpretándolas en reiteradas ocasiones en España y programándolas para París. Desde 1926 a 1930, Selva colaboró con la AOC en cinco recitales. Como solista en dos ocasiones: en el cuarto concierto de primavera el 22 de mayo de 1926 y en el tercer concierto de primavera el 29 de mayo 1927, interpretando obras de Weber y Beethoven³⁸⁷, seguidos por una « *Sessió commemorativa de la mort de Beethoven* » el 10 de abril de 1927 juntamente con el violinista Joan Massià³⁸⁸. Similar al concierto extraordinario del 8 de enero de 1928 con obras de Beethoven, Bach, Scarlatti, Weber, Lamote de Grignon, Rameau, Mozart y Franck, también

³⁸⁶ La inspiró la premisa: 8h.trabajo, 8h. cultura, 8h. descanso y fue el proyecto pedagógico más alto de Pau Casals, seguidora de la tradición de las famosas Sociedades Corales de Josep Anselm Clavé, del asociacionismo obrero y de la cultura de masas, tan presente en Cataluña entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. La base de sus actividades musicales fue la Orquesta Pau Casals, que ofrecía seis audiciones anuales a los socios, normalmente en el Palau de la Música los domingos por la mañana, dando a conocer buena parte de la música de los compositores catalanes. En total se realizaron más de cien audiciones (1925-1937), entre las cuales Blanca Selva participó en diversas ocasiones juntamente con el violinista Joan Massià. En: CARRAU y ISERN, Francesc et al. *L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals*. Barna: Jaimes Libros, 1977, p.115.

³⁸⁷ Selva, «Notes pel programa sobre el *Concerto* de Beethoven». Notas al programa 29 Mayo 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927).

³⁸⁸ *Id.*, «Notes al programa». Notas al programa 10 Abril 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927).

comentadas por la pianista³⁸⁹. Finalmente, Selva y Massià inaugurarán el curso 1929-1930 con sonatas de Beethoven ofrecidas en el Palau de la Música Catalana el 27 de octubre de 1929, también comentadas por la propia Selva³⁹⁰. Selva juntamente con Joaquim Pena y Lluís Millet figura como una de las comentaristas de los conciertos.

Para la asociación sinfónica más representativa de los años veinte y treinta, la Orquesta Pau Casals (1920-1936), Selva también escribió las notas al programa del concierto del 9 de febrero de 1930 sobre *Souvenirs de d'Indy*³⁹¹, inscribiéndose en el afán de popularizar los conciertos sinfónicos de la orquesta.

Finalmente como se verá en el capítulo VII Selva fue asidua colaboradora de la revista *Fruïccions, Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* desde 1927 a 1930. Así lo refleja la memoria de la AOC del curso 1934-1935:

[...] considerem com un dels fets sentimentals més dignes de recordança i veneració el feliç retrobament de la gran artista, incomparable pianista, eminent pedagoga i “mare espiritual” de l'Associació Obrera de Concerts, Blanca Selva. Cal no oblidar aquelles inoblidables i desinteressades sessions de música de cambra, ofertes [...] amb la col·laboració d'un altre enyorat artista i amic nostre: Joan Massià. Cal rellegir aquelles belles i arborades pàgines de Blanca Selva – l'única constant autoritzadíssima ploma profesional que alentà la precària existencia del també enyorat portaveu *Fruïccions* [...] persistent, sincera i pregonadora estima que sempre, inequívocament, ha vinguda palesant Blanca Selva a l'Associació Obrera de Concerts³⁹².

³⁸⁹ *Id.*, «Notes analítiques i comentaris sobre les obres del programa». Notas al programa 8 de Enero 1928 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1928).

³⁹⁰ *Id.*, «Els nostres concerts de Música da Camera». Notas al programa 27 de Octubre 1929 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1929).

³⁹¹ Selva, «Souvenirs (V. d'Indy)». Notas al programa 9 de febrero 1930 (Barcelona: Orquesta Pau Casals, 1930).

³⁹² NONELL, Francesc. *Memòria del curs commemoratiu del primer centenari d'audicions musicals (1934-1935)*. Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1936, p.22-23.

II.2.6. Selva y otras asociaciones municipales: conservatorios, asociaciones y escuelas.

Selva participó en instituciones de promoción cultural como la Sala Parés, en la que ofreció un primer ciclo de ocho sesiones sobre «*Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*», y un segundo ciclo de ocho sesiones sobre Bach y Mozart³⁹³.

Además, se vinculó a la Lliga d'Associacions Musicals de Catalunya, un conjunto de asociaciones federadas constituídas por la comisión de Educación General de la Mancomunitat (1919) que, a semejanza de la barcelonesa Associació de Música «Da Camera», difundieron repertorios de concierto por el territorio catalán. Fue en 1924 cuando gracias a las Asociaciones de Cultura Musical, pudo realizar la gira andaluza con Joan Massià (Baeza, Gibraltar, Cádiz, Jerez, Linares, Úbeda, Granada, Valdepeñas y Madrid), seguida por otra *tournee* en 1926 con la misma institución.

De hecho, fueron muchas las Asociaciones de Música en las que el dúo Massià-Selva participó. Destacamos las Asociaciones de Música de Sant Feliu de Guíxols (27 de mayo de 1927), Olot (9 de junio de 1926), Sabadell (18 marzo, 20 de abril y 30 de diciembre de 1927), Vic (25 de abril de 1927) y Girona (30 de abril de 1928), una de las primeras ciudades en sumarse a la ola asociacionista y que con la ayuda de intérpretes de renombre ofreció una amplia presencia concertística.

También influyeron en sus contactos varias entidades corales u orfeones de naturaleza cívico-cultural, como el Orfeó Manresà, fundado en 1901 (18 de diciembre de 1927) y el Orfeó Sallentí (1914), en el que ofrecieron cuatro recitales (27 de marzo de 1927, 20 de octubre de 1929, 16 y 23 de marzo de 1930). Además, participaron en la Associació de Concerts de Reus (1921-1936), una de las asociaciones más activas de la Lliga d'Associacions de Catalunya, debutando el 18 de junio de 1923 y 14 de enero de 1926 y se implicaron con ateneos obreros como el Ateneu Igualadí de la Classe Obrera el 21 de abril de 1925, impulsores de un contacto creciente con la música instrumental que de manera estable albergó actividad concertística y docente en el seno del conservatorio.

³⁹³ Las fechas del primer ciclo beethoveniano fueron 11 y 12 de diciembre de 1925, 7 de enero, 5 y 26 de marzo, 15 de abril, 31 de mayo y 11 de junio de 1926, mientras que el segundo ciclo sobre Bach y Mozart se celebró el 26 de noviembre, 17 de diciembre de 1926, 11 de febrero, 18 de marzo, 8 de abril, 12 de mayo y 3 de junio de 1927.

II.3. CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN SELVA, 1936-1942

Con la llegada de la Guerra Civil y como una gran parte de los intelectuales catalanes, Selva escogerá el exilio desde octubre de 1936; que conllevó el consiguiente abandono definitivo de Cataluña y el desmantelamiento de su biblioteca personal³⁹⁴.

A petición del consulado francés, Selva abandonará forzosamente su residencia de Cataluña³⁹⁵ dejando todas sus pertenencias en Barcelona, incluido su piano Pleyel y marchando al exilio con algunas maletas³⁹⁶. Tal abandono no había sido contemplado inicialmente por la pianista, que describía a Albert Sarrazin sus primeras impresiones sobre el alzamiento:

Por el momento no me propongo de ninguna manera marchar de Cataluña. Por un lado, mi salud no me permite ningún viaje, tampoco corto. Del otro lado, por el momento, no me parece que haya lugar para soñar en una decisión similar. La situación evidentemente no es cómoda [...] (los dos días de verdadera tragedia en las calles fueron el 19 y 20 de julio), pero después la circulación se repuso cada día más [...], menos el domingo 19 nos hemos podido ver un poco [con Joan Massià], si bien la calle Muntaner que separa nuestras casas, era una gran arteria donde, los dos días trágicos, hubo luchas y víctimas. Hasta aquí hemos estado personalmente muy inquietos [...]. Por mi parte no he dejado de trabajar una sola hora (como cristiana y alumna de Vincent d'Indy sé como emplear el tiempo, pero cuando hay fusilamientos y cañonazos...). No os puedo decir nada más en relación con el futuro, naturalmente, hasta el momento, el

³⁹⁴ En un primer momento (julio de 1936) y pese a los fusilamientos y canonadas, Selva no dejó de trabajar; si bien en octubre de 1936 y a instancias del consulado francés decide partir hacia Marsella y desde allí a Moulins. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 194-195.

³⁹⁵ Carta de Blanche Selva a August Sériex. Moulins, ca. X-1936 y carta de Blanche Selva a Guy Ropartz. Moulins, 22-X-1936. Se conservan copias manuscritas de ambas cartas en La Touche (Valence): FSELV.

³⁹⁶ Aunque su piano Pleyel se conserva en el Museo de la Música de París, actualmente desconocemos el paradero de los bienes materiales, biblioteca y partituroteca que dejara Selva en Cataluña. Conocedores del legado Selva de la Biblioteca de Cataluña (fondo Joan Llongueras) que aquí estudiaremos, mantenemos abierta la hipótesis de una posible herencia transmitida a la familia de Joan Massià en Barcelona. A día de hoy, posiblemente propiedad particular de la hermana de Joan Massià, todavía viva María Massià.

alzamiento fascista aquí completamente dominado y se domina cada día más en el resto de España, según lo que parece [...] ³⁹⁷.

Selva pasará sus primeros años de exilio enferma en Francia. Primero acogida por un antiguo amigo de la Schola Cantorum, Albert Sarrazin en Moulins (Puy de Dôme) desde octubre de 1936 y hasta septiembre de 1938. Allí, Selva dará algunas lecciones y recibirá visitas de los músicos Guy Ropartz y Guy de Lioncourt, manteniendo también correspondencia epistolar con Réne de Castéra³⁹⁸, si bien vivirá en condiciones precarias³⁹⁹.

Con la inesperada muerte del anciano amigo, Selva se verá obligada a trasladarse de nuevo, instalándose en 1938 en Saint-Saturnin d'Auvergne (Clermont Ferrand), donde pasará, empobrecida y alejada de su familia, los cinco últimos años de su vida⁴⁰⁰. En Auvergne, Selva sobrevivirá pobremente y con poca fortuna ocupándose del coro de la iglesia romana del s. XI y tocando el armonio en la misa dominical⁴⁰¹. Entonces empezará a escribir una especie de testamento musical en varios volúmenes

³⁹⁷ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *Pour l'instant je ne me propose d'aucune manière de quitter la Catalogne. D'une part, ma santé ne me permettrait aucun voyage, même le plus court. D'autre part, pour l'instant, il ne semble pas qu'il y ait lieu de songer à semblable décision. La situation, évidemment, n'est pas très commode [...] (sauf les deux jours de véritable tragédie dans les rues, soit les 19 et 20 Juillet) mais depuis la circulation se refait chaque jour plus intense [...] sauf le Dimanche 19, nous avons pu nous voir un peu chaque jour, bien que la rue Muntaner, qui sépare nos maisons, soit une grande artère où, les deux jours tragiques, il y a eu bien des luttes et des victimes. Jusqu'ici nous avons personnellement passé très inquiétés [...] Pour ma part, je n'ai pas cessé une seule heure de travailler (ne suis-je pas chrétienne et élève de Vincent d'Indy donc je crois savoir comment employer le temps, mais quand il ya des fusillades et des canonnades...). Je ne puis rien vous dire concernant l'avenir, naturellement, mais pour le présent, le soulèvement fasciste ici complètement dominé et il se domine chaque jour davantage dans la reste de l'Espagne, selon ce qu'il semble [...]*». Carta de Blanche Selva a Albert Sarrazin. Barcelona, 29-VII-1936. Se conserva una copia de la carta original manuscrita en Valence: FSELV.

³⁹⁸ El archivo familiar Selva conserva abundante correspondencia de Selva durante su exilio catalán, si bien sus amistades como Joan Massià no la visitarán. Precisamos la carta de Blanche Selva a Albert Sarrazin. Barcelona, 29-VII-1936; cartas de Joan Massià a Blanche Selva. Barcelona 12 y 24-X-1936; y postal de Joan Massià y María Carbonell a Blanche Selva. Barcelona, 14-XI-1936.

³⁹⁹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 195.

⁴⁰⁰ Consúltase el apartado «Installation à Saint-Saturnin» de la biografía de Guy Selva. En : SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 197-201.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 200.

*Dialogue sur la musique avec Marie-Françoise*⁴⁰², del que sólo los primeros capítulos se editan en forma de boletines repartidos con abono. De esta etapa, se ha perdido el manuscrito del *Poema de la Resurrecció o oratorio pascual* (1938), con texto del oblate benedictino catalán Miquel Melendres; si bien se conserva el dúo de pequeñas piezas para voz y piano *O fleur des fleurs! cantique* (1939) y el ejercicio para piano *Le jeu du pentacorde qui vole* (1940). Así explica a Joan Llongueras su exilio en 1940:

[...] estoy para toda mi existencia terrestre, en exilio, y si este exilio no puede ser más que añoranza en mí, mientras yo no he tenido jamás tanta luz en mi ser, tanta energía brillante por comunicar. Por el momento, las relaciones postales son bastante complicadas para que pueda haceros aprovechar largos escritos como vós [...] ¡he emigrado a regiones que no conocía!⁴⁰³

En 1942 y con la llegada de la 2ª Guerra Mundial, el Ministerio del Interior de Vichy le retiene el pasaporte impidiéndole regresar a Barcelona, aspiración que confiesa en varias cartas y confesiones antes de morir⁴⁰⁴. Finalmente, ya entrada la 2ª Guerra Mundial y enferma de cáncer, será acogida por caridad en un convento de clausura femenino de Saint Amand Tallende (Puy-de-Dôme, Auvergne), donde mantiene correspondencia regular con la hermana de Alain Fournier, Isabel Rivière. Selva morirá el 3 de diciembre de 1942 a los cincuenta y ocho años de edad. Su muerte será inmediatamente anunciada por la radio⁴⁰⁵.

Varios artistas le rinden homenaje en la prensa de este mismo año: Alfred Cortot, Gustave Samazeuilh, Guy de Lioncourt. Numerosos periódicos de provincia dan también noticia de su muerte y Gustave Samazeuilh le consagra una emisión radiofónica

⁴⁰² Obra inédita ms. Se conserva una copia en La Touche (Valence): AFSELV. Selva detalla este proyecto en la carta dirigida a Joan Llongueras. Saint-Saturnin d'Auvergne, 23-IX-1940. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC M 6193, doc. 109.

⁴⁰³ Reproducimos el texto en su idioma original : « [...] *je suis pour toute mon existence terrestre, en exil, et si cet exil ne peut qu'être enyorança en moi, cependant je n'ai jamais en tant de lumière dans l'être, tant d'énergie joyeuse à communiquer. Pour l'instant, les relations postales sont trop compliquées pour que je puisse vous faire profiter de longs écrits tant comme vous [...] j'ai émigré dans des régions que je ne connaissais pas ! [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Sant Saturnin d'Auvergne, 23-IX-1940. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC M6193, doc. 109.

⁴⁰⁴ Carta de Blanche Selva a Miquel Melendres. S.L., 22-VI-1942. Se conserva una copia de esta carta original manuscrita en La Touche (Valence): AFSELV.

⁴⁰⁵ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 201.

en enero de 1943. Un mes después, los conciertos Lamoureux de París le rinden otro sentido homenaje. En 1947, se crea una Asociación de Amigos de Blanche Selva para honrar su memoria y dar a conocer a las nuevas generaciones su talento y su obra, y muy especialmente reeditar sus grabaciones discográficas⁴⁰⁶.

En Cataluña, el primer homenaje póstumo se celebra en el Casal del Metge de Barcelona el 21 de abril de 1968. La Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell cede la palabra al hijo de Joan Llongueras y discípulo de Selva, el maestro Josep Jordi Llongueras que imparte la conferencia «Blanca Selva: Plenitud i Exemple». Al recordatorio, le siguió un concierto en el que se interpretaron varias composiciones de la autora: *Cants de llum* (1929), *Records i entremeliadures* (1931), «La Puríssima», «Els Reis», «Posta de Lluna», «Grill» (*Deu cançons originals*, 1935) y *La nit de la Puríssima* (1929).

El segundo homenaje fue una conmemoración del centenario de su nacimiento celebrada el 17 de junio de 1984, en el Ateneu Barcelonès, en el que pudieron volver a escucharse las composiciones propias *Cants de llum* (1929) y *Deu cançons originals* (1935). Finalmente el pasado 2002, se crea en Francia, la Asociación Blanche Selva que presidida por Guy Selva, uno de los primos lejanos de la artista, persigue difundir el perfil histórico-artístico de su protagonista⁴⁰⁷. Actualmente la Escuela César Franck de París continúa el método de Selva, concretamente siguen sus enseñanzas las antiguas discípulas y profesoras Piedelièvre, Réccappé-Fuchs, Perrin y Renouveau.

⁴⁰⁶ Joseph-Guy Ropartz fue el presidente de honor y Guy de Lioncourt el presidente. Figuraban como comité administrativo Joseph Canteloube, René de Castéra, Thérèse Gallayrand, Marcel Labey, Félix Nataf, Gustave Samazeuilh, Auguste Sérieux y Andrée Vidal. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 202.

⁴⁰⁷ Cf. la página web de la asociación en: <http://www.blanche-selva.com>.

CAPÍTULO III:

CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

DEL NOU CENTISME CATALÁN

III.1. RELACIONES HISTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTRE FRANCIA Y CATALUÑA A INICIOS DEL SIGLO XX

III.1. 1. Precedentes culturales franco-catalanes: *Renaixença* y felibrismo

Primeramente Blanche Selva halló en la Barcelona de entreguerras un clima propicio de aceptación e integración pues la aristocracia intelectual catalana de inicios del siglo XX era claramente afrancesada⁴⁰⁸. Por ello, en este capítulo, daremos a conocer el marco de intercambios políticos, culturales, artísticos y musicales existente entre Cataluña y Francia a inicios del siglo XX.

Por otro lado, esta aproximación se completará con una introducción al contexto femenino en el que analizaremos la presencia de mujeres artistas y compositoras en la España de entreguerras. Una presencia femenina que está en consonancia con el panorama internacional, pues la mujer conquistó en los años veinte nuevos espacios sociales⁴⁰⁹; y que consideramos explicaría en parte la multiplicidad de facetas musicales desarrolladas por Blanche Selva en la Barcelona de entreguerras.

Estas dos corrientes culturales anteriores al Novecentismo, *Renaixença* y felibrismo, ejemplifican el marco de relaciones culturales franco-catalanas ya latente a

⁴⁰⁸ De hecho, durante la Primera Guerra Mundial, los círculos españoles llegaron a apoyar la causa francesa afectando a sus relaciones bilaterales (división ideológica, inferioridad española y desprestigio europeo). Así, frente al auge alemán extendido en los países del norte de Europa, la respuesta hispano-francesa fue común: el imperio cultural de los pueblos latinos, la armonía moral y el catolicismo monárquico. En: CALLE, M^a Dolores de la. « Los modelos franceses en la historiografía española de la Restauración». En: Jean René Aymes y Esteban Vega (eds.). *Francia en España, España en Francia: la Historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX)*. Salamanca: Aquilafuente, 2003, pp. 160-164.

⁴⁰⁹ En Europa, surgieron escritoras como Virginia Wolff (1882-1941), Karen Blixen (1885-1962) o Enid Blyton (1897-1968), pintoras como la rusa Natalia Goncharova (1883-1962) colaboradora de Diaghilev, bailarinas como Isadora Duncan (1878-1927), cineastas como Germaine Dulac (1882-1942), actrices como la americana Edna Purviance (1894-1958) protagonista de la mayoría de películas mudas de Chaplin y musas como Fernande Olivier (1881-1966). En: GAZE, Delia (ed.). *Dictionary of Women Artists*, 2 vols. Londres: Fitzroy Dearborn Publs., 1997.

finales del siglo XIX con el primer occitanismo⁴¹⁰. Así, Eugeni d'Ors asumió en el *Noucentisme* el ideario clásico procedente de los felibres occitanos⁴¹¹.

En primer lugar, la *Renaixença* fue un movimiento minoritario de un grupo de investigadores y poetas de la segunda mitad del siglo XIX, que se tradujo dentro de la política en un regionalismo moderado. Dentro del espíritu del Romanticismo europeo, la *Renaixença* fue la primera manifestación cultural que posibilitó la recuperación de la lengua y la literatura catalanas. Su objetivo fue convertir al catalán en una lengua de escritura literaria, además de lengua de uso. También se interesó por crear un renacimiento histórico de exaltación patriótica y recuperar las glorias del pasado catalán, especialmente el esplendor literario y el auge territorial de Cataluña durante la Edad Media. Sus máximos representantes fueron los escritores Joan Maragall (1860-1911)⁴¹², el poeta-sacerdote Jacint Verdaguer (1845-1902) y Bonaventura Carles Aribau (1798-1862), considerado el iniciador de la *Renaixença* con su poema *Oda a la Pàtria* (1833). Uno de los puntos clave de su difusión fueron los *Jocs Florals*, que imitando los concursos poéticos franceses (como las fiestas latinas de Montpellier), fueron inaugurados en Cataluña por Víctor Balaguer (1824-1901)⁴¹³ y Milà i Fontanals en 1859.

Verdaguer, que ganó en tres ocasiones los *Jocs Florals* primeramente con el poema épico *La Atlántida* (1876), fue proclamado *mestre en Gai Saber* en 1880. Verdaguer, junto con Víctor Balaguer fue uno de los introductores de Frédéric Mistral (1830-1914) en Cataluña, el poeta del *Midi* francés⁴¹⁴; de aquí que se publicara *Mirèio*

⁴¹⁰ Sobre las relaciones catalano-francesas véase: RAFANELL, August. *La il·lusió occitana. La llengua dels catalans entre Espanya i França*. Barcelona: Quaderns Crema, 2006.

⁴¹¹ BENSOUSSAN, Mathilde: «Per una prehistòria d'un dels aspectes – el Classicisme – del Noucentisme: les Festes Llatines de Montpeller». En: AA.VV. *Els anys vint en els Països Catalans: noucentisme i avantguarda*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 133-137.

⁴¹² El poeta Joan Maragall fue un romántico iberista y occitanista pannacional. Creía en una «etnia y un language pirenaico», a la manera de *Els Pirineus* de Balaguer-Pedrell y defendía un nacionalismo utópico sin nación. En Causerets (Francia), escribió poemas dedicados a los poetas felibres provenzales. Sus postulados fueron olvidados en los años veinte. En: RAFANELL, August. *Op. Cit.*, vol. 1, pp. 188-191.

⁴¹³ Víctor Balaguer, autor de la trilogía *Los Pirineos* (1891) que musicó Pedrell, se exilió en Aviñón y entró en contacto con Mistral y los felibres ca. 1868. En: MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1987, vol. 7, pp. 181-194.

⁴¹⁴ Mistral fue un escritor occitano que en 1854 fundó el *felibrige* y marcó el renacimiento de la lengua occitana. Aunque no llegó a trascender políticamente, sí tuvo una cálida acogida popular en los Països

de Mistral en los primeros *Jocs Florals* (1859). Por otro lado, Falla musicó *Mireille* de Mistral (Cádiz, 1899) una obra de cámara para violín, alto, violonchelo, flauta y piano cuya música desaparecida está indirectamente citada en sus *Notes d'harmonie* (1900-1906).

En segundo lugar, Mistral fue el fundador del felibrismo o *felibrige*, asociación de poetas y escritores en Aviñón que defendía la depuración de la lengua occitana y la soberanía de la identidad cultural provenzal⁴¹⁵. Originariamente aglutinó la derecha francesa provinciana y la región del Languedoc. Etimológicamente Mistral inventó el término⁴¹⁶. El idealismo utópico de Mistral, sensible a la realidad occitana, pretendía fundar una república del Mediodía francés. Derivó en un «felibrismo rojo», aglutinando a finales del s. XIX la «hermandad de todos los pueblos latinos» desembocando en propuestas provincianas y folclóricas. En 1899, Charles Maurras⁴¹⁷ rompió con los

Catalans – de ahí el uso popularizado del nombre de Mireia, heroína de Mistral –, debido a las relaciones existentes entre *Felibrige* y *Renaixença*, especialmente entre los escritores catalanes que se ocuparon de traducir sus obras al castellano (p.e. Guillem Colom). *Amors d'en Jordi i na Guideta* es una de las primerizas obras de Verdager que muestra una clara influencia de Mistral, con el que mantuvo una estrecha relación. Varios críticos han hablado de mistralismo en la obra de Maragall, Sebastià Pons, Tomàs Garcés, Carles Fages i Climent etc. En: *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1977, vol. 10, p.129.

⁴¹⁵ El *felibrige* fue fundado, bajo la advocación de Santa Estela, el 21 de mayo de 1854 en Château neuf-de-Gadagne (Vaucluse), por siete jóvenes poetas: Frédéric Mistral, Joseph Roumanille, Théodore Aubanel, Jean Brunet, Paul Giéra, Anselme Mathieu y Alphonse Tavan. En un primer momento, su acción se limitó al provenzal, pero muy pronto, desde 1878, se extendió al conjunto occitano-románico (lengua occitana y catalán). Pero el 1893 se decidió excluir los mayores catalanes y reducir la acción al occitano y al Rossellón.

⁴¹⁶ *Felibrige* proviene de la palabra francesa *félibre*, y ésta a su vez tiene su origen en un error popular: el cántico *Li revelacioun de sant Antòni* cuenta los siete dolores de la Virgen María, y uno de ellos es haber perdido a su hijo, quien se encontraba en el templo *emé li Sefer, libre de la lèi* (con los *Sefer*, rollos en hebreo, libros de la ley). En boca del pueblo el verso se reinterpreto como *emé li sèt felibre de la lèi* o los siete *félibres* de la ley. Así originada, la palabra *félibre*, pronto se vio envuelta en un halo de misterio y prestigio, por referirse a esos siete *félibres* o grandes sabios. Por otra parte, la palabra *félibre* contenía la palabra *libre*, que en provenzal significa no sólo libre, sino también libro, lo que podía ilustrar bien el espíritu del *felibrige*: alcanzar la libertad mediante la cultura, y especialmente, mediante la literatura.

⁴¹⁷ Charles Maurras fue un protonacionalista provenzal antiromántico y antigermánico que, instalado en París, instigó la politización latina. Fue discípulo de Mistral y homólogo de Prat de la Riba. Terminó siendo un antiguo felibre ultrafrancés, «carlista» (monárquico) y defensor de la lengua provenzal. Lideró la *Ligue de la Patrie Française*. Fue defendido como un «panoccitanista» por los novecentistas catalanes (influidos desde 1906 por el clasicismo greco-latín). Y él mismo recuperó el panoccitanismo ligado a la vanguardia publicitaria de los años veinte, defendiendo el proyecto de una «confederación latino-occitana». El nacionalista Josep Carbonell y J.V. Foix fueron seguidores de su fascismo. En los años treinta, creía en el regionalismo y que el catalán era un dialecto provenzal. Ingresó en la Academia

felibres y fundó el partido ultranacionalista *Action Française* con el objetivo de «mediterraneizar la política»⁴¹⁸. Maurras defendió en Francia una cultura nacional-regional, basada en el principio del orden y el absolutismo estético tradicionalista⁴¹⁹.

Con la muerte de Mistral (1914) y la llegada de la Primera Guerra Mundial, el felibrismo entró en decadencia sobreviviendo tan solo un núcleo literario catalán en el Rossellón (1918). Durante el Novecentismo, destacó la creación de la Sociedad de Estudios Occitanos (1923), el homenaje de Mistral en Barcelona el 28 de junio de 1930, y la cristalización de la amistad Cataluña-Occitania con los *Jocs Florals* de Toulouse poco después de la segunda república (1931), así como la conmemoración occitana del centenario de *La Renaixença* (cien años del poema *La Pàtria* de Bonaventura Carles Aribau) en 1933. Con la proclamación del Estat Català por ERC el 6 de octubre de 1934, desaparece el sueño panoccitano y se substituye por la expansión del catalanismo⁴²⁰.

En definitiva, el panorama histórico-artístico del Novecentismo catalán revela la presencia de una confraternidad catalano-francesa heredada con la Primera Guerra Mundial, vínculos ya latentes en las relaciones culturales franco-catalanas de finales del siglo XIX con el primer occitanismo de los *Jocs Florals* (Verdaguer introductor de Mistral) y el felibrismo occitano.

Francesa y fue expulsado en 1938, año en que le fue sustituida la pena de muerte por la cadena perpetua. Escribió *Vers l'Espagne de Franco* (Paris: Librairie Moderne, 1943). Fue uno de los referentes intelectuales internacionales más importantes para la Cataluña de la época. En: RAFANELL, A. *Op. Cit.*, vol. 1, pp.140-141, 576-588.

⁴¹⁸ VALLCORBA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 20. Sobre el mediterraneísmo y la música véase el capítulo X.

⁴¹⁹ Maurice Barrès (*Patrie Française*) y Charles Maurras idearon una estética politizada y fascista. Sobre las relaciones entre *Action Française* y la música véase: FULCHER, Jane F. *French cultural politics and music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 120-138.

⁴²⁰ Uno de los últimos gestos de hermanamiento occitano aconteció el 14 de mayo de 1946 cuando Pau Casals fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Montpellier. En dicho evento, el violonchelista interpretó obras de Bach, Granados y *El cant dels ocells* delante la tumba de Mistral en Mallana. Después las relaciones catalano-francesas derivaron hacia la latinidad. En: RAFANELL, A. *Op. Cit.*, p. 1344.

III.1.2. Relaciones artísticas

Esta corriente de simpatía hacia Francia gestada durante el Modernismo se prolongó hasta el Novecentismo, pues ambas corrientes culturales fueron contrarias a la causa germanófila. Además, durante la Primera Guerra Mundial se acentuó el sentimiento de fraternidad hacia los catalanes de Francia, siendo notable el acercamiento entre artistas y escritores de ambos lados de los Pirineos. Como subraya Vinyet Panyella:

*El fet que el mariscal Joffre [oficial militar francés de la Primera Guerra Mundial] fos de Ribesaltes [Pirineos Orientales] contribuí, i no poc, a estrènyer circumstancialment aquesta relació, que aviat derivà vers un sentit de germanor més sentimental que altra cosa, però útil com a suport moral*⁴²¹.

Por otro lado, el *Maréchal* Joffre (1852-1931), que recibió varios homenajes en el sur de Francia, realizó diversas visitas oficiales a Barcelona, destacando la inauguración de los *Jocs Florals* de 1920 en que fue recibido por Lluís Millet, Enric Morera, Santiago Rusiñol (1861-1931) y el compositor occitano Déodat de Séverac (1872-1921) entre otros intelectuales novecentistas⁴²², así como la visita que la Federació de los Cors Clavé realizó en París en 1921. Joffre contribuyó a estrechar la confraternidad catalano-francesa reconociendo la presencia de una «raza catalana transfronteriza» como recreación del mito de Occitania⁴²³.

⁴²¹ Así, durante la guerra destacó la Exposición de Artistas Franceses (1917) que reunió pintores modernistas y novecentistas defensores de la causa francesa como Utrillo, Casas, Clarà, Sert, Zuloaga, Sunyer, Masriera, Casanovas, Rusiñol y Llimona entre otros. En: PANYELLA, Vinyet. *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona: Edicions 62, 2003, pp. 487-488.

⁴²² Por su atención a los lugares y temas populares catalanes, así como la introducción de los instrumentos de la cobla en sus composiciones (*Héliogabale* y *Helène de Sparte*), Séverac fue considerado un compositor de prestigio por los modernistas catalanes. Desde Ceret, intensificó las relaciones con los novecentistas barceloneses. Sobre los vínculos del compositor occitano con el nacionalismo catalán véase: FONT, Montserrat. «Déodat de Séverac y el Mediterraneísmo musical: intercambios nacionalistas en la música francesa (1900-1920)». En: Gemma Pérez Zalduondo y M^a Isabel Cabrera Gacía (coords). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Ediciones Universidad de Granada, Université François-Rabelais de Tours, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010, pp. 139-150.

⁴²³ RAFANELL, August. *Op. Cit.*, pp. 572 y 1000.

Durante el primer tercio del siglo XX, Barcelona fue una capital contemporánea abierta a varias corrientes intelectuales: la *Renaixença* literaria y los *Jocs Florals*, el modernismo y el nacionalismo, el novecentismo y finalmente el cubismo, fueron movimientos identificados plenamente con el clima, la luz y personalidad propias de Barcelona a su vez seguidora de París, considerada la capital del mundo latino⁴²⁴ y punto de referencia en la renovación pictórica y pianística de inicios de siglo⁴²⁵. Así, París fue el foco central para Cataluña y la dinámica del arte catalán estuvo estrechamente ligada a la parisina por su facilidad lingüística, sus afinidades político-culturales y la respuesta del público en las artes plásticas, los viajes, estancias y personalidad de los artistas⁴²⁶.

Como afirma Elaine Brody, los primeros artistas españoles (Rusiñol, Sert, Clarà Albéniz, Falla, Viñes, Gaudí, Picasso, Casals, Manolo, Gargallo, Nin, Mompou...) llegaron a París ca. 1900 como emigrantes pobres, buscando riqueza, influencia social y estatus profesional y, después de pasar una temporada, unos pocos regresaban. Musicalmente, los españoles incorporaron la «delicadez francesa» a su propia música que fue bien recibida por el gusto refinado y ecléctico del público parisino; la música de Albéniz da claro ejemplo de ello⁴²⁷.

Políticamente en Cataluña, el periodo que va de 1901 a 1931 se caracteriza por el regionalismo. Prat de la Riba emprende con la Mancomunitat (1914-1925) y su suspensión durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), una etapa de normalización lingüística que cristaliza con la reforma ortográfica del Institut d'Estudis Catalans, en el que Pompeu Fabra construye una lengua estándar a partir de la

⁴²⁴ Sobre los intercambios culturales y artísticos entre París y Barcelona véase: AA.VV. *Paris Barcelone, de Gaudí a Miró* (Galerías Nacionales du Grand Palais, París 9 de octubre 2001-14 de enero 2002). Réunion des Musées Nationaux et al. París, 2001.

⁴²⁵ Como afirma Bergadà, Casas y Rusiñol importan a Cataluña el Impresionismo, mientras otros pintores catalanes de *Els Quatre Gats* o Picasso se consagran en París, importando los modelos estético-ideológicos de Cézanne en España. En: BERGADÀ, Montserrat. *Les pianistes catalans à Paris (1875-1925): Contribution a l'étude des relations musicales entre France et l'Espagne* (Ph. D. diss. Universidad de Tours, 1997), pp. 21-25. Sobre las relaciones entre pintores y músicos en París (Rusiñol, Falla, Albéniz y Debussy) consúltese también: PANYELLA, Vinyet. *Op. Cit.*, pp. 253 y 326.

⁴²⁶ PERAN, M., SUÁREZ, A., VIDAL, M. et al. *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea, 1994, pp. 55-56.

⁴²⁷ BRODY, Elaine. *Paris, the musical kaleidoscope*. Londres: Robson Books, 1987, p. 185. Sobre la presencia de pianistas catalanes en París véase: BERGADÀ, Montserrat. *Op. Cit.*, pp.127-176.

uniformidad dialectal⁴²⁸. Además, la Generalitat impulsa la creación de bibliotecas, escuelas técnicas y profesionales, escuelas de verano para maestros y grupos escolares municipales, potenciando el uso del teléfono y las nuevas comunicaciones. Así, el Novecentismo posibilita una cultura nacional autónoma rigurosa y modernizadora, gracias a su apertura lingüística. De todos modos, se suceden conflictos autonomistas con la Lliga Regionalista (1916-1921), crisis obrera y conflictividad laboral – atentados y «pistolero»- (1921-1922), cambios de gobierno – monárquicos, CNT, *lockout*...- (1917-1923), culminando con la dimisión de Puig y Cadafalch de la Mancomunidad en 1924⁴²⁹.

Durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), Cataluña verá perseguido el catalanismo, que emergerá con la conspiración republicana de Companys (1922) y el decreto anticatalán (1924) sucedido por la manifestación de intelectuales procatalanistas y otros intentos de insurrección anarquista fracasados. Con la supresión de la Mancomunidad (1925) y la imposición del castellano, se creará el comité revolucionario de Estat Català en París con Macià. En consecuencia, tanto la censura como la represión cultural comportarán el auge del Nacionalismo catalán como identidad colectiva. Asistiremos así a un regionalismo autonomista decadente hasta que Esquerra Republicana de Cataluña gane las elecciones de 1931, iniciándose un periodo de hegemonía catalanista, visible con la proclamación de la República por parte del presidente Companys el 14 de abril de 1931, debilitando la Lliga Regionalista e iniciando una revolución política originadora de una ruptura institucional, así como el proceso de Macià y los «hechos de Prats de Molló». Finalmente el 6 de octubre de 1934 Companys proclama el Estat Català⁴³⁰.

⁴²⁸ Desde finales del siglo XIX, Prat de la Riba defendió un protonacionalismo integral y unitarista del catalán como el «provenzal más puro». Su filoprovenzalismo, subvirtió el Felibrisimo acercándose a la ideología de Charles Maurras defensora de la preexistencia de una nación etnolingüística catalana o «etnos ibérica». A inicios del siglo XX, concibió el occitano como un anticipo de la *Renaixença* catalana. Reflejó su visión dialectal de una supra-Cataluña occitánica en las *Normes ortogràfiques* (1913). Teorizó y reguló un nacionalismo regionalista y autónomo expansivo que evolucionó hacia una posición tradicional- iberista des del gobierno de la Mancomunitat (1916) y hasta su muerte. En: RAFANELL, A. *Op. Cit.*, vol. 1, pp. 146, 160-161, 245-250 y 408.

⁴²⁹ BALCELLS, Albert (ed.). *Història de Catalunya*. Barcelona: L'Esfera, 2004, pp. 718-738.

⁴³⁰ Matizamos que la República no la proclamó el presidente Companys. Se proclamó en Madrid y en Barcelona Macià proclamó la correspondiente. Companys proclamó el Estat Català dentro de la Federación Ibérica en los hechos de octubre de 1934. *Ibid.*, pp. 739-750.

Con el nuevo poder regional de Macià, la Generalitat preautonómica sustituye la República catalana, durante el quinquenio republicano (1928-1933). Durante este periodo, se proclama el Estatut de Núria (2 de agosto de 1931), vigente hasta el 7 de octubre de 1934, y las elecciones a las cortes constituyentes en España (28 de junio de 1931). Pese a que Unamuno, Ortega y Gasset y otros intelectuales se opusieron al estatuto, éste permitió la cooficialidad del catalán como lengua de normalización cultural hasta el truncamiento de la segunda República española (1939), facilitando un aumento de la escolarización entre 1932 y 1935 mediante «grupos escolares», la «Escola Normal» para maestros, juntamente con un aumento generalizado de las radios catalanas (Ràdio Barcelona, Catalunya Ràdio, Ràdio Associació de Catalunya, etc.) y el auge de la prensa catalana.

Así, la Generalitat estatutaria desembocó en una segunda crisis de ERC en septiembre de 1933, convocando elecciones generales -con el voto femenino- en noviembre de 1933. La muerte de Macià en diciembre del mismo año provocó una coalición de izquierdas para gobernar, con cambios de gobierno cada medio año⁴³¹.

Con la crisis autonómica, Companys proclamó el 6 de octubre de 1934 el Estat Català durante diez horas, dentro de la república federal española. Las contradicciones de ERC y de una parte de la coalición de izquierdas de la Generalitat conllevaron la falta de consenso político y la suspensión del régimen autonómico republicano, hasta que en febrero de 1936 el Frente de Izquierdas venció al Frente Catalán de Orden (la derecha conservadora y carlista) en las elecciones generales y posibilitó el restablecimiento de la autonomía catalana. Una autonomía que hasta el «alzamiento», el 19 de julio de 1936, pasó por momentos de conflictividad laboral constantes (obreros y *rabassaires*), si bien posibilitó el entendimiento entre ERC y la Lliga Regionalista⁴³².

Desde el punto de vista ideológico, la supervivencia de sistemas imperialistas en los años treinta, propició que las modas intelectuales nacionalistas de inicios de siglo se transformaran en ortodoxia hegemónica y resultara común hablar de «pan-latinismo» en el caso francés o italiano, «pangermanismo» en el caso alemán o «pan-hispanismo» en el español; evidenciando la artificiosidad subyacente del sistema de estados internacional y la necesidad de un debate sobre el modelo de estado que debía

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 753-766.

⁴³² *Ibid.*, pp. 767-775.

imponerse a escala mundial, seriamente perjudicado por el *crack* del – 29 y la consiguiente depresión económica⁴³³.

Por otro lado, desde una perspectiva artística el Novecentismo fue un movimiento que revalorizó las fuentes clásicas greco-latinas y mediterráneas, corrientes estéticas del romanismo y la latinidad irradiadas desde Francia con la *École Romane Française* de Jean Moréas (1891) y vías de difusión del catalanismo cultural. Como indica Carles d'Ors:

El triunfo *noucentista* del clasicismo era la culminación de una tendencia que se remontaba justamente al año 1898. El Modernismo era una actitud abierta que valoraba todo aquello que era moderno sin distinciones. El criterio de la modernidad lo dictaba la Europa contemporánea, y sobre todo, Francia. Y en la década de 1890 se había comenzado a desarrollar en Francia una moda neoclásica que era al mismo tiempo una reacción anti-simbolista y un movimiento descentralizador de la cultura francesa, cuyo foco más importante se situaba en las tierras del *Midi*. Los modernistas catalanes, atentos a ellas, se van a hacer eco bien pronto de estas modas francesas⁴³⁴.

Ors continúa explicando que el Novecentismo mantuvo a Cataluña un poco al margen del experimentalismo y el vanguardismo, a excepción del «precubismo» de Sunyer o una «cierta metafísica» en la pintura de Torres García que pudieran relacionarle con la pintura metafísica italiana. Así «...los pocos catalanes que destacaron en tendencias experimentales [...] lo hicieron en París, y no en Barcelona»⁴³⁵. Y afirma que:

El *Noucentisme* hizo en Cataluña el papel de la Vanguardia en tanto que llenó en principio, las necesidades de renovación de los artistas jóvenes, motivo por el cual dificultó en Europa el cultivo de una vanguardia de tipo europeo (Cubismo...etc.), aunque esta vanguardia también acabó por penetrar [...] ⁴³⁶.

⁴³³ FONTANA, Josep y UCELAY-DA CAL, Enric. *Història universal Planeta*, vol. 12. Barcelona: Planeta, 1994, p. 157.

⁴³⁴ D'ORS, Carles. *El Noucentisme, presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra, 2000, p.26.

⁴³⁵ *Ibíd.*, pp. 71-72.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 84.

Iniciado como un lento proceso artístico, el Novecentismo fue un movimiento idealista, de aquí que fuera fácil el paso del figurativismo al sueño o abstracción surrealista (Dalí, Foix, Miró...). Como ya hemos visto, se formó como proyecto político con Prat de la Riba (1906) y a la consolidación lingüística le siguió una década artísticamente prodigiosa, de artistas venidos de París como el escultor Enric Casanovas, Sunyer o Clarà entre otros, década que finalizó con la muerte de Prat de la Riba (1917), empezando una segunda generación novecentista más universalista con Carles Riba, Obiols y Rubió entre otros artistas destacados.

En las artes plásticas, el Novecentismo se desarrolló en un contexto de proximidad con la estética francesa. Concretamente se relacionó con la retórica clásica prodigada por el *Esprit Nouveau*, la finisecular reacción clásica y anti-simbolista, la *École Romane*, el cézanismo de Maurice Denis y Joaquim Sunyer en Cataluña, la escultura de Maillol así como las teorías del cubismo clásico defendidas por Metzinger, Apollinaire y Raynal; un contexto internacional el del idealismo europeo que se prolonga hasta los llamamientos de retorno al orden vigentes en la posguerra europea⁴³⁷.

Con la dictadura de Primo de Rivera (1923), asistimos a una disolución estilística ya iniciada en 1918 y a una continuidad del novecentismo oficialista en el que impera como *revival* un nuevo decorativismo o *art déco* de acento neobarroco, cuyo interés clasicista basado en la repetición de clichés mediterraneístas culminó en la Exposición Universal de 1929 de estética *kitsch*; y derivó en un exceso de realismo en la estética oficial predominante de los años treinta⁴³⁸.

Así, las tendencias artísticas experimentales procedieron de París, gracias a las estancias prolongadas de artistas y músicos que desde ca. 1900 facilitaron la entrada en Cataluña de las nuevas modas modernistas, novecentistas o cubistas. Así, el Novecentismo sintetizó las corrientes estéticas idealistas francesas (*Esprit Nouveau*, *École Romane*, cézanismo, cubismo) transmitiendo al catalanismo cultural del *Noucents*, un novedoso interés por el romanismo greco-latino y las fuentes mediterráneas.

⁴³⁷ PERAN, M., SUÁREZ, A., VIDAL, M. et al. *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea, 1994, p. 17.

⁴³⁸ COMADIRA, Narcís. *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Barcelona: Empúries, 2006, pp. 21-26.

III.1.3. Intercambios musicales hispano-franceses durante el Nacionalismo catalán (1891-1932)

La nacionalidad catalana (lengua, etnicidad y religión de una minoría étnica) fue un problema emergente a inicios del siglo XX, paralelo a la modernización de las clases medias rurales. Surgido con la Mancomunidad (1914), se prolongó hasta la segunda República (1931) y la autonomía y hegemonía de la izquierda republicana en Cataluña (d. 1932)⁴³⁹. Fue un proceso de consolidación identitaria no-contestataria, iniciado en la *Renaixença* y localizado en Barcelona y Girona. Como Galicia y el País Vasco, Cataluña desarrolló un «nacionalismo periférico», diferente de los «nacionalismos regionales». Sus rasgos se definían por la memoria histórica, el particularismo lingüístico, el uso de medios de comunicación modernos, la consciencia de identidad, el oportunismo ideológico (por ejemplo con Eugenio d'Ors) y el catolicismo en los años treinta⁴⁴⁰. Como subrayan Burkholder, Grout y Palisca en el periodo de entreguerras:

El Nacionalismo continuó como la fuerza principal en la mayoría de países, ejemplificado en los estilos musicales de compositores individuales y en los esfuerzos para editar, publicar e interpretar música de cada nación, incluyendo [...] música antigua. Muchos gobiernos respaldaron actividades musicales directamente⁴⁴¹.

Así, destacamos entre sus precedentes los coros populares de Clavé que dieron al catalanismo su primera popularidad musical real. El folclore catalán se convirtió en uno de los pilares de la vida musical catalana, en tanto que una forma prematura de nacionalismo musical. Esto se tradujo en un interés por los arreglos y armonizaciones de numerosos cantos populares. Lluís Millet y Amadeu Vives continuaron en esta dirección fundando en 1891 el Orfeó Català, que contribuyó largamente a animar la vida

⁴³⁹ Véase además: MARFANY, J. Lluís. *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1996 (2ª ed.), pp. 322-346 y SÁNCHEZ, Alejandro (ed.). *Barcelone 1888-1929. Modernistes, anarchistes, noucentistes ou la création fiévreuse d'une nation catalane*. París: Autrement, 1992 (Serie Mémoires, núm. 26).

⁴⁴⁰ FUSI, Juan Pablo. *La patria lejana. El Nacionalismo en el siglo XX*. Madrid: Santillana, 2003, pp. 30, 46 y 176.

⁴⁴¹ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Nationalism continued as strong force in most countries, exemplified in the musical styles of individual composers and in efforts to edit, publish and perform music of the nation, including [...] the written music of earlier times. Most governments sponsored musical activities directly*». En: BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *A history of western music*. Londres: W.W. Norton & Company, 2006 (7ª ed.), p. 867.

musical de Barcelona y tuvo una influencia decisiva durante el periodo novecentista (1910-1936) a través de la publicación de su boletín la *Revista Musical Catalana*, portavoz de la vida musical del momento⁴⁴².

En la época de pleno auge de las escuelas nacionalistas europeas, nace también la escuela española. Se acepta comúnmente que el movimiento nacionalista español debe su existencia a Felipe Pedrell (1841-1922), compositor, profesor, editor y musicólogo. Si bien fue el maestro de Falla en Madrid, fue especialmente en Cataluña donde sus enseñanzas tuvieron mayor repercusión. Albéniz, Nicolau y Granados entre otros fueron sus alumnos.

Pedrell escribió su opúsculo *I Pirinei* (1891) como manifiesto nacionalista que pretendía sobretodo la creación de una ópera nacional, teorizando sus propias aproximaciones con la composición de la trilogía *Los Pirineos*. La atmosfera de *Els Pirineus* manifiesta también los contactos de Pedrell con la *Renaixença* y el felibrisimo provenzal de Mistral y Balaguer, ambos defensores del hermanamiento entre Occitania y Cataluña⁴⁴³. Pedrell insistió en la importancia del canto popular como fuente de elaboración de una música nacional. Su actividad, muy importante en la publicación de música antigua y popular española, se basaba en la convicción que el canto popular contenía un tesoro para la nueva identidad nacional, considerando tan rico el repertorio folclórico como la tradición musical histórica⁴⁴⁴. Así, el nacionalismo musical de Pedrell presentaba desde una óptica tradicional y unitaria, las fuentes diferenciales de la música española, cuyos antecedentes árabes, en la misma línea de Soriano Fuertes, son definidos por Roger Alier como nacionalismo «panhispánico»⁴⁴⁵.

⁴⁴² Sobre la historia del Orfeó Català véase: ARTÍS, Pere y MILLET, Lluís. *Orfeó Català. Llibre del centenari*. Barcelona: Orfeó Català – Barcina, 1991.

⁴⁴³ Sobre los vínculos de Pedrell con el Felibrisimo véase: PAINE, Roger P. *Hispanic traditions in XXth. century catalan music, with particular reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge* (Ph. D. diss., Universidad de Lancaster, 1985), pp. 8-18; y CORTÈS, Francesc. *El Nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes* (Ph. D. diss., Universidad Autònoma de Barcelona, 1995), pp. 81-82.

⁴⁴⁴ A excepción de de Albéniz y Granados, así como del andaluz Falla, las ideas de Pedrell no tuvieron la repercusión querida en el terreno de la ópera y del teatro lírico catalán; así pues sus ideas tampoco fueron difundidas en el resto de España.

⁴⁴⁵ ALIER, Roger. «La vida musical barcelonina durant el Modernisme». En: GABRIEL, Pere. *Història de la cultura catalana: Modernisme (1890-1906)*. Barcelona: Edicions 62, 1995, vol. 6, p. 144.

Pero fue el nacionalismo de Isaac Albéniz y de Enrique Granados el que tuvo mayor éxito en Francia a inicios del siglo XX. Basando su inspiración en los rasgos musicales andaluces en el caso de Albéniz y castellanos en el caso de Granados, ambos incorporaron también los rasgos predominantes de la música popular catalana. Por otro lado, gracias a Albéniz la vida musical barcelonesa se enriqueció con la visita de músicos franceses, interés que ya apareció con las guerras carlistas y la visita de Chabrier a finales del siglo XIX, así como Charles Bordes, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Paul Dukas, Gabriel Fauré o Saint-Saëns que visitó Barcelona en cuatro ocasiones (1880, 1881, 1907 y 1908)⁴⁴⁶.

Por otro lado, fueron varios los compositores franceses que desde finales del siglo XIX hasta entrado el siglo XX desarrollaron un hispanismo musical propio partiendo del exotismo u orientalismo islámico (alhambrismo) de la península y del interés por la música popular hispana. Como ejemplos citamos Lalo, Saint-Saëns, Bizet, Chabrier, Debussy y Ravel. Como afirma Le Bordays, el hispanismo no es un «cliché fijo», sino una categoría estilística que se adapta a los distintos contextos, siendo una forma de conocimiento del folclore muy profunda y de experimentación tímbrica con el mismo vocabulario⁴⁴⁷.

En definitiva, el regionalismo catalanista de Prat de la Riba en la Mancomunitat propició la consolidación lingüística del catalán durante el Novecentismo, con el consiguiente auge del nacionalismo y el ascenso del régimen autonómico republicano (ERC) facilitando el diálogo con la Lliga Regionalista. Un nacionalismo ya iniciado en el terreno musical a finales del s. XIX, con los coros Clavé, el Orfeó Català y Pedrell, y culminando en el s. XX con el nacionalismo de Albéniz y Granados, máximos representantes de este primer nacionalismo musical hispano.

III.2. MUJERES ARTISTAS ESPAÑOLAS EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS

A inicios del siglo XX, las mujeres conquistaron nuevos espacios sociales. Si bien emergieron escritoras, pintoras, bailarinas, cineastas o actrices, muchas de ellas se

⁴⁴⁶ BERGADÀ, Montserrat. *Op. Cit.*, p.23.

⁴⁴⁷ LE BORDAYS, Christiane. *Un siècle de présence espagnole dans la musique française* (Ph. D. diss. Universidad de París IV- Sorbonne, 1984), p. 717.

inclinaron por el mundo de la educación infantil así como la pedagogía y psicología modernas. Surgieron entonces artistas modernistas como la escritora Víctor Català, pintoras cubistas (María Gutiérrez Blanchard) o surrealistas (Maruja Mallo), junto a escritoras infantiles (M^a Teresa León) y psicológicas (Mercè Rodoreda), siendo algunas de ellas feministas activas (Zenobia Camprubí) y otras exiliadas.

En Cataluña, siguiendo el modelo literario propuesto en la emblemática novela *La ben plantada* (1906) de Eugenio d'Ors, el primer Novecentismo impulsó fuertemente la educación e integración social femenina, una de las premisas de su programa cultural, a través del Instituto de Cultura (IC) y la Biblioteca Popular de la Dona (Biblioteca Popular de la Mujer), que gracias a Francesca Bonnemaison (1872-1949), llegó a tener un volumen de ocho mil socias en 1922. Con la resistencia cultural latente durante los años de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), perseveró como indica Jordi Casassas, el mundo de las «mujeres conservadoras»⁴⁴⁸.

Así, Blanche Selva compartió con la mayoría de artistas europeas y españolas contemporáneas una fuerte inclinación hacia el mundo de la educación infantil y la pedagogía. Esto es, un rol femenino maternalista tradicional que fue lugar común de la cultura artística femenina europea de entreguerras, sensible a la nueva psicología y pedagogía de los años veinte y treinta, así como a la renovación pedagógica republicana española. De ahí la numerosa presencia de maestras como la anarquista Soledad Gustavo o Teresa Mañé (1866-1936); M^a Domènech Escoté (1877-1952), la pedagoga y conferenciante vinculada a la Residencia de Estudiantes María Maeztu (1882-1948), así como la pedagoga barcelonesa Rosa Sensat (1873-1961).

En el terreno de las artes, emergieron nuevas instituciones que propiciaron la formación y difusión artística femenina como las Escuelas de Artes y Oficios y las Exposiciones Nacionales⁴⁴⁹. Fueron muchas las pintoras que se dieron a conocer en este período. Algunos ejemplos de mujeres artistas fueron la modernista Estrella de Diego (1890-1945) y la pintora y ceramista María Sanmartí (1886-1959) que expuso en Europa bodegones y paisajes hogareños que por su gracia y sencillez recuerdan a Matisse.

⁴⁴⁸ CASASSAS, Jordi. *Op. Cit.*, p.259.

⁴⁴⁹ De hecho, la Sala Parés, donde Selva realizó varios ciclos de conciertos –conferencias (1925-1928) había acogido obras de artistas femeninas desde finales del siglo XIX.

Por otro lado, formada en París en los años veinte, la salmantina María Gutiérrez Blanchard (1881-1932) fue profesora de dibujo en Salamanca, si bien tuvo un taller en París donde residió hasta su muerte. En París, conoció a Juan Gris y cultivó una pintura con temáticas entorno la infancia, la familia y la naturaleza muerta de influencia cubista. También se relacionó con los cubistas parisinos la pintora rusa y esposa del pintor Otto Lloyd, Olga Nikolaevna Sacharoff (1879-1967) que residió en Mallorca y Barcelona, si bien hacia 1919 su pintura se distanció del cubismo derivando en el realismo mágico.

Formada como María Gutiérrez Blanchard en París, Maruja Mallo (1909-1994) se dedicó a la enseñanza y cultivó una pintura formal y geométrica vinculada a las corrientes surrealistas⁴⁵⁰. Por otra parte, Remedios Varo (1908-1963), formada en la Academia de San Fernando de Madrid y promocionada por Paul Éluard, se dedicó a la publicidad en Barcelona, cultivando como Mallo una pintura surrealista. Iniciada también en una pintura de estilo simbolista y surrealista la pintora y artista gráfica Ángeles Santos (1912) participó en el Salón de Otoño de Madrid de 1929, si bien su estilo derivó hacia un paisajismo naturalista más figurativo y tradicional.

En el ámbito literario, destacó la escritora catalana Caterina Albert (1869-1966) más conocida por el pseudónimo masculino de Víctor Català. Fue una escritora autodidacta que cultivó una narrativa naturalista de carácter psicológico en la que describió la vida campesina catalana con tono pesimista. Su obra modernista más conocida *Solitud* (1905), premiada con el premio Fastenrath (1909), cuenta las experiencias de una mujer que intenta sobreponerse al aislamiento rural.

En Cataluña, también sobresalió la dibujante y escritora novecentista Lola Anglada (1896-1984) que ilustró cuentos infantiles. Como ilustradora gráfica, colaboró en varias revistas infantiles: *En Jordi*, *En Patufet*, *La Nuri* (1925-1926)- fundada por ella misma- y *La Mainada*. Antes de la guerra civil, sus narraciones se hicieron muy populares, destacando *En Peret i Margarida* (1928), *Monsenyor llangardaix* (1929) y *Narcís* (1930). Después de la guerra, publicó las narraciones *La Barcelona dels nostres avis* (1949), *La meva casa i el meu jardí* (1958) y *En Martinet* (1962). A partir de 1940, sus estampas costumbristas evocaron la Barcelona del ochocientos. Polifacética, con una técnica de dibujo excelente, una gran sensibilidad y un fuerte sentimiento nacionalista, Lola Anglada es considerada una de las escritoras más importantes de la

⁴⁵⁰ Véase: MANGINI, Shirley. *Maruja Mallo and the spanish avant-garde*. Aldershot: Ashgate, 2010.

etapa de preguerra y la última de los clásicos ilustradores de la escuela catalana de inicios del siglo XX.

También Elena Fortún pseudónimo de Encarnación Aragoneses (1886-1952) escribió cuentos infantiles de gran éxito y colaboró, entre otras publicaciones españolas y americanas, en la sección «Gente menuda» para niños de la revista *Blanco y Negro*. Se hizo famosa por crear a «Celia» uno de los personajes más conocidos de la literatura infantil española de inicios del siglo XX y por recuperar y modernizar la tradición popular desde la defensa de la causa republicana.

La esposa de Juan Ramón Jiménez Zenobia Camprubí (1887-1956) desempeñó un papel altamente significativo en el desarrollo literario de su esposo, siendo la única correctora de los originales del poeta. Camprubí, que escribió cuentos en castellano e inglés, tradujo del inglés a Tagore y a Synge y escribió un *Diario* en el que rememoró los años que el matrimonio pasó en Cuba. Junto con Victoria Kent, Camprubí está considerada una de las primeras grandes feministas de España, ambas socias del Lyceum Club Femenino, desde el que reivindicaron constantemente una mayor presencia de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad. Entre sus muchas iniciativas de carácter humanitario, destacaron varias campañas a favor de los niños españoles víctimas de la Guerra Civil, realizadas desde su residencia en Nueva York.

Hija del escritor Prudenci Bertrana, Aurora Bertrana (1892-1974) fue una violonchelista y escritora de relatos exóticos. Bertrana fue conocida por sus viajes a Tahití (1926) y Marruecos (1935) en los que investigó por primera vez la situación de las mujeres polinesias y árabes. Fue redactora jefe de la revista feminista del PSUC *Companya* (1936) y reflejó sus experiencias en torno la Segunda Guerra Mundial en las obras literarias *Camins de somni* (1955), *Tres presoners* (1957) y *Entre dos silencis* (1958). Regresó definitivamente a Cataluña en 1949. Bertrana creó además la primera *jazzband* de mujeres⁴⁵¹.

Como Zenobia Camprubí y Victoria Kent, la poetisa de la Generación del 27 Concha Méndez (1898-1986) participó activamente en el Lyceum Club Femenino. Destaca su primera obra *Inquietudes* (1926) inscrita bajo una clara influencia de Juan Ramón Jiménez. Méndez se casó con el poeta Manuel Altolaguirre, con quien colaboró en la publicación de obras y revistas de la generación del 27. Entre sus obras más

⁴⁵¹ Sobre la personalidad de Aurora Bertrana véase la biografía: GRANELL, Glòria et al. *Aurora Bertrana, una dona del segle XX*. Barcelona: Publicacions Abadía Montserrat, 2001.

importantes, destacan *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930) y *Vida a vida* (1932) influidas por el neo-popularismo de Alberti y la modernidad de los años veinte. Se exilió en París, Cuba y México.

La escritora republicana y esposa de Alberti M^a Teresa León (1904-1988) codirigió con su marido la revista *Octubre* (1933-1934) y sobresalió durante la guerra civil por sus montajes para Guerrillas de Teatro. También escribió cuentos como *Cuentos para soñar* (1928) y *La bella del mal de amor* (1930). Como Concha Méndez, se exilió en 1939, regresando a España en 1977.

También se exilió tras la guerra civil en Burdeos y Ginebra regresando como M^a Teresa León en los años setenta, la escritora catalana Mercè Rodoreda (1909-1983). Con *Aloma* (1938) inició una serie de retratos femeninos que perduraron a lo largo de toda su obra, en los que muestra en clave psicológica el doloroso paso de la adolescencia a la madurez en una sociedad que ofrece pocas alternativas a las mujeres. Fue una de las figuras más relevantes de la literatura catalana contemporánea y su novela *La plaça del diamant* (1962) es considerada la obra más importante de la narrativa catalana de posguerra, de ahí que recibiera en 1980 el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes⁴⁵².

En el campo de la fotografía, sobresalió la bilbaína Eulalia Abaitua (1853-1943) más conocida por el nombre de su madre Elena Juliana Allende Salazar. Aprendió la técnica de la fotografía en Liverpool, donde se instaló junto con su familia al iniciarse la segunda guerra carlista. Al finalizar ésta, regresó a Bilbao. A partir de 1873, se dedicó a fotografiar especialmente temas rurales y, sobre todo, mujeres. La guerra civil interrumpió su actividad.

En la danza, la bailarina y coreógrafa de origen argentino Antonia Mercè «La Argentina» (1890-1936) actuó en el ballet del Teatro Real de Madrid, del que sus padres fueron maestros de danza. Desde 1905, ofreció varias giras europeas y en 1929 creó la primera compañía de ballet español en París, presentándose junto con Vicente Escudero en la Ópera Cómica. Su magistral interpretación de *El amor brujo* de Falla la consagró como una de las mejores bailarinas mundiales.

Finalmente la actriz catalana Margarita Xirgu (1888-1969) que se dio a conocer en el teatro catalán, se dedicó después exclusivamente al español. Obtuvo grandes triunfos como intérprete de los autores contemporáneos, especialmente de García Lorca. Su talento polifacético le permitió abarcar lo cómico y lo trágico, destacando como uno

⁴⁵² Sobre la personalidad de Mercè Rodoreda véase la biografía: PESSARRODONA, Marta. *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2005.

de sus grandes éxitos *Medea* en el teatro romano de Mérida. En 1945, estrenó la obra póstuma de García Lorca *La casa de Bernarda Alba*. En Argentina, dirigió la Compañía Nacional y creó la Escuela de Arte Dramático. Se exilió durante la dictadura franquista y tomó la nacionalidad uruguaya⁴⁵³.

Así, sobresalieron en España artistas modernistas como la escritora Caterina Albert (Víctor Català) o la pintora Estrella de Diego, junto a otras pintoras influidas por la vanguardia cubista (María Gutiérrez Blanchard, Olga Nikolaevna Sacharoff) o el surrealismo (Maruja Mallo, Remedios Varo, Ángeles Santos). Por otro lado, destacaron escritoras infantiles (Lola Anglada, Elena Fortún y María Teresa León), junto a escritoras de narrativa psicológica (Mercè Rodoreda). Finalmente mientras unas participaron activamente en el feminismo republicano (Zenobia Camprubí), otras optaron por el exilio siendo el caso de las escritoras Concha Méndez de la generación del 27, María Teresa León, Mercè Rodoreda o la actriz Margarida Xirgu entre otras.

III.2.1. Mujeres compositoras españolas en el período de entreguerras

Son escasísimos los estudios generacionales que se han ocupado de estudiar la presencia de mujeres compositoras en la España del período de entreguerras⁴⁵⁴. Sin embargo, son según Aaron Cohen más de tres mil los casos de mujeres compositoras presentes en la historia de la música europea⁴⁵⁵. Así, a inicios del siglo XX, surgieron nuevas prácticas laicas que provocaron la crecida, entre las nuevas clases trabajadoras, de la educación musical femenina, desplazando la antigua educación musical

⁴⁵³ SEGURA, Cristina. *Diccionario de mujeres célebres*. Madrid: Espasa, 1998, pp. 1, 33-34, 84, 112, 126, 227, 381, 416, 470, 593-594, 609-610 y 618.

⁴⁵⁴ Puede consultarse una reciente y primera aproximación en: PALACIOS, María. «Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)», en: Antonio Álvarez Cañibano et al. (eds.), *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: INAEM. Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.

⁴⁵⁵ Por citar algunos de los nombres más representativos mencionamos a: Sappho, Hildegard von Bingen (1098-1179), M^a Estuarda, Francesca Caccini (1587-ca.1640), Madalena Casulana, Clara Schumann, Fanny Hensel (1805-1847) o la vienesa Bettine von Arnim (1785-1859). Otras compositoras contemporáneas son: Ruth Crawford Seeger (1901-1953) y Sophía Gubaidulina (1931). La editorial Furore (Kassel) ofrece un completo y detallado catálogo de publicaciones de mujeres compositoras disponible en www.furore-verlag.de y www.fanny-hensel.de. Para este acercamiento hemos utilizado la edición impresa de: Clara Mayer (ed.). *Noten/Music Publications. Komponistinnen*. Kassel: Furore Edition 300, 2005.

eclesiástica y la cultura doméstica decimonónica, y llegando a igualar la preparación profesional de los hombres ⁴⁵⁶. De ahí que la mayoría de artistas se ocuparan en profesiones derivadas de la escritura musical y la enseñanza: profesoras, asistentes, conferenciantes, musicólogas⁴⁵⁷, poetisas, críticas y editoras⁴⁵⁸. Así, los roles musicales femeninos más extendidos en el siglo XX, han sido según Cohen: actriz (coreógrafa o artista), cantante, pianista, profesora asistente, arreglista, conferenciante, crítica y editora, siendo la composición uno de los roles profesionales más minoritarios.

Ese es también el caso de Blanche Selva, pues es común hallarla catalogada exclusivamente como intérprete femenina y no como compositora⁴⁵⁹. De hecho, Selva heredó el rol tradicional del siglo XIX como intérprete (comparable a Wanda Landowska, Lili Kraus y las sopranos Frida Leider y Lotte Lehman) y desarrolló en consonancia con el auge de la pedagogía una gran labor pedagógica en el período de entreguerras, relegando a una esfera más privada y marginal su faceta compositiva; de ahí su nula presencia como compositora en la historiografía musical femenina⁴⁶⁰.

En España, fueron varias las compositoras que en el siglo XIX cultivaron la composición. Se aprecia en el campo femenino un rol constante, el de «pianista-compositora»⁴⁶¹, y un interés preferente por la música de cámara, los *lieder* y el piano,

⁴⁵⁶ LABAJO VALDÉS, Joaquina. « El controvertido significado de la educación musical femenina», en: Marisa Manchado (ed.), *Música y mujeres, género y poder*. Madrid: Horas y Horas, 1998, pp. 88-94.

⁴⁵⁷ Así la escritora alemana Annette Kolb (1870-1960) escribió las biografías de Mozart, Wagner (1947) y el rey Luis II (1947).

⁴⁵⁸ Las profesiones musicales femeninas a lo largo de la historia han sido según Cohen: actriz (coreógrafa y artista), arreglista, directora (coro y orquesta), crítica, conferenciante, archivera-librera, musicóloga, profesora, editora, cantante, poeta-escritora, pianista y concertista. En: COHEN, Aaron I. *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 vols. New York: 1987 (2ª ed.).

⁴⁵⁹ Como ejemplo citamos: MINDER-JEANNERET, Irène. *Femmes musiciennes en Suisse romande*. Éditions Cabédita, Col. Archives Vivantes, 1995; pp.108 y 110.

⁴⁶⁰ PEACOCK, Diane. *Women composers. The lost tradition found*. Nueva York: The Feminist Press, 1988, pp. 121-146. Excepcionalmente, Sylvia Kahan relaciona Selva con otras compositoras de inicios de siglo afines al Salón de la princesa Armande de Polignac, como Adela Maddison, Marcelle de Manziarly, Ethel Smyth, Germaine de Taillaferré y la propia Armande de Polignac, así como a las intérpretes: Renata Borgatti, Marya Freund, Clara Haskil, Olga Rudge, Marie-Blanche de Polignac, y Nadia Boulanger. En: KAHAN, Sylvia. *Music's modern muse: a life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Rochester: University of Rochester Press, 2003.

⁴⁶¹ Como subrayan Patricia Adkins y Mª Luisa Ozaita: «El piano más que cualquier otro instrumento fomentó la actividad compositiva de las mujeres porque estaba “en casa”, lo podían estudiar cuanto y cuando querían y les ofrecía la posibilidad de oír inmediatamente lo que habían compuesto». En:

predisposición que se prolongará hasta entrado el siglo XX, si bien fueron varias las compositoras contemporáneas sinfónicas⁴⁶².

Como precedentes de Selva algunas de las compositoras románticas más conocidas fueron, según Ana Vega Toscano, la bilbaína Isabel Prota y Cármena (¿? – ca.1894), la profesora de arpa del conservatorio de Madrid Dolores Bernis de Bermúdez (1843-1904), Eloisa de la Parra Gil (1859-¿?) discípula de Arrieta, la extremeña Asunción Martínez Ramírez (1868-1934); así como la pianista del cuarteto Monasterio M^a Luisa Chevalier (1869-1951)⁴⁶³. En Barcelona, destacaron la pianista, compositora y profesora de piano en la Escuela Municipal de Música e hija de Anselm Clavé Aurelia (Áurea) Rosa Clavé (1856-1940). De Sabadell, la pintora, pedagoga y compositora de canciones infantiles, Narcisa Freixas (1860-1926), discípula de Pedrell y Granados; Luisa Casagemas (1863- c.1942) y Carmen Karr de Alfonsetti - pseudónimo musical «L'Escardot» - (1865-1943).

Como compositora, Selva se integraría dentro de la siguiente Generación del 98 o de los Maestros, en la que encontramos compositoras que tuvieron un papel relevante en el desarrollo de la vida musical española de inicios del siglo XX siendo, al superar el modelo de «músico-pedagogas», pioneras en el campo de la creación musical contemporánea⁴⁶⁴. En primer lugar, destacó la concertista, violinista y pianista Ònia Farga (1882-1936), seguidora de Matthieu Crickboom en la Escola Municipal de Música de Barcelona. Farga que fundó como Selva su propia academia, presentó en París algunas de sus composiciones, con buena acogida por parte de la crítica. Concretamente escribió obras para violín y piano, la sardana de concierto *Flabiolejant*, una misa de réquiem para coros, orquesta y órgano y la obra escénica *La bella Lucinda*.

ADKINS, Patricia y OZAITA, M^a Luisa. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza, 1995 (2^a ed.), p. 117.

⁴⁶² Patricia Adkins y M^a Luisa Ozaita citan varias compositoras sinfónicas de la Generación del 98 y de la Generación del 27. Concretamente Mme. de Mazarredo y Moyás, Soledad Bengoechea de Carmena, Aurelia Rosa Clavé, Carmen Karr «L'Escardot», Lluïsa Bosch Pagès, Onia Farga, María Barrientos, Concepció Badia, M^a Luisa Ponsa, Montserrat Capmany, Emiliania Zubeldía, Narcisa Freixa, Luisa Casagemas, Asunción Martínez, M^a Luisa Chevalier, M^a Carmen López Peña, María Rodrigo y Rosa García Ascot. En: ADKINS, Patricia y OZAITA, M^a Luisa. *Ibíd.*, pp. 397-442.

⁴⁶³ TOSCANO, Ana Vega. «Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar», en: Marisa Manchado (ed.), *Op. Cit.*, pp. 135-158.

⁴⁶⁴ Sobre la faceta de Selva como compositora véase el capítulo VIII: *Selva compositora*.

En 1914, se publicaron en Barcelona sus *Glosses sobre cançons populars catalanes* entre las que destacan «Els tres tambors» y «Rossinyol»⁴⁶⁵.

Fueron también homólogas de Selva las madrileñas M^a Carmen López Peña (1885-1941) fundadora de la Sociedad de Amigos de la Música de Madrid y la pianista María Rodrigo (1888-1967), exiliada en Puerto Rico, si bien a diferencia de Selva ambas compusieron repertorios sinfónicos. Por otro lado, la compositora María Carmen López compuso sobretodo canciones y un nocturno para orquesta sobre temas árabes, una obra de escena lírica para cuarteto y coros mixtos, *Cuadros líricos madrileños*, una ópera de cámara y varias piezas para violín y piano⁴⁶⁶.

Por su parte, la compositora y pianista María Rodrigo estudió en el Real Conservatorio con Emilio Serrano y llegó a ser profesora de conjunto coral en dicho centro. Becada por la Junta de Ampliación de Estudios viajó a Munich, donde estudió orquestación. Su obra, compuesta mayoritariamente durante los años previos a la guerra civil, se mueve en la órbita del nacionalismo albeniciano, con influencias wagnerianas en su música escénica. Destacan su *Sonata para piano* (1911), *Obertura para orquesta* (1912) y su *Cuarteto para instrumentos de arco* (1913), así como varias obras teatrales: *Becqueriana* (1915) y *Diana cazadora* y muy especialmente su *Quinteto en Fa Mayor para piano e instrumentos de viento* op. 15 (1913-1915). También compuso canciones sobresaliendo sus *Ayes* y sus glosas infantiles de corro *Rimas infantiles* (1930)⁴⁶⁷.

Discípula de Selva y de d'Indy en la Schola Cantorum, Emiliana Zubeldía (1888-1987) formada en Pamplona y Madrid y afincada en México desde 1930, fue concertista de piano y una de las compositoras españolas más prolíferas de su generación. Su fama como pianista le llevó a trabajar para los Ballets Rusos de Diaghilev. Siguiendo los pasos de su maestra Selva, fundó una academia en Pamplona, alternando la docencia con la composición y ofreciendo numerosos recitales. Entre sus primeras composiciones sobresalen piezas fáciles para piano dedicadas a sus discípulas (*Souvenir de Biarritz*, *Dans la terrasse*, *Printemps retourne*), las seis canciones debussystas: *Berceuse*, *Guajira*, *Coplas gitanas*, *La gitanilla*, *Jota* y *Zortziko*, así como

⁴⁶⁵ «Farga, Ònia», en: Emilio Casares (ed.), *DMEH*. Madrid: SGAE, 2002, vol. 4, p. 940.

⁴⁶⁶ «López Peña, M^a Carmen», en: *Ibíd.*, vol. 6, p. 1032.

⁴⁶⁷ CASARES, Emilio. «Rodrigo, María», en: *Ibíd.*, vol. 9, p. 254.

la suite de piezas para piano *Esquisses d'une après-midi basque* (B. Roudanez). Zubeldía ensayó el atonalismo con la *Sinfonía natural*, si bien estuvo adherida al neoclasicismo, al impresionismo y al neonacionalismo vigente en el París de los años veinte. También escribió composiciones corales con textos y melodías extraídos del folclore vasco, así como el *Trio España* para violín, violonchelo y piano. A comienzos de la década de los treinta, adoptó el llamado «sistema natural de la música» que preconizaba el investigador mexicano Augusto Novaro en base a principios acústicos naturales y no al sistema temperado. Su original estilo transcurre entre un estricto formalismo clásico y el impresionismo debussysta⁴⁶⁸. Finalmente añadimos a la pianista bilbaína y discípula de Granados Emma Chacón (1888-1955)⁴⁶⁹, así como a M^a Carmen Figuerido (Irún, 1893-¿?) de las que apenas conservamos noticias sobre su actividad compositiva.

En Cataluña, destacaron la arpista y pedagoga M^a Luisa Bosch y Pagès (ca.1880-1961) que fue como Selva discípula de Dalcroze, además de Hasselmans (en el Conservatorio de París) y Pedrell. Ca. 1908 fue nombrada profesora del Conservatorio de Ginebra (Suiza). Afín a Selva por sus escritos pedagógico-musicales *Méthode d'exercices pour le harpe* (1910) y «L'arpa a través del temps» (*RMC XXVII/1930*) compuso obras para arpa entre las que destaca *Pieza de concierto*⁴⁷⁰.

De voz excepcional la cantante María Barrientos (1884-1946) debutó en el Liceo con *La sonámbula* (1900) y fue considerada una de las mejores sopranos ligeras de su tiempo y más tarde liederista de sus coetáneos Falla y Granados; si bien su obra compositiva permanece desconocida⁴⁷¹. Aunque tampoco tenemos noticia de su actividad compositiva, la ítalo-barcelonesa formada en el Conservatorio del Liceo Mercedes Capsir Vidal (1895-1969) fue cantante, pianista y compositora⁴⁷². Finalmente también formada en el Conservatorio del Liceo, la mezzosoprano Conchita Supervía (1895-1936) sobresalió como gran intérprete de Rossini, Bizet, Falla y Granados.

⁴⁶⁸ VARELA, Leticia T. «Zubeldía, Emiliana», en: *Ibíd.*, vol. 10, p. 1197-1200.

⁴⁶⁹ Sobre Emma Chacón consúltase: DÍAZ MORLAN, Isabel. *Emma Chacón, una compositora bilbaína*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2001.

⁴⁷⁰ «Bosch Pagès, M^a Luisa», en: Emilio Casares (ed.), *DMEH*. Madrid: SGAE, 2002, vol. 2, p.653.

⁴⁷¹ CASARES, Emilio. «Barrientos, María», en: *Ibíd.*, vol. 2, pp. 262-263.

⁴⁷² CASARES, Emilio. «Capsir, Mercedes», en: *Ibíd.*, vol. 3, pp. 141-142.

Supervía, como Barrientos y Capsir, se dedicó además del canto a la composición⁴⁷³. Hasta aquí resulta evidente el interés de estas «intérpretes-compositoras» catalanas que compartieron con Selva esta doble faceta, si bien no tenemos noticia de las posibles relaciones catalanas de Bosch, Barrientos, Capsir y Supervía con Selva.

Durante la Generación de la República o del 27, sobresalieron la violinista y compositora segoviana María de Pablos (1904), formada en el Conservatorio de Madrid, y en el que obtuvo el premio extraordinario de composición con Conrado del Campo. Destaca su *Sonata romántica* (1929), ambientada en el nocturno, así como varias canciones para tiple y tenor sobre textos de Antonio Machado y Díez-Canedo, junto a los *Apuntes musicales españoles* para solistas y orquesta evocadores de las impresiones de un viaje por Andalucía. De Pablos escribió música escénica (*La infanta desdén*), un *cuarteto en La menor*, *Cuatro canciones* para soprano y piano, *Dos canciones* para tenor y piano, *Faunos* para soprano, tenor, violonchelo y piano, así como música religiosa para coro y orquesta (*Alabanza al Señor* y *Ave verum*)⁴⁷⁴.

Por otro lado, Rosa (Rosita) García Ascot (1906-2002), discípula de Falla, Granados, Turina y Nadia Boulanger, que mantuvo una buena amistad con García Lorca, perteneció al Grupo de Madrid o «Grupo de los Ocho». Hizo una brillante carrera como pianista en España hasta 1935 y luego en Inglaterra, Francia y México donde se exilió con su marido Jesús Bal y Gay (1939-1965). Estrenó y divulgó la producción pianística de sus compañeros de la Generación del 27 y la suya propia. Su obra compositiva es amplia (*Suite para piano*, *Concierto para piano y orquesta*). Salvo la *Suite para orquesta*, *La española* para guitarra (UME, 1971) de programación frecuente durante la 2ª República, así como los *Preludios para piano*, prácticamente la totalidad de su obra compositiva permanece inédita⁴⁷⁵.

⁴⁷³ LÓPEZ DE SAA, Emilio. «Supervía, Conchita», en: *Ibíd.*, vol. 10, pp. 101-102.

⁴⁷⁴ CASARES, Emilio. «Pablos, María de», en: *Ibíd.*, vol. 8, p. 331.

⁴⁷⁵ CARREIRA, Xoan M^a. «García Ascot, Rosa», en: *Ibíd.*, vol. 5, p. 426. Sobre Rosa García Ascot véase: SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Publicaciones Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 28, 36, 42, 44-45, 69, 87, 178 y 312.

También se exilió en México (d.1936) la asturiana M^a Teresa Prieto (1896-1982)⁴⁷⁶, alumna de Milhaud que escribió música sinfónica, música para voz y piano, música de cámara y piano. Sus primeras obras son nacionalistas (*Añada, Sinfonía asturiana*). Durante su juventud, escribió obras para piano como *Marcha de los soldados*, *Preludio y fuga en Do Mayor* (1938) y *Tema y tres variaciones* (1939). En 1940, se estrenaron sus *Seis melodías* iniciando el cultivo del lied, género que desarrolló especialmente. En los años cuarenta, Prieto compuso música orquestal como *Chichen Itzá* (1944), *Sinfonía Breve* (1945) e *Impresión sinfónica para piano y orquesta* (1947). En los años cincuenta, se decantó por la música de cámara escribiendo su *Cuarteto modal* (1950), *Sinfonía de la danza prima* (1955) y *Sinfonía cantábile* (1956). A partir de 1956, la compositora, influida por Halffter, aplicó el dodecafonismo en *Doce miniaturas para violín y orquesta* (1957) y *24 Variaciones para piano* (1961)⁴⁷⁷.

En Barcelona, como coetáneas de Selva destacaron la cantante y discípula de Granados, Casals y Falla Concepció Badia (1897-1975), que debutó con *Parsifal* en el Liceo (1913) y estrenó obras de Falla, Pahissa y Gerhard entre otros. Exiliada hasta 1946 en París, Río de Janeiro y Argentina, colaboró con Falla, Ginastera y Villalobos. A su regreso en Barcelona, fue maestra de canto en el Conservatorio Superior de Música del Liceo y entre su alumnado figuró Montserrat Caballé⁴⁷⁸. Como subraya Casares, «[...] tuvo además cierta actividad como compositora: en algunas fuentes hemerográficas se citan composiciones suyas como la canción *Ofrena* (estrenada en 1915) y *T'estimo tant*»⁴⁷⁹.

La discípula de Albéniz y autora de canciones catalanas M^a Luisa Ponsa (1878-1919) formada en el Conservatorio de París, fue concertista y profesora de música en Barcelona. Escribió algunas obras al estilo de la música de salón y canciones que

⁴⁷⁶ Sobre María Teresa Prieto véase el estudio: CASARES, Emilio. *La compositora María Teresa Prieto: del Postromanticismo al estructuralismo dodecafónico*. Oviedo: Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, 1978.

⁴⁷⁷ CASARES, Emilio. «Prieto, M^a Teresa», en: Emilio Casares (ed.), *DMEH*. Madrid: SGAE, 2002, vol.8, pp. 941-942.

⁴⁷⁸ Sobre Conchita Badía véase la biografía: ALAVEDRA, Joan. *Conxita Badia, una vida d'artista*. Barcelona: Pòrtic, 1975.

⁴⁷⁹ CASARES, Emilio. «Badía, Concepció», en: Emilio Casares (ed.), *DMEH*. Madrid: SGAE, 2002, vol.2, p. 35.

firmaba con el seudónimo de M.L. d'Orsay. Destaca su *Suite española* para piano y un *Himno a Catalunya*⁴⁸⁰.

La pianista discípula de Granados y Frank Marshall y esposa de Andrés Segovia Paquita Madriguera (1900-1965) compuso varias canciones y piezas para canto y piano al estilo de la música de salón. Destacan: *Nonnon*, *Capvespre d'estiu*, *Danza de brujas*, *La boda india*, *El canto del grillo*, *L'aplec de l'ermita*, *Pastoral*, *Atalaya*, *Las campanas del monasterio*, *Serenata aragonesa*, *Enyorant la meva terra*, *Le petit regiment* (UME), *Pequeñas impresiones musicales* (UME) y *Tema variado*⁴⁸¹.

En Barcelona, también estuvo activa la pedagoga de la escuela Blanquerna Montserrat Capmany (1901-1995) que compuso obras didácticas, música escénica, música sinfónica, música coral, para voz y piano, conjunto instrumental y piano. Capmany desarrolló un triple lenguaje compositivo nacionalista, dodecafónico y didáctico. Destacan: *Poemas de Cuyo* (1925) para voz, arpa y flauta, *Danza india* y *Visión sinfónica* (1927), *Jueirío* de estilo postromántico, la obra dodecafónica *Cuarteto de saxófonos*, la nacionalista sardana para cobla *La guspira*, así como varias canciones infantiles, inspiradas en la rítmica dalcroziana, junto a tres obras de teatro musical infantil⁴⁸².

En definitiva, en el ámbito de la composición musical, las mujeres compositoras fueron minoría, si bien en España ya encontramos compositoras en el Romanticismo. En la España de entreguerras, fue común el rol de «pianista-compositora» agregado a nuevas profesiones laicas derivadas de la escritura musical (crítica, edición) y en especial la enseñanza. Este fue el caso de las compositoras de la Generación del 98 (Ònia Farga, María Rodrigo, Emiliana Zubeldía, Emma Chacón entre otras), y de las cantantes catalanas María Barrientos o Conchita Supervía; así como de las compositoras de la Generación de 27 María de Pablos, Rosa García Ascot, Concepció Badia y Paquita Madriguera entre otras. Todas ellas compartieron con Selva el interés por experimentar sobre géneros menores como el *lied* y componer música

⁴⁸⁰ ALONSO, Celsa. «Ponsa, M^a Luisa», en: *Ibíd.*, vol. 8, p. 896.

⁴⁸¹ CASARES, Emilio. «Madriguera, Paquita», en: *Ibíd.*, vol. 7, p.28.

⁴⁸² GARCÍA MUÑOZ, Carmen y MONDOLO, Ana. «Capmany, Montserrat», en: *Ibíd.*, vol. 2, p. 978.

camerística de pequeño formato, si bien sus composiciones resultan todavía hoy prácticamente desconocidas⁴⁸³.

⁴⁸³ Véase el apéndice XV.1.1. Tabla de mujeres compositoras españolas en el período de entreguerras (CD adjunto).

CAPÍTULO IV:

RELACIONES ARTÍSTICO-MUSICALES DE BLANCHE SELVA EN CATALUÑA A TRAVÉS DE SU CORRESPONDENCIA

IV.1. INTRODUCCIÓN

Si Selva heredó del Novecentismo una confraternidad catalano-francesa ya gestada en las relaciones artístico-culturales decimonónicas y modernistas, precisamos que durante los años catalanes, la pianista se relacionó con un gran número de personalidades del mundo cultural catalán, siendo especialmente relevantes las relaciones con artistas y músicos. Como veremos, es probable que Selva desarrollara desde su residencia barcelonesa un marco de relaciones sociales parecidas a su anterior salón parisino de la *rue* Varenne, promoviendo encuentros privados entre artistas e intelectuales, que adoptó rasgos más propios de un «cenáculo» que de un multitudinario salón⁴⁸⁴, por tratarse de círculos sociales poco numerosos herederos de los salones de Chausson franceses, pero también asentados en actitudes modernas próximas al esnobismo y al sectarismo contemporáneos.

Así pues, la pianista generó un marco de relaciones sociales complejo en el que predominan relaciones conservadoras. No hay referencias visibles a sectores políticos como la Generalitat Republicana, ERC o a conceptos políticos en boga como la «Cataluña Ideal», ni tampoco a grupos artísticos vanguardistas como ADLAN entre los más destacables.

A nivel artístico, abundan relaciones con escritores, pintores, dibujantes y escultores. A nivel musical, se relacionó con músicos nacionalistas (Albéniz, Millet, Vives y Casals entre otros) pero también vanguardistas como Joaquín Rodrigo (1901-1999) y Frederic Mompou (1893-1987), manteniendo a su vez vínculos estrechos con los músicos franceses de la Schola Cantorum como Vincent d'Indy (1851-1931) y Joseph-Guy Ropartz (1864-1955).

Por otro lado, todas las relaciones personales y sociales parecen haberse desarrollado en catalán, nueva lengua de uso que Selva adoptó como medio de

⁴⁸⁴ Como destaca Jorge de Persia, no hay estudios específicos sobre la influencia social del salón de Selva en París, célebre en la época y comparable al de los Hasselmans, de Polignac o Chausson. En: PERSIA, Jorge de. *Voilà la véritable Manola...En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación, 2003, p.77.

comunicación privado y público, ya fuese a nivel escrito (programas de mano y artículos), ya fuese a nivel oral (conferencias). Así, durante los años barceloneses, Selva re-aprendió el catalán durante un periodo de seis años (1924-1930). En sus comienzos, fue capaz de recuperar el catalán aprendido en su infancia, lengua paterna que usó oralmente para relacionarse con los intelectuales catalanes.

Sin embargo, el dominio del catalán escrito fue más costoso. Si bien disponía de diccionarios catalanes en su casa⁴⁸⁵, ella misma confió a Llongueras en varias ocasiones sus dudas de escritura ortográficas, afirmando finalmente la necesidad de aprender seriamente el catalán en 1930⁴⁸⁶. De hecho como veremos, parte de sus artículos y conferencias fueron corregidos y supervisados por el pedagogo Joan Llongueras. De todos modos, a partir de 1930, Selva dominaba perfectamente el catalán⁴⁸⁷.

IV.2. BLANCHE SELVA Y EL *NOUCENTISME* CATALÁN

Así, como se ha visto en el capítulo anterior el *Nou-cents* fue un movimiento ideológico cultural, ético y estético heterogéneo de signo anti-modernista que alejado del siglo XIX y la vanguardia adoptó como fundamentos creativos heredados de las corrientes estéticas francesas el triunfo del clasicismo greco-latino y el ideal mediterráneo. Más concretamente el *Noucentisme* fue un movimiento político-literario basado en el concepto historiográfico de «*Nou*» (nuevo) que Eugeni d'Ors (1882-1954) adoptó en el «Glossari» del periódico *La Veu de Catalunya* en 1906, término tomado de la historiografía italiana que pretendía oponerse a la centuria anterior o *Vuitcentisme* (Ochocientos).

Si bien tuvo pretensiones de aspiración universal e imperialistas, geográficamente fue un movimiento localizado en Cataluña y que Selva conoció. Cronológicamente abarcó el primer tercio del siglo XX. Para Carles d'Ors, el

⁴⁸⁵ Selva tenía el diccionario catalán-francés-castellano *Pal·las* de E.Vallpès, el diccionario catalán-castellano de Rovira i Virgili, así como el *Diccionari ortogràfic abreujat* y la *Ortografia Catalana* de Pompeu Fabra. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 6-VII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc.37.

⁴⁸⁶ Blanche Selva comenta a Joan Llongueras que empezará clases de catalán en noviembre de 1930 con Narcís Masó. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 29-IX-1930. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.81.

⁴⁸⁷ A modo de ejemplo, citamos las dos cartas de Blanche Selva al dibujante Joan Junceda. Barcelona, 13-XI-1930 y 13-XII-1930. Se conserva una copia de las cartas originales manuscritas en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

Noucentisme surgido entre 1890 y 1910 declinaría en 1923 para finalizar en 1930⁴⁸⁸, mientras que para Vinyet Panyella su cronología se extendería de 1906 a 1936⁴⁸⁹. Concretamente los años catalanes de Selva se situarían, según Panyella, en los años de «continuidad del oficialismo» novecentista, evolucionando a partir de la vulgarización y repetición de clichés, unos años que coinciden con la nueva generación neonovecentista según Carles d'Ors (1920-1939).

Como movimiento generacional, aglutinó intelectuales y artistas seguidores de los ideales del catalanismo burgués defendidos por la Lliga Regionalista (1901) y posteriormente por Prat de la Riba en *La Nacionalitat Catalana* y *La Mancomunitat* (1914-1931) defensor de un regionalismo autonomista decadente. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1931) acrecentó con su represión cultural el sentimiento nacionalista catalán que adoptó en los años treinta un carácter reformista que posibilitó una normalización cultural del catalán, gracias a una profunda reforma pedagógica que contó con la creación de escuelas, nuevos periódicos y aumento de la radiodifusión.

El *Noucentisme* se caracterizó por un eclecticismo artístico defensor del sentido del orden en la naturaleza, el humanismo y el formalismo y una estética arbitraria basada en el mediterraneísmo (mito racial latino encarnado en *La ben plantada*)⁴⁹⁰, el clasicismo dogmático influido por *Action Française* así como el tradicionalismo popular. Además, el Novecentismo desarrolló una filosofía en la que el intelectual se posicionaba como filósofo-crítico vinculado a las estructuras dirigentes y era el líder social de la educación cívica de los ciudadanos. En esta estética novecentista, el intelectual o artista-filósofo-crítico defendía la belleza moral o ética del arte como elemento «regenerador» del arte civil, anti-mecánico y pragmático, esto es asentado en el principio de la ironía y el humor moralizantes. Por otro lado, la moral civilista basada en el pensamiento eterno (espiritualismo idealista) predominó como imperativo ético individual.

⁴⁸⁸ Carles d'Ors distingue tres etapas en el Novecentismo: prenovecentista (1898-1906), novecentista (1906-1920) y neonovecentista (1920-1939). En: D'ORS, Carles. *El Noucentisme, presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra, 2000, p.13.

⁴⁸⁹ PANYELLA, Vinyet. *Cronologia del Noucentisme (una eina)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p.15.

⁴⁹⁰ Los hallazgos arqueológicos descubiertos en Empúries (Girona) fomentaron el mito de una Cataluña griega, que fue una de las premisas del mediterraneísmo.

En cuanto a la cultura política, primaba la ejemplaridad de la belleza pública como «*obra ben feta*» (obra bien hecha), máxima del intervencionismo y propaganda cultural también característico del Novecentismo. Éticamente fomentó el ideal de «civilidad» en el que el ciudadano participaba de la reforma espiritual impulsada en el espacio urbano barcelonés de la Cataluña-ciudad.

Si bien el *Noucentisme* no constituye una generación cohesionada ni una escuela, tuvo un programa teórico claro, articulado por sus ideólogos Eugenio d'Ors y Joaquín Torres-García (1874-1949) que, exaltando el presente y rechazando el siglo XIX y la vanguardia, fueron partidarios de revisar el pasado greco-latino, consolidar el catalanismo político y el Modernismo y transformar el regionalismo en europeísmo nacional desde la intervención y el imperialismo⁴⁹¹.

A nivel literario, el *Noucents* se inició en 1906 con el «Glossari» de Eugenio d'Ors a *La Veu de Catalunya*, *Els fruits saborosos* de Carner y *Horacianes* de Miquel Costa y Llobera, además de *La muntanya d'ametistes* de Guerau de Liost (1908), si bien su novela más emblemática fue *La ben plantada* (1911) de Eugenio d'Ors, encarnación del ideal clásico novecentista en el imaginario femenino. Así, la poética novecentista fue ecléctica. Desde su arbitrarismo defendió la ejemplaridad y perfección formal, así como el artificio y la ironía, basándose en los precedentes ilustrados, Torras y Bages, el simbolismo, la escuela mallorquina y Joan Maragall.

Entre 1910 y 1930, la escultura novecentista fue clásica. La cultivaron Manolo Hugué (1872-1945), Arístides Maillol (1861-1944), Josep Clarà (1878-1958) entre los más destacados⁴⁹². En pintura, sobresalen Josep Togores (1893-1970), Francisco de Asís Galí (1880-1965), Joaquín Sunyer (1875-1956) y Josep Obiols (1894-1967), cultivadores de la pintura mural y la pintura de paisaje. En arquitectura, fueron relevantes las aportaciones a la arquitectura popular de los arquitectos Josep Goday (1882-1936), Puig y Giralt y Florensa. En música, el máximo exponente de esta generación fue Jaume Pahissa (1880-1969), seguido por Joan Lamote de Grignon (1872-1949), Eduard Toldrà (1895-1962), Pau Casals (1876-1973) y Joan Llongueras (1880-1953) entre otros.

⁴⁹¹ MURGADES, Josep. *Història de la literatura catalana*, vol. IX. Barcelona: Ariel, 1987, pp. 9-72.

⁴⁹² GABRIEL, Pere (ed.). *Història de la cultura catalana*, vol. 7. «El Noucentisme, 1906-1918». Barcelona: Eds. 62, 1996.

Finalmente, detectamos una escasez de estudios bibliográficos sobre el Novecentismo. Como indica Vinyet Panyella, el Novecentismo es una «etapa incómoda» para la historiografía catalana, debido a los prejuicios internos de su estudio (localismos individuales, academicismo, conservadurismo reaccionario, pseudoclasicismo)⁴⁹³ que impiden el estudio de este movimiento como fenómeno global vinculado a una historia cultural de ascendencia europea. En palabras de Carles d'Ors:

El *Noucentisme* es todavía hoy día, un movimiento ideológico-cultural insuficientemente conocido y valorado en su importancia e interés a nivel nacional y cuya visión latente es de algo muy lejano [...]. Lo cierto es que el *Noucentisme* constituye un período importantísimo en la historia política, literaria y artística de la Cataluña del primer tercio de siglo, y esto no puede ni debe ignorarse [...]⁴⁹⁴.

Como se verá en los capítulos IX y X, desde nuestro estudio, defendemos el interés del Novecentismo no sólo como concepto histórico, sino también como pensamiento estético-musical.

IV.3. BLANCHE SELVA EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO CATALÁN

IV.3.1. Pluralidad de ámbitos de actuación de Blanche Selva

Como extranjera en Cataluña, Selva tuvo que asumir diferentes estrategias laborales para subsistir. Así, la pianista fue una mujer muy versátil que se desarrolló profesionalmente como intérprete, pedagoga, musicógrafa y compositora durante los años catalanes⁴⁹⁵. Una pluralidad de ocupaciones claramente derivadas de su perfil pianístico⁴⁹⁶ compartido con otros compositores de la Schola Cantorum, institución que

⁴⁹³ PANYELLA, Vinyet. *Op. Cit.*, p.17.

⁴⁹⁴ D'ORS, Carles. *Op. Cit.*, p.9.

⁴⁹⁵ ARRIAGA, Mercedes. *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: ArciBel, 2006, p.509.

⁴⁹⁶ Como indican Patricia Adkins y M^a Luisa Ozaita: «El piano más que cualquier otro instrumento fomentó la actividad compositiva de las mujeres porque estaba *en casa*, lo podían estudiar cuanto y cuando querían y les ofrecía la posibilidad de oír inmediatamente lo que habían compuesto». En:

además incentivó el acceso a la educación musical femenina a comienzos del siglo XX⁴⁹⁷.

De hecho, no fue ni una mujer exoticista, ni vanguardista⁴⁹⁸, si bien exhibió una imagen de mujer «diferente» que facilitó su emergencia social conquistando como intérprete, pedagoga, musicógrafa y compositora, nuevos espacios para las mujeres de su tiempo. Así, mientras heredó el papel de intérprete propio de las prácticas musicales decimonónicas, asumió nuevos roles como pedagoga y musicógrafa, relegando en particular a la esfera privada su actividad compositiva, práctica habitual entre las mujeres compositoras de su tiempo⁴⁹⁹.

Como compositora Selva no fue un caso aislado. En España, la precedieron las compositoras Teresa Carreño (1853-1917), las madrileñas Soledad Bengoechea de Carmena (1849-1894) y Luisa Casagemas Coll (1863), junto a la extremeña Asunción Martínez Ramírez (1868-1934). Entre sus contemporáneas de la generación del -98, destacamos la navarra Emiliana Zubeldía (1888-1987), una de las compositoras españolas más prolíferas y discípula de Selva; la madrileña M^a Carmen López y Peña (1885-1941); María Rodrigo (1888-1967), Emma Chacón (1888-1955) y M^a Carmen Figuerido (1893-). De la generación de la República, Rosa García Ascot (1910-1982), discípula de Granados y Nadia Boulanger y miembro del grupo de los Ocho en Madrid; María de Pablos (1904) y M^a Teresa Pelegrí (1907).

También destacaron por su labor compositiva las barcelonesas Aurelia Rosa Clavé (1856-1940), hija de Anselm Clavé, pianista, compositora y profesora de piano en la Escuela Municipal de Música de Barcelona. La discípula de Dalcroze y Pedrell Lluïsa Bosch Pagès (Suiza, ¿1880?-1961). La compositora y concertista Ònia Farga (1882-1941) que tuvo su propia escuela. Concepció Badia (1897-1975) discípula de

ADKINS, Patricia y OZAITA, M^a Luisa. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza, 1995 (2^a ed.), p.117.

⁴⁹⁷ Si bien Selva mantuvo un trato paternal con Vincent d'Indy en la Schola, sus propios tratados de piano como *L'enseignement musical de la technique du piano* (1916-1925) reproducen ilustraciones femeninas, claramente significativas de esta nueva tendencia. Véase el apdo. VI.3.4.

⁴⁹⁸ Angela Kersaw y Angela Kimyongür se refieren a este rol como «exotismo *garçonnet*», para referirse a aquellas mujeres que adoptando un nuevo rol masculino iniciaron las primeras expediciones femeninas a otras civilizaciones. Este fue el caso de la escritora y antropóloga Aurora Bertrana (1892-1975), primera mujer española que vivió en Tahití. En: KERSAW, Angela y KIMYONGÜR, Angela (eds.). *Women in Europe between the wars. Politics, culture and society*. Aldershot: Ashgate, 2006, p.147.

⁴⁹⁹ Como se verá en el capítulo VIII, Selva publicó tan solo cuatro de sus quince composiciones: *Cloches dans la brume* (1905), *Cloches au soleil* (1905), *Rosaire* (1906) y *Primers jocs* (1931).

Granados y maestra de Montserrat Caballé. M^a Luisa Ponsa (1898-1919) discípula de Albéniz y autora de canciones catalanas, así como la pedagoga Montserrat Capmany (1901).

Como pedagoga, Selva también conquistó nuevos espacios. La pluralidad de centros docentes en los que enseñó en Barcelona (*Escola de Música Blanche Selva*, *Acadèmia de Música de Barcelona* y *Estudis Musicals Blanca Selva*) indican la culminación de su rol docente que respondió a un aumento de la educación musical femenina entre las clases trabajadoras, no como «cultura doméstica», sino como nuevo mercado de trabajo, desplazando la antigua educación musical eclesiástica por unas nuevas prácticas musicales laicas materializadas en el Instituto de la Mujer y la Sección Femenina⁵⁰⁰. Como indica Joaquina Labajo, aunque las mujeres no tuvieron una presencia mayoritaria en los conservatorios españoles «[...] sus academias funcionaron como delegaciones [de los conservatorios] que una o dos veces al año oficializaban allí los resultados de sus alumnos [...], generando [...] ambientes adecuados para el desarrollo del consumo musical [...]»⁵⁰¹.

Como musicógrafa, Selva tuvo un éxito público muy visible en Barcelona. Asumió nuevas responsabilidades literarias y desarrolló un periodismo que legitimó su identidad política. De ahí que sus artículos, libros y conferencias estén en consonancia con la creciente presencia social y literaria de la mujer en el periodo de entreguerras⁵⁰², pero también con las estrategias literarias desplegadas por los intelectuales novecentistas⁵⁰³, siendo esta faceta de crítica-intelectual una de las más singulares de su perfil y la menos compartida con otras mujeres artistas de su tiempo.

Por otro lado, Selva encarnaría el paradigma de la mujer trabajadora, cuyo feminismo catalanista y conservador fue promovido por el ideólogo del *Nou-cents* Eugenio d'Ors en la novela emblemática de esta generación *La ben plantada* (1911). Además, asumió, contraria a los roles patriarcales, un patrón de mujer «liberada» (*femme nouvelle*) y un rol maternal, tradicionalmente unido a la faceta pedagógica de las mujeres. En esta línea, no sólo culminó su docencia en las distintas escuelas y

⁵⁰⁰ LABAJO VALDÉS, Joaquina. «El controvertido significado de la educación musical femenina», en: Marisa Manchado (ed.). *Música y mujeres, género y poder*. Madrid: Horas y Horas, 1998, pp.88-94.

⁵⁰¹ *Ibíd.*, p.88.

⁵⁰² KERSAW, Angela y KIMYONGÜR, Angela (eds.). *Op. Cit.*, p.4.

⁵⁰³ BRIHUEGA, Jaime. *Op. Cit.*, p.419.

academias en las que enseñó, sino que también ejerció de protectora o «madrina musical» de músicos más jóvenes y que estaban empezando a darse a conocer como Joseph Suk (1874-1935) en Praga o Joan Massià en Cataluña⁵⁰⁴.

Fig. 4. Blanche Selva en Praga con los músicos checos Václav Štěpán (1889-1944) y Joseph Suk (1874-1935).

Así, la multiplicidad de facetas que Selva desplegó en Cataluña evidencia no sólo la necesidad de supervivencia en un ambiente socio-musical inestable, sino también un esfuerzo de reconocimiento social que le permitió afirmar su papel de mujer y artista soltera y como *single* de la *belle époque* barcelonesa desarrollar una rica red de relaciones interdisciplinarias que pasamos a detallar.

IV.3.2. Relaciones de Selva con escritores catalanes

Selva, que probablemente habría leído literatura hispana⁵⁰⁵, se relacionó con una tardía generación de escritores neomaragallianos de tendencia conservadora, nacionalista y católica⁵⁰⁶. Es decir, con poetas seguidores del modernista Joan Maragall

⁵⁰⁴ Agradecemos a Xosé Aviñoa esta apreciación.

⁵⁰⁵ En el archivo familiar Selva de La Touche (Valence) se conserva un documento sin identificar con referencias a los escritores hispanos San Bonaventura, Cervantes, Góngora y Blasco Ibáñez.

⁵⁰⁶ No aparecen documentados vínculos directos con líderes novecentistas como Josep M^a Folch i Torres (1880-1950) o con escritores renovadores como Salvador Espriu (1913-1985) que rompió con el Novecentismo con la novela *Laia* (1932).

(1860-1911), cuya poesía sencilla y espontánea, defensora de la «*paraula viva*» (palabra viva) se inspiraba en visiones paisajísticas de corte naturalista, vía que la generación novecentista posterior continuó, siguiendo el modelo de Josep Carner (1884-1970), cuyas obras *Els fruits saborosos* (1906) y *La muntanya d'ametistes* (1908), retratos de mundos idílicos e idealizados, son consideradas por la crítica verdaderos hitos de la poesía novecentista⁵⁰⁷.

a. Joan Maragall (1860-1911)

Fig. 5. Retrato de Joan Maragall

Aunque muerto, Joan Maragall siguió siendo considerado por la generación novecentista la primera autoridad poética del mundo literario catalán. De ahí que Selva decidiera versionar el conocido poema pre-navideño *La nit de la Puríssima* (1897) en su composición inédita para trío de voz, violín y piano del mismo nombre (1929).

De la correspondencia epistolar de Selva se desprende una clara cercanía con la familia del poeta, quizás porque los Maragall, como otros reconocidos intelectuales, eran vecinos de la artista y también porque se ocupaban de la intendencia del Palau de la Música Catalana⁵⁰⁸. La primera referencia procede de una carta a Joan Llongueras el 23 de julio de 1926 en la que la pianista menciona posiblemente a un poema o composición con texto maragalliano: «el papel con la *cabecera-Maragall* hizo maravillas la otra vez junto a nuestro amigo. Él quedó sorprendido y contento del resultado...no ha dudado de nada, a causa del aire *honesto* de las pruebas»⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ RIQUER, Martí de.; MOLAS, Joaquim (eds.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1987, vol. IX, pp.99 -107.

⁵⁰⁸ Como los poetas Carles Riba (1893-1959) y Clementina Arderiu (1889-1976), los Maragall vivían en el barrio de Sant Gervasi, concretamente en s/c 79 Alfonso XII.

⁵⁰⁹ Reproducimos el texto en su idioma original : «*Le papier à "en-tête Maragall" a fait merveille l'autre fois, auprès de notre ami. Il a été surpris et content du résultat...mais il n'est douté de rien, à cause de*

La segunda referencia alude a una reunión privada en casa de los Maragall con Joan Massià y Joan Llongueras: «*En Joan Massià m'ha encarregat de dir-li que serà el Divendres pròxim, dia 8, a les 4 de la tarda, que podrà anar amb mi a Can Maragall. Espero que no el molestarà de trobar-s'hi amb nosaltres. A Divendres doncs, i ben afectuosament*»⁵¹⁰. En el tercer apunte, Selva pide una estufa a Maragall para calentarse en sus próximos conciertos al Palau de la Música Catalana⁵¹¹.

Finalmente es destacable la inclusión desglosada de la letra del poema *La nit de la Puríssima* en la carta de Selva a Joan Llongueras del 1 de mayo de 1935, poema que no llegó a formar parte del álbum para piano inédito *Records i entremeliadures* (1931), pero que Selva describe:

Leyendo esta poesía, entiendo la música...y *La Puríssima*, pues también es ya un lejano canto de Navidad. He aquí el fondo de inspiración de esta melodía. El violín está como un canto de ángel o una aureola luminosa; y enseguida aparece un pastor que sueña, danza en su corazón y canta. He aquí los secretos de estas piezas [...] ⁵¹².

l'air "honnête" des preuves !! ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 23-VII-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.20.

⁵¹⁰ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 5-VII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.36.

⁵¹¹ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 19-XII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 47.

⁵¹² Reproducimos el texto en su idioma original: « *Lisant cette poésie, j'entendais la musique...et "La Puríssima", pour ainsi, c'est déjà en loin chante Nadal. Voilà le fonds de l'inspiration de cette mélodie. Le violon y est comme un chant d'ange ou une auréole lumineuse ; et ensuite il est un berger qui rêve, danse en son cœur et chante. Voilà les "secrets" de ces pièces...* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 1-V-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 100.

b. Joan Llongueras (1880-1953)

Fig. 6. Retrato de Joan Llongueras

Si bien nos ocuparemos de las relaciones musicales con Joan Llongueras en el siguiente apdo. IV.4., aquí nos referiremos a la actividad literaria de este músico-poeta y uno de los estrechos colaboradores del programa pedagógico del *Noucentisme*. Llongueras fue crítico del periódico *La Veu de Catalunya*, colaborador de la *Revista Musical Catalana* y de la revista *Catalunya*, ésta última uno de los medios de difusión del novecentismo de Carner. Participó en la revista fundacional *L'Almanach dels Noucentistes* (1911) y escribió en el mismo año *Ínfimes cròniques d'alta civilitat*, una recopilación de escritos previamente publicados en Terrassa (Barcelona), su ciudad natal y uno de los focos primerizos de irradiación del programa novecentista.

Como poeta neomaragalliano de ascendencia modernista, Llongueras defendió el clasicismo horaciano de l'*École Romane* francesa de Jean Moréas, junto a la simplicidad novecentista de Carner, muy palpable en *L'estiu al cor* (1928) su obra paisagística más interesante que señala un giro en la poesía religiosa de su tiempo.

Selva musicó cuatro poemas de Llongueras: la pieza coral *El tronc* del recopilatorio *L'estiu al cor*, la canción inédita para tenor y piano *Muntanya blava* (1928) también dedicada al poeta; y las canciones «Sol en la nit» del recopilatorio *L'estiu al cor*, así como «Grill» del poemario *De profundis* (1938), ambas incluidas en el álbum inédito para voz y piano *Deu cançons originals* (1931)⁵¹³.

Por lo tanto Selva conocía la poesía de Llongueras. Como ejemplos podemos citar el regalo de varios libros de Llongueras entre 1927 y 1932: «Estoy orgullosa de vuestro regalo. Vuestro bello libro llega deliciosamente, trayendo toda la calidez de vuestro año, del que aprecio todo el frescor aromático y el ardor brillante. Gracias de todo

⁵¹³ Cf. LLONGUERES, Joan. *Antologia poètica*. Barcelona: Proa, 1980.

corazón...»⁵¹⁴. El siguiente fragmento alude a otra donación literaria de 1928:

*Miss Pegram me ha traído esta mañana los dos ejemplares de vuestro libro que habéis destinado a Joan Massià y a mí. Mañana por la mañana mandaré a Joan su ejemplar, y sé anticipadamente qué alegría le hará. Os doy pues las gracias por él y por mí. He comenzado a ojear este libro [...]. Transportan el alma verdaderamente en la más directa comunión con los pensamientos sagrados que cantan. Es una bella manera de rezar [...]. Vos unís tan bien dentro de vuestro amor, el Cielo y la tierra, la santidad y el Arte, las cosas infinitas y las más humildes, haciendo bien sentir su admirable y emotiva fraternidad. Gracias por estos bellos libros, querido amigo, que son una bella y buena obra, una obra como las que debieran ser todas. Y gracias por las emotivas palabras que habéis escrito para mí en este libro*⁵¹⁵.

A propósito del regalo de *L'Estiu al cor* en 1928, Selva comenta:

He ojeado vuestro libro de poesías: *L'Istiu al cor*, que me habéis dado ayer. No resisto al placer de deciros como me encantan estas poesías...y como ellas cantan en mí...Estoy colapsada de trabajo, pero no obstante no me resisto a leerlas y releerlas todos los momentos que puedo⁵¹⁶.

⁵¹⁴ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *Je suis heureuse de votre présent. Votre beau livre arrive délicieusement, me portant tout la charme de votre année dont j'aime tout la fraîcheur embaumée et l'ardeur embrasée. Merci de tot cor...* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 24-XII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.49.

⁵¹⁵ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *Miss Pegram m'a porté, ce matin, les deux exemplaires de votre livre que vous nous avez destinés, à Joan Massià et à moi. Demain matin je remettrai à Joan son exemplaire, et je sais d'avance quelle joie il en aura. Je vous dis donc merci pour lui et pour moi. J'ai commencé de parcourir ce livre [...] Ils mettent l'âme vraiment en plus directe communion avec les pensées sacrées qu'ils chantent. C'est une si vraie manière de prêcher [...] Vous unissez si bien, dans votre amour, le Ciel et la terre, la sainteté et l'Art, les choses infinies et les plus humbles, faisant si bien sentir leur admirable et émouvante fraternité. Merci de ces bons livres, bien cher ami, qui sont une belle et bonne œuvre, une de ces œuvres comme elles devraient d'être toutes. Et merci des si touchantes paroles que vous avez écrit pour moi sur ce livre [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 4-IV-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.58.

⁵¹⁶ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *J'ai parcouru votre livre de poésies: L'Istiu al cor, que vous m'avez donné hier. Je ne résiste pas au plaisir de vous dire combien ces poésies m'enchantent...et combien elles chantent en moi...Je suis dévouée de travail, et pourtant je n'ai pu résister à les lire et relire à tous les instants que j'ai pu ! [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 11-IX-1928.

Y todavía un segundo regalo, esta vez del libro *Cants de la Passió* a su médico en 1932:

Quiero darle al Dr. J.Coll i Forest vuestro bello libro dels *Cants de la Passió* [...]. Pero tengo que darle vuestro libro con vuestra dedicatoria. Sé que ciertamente estará encantado. No lo conocéis personalmente el *bon metge*, como a menudo le llamo, pero dedicadle vuestro libro como si lo hubiérais visto siempre, pues es un buen compañero [...]. Cuando tengamos tiempo os explicaré todo lo que ha hecho y todo lo que significa para mí [...] ⁵¹⁷.

Llongueras que compuso canciones, participó regularmente en el célebre concurso poético de los *Jocs Florals* iniciado durante la *Renaixença* y continuado por el *Institut d'Estudis Catalans* antes de la guerra civil. Así, en mayo de 1934, fue nombrado *Mestre en Gai Saber*, una de las condecoraciones honoríficas dels *Jocs Florals*, por la «Oda en català» publicada en *El Matí*. En una carta del 9 de mayo de 1934, Selva lo felicita por esta condecoración:

No había leído el periódico cuando os escribí ayer...enseguida me di cuenta que Domingo habíais sido nombrado *Mestre en gai saber*...Me alegro con vos, vos lo pensáis bien, y ello me parece la cosa más normal pues para mí, vos lo sois desde hace ya tiempo...Esto...y otra cosa aún...No tengo tiempo de decíroslo...y además, hay que saber escribir una *Oda en català* para el hambre [...] (He leído el fragmento que publica *El Matí*. Me ha entusiasmado como siempre desde que leo vuestra poesía...vos lo sabéis bien...pienso que ella canta en mí) [...] ⁵¹⁸.

⁵¹⁷ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *Je veux donner au D. J. Coll i Forest votre beau livre dels Cants de la Passió, ces jours-ci [...]. Mais je tiens à lui donner votre livre avec une dédicace de vous. Je sais qu'il en sera certainement très touché. Vous ne le connaissez pas personnellement el bon metge, comme je lui dis souvent, mais dédicacez-lui votre livre comme si vous l'auriez vu toujours, car c'est un vrai frère [...]. Quand nous aurons du temps, je vous raconterai tout ce qu'il a fait et tout ce qu'il est pour moi [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 17-III-1932. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 86.

⁵¹⁸ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] *Je n'avois pas lu le journal quand je vous écrit hier...ensuite j'ai appui que Dimanche vous avez été nommé Mestre en gai saber...Je m'en réjouis avec vous, vous le pensez bien, et ça me parait la chose la plus normale car pour moi, vous êtes ça depuis longtemps...Ça...et autre chose encore...Je n'ai pas le temps de nous le dire...et puis, il faudrait savoir écrire un Oda en català pour la fam [...]* (J'ai lu le fragment que publie El Matí. Je m'y enthouasme comme toujours dès que je lis de votre poésie...vous savez bien...je pense qu'elle chante en moi) [...] ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 9-V-1934. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 96.

Quizás por ello, en su siguiente carta del 14 de septiembre de 1934 lo saluda con el trato de *Mestre*⁵¹⁹.

c. Miquel Ferrà (1885-1947)

Fig. 7. Retrato de Miquel Ferrà.

Este poeta y ensayista mallorquín, director de la Residència d'Estudiants de Catalunya, formó parte del grupo de seguidores de Carner de estética novecentista moderada. Pertenece a la denominada Escuela Mallorquina de poesía novecentista, y fue además traductor de Leopardi, Verlaine, Hugo, Moréas, y D'Annunzio entre otros. Ferrà colaboró en los periódicos *La Veu de Catalunya* y *La Il·lustració Catalana* y fundó la revista literària *Migjorn, Revista literària de Mallorca* (1906-1907), introductora del novecentismo en Mallorca.

También fue un importante teórico del novecentismo arquitectónico y pictórico, del que presentó exposiciones en las conocidas Galerías Dalmau de Barcelona, y fue miembro del *Institut d'Estudis Catalans*. Tiene una original y reducida obra poética recogida en su obra más importante *A mig camí* (1926), que engloba las anteriores *Cançó d'ahir* (1917) y *La rosada* (1919), además de las nuevas secciones «Homenatges», «Les solituds», «Flor d'hivern» y «Ancilla Domini».

Su estilo muestra un europeísmo de influencia clasicizante latina y mediterránea de gran claridad y sencillez expresiva, deudoras de Eugenio d'Ors; oscilando entre los temas novecentistas de Dios, el amor, la tierra, la muerte, el destino final y el ciclo navideño. También aparecen los tópicos de la alegría paisajística, el culto a la feminidad clásica y la religiosidad, con tendencia a la descripción de paisajes y estados anímicos ligados a la experiencia personal y al recuerdo nostálgico de la felicidad perdida durante la infancia.

⁵¹⁹ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 14-IX-1934. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 98.

Selva musicó cinco poemas de Ferrà de sus primeros poemarios, cuatro poemas extraídos de *A mig camí...la rosada* y uno de *A mig camí, les violes del crepuscle*. Concretamente versionó la canción inédita *Mes de Maria* para voz y piano (1929) del recopilatorio *A mig camí...la rosada*, y del mismo album musicó tres de sus *Deu cançons originals* para voz y piano (1928-1935): «La Candelera plora», «Posta de lluna» y «Els reis», además de incluir también para el mismo album de canciones «Els àngels» procedente de *A mig camí, les violes del crepuscle*.

De la siguiente carta a Joan Llongueras se desprende cierta proximidad entre Llongueras, Selva y el escritor: «*El senyor Miquel Ferrà m'ha dit ahir, de part de vostè, que vostè vindrà aquesta tarda a casa meva. Li escric aquest petit mot per dir-li de no venir perquè no seré a casa, o no seré lliure als moments que vostè hi serà de tota la tarda d'avui fins a les 10 de la nit!*»⁵²⁰.

d. Josep M^a Junoy (1887-1955)

Fig. 8. Retrato de Josep M^a Junoy.

Poeta, periodista y dibujante. Introdujo la vanguardia en Cataluña y publicó *Poemes i cal·ligrames* (1920), con prefacio de Apollinaire. Dirigió la revista vanguardista *Trossos*. Colaboró en *La Publicidad*, *La Veu de Catalunya* y *Vell i Nou*. Fundó i dirigió *La Nova Revista* (1927-29) y fue uno de los fundadores del periódico *El Matí*.

Pese a haberse mantenido dentro de los presupuestos del *Nou-cents*, pertenece al grupo de intelectuales más sensibles a la renovación vanguardista, realizando

⁵²⁰ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 30-IX-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.23/2.

importantes aportaciones en la revista *Trossos* (1917-1918) o con *El gris i el cadmi* (1926), una serie de apuntes impresionistas de teoría artística en los que en dos de sus *Prosas* evoca un posible retrato de Blanche Selva como concertista, pues aunque no explicita el nombre de la intérprete sus detalles descriptivos hacen pensar en la pianista. Así, en el primero «*Recital de piano nocturn vora la mar*» describe un concierto privado: «*Ahir unes femenines mans expertes, lleugerament embrunides pel sol marí de les nostres platges, interpretaven en un íntim redós nocturn, algunes peces, diríem a la deriva, sense ordre preconcebut, sense un programa compost [...]*»⁵²¹. En el segundo retrato «*Un altre concert íntim*», Junoy describe un segundo concierto con obras de Ravel y Debussy de tintes orientalistas, así como la sonata para violín y piano de Cesar Franck:

*En companyia d'un nucli refinat d'amics, entre els quals sobresortia, amb un relleu extraordinari una noble i simpàtica personalitat femenina estrangera, he passat quatre hores seguides de la tarda [...] consagrades per complet al conreu i a la fruïció de l'art terriblement inefable de la música. La mestressa de la casa, assabentada de la gran amistat que m'uní en vida amb el malaguanyat Déodat de Séverac, començà el concert, gentilment amb una cançó exquisida d'aquest autor*⁵²².

e. Miquel Melendres (1905-1974)

Miquel Melendres fue un escritor y eclesiástico, canónigo de la *seu* de Tarragona (1948). Conservador que publicó en castellano durante la posguerra, cultivó una poesía sencilla de lirismo poco sutil. Selva musicó tres poemas extraídos de su tercera obra poética escrita en Tarragona *La ruta il.luminada* (1935). Concretamente versionó para sus *Deu cançons originals* (1928-1935), «Sonet de l'ànima immortal» del recopilatorio *Sonets*, «Puríssima» del recopilatorio *Cançons*, y finalmente «Matinal» del recopilatorio *Lluernes pel camí*⁵²³. Es destacable el carácter interdisciplinar y conciliador entre música y poesía que afirma en el prólogo de *La ruta il.luminada* el escritor:

⁵²¹ JUNOY, Josep M^a. *El gris i el cadmi*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 1983, p.31.

⁵²² *Íd.*, p.32.

⁵²³ MELENDRES, Miquel. *La ruta il.luminada*. Tarragona: Suc. De Torres & Virgili, 1935.

Penseu en l'optimisme d'un camí il·luminat per la cançó! (Qui diu cançó poètica, diu cançó musical. Un poeta no és més que un altre músic entre els músics). Temps era temps que hom explicava per la música les lleis de l'engranatge universal. El món – es deia- és harmonia, vera harmonia musical. De la terra a la Lluna, compta un to [...]. Podent, doncs identificar Música i Poesia, ni que la teoria de dessus no tingui un suport físic, ¿no és gran, almenys la suggerència, que hom pogués comptar així: -De la terra a la Lluna hi ha un sonet...⁵²⁴

Ilustra la relación que Selva y Melendres mantuvieron una carta mandada desde el exilio en la que Selva confesa al presbítero sus intenciones de volver a Cataluña⁵²⁵.

f. Josep Pla (1897-1981)

Fig. 9. Retrato de Josep Pla.

Finalmente añadimos una alusión al escritor catalán Josep Pla, al que Selva menciona a Llongueras, a propósito de la reciente biografía *Vida de Manolo* (1928), retrato del escultor Manolo Hugué y amigo del músico Déodat de Séverac en Ceret (1910):

He tenido la alegría de reencontrar, ayer, un viejo amigo común de Déodat de Séverac y mío de otros tiempos: el escultor Manolo. Vos le debéis de conocer sin duda [...] os lo recomiendo de todas maneras y de todo corazón [...]. La biografía que acaba de publicar J. Pla es absolutamente exacta; no hay ninguna exageración ni deformación en lo que él dice⁵²⁶.

⁵²⁴ *Id.*, p.15.

⁵²⁵ Carta de Blanche Selva a Miquel Melendres. 22-VI-1942. Se conserva una copia de la carta original manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

⁵²⁶ Reproducimos el texto en su idioma original: « [...] J'ai en la joie de revoir, hier, un vieil ami commun de Déodat de Séverac et de moi autrefois: le sculpteur Manolo. Vous devez le connaître sans

Como conclusión añadimos que Selva se relacionó con escritores conservadores, nacionalistas y católicos seguidores de Joan Maragall y Josep Carner. Mantuvo relaciones cotidianas de vecindad con los descendientes del poeta Maragall del que versionó su conocido poema *La nit de la Puríssima*. Por otro lado, musicó poemas y canciones de Joan Llongueras, del que se interesó por sus libros y condecoraciones literarias (*Mestre en Gai Saber*); así como del mallorquín Miquel Ferrà con quien mantuvo cierta proximidad al musicar cinco de sus poemas y Miquel Melendres, éste último el poeta más conservador y con el que se relacionó durante su exilio. Además, es posible que un escritor de ascendencia vanguardista como Josep M^a Junoy se refiriera a Selva en los dos retratos prosaicos de *El gris y el cadmi* (1926). Finalmente Selva también conoció la narrativa catalana de Josep Pla del que conocía su biografía *Vida de Manolo* (1928) por sus alusiones a los viejos amigos Déodat de Séverac y el escultor Manolo.

IV.3.3. Blanche Selva y los pintores catalanes

Selva, conocedora de la pintura de Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959), mantuvo vínculos personales esporádicos pero constantes durante los años catalanes con pintores de proyección internacional como Josep M^a Sert (1876-1945) y Miquel Soldevila (1886-1956)⁵²⁷. Por otro lado, no se conocen vínculos directos de Selva con otros pintores más relevantes del *Noucentisme* como Joaquín Sunyer (1875-1956) o Joaquín Torres García (1874-1949). Tampoco aparecen relaciones institucionales directas ni con los núcleos más conservadores del *Cercle Artístic de Sant Lluc*, ni con la Escuela Massana de Artes y Oficios o ya en los años treinta con la Escuela de Paisaje de Olot.

doute [...] je vous le recommande de toutes manières et de tout cœur [...]. La biographie que vient d'en publier J. Pla est absolument exacte ; il n'y a aucune exagération ni déformation dans ce qu'il en dit. [...]». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 24-IV-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 62.

⁵²⁷ Como singular precedente, durante los años franceses, Selva se relacionó con el pintor nabi y simbolista Maurice Denis (1870-1943) ca.1894. Denis y Selva viajaron a Roma en 1910, fruto de este viaje es el óleo dedicado a Selva *Une vue du colisee*.

d. Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959)

Anglada Camarasa fue un reconocido pintor de transición, cuyo estilo se inscribe entre el Modernismo y el Novecentismo. Posiblemente Selva hubiera podido conocer a este pintor con motivo de una exposición colectiva y la retrospectiva con obras del autor, ambas celebradas en la Libre Esthétique de Bruselas entre 1902 y 1911⁵²⁸. Selva describe a Sert y a Anglada entre otros contemporáneos franceses (Morissot, Carpeaux, Maillol) vistos en los Salones de Otoño de París de 1906 y 1907, demostrando un alto conocimiento del arte contemporáneo de su tiempo:

Hemos estado antes en el Salón de Otoño donde hemos visto cosas muy bellas además de Sert en persona así como un palo de regaliz titulado Parent que nos ha parecido odioso saliendo de Cézanne. Había también dos bellas salas de Berthe Morissot y de Carpeaux que estaban en el fondo del salón. Un admirable bajo-relieve de Maillol, un Anglada (dos mujeres junto a un caballo) con detalles sabrosos pero todos ellos menos buenos que los del pasado año. Hay un cierto fondo azul que lo abrumba todo. Ello no aporta nada nuevo en el caso de Anglada [...] ⁵²⁹.

e. Josep M^a Sert (1876-1945)

Fig. 10. Retrato de Josep M^a Sert.

⁵²⁸ Madeleine Octave Maus. *30 Années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique 1884-1914*. Bruxelles: Lebeer Hossmann, 1980.

⁵²⁹ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: « [...] *Nous avons été auparavant au Salon d'Automne où nous avons vu de très belles choses plus Sert en personne et même un bâton de réglisse nommé Parent qui nous a semblé odieux en sortant des 'Cézanne'. Il y a aussi deux belles salles de Berthe Morissot et des Carpeaux qui font le fond du salon. Un admirable bas-relief de Maillol, un Anglada (des femmes près un cheval) avec des détails savoureux mais tout de même moins bien que celles de l'an dernier. Il y a un certain fond bleu qui écrase tout. Cela n'apporte rien de nouveau chez Anglada [...]* ». Carta de Blanche Selva a Carlos, René y Madame de Castéra. París, 19-X-1907. Se conserva una copia de la carta original manuscrita en La Touche (Valence): FSELV.

El pintor catalán Josep M^a Sert fue un decorador mural de reconocido prestigio entre la aristocracia inglesa y francesa para la que hizo suntuosas decoraciones. Selva y Sert pudieron haberse conocido a través del cenáculo musical que su esposa Misia Godebska, hija de Cipa Godebski, tenía en París. Conocemos cinco referencias epistolares a Sert, cuatro de ellas de los años franceses de Selva. En la primera, Selva requiere a Sert para facilitarle la dirección de Dukas en 1905: «[...] He escrito hoy a Sert para tener la dirección de Dukas: Albéniz estuvo el domingo en casa de Chevillard, pero hélas no lo he visto! Es una pena que no haya profesor barón capaz en la Schola [...]»⁵³⁰.

En la segunda, se intuye el interés de Selva por hacer partícipe de sus conciertos al pintor en 1907:

He recibido la gentil carta de Mme. de Castéra y vuestras cuestiones las cuales procuraré responder lo mejor posible. Primero Sert estaba con el secretario de Dujardin Baumetz cuando lo he visto en el Salón, no le he hablado pues de todos los conciertos de Londres...⁵³¹

La tercera, en diciembre de 1907, es una referencia indirecta: «[...] El Maestro ha preguntado delante de mí a D. Cochin por Sert. Cochin le ha dicho que nada había sido más fácil, que Sert tenía que mandar una carta al arzobispo y que él se la haría llegar. El Maestro debe de escribir a Sert [...]»⁵³². En la cuarta, se alude a las decoraciones de Sert del Salón de Otoño de 1911:

⁵³⁰ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «[...] *J'écris aujourd'hui à Sert pour avoir l'adresse de Dukas: Albeniz était Dimanche chez Chevillard, je en l'ai pas vu hélas! On se plaint qu'il n'y a pas de professeur homme capable à la Schola [...]*». Carta de Blanche Selva a Carlos de Castéra. 19-X-1905. Carta original manuscrita del fondo Castéra.

⁵³¹ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Je reçois la gentille carte de M^{me} de Castéra et vos questions auxquelles je vais tâcher de répondre le mieux possible. 1° Sert était avec le secrétaire de Dujardin Baumetz quand je l'ai vu au Salon, je ne lui ai donc pas parlé du tout des concerts de Londres...*». Carta de Blanche Selva a Carlos de Castéra. 23-X-1907. Carta original manuscrita del fondo Castéra.

⁵³² Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «[...] *Le Maître a demandé devant moi à D. Cochin pour Sert. Cochin a dit que rien n'était plus facile, que Sert n'avait qu'à lui envoyer une lettre pour l'archevêque et qu'il la lui ferait parvenir. Le Maître a dû écrire à Sert [...]*». Carta de Blanche Selva a René de Castéra. 31-XII-1907. Carta original manuscrita del fondo Castéra.

A continuación he ido al Salón donde he quedado atrapada por los Denis ¡sin poder salir de esta sala VI! No obstante me sentía con cosas para hacer: ir a casa de Pleyel escoger el piano y regresar a mi casa para anotar el material [...]. Me propuse ir a la búsqueda de los decorados de Sert, pero mi fe, me he entretenido demasiado tiempo con los Denis y no he visto ningún otro...⁵³³

Finalmente en carta del 14 de abril de 1927, Selva cita a Sert como uno de los amigos cercanos de Séverac, del que quiere recopilar documentación para su biografía:

Vengo de escribir a Mme. de Séverac madre, a Henriette y a Alix de Séverac para obtener toda la documentación que comprende la infancia, la familia, etc., etc. Es a vos que vengo para todo lo que concierne al periodo parisino de nuestro amigo. Escribiré a d'Indy, a Poujaud, Bréville, Roussel, Sérieux, Dukas, Canteloube, Bret, Labey, Viñes, Sert, Lerolle, Valentine Rouart, Madeleine Maus, para obtener copias de las cartas...etc. Decidme a quien creéis que debo aún escribir, entre las personas que ha frecuentado Déodat y que no conozco [...]⁵³⁴.

f. Miquel Soldevila (1886-1956)

Miquel Soldevila fue el esmaltador más reconocido de su tiempo, dibujante y pintor que cultivó retratos, temas religiosos y mitológicos. En el artículo «*De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern*»

⁵³³ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «[...] *Ensuite je suis allé au Salon où je suis restée accrochée par les Denis sans pouvoir quitter cette salle VI! Je me sentais pourtant bien de choses à faire : aller chez Pleyel choisir le piano et rentrer chez-moi annoter le matériel [...] Je me proposais d'aller à la recherche des décorations de Sert, mais ma foi, je m'étais attardée trop longtemps aux Denis et je n'ai rien vu d'autre [...]*». Carta de Blanche Selva a destinatario sin identificar. X-1911. Carta original manuscrita del fondo Castéra.

⁵³⁴ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «[...] *Je viens d'écrire à Mme de Séverac mère, à Henriette et à Alix de Séverac, pour obtenir toute la documentation qui touche à l'enfance, à la famille, etc, etc. C'est à vous que je viens pour tout ce qui touche à la période parisienne de notre ami. Je vais écrire à d'Indy, à Poujaud, Bréville, Roussel, Sérieux, Dukas, Canteloube, Bret, Labey, Viñes, Sert, Lerolle, Valentine Rouart, Madeleine Maus, pour obtenir des copies de lettres, etc. dites-moi à qui vous voyez que je doive encore écrire, parmi les gens qu'a fréquenté Déodat et que je ne connais pas [...]*». Carta de Blanche Selva a René de Castéra. 14-IV-1927. Carta original manuscrita del fondo Castéra.

[1930], Selva ensalza junto a su orfebrería esmaltada, su obra *La creació d'Eva* (1930) expuesta en el Pavellón de los Artistas Reunidos de Barcelona⁵³⁵.

Así, entendemos que Selva habría conocido a Soldevila ca. 1930. El siguiente fragmento indica que se relacionaron en reuniones privadas, junto con el dibujante Joan Junceda en casa de la pianista en 1930:

*Ara, amic Junceda, durant aquests dies i nits de lluita vital, he pensat sovint amb vostè i en l'amic Miquel Soldevila (perquè no puc separar-los l'un de l'altre – que per a mí em semblen ésser germans bessons!) i he desitjat i desitjo ardentment veure'ls. Així em prenc la llibertat de demanar-los-hi si poden venir a visitar-me-. No podré fer-los música encara...però sí parlarem, i els hi diré coses ben divertides. Si possible vinguin demà Diumenge per allà [a] les 4 de la tarda, perquè en aquesta hora no penso tenir cap visita destorbadora, i així podrem ésser tres criatures en [...]. No puc avisar l'amic Soldevila perquè no tinc la seva direcció, per això li demano fer-me el favor d'avisar-lo vostè mateix. Si l'un de vostès no fos lliure que l'altre no deixi de venir per això!!*⁵³⁶

En definitiva, Selva conoció durante la primera década del siglo XX y con motivo de varias exposiciones como el Salón de Otoño de París (1906, 1907 y 1911) la pintura del catalán Anglada Camarasa, relacionándose hasta 1927 con el decorador y amigo de Séverac Josep M^a Sert. Ya en 1930 Selva se relacionó con el esmaltador, dibujante y pintor Miquel Soldevila, amigo del dibujante Joan Junceda.

IV.3.4. Relaciones con dibujantes:

El dibujo, clara herencia del Modernismo vienés⁵³⁷, está muy presente en el marco de relaciones interdisciplinarias de Selva⁵³⁸.

⁵³⁵ SELVA, Blanche. « De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern». Barcelona: *La Veu de Catalunya*, [7-I-1930].

⁵³⁶ Carta de Blanche Selva a Joan Junceda. Barcelona, 13-XII-1930. Carta original manuscrita en catalán. Se conserva una copia en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

⁵³⁷ Gustave Klimt es un claro precedente de revalorización del dibujo durante la Secesión vienesa (1897-1918).

⁵³⁸ Como precedentes es obligado citar la caricatura de Daliès «Blanche Selva au piano» (1908) y de Vanek «Blanche Selva» (*Le Monde Musical*, 15 a 30-III-1921), ambos originales conservados en París: BNF, B. MEYER 030 y B.001.

a. Joaquín Renart (1879-1961)

Fig. 11. Retrato de Joaquín Renart

Este coleccionista, ilustrador, decorador, dibujante de *Art Nouveau* y discípulo de Martí i Alsina, fue uno de los últimos epígonos del Modernismo, fundó el *Foment de les Arts Decoratives* (1903), dirigió el *Cercle Artístic de Sant Lluc* y fue famoso por sus ex libris.

Renart presenció varios conciertos de Blanche Selva en Cataluña, de los que se han conservado algunos programas de conciertos ilustrados con perfiles esbozados de la intérprete. Así, en los cuadernos de dibujo de Renart, hemos localizado varios programas de conciertos fechados entre 1926 y 1928, que dan muestra del interés que debió suscitar la intérprete durante las conmemoraciones del centenario de Beethoven y Schubert en Barcelona entre 1927 y 1928 respectivamente.

Concretamente Renart escuchó a Blanca Selva en el quinto concierto de la Associació de Música «Da Camera» (Barcelona: PMC, 7-II-1927)⁵³⁹, en el ciclo « Les sonates per a piano i per a violí i piano de Beethoven» (Barcelona: Sala Parés, 1926-1927), así como en la cuarta sesión sobre las sonatas de Beethoven (Barcelona: PMC, 11-IV-1927), organizada por la Associació d'Amics de la Música⁵⁴⁰. Finalmente Renart también acudió a la segunda sesión extraordinaria de los «Concerts Blaus» (Barcelona: Palau de la Música, 13-III-1927)⁵⁴¹.

Testimonio de estas audiciones son las ilustraciones formadas por un total de once bocetos a lápiz y carbón que reproducen variados perfiles individuales de Blanche Selva y a dúo con Joan Massià y Joan Llongueras, ambos estrechamente vinculados con la pianista. En todos estos pequeños esbozos, dotados de gran personalidad, podemos apreciar la inconfundible silueta de la intérprete.

⁵³⁹ BC: Renart -096 (Ren) Ren 8 au, 1895 (2).

⁵⁴⁰ BC: Renart R.1916.

⁵⁴¹ BC: Renart 1903.

A nivel descriptivo, sobresalen además otros elementos: el grado de simplicidad y abstracción de los esbozos, la diversidad de puntos de vista (perfil, retrato y espalda), así como la asociación con objetos inherentes a la imagen física y musical de la pianista, con sus inconfundibles gafas, su volumen corporal, así como el piano.

Fig. 12. Joaquín Renart, [«Blanca Selva 1»] (Barcelona, 26-III-1927).
Boceto a lápiz. BC, R. 1911.

Fig. 13. Joaquín Renart, [«Blanca Selva 2»] (Barcelona, 26-III-1927).
Boceto a carboncillo. BC, R.1911/2.

Blanca Selva
11 Abril

Fig. 14. Joaquín Renart, [«Blanca Selva 3»] (Barcelona, 11-IV-1927).
Dibujo a carboncillo. BC, R.1915.

Fig. 15. Joaquín Renart, *Perfils sabuts* (Barcelona, 7-XII-1925).
Dibujo a carboncillo. BC, R. 1704.

Fig. 16. Joaquín Renart, [«Blanca Selva 4»] (Barcelona, 7-II-1927).
Dibujo a carboncillo. BC, R. 1895/1.

Fig. 17. Joaquín Renart, [«Blanca Selva 5»] (Barcelona, 7-I-1926).
Dibujo a lápiz. BC, R. 1717/1.

13 Març, 1927.

Fig. 18. Joaquín Renart, [«Blanca Selva 6»] (Barcelona, 13-III-1927)
Dibujo a lápiz. BC, R. 1903.

Fig. 19. Joaquín Renart, [«Blanca Selva 7»] (Barcelona, 7-I-1926)
Dibujo a carboncillo. BC, R. 1717/1.

Fig. 20. Joaquín Renart, «El mestre Llongueras llegint la
conferència de Blanca Selva» (Barcelona, 26-III-1927)
Dibujo a carboncillo. BC, R. 1910.

Fig. 21. Joaquín Renart, [*Programa de concierto ilustrado con el perfil de «Mlle. Selva»*] (Barcelona, 29-III-1927). Dibujos a lápiz. BC, sin catalogar.

Fig. 22. Joaquín Renart, [*Programa de concierto ilustrado con un perfil de Blanca Selva*] (Barcelona, 2-IV-1927). Dibujo a lápiz. BC, sin catalogar.

Finalmente la siguiente alusión al «amigo Renart» da una idea de la proximidad entre dibujante e intérprete:

He portat aquells dibuixos i gravats a l'amic Renart per a demanar-li que els posi uns marcs. I li he preguntat per a la vostra direcció. Ell no ha pogut recordar-se

*del número del carrer de Mallorca on vós viviu, però m'ha dit que s'encarregaria d'entregar-vos la meva lletra [...]*⁵⁴².

b. Ricard Opisso Sala (1880-1966)

Este dibujante y caricaturista autodidacta trabajó durante un tiempo con Antoni Gaudí en la Sagrada Família y frecuentó la tertulia artística de *Els Quatre Gats*. Además de ilustrar cuentos y colecciones de cromos, publicó en diversas revistas modernistas siguiendo el estilo de Toulouse-Lautrec y Steilen. La siguiente ilustración refleja el concierto ofrecido por Blanca Selva y Joan Massià el 20 de octubre de 1929 en el Orfeó Sallentí (Sallent, Barcelona).

Fig. 23. Ricard Opisso, [«Blanca Selva y Joan Massià»] (Sallent, octubre 1929).
Dibujo en tinta. *L'Abella* II/16.

⁵⁴² Carta de Blanche Selva a Joan Junceda. Barcelona, 13-XI-1930. Se conserva una copia de la carta original manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

c. Joan Junceda (1881-1948)

Fig. 24. El escritor Josep M^a Folch i Torres
y el dibujante Joan Junceda.

Fue un gran ilustrador. Colaboró en numerosas publicaciones de adultos y niños e ilustró centenares de libros como *La isla del tesoro* y *Els viatges de Guílliver* entre otros. Su obra, numerosísima y popular, sobresalió por el acierto expresivo, una extraordinaria habilidad técnica y seguridad artística. A través de un gran poder de síntesis, refleja las formas de vida de la sociedad catalana de los tres primeros decenios del siglo XX⁵⁴³.

Durante cincuenta años, Junceda produjo más de cincuenta mil dibujos, marcados por un carácter modesto y reprimido, pero a la vez consciente del contexto de coacción y dominio que le tocó vivir, y dotado de una gran integridad moral. Tuvo una difusión profesional precaria pese a la enorme cualidad de su producción gráfica que haría falta fuera reconocida por su popularidad⁵⁴⁴.

Selva y Junceda hubieron podido conocerse a través de la *Revista Musical Catalana*, de la que Junceda era ilustrador. Entre noviembre y diciembre de 1930, Selva escribió dos cartas a Junceda. En la primera de ellas, la pianista agradece el regalo de unas ilustraciones y el grabado *St. Francesc predicant els peixos* que ensalza:

[...] trobo exquisits de fantasia alada, de gràcia i de frescor, la petita mostra que m'haveu enviat. El dels infants, especialment, és d'una sensibilitat delicadíssima i d'una observació finíssima com passa sempre en tots els vostres dibuixos còmics o

⁵⁴³ Fue gran amigo de su vecino Enrique Granados, con quien cultivó una gran admiración por la música y la plástica simultáneamente. Su padre fue el primer maestro de Granados y su esposa alumna de Granados.

⁵⁴⁴ SATUÉ, Enric. *Les caplletres d'en Junceda*. Barcelona: Alta Fulla, 1983, pp. 7 y 11.

*humorístics. Per a mi, la qualitat que més m'entusiasma en el vostre art és que, per damunt de la gran fantasia humorística expressada per l'exageració volguda de certes coses – admirablement observades i no menys admirablement traduïdes, de la manera més fina, més pulcra, més bella, més espiritual- existeix sempre en els vostres dibuixos còmics la més exquisida poesia i la més bondadosa i amorosa caritat. Els confessaré que, d'una manera general, m'agraden molt poc sovint les caricatures i l'humorisme perquè té malícia, la perversitat i l'orgull acaben de matar-hi tota vel.leïtat de noblesa, de pietat i de bondat humana i divina. Les coses dites còmiques, per a mi, són més aviat lamentables que divertides. I la visió de lletgesa que en resulta m'afligeix més aviat que em faci riure. En canvi, amb el vostre art, passa el contrari. Un somriure de compassió caritativa, sense cap mala malícia, il.lumina el cor, i l'alegria que encomana és franca germanívola. La visió dels ridículs, llavors, enlloc de conduir a menysprear la humanitat, serveix més aviat a fer més amables els pobres objectes que ens inciten a riure*⁵⁴⁵.

Finaliza esta primera carta sugiriéndole que espera ilustraciones suyas para la traducción catalana de su biografía sobre *Déodat de Séverac* (1930) que adjunta en la carta. Proyecto que ya había anticipado un año antes a Joan Llongueras en una carta del 15 de marzo de 1929:

Trabajo con fuerza mi *Séverac* para París. Espero terminarlo la semana próxima o la siguiente en todo caso. En abril pues, comenzaré la traducción catalana [...]. He pensado pedir a Junceda que me dibuje algunas viñetas para los diversos capítulos de la edición catalana. Pienso todo el tiempo en Junceda escribiendo este libro...el espíritu de Séverac, en cierto sentido, se le parece todo...⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ Carta de Blanche Selva a Joan Junceda. Barcelona, 13-XI-1930. Se conserva una copia de la carta original manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

⁵⁴⁶ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « *Je travaille à force à mon Séverac pour Paris. J'espère le terminer la semaine prochain ou l'autre en tous cas. En Avril donc, je commencerai la traduction catalane [...]. J'ai pensé demander à Junceda de dessiner quelques culs-de-lampe pour les divers chapitres de l'édition catalane. Je pense tout le temps à Junceda en écrivant ce livre...l'esprit de Séverac, dans un certain sens, lui ressemble tout...* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 15-III-1929. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.73.

En la segunda carta Selva, indisputada, concierta un encuentro en su casa con Joan Junceda y el pintor Miquel Soldevila⁵⁴⁷. Finalmente añadimos que Selva dedicó al dibujante la pieza «*A la muntanya les cabres, el vent i Caputxinet s'hi diverteixen força*» de la suite para piano *Records i entremeliadures* (1931).

De esta manera, fueron tres los dibujantes con los que Selva se relacionó, dos de ellos Renart y Junceda amigos cercanos de la intérprete. Renart que dibujó once bocetos a lápiz y carbón de la pianista entre 1926 y 1928 practicó un estilo modernista epigonal, mientras que la popular y numerosa producción gráfica de Junceda se inscribiría de lleno en el tardonovecentismo. Finalmente el caricaturista Opisso, también de estilo modernista como Renart, retrató a Massià y Selva en 1929, desconociéndose si dicha ilustración trascendió en amistad.

IV.3.5.Relaciones con escultores

La influencia del Clasicismo escultórico, arte omnipresente en la cultura del *Nou-cents* (1910-1930), se perfila como otro de los vínculos artísticos más destacados del periodo catalán de Selva⁵⁴⁸.

c. Manolo Hugué (1872-1945)

Fig. 25. Autorretrato del escultor
Manolo Hugué

⁵⁴⁷ Carta de Blanche Selva a Joan Junceda. Barcelona, 13-XII-1930. Se conserva una copia de la carta original manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

⁵⁴⁸ Si bien desconocemos sus precedentes, es posible que la intérprete, vecina del taller de Rodin (1840-1917) de la *rue Varenne* en París, hubiera conocido durante su juventud al gran maestro de la escultura clásica.

Conocido como Manolo, este escultor barcelonés desarrolló un estilo personal y ecléctico, síntesis del arte antiguo (clásico y gótico) y de vanguardia (fauvismo, cubismo), basado en el modelaje y la geometrización del volumen. Selva y Manolo podrían haberse conocido en París, a raíz de la estancia del escultor entre 1900 y 1910 o también en Ceret, foco de expansión del cubismo, gracias a Séverac entre 1910-1914 y/o 1919-1921. Selva reencuentra al escultor en 1928, en Barcelona y describiendo sus cualidades recomienda a Joan Llongueras que lo conozca:

He tenido la alegría de reencontrar, ayer, un viejo amigo común de Déodat de Séverac y mío de otros tiempos: el escultor Manolo. Vos lo debéis conocer sin duda [...], os lo recomiendo de todas maneras y de todo corazón. Es un verdadero *gran* artista, uno de aquellos que no hacen época, porqué hacen verdaderamente el Arte [...]. Y este hombre ha tenido la más desafortunada vida que uno pueda imaginar [...]. Y este hombre que ha sido desafortunado, moralmente y artísticamente incomprendido [...] hace falta que esté rodeado por todos nosotros, los que llevamos en el corazón la dulce claridad de Cristo, nosotros que sabemos querer al hombre antes que al artista, sin separar uno del otro, en todo lo que amamos. Este hombre [...] tiene el corazón noble, el alma pura...y su pureza más alta y más admirable aún. Os lo confío amigo, conociendo los tesoros de vuestro corazón y la sensibilidad de vuestra alma, dentro de la vida como dentro del Arte. He aquí un hermano entre nosotros, hagamos fiesta a su alrededor y no lo abandonemos jamás [...]⁵⁴⁹.

⁵⁴⁹ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *J'ai en la joie de revoir, hier, un vieil ami commun de Déodat de Séverac et de moi autrefois: le sculpteur Manolo. Vous devez le connaître sans doute [...], je vous le recommande de toutes manières et de tout cœur. C'est un vrai grand artiste, un de ceux qui n'ont pas d'époque, parce qu'ils font vraiment de l'Art [...] ! Et cet homme a eu la plus malheureuse vie qu'on peut rêver [...]. Et pour cet homme qui a été si malheureux, si incompris moralement et artistiquement même [...], il faut qu'il soit entouré maintenant par tout nous autres, nous autres qui portons dans le cœur de la douce clarté du Crist, nous autres qui savons aimer l'homme avant l'artiste, sans séparer l'un de l'autre, en tous ceux que nous aimons. Cet homme [...] c'est un noble cœur, une âme pure...et sa pureté plus hautes et plus admirables encore. Je vous le confie, ami, sachant les trésors de votre cœur et la sensibilité de votre âme, dans la vie comme dans l'Art. Voici un autre frère venu parmi nous, faisons fête autour de lui et ne l'abandonnons jamais [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 24-IV-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 62.

d. Josep Llimona (1864-1934)

Fig. 26. El escultor Josep Llimona.

Cofundador del *Cercle Artístic de Sant Lluc*, Llimona, que se dio a conocer en Barcelona, Madrid, Bruselas, París y Buenos Aires, gozó de éxito oficial durante el Novecentismo al cultivar un estilo ecléctico como síntesis de las corrientes modernistas y simbolistas europeas. En sus temáticas religiosas y múltiples desnudos femeninos, predominan una contención serena del erotismo femenino, así como una mayor agresividad en la escultura masculina.

Selva alude a una primera visita al taller del escultor el 6 de julio de 1927, visita mediada por Joan Llongueras:

*El nostre bon amic Massià no podrà venir avui al taller d'en Llimona. Això li serà absolutament impossible. Jo hi aniré doncs sola. Em trobaré en el carrer, davant la porta d'en Llimona, una mica abans de $\frac{3}{4}$ de 7, esperant l'arribada de vostè, perquè no vull entrar sola a casa d'en Llimona, que no conec, i amb qui la conversa em seria difícil!*⁵⁵⁰

Así pues, Selva se relacionó con dos conocidos escultores de su tiempo. Mantuvo una estrecha relación de amistad con el escultor Manolo ya forjada en París (1900-1910) y Ceret (1910-1921), mientras que su relación con el escultor Llimona fue más esporádica, concretándose en una visita puntual a su taller en 1927.

⁵⁵⁰ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l, 6-VII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 37.

IV.3.6.Relaciones con dramaturgos

b. Adrià Gual (1872-1943)

Fig. 27. Adrià Gual.

Formado en París este autor dramático y director de escena modernista, fundador del *Teatre Íntim* y director de la *Escola Catalana d'Art Dramàtic* (1913), renovó, con obras que oscilaron entre la alegoría y el naturalismo, el teatro catalán. Gual se refiere a Selva en su conocido diario *Mitja vida de teatre, memòries* (1960), fundamental para entender la vida teatral catalana del primer cuarto del siglo XX. La pianista y el dramaturgo hubieron podido conocerse en la *Associació Obrera*, de la que Gual era director de la *Associació Obrera de Teatre*, o bien a través de Llongueras con el que Gual compartió algunos proyectos escénicos como *El burgués gentilhomme* de Molière en 1926.

Gual evoca en su diario de actividades del 15 de junio de 1926, una sesión en homenaje al centenario de la muerte de Beethoven a cargo de Blanche Selva y Joan Llongueras en el *Institut Català de Rítmica i Plàstica*:

15 Juny, 1926. Tribut a Beethoven, a càrrec de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica, de Joan Llongueres, amb el concurs de Blanca Selva al piano [...]. Quan a la sessió d'homenatge a Beethoven en ocasió del seu centenari, no em pertoca més que haver-ne tingut la pensada devota, i tot seguit el posava en bones i excel·lents mans de Joan Llongueres i de Blanca Selva. Crec que no he de dir res més amb intenció de garantir-ne l'encert i l'eficàcia. Una sessió magnífica d'interpretacions plàstiques de certes obres del mestre damunt un decorat fosc, tirant a negre; comentada per la paraula del seu animador, i als acords pulcríssims de la gran concertista, podem dir que fou alguna cosa d'extraordinari⁵⁵¹.

⁵⁵¹ GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre, memòries*. Barcelona: Aedos, 1960, pp.314 y 318.

Así pues, Gual deja palpable su admiración por la faceta interpretativa de Selva, una admiración compartida con otros artistas como el dibujante Joaquín Renart y aquí apuntada con motivo del centenario de Beethoven y compartida con Joan Llongueras.

IV.3.7. Relaciones con bailarines

a. Pauleta Pàmies (1850-1937) y la *Escola de Dansa* del Liceu

Si bien no conocemos relaciones directas de Selva con bailarines, la publicación de su monografía sobre danza *La moda i la dansa a l'època moderna* (1930), junto con los coautores Manuel Rocamora y Aureli Capmany, hace pensar en cierta proximidad y conocimiento por parte de Selva de aquellas escuelas de baile barcelonesas que entre las décadas de 1920 y 1930 modernizaron la pedagogía de la danza.

En particular, hemos de referirnos a la escuela de baile de la C/ Sant Pau, núm. 59 que fundó la bailarina y coreógrafa Pauleta Pàmies Serrano, primera bailarina del Liceu (1880-1881), bailarina del teatro Tívoli y discípula de Ricard Moragas. Pàmies que se retiró en 1895 realizó la coreografía de *El corregidor y la molinera* de Falla (1917) y enseñó danza a la mayoría de bailarinas catalanas del siglo XX como Tórtola Valencia y Josefina Cirera entre otras⁵⁵².

En definitiva, el contexto artístico catalán de Blanche Selva muestra un número significativo de relaciones interdisciplinares cuyas influencias oscilan entre relaciones más superficiales y relaciones más estrechas de intercambio estético. Fueron relaciones esporádicas las mantenidas con el pintor, dibujante y esmaltador Miquel Soldevila y el escultor Josep Llimona. Selva conoció también indirectamente la pintura de Anglada Camarasa y la narrativa de Josep Pla. Por otro lado, conocieron puntualmente a la intérprete el escritor Josep M^a Junoy y el dramaturgo Adrià Gual.

Cierta influencia estética apreciamos en la literatura de Joan Maragall, del que Selva musicó el poema *La nit de la Puríssima*, así como de la escuela de danza de Pauleta Pàmies, posiblemente inspiradora de la monografía de Selva *La moda i la dansa a l'època moderna* (1930). Más fecundas fueron las relaciones con los escritores neomaragallianos Joan Llongueras, Miquel Ferrà y Miquel Melendres de los que Selva

⁵⁵² LLORENS, P.; AVIÑO, Xosé et al. *Història de la dansa a Catalunya*. Barcelona: Caixa de Barcelona, 1987.

musicó varios poemas en sus canciones. Además, Selva mantuvo amistad con el decorador Josep M^a Sert, amigo de Séverac, los dibujantes Joaquín Renart y Joan Junceda así como el escultor Manolo.

IV.4. RELACIONES MUSICALES DE BLANCHE SELVA

IV.4.1. Introducción

Blanche Selva desarrolló durante los años catalanes un complejo marco de relaciones personales y profesionales. Primeramente continuó relacionándose con compositores scholistas franceses como Vincent d'Indy y Joseph-Guy Ropartz. En segundo lugar, se relacionó con músicos hispanos como Albéniz, Morera, Millet, Mompou, Blancafort o Gerhard. Además, mantuvo estrechos contactos con intérpretes de la talla de Ricard Viñes, Pau Casals o Joan Massià. Finalmente fue la dedicataria de algunas composiciones catalanas, hecho que revela el grado de proximidad y consideración de Selva entre los músicos catalanes.

IV.4.2. Continuidad desde España de los vínculos con músicos franceses

a. Vincent d'Indy (1851-1931)

Fig. 28. Vincent d'Indy.

Como afirma Jean-Marc Warszawski, Vincent d'Indy es un personaje central en la biografía de Blanche Selva. Se conocieron en Valence en 1899 donde la familia de Selva se había trasladado. Después en Ginebra un concierto de obras de d'Indy supuso toda una revelación para Selva. D'Indy la nombró profesora de piano en la Schola

Cantorum con dieciocho años⁵⁵³. Selva y d'Indy participaron junto con la Sociedad de Amigos de la Música de París en el tercero de los *Sis Concerts de Música Francesa* celebrado el 17 de mayo de 1917 en el Palau de la Música Catalana (Barcelona). A partir de entonces y hasta 1930, no tenemos más noticias de los vínculos de Selva con d'Indy desde Cataluña. Rémy Campos y Nicolas Donin hablan de un posible distanciamiento ideológico entre ambos motivado ca. 1918 por desacuerdos sobre los problemas de articulación y fraseo; y más adelante por diferencias en la pedagogía desarrollada en el tratado de Selva *L'enseignement musical de la technique du piano* (1916-1925)⁵⁵⁴.

En septiembre de este mismo año 1922, Selva confiesa a Ropartz su ruptura con d'Indy y sus proyectos de fundar una nueva escuela en París bajo los auspicios del maestro:

Las cosas han terminado entonces de la mejor manera posible aunque nadie jamás osaba esperarlo, esto es lo que me ha dicho: «jamás se podrá decir que habéis faltado a la Schola, y tenéis que hacer *vuestra* escuela, es la única manera de hacerlo bien [...]. Él ha aceptado venir a comprender, desde ahora, mis alumnos privados y también la Escuela que me esforzaré de fundar en París, cuando haya terminado mi compromiso en Praga, podrá ser fundada bajo su presidencia de honor, si él es aún de este mundo [...]. Ha sido para mí un inmenso alivio, pues no sabría decir todo lo que he podido sufrir, por este lado, estos últimos años, sufrimiento del que hace ya más de diez años [...]. En cuanto a mí, aprecio siempre más [...] el perdón, la transfiguración posible por el sufrimiento [...]»⁵⁵⁵.

⁵⁵³ WARSZAWSKI, Jean-Marc. «Blanche Selva». En: *Íd., Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, p.4.

⁵⁵⁴ CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy: de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début de XXe. siècle », *Annales Suisses de Musicologie* XXV (2005), p.203.

⁵⁵⁵ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *Les choses on alors fini* pour la mieuse bien mieux qu'on n'aurait jamais ose l'espérer, ça c'est lui qui m'a dit: «jamais il ne se pourra rien faire dire qu'il vous faut avec la Schola, et il vous faut-faire votre école à vous, c'est le seul moyen de mettre bien [...]. Il a accepté de venir entendre, des maintenant, mes élèves privés et d'ainsi l'École que je m'efforcerais de fonder à Paris, quand j'aurai fini mon engagement de Prague, pourra être placée sous sa présidence d'honneur, s'il est encore de ce monde [...]. C'est pour moi une immense délivrance car je ne saurais dire ce que j'ai pu souffrir, de ce côté, ces dernières années, souffrance qui date déjà de plus de dix ans [...]». Carta de Selva a Joseph Guy Ropartz, Perpiñán 22-IX-1922. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, BLANCHE 28.

La siguiente carta del 12 de mayo de 1923 dirigida Joseph Guy Ropartz desvela los motivos de este distanciamiento mostrando cierta discrepancia en la finalidad y aplicación del método musical de Selva por parte de d'Indy, por lo que Selva se muestra contrariada hacia su maestro:

Le expuse pues esto lo más ampliamente posible. Él manifestó enseguida un interés creciente [...] por las aplicaciones a los principios que le expuse, y proponiéndome resolver las dificultades sobre las cuales había creído sin certeza. Él aprobó absolutamente más y más convencido a medida que las aplicaciones de los principios adquirían su precisión. Así delante de nosotros nos veíamos el uno al otro [...] cantando los temas, dibujando las líneas melódicas dentro del espacio, adaptando los gestos a los acentos, etc. [...]. El maestro [...] me ha dicho: «Es extremadamente interesante, pero esto va más allá de lo que vos habéis encontrado. Vos no conocéis las consecuencias de vuestros principios. Vuestras bases son muy ciertas, pero hace falta dirigir esto hacia un fin, que va más lejos de lo que se piensa [...]». Después desde un punto de vista artístico: [...] ha sido entonces que yo misma le he traído nuevos frutos, le he testimoniado por ello su excelencia y también por glorificarlo y perpetuarlo, ha sido entonces que he sido desaprobada o abandonada por los que yo sé, insuficientemente comprendida [...]. No hay sufrimiento comparable, cuando el «especialista» toma la forma de un sacerdote [...]⁵⁵⁶.

Así no es hasta septiembre de 1930 que Selva y d'Indy se reencuentran en Barcelona, momento en el que Selva pide al maestro ser el presidente de honor de la

⁵⁵⁶ Reproducimos este fragmento en su idioma original: «[...] *Je lui ai donc exposé ça le plus largement possible. Il a aussitôt manifesté un intérêt puissant, faisant lui-même à mesure, des applications aux principes que je lui exposais, et me proposant à résoudre des difficultés sur lesquelles il disait avoir créé sans certitude. Il a approuvé absolument de plus en plus convaincu à mesure que les applications des principes montraient leur justesse. Ce devant de nous voir l'un et l'autre, [...] chantant des thèmes, dessinant des lignes mélodiques dans l'espace, adaptant des gestes aux accents, etc. [...]. Le Maître [...] m'a dit: «C'est extrêmement intéressant, mais ça entraîne très loin, ce que vous avez trouvé là. Vous n'êtes pas au bord des conséquences de vos principes. Vos bases sont très certaines, mais il faut mener ça jusqu'au bout, qui va plus loin qu'on se pense d'abord [...]. Puis au point de vue artistique: [...] c'est alors que j'ai été à même de lui faire porter de nouveaux fruits, de témoigner par cela même de son excellence et ainsi, de le glorifier et de le perpétuer, c'est alors que je suis désavouée ou lâchée par ceux dont je sais, insuffisamment comprise [...]. Il n'est pas de souffrance [...] comparable, quand le « métier » prend la forme d'un sacerdoce [...].* Carta de Selva a Joseph Guy Ropartz, Praga 12-V-1923. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, BLANCHE 30.

Academia de Música de Barcelona⁵⁵⁷. Con la muerte de d'Indy al año siguiente (1931), Selva proyectará una biografía sobre el maestro, proyecto que quedará inacabado⁵⁵⁸.

b. Joseph Guy Ropartz (1864-1955)

Fig. 29. Joseph Guy Ropartz.

Selva, que compartía valores eclesiásticos y musicales con este compositor alsaciano con el que había colaborado como profesora de piano en el conservatorio de Estrasburgo (1919-1926) y en la edición *Chansons de France pour les enfants* (1916), en víspera de su asentamiento catalán mantuvo correspondencia con este scholista que aparece como un amigo y un confidente privilegiado de Selva⁵⁵⁹. Dicha correspondencia permite entender algunos de los motivos y razones que motivaron el traslado de Selva a Cataluña, como su atracción por la patria catalana como país de luz, así como su identificación con la raza catalana⁵⁶⁰. Ideales mediterraneístas explícitos en la carta del 4 de enero de 1922 dirigida a Ropartz:

[...] como sabéis, estoy encantada de mi breve estancia en mi patria catalana.
Los conciertos han ido bien [...], y pues guardo el recuerdo de este país, tan bello, tan cautivador, con la admirable luz que es bondad de la vida sola. Nada me es más dulce

⁵⁵⁷ Sobre este episodio, véase el apdo. VI.4.3. y las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 24-X-1930; así como la carta de Blanche Selva a Vincent d'Indy. S.l., 27-X-1930. Cartas originales manuscritas conservadas en Barcelona: BC, M 6193, doc. 81 y 82.

⁵⁵⁸ Sobre esta biografía inacabada véase el apdo. VII.2.5. y la carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Barcelona, 19-I-1932. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, Blanche 41.

⁵⁵⁹ El musicólogo hispanista francés Stépan Etcharry ha estudiado la correspondencia de Selva dirigida a Ropartz entre los años 1919 y 1941, compuesta de 39 cartas autógrafas localizadas en la BNF. ETCHARRY, Stépan. «Portrait de Blanche Selva à travers une correspondance adressée à Guy Ropartz». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, pp. 9-40.

⁵⁶⁰ Como subraya Etcharry es seguramente con la evocación de su terruño, de su tierra catalana, sus raíces meridionales y su identidad mediterránea que Selva ofrece los pasajes más poéticos y más líricos de este intercambio epistolar. En: *Ibid.*, p.26.

que esta luz precisa, que dibuja cada cosa con tanta verdad y le da al mismo tiempo encanto y valor [...]. Es así que yo he tomado consciencia más aun que antes de que soy irresistiblemente catalana. Lo soy de raza por toda mi familia paterna, y la «danza rítmica» de mi interpretación pianística, el colorido, la vida, la línea, la claridad y la sobriedad, así como la calidez, la dulzura y la suntuosidad de este estilo proceden de esta descendencia [...]⁵⁶¹.

Medio año más tarde, en julio de 1922, Selva escribe a Ropartz desde Ceret (Pirineos Orientales) con parecidas alusiones al Mediterraneísmo (raza, luz y patria catalanas) que aquí relaciona también con Séverac:

Estoy en mi país ancestral y de elección: Cataluña. Hace una luz maravillosa, esta luz incomparable, pues alegre, siempre juvenil, buena, amplia, que da un anticipo del paraíso. Me siento cada vez más «de aquí», cada vez que regreso y sólo allí, me siento verdaderamente bien. «Es allí que yo quisiera vivir...» [...]. Como entiendo a Déodat por haber venido aquí... [...] Por el momento sueños [...]⁵⁶².

Además, Selva informó a Ropartz de sus primeros conciertos con Massià en España en 1924:

⁵⁶¹ Reproducimos este fragmento en su idioma original: « [...] *comme vous savez, et si j'ai été ravie de mon court séjour dans ma patrie catalane. Les concerts y ont bien marché [...], et dont je garde le souvenir, ce du pays lui-même, si beau, si attachant, avec l'admirable lumière qui est du bonheur et de la vie à celle seule. Rien me n'est doux comme cette lumière précise, qui dessine chaque chose avec tant de vérité et lui donne, en même temps, tant de charme et de valeur [...]. C'est que aussi, j'ai pris conscience plus encore qu'avant que je suis irrésistiblement Catalane. Je le suis de race par toute ma famille paternelle, et la «danse rythmique» de mon jeu pianistique, le coloris, la vie, la ligne, la netteté et la sobriété autant que la chaleur, la douceur et la somptuosité de ce jeu, viennent de cette lignée [...]* ». Carta de Selva a Joseph Guy Ropartz, Orient Express-Paris, 4-I-1922. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, BLANCHE 24.

⁵⁶² Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *Je suis dans mon pays ancestral et d'élection: la Catalogne. Il y fait une lumière merveilleuse, cette lumière incomparable, donc joyeuse, toujours jeune, bonne, dilatante, qui donne un avant-goût de paradis. Je me sens toujours plus «d'ici», à chaque fois que j'y reviens et là seulement, je me sens vraiment bien. «C'est là que je voudrais vivre...».* [...] *Comme je comprend Déodat d'être venu ici... [...] Pour le moment, rêves [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Orient Express-Ceret, 17-VII-1922. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, Blanche 27.

He regresado de Francia por Barcelona, los conciertos de Madrid que debían finalizar la gira han sido trasladados al año próximo. He rehecho la música con Massià. Y como más va, más es mi sueño...Qué naturaleza exquisita, en todos los sentidos. Pero esta vez estoy en París, y no tengo tiempo de curiosear con los amigos conocidos en Valencia...No puedo más que enviaros para Cecilia y para vos, mis mejores amistades⁵⁶³.

La última referencia a Ropartz procede de una carta escrita por Selva el 19 de enero de 1932, en la que pide al alsaciano recuerdos y detalles biográficos para elaborar la ya mencionada biografía del reciente fallecido Vincent d'Indy⁵⁶⁴. Desde 1932 y hasta 1936, Selva continuó escribiendo a Ropartz desde Barcelona⁵⁶⁵.

IV.4.3. Vínculos con compositores hispanos

c. Relaciones con compositores nacionalistas

Pese a haber muerto Pedrell (1922), Selva se relacionó con sus herederos más directos, predominando relaciones musicales cercanas a los núcleos de la Schola Cantorum (Albéniz) y el Orfeó Català (Millet, Vives, Garreta, Lliurat entre otros), así como otros nacionalistas como Joaquín Rodrigo entre los más destacados.

⁵⁶³ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *Je suis rentrée de France par Barcelone, les concerts de Madrid, qui devaient terminer la tournée ayant été reportés à l'an prochain. J'ai refait de la musique avec Massià. Et plus ça va, plus c'est mon rêve...Quelle nature exquise, en tous sens. Mais cette fois, je suis à Paris, et je n'ai pas le temps de bavarder avec les amis connues à Valencia...Je ne puis que vous envoyer, pour Cécile et pour vous, mes meilleures amitiés*». Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz, París 3-IV-1924. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, Blanche 33.

⁵⁶⁴ Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Barcelona, 19-I-1932. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, Blanche 41.

⁵⁶⁵ En el archivo familiar de La Touche (Valence), se conservan cinco cartas de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz escritas desde Barcelona, 4-I-1932, 2-II-1932, 20-III-1932 y 9-II-1933; así como una última desde Moulins, 22-X-1936 en la que Selva, a raíz de su exilio, le comenta que está esperando noticias del consulado.

. Isaac Albéniz (1860-1909)

Fig. 30. Isaac Albéniz.

Isaac Albéniz fue profesor auxiliar de los niveles superiores de piano en la Schola Cantorum justo antes que Selva, desde 1897 a 1901. Como afirma Jorge de Persia, ambos se conocieron en el salón de la pianista de la *rue Varenne*, una de las sedes de las reuniones musicales privadas en París, en 1893: salón en el que Blanche Selva estudiaba sin descanso tratando de salvar las dificultades pianísticas de esa gran obra [*Iberia*], y al que acudían habitualmente Gabriel Fauré, Paul Dukas, y muchos otros artistas y músicos cercanos (Turina, Falla, Séverac...). Aunque Collet sitúa en Julio de 1904 la fecha del primer encuentro entre Selva y Albéniz y Andrés Ruiz Tarazona lo sitúa en 1905, ambas fechas nos parecen muy tardías al contrastarlas con las fechas de los estrenos de *Iberia*⁵⁶⁶.

Como se verá en el apdo. V.2., fue precisamente el estreno de *Iberia* de Albéniz en París uno de los hitos más sobresalientes de la relación entre Albéniz y Selva. Durante el proceso creativo de la obra, compositor e intérprete alteraron sus roles musicales intercambiando recíprocamente sus funciones. Así, *Iberia* le sirvió a Albéniz para darse a conocer como compositor mientras que Selva asumió el rol de estudiosa e intérprete de la suite. Intercambios que Collet define de únicos en la Historia del Arte considerando a Selva por encima de otros pianistas de «verdadera colaboradora» del compositor⁵⁶⁷. En este periodo de gestación inicial (1906-1909), Albéniz, a medida que avanzaba en su composición, experimentaba e incluía nuevos recursos pianísticos,

⁵⁶⁶ En: COLLET, Henri. *Albéniz et Granados*. París: Éditions Aujourd'Hui, 1922 (reed. 1982), p.73; RUIZ TARAZONA, Andrés. *Isaac Albéniz: España soñada*. Madrid: Real Musical, 1975, p.72; y PERSIA, Jorge de. *Voilà la véritable Manola...En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, p.85.

⁵⁶⁷ En: COLLET, H. *Ibid.*, p.73 y 163. Cf. también: PERSIA, J. de. *Ibid.*, p.77.

beneficiándose para la escritura de la obra del bagaje técnico de la intérprete. Así, Selva comentaba a propósito del estudio de la obra:

Ya he trabajado, he fabricado una melodía clavando clavos dentro de los muros [...]. Mañana, ataco *Iberia* II y III [...]. El próximo invierno intentaré dar una sesión en la Schola en la que tocaré como todo potaje los cuatro cuadernos de *Iberia*. Se podrá apreciar una masacre entre los fragmentos [...]⁵⁶⁸.

Hasta aquí resulta evidente que compositor e intérprete mantuvieron una estrecha y prolongada relación a raíz del estreno de *Iberia*.

. Enric Morera (1865-1942)

Fig. 31. Enric Morera.

Si bien no conocemos vínculos directos de Selva con este compositor nacionalista y afín al Modernismo, sabemos que Selva interpretó su *Dansa* para piano en el Conservatorio de Igualada (Barcelona) el 21 de abril de 1925, en un concierto organizado por el Ateneu Igualadí de la Classe Obrera. Pieza que un año más tarde programó en un concierto barcelonés, concretamente en los *Establiments Maragall*, organizado por la *Residència d'Estudiants de Catalunya* el 23 de abril de 1926. Por tanto, Selva mantuvo una relación indirecta con Morera a raíz de la interpretación de su *Dansa* para piano.

⁵⁶⁸ Reproducimos el fragmento en su idioma original: «*J'ai déjà travaillé, j'ai fabriqué une mélodie tout en plantant des clous dans les murs, [...]. Demain, j'attaque Iberia II et III. À nous deux mon petit Albéniz, dame il a fallu démolir la maison pour pouvoir y faire entrer le piano, il faut que on serve à quelque chose. L'hiver prochain je vais si amuser à donner une séance à la Schola où je jouerai pour tout potage les 4 cahiers d'Iberia. On pourra faire servir une massacre entre les morceaux [...]*». Postal original manuscrita de Blanche Selva a Isaac Albéniz. Vielmur par Brives la Gaillarde (Corrèze) a. 10-VII-1907. Barcelona, BC: M 2268 – B.II núm. 124.

. Lluís Millet (1867-1941)

Fig. 32. Lluís Millet.

Selva y Millet podrían haberse conocido en torno al Orfeó Català. Tres son las referencias epistolares relacionadas con Lluís Millet. En la primera, con fecha del 16 de junio de 1926, Selva manda recuerdos de Joan Massià a Joan Llongueras extendidos a Millet al que considera verdadero amigo: « [...] Él os envía sus mejores recuerdos a compartir con el maestro Millet y los otros verdaderos amigos [...] »⁵⁶⁹. En segundo lugar, Millet escribió el prólogo al libro de Selva *Les sonates de Beethoven* (1927), un prólogo que su autora ensalza:

¡El prefacio del Maestro Millet!... ¡Qué cosa admirable! Respira un perfume de evangelio. Es augusta como la palabra de un gran obispo. Dulce como la caricia de un padre. Pura y ferviente como la joya de un niño. ¡Y qué belleza, qué majestad en esta simplicidad florecida, luminosa, ardiente y apacible! Sus palabras me confunden. Ellas me hacen sentir más aún lo lejos que estoy del objetivo [...]. No obstante me aportan al mismo tiempo confianza y coraje. No es posible detenerse en el camino cuando uno es llamado por tales corazones; cuando uno siente el amor de tales seres. No puedo más que bendecir a Dios y abandonarme a Él y a mis verdaderos, mis bien amados amigos. Regocijémonos pues todos juntos [...]»⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *Il vous envoie ses meilleures amitiés à partager avec le maître Millet et les autres vrais amis* [...] ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 16-VI-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 17.

⁵⁷⁰ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *La préface del Mestre Millet!...Quelle chose admirable ! Cela respire un parfum d'évangile. Cela est auguste comme la parole d'un grand bisbe. Cela est doux comme la caresse d'un père. Cela est pur et fervent comme la joie d'un enfant. Et quelle beauté, quelle majesté dans cette simplicité fleurie, lumineuse, ardente et paisible ! Ses paroles me confondent. Elles me font davantage sentir encore combien je suis loin du but [...]. Pourtant elles m'apportent en même temps confiance et courage. Il n'est pas possible de s'arrêter en chemin quand on est appelé par de tels cœurs ; quand on sent l'amour de tels êtres. Je ne puis que bénir Dieu et m'abandonner à Lui et a mes véritables, mes bien-aimés amis. Réjouissons-nous donc tous ensemble [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 22-XII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 48.

La tercera referencia alude a un encuentro con Joan Llongueras en casa del maestro Millet en agosto de 1928 para enseñarle la suite para violín y piano *Cants de llum* (1929) y un manuscrito [sin identificar] de Séverac⁵⁷¹. Este hecho nos permite observar el grado de confianza de Selva hacia el maestro a la hora de mostrarle sus propias composiciones y dar a conocer la música del occitano Séverac entre los círculos musicales catalanes. Finalmente Selva dedicó a Millet el artículo «Evocacions d'Art IV: L'esperit d'infància» (1934)⁵⁷².

. Amadeu Vives (1871-1932)

Fig. 33. Amadeu Vives.

Conocido por escribir óperas y zarzuelas, Selva y Vives habrían podido conocerse también en torno al Orfeó Català, del que Vives fue juntamente con Millet su cofundador. En la correspondencia de Selva hay dos alusiones a Vives. En la primera de ellas, Selva ensalza las dotes compositivas del maestro al musicalizar una obra [sin identificar] de Joan Llongueras: « [...] Verdaderamente Vives ha sentido bien vuestra poesía, estimado amigo; una poesía que es bien la expresión de vuestro ser, muy puro y muy bueno [...]»⁵⁷³.

La segunda referencia es una carta de Selva al maestro Vives fechada en julio de 1929 en la que Selva agradece al maestro que esté escribiendo un *Concierto para violín y piano* dedicado al dúo Massià-Selva⁵⁷⁴:

⁵⁷¹ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 18-VIII-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.70.

⁵⁷² SELVA, B. «Evocacions d'Art IV: L'Esperit d'infància», *RMC* XXI/368 (Agosto 1934), pp. 315-320.

⁵⁷³ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *Vraiment Vives a très bien senti votre poésie, cher ami ; une poésie qui est bien l'expression de votre être, très pur et très bon* [...] ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 11-IX-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.71.

⁵⁷⁴ No hemos podido identificar esta obra en el catálogo musical de Amadeu Vives.

Amb quin goig vaig rebre la seva bona carta del mes de Juny! Li volia contestar de seguida amb tot l'entusiasme que ens ha encomanat, a en Joan Massià i a mi, la noticia de saber-lo escrivint per a nosaltres un «Concert per a violí i piano» [...]. Doncs, li dic només l'essencial: el nostre goig i la nostra il·lusió entusiasta en pensar en aquesta obra seva que està naixent i a la qual donarem des del moment que ens serà confiada, tot el millor de les nostres possibilitats artístiques [...]»⁵⁷⁵.

La carta finaliza con una interesante discusión a propósito del estilo escénico del maestro Vives: « [...] *Vostè es sent lliure només amb música de teatre, ens diu en la seva lletra...*»; en la que Selva defiende el estilo original de Vives por encima de las modas ensalzando la teatralidad de la música instrumental y la presencia de personajes en las sonatas para violín y piano de Mozart. Selva afirma: « [...] *La natural inclinació de vostè, doncs, no és un obstacle. Al contrari, vostè no farà música sense vida ni sentit...I és tot el que desitgem!* [...]».

. Juli Garreta (1875-1925)

Fig. 34. Juli Garreta

Desconocemos si el mediterráneo Garreta y Selva se conocieron en persona, si bien entre 1924 y 1930, Selva interpretó en múltiples ocasiones «Sardana» de la *Sonata en Do menor* (1923), una de las obras nacionalistas más interpretadas por la pianista después de *Iberia* de Albéniz.

Casals, que conocía el manuscrito original, pidió una reducción al piano del final de «Sardana» a Selva, hecho que muestra por parte de la pianista un claro dominio compositivo además de interpretativo por esta obra de fuerte sabor nacionalista:

⁵⁷⁵ Carta de Blanche Selva a Amadeu Vives. Barcelona, 20-VII-1929. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 2268 – B.II, núm. 123.

Estaré encantada cuando tendréis el material de la *Sardana* de Garreta, de poder hacer la reducción al piano del final y os agradezco anticipadamente el aviso que haréis de esta partitura, haré las cosas muy rápidamente y os devolveré el manuscrito bien pronto [...] ⁵⁷⁶.

. Frederic Lliurat (1876-1956)

El clavecinista Frederic Lliurat fue responsable editorial de la *Revista Musical Catalana* y miembro de la junta directiva del Orfeó Català, además de colaborador esporádico de las crónicas barcelonesas dando noticia de los conciertos programados por el Orfeó Català en revistas extranjeras como *Le Mercure Musical*.

Dedicatario de la última reflexión manuscrita de Selva «*Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical*» (1935) ⁵⁷⁷, Selva y Lliurat habrían podido conocerse en torno al núcleo del Orfeó Català y de la *Revista Musical Catalana*, *Butlletí de l'Orfeó Català*.

. Francesc Pujol (1878-1945)

Director de coro del Orfeó Català entre otros, musicólogo y compositor discípulo de Millet, Pujol fue también bibliotecario del Palau de la Música y uno de los grandes restauradores de la polifonía sacra, a la vez que editor del Cancionero Popular de Cataluña y miembro del Instituto Español de Musicología. Pujol y Selva se habrían podido conocer también en torno al círculo conservador del Orfeó Català.

Dos son las referencias sobre Pujol en el epistolario de Selva. En la primera, se alude a Pujol como uno de los organizadores de las sesiones Parés, ciclo de conciertos para violín y piano comentados en los que Selva y Massià participaron en diversas

⁵⁷⁶ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *Je serai ravie, quand vous aurez le matériel de la Sardana de Garreta, de pouvoir faire la réduction du piano de la fin et je vous remercie à l'avance pour la communication que vous me ferez de cette partition, je ferai la chose très rapidement et vous retournerai le manuscrit de suite [...]* ». Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 11-VI-1926. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fons Pau Casals, 550/06-01-04, doc. 163.

⁵⁷⁷ SELVA, Blanca. «*Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical*». Barcelona, 19 de marzo de 1935. Manuscrito hológrafo conservado en Barcelona: BC, M 6346, 38 pp.

ediciones⁵⁷⁸. En la segunda, Selva menciona a Pujol por haberle invitado «con insistencia» a presenciar la *Missa Solemnis* interpretada por el Orfeó Català en junio de 1928. Así, comenta a Llongueras: « [...] Si vos estàis, venid al *palco de los savios*, es allí donde estaré en caso de ir. Quizás iré esta noche a la *Missa Solemnis*. Pujol me ha invitado con insistencia. Aún no sé si me decidiré»⁵⁷⁹.

Añadimos que Selva sí acudió al memorable concierto de la *Missa Solemnis* de Beethoven, del que escribió el artículo «A propòsit de la Missa Solemnis de Beethoven per l'Orfeó Català» (1927)⁵⁸⁰.

. Joan Llongueras (1880-1953)

Discípulo de Granados, Morera, Mas i Serracant y Millet, Llongueras fue uno de los estrechos colaboradores del programa pedagógico del *Noucentisme*. Además de introducir la enseñanza de la rítmica y plástica de Dalcroze en Cataluña, fundó el *Institut Català de Rítmica i Plàstica* (después denominado *Institut Joan Llongueras*). También fue colaborador de la *Revista Musical Catalana* y subdirector del Orfeó Català. Llongueras se casó con la sobrina de Pompeu Fabra, el lingüista de la reforma del catalán moderno. Como afirma Guy Selva, Llongueras y Selva se conocieron sin duda durante los conciertos en Barcelona del Orfeó Català⁵⁸¹.

Selva mantuvo una dilatada y continua correspondencia epistolar con Llongueras, que nos permite describir con detalle la diversidad de intercambios personales y profesionales compartidos entre ambos pedagogos desde 1924 hasta 1940. Es más, como subraya Guy Selva, Llongueras participó activamente en la obra pedagógica de Selva desde que ella se estableció en Barcelona⁵⁸². Concretamente la pianista escribió ciento catorce cartas al maestro Llongueras, la mayoría de ellas escritas

⁵⁷⁸ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 9-XI-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 40.

⁵⁷⁹ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *Si vous y êtes, venez a la llotja dels savis, c'est là que je serai en cas où d'y aille. Peut-être irais-je ce soir à la Missa Solemnis. Pujol m'y a invité avec insistance. Je ne sais encore si je m'y déciderai*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.I., 13-VI-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 68.

⁵⁸⁰ SELVA, Blanca. «A propòsit de la Missa Solemnis de Beethoven per l'Orfeó Català». Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 19-VI-1927, p.7.

⁵⁸¹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.144. n.I.

⁵⁸² *Ibid.*

desde Barcelona⁵⁸³; noventa y tres de las cuales fueron escritas en francés y veintiuna de ellas en catalán⁵⁸⁴. Por años, Selva escribió una postal a Llongueras en 1924, seis cartas en 1925, catorce en 1926, veintiséis en 1927, veintidós en 1928, cuatro en 1929, seis en 1930, una en 1931, ocho en 1932, cuatro en 1933 y 1934, seis en 1935, tres en 1936 y una en 1940, quedando ocho cartas sin fechar. Con diferencia se puede apreciar que el mayor volumen de tráfico epistolar fue el generado entre 1927 y 1928.

Es relevante el alto grado de amistad que desprende dicha correspondencia, siempre precedida de saluciones amables del estilo «*cher ami*» (estimado amigo). Sobresale un tono literario cercano revelador de diversos sentimientos íntimos hacia el amigo Llongueras (gratitud, añoranza...). Selva confiará a Llongueras múltiples temas, desde la organización de conciertos o clases hasta la obtención de invitaciones para asistir a conciertos. Como ejemplo de esta amistosa cercanía sigue una despedida:

Os deixo, estimado amigo. Gràcies per totes vostres felicitacions, jo os dic
les mías, les nostres totes fervents, totes plenes de afecte per vos. D'us bendiga les
desigs de vostre coraçó i us ompli de més i més de les gràcies. Bon Nadal i bon any,
sí amic, i tota mena de benediccions. Afectuosament⁵⁸⁵.

En primer lloc, des de 1924 a 1928 Llongueras organitzà per al dúo Blanche Selva i Joan Massià diverses sessions musicals comentades⁵⁸⁶, sobrealçant les audicions explicades de tres cicles: les sonates per piano, violí i piano de Beethoven (1925-1926), sobre Bach i Mozart (1926-1927) i sobre les antigues escoles italiana i francesa per piano i violí i piano (1927-1928), celebrades a la Sala Parés. De aquesta manera, Selva confirmava les dates de les actuacions a Llongueras (avisant en cas

⁵⁸³ Concretament un 49% del tràfic epistolar va ser escrit a Barcelona, un 10% procediria d'altres destinis (Praga, San Juan de Luz, París, Brives, Bruselas, Verviers i Sant Saturnin d'Auvergne), mentre que el 41% restant és epistolar sense lloc.

⁵⁸⁴ Vegeu de nostre catàleg literari l'apèndix XV.3.1. Epistolari (CD adjunt).

⁵⁸⁵ Reproduïm el fragment en el seu idioma original: «[...] *Je vous laisse, cher ami. Merci de tous vos vœux, je vous dis les mías, les nôtres tous fervents, tous pleines d'affection pour vous. Dieu [vénielle] bénir les désirs de votre cœur et vous combler de plus en plus de ses grâces. Bon Nadal i bon any, sí, amic, i tota mena de benediccions. Afectuosament*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 24-XII-1927. Carta original manuscrita conservada a Barcelona: BC, M 6193, doc. 49.

⁵⁸⁶ Llongueras era donat a organitzar conferències divulgatives, com ho demostra la que organitzà amb Joan Maragall a Barcelona el juny de 1908. Carta de Joan Llongueras a Joan Maragall. Barcelona, 26-VI-1908. En: MARAGALL, Joan. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1960.

de ser necesario de los cambios de fechas), a la vez que mandaba los programas de los repertorios para que Llongueras los imprimiera⁵⁸⁷.

Llongueras además de imprimir los programas se encargaba también de anunciar en la prensa catalana los eventuales cambios de fechas de dichos ciclos o avisar de cualquier imprevisto. Entre 1927 y 1928, Selva y Massià anunciaron sus sesiones comentadas de la sala Parés en los periódicos de *La Vanguardia*, *La Veu de Catalunya* y *La Publicitat*⁵⁸⁸.

En segundo lugar, Llongueras corrigió y supervisó prácticamente todos los escritos públicos de Selva. Tanto sus conferencias, de las que fue ocasional lector⁵⁸⁹, como artículos, análisis y libros. Así entre 1925 y 1928, Selva mandó a Llongueras catorce textos de sus conferencias que una vez corregidos, Selva copiaba para perfeccionar su lectura y pronunciación. Concretamente Selva mandó a Llongueras los comentarios escritos de los ciclos organizados en la Sala Parés sobre las sonatas para piano, violín y piano de Beethoven (1925-1926), Bach y Mozart (1926-1927) y sobre las antiguas escuelas italiana y francesa para piano y violín y piano (1927-1928). Un hecho que nos desvela la importancia del aprendizaje del catalán oral y escrito por parte de la pianista, así como la importancia de la lengua como medio de difusión en estas audiciones musicales comentadas⁵⁹⁰. Así, se hace necesario recordar que las preocupaciones lingüísticas de Selva estarían en consonancia con las políticas culturales del momento, pues tanto la Mancomunitat como el Institut d'Estudis Catalans auspiciaron y fomentaron el uso del catalán como instrumento de nacionalización y normalización lingüística.

⁵⁸⁷ Catorce cartas nos informan directamente de la organización de estos ciclos. Véanse las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. Praga, 11-V-1924. París, 12-VI-1926. Barcelona, 17-V-1926. Brives, 22-VIII-1926. Barcelona, 9-IX-1926, 27-IV-1927. S.l., 9-VII-1927, 21-X-1927. Barcelona, 27-X-1927, 9-XI-1927, 17-III-1928. S.l., 13-IV-1928. Barcelona, 24-IV-1928.

⁵⁸⁸ Siete cartas informan de los anuncios en los medios de comunicación. Véanse las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 6-XI-1927. Barcelona, 9-I-1928, 30-I-1928. S.l., 25-III-1928. Barcelona, 28-IV-1928. S.l. [Barcelona], 5-VI-1928 y 13-VI-1928.

⁵⁸⁹ Llongueras leyó la conferencia en homenaje a Beethoven «Beethoven el nostre cantor y germà» en el Palau de la Música el 24 de marzo de 1927, otra conferencia en Poblenou ca. 26 de mayo de 1927 y una última conferencia ca. 12 de mayo de 1930.

⁵⁹⁰ Catorce cartas hacen referencia al envío de dichas conferencias. Véanse las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 7-XI-1925 y 31-XII-1925. S.l., 31-I-1927. Barcelona, 12-III-1927, 27-IV-1927. S.l., 26-V-1927, 14-XII-1927, 6-I-1928. Barcelona, 9-I-1928. S.l., 31-I-1928, 17-II-1928, 25-III-1928, 13-IV-1928 y 7-V-1928.

En cuanto al envío de artículos, entre 1927 y 1928, Selva mandó para corregir a Llongueras artículos para el *Portaveu* de la Associació Obrera de Concerts⁵⁹¹ como el artículo «La paraula cristiana...sobre l'esperit religiós de Beethoven» (1927)⁵⁹². También para *La Veu de Catalunya*⁵⁹³ el artículo «De com l'art antic no contradiu pas l'art modern i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern» (1930)⁵⁹⁴; otro artículo para *La Publicitat* sin identificar (1930)⁵⁹⁵, así como varios artículos para la *Revista Musical Catalana*⁵⁹⁶ entre 1932 y 1934 como [«La música per a piano de Vincent d'Indy»] (1932)⁵⁹⁷, «Evocacions d'Art I: Algunes reflexions sobre la música de Vincent d'Indy» (1933)⁵⁹⁸ y «Evocacions d'Art III: Paisatge» (1934)⁵⁹⁹. Artículos que en el caso de la *Revista Musical Catalana*, Llongueras enviaba al editor Joan Salvat o a Lluís Millet.

Finaliza este bloque de correcciones, la revisión de los análisis «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí» aparecidos primeramente en la *Revista Musical Catalana* como artículos (1925-1927), y después editados como libro en *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí* (1927), libro que también supervisó Llongueras⁶⁰⁰. Siguen las palabras de agradecimiento de Selva a su corrector: «El único lamento que siento, es no ver figurar vuestro nombre en el libro. Pues sin vos,

⁵⁹¹ Cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.I., 23-VI-1927, 9-VII-1927, 26-XII-1927. Barcelona, 30-I-1928.

⁵⁹² SELVA, Blanca. «La paraula cristiana...sobre l'esperit religiós de Beethoven». Barcelona: *Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts*, 23-VI-1927.

⁵⁹³ Cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 27-XII-1929. S.I., 31-XII-1929.

⁵⁹⁴ SELVA, B. «De com l'art antic no contradiu pas l'art modern i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern». Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 7-I-1930.

⁵⁹⁵ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.I., 21-I-1930.

⁵⁹⁶ Cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.I., 8-I-1932, 6-X-1932, 5-XI-1933. Barcelona, 9-V-1934.

⁵⁹⁷ SELVA, B. «La música per a piano de Vincent d'Indy». Barcelona: *RMC*, XIX/ 337-338 (Enero-Febrero, 1932), pp.24-30 y 49-56.

⁵⁹⁸ SELVA. «Evocacions d'Art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy ». Barcelona: *RMC*, XXX/358 (Octubre 1933), pp. 401-410.

⁵⁹⁹ SELVA. «Evocacions d'Art III: Paisatge». Barcelona: *RMC*, XXXI/366 (Junio 1934), pp. 217-221.

⁶⁰⁰ Sobre «Les Sonates de Beethoven...» véanse las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 9-IX-1926, 10-IX-1926, 11-III-1927. S.I., 21-V-1927, 24-V-1927. Barcelona, 22-XII-1927.

este libro no habría existido, tampoco en su bella lengua, ni tampoco sin duda, en su substancia»⁶⁰¹.

Un tercer bloque temático lo constituye la información sobre los conciertos propios realizados por Blanche Selva y Joan Massià, de los que Selva además de describirlos mandaba a Llongueras programas y críticas. Muchos son los conciertos referidos en esta correspondencia, conciertos que abarcan desde 1925 a 1932. En ellos, aparece una gira anulada de Massià y Selva (1925), un concierto homenaje a Vincent d'Indy (1926), un concierto en Brives (1926), conciertos en Cataluña en 1927 (Igualada, Vic, Vilafranca del Penedès, Badalona), así como la gira con Massià en Francia y Bélgica, un concierto en Manresa (Barcelona) del mismo año, dos conciertos en Bilbao, uno en Girona y otro en Anvers (1928), así como el pago de un concierto en 1932⁶⁰².

La pedagogía constituye el cuarto bloque temático compartido por Selva y Llongueras. Durante quince años (1925-1940), predomina información sobre la gimnasia rítmica de Dalcroze, las sesiones infantiles de *Jocs d'infants* de Llongueras del *Institut Català de Rítmica i Plàstica*, así como las clases y discípulos compartidos en la *Acadèmia de Música de Barcelona*⁶⁰³.

Desde 1928 a 1936, Llongueras también fue conocedor de las composiciones de Selva. Desde sus proyectos inacabados (*Choeur d'arbres*, 1928) a sus obras inéditas como la suite *Cants de llum* (1929), la suite para piano *Records i entremeliadures* (1931) y el manuscrito *Deu cançons originals* (1935) este último presentado al concurso de composición «Concepció Rabell i Cibils». Llongueras corrigió además la introducción a la edición catalana del álbum para piano *Primers jocs* (1931)⁶⁰⁴.

⁶⁰¹ Sigue el fragmento en su idioma original: «*Le seul regret que j'éprouve, c'est de ne pas voir figurer votre nom sur ce livre. Car sans vous, ce livre n'aurait pas existé ainsi, ni dans sa belle langue, ni, sans doute, dans sa substance*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 22-XII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 48.

⁶⁰² Sobre los conciertos realizados por Selva y Massià véase la correspondencia de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 25-V-1925, 11-V-1926. Vialmur par Brives, 22-VIII-1926. Barcelona, 9-IX-1926. S.l., 31-I-1927. Barcelona, 12-III-1927, 27-IV-1927, 27-X-1927, 9-XI-1927. París, 29-XI-1927. Bruselas, 2-XII-1927, 3-XII-1927. S.l., 6-XII-1927, 19-XII-1927, 24-XII-1927. Barcelona, 17-III-1928. S.l., 25-III-1928. Barcelona, 28-IV-1928. París, 18-XI-1928. Barcelona, 10-VIII-1932.

⁶⁰³ Sobre las referencias pedagógicas de Llongueras veánse las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 19-IX-1925, 13-VI-1926. Brives, 22-VIII-1926. S.l., 31-I-1927, 25-VI-1927, 31-I-1928, 31-XII-1929. Barcelona, 4-VII-1930, 26-X-1934. S.l., 31-XII-1934, 21-XI-1935. Barcelona, 28-XI-1935. S.l., 2-XII-1935. Sant Saturnin d'Auvergne, 23-IX-1940.

⁶⁰⁴ Sobre las composiciones de Blanche Selva conocidas por Llongueras, veánse las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 11-IX-1928, 15-III-1929, 2-VII-1931. S.l., 17-III-1932. Barcelona, 1-V-1935. S.l., 13-I-1936, 14-II-1936.

El sexto bloque temático lo constituyen cuestiones diversas como la petición de invitaciones a conciertos, de un certificado de trabajo, de direcciones de músicos entre otras variadas cuestiones⁶⁰⁵. Un séptimo y último bloque está formado por correspondencia personal en la que Selva confía a Llongueras sus propios problemas de salud o los problemas de salud de Joan Massià, concierta encuentros con el pedagogo, le felicita la Navidad o la Pascua entre otros. Correspondencia privada que atraviesa de lleno el período de correspondencia epistolar mantenido por ambos músicos (1924-1940)⁶⁰⁶. Finalmente fruto de esta intensa amistad es la dedicatoria de Selva a Llongueras del artículo «Evocacions d'Art III: Paisatge» (1934)⁶⁰⁷.

. Josep M^a Pagès (1896-1981)

Compositor gerundense formado en París y autor de poemas, música para còbala y cámara. Su obra más conocida fue *Sinfonia del Món-Sagrat* (1924), cuyo «Càntic d'Amor» estrenó la orquesta de Pau Casals⁶⁰⁸. Concretamente Selva pidió la dirección de Pagès a Llongueras el 11 de agosto de 1928 porque quería incluir en las sesiones de audiciones explicadas de la Sala Parés, obras para violín y piano y piano solo de compositores ibéricos y catalanes contemporáneos⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ Tratan referencias variadas las siguientes cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras: Barcelona, 7-XI-1925, 19-IV-1926. Barcelona, 23-VII-1926. S.l., 24-XII-1927. Barcelona, 4-IV-1928, 31-V-1928. Barcelona, 11-VIII-1928, 29-IX-1930, 27-XII-1930, 14-IX-1934. S.l., 25-V-1935. Barcelona, 28-XI-1935, 23-XII-1935, 22-IV-1936.

⁶⁰⁶ Sobre la correspondencia personal entre Selva y Llongueras véanse las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras: S. Jean de Luz, 4-IX-1924. Barcelona, 13-VI-1926, 15-VI-1926, 16-VI-1926, 20-VI-1926. Brives, 22-VIII-1926. Barcelona, 30-IX-1926. S.l., 22-XI-1926. Barcelona, 11-III-1927. S.l., 19-XII-1927, 31-XII-1929, 18-IV-1932, Pascua, 1932. Barcelona, 10-VIII-1932, 28-IX-1932. S.l., 1-I-1933, 5-XI-1933, 5-XII-1933. Barcelona, 23-XII-1935. Sant Saturnin d'Auvergne, 23-IX-1940. S.f., s.l. núm. 141. S.f., s.l., núm. 142.

⁶⁰⁷ SELVA, B. « Evocacions d'Art III: Paisatge », *RMC XXXI/366* (Junio 1934), pp.217-221.

⁶⁰⁸ Llorens Cisteró, «PAGÈS, Josep M^a», en: Emilio CASARES (ed.), *DMEH*, vol.8, p.352.

⁶⁰⁹ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 11-VIII-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 69.

. Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Fig. 35. Joaquín Rodrigo

Selva solicitó igualmente en la misma carta la dirección del maestro Rodrigo⁶¹⁰. Diez días más tarde es Rodrigo quien comenta esta petición al pianista Frank Marshall (1883-1959): « [...] *He rebut una carta molt amable de Blanca Selva, en la que me demana les meves obres [...]* »⁶¹¹.

d. Relaciones con compositores vanguardistas

Más esporádicas fueron las relaciones de Selva con los músicos más renovadores del momento. Vínculos que la pianista ya había desarrollado en su etapa francesa anterior, relacionándose con Paul Dukas (1865-1935) o Francis Poulenc (1899-1963)⁶¹² y que durante el periodo catalán se tradujeron a vínculos con el Grupo de Compositores Independientes de Cataluña o *Grup dels Vuit* (Samper, Mompou, Blancafort, Gerhard...etc.). Un grupo con tendencias estéticas heterogéneas, que van desde el nacionalismo, al neoclasicismo y el experimentalismo dodecafónico. Generación que hizo de puente entre la generación novecentista y la «generación perdida» posterior a la Guerra Civil de la que formó parte el alumno de Selva Xavier Gols.

⁶¹⁰ *Ibíd.*

⁶¹¹ Carta de Joaquín Rodrigo a Frank Marshall. Valencia, 20-VIII-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: AMGM, M 03.01.1.

⁶¹² Sobre las relaciones de Selva con Dukas y Poulenc, véase de nuestro apéndice XV.2.1. las cartas de Blanche Selva a Paul Dukas. París, 7-V-1907. Vialmur, 18-VIII-1907. París, 11-XI-1907. Carta de Blanche Selva a Francis Poulenc. París, 31-XII-1915. Cartas originales manuscritas conservadas en París: BNF, W-48 (524-526).

. Baltasar Samper (1888-1966)

Fig. 36. Baltasar Samper.

Discípulo de Granados y Pedrell, entre 1924 y 1932, Samper contribuyó a la recopilación del *Cançoners Popular de Catalunya i les Illes*. La primera referencia a Samper tiene fecha de 1926. Samper es citado como uno de los amigos del círculo de Millet, grupo de oyentes preferidos por Selva⁶¹³. Así la pianista y Samper hubieron podido conocerse en torno al núcleo de músicos del Orfeó Català.

Como crítico musical de *La Publicitat* fue el mediador de Selva en este periódico. Selva habría mandado algunos artículos a Samper ca. enero y febrero de 1930⁶¹⁴. Como Selva, fue también profesor en la Academia de Música de Barcelona (ca. 1930)⁶¹⁵, dirigida por Llongueras y militante de Acció Catalana (1939). Una vez terminada y antes de editarse en Francia, Selva le confió durante un año la partitura inédita de *Primers jocs* (1930)⁶¹⁶.

⁶¹³ « [...] He pensado en vos, en nuestro querido Millet, en Baltasar Samper y a todos aquellos que habrían sido para mi oyentes elegidos, por el alma y por el arte... ». Sigue el fragmento en su idioma original: « [...] *J'ai pensé à vous, à notre estimat Millet, a [Baltasar] Samper et a tous ceux qui auraient été pour moi des auditeurs de choix, par l'âme et par l'art...* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 9-IX-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 22.

⁶¹⁴ Artículos que no hemos podido identificar. Véase la carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 21-I-1930. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 76.

⁶¹⁵ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 4-VII-1930. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 79.

⁶¹⁶ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 2-VII-1931. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 84.

. Frederic Mompou (1893-1987)

Fig. 37. Frederic Mompou.

Selva se relacionó puntualmente con Mompou. Como hiciera con Joaquín Rodrigo o Josep M^a Pagès, en verano de 1928 la artista escribió a Mompou para pedirle obras suyas para violín y piano y piano solo editadas u originales para incluirlas en el ciclo de audiciones comentadas sobre compositores ibéricos y catalanes contemporáneos de la sala Parés. Selva y Massià elegirían los repertorios que estudiarían en verano: «*Li agraïrem enviar-nos la seva música, manuscrita o editada, de manera que nosaltres poguem escollir les obres a fi d'establir els programes ben aviat i aprofitar l'època d'estiu per a començar-ne l'estudi*»⁶¹⁷. Ciclo en el que el compositor invitado realizaría una breve presentación explicada de sus propias obras:

*Per a aquestes audicions, ens proposem invitar als autors de les obres que tocarem a exposar, amb algunes paraules pronunciades per ells mateixos abans l'execució de l'obra llur, el fi artístic, expressiu i tècnic, que es van proposar realitzar a l'escriure aquesta obra, o, si prefereixen, caracteritzar sintèticament, la naturalesa de l'ideal que l'anima en la composició musical. Així els oients podran ésser directament guiats pel mateix compositor en el llur contacte amb la seva música*⁶¹⁸.

. Robert Gerhard (1896-1970)

Fig. 38. Robert Gerhard.

⁶¹⁷ Carta de Blanche Selva a Frederic Mompou. Barcelona, 6-VIII-1928. Carta original mecanografiada conservada en Barcelona: BC, C 75 / M 5022.

⁶¹⁸ *Ibíd.*

Con el fin de incluir también obras de Gerhard en dicho ciclo de música contemporánea, Selva solicitó a Llongueras la dirección del músico en el verano de 1928: «Ya he enviado las otras “circulares” a los músicos, y no ha de haber retrasos entre unos y otros»⁶¹⁹. Dicha petición parece indicar que ambos músicos no se conocían directamente.

Sin embargo unos años más tarde, Selva dedicó a Gerhard su artículo: «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música! » (1936)⁶²⁰ en el que hace referencia al dodecafonismo y defiende la existencia secreta de una tónica en la composición en doce sonidos: «*Necessàriament, la multiplicitat s'organitza en la unitat vital sense la qual res no pot aguantar-se en l'existència [...]. El centre vital no canvia i no pot canviar*»⁶²¹.

. Manuel Blancafort (1897-1987)

Fig.39.
Manuel Blancafort

Selva y Blancafort se relacionaron a raíz de la *Sonatina antiga* o *sonata en Do* «Les ombres Perennes» (1929), obra neoclásica homenaje a Bach y Scarlatti, que Blancafort donó a Blanche Selva. Blancafort comenta como le acercó el manuscrito para estudiarlo antes de su muerte en 1942:

*Vaig portar-li el manuscrit original i vaig trobar-la molt neguitosa.
Malauradament tingué un atac cardíac y morí sense haver llegit el meu manuscrit [...].
Es podria explicar que després d'ésser entregat el manuscrit a Blanca Selva, ella volia*

⁶¹⁹ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: « *J'ai déjà envoyé les autres “circulaires” aux musiciens, et il ne faut pas qu'il y ait trop de retard entre les uns et les autres*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 11-VIII-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 69.

⁶²⁰ SELVA, B. «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música! », *RMC* XXXIII/390 (Junio 1936), pp. 225-234.

⁶²¹ SELVA, B. «Evocacions d'Art VI...», p.228 y 231.

*de seguida tocar-la i em digué que no patís perquè té molta facilitat per la lectura, inclús manuscrita. Començà al·legant circumstàncies inesperades, em pregà que esperéssim un parell de dies. Jo la vèia estranya i preocupada...ni va poder ni...lectura i prou. Va morir abans d'una setmana a Barcelona*⁶²².

. Xavier Gols i Solé (1902-1938)

Como se verá en el apdo. pedagógico VI.6.2. *Discípulos de Selva en Barcelona*, el compositor y director de orquesta Xavier Gols i Soler (Tarragona, 1902-1938) fue alumno de piano de Selva. Desde el 14 de octubre de 1927 al 20 de noviembre de 1929, Gols fue alumno particular de la pianista, gracias a la obtención de la nueva «beca Pau Casals»⁶²³, en la que intercedió Selva, según se desprende de la siguiente carta de recomendación dirigida a Casals:

Me permito recomendaros a vuestra benévola atención el joven pianista Xavier Gols de Tarragona, que pasará estos días las pruebas para obtener la bolsa de la Diputació de Tarragona. Este joven hombre desea ardientemente venir a trabajar el piano conmigo a Barcelona. Ya lo quiso hacer el año pasado viviendo en Tarragona, pero el alejamiento y las dificultades de hacer coincidir nuestros días libres hizo que apenas hubiera medios materiales de venir bastante a menudo [...] para emprender el trabajo *de fondo* que vos sabéis indispensable para todo artista que quiera...¡devenir artista! Por suerte que este joven hombre sintiéndose absolutamente implicado para hacer el necesario trabajo, ha decidido presentarse para obtener esta bolsa de estudio. Si me permito hablaros de ello es porque conozco su verdadera musicalidad, muy sensible y que puede llegar a dar un buen resultado dentro de relativamente poco tiempo, si puede estar guiado a través de su trabajo, algo que nunca ha tenido [...]»⁶²⁴.

⁶²² AVIÑO, Xosé. *Manuel Blancafort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997, pp.102-103.

⁶²³ Véase: SOLER, Josep y BENAVIDES, Raul. *Xavier Gols (1902-1938)*. Tarragona: Arola, 2004, pp.53-61.

⁶²⁴ Reproducimos el fragmento en su idioma original: «*Je me permets de recommander à votre bienveillante attention le jeune pianiste Xavier Gols, de Tarragona, qui doit passer ces jours-ci les épreuves pour obtenir la bourse de la Diputació de Tarragona. Ce jeune homme désire ardemment venir travailler le piano avec moi à Barcelone. Il a déjà voulu le faire l'an passé, tout en habitant Tarragona mais l'éloignement et les difficultés de faire coïncider nos jours de liberté faut qu'il n'y a presque pas moyen matériels de venir assez fréquemment [...] pour entreprendre le travail du fond que vous savez être indispensable à tout artiste qui veut...en devenir un! De sorte que ce jeune homme se sentant entrouvé absolument pour faire le travail qu'il sera nécessaire, s'est décidé à se présenter pour obtenir cette bourse d'étude. Si je me permets de vous en parler c'est que je sais sa véritable musicalité, très fine et qui peut arriver à donner un très bon résultat dans relativement peu de temps, s'il peut arriver à être*

Más adelante, Gols fue director de la Societat Filharmònica Tarragonina y el Orfeó Tarragoní, colaboró en la labor del Cancionero Popular y escribió obras orquestales y de cámara⁶²⁵, destacando su *Suite* para piano (s.f.), cuyo «Scherzo» dedicó a su maestra.

IV.4.4. Vínculos con intérpretes catalanes

d. Ricard Viñes (1875-1943)

Fig. 40. Ricard Viñes

Aunque no sabemos en qué circunstancias exactas Selva y Viñes se conocieron, cabe suponer que fue en París a comienzos de siglo, en torno al salón de Selva o en la Schola Cantorum antes de 1905, año en el que ambos pianistas tocaron a dos pianos obras de Albéniz en el emblemático *Concert de Musique Catalane* de la Schola Cantorum el 6 de mayo de 1905.

Además, Selva pudo haber conocido al pianista a través Déodat de Séverac (1872-1921), pues el músico occitano y Viñes fueron buenos amigos⁶²⁶. Así lo prueba la postal enviada por Selva y Séverac dirigida a Viñes desde Pamplona en octubre de 1906: [Séverac]: «*Muy bonit(a) esta ciudad!*», [Selva]: «*L’Espagne est un admirable pays et j’en suis enthousiasmée. Amitiés*»⁶²⁷.

guidé d’abord dans son travail, ce qu’il n’a jamais eu [...]». Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona: 13-IX-1927. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fondo Pau Casals 367-7294/ 04.01, doc. 137.

⁶²⁵ AVIÑO, X. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Eds. 62, 1999, vol. IV, p.239.

⁶²⁶ Sobre la relación entre Ricard Viñes y Séverac véase: AA.VV. *Séverac i Viñes: la trobada de dos genis al servei de la música*. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 1985.

⁶²⁷ Postal de Blanche Selva y Déodat de Séverac a Ricard Viñes. Pamplona, X-1906. Postal original manuscrita conservada en París: BNF, LA SELVA, Blanche 1.

e. Pau Casals (1876-1973)

Fig. 41. Pau Casals.

Casals y Selva se relacionaron desde 1913 a 1936, colaborando en numerosos conciertos especialmente a raíz de la *Associació Obrera de Concerts*, asociación de la que como se verá en el apdo. VI.4.4., Selva fue pedagoga de los *Estudis Musicals Blanca Selva* desde 1934 a 1936⁶²⁸ y compartieron, como se estudiará en el cap. IX (apdo. IX.2.6 «Relación con la trayectoria de Pau Casals»), el interés por la difusión del Clasicismo musical.

En la primera carta de Selva a Casals, la pianista propone al violonchelista realizar un concierto compartido en la sala Pleyel previsto para la primavera de 1913, con las dos últimas sonatas de Beethoven y una sonata de Magnard:

Entretanto me parece que podríamos, entre los dos, hacer una bella cosa que sería verdadera en la que durante dos horas nos olvidaríamos los dos de todo lo que no es la belleza pura, y en la que nos dejaríamos llevar por la música hasta las sublimes y “vivificadoras” regiones del ideal [...]⁶²⁹.

Las siguientes noticias entre Casals y Selva fechan de 1926, año en el que Selva interpretó junto a la Orquesta Pau Casals obras de Franck y Witkowsky en el 4º Concierto de Primavera celebrado en el Palau de la Música el 22 de mayo de 1926, bajo la dirección del maestro. Un mes después, Selva escribe a Casals para agradecerle el

⁶²⁸ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.172.

⁶²⁹ Reproducimos el fragmento en su idioma original: «[...] *Cependant il me semble que nous pourrions, à nous deux, faire une belle chose sera véritable où pendant deux heures nous oublierions tous deux tout ce que n'est pas la beauté pure, et où nous nous laisserons emporter par la musique jusqu'à sublimes et "vivifiantes" régions de l'idéal [...]*». Carta de Blanche Selva a Pau Casals. París, 12-I-1913. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fondo Pau Casals 367-7294/04.01, doc. 137.

envío de las *Variaciones* de Franck y la «Sardana» de Garreta, así como para invitarle a la última sesión comentada sobre las sonatas de Beethoven en la sala Parés⁶³⁰.

El 29 de mayo del 1927, Selva, dirigida por Casals, interpreta obras de Weber y Beethoven junto a la Orquesta Pau Casals, en el 3º Concierto de Primavera de la Associació Obrera de Concerts. Como hemos visto, unos meses más tarde, en septiembre de 1927, Selva escribe a Casals para pedirle que conceda la «beca de estudios Pau Casals» al joven pianista Xavier Gols⁶³¹.

Selva dirige una cuarta carta a Casals el 11 de noviembre de 1934, anunciándole que le dedicará el artículo «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci» (1935)⁶³², anuncio que parece revelar un buen conocimiento de los escritos de Selva en la *Revista Musical Catalana* por parte de Casals: « [...] precisamente estoy en este momento ocupada en terminar un artículo que si queréis, os será dedicado [...]. Me alegraré que este artículo os plazca, como me parece os han gustado también los precedentes»⁶³³.

Finalmente el 8 de enero de 1935, Selva escribe a Casals para desearle un buen año, aludiendo a una reciente visita así como al retraso en la publicación del artículo dedicado «Orientacions d'Art I...» por parte de la *RMC*: « [...] *La Meditació sobre el silenci medita en silenci, per alguns dies encara, en la redacció de la Revista Musical Catalana. Encara resten coses atrassades que han de publicar-se abans de sortir aquest escrit meu que va dedicat "a Pau Casals"* »⁶³⁴.

⁶³⁰ Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 11-VI-1926. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, 550/06-01-04, doc. 163.

⁶³¹ Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 13-IX-1927. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fondo Pau Casals 367-7294/ 04.01, doc. 137.

⁶³² SELVA, B. «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci», *RMC* XXXII/376 (Abril 1935), pp.145-149.

⁶³³ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] *précisément, j'étais à ce moment occupée à achever un article qui, si vous le voulez bien, vous est dédié [...]. Je serai très heureuse que cette article vous plaise, comme me semble vous aussi plus les précédents [...]* ». Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 11-XI-1934. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fondo Pau Casals 367-7294/04.01, doc. 137.

⁶³⁴ Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 8-I-1935. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fondo Pau Casals 367-7294/ 04.01, doc. 137.

. Joan Massià (1890-1969)

Fig. 42. Blanche Selva y Joan Massià

Con toda certeza, Massià fue una de las amistades más estrechas de Selva del período catalán⁶³⁵. Formado en el Conservatorio de Bruselas con Alfred Marchot (1902-1906), fue uno de los herederos más brillantes de la escuela violinística franco-belga de Eugène Ysaye.

Posiblemente, como afirma Jean-Marc Warszawski, Selva y Massià hubieran podido haberse conocido en 1911⁶³⁶. El biógrafo Guy Selva comenta cómo Selva y Massià hubieran podido conocerse en el Festival Bach de Barcelona en 1911, junto con Albert Schweitzer. Además, la prensa especializada francesa publicitó a Massià como seguidor de la escuela belga de violín antes de 1914⁶³⁷. Como se verá en el siguiente

⁶³⁵ Algunos especialistas afirman falsamente que Massià y Selva contrajeron primeras nupcias. En: KELKEL, Manfred. *Albert Roussel, musique et esthétique: actes du colloque international Albert Roussel, 1869-1937*. París: J. Vrin, 1989, p.43. Pierre Guillot también da por hecho que Massià y Selva se desposaron. En: GUILLOT, Pierre (ed.). *Déodat de Séverac, écrits sur la musique*. Liège: Mardaga 1993, p.133. La propia Selva desmiente que no hay nada entre ella y Joan Massià ante la falsa suposición amorosa de Llongueras: « [...] *Uns molt ràpids mots per a tranquil·litzar [a] vostè sobre les coses que l'han inquietat amb el nostre estimadíssim amic. No hi ha absolutament res entre nosaltres [...]. I vostè pot [estar] completament tranquil i obert amb ell, perquè el cel és sempre completament serè entre els nostres cors, a ell i a vostè. M'ha manat de dir a vostè de part seva, que mai no es podrien tenir res entre nosaltres... [Estigui] doncs joiós i confiant amb ell com sempre [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l, 22-XI-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 24.

⁶³⁶ WARSZAWSKI, Jean-Marc. «Blanche Selva». En: *Íd., Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, p.7.

⁶³⁷ Como opina Guy Selva se han dicho o inventado muchas cosas sobre la naturaleza de las relaciones entre Joan Massià y Blanche Selva. Está claro que la instalación de Selva en Barcelona fue precipitada, pero no determinante para el encuentro inesperado con el violinista. La búsqueda de Selva de una «alma

capítulo (apdo. V.5.2), Massià y Selva formaron dúo estable desde 1923 y hasta 1930, si bien Selva jugó verdaderamente un rol de mentora o maestra muy interesante de profundizar, guiando las apariciones en público de este violinista un poco más joven que ella y eligiendo los programas de concierto más convenientes⁶³⁸.

Fueron muchas las giras y conciertos de este dúo tanto dentro como fuera de España y ambos cosecharon calurosos éxitos especialmente en Francia, Bélgica y Suiza⁶³⁹. A propósito de un concierto-homenaje a Vincent d'Indy el 10 de mayo de 1926, Selva transcribe las palabras del maestro elogiando la interpretación de la *Sonata para violín* (1904) por parte de Massià:

Ha hecho los más grandes elogios del arte de J. Massià y de su maravillosa sonoridad, de su ejecución sin ninguna deficiencia, de su estilo perfecto, de su comprensión del todo completa y de la emoción desgarrada con la que él ha visto esta obra. Y él ha admirado el equilibrio absolutamente perfecto de nuestro arte, hasta un punto que él nunca hubiera considerado posible entre dos artistas. [...] Él estuvo profundamente orgulloso y nos abrazó a los dos con profunda emoción [...]⁶⁴⁰.

En Barcelona, tocaron en múltiples asociaciones (Associació d'Amics de la Música, Associació Música «Da Càmera», Associació Obrera de Concerts y Orfeó Català entre otras), alcanzando gran éxito las conferencias-concierto sobre las sonatas

hermana» parece haberse satisfecho. Si bien la boda en 1937 de Joan Massià con Maria Carbonell, una de sus alumnas, supuso para Selva una decepción que ella dominó aceptando ser la madrina de su primera hija Francina. Véase el epígrafe «Le duo Selva-Massià» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 167-169.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁶³⁹ <http://www.joanmassia.com/bio.html>

⁶⁴⁰ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: « [...] *Il a fait les plus grands éloges de l'art de J. Massià, de sa merveilleuse sonorité, de son exécution sous aucune déficience, de son style parfait, de sa compréhension tout à fait complète, et de l'émotion poignante avec laquelle il a vécu cette œuvre. Et il a admiré l'équilibre absolument parfait de nos jeux, à un point qu'il n'a jamais entendu semblable entre deux artistes. [...] Il était profondément heureux et il nous a embrassés tous deux avec la plus profonde émotion [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 11-V-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 14.

para piano y para violín y piano de Beethoven (1925-1926)⁶⁴¹, sobre Bach y Mozart (1926-1927) y sobre las antiguas escuelas italiana y francesa para violín y para violín y piano (1927-1928) que ofrecieron en la Sala Parés.

Selva y Massià ofrecieron su primer concierto como dúo en Cataluña el 18 de junio de 1923 en la Associació de Concerts de Reus (Tarragona). Y en verano de 1924, Massià aparece como asistente de los cursos de verano de Selva en Brives (Corrèze)

Ahir vàrem rebre una carta d'en Joan que diu que «treballa molt, que té 35 noies (entremaliades) i que fa la preparació dels concerts per a fi de Novembre». Diu que el mes que ve, farà repòs que molt fatigat està. Però que està bé. Viu al Mas del Sol. Està a casa de la Blanca Selva, amb la seva mare que diu «que estan molt bé [...]». La Blanca Selva és molt agradable, el dia de Sant Joan vaig estar amb ella molta estona. És molt franca [...]. A en Joan es veu que l'hi troba molt de talent, i que faran camí tots dos de molt profit. En Joan està content i la seva mare també molt. I tots nosaltres també [...]»⁶⁴².

Un año después, Selva comenta a propósito de su afinidad con Massià:

[...] tenemos la misma admiración, el mismo respeto, el mismo fervor, el mismo embeleso delante una piedra, una flor, una nube, una línea, un color de paisaje, un símbolo que descubrimos, o un pensamiento que tenemos el uno o el otro [...]. Es emocionante ver, en Barcelona, que los que conocen a Massià, le rodean no sólo de respeto, sino jóvenes o viejos, sienten veneración por este hombre de apenas 33 años, no sólo como artista, sino también como hombre. Es cierto que no puedo acercarme a esta alma que Dios me envía sin una emoción profunda. Es de una pureza virginal, de una simplicidad admirable y al mismo tiempo de una profundidad extraordinaria⁶⁴³.

⁶⁴¹ En primavera de 1926, Selva y Massià ofrecieron este mismo ciclo comentado de sonatas beethovenianas en la sala Pleyel de París.

⁶⁴² Carta sin identificar. Barcelona, s.f. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, Fons Mercè Guarro P 24-174.

⁶⁴³ Reproducimos el fragmento en su idioma original : « [...] nous avons la même admiration, le même respect, la même ferveur, le même ravissement devant une pierre, une fleur, un nuage, une ligne, une couleur du paysage, un symbole que nous y découvrons, ou une pensée que nous émettions l'un ou l'autre [...] C'est touchant de voir, à Barcelone, ceux qui connaissent Massià, l'entourer non seulement de respect, mais jeune ou vieux, de sentir leur vénération pour cette homme de 33 ans à peine, non seulement comme artiste, mais comme homme. Il est certain que je ne puis approcher cette âme que Dieu m'envoie sans une émotion profonde. Elle est d'une pureté virginale, d'une simplicité admirable en même

Afinidad que también hace saber al amigo Joseph-Guy Ropartz: « [...] He rehecho la música con Massià. Y como más va, más es mi sueño... ¡Qué exquisita naturaleza en todos los sentidos! [...]»⁶⁴⁴. Una complicidad que más adelante, Selva manifestó públicamente al dedicar al violinista su libro *Les sonates de Beethoven* (1927) con las siguientes palabras: «A en Joan Massià. El meu germà d'art i d'ideal» (A Joan Massià. Mi hermano de arte y de ideal)⁶⁴⁵.

A nivel pedagógico, Massià y Selva compartieron docencia en escuelas y conservatorios franceses (París, Lyon, Estrasburgo, Marsella, Burdeos, Toulouse, Bayonne, San Juan de Luz, Nîmes, Avignon, Angers, Saumur, Rouen, Nancy, Mulhouse y Belfort), así como la Escola Musical Blanca Selva de Barcelona (1924-1929). Cabe suponer que Massià pudo haber influido en la creación de la primera Escola Musical Blanca Selva en la que impartía violín y, juntamente con la pianista, música de cámara, escritura musical y análisis de obras e historia de la música⁶⁴⁶. Ambos también trabajaron juntos, bajo la dirección de Llongueras, en la Acadèmia de Música de Barcelona (1929-1936).

En la numerosa correspondencia de Selva al maestro Llongueras, son múltiples y diversas las referencias indirectas a Massià, siendo Selva la mediadora entre las relaciones del violinista con el pedagogo. Referencias que abarcan de lo profesional (conciertos y giras europeas)⁶⁴⁷ a lo personal. Así, abundan las saluciones y felicitaciones compartidas⁶⁴⁸ y son especialmente cuantiosas aquellas noticias relativas a

temps que d'une profondeur extraordinaire». Carta de Blanche Selva a destinatario desconocido. Valencia, 17-III-1924. Se conserva una copia de esta carta original manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

⁶⁴⁴ Reproducimos el fragmento en su idioma original: « [...] J'ai refait de la musique avec Massià. Et plus ça va, plus c'est mon rêve...Quelle nature exquise en toutes sens [...]». Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. París, 3-IV-1924. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, Blanche 33.

⁶⁴⁵ SELVA, B. *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*. Barcelona: Atenes, 1927.

⁶⁴⁶ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Praga, 11-V-1924. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 7.

⁶⁴⁷ Sobre las giras europeas de Selva y Massià de 1926 y 1927 consúltense las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. París, 12-II-1926; 29-XI-1927. Bruselas, 2-XII-1927.

⁶⁴⁸ A modo de ejemplos, citamos: «Meilleures amitiés de nous deux». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 3-XII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 44. «Bonne fin d'année pour tous, i bon any nou...de part d'En Joan Massià i de mi». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 31-XII-1929. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 76.

los problemas de salud como la enfermedad nerviosa, vértigos o anemia que sufría Massià. Achaques que le obligaban en algunas ocasiones a anular giras, posponer fechas de conciertos o suspender su asistencia a los cursos de verano con Selva en Brives (Francia)⁶⁴⁹. La siguiente cita da idea del interés y cercanía de Llongueras y Selva hacia los problemas de salud del violinista:

Las noticias de Joan Massià son poco a poco mejores. Sale un poco cada día después de una semana y ha podido empezar el tratamiento eléctrico con su doctor, que le hace bien. Le dejé con pena, os lo podéis imaginar, bien que afortunadamente sin inquietud pues él es razonable y está bien cuidado. Pero no se puede saber si será posible que venga un poco al curso de verano [...] ⁶⁵⁰.

Por otro lado desde 1923 y hasta el exilio de Selva, ambos compartieron excursiones⁶⁵¹, libros⁶⁵², músicas⁶⁵³, conciertos⁶⁵⁴, encuentros⁶⁵⁵ con otros artistas e

⁶⁴⁹ Sobre los problemas de salud de Massià consúltense las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 25-V-1925; 13-VI-1926; 15-VI-1926; 16-VI-1926; 20-VI-1926. Vialmur par Brives, 22-VIII-1926. Barcelona, 30-IX-1926. S.l., 13-VI-1928. Barcelona, 11-VIII-1928 ; 18-VIII-1928 y 28-IX-1932.

⁶⁵⁰ Reproducimos el fragmento en su idioma original: «*Les nouvelles de Joan Massià sont peu à peu meilleures. Il sort un peu chaque jour depuis une semaine et a peut commencer le traitement électrique chez son docteur, ce qui lui fait du bien. Je vais le laisser avec peine, vous pouvez le penser, bien que heureusement sans inquiétude car il est très raisonnable et très bien soigné. Mais on ne peut savoir s'il lui sera possible de venir un peu aux cours d'été [...]*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Vialmur par Brives, s.f. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. sin identificar.

⁶⁵¹ A modo de ejemplo destacamos la excursión que Massià y Selva realizaron juntamente con otros profesores y alumnos de la *Escola Blanca Selva* en Montserrat ca. marzo de 1924. Carta de Blanche Selva a destinatario desconocido. Valencia, 17-III-1924. Se conserva una copia de esta carta original manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

⁶⁵² Massià habría recibido de Llongueras dos libros regalados, el primero sin identificar en invierno de 1927 y el segundo *L'Istiu al cor* en 1928. Véanse las cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 24-XII-1927. Barcelona, 11-IX-1928.

⁶⁵³ Selva menciona a Llongueras que Massià ha arreglado unas melodías de Séverac. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 21-X-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.38.

⁶⁵⁴ Como ejemplo, las 700 ptas. entregadas a Selva por un concierto. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 10-VIII-1932. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 89.

⁶⁵⁵ Destacamos el encuentro en casa de los Maragall en verano de 1927. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 5-VII-1927. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 36.

intelectuales y proyectos⁶⁵⁶. Todo ello, ejemplo de la riqueza y complejidad de su relación⁶⁵⁷.

Además, Selva y Massià fueron los coautores de los dos tratados musicales hoy perdidos *Les bases de l'accentuation musicale* y *Analyse d'oeuvres musicales* (Rouart Lerolle, a.1925)⁶⁵⁸. Selva también dedicó a Massià la suite inédita para piano *Cants de l'lum* (1929), así como el artículo «Evocacions d'Art II: Comentarís a un article de Pere Benavent» (1934)⁶⁵⁹.

Finalmente entre 1928 y 1930, Selva y Massià grabaron para Columbia tres obras: el «Adagio ma non troppo» de J.S. Bach (Columbia LX 750), la *Sonata op. 25* «Primavera» de Beethoven (Columbia LX 1370-8) y la *Sonata para piano y violín* de César Franck⁶⁶⁰.

IV.4.5. Composiciones dedicadas a Selva

Como intérprete virtuosa, Selva gozó de la admiración de compositores de su tiempo que le dedicaron obras para piano que la artista estrenó y dio a conocer, implicándose directamente con el proceso creativo y la difusión de músicas contemporáneas. El resultado es la presencia de músicas inspiradas en su personalidad interpretativa. Predominan reinterpretaciones de las formas clásicas como suites y sonatas que apelan al alto nivel virtuosístico de la intérprete. En ellas, se presentan

⁶⁵⁶ Massià conocía por ejemplo el proyecto de los dibujos de Junceda para la biografía catalana *Déodat de Séverac* (1930) de Selva. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 15-III-1929. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 73.

⁶⁵⁷ Como indica el biógrafo Guy Selva, la relación profesional entre Massià y Selva cambió a partir de 1930, cuando la pianista contrajo la parálisis en un brazo. A partir de entonces y hasta su exilio, Massià se convirtió en uno de los confidentes del estrecho círculo de Selva junto con René de Castéra, Guy de Lioncourt y Joan Llongueras, testigos del estado de salud de la pianista, sus recaídas, esperanzas y angustias. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 183.

⁶⁵⁸ Obras citadas en: SELVA, B. *L'enseignement musical de la technique du piano*. Livre préparatoire, 2^e. partie «Préparation au toucher du piano». París : Rouart Lerolle, 1925, p.235.

⁶⁵⁹ SELVA, B. «Evocacions d'Art II : Comentarís a un article de Père Benavent», *RMC XXXI/364* (Abril 1934), pp.129-138.

⁶⁶⁰ Véase: *Bach, Beethoven, Franck, De Séverac*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CD (Malibran Music CDRG 177, 2002). *Toldrà, Massià, Manén, Enregistraments històrics al violí (1927-1954)*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CD (La Mà de Guido LMG 3061, 2004). *Blanche Selva, une promenade musicale*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CD (Festival International Albert Roussel RCP 076, 2008).

múltiples elementos técnicos desarrollados por la pianista, combinando sofisticación con efectos sonoros.

Entre las dedicatorias francesas, sobresalen obras de músicos que mantuvieron una relación muy próxima con Selva como Joseph Guy Ropartz, Albéric Magnard (1865-1914), Pierre de Bréville (1861-1949), Charles Bordes (1863-1909), Witkowski que le dedicó *Mon lac* para orquesta y piano y Vincent d'Indy que le dedicó la *Sonata en Mi* op. 6, estrenada el 25 de enero de 1908, así como *Thème varié, fugue et chanson*, op. 85 (1925).

Sin duda una de las dedicatorias más emblemáticas fue el segundo cuaderno de *Iberia: 12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers* (1907) por parte de Isaac Albéniz⁶⁶¹. Así, Selva estrenó «Rondeña», «Almería» y «Triana», en San Juan de Luz el 11 de septiembre de 1907. «Rondeña» alterna los ritmos de petenera de 6/8 y 3/4 y contiene una brillante copla central. «Almería» contrasta pasajes de ensoñación y prolongados pedales con otros de marcada opulencia rítmica, mientras que la conocida «Triana» recrea con estilizado fraseo y sin caer en tópicos folkloristas el barrio sevillano a través de una colorista *seguiriya*.

Ejemplo 1. Isaac Albéniz. «Triana». *Iberia*, cc.1-3.

Con fecha de mayo de 1907 localizamos una *Sonate pour piano* anónima⁶⁶². Manuscrito en tinta negra y lápiz de veinte páginas en cuya portada aparece indicado «Mas del Sol», casa natal de Selva en la que impartía los cursos de verano en Brives (Corrèze). Por las correcciones a lápiz palpables en el manuscrito se desprende que dicha sonata podría ser el trabajo de composición de algún alumno/a francés/a o colega

⁶⁶¹ Isaac Albéniz, *Iberia : 12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers* (Madrid : UME, 1907).

⁶⁶² Anónimo. *Sonate pour piano* (Mas del Sol: Mayo 1907). Partitura original manuscrita en tinta y lápiz conservada en Barcelona: BC, Fons Mercè Guarro, P24-174, 20 pp.

de trabajo en la Schola Cantorum. La obra presenta rasgos similares a las anteriores: modernas polifonías, cromatismos y difíciles juegos rítmicos.

Ejemplo 2. Anónimo. 1º tempo. *Sonate pour piano*, cc. 1-6.

Le sigue la suite para piano del [posible alumno de Selva] Pierre Coindreau *En forêt* (1907)⁶⁶³, otra obra dedicada manuscrita en tinta, escrita en el «Mas del Sol», en cuya última página aparece la caricatura de un hombre y escrito de izquierda a derecha la dedicatoria «A B. Selva. París 24 Octobre 1907»⁶⁶⁴. Esta suite consta de cuatro movimientos: «I. Eveil», «II. Quelqu'un passe», «III. Le long du Ruisseau» y «IV. Ebats du paysans». Se repiten en esta obra los mismos rasgos que las anteriores, sobresaliendo su inspiración programática.

Ejemplo 3. Pierre Coindreau. «I. Eveil». *En forêt*, cc. 1-8.

⁶⁶³ No tenemos noticias biográficas de Pierre Coindreau, si bien hubiera podido ser un alumno francés de Selva.

⁶⁶⁴ Pierre Coindreau, *En forêt* (Mas del Sol : Octobre 1907). Partitura original manuscrita en tinta conservada en Barcelona: BC, Fons Mercè Guarro, P24-174, 19 pp.

Compuesta entre 1907 y 1909, Maurice Alquier dedicó a Selva su *Sonate pour piano en Fa dièse mineur* (1910)⁶⁶⁵. Su primer tempo «Largement énergique» presenta un virtuosismo expandido de estilo cromático, en una tonalidad chopiniana difícilísima, de clara herencia romántica. Contiene muchos contrastes e indicaciones sobre la sonoridad: «chanté avec fraîcheur» en el primer tempo y «sonorité mate» en el segundo tempo.

Ejemplo 4. Maurice Alquier. 1º tempo. *Sonata en Fa# menor*, cc. 1-4.

Albert Roussel (1869-1937), alumno de la Schola Cantorum y más tarde profesor de contrapunto de la misma institución (1902-1914) también dedicó a Selva el cuarto tiempo «Ronde» de su *Suite en Fa# Mayor* op. 14 para piano (1911-1912)⁶⁶⁶, una compleja página de arpegiados y modernas polifonías inspiradas en el virtuosismo de la pianista, cuya rítmica deudora de Stravinsky inaugura, junto a *Évocations* op. 15 (1909-1910) y *Sonatina* op. 16 (1912), el segundo período creativo del compositor:

Ejemplo 5. Albert Roussel. «Ronde». *Suite en Fa# Mayor*, op.14, cc.1-6.

⁶⁶⁵ Maurice Alquier, *Sonate pour piano en Fa dièse mineur* (Paris : Rouart, Lerolle et. Cie., 1910), 47 pp.

⁶⁶⁶ Dicha dedicatoria ha de ponerse en relación con la amistad que mantuvieron entre 1903 y 1927 Selva y Roussel. Véase: TOP, Damien. « Albert Roussel et Blanche Selva: constances et fluctuances d'une amitié ». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, pp. 179-199.

También el compositor francés discípulo de Fauré y del pianista Bériot, fundador de la Société de Musique Indépendante (1909), inspector general de canto en París (1910) y profesor de composición en el conservatorio de París (1935-1940) Jean Roger-Ducasse (1873-1954) le dedicó su obra para piano, compuesta en 1917, *Rythmes* (1918)⁶⁶⁷. Se trata de una obra muy virtuosística que desarrolla modernas polifonías y cromatismos combinados en síncopas, registros cruzados, acentos desplazados y *ostinati*. Predominan figuraciones rítmicas muy breves y dinámicas muy contrastadas (*fff*, *ppp*...), y un estilo que oscila entre el impresionismo y el neoclasicismo. Consta de cinco movimientos «Presque Vite» [1] en Mib Mayor presenta un 3/8 a tempo de vals y un *ostinato* en la mano izquierda. «Très clair» [2] en 5/8 y Re Mayor desarrolla un *forte très léger, mais sonore*. Le sigue «Un peu moins vite» [3] en Re menor y 5/8, con tresillos de fusas en la mano derecha y *fortissimi*. El siguiente «Scherzando» [4] en 3/8 y *pianissimi* recrea una *Quasi Cadenza*. Finalmente el último «Très marqué le thème» [5] en Solb Mayor combina *ff* y *pp* con sonoridad ligera. Selva estrenó *Rythmes* de Jean Roger-Ducasse el 28 de febrero de 1919 en la sala Gaveau, en el seno de la Société Musicale Indépendante⁶⁶⁸.

Ejemplo 6. Jean Roger-Ducasse. «1. Presque Vite». *Rythmes*, cc. 14-25.

Desconocemos si la siguiente obra descatalogada quedó inacabada y/o perdida. Doblemente dedicada a Blanche Selva y Joan Massià, el *Concert per a piano i violí* (1929) de Amadeu Vives es una obra instrumental de la que sólo tenemos una referencia epistolar, pues Selva la menciona en una carta al músico fechada en Barcelona el 20 de

⁶⁶⁷ Jean Roger-Ducasse, *Rythmes* (París: Durand, 1918), 11 pp. Se conserva una copia de esta edición en París: BNF, VM-CASADESUS 526.

⁶⁶⁸ Guy Selva se cuestiona si ello debe interpretarse como una señal de emancipación de Selva de la Société Nationale de Musique donde la pianista estrenó gran cantidad de obras contemporáneas. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.93.

julio de 1929, en la que ensalza el carácter dramático del estilo del compositor posiblemente reflejado en esta desconocida obra:

*Doncs, li dic només l'essencial: el nostre goig i la nostra il·lusió entusiasta en pensar en aquesta obra seva que està naixent i a la qual donarem des del moment que ens serà confiada, tot el millor de les nostres possibilitats artístiques. Estigui ben tranquil, ben volgut mestre: la música que desitgem de vostè, és precisament la música «seva», no la música de tal o qual; és l'estil seu, i no l'estil de «moda», ara o no, aquí o allà... Vostè es sent lliure només amb música de teatre, ens diu en la seva lletra... ¿Què hi fa això per a escriure bella música instrumental? L'exemple de Mozart obra el pas!! ¿Què són les seves admirables sonates per a violí i piano sobretot, sinó música de teatre-orquestra i personatges, escrita pels dos instruments cantants? La natural inclinació de vostè, doncs, no és un obstacle. Al contrari, vostè no farà música sense vida ni sentit... I és tot el que desitgem!*⁶⁶⁹

Poco conocidas son también las dos piezas de Joan Massià dedicadas a Selva *Allegro* y *Sonatina* ambas para piano y que fueron interpretadas por Maria Carbonell al piano en el concierto conmemorativo «*Homenatge a Blanca Selva en el centenari del seu naixement*» el 17 de junio de 1984 en el seno del Ateneu Barcelonès (Barcelona)⁶⁷⁰. Otra de las obras catalanas [posiblemente dedicadas] a Selva es de Manuel Blancafort, titulada *Sonatina antiga o Les ombres perennes* se subtitula «A l'ombra de Bach y Scarlatti» fue compuesta en 1929⁶⁷¹. Esta sonata neoclásica en Do consta de tres movimientos: «I. Exercici» (*Allegro moderato*, en ¾ y 6/8), «II. Tendresa» (*Affettuoso* y *Lento* en 2/4), «III. Recreació» (*Allegretto*, en 2/4). Como ya hemos mencionado en el apdo. IV.4.3, tenemos noticia de que Selva llegó a conocer esta obra a raíz del contacto con Blancafort y esta obra manuscrita unos meses antes de su muerte (1942):

⁶⁶⁹ Carta de Blanche Selva a Amadeu Vives. Barcelona, 20-VII-1929. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 2268, doc. 123.

⁶⁷⁰ «*Homenatge a Blanca Selva en el centenari del seu naixement*». Notas al programa, 17 Junio 1984 (Barcelona: Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell, 1984).

⁶⁷¹ Manuel Blancafort, *Sonatina Antiga (Les ombres perennes). A l'ombra de Bach i Scarlatti* (Barcelona: Clivis: 1986), 18 pp. Se conserva una copia del original manuscrito en Barcelona: BC, DT 78-Fol-C 26/35 / 2006-4-C 62/4 C2.

Vaig portar-li el manuscrit original i vaig trobar-la molt neguitosa. Malauradament tingué un atac cardíac y morí sense haver llegit el meu manuscrit [...]. Començà al·legant circumstàncies inesperades, em pregà que esperéssim un parell de dies. Jo la veia estranya i preocupada...ni va poder ni...lectura i prou. Va morir abans d'una setmana a Barcelona⁶⁷².

Ejemplo 7. Manuel Blancafort. «III. Recreació». *Sonatina antiga*, cc. 34-43.

Finalmente el alumno catalán Xavier Gols dedicó a su maestra el «Scherzo» de su *Suite pour piano* (1931)⁶⁷³. Suite compuesta entre 1928 y 1929, en cinco movimientos dirigida a diversos dedicatarios⁶⁷⁴ de estilo moderno y virtuosística es deudora de las armonías y ritmos contemporáneos de Albert Roussel, Maurice Alquier y Roger-Ducasse.

Ejemplo 8. Xavier Gols. «Scherzo». *Suite pour piano*, cc. 1-11.

⁶⁷² AVIÑOÀ, Xosé. *Manuel Blancafort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997, pp.102-103.

⁶⁷³ Xavier Gols, *Suite pour piano* (París: M.Senart, 1931). Tanto el manuscrito original como la copia editada se conservan en Barcelona: BC, Ms. 2862 y 2001-Fol-C 2/43, respectivamente.

⁶⁷⁴ Gols dedicó el «Prélude» (*Modérement animé*) [I] a Baltasar Samper, el «Menuet» a Mrs. Forgas [2], la «Sarabande» (*Lent, profondément expressif et douloureux*) [4] a Carmeta Ricomà y finalmente el «Air à danser» (*Modérement animé*) [5] a Frank Marshall.

IV.5. CONCLUSIONES

Durante sus años catalanes, la intérprete conoció el Novecentismo catalán y alcanzó éxitos muy visibles como intérprete, pedagoga y musicógrafa, apartando sus composiciones para la esfera privada. Selva mantuvo desde Cataluña encuentros privados a la manera de un «cenáculo» con artistas e intelectuales catalanes, desarrollando un complejo marco de relaciones interdisciplinarias (con escritores, pintores, dibujantes y escultores, dramaturgos y bailarines) y musicales.

Selva, que musicó el poema de Maragall *La nit de la Puríssima*, se relacionó con escritores neomaragallianos conservadores como Joan Llongueras, Miquel Ferrà y Miquel Melendres, conociendo además la narrativa catalana de Josep Pla. A excepción de las relaciones mantenidas con el decorador Josep M^a Sert (1905-1927), su conocimiento de los pintores catalanes fue más bien superficial, limitándose a la pintura de Anglada Camarasa – conocida en los Salones de Otoño de París (1906, 1907 y 1911) y a un conocimiento puntual del arte del esmaltador, dibujante y pintor Miquel Soldevila en 1930. Mucho más cercana y amistosa fue su relación con los dibujantes Joan Junceda y Joaquim Renart. Este último retrató a la intérprete en once bocetos a lápiz y carbón entre 1926 y 1928. Selva también mantuvo amistad con escultores. Así visitó puntualmente el taller del escultor Llimona y reencontró en Barcelona en 1928 al amigo y escultor Manolo. Por otro lado, dramaturgos como Adrià Gual también conocieron a la pianista. Finalmente la monografía de Selva *La moda i la dansa a l'època moderna* (1930) revela un conocimiento de las escuelas de danza barcelonesas de su tiempo claramente deudora de las lecciones de la primera bailarina del Liceo Pauleta Pàmies.

En cuanto a sus vínculos con los músicos franceses, d'Indy y Ropartz representan para Selva dos relaciones de índole diferente. Desde Cataluña Selva mantuvo una relación profesional distanciada con Vincent d'Indy, únicamente cercana en 1917 al colaborar en los Conciertos de Música Francesa en el Palau de la Música y en 1930, al pedirle que fuera el presidente de honor de la Academia de Música de Barcelona. Además, nos parece significativo el proyecto truncado de una biografía dedicada a d'Indy por parte de Selva. Por otro lado, la relación con Ropartz fue mucho más cercana entre 1922 y 1924 al confesarle al compositor sus ideales mediterraneístas

y anhelos hacia Cataluña, así como hacerle partícipe de sus primeros conciertos con Joan Massià.

Por otro lado, Selva mantuvo múltiples relaciones con compositores catalanes. Desde París, se relacionó desde fechas muy tempranas con Albéniz a raíz del estudio y estreno de *Iberia* y con Casals en 1913. Ya en Cataluña, fueron indirectas sus relaciones con los músicos nacionalistas Morera, del que interpretó su *Dança* para piano (1925-1926) y Garreta del que interpretó su «Sardana» de la *Sonata en Do menor* (1923) en reiteradas ocasiones entre 1924 y 1930.

Más cercana fue su amistad con los fundadores del Orfeó Català Amadeu Vives, y especialmente con Lluís Millet, verdadero amigo al que confió el prólogo de su libro *Les sonates de Beethoven* (1927) y el manuscrito de la suite *Cants de llum* (1928), dedicándole la reflexión estética «Evocacions d'Art IV: L'esperit d'Infància» (1934). Entre 1927 y 1928, Selva también trató a Francesc Pujol, compositor afín al círculo del Orfeó Català. Otro de los miembros directivos del Orfeó Català con los que Selva se relacionó fue Frederic Lliurat, responsable editorial de la *Revista Musical Catalana* al que le dedicó el manuscrito inédito «Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical» (1935).

De todos modos, la estrecha relación de amistad mantenida con el pedagogo y colaborador de la *Revista Musical Catalana* Joan Llongueras fue la más prolífera del período catalán. Entre 1924 y 1940, Selva y Llongueras compartieron varios proyectos musicales, literarios y pedagógicos. Entre 1925 y 1928, Llongueras organizó las sesiones de conciertos comentados de la Sala Parés de Selva y Massià, ocupándose de los programas y anuncios en los diferentes periódicos catalanes. Corrigió prácticamente la totalidad de los escritos públicos de Selva: conferencias, libros como *Les sonates de Beethoven* y artículos destinados a diferentes periódicos además de la *RMC*, tarea que revela el interés de Selva por el correcto uso del catalán. A su vez, Selva le mandaba programas y críticas de sus conciertos con Massià, así como composiciones inéditas. Selva y Llongueras también compartieron inquietudes pedagógicas, pues Llongueras dirigió la Academia de Música de Barcelona en la que Selva trabajó como profesora de piano (1929-1936).

Por otro lado, Selva conoció indirectamente otros compositores contemporáneos como Josep M^a Pagès, Joaquín Rodrigo, Frederic Mompou o Robert Gerhard, cuyas músicas quiso programar en el ciclo de audiciones explicadas de la Sala Parés de 1928-

1929. De Gerhard destacamos la dedicatoria del artículo de Selva «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!» (1936).

Además, a excepción de Baltasar Samper, Selva mantuvo relaciones más bien esporádicas con el *Grup de Compositors Independents de Catalunya o Grup dels Vuit* (Mompou, Blancafort, Gerhard). Ciertamente entre 1926 y 1930 y por afinidad al círculo del Orfeó Català, Samper fue amigo de Selva. En 1930, Samper fue el mediador de los artículos que Selva enviaba al periódico *La Publicitat*, así como profesor de la Academia de Música de Barcelona en la que Selva también trabajaba. Finalmente Selva confió la partitura inédita de *Primers jocs* al compositor ese mismo año 1930.

Por su parte, la relación de Selva con Blancafort fue más bien puntual con motivo de la donación de su *Sonatina antiga o Sonata en Do* «*Les ombres perennes*» (1929). Añadimos la relación de Selva mantenida entre 1927 y 1929 con el alumno y compositor tarraconense Xavier Gols, ganador de la «Beca Pau Casals» (1927).

Por otro lado, Selva también cultivó relaciones con intérpretes de su tiempo, entre ellos Ricard Viñes, Pau Casals y Joan Massià. Selva y Viñes, que se habrían podido conocer en el salón parisino de la pianista junto con Déodat de Séverac amigo común, tocaron juntos en el *Concert de Musique Catalane* ofrecido en la Schola Cantorum en mayo de 1905.

Más prolongada fue la relación profesional y de amistad que Selva mantuvo con Pau Casals desde 1913 a 1936, con quien proyectó un concierto en común para la sala Pleyel (1913) e intercambió la «Sardana» de Garreta. Selva tocó entre 1926 y 1927 junto a la Orquesta Pau Casals bajo la dirección del maestro. A su vez, la pianista fue la pedagoga honorífica de los Estudis Musicals Blanca Selva (1934-1937) auspiciados por la Associació Obrera de Concerts, sociedad dirigida por Casals. Fruto de este reconocimiento y amistad es la dedicatoria del artículo de Selva «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci» (1935).

De todos modos, la relación con Joan Massià fue sin duda alguna la amistad más estrecha mantenida por Selva con un intérprete, evidenciándose una gran complicidad musical y una íntima cercanía, especialmente en los momentos en que Massià tuvo problemas de salud. Massià y Selva, que formaron dúo estable entre 1923 y 1930 tocaron para diversas asociaciones musicales (AAM, AMdC, AOC y OC) y cosecharon grandes éxitos tanto fuera como dentro de España, destacando las conferencias-concierto comentadas de la Sala Parés (1925-1928). Además, ambos intérpretes compartieron docencia en conservatorios franceses, así como la Escola Musical Blanca

Selva (1924-1929) y la Academia de Música de Barcelona (1929-1936). Entre 1928 y 1930, grabaron tres obras de Bach, Beethoven y Franck para Columbia Records. Fueron también coautores de dos tratados musicales actualmente perdidos. Además, Selva dedicó a Massià su suite *Cants de llum* (1929) y el artículo «Evocacions d'Art II: Comentarís a un article de Pere Benavent» (1934).

Finalmente el elevado conjunto de obras dedicadas a Selva muestra que fue una intérprete reconocida entre los compositores contemporáneos, muy especialmente los maestros de la Schola Cantorum como Ropartz, Magnard, Bréville, Bordes, Witkowski y d'Indy que le dedicaron varias obras. Entre las dedicatorias, predominan suites y sonatas con modernas polifonías, cromatismos y difíciles juegos rítmicos. Es el caso del emblemático segundo cuaderno de *Iberia* de Albéniz (1907) dedicado a la pianista. De la misma fecha son una sonata anónima para piano y la suite *En forêt* de Pierre Coindreau, ambas localizadas en Cataluña y deudoras de los presupuestos de la Schola. Le sigue la *Sonate pour piano en Fa dièse mineur* de Maurice Alquier (1910) y «Ronde» de la *Suite en Fa#M* op.14 para piano de Albert Roussel (1911-1912), todos ellos compositores afines a la Schola; mientras que *Rythmes* de Roger-Ducasse (1917-1918) de influencia stravinskiana sería la única obra que se separaría de dicha influencia scholista.

Por otro lado, en Cataluña también documentamos otras dedicatorias como el actualmente perdido *Concert per a piano i violí* de Amadeu Vives (ca. 1929) dedicado doblemente a Joan Massià y Blanche Selva, [posiblemente] la *Sonatina antiga* «Les ombres perennes» de Manuel Blancafort (1929), así como el *Allegro* y la *Sonatina* para piano de Joan Massià y el «Scherzo» de la *Suite pour piano* del alumno de Selva Xavier Gols (1931). Así pues, estas tres últimas dedicatorias catalanas formarían parte de tres generaciones distintas la del Orfeó Català (Vives), la del grupo de Compositores Independientes de Cataluña o *Grup dels Vuit* (Blancafort) y finalmente la «generación perdida» (Gols).

CAPÍTULO V:

BLANCHE SELVA INTÉRPRETE

V.1. INTRODUCCIÓN

Fig. 43. Blanche Selva tocando el piano.

En este capítulo daremos a conocer la actividad interpretativa de Selva en nuestro país y desarrollaremos sus constantes programáticas⁶⁷⁵. Como la documentación existente es dispersa extendiéndose a diversos fondos, nos limitaremos a hacer una reconstrucción empírica de dichas prácticas que permita apreciar la pluralidad de actuaciones de Selva como pianista⁶⁷⁶.

Selva heredó un perfil de virtuosa romántica y cultivó los géneros instrumentales y las formas de concierto propias de la Schola Cantorum: el recital solista, el recital de cámara, el concierto mixto junto a otros intérpretes⁶⁷⁷ y el concierto orquestal⁶⁷⁸, éste último propio de la tradición sinfónica europea. Como intérprete moderna, participó en festivales y homenajes y realizó giras que contribuyeron a la difusión popular de

⁶⁷⁵ Sobre la actividad interpretativa de Blanche Selva en Francia, véase el capítulo « Un répertoire d'exception» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 39-60.

⁶⁷⁶ Una pluralidad de prácticas musicales que la musicóloga Rémy Campos pone en relación con la actividad interpretativa de Selva en la Schola Cantorum. CAMPOS, Rémy. «Blanche Selva interprète». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, pp. 41-67.

⁶⁷⁷ Como indica Guy Selva numerosos virtuosos se asociaron a Selva para ofrecer conciertos solistas: Eugène Ysaÿe, Ricardo Viñes, Jeane Diot, Nestor Lejeune, Édouard Risler, Georges Enesco, Firmin Touche, Noëla Cousin y especialmente Claire Croiza, así como los cuartetos Parent, Lejeune y Tcheco; sin contar los directores de orquesta para las obras de música de cámara Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Camille Chevillard, Georges Martin Witkowski, Joseph-Guy Ropartz, Armand Marsick y Pau Casals. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.117.

⁶⁷⁸ BÖDEKER, Hans Erich; VEIT, Patrice y WERNER, Michael. *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. París : Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p. XV.

variados repertorios. También alternó conciertos públicos y privados, con predominio de conciertos rutinarios ofrecidos por asociaciones musicales destinados a diferentes públicos, como la AMdC dirigida a un público burgués, la AOC dirigida a un público obrero y la AAM con un público más popular. Es decir, la procedencia burguesa de los promotores de la AMdC hizo que la entidad alcanzara una gran proyección social, asumiendo el carácter representativo de un público intelectual selecto. Mientras que la AOC representaba un modelo asociativo a medio camino entre la institución destinada a promover conciertos ordinarios entre el público general y los ateneos obreros, en que se proporcionaba una cultura obrerista. Por su parte, la AAM fue una asociación de menor vitalidad fundada para cultivar un repertorio exquisito y elitista propio del momento en la sala de cámara del Palau de la Música, estrechamente vinculada al Orfeó Català⁶⁷⁹.

La enorme cantidad y variedad de autores elegidos evidencian una programación ecléctica y atrevida⁶⁸⁰. Esto es, con programas audaces predominando repertorios internacionales arriesgados, especialmente la música barroca y la contemporánea, muy en boga en la Europa del momento. Así en Cataluña, Selva cultivó la tradición camerística propia de sus antecesores modernistas. Con frecuencia la pluralidad de obras es presentada bajo un planteamiento histórico-musical diacrónico en el que las obras se interpretan siguiendo un orden cronológico. Por ejemplo, una primera parte con autores barrocos, una segunda parte con autores clásico-románticos y finalmente una tercera parte con autores modernos. Patrón que entendemos viene a reforzar la voluntad pedagógica de los conciertos de Selva, motivados por un interés de reconstruir desde el teclado el orden lógico de la Historia de la Música.

Con el fin de hacerse cómplice del público e identificarse con los rasgos genuinamente locales de cada población, Selva programaba músicas autóctonas en función del lugar del recital. Así fueron habituales las interpretaciones de autores catalanes como Albéniz o Morera en el Palau de la Música, mientras que en Sant Feliu de Guíxols (Girona), Selva tocó música de Juli Garreta, nacido en dicha población.

Finalmente añadimos que un número significativo de los conciertos realizados en Cataluña fueron conciertos temáticos o monográficos que estuvieron precedidos por

⁶⁷⁹ AVIÑO, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. IV. Barcelona: Edicions 62, 1999, pp. 23-29.

⁶⁸⁰ Como afirma Guy Selva, la pianista acostumbraba a diseñar los largos programas de sus conciertos, con un gran número de obras inscritas. La elección y orden en la sucesión de piezas estaban meticulosamente determinados. Así, el contenido de los programas de los recitales estaba todo pensado dentro de una lógica pedagógica. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.120.

conferencias y comentarios explicativos, reforzando así la voluntad instructiva de sus actuaciones públicas de moda en la época. Así, Selva acostumbraba a anticipar sus conciertos mediante breves comentarios analíticos ya fuera como conferencia ya fuera como notas al programa. Entendemos que dicha marcada voluntad didáctico-espiritual de la intérprete como intermediaria entroncaría con el carácter pedagógico de Selva heredado de la Schola, así como con la intencionalidad educativa de la cultura novecentista, práctica habitual en la época⁶⁸¹.

V.2. PRECEDENTES: EL ESTRENO DE *IBERIA* DE ALBÉNIZ, 1906-1909

¿Por qué Isaac Albéniz eligió a Blanche Selva para el estreno de *Iberia*? ¿Por qué confiar a una intérprete francesa la promoción completa de una serie genuinamente andalucista? A continuación presentaremos la acogida inmediata de *Iberia* en París (1906-1909) como precedente de estudio, con la recepción posterior de esta mítica obra del piano en España, pues Selva además de ser su privilegiada debutante⁶⁸², fue una de las primeras intérpretes que difundió *Iberia* en España (1911-1930). Dos tablas cronológicas completan esta aproximación: *Principales estrenos e interpretaciones de Albéniz por Selva en Bélgica y Francia, 1904-1923* y *Estrenos e interpretaciones de Albéniz por Selva en España, 1911-1930*⁶⁸³.

Selva era ya una reconocida promotora entre las instituciones musicales francesas antes de dar a conocer *Iberia*. Sus estrenos de repertorios contemporáneos fueron para Albéniz una garantía de éxito a priori al estreno de *Iberia* y lo más importante con esta *première*, Selva se encumbró definitivamente como virtuosa

⁶⁸¹ Como afirma Rémy Campos el período barcelonés de la carrera de Selva supuso la consagración de la pianista que pudo ejercer su sacerdocio como mediadora de escrituras musicales sobre un territorio eminentemente fértil. En: CAMPOS, Rémy. *Op. Cit.*, pp.55 y 63.

⁶⁸² Damos por sentado que Selva fue en Francia la debutante de la totalidad de *Iberia*. Los estrenos de *Iberia* fueron un evento importante para Blanche Selva y para la historia de la música. Dichos estrenos siguen regularmente el curso de composición de los cuatro cuadernos de Isaac Albéniz, de 1906 a 1909, año de la muerte de Albéniz. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.48-52.

⁶⁸³ Anticipamos que dichas tablas son parciales y tan sólo orientativas, puesto que no detallan al completo el grueso de las interpretaciones de Albéniz ofrecidas por Selva. La primera tabla es tan sólo una muestra representativa de los principales estrenos e interpretaciones de *Iberia* en Bélgica y Francia (1904-1923), mientras que la segunda refleja su posterior difusión en España (1911-1930). Tablas confeccionadas a partir de los programas de conciertos históricos de Selva conservados en París: BNF; Valence: Fondo Selva y Barcelona: BOC. Véase el apéndice XV.1.3. Tabla de principales estrenos e interpretaciones de Albéniz por Blanche Selva en Bélgica y Francia, 1904-1923 y el apéndice XV.1.4. Tabla de estrenos e interpretaciones de Albéniz por Blanche Selva en España, 1911-1930 (CD adjunto).

pianista⁶⁸⁴. Es más, desde 1904 a 1930, Albéniz fue el compositor hispano más interpretado por Selva e *Iberia* la página andaluza más omnipresente en todos sus recitales⁶⁸⁵.

Dos años antes de su estreno, Selva ya había interpretado públicamente otras conocidas obras del autor en París: *Seguidilla* en julio de 1904⁶⁸⁶, *Chants d'Espagne* el 15 de abril de 1905, así como *La vega* y *Rapsodia española* en el emblemático «*Concert de Musique Catalane*», a dúo con Ricard Viñes en la Schola Cantorum el 6 de mayo de 1905. Además paralelamente al estreno del primer cuaderno de *Iberia*, la pianista interpretó *Zortzico* en Bruselas, el 20 de marzo de 1906.

Como afirma W. A. Clark: «Blanche Selva, que estrenó la colección completa, no omitió ningún acompañamiento no esencial, ni tampoco se lo habría perdonado Albéniz si lo hubiera hecho». De ahí que las fuentes históricas reiteren el anecdótico reproche de Selva a Albéniz: interpretar los *pp* finales de «El Polo» con doble «tastiera»⁶⁸⁷. Selva exclamó: « ¡Es intocable!», a lo que Albéniz respondió: «Tú la tocarás! ¡Nada es inútil! Y más tarde lo verás»⁶⁸⁸.

Selva compartió con el compositor una estrecha relación personal y profesional, siendo como Albéniz profesora de piano de la Schola Cantorum de París (1900-1921)⁶⁸⁹.

⁶⁸⁴ Entre 1906 y 1908, años de estreno y promoción de *Iberia*, Selva interpretó en treinta y cuatro ocasiones esta suite.

⁶⁸⁵ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.51. Sobre las relaciones entre Isaac Albéniz y Blanche Selva, véase: QUESNEY, Cécile. « Blanche Selva et Isaac Albéniz: un “tyran des pianistes” et son interprète dévouée». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, pp. 85-97.

⁶⁸⁶ LAPLANE, Gabriel. *Albéniz, sa vie, son œuvre, 1860-1909*. Paris : Milieu du Monde, 1956, pp.62, 73 y 155.

⁶⁸⁷ «De hecho, semejantes dificultades no son un puro capricho, como se ha afirmado, para hacer imposible su obra al alumnado del conservatorio, sino más bien un estilo sincero y auténtico basado en la “exageración plástica” ». En: FRANCO, Enrique, «La suite *Iberia* de Albéniz», *Nuova Rivista Musicale Italiana* VII/1 (1973), p. 57.

⁶⁸⁸ En particular, Selva defendía tocar los prolongados dobles pedales inferiores de tónica mantenidos en algunos pasajes de *La Vega*, «Almería», «El Polo» y «Lavapiés», con doble escapera presuponiendo coincidir con las intenciones de Albéniz. En: AGUETTANT, Louis. *La musique de piano des origines à Ravel*. París : Albin Michel, 1954 (reed. 1999), p.355 y COLLET Henri, *Albéniz et Granados*. Paris : Ed. D'Aujourd'hui, 1982 (ed. conforme a la de 1922), pp.164 -166 y 171.

⁶⁸⁹ Isaac Albéniz fue profesor auxiliar de los niveles superiores de piano en la Schola Cantorum justo antes que Selva, desde 1897 a 1901. Como afirma Jorge de Persia, ambos se conocieron en el salón de la

De hecho durante toda su vida, Albéniz sintió gran admiración por la pianista, motivo que explica la elección de la intérprete para el estreno de *Iberia*. A propósito de la llegada del guitarrista y compositor Ángel Barrios (1882-1964), en una reunión en casa de Albéniz, Turina relata esta admiración:

Decidido, como siempre, se sienta al piano e intenta tocar una de [las piezas de *Iberia*] de Albéniz, tecleando con las manos y cantando a toda voz. ¡Qué desastre! Pero Blanca Selva corre en su auxilio, y con su maestría interpreta magníficamente la maravilla *Iberia*. Es todo un mar de poesía: «Evocación», «El Puerto», «Triana»...Albéniz, desde un rincón, regocijadísimo, nos señala a la pianista que navega segura por el teclado, sin miedo a las dificultades⁶⁹⁰.

Selva se inició en el estudio de *Iberia* en su casa natal de Brives (Corrèze) en verano de 1907. Así se lo hacía saber a Albéniz: « [...] Mañana, ataco *Iberia* II y III [...]. El próximo invierno intentaré dar una sesión en la Schola en la que tocaré como todo potaje los cuatro cuadernos de *Iberia*. Se podrá apreciar una masacre entre los fragmentos [...]»⁶⁹¹. Durante el proceso creativo de la obra, compositor e intérprete alteraron sus roles musicales intercambiando recíprocamente sus funciones. Así *Iberia* le sirvió a Albéniz para darse a conocer como compositor, mientras que Selva asumió el rol de estudiosa e intérprete de la suite a medida que Albéniz le confiaba sus piezas⁶⁹². Intercambios que Collet define de únicos en la Historia del Arte considerando a Selva

pianista de la rue Varenne, una de las sedes de las reuniones musicales privadas en París, en 1893, salón en el que Blanche Selva estudiaba sin descanso tratando de salvar las dificultades pianísticas de esa gran obra [*Iberia*]. Acudían habitualmente Gabriel Fauré, Paul Dukas, y muchos otros artistas y músicos cercanos (Turina, Falla, Déodat de Séverac...). Mientras que Collet sitúa en Julio de 1904 la fecha del primer encuentro entre Selva y Albéniz y Andrés Ruiz Tarazona fecha en 1905, fechas que nos parecen muy tardías al contrastarlas con las fechas de estreno de *Iberia*. En: COLLET, H. *Ibid.*, p.73; RUIZ TARAZONA, Andrés. *Isaac Albéniz: España soñada*. Madrid: Real Musical, 1975, p.72; y PERSIA, J. de. *Op. Cit.*, p.85.

⁶⁹⁰ TURINA, Joaquín, «Viajes musicales: París», *Letras. Revista del Hogar* año XII /132 (julio de 1948), en: Morán, Alfredo (ed.). *Joaquín Turina corresponsal en París...y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2002, pp.162-163.

⁶⁹¹ Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: « [...] *Demain, j'attaque Iberia II et III [...]. L'hiver prochain je vais si amuser à donner une séance à la Schola où je jouerai pour tout potage les 4 cahiers d'Iberia. On pourra faire servir une massacre entre les morceaux [...]* ». Postal original manuscrita de Blanche Selva a Isaac Albéniz, Vielmur par Brives la Gaillarde (Corrèze) a. 10-VII-1907. Barcelona, BC: M 2268 – B.II núm. 124.

⁶⁹² QUESNEY, Cécile. *Op. Cit.*, p.88.

por encima de otros pianistas de «verdadera colaboradora» del compositor⁶⁹³. En este periodo de gestación inicial (1906-1909), Albéniz a medida que avanzaba en su composición experimentaba e incluía nuevos recursos pianísticos, beneficiándose para la escritura de la obra del bagaje técnico de la intérprete⁶⁹⁴.

Por su parte, la intérprete participó directamente en todo el proceso de difusión de *Iberia*. Corrigió con tinta roja ciertos pasajes especialmente arduos durante su composición⁶⁹⁵. Mantuvo una actitud intervencionista novedosa y acorde con la difícil naturaleza contemporánea de la obra, al implicarse en todos los niveles de transmisión de esta suite⁶⁹⁶. Implicación afirmada por la propia Selva:

Estuve ayer con Le Flem en la Schola y le hablé de la presentación de las *Iberia*. Albéniz ha escrito solamente dos piezas (encantadoras, pero muy difíciles) la tercera está empezada, pero no le gusta mucho (a mi no demasiado y se lo he dicho) pero desea continuarla [...]. El jueves comí en casa de Albéniz con Dukas; le toqué sus piezas muy mal; su piano es un Érard que detesto y él cierra la tapa y le instala un atril tan alto al gusto de Dukas que al girar las páginas me ha despistado, y ha hecho que no pudiera tocar las piezas como las sabía. Las había tocado por la tarde en casa de Poujaud de todas maneras. Y le habían gustado [...]⁶⁹⁷.

⁶⁹³ En: COLLET, H. *Op. Cit.*, p.73 y 163. Cf. también: PERSIA, J. de. *Op. Cit.*, p.77.

⁶⁹⁴ Como indica Guy Selva, Blanche Selva ocupó un lugar particular como colaboradora de Albéniz. Pues no sólo fue su intérprete y debutante, sino también la correctora de sus ediciones. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.51.

⁶⁹⁵ Gabriel Laplane precisa que Selva habría modificado con el consentimiento de Albéniz «Rondeña» (30-XII-1905) y «Triana» con cierto pesar en esta última (23-I-1906), diferencias evidentes entre el manuscrito original y las primeras ediciones de la obra. Consúltase: LAPLANE, G. *Op. Cit.*, p. 167; Isaac Albéniz. *Iberia, 12 nouvelles impressions en quatre cahiers*. París: Mutuelle, 1906-1908 y Madrid: UME, 1906-1909. Véanse las partituras originales manuscritas: «Fête de Dieu à Seville» (I), cuadernos II y III, Barcelona: Biblioteca del Orfeo Català; y «Evocación», «El Puerto» (I) y cuaderno IV en: Barcelona, BC.

⁶⁹⁶ Como indica Cécile Quesney, Blanche Selva no se contentó de interpretar *Iberia*, ella intervino directamente sobre el texto musical: en efecto, la pianista participó en las correcciones de los manuscritos de estas doce impresiones para piano (reclamando a menudo simplificaciones). Múltiples cartas a Carlos de Castéra lo atestiguan. En: QUESNEY, Cécile. *Op. Cit.*, p.91.

⁶⁹⁷ Reproducimos a continuación el mismo fragmento traducido: «[...] *J'éu hier Le Flem à la Schola, je lui parlé pour la présentation des Ibéria. Seulement Albéniz n'a encore écrit que deux pièces (ravissantes, mais très difficiles) la troisième est en train mais ne lui plaît guère, (à moi non plus et je le lui ai dit) et il hésite à la continuer [...]. J'ai dîné Jeudi chez Albéniz avec Dukas; je lui ai joué ses pièces très mal; son piano est un Érard que j'ai déteste et il lui ferme le couvercle y installe un pupitre si haut que tout cela joint à la présence de Dukas qui tournait les pages m'a déroutée et a fait que je n'ai pas joué ses pièces comme je le savais. Je les avais joué l'après-midi à Poujaud de toute autre manière. Il avait été ravi [...]*». Carta original manuscrita de Blanche Selva a Carlos, René y Madame de Castéra. París, 19-X-1907. Fondo Selva.

El estreno de los cuatro cuadernos de *Iberia* tuvo una sucesión escalonada condicionada tanto por su complejo proceso creativo como por la agenda musical de los mecenas, que entendemos dilató su promoción, favoreciendo su recepción más inmediata⁶⁹⁸. *Iberia* pasó por un proceso de promoción prolongado en el tiempo, a tenor de los preestrenos, *premières* y *post-premières* fragmentariamente repartidos entre Bélgica y Francia (1906-1910)⁶⁹⁹. Estrenos compaginados con más de treinta conciertos europeos en los que Selva dio a conocer *Iberia* entre 1906 y 1908, sucedidos por el estreno póstumo de «Navarra» en Barcelona el 19 de noviembre de 1911.

Un mes antes del estreno del primer cuaderno en París *Le Mercure Musical* anunciaba el ciclo «Deux Matinées de Musique Moderne» en la Sala Pleyel, el 9 de mayo de 1906⁷⁰⁰. En esta primera matinal, la pianista interpretó junto con la *Iberia*, otros repertorios contemporáneos todos ellos franceses⁷⁰¹. Por su parte, la crítica francesa ratificó y ensalzó de inmediato su estatus de virtuosa como debutante al completo de todos sus estrenos⁷⁰². Con motivo de la *première* en París el 9 de mayo de 1906, el crítico musical de *Le Temps* Pierre Lalo, felicitaba así a la intérprete:

⁶⁹⁸ Selva estrenó el primer cuaderno de *Iberia* en la Librairie Esthétique de Bruselas el 20 de marzo de 1906, el segundo en San Juan de Luz, el 11 de septiembre de 1907 («Rondeña» y «Almería») y «Triana» tres días más tarde también en San Juan de Luz. Presentó el tercer cuaderno en el Salón de la Princesa de Polignac el 2 de enero de 1908 y el cuarto cuaderno en el Salón d'Automme de París, el 9 de febrero de 1909. Consideramos que su presentación fragmentada de los cuatro cuadernos de *Iberia* contribuyó a crear un clima de mayor expectación en torno a esta «tetralogía pianística» y lo que es más importante, garantizó las expectativas del público, asegurando su éxito y posterior acogida. Lo señala Jorge de Persia, a propósito del estreno del cuarto cuaderno, en: PERSIA, J. de. *Voilà la véritable Manola...En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 2003, p.79.

⁶⁹⁹ Véase el apéndice XV.1.3: Tabla de principales estrenos e interpretaciones de Albéniz por Blanche Selva en Bélgica y Francia, 1904-1923 (CD adjunto).

⁷⁰⁰ *Le Mercure Musical* II/9 (1 Abril, 1906).

⁷⁰¹ Concretamente Selva interpretó cuatro obras contemporáneas, dos de las cuales sonaron también en primera audición: *Prélude, aria et finale* de César Franck, en primer lugar; «Evocación», «El puerto» y «Fête de Dieu à Seville» en segundo lugar, *Le long du ruisseau* de Pierre Coindreau (segundo estreno del recital) en tercer lugar y finalmente la *Sonate en Mib menor* de Paul Dukas. En la segunda sesión, Selva interpretó: *Nocturno en Mib Mayor* de Fauré; *La vallée des cloches* de Ravel; *Pagodes* de Debussy; *Poème des montagnes* de d'Indy y finalmente *Variations sur un thème de Rameau* de Paul Dukas. En: Blanche Selva, «Deux Matinées de Musique Moderne». Programa de mano, París, 16-V-1906 (Société Nationale). Programas de mano originales conservados en París: BNF.

⁷⁰² A propósito del estreno del tercer cuaderno, afirmaba *Le Mercure Musical*: « [...] Entre los impresionistas aprecio *Iberia* de M. Albéniz, obra bien caracterizada por los colores francos y vivos, interpretada a la perfección por Mlle. Blanche Selva [...]». TROTROT, Albert. « [Crítica] Quatuor Parent », *Le Mercure Musical* / III (marzo 1908), p.343.

La señorita Selva ha interpretado todas estas piezas [...] de maravilla. Esta sorprendente joven, es creo bien la intérprete más musical que ha existido en el universo del piano. Ella expresa el pensamiento, el significado, el movimiento, la poesía, el color, ya sea con fuerza, ya sea con delicadeza [...] ella conoce las obras, no por el detalle, como hacen ordinariamente los pianistas, sino por el conjunto [...] esta es la verdadera idea que ella se esfuerza por contar y revelar⁷⁰³.

Con el estreno del cuarto cuaderno en el Salón de Otoño de París, el 9 de febrero 1909, Selva se plantea un nuevo reto pianístico: interpretar por vez primera la integral completa de los cuatro cuadernos. Así lo confiesa en una carta a Mme. Claire de Castéra:

Trabajo como siempre los románticos y los Albéniz. El 19 de octubre en el Salón de Otoño, tocaré «Preludio» y *Seguidilla*, prelude de *Souvenirs de España* y el 1º y 2º cuadernos de *Iberia* por entero, además de «El Polo», «El Albaicín», «Málaga» y «Eritaña». Cuando regresaré a París ya conoceré todas las *Iberia* y propondré a E.M. de hacer un concierto para la audición completa de esta obra. Comentadlo a los editores [...]⁷⁰⁴.

Añadimos que desde fechas anteriores, el pianista catalán Joaquín Malats (1872-1912) rivalizó con la pianista francesa, anticipándose con parciales estrenos españoles⁷⁰⁵, precedente que sin duda precipitó una calurosa acogida de Malats en la

⁷⁰³ Reproducimos a continuación el mismo fragmento en su idioma original: « *Mlle. Selva a joué toutes ces pièces [«Evocación», «El Puerto» y «Corpus Christi en Sevilla»] à merveille. Cette étonnante jeune fille est, je crois bien l'interprète la plus musicale qu'il y ait aujourd'hui dans l'univers du piano [...]. Elle en exprime la pensée, le sens, le mouvement, la poésie, la couleur, tantôt avec force, tantôt avec délicatesse [...] elle conçoit les œuvres non par le détail, comme font ordinairement les pianistes [...], mais par l'ensemble, c'est vraiment l'idée qu'elle s'efforce d'attendre et de révéler [...]* ». LALO, Pierre. «La musique», París: *Le Temps*, 13-VII-1906.

⁷⁰⁴ Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: « *Je travaille toujours les romantiques et les Albéniz [...]. Le 19 d'octobre au Salon d'Automne, je jouerai "Prélude et Séguédille", prélude des Souvenirs d'Espagne, les 1^{er} et 2^e cahiers d'Iberia en entier, plus "El Polo", "l'Albaicín", "Málaga" et "Eritaña". Quand je rentrerai à Paris je saurai tous les Iberia et je propose à l'E. M. de faire un concert pour l'audition complète de cette œuvre. Racontez ça aux éditeurs [...]* ». Carta de Blanche Selva a Claire de Castéra. Vielmur, 22-VIII-1909. Archivos Castéra.

⁷⁰⁵ Malats estrenó «Triana» en Barcelona (Teatro Principal: 5-XI-1906) y Madrid (Teatro La Comedia: 14-XI-1906) en presencia de Albéniz y con enorme éxito en ambas ciudades, diez meses antes que lo hiciera Selva en París. Según W.A. Clark: «[...] los cuatro libros de *Iberia* fueron estrenados en diversos lugares de Francia por Blanche Selva, a quien está dedicado el segundo libro [...] pero en realidad el

prensa española⁷⁰⁶, si bien la crítica española posterior continuó aplaudiendo el virtuosismo de Selva.

Como pedagoga, Selva enseñó entre otras músicas hispanas contemporáneas *Iberia* en París incluso desde fechas anteriores a sus estrenos. Compromiso académico con *Iberia* ratificado por la maestra:

Salgo de mi curso de la Schola donde he hecho trabajar los Albéniz. En este curso tormentoso, he pillado «cerrada» a una pequeña ininteligente que parecía descifrar «El Polo». Le pedí que me tocara la famosa base que se pasea a través de todo el piano y la dama, como he visto que no había trabajado ésto en el sentido querido, le he contado [cosas] duras... ¡Si lo hubierais escuchado! Almenos Jacqueline de Bréville y sobretodo Marcel Pons me han tocado «Triana» bastante a tiempo. Jacqueline tropezándose un poco sobre todas las notas, pero Marcel incluso ya con algunas ligaduras [...] ⁷⁰⁷.

Desde 1911 a 1930, Selva interpretó *Iberia* en casi una treintena de ocasiones en España, destacando el estreno póstumo de «Navarra» en el Festival Bach de Barcelona el 19 de noviembre de 1911, coincidiendo con su debut en Cataluña, así

intérprete preferido por Albéniz para estas piezas era el pianista catalán Joaquim Malats, y para él fueron compuestas. Aunque Selva fue la primera en presentar en concierto libros completos [...]». En: CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002, pp. 276-278.

⁷⁰⁶ Cf. BRETÓN, Tomás. «Isaac Albéniz», *ABC*, Madrid: 21-V-1909; PÉREZ de GUZMÁN, «Isaac Albéniz», *La Época*, Madrid: 21-V-1909. Otros pianistas coetáneos a Selva difundieron también *Iberia*: el pianista del Conservatorio de París Lazare-Lévy (1882-1962) interpretó el primer cuaderno (1911), mientras que Clara Sansoni dio a conocer «Fête de Dieu à Seville» y «Lavapiés» en Londres y Turín en marzo de 1909, ofreciendo el tercer y cuarto cuadernos de *Iberia* junto a *La Vega* un año después en París (Salle Érard, 25-I-1910), seguida de una aplaudida integral en Barcelona (Palau de la Música, 6 y 11-II-1911). En: BERGADÀ, Montserrat. «Les pianistes catalans à Paris (1875-1925): Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne», tesis doctoral (Ph.D), Université de Tours, 1997, pp.325-346.

⁷⁰⁷ Sigue el mismo fragmento traducido: « Je sors de mon cours de la Schola ou j'ai fait travailler les Albéniz. Cours orageux, j'ai attrapé ferme une petite inintelligente qui semble déchiffrer «El Polo». J'ai demandé de m'exécuter la fameuse base qui se promène à travers tout le piano et dame, comme j'ai vu qu'elle n'avait pas travaillé cela dans le sens voulu, j'en ai raconté de dures... Si vous aviez entendu ça! Au moins Jacqueline de Bréville et surtout Marcel Pons m'ont joué « Triana » presque au mouvement. Jacqueline en bâchant un peu trop sur toutes les notes mais Marcelle avec quelques nuances déjà ». Carta de Blanche Selva a Mme. Castéra, [s.l.] 21-X-1907. Archivos Castéra.

como fragmentos de la suite programados en sus tres giras españolas (1923-1925)⁷⁰⁸ entre otros, como puede observarse en el siguiente mapa:

Mapa 2: Interpretaciones de *Iberia* de Albéniz por Blanche Selva en España, 1911-1930.

Como se desprende del programa de la *première* parisina, la suite se programó como la obra hispana más orientalista, diferencia que contribuyó a reforzar su colorismo pianístico⁷⁰⁹. Orientalismo que de inmediato reflejó la crítica francesa, siguiendo la tendencia a la fantasía andaluza, constante en los tópicos culturales del momento⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ Véase el apéndice XV.1.4: Tabla de estrenos e interpretaciones de Albéniz por Blanche Selva en España, 1911-1930 (CD adjunto).

⁷⁰⁹ C. Chambellan afirmaba poco después del estreno en *Le Mercure Musical*: «Mlle. Blanche Selva apparaît comme une étoile [...] sans pâlir de cette splendeur, *Iberia* d'Albéniz évoque toute l'Espagne moderne: pays d'Orient encore, qui ne veut rien ignorer des raffinements occidentaux [...]». Reproducimos a continuación el texto traducido: «La Srta. Blanche Selva apareció como una estrella [...] sin palidecer de este esplendor, *Iberia* de Albéniz evoca toda la España moderna: país de Oriente aún, que no quiere ignorar nada de los refinamientos occidentales...». *Le Mercure Musical* II/11 (1 Junio 1906), pp.519-520.

⁷¹⁰ Recurso literario, el del color, ampliamente utilizado por la crítica impresionista de Debussy. En «Notas sobre *Iberia*» (1913), Debussy describe con los mismos términos los cuadernos III y IV, el concepto de ensoñación, figura de una España idílica representada en *Iberia*. A propósito de «Eritaña», afirmaba Debussy: «Jamais la musique n'atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images...». Sigue el mismo fragmento traducido: «[...] Jamás la música ha tenido impresiones tan diversas, tan coloristas, los ojos se cierran como deslumbrados por haber contemplado demasiadas imágenes». En: DEBUSSY, Claude. «Notas sobre *Iberia*», *Bulletín SIM* IX /12 (I-XII-1913), p.43.

En definitiva, Selva se implicó activamente en la génesis y difusión de *Iberia* como proto-compositora, intérprete, editora, profesora y persona⁷¹¹, y sus continuadas interpretaciones albenicianas, ampliamente aplaudidas tanto por la crítica francesa como española, constituyen un sentido homenaje musical hacia el desaparecido amigo de juventud y compositor⁷¹².

V.3. ACTIVIDAD MUSICAL DE BLANCHE SELVA EN ESPAÑA

Como veremos, desde 1911 a 1930, Selva ofreció numerosos conciertos en la península, participando en diversas sociedades filarmónicas, así como la *Guía d'Associacions Musicals de Catalunya* y la *Lliga Nacional d'Associacions de Música de Catalunya* (1922), instituciones catalanas creadas por la Comisión de Educación Nacional.

Como puede observarse en el siguiente gráfico, por años se aprecia un creciente volumen de conciertos a partir de 1925, alcanzando su máximo en España en 1926 con quince conciertos, y en Barcelona con catorce conciertos en 1927. Así el bienio 1926-1927, coincidiendo con el centenario de la muerte de Beethoven, se sitúa como el más prolífero en lo que a número de conciertos se refiere; mientras que en los años siguientes (1928-1930) se aprecia un descenso más regular del número de conciertos.

⁷¹¹ QUESNEY, Cécile. *Op. Cit.*, p.96.

⁷¹² Tal y como indican Delphine Grivel y Guy Selva Blanche Selva fue una pianista que, atraída por España, estuvo totalmente dedicada a la promoción de la obra de Albéniz. En: GRIVEL, Delphine y SELVA, Guy. « Du compositeur à l'interprète: Isaac Albéniz et Blanche Selva », *L'Éducation Musicale* núm. 561 (Mayo-Junio 2009), p.8.

Gráfico 1. Número de conciertos de Blanche Selva en España, Cataluña y Barcelona, 1911-1930.

Como se aprecia en el siguiente mapa, Selva actuó en diversas ciudades españolas, por lo que la geografía de sus conciertos fue diversa; si bien su actividad como intérprete fue más española y barcelonesa, que catalana.

Mapa 3. Conciertos de Blanche Selva en España, 1917-1930.

V.3.1. Giras como solista

Desde 1919 a 1927, Selva ofreció veintidós conciertos en España, diez de los cuales fueron como solista, lo que equivale a un 48% del total. Le siguieron nueve recitales (43%) y dos conciertos a dúo con Joan Massià (9%). Por años, ofreció dos conciertos en 1919, un concierto en 1922, nueve en 1923 coincidiendo con una primera gira, seis en 1924 con motivo de una segunda gira y un concierto en 1925, 1927 y 1928 respectivamente.

Gráfico 2. Número de conciertos de Blanche Selva en España, 1919-1928.

El primer concierto documentado de Selva en España fecha del 4 de julio de 1919, ocasión en la que la intérprete participó en el segundo Festival Artístico de San Sebastián, ofreciendo en el teatro Kursaal un poema sinfónico de Franck junto a la orquesta del Gran Casino dirigida por Larrocha, *Los cíclopes* de Rameau, una tocata de Pasquini, dos preludios de Chopin, el sexto nocturno de Fauré y dos páginas de Séverac⁷¹³. El *Diario de San Sebastián* recoge esta primera actuación:

Mlle. Blanche Selva es, pues, una «virtuosa» del piano, pero lo es en el mejor sentido de la palabra. Matiza las obras sin exageración, prestando a cada frase su valor verdadero y dando a todos sus fragmentos una expresión justísima, impecable [...]. Y sus manos, servidoras activas de su cerebro, realizan el milagro de dar vida a las armonías muertas que yacen en el pentagrama...⁷¹⁴

Un segundo recital fue ofrecido el 4 de julio de 1919, con *Iberia* de Albéniz y un concierto de Bach acompañado por la orquesta. El mismo periódico afirmaba:

Sin ser española, Mlle. Blanche Selva sabe adaptarse, y sentir nuestra música, la música verdaderamente española, la música de Albéniz y de Falla y de Turina y de Granados [...]. La señorita Selva cuyo dominio del teclado es una maravilla, no es solamente un prodigio de mecanismo y de facultades, sino un alma que vibra al unísono de la del compositor⁷¹⁵.

⁷¹³ Consúltase el apéndice XV.1.5: Tabla de conciertos de Blanche Selva en España, 1919-1928 (CD adjunto).

⁷¹⁴ VERONIQUE. «Gran Casino: Mlle. Blanche Selva». *Diario de San Sebastián*. San Sebastián, 5-VII-1919.

⁷¹⁵ *Íd.*

Además, la pianista participó en el homenaje a Vincent d'Indy que la orquesta del Kursaal de San Sebastián ofreció en 1922, bajo la dirección del propio maestro francés. En enero de 1923, Selva iniciará, acompañada por la Orquesta Filarmónica de Valladolid, una primera gira en diversas sociedades filarmónicas del norte de España, actuando en el teatro Jovellanos de Guijón el 9 de enero de 1923, el 10 de enero de 1923 en el teatro Palacio Valdés de Avilés y el 11 y 12 de enero de 1923 en el teatro Campoamor de Oviedo; hecho que evidencia un aumento de su actividad concertística en España.

La gira continuó en Bilbao donde Selva interpretó el 15 de enero de 1923 con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, dirigida por M. Armand Marsik, la *Obertura Egmont*, así como la *Rapsodie basque* para piano y orquesta de Bordes y las *Variaciones sinfónicas* para piano y orquesta de Franck. El 16 de enero ofreció en el mismo auditorio un segundo recital. El 17 de enero de 1923 Selva actuó en Burgos. El periódico *El Castellano* de Burgos recogía las siguientes palabras:

Vino a ser, principalmente, el concierto de anoche a manera de una espléndida exposición de ese arte francés, que es todo equilibrio, elegancia y sutileza. Y en verdad que no podría hallarse persona que mejor supiese colocar cada cuadro en su ambiente lumínico, y más atinadamente los explicase y comentase que Blanche Selva, maestra de maestros así en la técnica como en la dicción o interpretación⁷¹⁶.

Otro periódico burgalés, *Diario de Burgos*, añadía:

Una ovación grande estalló al terminar la preciosísima página musical titulada *Triana*, y a petición del público la artista nos dio fuera de programa *Seguidillas* también de Albéniz, que como siempre fueron ovacionadas. En suma: un concierto agradabilísimo y otro éxito más de nuestra filarmónica⁷¹⁷.

El 19 de enero de 1923 la pianista ofreció en Zaragoza un programa similar. Esta primera gira finalizó con un concierto el 20 de enero de 1923 en el teatro Gayarre de Pamplona. Los repertorios escogidos para esta *tournee* fueron muy variados, abarcando

⁷¹⁶ BEOVIDE, José M^a. «Blanca Selva». *El Castellano*. Burgos: 18-I-1923, p.1.

⁷¹⁷ TRÉMOLO. «La Filarmónica». *Diario de Burgos*. Burgos: 18-I-1923, p.2.

desde los clavecinistas barrocos a los contemporáneos franceses, así como Albéniz. Sigue una relación de las obras interpretadas:

- Bach, *El clave bien temperado I* (preludios y fugas núms. 1 a 3)
- Rameau, *Les niais de Sologne*
- » *Rigaudon et musette*
- » *La villaveoise*
- F. Couperin, *Le roussignol en amour*
- Pasquini, *Toccata sur le jeu du coucou*
- Scarlatti, *Sonata en Sol menor*
- Mozart, *Sonata en Sol*
- Beethoven, *Sonata núm. 23 en Fa menor*
- » *Sonata op. 57 «Appassionata»*
- Schumann, *Estudios sinfónicos en forma de variaciones op. 13*
- Fauré, *Nocturno núm. 1*
- » *Impromptu núm. 1*
- Franck, *Preludio, coral y fuga*
- » , *Variaciones sinfónicas para piano y orquesta*
- Chabrier, *Scherzo-valse*
- Bordes, *IV Fantasía rítmica*
- » *Rapsodie basque* [piano y orquesta]
- D'Indy, *Poème des montagnes*
- Séverac, *A cheval dans la prairie*
- » *En tartane*
- Albéniz, *Iberia*
- Ravel, *Jeux d'eau*
- Debussy, *L'isle joyeuse*
- » *Danza*
- » *Suite bergamasque*
- Roussel, *Ronde*

Un año después, la pianista ofreció una segunda gira por España organizada por las sociedades filarmónicas de Valencia, Bilbao y Oviedo. El 17 de marzo de 1924 Selva interpretó en la Sociedad Filarmónica de Valencia obras de Rameau, Couperin,

Mozart, Schumann, Fauré, Chabrier, Franck, Ravel, Debussy y Albéniz. *Las Provincias, Diario de Valencia* se hacía eco del evento:

Presentábase ante los aficionados la insigne artista que venía a traernos la nobleza de su arte y con él una verdad musical que no siempre aparece en otros famosos pianistas. Vió el auditorio ante sí a una mujer que ejercía su misión como un sacerdocio, y que antes que a los efectos exteriores atendía a presentar la estructura completa de las obras y el fondo sentimental de las mismas⁷¹⁸.

El 20 y 22 de marzo de 1924 la solista actuó en la Sociedad Filarmónica de Bilbao junto con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, dirigida por Armando Marsick. En el primer concierto, la pianista interpretó *Tres piezas en «si bemol»* de Scarlatti, varias piezas cortas de Rameau, *Impromptu op. 142, núm. 4* de Schubert, así como las *Variaciones sinfónicas* para piano y orquesta de Franck en la segunda parte, seguidas de *Baigneuses au soleil* de Séverac y *Sanlúcar de Barrameda, sonata pintoresca* de Turina. Para el segundo concierto del 22 de marzo, Selva programó el *Concierto en re menor* para piano y orquesta de Bach, la sonata op. 111 de Beethoven, *Preludio, coral y fuga* de Franck, *Iberia* de Albéniz («El Albaicín» y «Eritaña»), junto con la *Sinfonía sobre un tema francés de montaña* de d'Indy. Esta segunda gira finalizó con dos recitales más en el teatro Campoamor de Oviedo el 25 y 26 de marzo de 1924. Concretamente los repertorios interpretados en esta segunda gira fueron también muy variados, comprendían autores barrocos, románticos, franceses modernos así como hispanos:

- Bach, *Concierto en Re menor* [piano y orquesta]
- » Partita
- Rameau, *Les sauvages*
- » *Menuet en «Sol»*
- » *La poule*
- » *Gavotte variée*
- Couperin, *Soeur Monique*
- Mozart [sin especificar]
- Beethoven, *Sonata op.111*
- Schubert, *Impromptu op. 142, núm. 4*
- Schumann, *Estudios sinfónicos*
- Chopin, *Barcarola*

⁷¹⁸ «En la Filarmónica: Concierto de Blanca Selva». *Las Provincias. Diario de Valencia*. Valencia: 18-III-1924, pp. 1-2.

- Fauré, *Impromptu* núm. 1
- » *Barcarola* núm. 2
- » *Nocturno* núm. 6
- Chabrier, *Scherzo*
- » *Bourrée fantastique*
- Franck, *Preludio, coral y fuga*
- » *Variaciones sinfónicas* [piano y orquesta]
- » *Prélude, aria et final*
- D'Indy, *Sinfonía sobre un tema francés de montaña*
- Séverac, *Baigneuses au soleil*
- Ropartz, *Petite ronde française*
- Gras, *Paisajes*
- Albéniz, *Iberia* (sel.)
- Turina, *Sanlúcar de Barrameda, sonata pintoresca*
- Debussy, *L'Isle joyeuse*
- » *Pour le piano*
- Ravel, *Jeu d'eau*
- » *Le tombeau de Couperin* (Toccata)

Así, los autores programados en esta segunda gira no difieren respecto a los de la primera gira. Es más, aunque desaparecen Pasquini y Scarlatti, se mantienen como constantes los maestros barrocos (Bach, Rameau, Couperin), Mozart y Beethoven; mientras que se añaden Schubert y Chopin entre los autores románticos. Por otra parte, los maestros contemporáneos se encuentran ampliamente representados, sustituyéndose las obras de Bordes, Debussy y Roussel de la primera gira por obras de Ropartz, Gras y Turina en la segunda.

Finalmente documentamos dos conciertos más de Selva en Madrid, en 1924 y 1927 como solista en la Asociación de Cultura Musical de Madrid. El primero de ellos celebrado en el Teatro Real y el segundo ofrecido en el palacio del Círculo de Bellas Artes el 25 de enero de 1927, en el que pudieron escucharse obras de Bach, Beethoven, Scarlatti y Rameau. La crítica madrileña afirmaba:

Es Blanca Selva, ante el piano, erudita profunda y ejecutante consciente. Es, en fin, autoridad musical, que, como Wanda Landowska, da al «preciosismo», no un valor absoluto, sino relativo, por entender que la belleza estética está en la esencia más que en la forma. Puede oírse a esta gran pianista en la confianza de que reproduce, más que

refleja, el espíritu de las obras que ejecuta, su carácter y su importancia. Por eso se la reputa como una de las mejores intérpretes de la música clásica [...] ⁷¹⁹.

De entre las más de 120 obras interpretadas en España durante la década 1919-1928, predominan autores contemporáneos con un 42%, con una especial supremacía de Albéniz, Debussy y Séverac, y en menor medida músicas de Ravel y otros scholistas como Bordes, d'Indy, Roussel, Ropartz, Gras y Turina. Un 31% de los autores programados fueron románticos, alcanzando una notable frecuencia de aparición Franck, Beethoven y Fauré, seguidos por Schumann, Schubert, Chopin y Chabrier en menor frecuencia. Las músicas de autores barrocos representan un 25% con autores como Rameau – el más interpretado de los maestros barrocos -, seguido de Bach, Scarlatti, Couperin y Pasquini. Finalmente el Clasicismo de Mozart alcanza sólo un 2% del global de repertorios ejecutados en la península.

Así pues, llama la atención que en España a Selva le interesara especialmente dar a conocer las músicas de autores contemporáneos scholistas así como las músicas impresionistas de Debussy y Ravel, concediendo también atención a las músicas de Albéniz y Turina en sus giras españolas, hasta alcanzar el 42% del total de autores programados. Selva también se ocupó de interpretar tanto autores románticos como barrocos, en proporciones similares, destacando la mínima presencia del Clasicismo en sus recitales. De esta manera, sorprende el interés por dar a conocer en España las obras de los scholistas franceses, inquietud que ha de ponerse en relación con los antecedentes de Selva en la Schola Cantorum. Por otro lado, la programación de autores barrocos y románticos es síntoma del eclecticismo musical latente en los recitales pianísticos de los años veinte en la península.

⁷¹⁹ A.M.C. «Blanca Selva en la Cultural de Música». *ABC*. Madrid: 26-I-1927.

Gráfico 3. Repertorios de Blanche Selva interpretados en España.

V.3.2. Recitales con el dúo Joan Massià

Fig. 44. Ricard Opisso, [Blanche Selva y Joan Massià] (Sallent, octubre 1929). Dibujo en tinta. *L'Abella* II/16.

Desde 1923 a 1930, Selva y Massià ofrecieron en España más de cincuenta conciertos a dúo⁷²⁰. Una trayectoria que avala tanto su sólida formación musical como el interés de ambos intérpretes por consolidarse como dúo profesional y dar a conocer el repertorio camerístico entre el gran público⁷²¹. Por años, actuaron en una ocasión en 1923 y 1924; ofrecieron nueve conciertos en 1925, quince recitales en 1926, trece en 1927, seis conciertos en 1928, dos en 1929 y cuatro en 1930. Por lo que se deduce una

⁷²⁰ Véase el apéndice XV.1.6: Tabla de conciertos del dúo Joan Massià y Blanche Selva en España, 1923-1930 (CD adjunto).

⁷²¹ Guy Selva en el epígrafe «Un répertoire plus classique» argumenta cómo la paleta musical de Selva cambió a partir de 1925 dando a conocer una gran mayoría de repertorios para violín y piano anteriores a 1850. Orientación del dúo hacia un clasicismo que podría explicarse por la carencia relativa de obras para piano y violín de compositores contemporáneos. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.169-174.

actividad concertística muy intensa durante el bienio 1925-1927, fechas nuevamente próximas al centenario de la muerte de Beethoven, con treinta y siete conciertos, lo que representa un 73% del total.

Gráfico 4. Número de conciertos del dúo Massià-Selva en España, 1923-1930.

El primer concierto documentado fecha del 18 de junio de 1923. Se trata de un recital ofrecido en el teatro Fortuny de Reus (Tarragona), en el marco de la Associació de Concerts de la localidad. Para este XVIIº concierto del IIº curso, los intérpretes ofrecieron obras de Bach, Scarlatti, Beethoven, Fauré, Chabrier, Debussy, Séverac y Albéniz.

Un año después el 12 de marzo de 1924, Selva y Massià ofrecieron su primer concierto en Barcelona, concretamente en el Palau de la Música Catalana, bajo el auspicio de la Associació Música «Da Camera», en el que interpretaron obras de Beethoven, Bach, Geminiani, Benda, Nardini, Schubert, Ravel, Debussy y Witkowski. La *Revista Musical Catalana* añadía la siguiente crítica:

*Blanca Selva, com dèiem, és una pianista original. És una artista que posseeix una tècnica i pel damunt de tot un ideal. I defensa la seva tècnica i el seu ideal de manera ardent, inlassable. L'exemple és bellíssim. Per la nostra part havem estat sempre uns admiradors fervents de l'exquisida gran artista [...]. L'aplaudírem, per tant, una vegada més amb ferma convicció. També aplaudírem amb ver entusiasme al nostre Joan Massià [...]. En Joan Massià lluï un cop més, com s'endevina, el seu estil correctíssim i sempre sentit i delicat i el seu mecanisme segur i pulcríssim*⁷²².

En 1925, Selva y Massià tocaron en ocho ocasiones y ofrecieron además una gira por Andalucía. Sabemos que en dicha gira, organizada por las Asociaciones de Cultura Musical, ambos intérpretes actuaron en Baeza, Córdoba, Bobadilla, Algeciras,

⁷²² X. «Vuitè concert». *RMC* XXI/244 (Abril 1924), pp. 102-103.

Gibraltar, Cádiz, Jerez, Linares, Úbeda, Granada y Valdepeñas, hecho que muestra la diversidad de poblaciones andaluzas en las que se programaba música de cámara y la extensión del asociacionismo musical en Andalucía durante los años veinte. Además, el 30 de marzo de 1925 ofrecieron en el Palau de la Música una sesión de piano y violín organizada por la Associació d'Amics de la Música con obras de Haendel, Bach, Vitali, Veracini, Benda, Nardini, Beethoven y Franck. El segundo concierto aconteció el 3 de abril de 1925 y fue una sesión Beethoven organizada también por la Associació d'Amics de la Música en el Palau de la Música de Barcelona. Un tercer concierto aconteció en Igualada (Barcelona) estuvo organizado por el Ateneu Igualadí de la Clase Obrera.

Sin duda alguna, uno de los ciclos más importantes del dúo Massià-Selva fue el de ocho sesiones explicadas sobre «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí » que ofrecieron en la sala Parés de Barcelona desde noviembre de 1925 a junio de 1926. La *Revista Musical Catalana* felicitaba así a los artistas:

[...] *la preparació de les vuit sessions beethovenianes que amb viu interès hem anat seguint i comentant, representa un llarg i ben intel·ligent esforç [...], ens sembla un deure elemental ofrenar a Blanca Selva i Joan Massià, desde la Revista Musical Catalana, l'expressió ben sentida del nostre agraïment i de la nostra admiració. Car les execucions dels dos notables i ben preparats i ben intel·ligents artistes han estat sempre perfectes. I ho direm també una vegada més: ja no és possible de practicar l'art dels sons ni amb més talent, ni amb més fervor, ni amb un més viu i més alt sentiment de dignitat que com el practiquen totora, els dos notables, els dos inlassables artistes que ens ocupen*⁷²³.

Quince fueron los conciertos del dúo realizados en Cataluña en 1926. Entre ellos destacamos un concierto comentado en la Associació de Concerts de Reus, concierto celebrado en el teatro Fortuny que contó con obras de Beethoven, Scarlatti, Rameau, Couperin, Garreta, Chopin, Benda, Bach, Schubert y Mozart. Un concierto extraordinario celebrado en la Residència d'Estudiants de Catalunya (Establiments Maragall) el 23 de abril de 1926. También dos conciertos celebrados en la Associació de Música de Sant Feliu de Guíxols y Olot (Girona).

⁷²³ X. «Sala Parés. Blanca Selva i Joan Massià: Audicions explicades de les Sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano». *RMC* XXIII/269-271 (Mayo-Julio 1926), pp.163-164.

Finalmente del 26 de junio de 1926 al 12 de mayo de 1927, Selva y Massià iniciaron un segundo ciclo de siete audiciones explicadas en la sala Parés, esta vez sobre Bach y Mozart; continuando el siguiente año con audiciones que también comentaron en Tarragona y Manresa (ca. 1927), reveladoras de la intencionalidad pedagógica de ambos intérpretes.

En 1927, Selva y Massià actuaron en trece ocasiones, entre las que destacan las dos sesiones extraordinarias de cuaresma en el Palau de la Música, conocidas como «Concerts Blaus», y muy especialmente los conciertos conmemorativos al centenario de la muerte de Beethoven también celebrados en el Palau en marzo (AAM) y abril (AOC). Conciertos-conferencias que el dúo difundió ese mismo año en Sabadell y Vic (Barcelona) en abril, Badalona (Barcelona) en octubre y finalmente Manresa (Barcelona) en diciembre, manifestando una vez más el tono didáctico de sus conciertos. Cierra el bloque de conciertos de 1927 un último recital celebrado en la Associació de Música de Sabadell el 30 de diciembre, con obras de Mozart, Bach, Scarlatti, Lamote de Grignon, Rameau, Weber y Franck.

En 1928, Selva y Massià ofrecieron un concierto extraordinario en la AOC (enero), un segundo concierto en la Sociedad Filarmónica de Bilbao (marzo), dos conciertos en las Asociaciones de Música de Sabadell (marzo) y Girona (abril), así como dos conciertos conmemorativos al centenario de la muerte de Franz Schubert en la AAM de Barcelona (mayo).

En octubre de 1929, el dúo ofreció un recital en el Orfeó Sallentí (Sallent, Barcelona) e inauguró la temporada de conciertos de la AOC con un concierto monográfico sobre Beethoven. Finalmente en 1930, Selva y Massià ofrecieron dos conciertos de cuaresma en Sallent con obras de Schubert, Weber, Mozart, Séverac y la propia Selva. Conciertos sucedidos por otros dos conciertos conmemorativos sobre el centenario del Romanticismo (marzo) y el centenario de Mistral y los felibres (junio). Éste último contó con obras de Mozart, Séverac, Garreta, Albéniz, Couperin y Francoeur.

V.3.3. Conciertos en Cataluña

Desde 1922 a 1930, Selva actuó fuera de Barcelona en veinte ocasiones, de las cuales diecinueve, un 95% del global, fueron con el violinista Joan Massià y una de ellas fue un recital solista en Reus, en 1922. Por años, se sucedieron un concierto en

1922, 1923 y 1925, tres conciertos en 1926, nueve en 1927 – año de mayor número de conciertos-, dos en 1928 y 1930, así como un último concierto en 1929.

Gráfico 5. Número de conciertos de Blanche Selva en Cataluña, 1922-1930.

De las doce localidades en las que el dúo actuó, destacan los trece recitales acontecidos en la provincia de Barcelona, lo que representa un 65% del total, con conciertos en: Sallent (4), Sabadell (3)⁷²⁴, Badalona (2), Igualada, Vic, Manresa y Vilafranca del Penedès (1). Un 20% de los recitales fueron ofrecidos en la provincia de Tarragona, con actuaciones en la propia Tarragona y Reus (3); seguidos por un 15% de los conciertos en la provincia de Girona, concretamente en Sant Feliu de Guíxols, Olot y Girona.

⁷²⁴ Por su proximidad geográfica con Barcelona, Sabadell juntamente con Manresa y Olot (Girona) fueron los principales focos de expansión de la ideología novecentista.

Mapa 4. Conciertos de Blanche Selva en Cataluña, 1911-1930.

En Cataluña, Selva y Massià difundieron por igual los repertorios barrocos y románticos con un 35% de autores programados⁷²⁵, seguidos por un 19% de autores contemporáneos y un 11% de autores clásicos⁷²⁶. Concretamente interpretaron páginas barrocas de Scarlatti, Rameau, Bach, y en menor medida de Couperin, Veracini, Francoeur, Benda y Pasquini. Mozart y Pugnani fueron los maestros clásicos ejecutados. Entre los románticos, Beethoven con un 13% de referencias fue el autor más difundido, seguido de Schubert, Chopin, Weber, Schumann, Fauré y Franck. En cuanto

⁷²⁵ Concretamente los maestros barrocos italianos fueron los más interpretados, seguidos de los barrocos alemanes (Bach) y los franceses Couperin, Rameau, Daquin, Leclair y Francoeur, quedando también representado el barroco checo con Benda.

⁷²⁶ Consúltase el apéndice XV.1.7: Tabla de conciertos de Blanche Selva en Cataluña, 1922-1930 (CD adjunto).

a los autores contemporáneos, sobresale Garreta (5%), seguido por Albéniz (3%), Séverac (3%) y obras de la propia Selva (2%), juntamente con otras obras de d'Indy, Debussy, Ravel y los catalanes Morera y Lamote de Grignon.

Gráfico 6. Repertorios de Blanche Selva interpretados en Cataluña.

Así pues, respecto los conciertos de Selva en España, observamos que la programación de autores contemporáneos disminuye significativamente un 23%, mientras que aumenta un 10% la frecuencia de músicas barrocas interpretadas y aumentan ligeramente los repertorios románticos, mientras que los compositores clásicos crecen un 9% más. De lo que se desprende que en Cataluña, Selva y Massià prefirieron interpretar repertorios del pasado, dando a conocer en menor medida los repertorios contemporáneos relegados sólo a un 19% del total de sus obras programadas.

El primer concierto de Selva en Cataluña fue un concierto-homenaje a Vincent d'Indy, con la orquesta del Kursaal de San Sebastián en Reus, en 1922. Un segundo recital se sucedió el 19 de junio de 1923. En dicha ocasión, Selva interpretó varios preludios y fugas de *El clave bien temperado* de Bach, tres piezas de Scarlatti y la *Sonata en Fa menor*, op. 57 «Apassionata» de Beethoven en la primera parte. En la segunda parte, la intérprete presentó un *Nocturno* y la *Barcarola en La menor*, op. 26 de Fauré, la *Bourrée fantástica* de Chabrier así como dos *Images* de Debussy. Cerró el recital una obra de Séverac y una selección de *Iberia* de Albéniz.

El tercer concierto ya con el dúo Massià fue en Igualada el 21 de abril de 1925. En el Ateneu Igualadí de la Classe Obrera, el dúo ofreció obras de Scarlatti, Rameau,

Mozart, Beethoven, Bach, Veracini, Francoeur, Daquin, Morera y Albéniz. Un año después, el 14 de enero de 1926 aconteció un cuarto concierto comentado en la Associació de Concerts de Reus intercalando obras para piano y violín y piano. El 27 de mayo del mismo 1926, el dúo actuó en Sant Feliu de Guíxols (Girona), presentando en la Associació de Música un amplio programa que abarcó desde autores barrocos a contemporáneos. Mención especial merece la *Sardana* de Garreta, interpretada porque el compositor era de dicha localidad. El periódico *L'Avi Muné* afirmaba:

*Artistes meritíssims tots dos, conreuen la música com un sacerdoci i ténen com ideal suprem donar les seves interpretacions amb màxima puresa, sense que el recercament d'èxits fàcils els indueixi mai a concessions de cap mena. No és gens estrany doncs, que aquest [...] concert, assolís un relleu tan extraordinari i que una volta s'hagués establert una compenetració entre els executants i l'auditori, aquest se sentís empès, arravatat per aquelles execucions inusitades que li fèien sentir amb emoció profunda les obres que li eren donades*⁷²⁷.

El 9 de junio de 1926 el dúo presentó el mismo programa de Sant Feliu de Guíxols en la Associació de Música de Olot (Girona). Por otro lado, en 1927, proliferaron las audiciones comentadas como las realizadas en Tarragona sobre Bach y Mozart y sobre Beethoven en Sallent (27 de marzo), Sabadell (20 de abril) y Vic (25 de abril). El periódico *Pàtria* de Sallent se hacía eco del evento:

*[...] sadollats els oients d'una joia inefable, palesaren amb un màxim i inesgotable fervor tota la seva pregonada admiració vers els insignes interpretadors. Ovació rera ovació, diverses voltes a cada interpretació, constituïren totes juntes el més gran homenatge que els embadalits mortals que els oïen podien tributar-los-hi*⁷²⁸.

En octubre de 1927, el dúo actuó en Vilafranca del Penedès y Badalona (Barcelona). En la AAM de Badalona, Massià y Selva ofrecieron un programa con obras de Mozart, Pugnani, Benda, Rameau, Bach, Scarlatti, Albéniz, Ravel y Beethoven. El periódico *Eco de Badalona* añadía: « [...] *Blanca Selva, portentosa pianista i Joan Massià, el pulcre i fortíssim violinista, músics modèlics per excel·lència,*

⁷²⁷ ARPEGI. «Musicals». Palamós: *L'Avi Muné*, 5-VI-1926, p.2.

⁷²⁸ CORRESPONSAL. «Crònica comarcal: Sallent. Blanca Selva i Joan Massià a l'Orfeó Sallentí». Sallent: *Pàtria*, 31-III-1927.

*les audicions dels quals cadascuna que arreu prodiga, esdevé un alligonament de depuració i un preclar mestratge de bon gust*⁷²⁹.

En diciembre de 1927, el dúo ofreció un concierto-conferencia sobre Beethoven en el II Concierto Íntimo de l'Orfeó Manresà (Manresa) que el periódico *Pàtria* recogía: «*Blanca Selva i Joan Massià ens han palesat que són al cim de la glòria musical i de l'exquisidesa de sentiments els més honorables. La seva senzillesa de gest en l'execució açò també deïa, perquè cosa és ben sabuda que els genis són humils i asequibles*»⁷³⁰.

1927 finalizó con un concierto en la Associació de Música de Sabadell con obras de Mozart, Bach, Scarlatti, Lamote de Grignon, Rameau, Weber y Franck. El 18 de marzo de 1928, el dúo regresó a Sabadell para participar en los «*Concerts dels Diumenges de Maig*». Le siguió un concierto extraordinario en la Associació de Música de Girona el 30 de abril de 1928 con obras de Beethoven, Rameau, Francoeur, Fauré, Schubert, Mozart, Pasquini, Scarlatti, Garreta y Franck. Francesc Civil ex alumno de Selva, expresaba así sus impresiones en el *Diario de Gerona*:

*Blanca Selva i Joan Massià son verament admirables i dignes en llur modèstia, grans en llur interpretació i tècnica [...]. La col.laboració d'aïtals artistes fou d'una diàfana transparència i no cal dir que llur execució vibrant i precisa, els valgué una admirable ovació que els obligà a sortir repetides vegades a escena. Mercès a la digna Junta de l'Associació de Música per aquest bell concert, extraordinari en tots conceptes*⁷³¹.

Los tres últimos conciertos del dúo en Cataluña tuvieron lugar en Sallent (Barcelona). El primero de ellos fue un concierto comentado acontecido en octubre de 1929 y contó con obras de Beethoven, Rameau, Mozart, Chopin, Garreta y Franck. El periódico *L'Abella* definía a Selva como «apóstol de la música», mientras que calificaba de «técnica extraordinaria», «sensibilidad refinada» y «pureza» el arte de Massià⁷³². También en el Orfeó Sallentí se organizaron las VII Sesiones de Arte, en las que participaron Selva y Massià ofreciendo dos conciertos de cuaresma el 16 y 23 de marzo de 1930 con obras de Schubert, Weber, Mozart, Séverac, Schumann y la propia Selva.

⁷²⁹ «Nota d'Art». Badalona: *Eco de Badalona*, 22-X-1927.

⁷³⁰ BALDIRI. «Concert Íntim de l'Orfeó Manresà». Manresa: *Pàtria*, 19-XII-1927.

⁷³¹ CIVIL, Francesc. «Cròniques d'Art: Concert Blanca Selva i Joan Massià». Girona: *Diario de Gerona*, 4-V-1928, p.3.

⁷³² «Blanca Selva, Joan Massià, El concert a l'Orfeó Sallentí». Sallent: *L'Abella*, Octubre 1929, p.4.

a. Interpretaciones de Blanche Selva en Barcelona

Desde 1911 a 1930, Selva actuó en cincuenta y una ocasiones en Barcelona⁷³³. De ellos, treinta conciertos, un 59%, se celebraron en el Palau de la Música⁷³⁴, mientras que de los restantes, un 29% se ubicaron en la Sala Parés y un 12 % en otros espacios. Por géneros, predominan recitales de cámara con un 72% (37), seguidos de recitales solistas con un 22% (11) y finalmente un 6% (3) de conciertos para solista y orquesta.

Por años, la intérprete actuó en una ocasión en 1911, dos en 1917 y 1921, así como una en 1924. Ofreció seis audiciones en 1925, trece en 1926, culminando con catorce conciertos en 1927 (nuevamente es el bienio 1926-1927 el más intenso en actividad concertística de la pianista). En 1928, Selva tocó en cinco ocasiones, seguidas de un concierto en 1929 y seis en 1930.

Gráfico 7. Número de conciertos de Blanche Selva en Barcelona, 1911-1930.

Además, Selva tocó para diversas instituciones musicales lo que representa un 51% de las instituciones organizativas. Le sigue como la más representada la AAM con un 27% del total de actuaciones barcelonesas, seguida de la AOC y el OC con un 8%, así como la AMdC con un 6% de actuaciones.

En cuanto a los repertorios, fueron los maestros románticos los más programados con un 37% de obras interpretadas, seguidos de los compositores barrocos

⁷³³ Consúltase el apéndice XV.1.8: Tabla de conciertos de Blanche Selva en Barcelona, 1911-1930 (CD adjunto).

⁷³⁴ Consúltase el apéndice XV.1.9: Tabla de conciertos de Blanche Selva en el Palau de la Música (Barcelona, 1911-1930) del CD adjunto.

con un 34% de obras programadas, y un 23% de obras contemporáneas. Mientras que la música propiamente clásica ocupa el 6% de todos los repertorios.

Gráfico 8. Repertorios de Blanche Selva interpretados en Barcelona, 1911-1930.

Por autores, fue Beethoven con diferencia el músico más interpretado (18%), seguido de Franck y Schubert entre los románticos. Si bien pudieron escucharse también obras de Schumann, Berlioz, Chopin, Brahms, Fauré, Chausson y Chabrier. Entre los barrocos, Bach (7%), Rameau, Scarlatti y Tartini fueron los músicos más representados. También los barrocos italianos fueron autores ampliamente programados en Barcelona (Corelli, Vivaldi, Geminiani, Nardini, Vitali, Veracini, Porpora y Pasquini), más que los barrocos franceses (Couperin, Lully, Leclair...) y los clásicos (Mozart, Pugnani y Martini).

El bloque de autores contemporáneos comprende una gran diversidad. Fueron especialmente significativas las interpretaciones y estrenos de d'Indy (4%) y Albéniz (3%), seguidos por Séverac, Garreta y Debussy como los músicos modernos más interpretados. De manera más esporádica Selva interpretó a Ravel, Witkowski, Bordes, Marchot y Suk, así como algunas páginas catalanas de Lamote de Grignon, Morera, Toldrà, Blancafort y la propia Selva.

. Associació d'Amics de la Música, 1921-1928

Selva tocó en catorce ocasiones para la AAM en el Palau de la Música Catalana. El primer recital tuvo lugar el 20 de diciembre de 1921 y fue un concierto-homenaje a los amigos Charles Bordes, Isaac Albéniz y Déodat de Séverac. La *Revista Musical Catalana* afirmaba: «*Per tractarse de tres músics de regions catalanes units en vida per*

una vera amistat amb l'esmentada pianista, l'audició aquesta prenia un atractiu extraordinari»⁷³⁵. Selva tocó *Capricio a cinco tiempos* y *Cuarta fantasía rítmica* de Bordes, *Iberia* de Albéniz y diversas obras de Séverac como *Baigneuses au soleil...* y *Estances a Mme. de Pompadour* ésta última en primera audición, entre otras. *La Vanguardia* se refería al estilo interpretativo de la pianista:

La ejecución de una pulcritud irreprochable, su estilo expresivo sin exageraciones, la robustez de su pulsación, su habilidad en producir sonoridades preciosas y atractivas daban especial realce a su interpretación de un programa compuesto de obras [...] de escuela francesa [...]. Su clara y precisa comprensión de las obras, trasciende al oyente a través de su clara, inteligible ejecución. No hay que poner en duda pues, que fue comprendida y agasajada⁷³⁶.

El 3 de abril de 1925 aconteció un segundo concierto, esta vez una sesión monográfica dedicada a Beethoven juntamente con Joan Massià en la que pudieron escucharse la sexta y séptima sonatas en La menor y Do menor op. 30, núms. 1 y 2, así como la novena sonata en La Mayor, op.47 «Kreutzer» de Beethoven. También monográfico fue el tercer concierto dedicado a Bach del 14 de diciembre de 1925, en el que Selva y Massià interpretaron una sonata en La mayor, suite en Re menor, *Siciliano*, *Aria y fuga* y sonata en Mi Mayor, entre otras obras para piano solo del mismo compositor. La *Revista Musical Catalana* añadía:

*La qualitat de la música i la superioritat dels interpretadors es manifestà en igual nivell, com ben poques vegades ens fou donat assaborir [...]. Les llargues ovacions que foren retudes als incomparables artistes expressaren prou clarament el goig fruit en aquesta sessió memorable*⁷³⁷.

Cuatro días más tarde, el 18 de diciembre del mismo año, Selva y Massià ofrecieron un segundo recital con obras de Mozart y Tartini en la primera parte,

⁷³⁵ S. *RMC* XIX/ 217 (Enero 1922), pp.16-17.

⁷³⁶ «Palau de la Música Catalana: Blanca Selva». Barcelona: *La Vanguardia*, 21-XII-1921.

⁷³⁷ S. «Palau de la Música Catalana: Associació d'Amics de la Música. B. Selva-J. Massià». Barcelona: *RMC* XXII/ 263-264 (Noviembre-Diciembre 1925), p.271.

Porpora, Leclair, Pergolesi, Nardini y Scarlatti⁷³⁸ en la segunda, así como la *Fantasía* op. 17 para piano y la *Sonata* op. 105 para piano y violín de Schumann en la tercera. En vísperas del centenario a la muerte de Beethoven (1927), en invierno de 1926, el dúo Selva-Massià ofreció un primerizo ciclo de tres sesiones conmemorativas sobre la integral de las sonatas de Beethoven para piano y violín. Concretamente el 29 de noviembre, 6 de diciembre y 14 de diciembre de 1926. La *RMC* añadía:

*L'audició integral de les esmentades Sonates constitueix, doncs, per a l'artista i per a l'aficionat, un plaer evident. Aquest plaer és encara més viu, s'aguditza, realment, quan els interpretadors de les susdites Sonates són artistes de la vàlua de Blanca Selva i Joan Massià. Heus aquí en efecte dos grans i senzills artistes que practiquen, que viuen l'art devotament, conscientment, seriosament. I llurs interpretacions esdevenen veritables models, en veritat, d'execucions pures*⁷³⁹.

El centenario de Beethoven en Barcelona fue celebrado unos meses más tarde por la misma AAM. Concretamente en la fecha precisa del centenario de la muerte, el 26 de marzo, la AAM organizó el concierto-conferencia escrito por Blanche Selva i leído por Joan Llongueras «Beethoven el nostre cantor i germà»⁷⁴⁰. Después de la conferencia, la pianista interpretó las *33 Variaciones sobre un vals de Diabelli* op. 120. Selva también escribió las notas al programa que acompañaron a dicho concierto. La *RMC* recogía el éxito del evento diciendo: «*No cal dir com fou escoltat el treball i ovacionada la gran artista*»⁷⁴¹.

En primavera de 1927, Selva colaboró en un segundo ciclo beethoveniano con la AAM, dedicado a «Les grans sonates per a piano de Beethoven», cuyas notas al programa también estaban redactadas por la propia Selva, evidenciando una vez más la voluntad didascálica de la pianista. Concretamente la pianista interpretó las sonatas de juventud op.7, op. 10 /núm. 1, op. 14/núm.1 y op. 10/núm. 3 en la primera sesión del 29 de marzo de 1927. En la segunda sesión del 2 de abril, pudieron escucharse la sonata op.

⁷³⁸ En este recital, Selva ofreció en primera audición *6 Piezas para piano* de D. Scarlatti.

⁷³⁹ X. «Associació d'Amics de la Música». Barcelona: *RMC* XXII/275-276 (Noviembre-Diciembre 1926), p.311.

⁷⁴⁰ Este parlamento constó de cinco partes: «I. *Crida als oients*; II. *L'obra d'Art*; III. *El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven*; IV. *En presència de Beethoven*; V. *Pregària en unió amb la música i el cor de Beethoven*».

⁷⁴¹ «El centenari de Beethoven a Barcelona». Barcelona: *RMC*, XXIV/ 279-280 (Marzo-Abril 1927), pp.104-105.

27/ núm.2 «Claro de Luna», la sonata op. 31/núm. 2, la sonata op. 53 en Do Mayor «Aurora» así como la sonata op. 57 en Fa menor «Appassionata». La tercera sesión del 5 de abril de 1927 comprendió las sonatas op. 101 en La Mayor y op. 106 en La bemol Mayor. En la cuarta y última sesión, la pianista interpretó las sonatas op. 109, op. 110 y op.111. La *RMC* felicitaba así a la intérprete:

*Les execucions de Blanca Selva són [...] sempre pensades, deliciosament pures [...]. Admirable, en veritat. En fi, abans de l'execució dels seus programes, Blanca Selva analitza, comenta, ben sovint, les obres interpretades, o bé [...] encapçala les seves grans audicions amb una bella conferència...i escriu, a més, notes saborosíssimes per als seus programes. Voleu més intel·ligència, més consciència, més noble activitat? [...] entre els grans artistes contemporanis, Blanca Selva ocupa un lloc ben important i, sobretot ben seu [...]*⁷⁴².

Finalmente Selva participó juntamente con Massià en el centenario de la muerte de Franz Schubert el 9 y 21 de mayo de 1928, organizado por la misma AAM, contando una vez más con las notas al programa redactadas por la propia Selva. Además de obras de Schubert, pudieron escucharse obras de otros autores como Tartini, Weber, Fauré, Mozart, Séverac, Porpora, Francoeur, Corelli y Vivaldi. Una vez más la *RMC* felicitaba a los intérpretes:

*La senyora Selva executà amb una pulcritud i finesa extraordinàries quatre Impromptus, tres Moments musicals i un graciós Scherzo, junt amb la bella Fantasia (El vianant) que deixà l'auditori fortament impressionat [...]. En Massià [...] mostrà novament l'equilibri, la serenitat, l'emoció sincera que caracteritzen les seves execucions*⁷⁴³.

. Associació Música «Da Camera», 1924-1930

Selva participó con dicha asociación perteneciente a la Lliga d'Associacions de Música de Catalunya en tres ocasiones. Primeramente ofreció juntamente con Joan Massià un recital de cámara el 12 de marzo de 1924, con obras de Beethoven, Bach, Geminiani, Benda, Nardini, Schubert, Ravel, Debussy y Witkowski. Recital que estuvo

⁷⁴² X. «Blanca Selva». Barcelona: *RMC* XXIV/ 278-284 (Mayo-Agosto 1927), pp.215-216.

⁷⁴³ «Barcelona. Palau de la Música Catalana. Associació d'Amics de la Música: Blanca Selva i Joan Massià». Barcelona: *RMC* XXV/ 295 (Julio 1928), pp. 245-246.

acompañado por notas al programa escritas por la misma Selva sobre la *Sonata en Sol* para piano y violín de Georges-M. Witkowski. Nuevamente la crítica de la *RMC* recoge elogios del dúo:

*Blanca Selva [...] és una pianista original. És una artista que posseeix una tècnica i pel damunt de tot un ideal. I defensa la seva tècnica i el seu ideal de manera ardent, inlassable [...]. Per la nostra part havem estat sempre uns admiradors fervents de l'exquísida gran artista [...]. L'aplaudírem, per tant, una vegada més amb ferma convicció. També aplaudírem amb ver entusiasme al nostre Joan Massià [...]. En Joan Massià lluí un cop més, com s'endevina el seu estil correctíssim i sempre sentit i delicat i el seu mecanisme segur i pulcríssim*⁷⁴⁴.

El 7 de febrero de 1927 Selva participó en un concierto colectivo de la misma asociación, junto con el guitarrista Sainz de la Maza, el flautista Esteve Gratacós y el viola Joan Ribas. Concretamente ofreció una primera parte de obras barrocas (Bach, Couperin, Scarlatti), además de la sonata op. 53 «Aurora» de Beethoven para cerrar el concierto.

Finalmente el 21 de marzo de 1930, Massià y Selva ofrecieron un recital conmemorativo del centenario del Romanticismo, en el que interpretaron obras de Schumann, Weber, Schubert y Chopin, así como la *Sonata en Re* de Franck. Para dicho evento, Selva escribió no sólo los comentarios sobre las obras del programa sino también unas «*Reflexions sobre el Romanticisme musical*». La *RMC* añade: «*Blanca Selva i Joan Massià executaren llur programa amb la cura, amb la intel·ligència, amb la fina sensibilitat que tots ja coneixem, i foren ben acollits, ben aplaudits*»⁷⁴⁵.

. Associació Obrera de Concerts, 1926-1929

Selva ofreció cinco conciertos en la AOC, en el Palau de la Música Catalana. El primero de ellos fue el 4º Concierto de Primavera como solista de la Orquesta Pau Casals el 22 de mayo de 1926. Dirigida por Pau Casals, la pianista interpretó las *Variaciones sinfónicas* de Franck y la sonata para violín y piano de Witkowski juntamente con Joan Massià. La *RMC* añadía: «*Cada sessió fou un èxit [...] ho fou,*

⁷⁴⁴ X. «Vuitè concert». Barcelona: *RMC* XXI/ 244 (Abril 1924), pp. 102-103.

⁷⁴⁵ X. «Barcelona. Palau de la Música Catalana. Associació de Música *Da Camera*». Barcelona: *RMC* XXVII/ 316 (Abril 1930), pp.179-180.

doncs, de gratitud envers la meritíssima tasca d'aquests, posada a prova en l'execució dels bells programes que en ofrenaren amb la cura en ells habitual»⁷⁴⁶.

El segundo concierto celebrado el 10 de abril de 1927 fue una «Sesión conmemorativa de la muerte de Beethoven» en la que Selva y Massià interpretaron las sonatas op.30/ núm.2 en Do menor y op.24 en Fa mayor «Primavera», así como la sonata op. 47 «Kreutzer» de Beethoven. Contó con las notas al programa escritas por la propia Selva, cuyos breves comentarios de las obras a interpretar estuvieron precedidos de un fragmento de la conferencia «Beethoven el nostre cantor i germà».

Le siguió un tercer concierto de primavera de la Orquesta Pau Casals el 29 de mayo de 1927, en el que la pianista dirigida por el maestro Casals interpretó la Obertura *Der Freischütz* de Weber, así como el *Concierto en Mi bemol para piano y orquesta* de Beethoven. Nuevamente Selva escribió las notas al programa para dicho concierto.

El cuarto recital fue un concierto extraordinario de Selva y Massià el 8 de enero de 1928 que contó con un variado programa con obras de Beethoven, Bach, Scarlatti, Weber, Lamote de Grignon, Rameau, Mozart y Franck. También Selva escribió en esta ocasión breves «Notas analíticas y comentarios sobre las obras del programa».

El quinto y último concierto con la AOC fue un recital inaugural de las sesiones de música de cámara de la AOC, a dúo con Massià el 27 de octubre de 1929, en el que se interpretaron las sonatas op.12, núm.3 en Mi bemol Mayor, la sonata op.57 «Apassionata» para piano, así como la sonata op. 47 «Kreutzer». La crítica de la *RMC* afirmaba:

*Els concerts de Blanca Selva i de Joan Massià constitueixen sempre una bella festa per a l'esperit dels músics i dels aficionats [...]. Llur estil apareix sempre pulcríssim. Accents, so, mecanisme, dinamisme, tot és, en llurs execucions, sempre just, sempre sentit, sempre deliciosament harmònic [...]. En executar les Sonates esmentades, Blanca Selva i Joan Massià palesaren, una vegada més, llurs ja conegudes qualitats i foren, ja no cal dir-ho, una vegada més, sorollosament aplaudits*⁷⁴⁷.

⁷⁴⁶ «Orquesta Pau Casals». Barcelona: *RMC XXIII*/269-271 (Mayo-Julio 1926), p.158.

⁷⁴⁷ X. «Barcelona. Palau de la Música Catalana: Blanca Selva i Joan Massià». Barcelona: *RMC XXVI*/311 (noviembre 1929), p.485.

. Conmemoraciones musicales extraordinarias, 1911-1930

- Festivals Bach, 1911

Como intérprete, Selva se vinculó a las principales efemérides de su tiempo participando en diversos homenajes y conmemoraciones. Así, participó en el segundo concierto de los festivales Bach, en el Palau de la Música Catalana que fue su debut en España, el 19 de noviembre de 1911. La pianista ofreció en este primer recital, obras de Scarlatti, Rameau, Bach, Beethoven, Franck y en primera audición el *Poème des montagnes* op. 15 de d'Indy, así como «Navarra» (*Iberia*) de Albéniz.

- Festival de Música Francesa, 1917

En el año de la muerte de Prat de la Riba y la sucesión en la Mancomunitat por el arquitecto Puig i Cadafalch, Selva participó en el 2º y 3º conciertos del Festival de Música Francesa, celebrados en el Palau de la Música de Barcelona el 15 y 17 de mayo de 1917. Una iniciativa surgida al calor de la defensa del arte francés, prohibido debido a la coyuntura bélica internacional, en su propio país, y acogido con una importante exposición de arte francés en el Palau de Belles Arts de Barcelona el mismo año. Así, Selva compartió programa con Vincent d'Indy, Conrad Cardús y Antoni Planas.

El Festival que constó de seis sesiones, celebradas el 10, 15, 17, 24, 29 de Mayo y 6 Junio de 1917 contó con la participación de los siguientes músicos: d'Indy, Fauré, Widor, Hasselmans, Risler, Gibert Camins y el Orfeó Català con Lluís Millet, Dupré, Claire Croiza, Monjovet, Laffite, Couzinou, Griff, Charles Nef, Cardús y el Quartet Renaixement⁷⁴⁸.

En el segundo concierto, Selva interpretó el *Poème des montagnes* op.15 de d'Indy, *Caprice à 5 temps* y *IV Fantasía rítmica* de Bordes, una selección de *En Languedoc* de Séverac, junto con *Baigneuses au soleil* y «En tartane» (*Cerdaña*) del

⁷⁴⁸ El comité organizador contó con patronos de la Societat d'Amics de la Música de París, músicos, escritores, artistas, intelectuales e instituciones catalanas. Entre los compositores, destacaron Antoni Nicolau, Enric Morera, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén y Lluís Millet. Entre los escritores, artistas e intelectuales citamos: Josep Llimona, Àngel Guimerà, Francesc Mateu, Josep Carner, Eugeni d'Ors, Josep Puig i Cadafalch, Miquel dels Sants Oliver, Joaquim Pena, Hermenegildo Anglada, Josep Mª Sert, Josep Clarà. Colaboraron también las siguientes instituciones musicales: Orfeó Català, Associació Musical de Barcelona, Associació Wagneriana, Associació Musical Catalana, Associació d'Amics de la Música; así como las instituciones culturales Ateneu Barcelonès, Cercle Artístic de St. Lluc y Círculo Artístico.

mismo autor; así como el *Quinteto en Fa menor* de Franck junto con el Quartet Renaixement. Así se elogiaba a la intérprete en las notas al programa:

*No s'ha esborrat encara del públic barceloní el record de les memorables sessions (Festivals Bach, Novembre de 1911) en què la Selva es donà a conèixer com pianista d'una tècnica soperba, com intèrpret conscienciosa i com artista d'una musicalitat exquisida, admirable*⁷⁴⁹.

En el tercer concierto del 17 de mayo de 1917, Selva ofreció las *Variaciones sinfónicas* de Franck para piano y orquesta, así como la *Sinfonía sur un thème montagnard* de d'Indy, ambas obras dirigidas por el propio Vincent d'Indy.

- **Concerts Blaus, 1927**

Surgidos como conciertos extraordinarios de cuaresma en el Palau de la Música, Selva y Massià ofrecieron dos variadas sesiones que comprendían obras de Beethoven, Couperin, Pasquini, Marchot, Rameau, Tartini, Debussy, Ravel y Franck en la primera sesión, así como obras de Mozart, Tartini, Beethoven, Scarlatti, Garreta, Lamote de Grignon, Veracini y Benda en la segunda. Una vez más la crítica de la *RMC* felicitaba a los artistas:

*I en tocar sola, Blanca Selva encisà, un cop més, els aficionats, en cisellar, per exemple les pàgines lluminoses, espirituals de Couperin, de Pasquini i de Scarlatti. Admirable, en veritat. L'exquisida pianista lluï, a més les seves fineses, les seves boniqueses i dolçors sonores, en interpretar les dues pàgines de Ravel i de Debussy [...]. En Massià – ja ni caldria dir-ho- palesà, també un cop més, les seves ja sempre aplaudides qualitats de tècnic i d'estilista intel·ligent, curós [...]. El nostre ben talentós violinista fou, en fi – talment com Blanca Selva- ovacionat, festejadíssim*⁷⁵⁰.

- **Centenario del Romanticismo musical, 1930**

Selva participó en tres conciertos del centenario del Romanticismo todos celebrados en Barcelona. Ya se ha descrito el primer concierto conmemorativo sobre el centenario del Romanticismo musical el 21 de marzo de 1930 en la AMdC. Añadimos

⁷⁴⁹ «Sis Concerts de Música francesa». Notas al programa de la Societat d'Amics de la Música de París, 15 de mayo de 1917 (Barcelona: Palau de la Música Catalana, 1917).

⁷⁵⁰ X. «Blanca Selva i Joan Massià». Barcelona: *RMC* XXIV/281-284 (Mayo-Agosto 1927), p.218.

aquí que Selva formó parte del comité organizador del centenario del Romanticismo, siendo una de las ideólogas de la celebración⁷⁵¹. Entre sus actividades, destacó un ciclo de conciertos-conferencias celebradas en la Llotja de Mar a cargo de la Orquesta Pau Casals, la Banda Municipal, Blanca Selva, Concepció Callao, Pilar Rufí, Joan Massià, el cuarteto Enric Casals, Francesc Pujol, Eduard Toldrà, el Trío Barcelona, Joaquim Pena, Vicents M^a de Gibert, Jaume Pahissa, Frederic Lliurat, Baltasar Samper y Joan Llongueres entre otros. Ciclo completado con una serie de exposiciones monográficas sobre la Barcelona romántica en los salones del archivo histórico de la ciudad.

Concretamente Selva participó en la octava conferencia-concierto del 12 de mayo de 1930 en la que después de escucharse la conferencia de Joaquim Pena «El lied romántico», la pianista acompañó a la soprano Concepció Callao en una selección de *lieder* del *Viaje de invierno* de Schubert, así como el ciclo completo *Vida amorosa de una mujer* de Schumann. Paralelamente a las conferencias-concierto, se organizaron varias exposiciones, entre las que destacaron «Barcelona 1830-1850» en los salones del archivo histórico de la ciudad condal.

Finalmente el 30 de mayo de 1930, Selva ofreció en la Llotja de Mar la última y duodécima conferencia-concierto del ciclo en la que explicó las grandes corrientes estéticas del siglo XIX hasta la actualidad. Según la *RMC*: «*La peroració de la il.lustre artista fou acollida pel distingit i nombrós públic que omplia el saló, amb una salva d'entusiàstics aplaudiments*»⁷⁵². La celebración terminó con la interpretación de obras de Albéniz, Chabrier, Suk, d'Indy y Debussy entre otros « [...] que fue premiado con grandes ovaciones»⁷⁵³.

- Centenario Frederic Mistral, 1930

El 27 de junio de 1930 el Orfeó Català organizó en el Palau de la Música un concierto de gala en honor a los felibres que asistían a las fiestas del Centenario de Frederic Mistral y a beneficio de los damnificados por las inundaciones del Mediodía francés. De las tres partes del concierto, el Orfeó Català cantó canciones tradicionales catalanas y francesas en la primera y tercera parte, mientras que Selva y Massià

⁷⁵¹ Juntamente con otros miembros como Jaume Marco, A. Duran y Sanpere, Epifani de Fortuny, J.Casas Abarca, Darius Vilas, Olaguer Junyent y Joan Gols.

⁷⁵² «XII Conferència-Concert». Barcelona: *RMC* XXVII/ 319 (Julio 1930), pp.310-311.

⁷⁵³ *Id.*

interpretaron obras de Mozart y Francoeur (piano y violín), así como Séverac, Garreta, Albéniz y Couperin (piano solo) en la segunda parte.

. Otros conciertos

Además de participar en asociaciones musicales y actos conmemorativos, Selva ofreció otros conciertos puntuales en Barcelona. Es destacable un primer recital en el Palau de la Música dentro del ciclo «Sisè dels nou concerts en dies festius a la tarda» el 18 de diciembre de 1921, en el que la intérprete tocó obras de Franck, Chausson, Fauré, Chabrier, d'Indy, Albéniz, Ravel y Debussy.

El 25 de enero de 1926 Selva y Massià ofrecieron un recital privado en casa del Sr. Rogent con obras de Bach, Beethoven y Franck. Otro concierto extraordinario se sucedió el 23 de abril de 1926 en los Establiments Maragall (Barcelona), organizado por la Residencia de Estudiantes de Cataluña. En dicha ocasión, Selva y Massià interpretaron obras de Corelli, Bach, Beethoven, Rameau, Pugnani, Albéniz, Morera y Garreta.

Ca. marzo de 1930 el dúo también actuó en la Exposición de Barcelona, ofreciendo un recital en el Pavelló dels Artistes Reunits que contó con interpretaciones de Mozart, Schubert, Schumann, Chabrier así como los maestros catalanes Toldrà, Blancafort y Grau, juntamente con el estreno de la suite original de Selva *Cants de llum* (1929). Concierto que una vez más gozó de la buena acogida del público, según la *RMC*: «*Aquestes produccions pianístiques, que acusen una forta musicalitat i el més exquisit bon gust, causaren a l'auditori la millor impressió [...]. Aquest Concert de músiques íntimes [...], deixà una impressió inesborrable*»⁷⁵⁴.

Finalmente Selva ofreció un recital en la Academia de Música de Barcelona el 27 de octubre de 1930 con músicas de Scarlatti y d'Indy, en la sesión de obertura del curso en honor al maestro d'Indy, nombrado para la ocasión presidente honorífico de dicha academia. En presencia de su maestro, Selva interpretó de d'Indy *Poème des montagnes* op. 15, *Tableaux de voyage* op. 33 y finalmente *Thème varié, fugue et chanson*. Nuevamente la *RMC* se hacía eco del éxito del concierto: «*I amb quanta*

⁷⁵⁴ «Exposició de Barcelona: Pavelló dels Artistes Reunits». Barcelona: *RMC* XXVII/ 317 (Abril 1930), pp. 224-225.

dignitat, amb quant d'amor i de respecte, va interpretar aquestes obres la senyoreta Selva! Davant de les felicitacions del propi autor, creiem que el nostre elogi sobra »⁷⁵⁵.

Así pues, durante los años catalanes Selva como intérprete se vinculó con una gran diversidad de asociaciones musicales barcelonesas junto a eventos y conmemoraciones puntuales (centenarios, audiciones comentadas) cuya presencia social ya describimos previamente como elemento biográfico en el capítulo II, concretamente en el apartado II.2. «Presencia social de Selva en Cataluña».

V.4. SELVA Y EL HISTORICISMO EN CATALUÑA: BEETHOVEN REINTERPRETADO

Selva se separó de los scholistas al interpretar de manera continuada a Beethoven, regularmente programado en sus conciertos, siendo éste el rasgo más significativo de su trayectoria artística en Cataluña⁷⁵⁶. Si tenemos en cuenta que los repertorios románticos fueron ampliamente difundidos por Selva (un 31% en España, un 35% en Cataluña y un 37% en Barcelona), se observa que de un total de 125 interpretaciones románticas realizadas entre 1911 y 1930, Beethoven ocupa un 39% del global (49), sucedido por Franck con un 18% (23), Fauré y Schubert con un 10%, Chabrier y Schumann con un 7%, seguidos de Weber con un 3% y Chausson, Berlioz y Brahms con un 1%. Así, los autores románticos quedan representados como sigue por número de interpretaciones:

⁷⁵⁵ S. «Acadèmia de Música de Barcelona». Barcelona: *RMC XXVII*/ 323 (Noviembre 1930), p. 521.

⁷⁵⁶ También en Francia durante los años de la Schola Cantorum, Beethoven fue sin duda un compositor de referencia en las interpretaciones de la pianista. Véase: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 44-46.

Gráfico 9. Número de autores románticos interpretados por Blanche Selva en España, 1911-1930.

Así, podríamos decir que más que una voluntad vanguardista por interpretar obras contemporáneas, predominó en Selva el interés por construir un canon musical basado en la difusión de la tradición clásico-romántica beethoveniana. Según Aviñoa, ya se habían dado precedentes regeneracionistas durante el Modernismo, tal es el caso de Risler y Granados que ofrecieron la integral de las sonatas de Beethoven en Barcelona en 1907⁷⁵⁷. Interés que se vio reforzado por un auge del beethovenismo en Cataluña durante el *Nou-cents*.

Además, como autor de lucimiento virtuosístico, Beethoven estuvo omnipresente en los recitales camerísticos de Selva con el dúo Massià, así como en sus recitales a solo (como se verá en el apdo. V.4.1. *Ciclo «Les sonates de Beethoven»* y en el apdo. V.4.2. *Centenario de la muerte de Beethoven*). De hecho, Selva interpretó reiteradamente a Beethoven en Cataluña, especialmente en el año del centenario de su muerte (1927) y en fechas próximas (1925-1926), participando en diferentes ciclos y conmemoraciones. De sus recitales catalanes, llama poderosamente la atención la práctica ausencia de autores clásicos programados (Haydn y Mozart), siendo Beethoven un autor «puente» entre los maestros barrocos habitualmente programados en las primeras partes de sus conciertos y las obras contemporáneas (Franck, d'Indy, Albéniz entre otros) reservados para el final de sus recitales.

⁷⁵⁷ En: AVIÑO A, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana y balear*. Barcelona: Edicions 62, 1999, vol. IV, p.215.

Así, Beethoven es interpretado con mayor frecuencia a partir de 1923, ocupando un lugar preferente en los recitales catalanes de Selva, pues suele ser el primer o segundo autor en orden de aparición y lo que es más importante el verdadero núcleo fuerte de muchas de sus apariciones a escena. Beethoven es por tanto el epicentro de la actividad interpretativa de Selva en Cataluña y su reiterada presencia no deja lugar a dudas ante una posición preferente que cobra interés y significación en el seno de la cultura musical tardonovecentista.

Dimensión preferente que puede observarse en los plurales homenajes al maestro de Bonn en los que Selva participó. Una presencia que se diluye a partir de 1928 y 1929, fechas de conmemoración de otros centenarios sobre el Romanticismo y Franz Schubert. De lo que se desprende que Beethoven fue para Selva el símbolo *ad maiorem gloriam* del Clasicismo musical impulsado por el Novecentismo. Es decir, Beethoven fue un icono propagandístico y un músico universal cuyo espiritualismo «atemporal» le sirvió a Selva para definir su identidad conservadora como intérprete e integrarse en la propaganda cultural de la generación novecentista, defensora de la tradición y el clasicismo.

V.4.1. Ciclo «*Les sonates de Beethoven*», 1925-1926

Sin duda alguna, el ciclo organizado por Joan Llongueras «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí» que Selva y Massià ofrecieron en la Sala Parés, entre diciembre de 1925 y junio de 1926, de marcado tono pedagógico, fue uno de los ciclos conmemorativos más destacados⁷⁵⁸. No sólo por tratarse de un ciclo monográfico comentado a priori por Selva⁷⁵⁹, sino también por qué estuvo acompañado de los artículos «Les sonates de Beethoven per a piano y per a violí y piano» publicados en la *RMC*, y más tarde por su edición en formato libro (1927), hechos que contribuyeron a enfatizar la voluntad didáctica del ciclo. La *RMC* presentaba así el ciclo:

⁷⁵⁸ Concretamente el ciclo constó de ocho sesiones celebradas el 11 y 12 de diciembre de 1925, 7 de enero, 5 de marzo, 26 de marzo, 15 de abril, 31 de mayo y 11 de junio de 1926.

⁷⁵⁹ Blanche Selva ya había presentado anteriormente la integral de las sonatas de Beethoven en Estrasburgo (1920) y simultáneamente en la sala Pleyel de París y Barcelona (1926-1927), aunque en la capital condal sus comentarios analíticos a modo de breves presentaciones eran en catalán. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 167 y 171.

*És per demés, ens sembla, ponderar els mèrits excepcionals de Blanca Selva com a artista i com a interpretadora de Beethoven. El seu art puríssim i indiscutible és exalçat extraordinàriament aquí i pertot arreu. Blanca Selva és una de les artistes més serioses i de més impecable i pur estil dels nostres dies. La seva vastíssima cultura, les seves dots verament genials d'educadora, la claríssima i alta visió i el concepte perfecte que ella té de la música, la seva fina sensibilitat i el seu agudíssim criteri, la fan insubstituïble en aquesta noble i transcendent tasca d'explicar i comentar Beethoven*⁷⁶⁰.

Con elogios similares la crítica de la RMC despedía el ciclo:

*Blanca Selva interpretà les esmentades grans sonates amb admirable vehemència. L'admirable pianista posseeix, en veritat, les condicions essencials, les característiques del veritable executant: preparació tècnica, preparació espiritual, comprensió de l'obra executada, interpretada. Blanca Selva, és doncs (i ens és ben agradós de tornar-ho a confessar) una gran artista. I Joan Massià, model de consciència, de pulcritud, esdevé, realment, un col.laborador model de la notable i ben personal pianista*⁷⁶¹.

V.4.2. Centenario de la muerte de Beethoven, 1927

Además del anterior ciclo conmemorativo en la Sala Parés de Barcelona, Selva realizó una gran cantidad de conciertos en homenaje al maestro de Bonn entre 1926 y 1927. Recordamos el ya mencionado ciclo monográfico de tres sesiones dedicado a «Les sonates per a piano i violí de Beethoven» en la AAM (29 de noviembre, 6 y 14 de diciembre de 1926) juntamente con Joan Massià, ciclo que continuó con la sesión extraordinaria de la misma asociación «Beethoven el nostre cantor i germà» como concierto-conferencia en la fecha exacta del centenario, el 26 de marzo de 1927, también acompañada por Massià. Durante la primavera de 1927 y para la misma asociación, Selva ofreció un segundo ciclo de sonatas esta vez para piano solo titulado «Les grans sonates per a piano de Beethoven» (29 de marzo, 2, 5 y 11 de abril de 1927).

Además, ella y Massià ofrecieron una última «Sesión conmemorativa de la mort de Beethoven» en Barcelona en la AOC el 10 de abril de 1927. Conciertos barceloneses solapados con conciertos-conferencias que Selva y Massià ofrecieron en Sallent

⁷⁶⁰ J.LL. «Les sonates de Beethoven interpretades i explicades per Blanca Selva». Barcelona: RMC XXII/258-262 (Junio-Octubre 1925), pp.181-183.

⁷⁶¹ X. «Sala Parés: Blanca Selva i Joan Massià». Barcelona: RMC XXIII/269-271 (Mayo-Julio 1926), pp.163-164.

(Barcelona) el 27 de marzo, Sabadell (Barcelona) el 20 de abril⁷⁶², Vic (Barcelona) el 25 de abril y finalmente Manresa (Barcelona) ca. 18 de diciembre de 1927, manifestándose una vez más el carácter pedagógico de sus conciertos.

V.5. PRESENCIA DE COMPOSITORES HISPANOS EN SUS CONCIERTOS

Selva ofreció de manera esporádica músicas autóctonas en sus conciertos. Concretamente interpretó obras de Joaquín Turina (1882-1949), Enric Morera (1865-1942), Juli Garreta (1875-1925), Francesc Pujol (1878-1945), Joan Lamote de Grignon (1872-1949), Lluís Millet (1867-1941), Eduard Toldrà (1895-1962) y Manuel Blancafort (1897-1987), siendo Garreta el autor más programado en España después de Albéniz⁷⁶³ y Turina el único español no catalán programado.

Entre 1911 y 1930, Selva interpretó en cuarenta ocasiones músicas de autores hispanos. Por porcentajes un 48% de las músicas hispanas corresponden a Albéniz. Le sigue Garreta con un 23%, Lamote de Grignon y músicas de la propia Selva ambos con un 8%, sucedidos por Morera con un 5%, y finalmente Turina, Pujol, Toldrà y Blancafort con un 2%.

Gráfico 10. Número de autores hispanos interpretados por Blanche Selva en España, 1911-1930.

⁷⁶² Cf. «Commemoració del primer centenari de la mort de Beethoven». Sabadell: *Diari de Sabadell i sa comarca*, 27-IV-1927, pp.1-2.

⁷⁶³ Consúltense el apéndice XV.1.10: Tabla de música española interpretada por Blanche Selva, 1905-1930 (CD adjunto).

Así, a excepción de Albéniz, la «Sardana» de la *Sonata en Do menor* de Juli Garreta fue con diferencia la obra más programada. Desde 1926 a 1930, aparece en el concierto de Reus del 14 de enero de 1926 (Associació de Concerts), Barcelona (Residència d'Estudiants de Catalunya) el 23 de abril de 1926, en Sant Feliu de Guíxols (Girona) – lugar de nacimiento de Garreta- y Olot el 9 de junio de 1926, seguido del «Concert de Musique Catalane» de Brive (Corrèze) en agosto de 1926. Selva también interpretó «Sardana» en los Concerts Blaus en el Palau de la Música Catalana el 13 de marzo de 1927 y en el Teatro Principal de Girona el 30 de abril de 1928 y el 27 de junio de 1930.

Además, Selva interpretó *Sanlúcar de Barrameda, sonata pintoresca* de Turina en París (sala Pleyel) el 8 de diciembre de 1923 y en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el 20 de diciembre de 1924. La *Dança per a piano d'Enric Morera* sonó en el Ateneu Igualadí de la Classe Obrera (Igualada) el 21 de abril de 1925 y un año después, el 23 de abril de 1926 en la Residència d'Estudiants de Catalunya (Barcelona). *Complanta* de Lluís Millet fue interpretada en Brive en el «Concert de Musique Catalane» de agosto de 1926.

Vell madrigal de Francesc Pujol sonó en los «Concerts Blaus» de Barcelona el 8 de marzo de 1927 a dúo con Joan Massià. *L'adéu de les violetes* de Joan Lamote de Grignon se escuchó el 13 de marzo de 1927 en els «Concerts Blaus» y en la Associació Obrera de Concerts el 8 de enero de 1928, ambos a dúo con Joan Massià.

Finalmente ca. marzo de 1930, Selva interpretó en el Pavellón de los Artistas Reunidos de la Exposición de Barcelona *Camins* (1926) de Toldrà y *Pastoral* de Blancafort, así como *L'àvia* de Agustí Grau y la suite *Cants de llum* (1929) de la propia pianista.

V.6. SELVA Y LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE VANGUARDIA EN CATALUÑA

Selva dio a conocer la música contemporánea francesa al gran público mediante conciertos accesibles que contribuyeron a renovar el gusto musical gracias a la introducción de nuevos compositores. Recordando los porcentajes ya analizados, Selva interpretó en España un 42% de repertorios contemporáneos, un 19% en Cataluña y un 23% en Barcelona.

Más que la música de vanguardia propiamente dicha, Selva difundió especialmente los repertorios scholistas e impresionistas. Así, no hay constancia de la implicación directa de Selva con la nueva música de vanguardia en Cataluña. No hay referencias en su correspondencia ni en su actividad concertística de su participación en el Festival Ravel del Palau de la Música (ca.1927-1930) ni con las visitas de Schönberg o Stravinsky en Barcelona. Como intérprete scholista dio a conocer la música francesa de d'Indy, Séverac, Roussel, Bordes, Ropartz, Gras y Witkowski. Así por ejemplo, Debussy y Ravel ocuparon un lugar secundario entre sus interpretaciones, distanciándose en este sentido del modelo de «pianista de vanguardia afrancesado» que había dado a conocer en España Ricard Viñes (1875-1943), intérprete indiscutible de la nueva música moderna. En este sentido, Selva aportó como novedad un mayor interés por los repertorios de la Schola, inclinación que consideramos respondería a una clara afinidad personal e ideológica con los miembros de dicha institución.

Del total de 63 interpretaciones contemporáneas de Selva documentadas, un 60% corresponden a músicas de la Schola Cantorum, mientras que las músicas de Ravel y Debussy constituyen un 38% del total; quedando un 2% restante de otras músicas contemporáneas (Marchot y Suk).

Gráfico 11. Repertorios contemporáneos interpretados por Blanche Selva en España, 1911-1930.

Concretamente las músicas scholistas se reparten en un 27% de obras de Séverac (17), un 14% de obras de d'Indy (9), un 8% de obras de Bordes (5), un 5% de obras de Roussel (3), un 3% de obras de Witkowski (2) y un 2% de obras de Ropartz y Gras (1). Por otro lado, el 38% de músicas impresionistas se reparte entre un 22% de obras de Debussy (14) y un 16% de obras de Ravel (10).

Gráfico 12. Número de músicas contemporáneas francesas interpretadas por Blanche Selva en España, 1911-1930.

Las obras de Séverac más interpretadas por Selva fueron *Baigneuses au soleil* así como piezas de las suites *En Languedoc* y *Cerdaña*, *A cheval dans la prairie* y el rondó *Philis*, destacando la primera audición en España de *Estances a Mme. de Pompadour* el 20 de diciembre de 1921 en el Palau de la Música Catalana (AAM).

En cuanto a las músicas de d'Indy, destacamos la obra *Symphonie sur un thème montagnard* para piano y orquesta junto a la primera audición del *Poème des montagnes* op. 15 en Barcelona en el segundo concierto del Festival Bach el 19 de noviembre de 1911, ocasión en la que Selva estrenó también «Navarra» (*Iberia*) de Albéniz. De los repertorios de Bordes, Selva interpretó *Rapsodie basque* para piano y orquesta, *Caprice à 5 temps* y *IV fantasía rítmica*; además de *Ronde* de Roussel (dedicada), *Petite ronde française* de Ropartz, la *Sonata en sol* para piano y violín de Witkowski y *Paisajes* de Gras.

Entre los repertorios impresionistas, sobresalen «Reflêts dans l'eau» (*Images*), *La cathédrale engloutie*, *L'isle joyeuse*, *Suite bergamasque*, *Pour le piano* y *Danza* de Debussy; así como *Jeux d'eaux* y *Le tombeau de Couperin* (Toccata) de Ravel.

En definitiva, Selva fue una intérprete ecléctica que desarrolló desde 1911 a 1930 una intensa actividad concertística en la península. Inicialmente se dio a conocer como intérprete de Albéniz, estrenando *Iberia*, ampliamente difundida en sus tres giras españolas (1923-1925) y debutando en Barcelona con la póstuma «Navarra» en 1911.

Como solista participó en diferentes sociedades filarmónicas españolas y actuó en diversas localidades de la península durante sus primeras giras (1923-1924) dando a conocer mayoritariamente sólo los repertorios de músicos contemporáneos scholistas e impresionistas muy concretos como Albéniz, Turina, Séverac y Debussy, seguidos de otras músicas barrocas y románticas; ocupando los compositores clásicos un lugar marginal.

Su actividad interpretativa fue especialmente notable con el dúo Joan Massià, especialmente a partir de 1922, con quien realizó más de cincuenta conciertos en la península, destacando una gira por Andalucía (1925), así como los ciclos de audiciones comentadas sobre las sonatas de Beethoven (Sala Parés, 1925-1926), juntamente con varios conciertos-conferencia conmemorativos al centenario de la muerte de Beethoven en 1927 todos ellos reveladores de las inquietudes pedagógicas de la pianista. Es más, en Cataluña, Selva y Massià difundieron tanto los repertorios románticos beethovenianos como las músicas de los maestros barrocos y en menor medida de los contemporáneos, inclinación por el historicismo claramente en boga durante el *Nou-cents*.

En Barcelona, Selva actuó en diversas ocasiones en el Palau de la Música Catalana, colaborando con las asociaciones musicales más importantes de los años veinte (AAM, AMdC) entre las que destacan la Orquesta Pau Casals (AOC) con quien actuó como solista orquestal (1926-1927)⁷⁶⁴. Además, se implicó en conmemoraciones musicales extraordinarias (Festivales Bach, Festival de Música Francesa, centenario del Romanticismo...) y presentó varios de sus conciertos comentados en forma de conferencias explicativas de marcada intención pedagógica, siendo el centenario de la muerte de Beethoven la efeméride más relevante de su trayectoria musical en Cataluña (1926-1927).

En Cataluña, además de difundir la música romántica (Beethoven, Franck, Fauré, Schubert...), Selva dio a conocer la moderna música francesa de la Schola Cantorum (Séverac, d'Indy), la impresionista (Debussy, Ravel), así como la música española, ocupando un lugar destacado las músicas de Garreta y Albéniz, éste último el compositor hispano más programado en sus recitales. Ya en Barcelona, Beethoven fue con diferencia el músico más interpretado, seguido de Franck, Schubert y Fauré entre los románticos. Por otra parte, además de Bach y Rameau, también los maestros

⁷⁶⁴ Sobre las vinculaciones de Selva con las diferentes instituciones y sociedades musicales catalanas, véase el apdo. II.2.1. *Participación de Selva con instituciones y sociedades musicales*.

barrocos italianos fueron autores constantemente programados en los conciertos barceloneses (Corelli, Scarlatti, Tartini entre otros).

Finalmente en lo que a repertorios contemporáneos se refiere, Selva difundió especialmente los repertorios scholistas (60%) e impresionistas, si bien Debussy y Ravel ocuparon un lugar secundario entre sus interpretaciones (38%). Como intérprete francesa dio a conocer la música scholista de d'Indy, Séverac y Bordes entre otros. En esta línea, incorporó como novedad un mayor interés por los repertorios de la Schola Cantorum, inclinación que obedecería a una latente afinidad estética e ideológica con los miembros de dicha institución.

CAPÍTULO VI:

BLANCHE SELVA PEDAGOGA

VI.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo, daremos a conocer la actividad docente de Blanche Selva desarrollada en Cataluña, precedida de su actividad pedagógica en Francia. Si bien es conocida su amplia docencia desarrollada en la Schola Cantorum de París, así como su magisterio en los *Estudis Musicals Blanca Selva* de Barcelona (AOC), menos conocidos son los inicios pedagógicos de Selva en Barcelona durante los años veinte y la creación de la primera *Acadèmia Blanca Selva*, la *Escola de Música Blanca Selva*, así como su vinculación con la *Acadèmia de Música de Barcelona*⁷⁶⁵.

Así, la pianista heredó de Vincent d'Indy una pedagogía «polivalente» basada en el control sistemático de la totalidad del proceso musical (composición, ejecución, enseñanza y comentario analítico)⁷⁶⁶. De aquí que se haga necesario abordar también la faceta editora como actividad estrechamente vinculada a la pedagógica.

Por su condición femenina, Selva fue una editora excepcional⁷⁶⁷, si bien son muchos los compositores contemporáneos que han simultaneado la praxis con la edición musical⁷⁶⁸. En cualquier caso, fue una editora pragmática y sus ediciones destinadas a la ejecución prueban que fue también una intérprete puente entre editores y

⁷⁶⁵ Véase el epígrafe «Les écoles Blanche Selva» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 177-179.

⁷⁶⁶ Cf. CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy : de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début du XXe. siècle», *Annales Suisses de Musicologie* XXV (2005), p.156.

⁷⁶⁷ Guy Selva afirma en las conclusiones de su biografía que Selva fue una pedagoga ciertamente incomparable, pues las obras que compuso, adaptó y revisó certifican una reconocida competencia por este arte del que ella poseía las claves indispensables para lograr una gran calidad musical. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.205.

⁷⁶⁸ En Cataluña, el violinista Joan Manén (1883-1971) sería el coetáneo más afín al perfil de Selva editora; pues además de tener condecoraciones y componer, fue director de orquesta y promotor de conciertos. Como Selva, colaboró en la *Revista Musical Catalana* y *La Veu de Catalunya*, y transcribió obras de Bach, Tartini, Porpora, Daquin, Paradies, Gluck, Mozart, Chopin, Martini y muy especialmente Paganini del que dirigió la edición de su obra completa. Finalizó también un *Concierto para violín y orquesta* atribuido a Beethoven que encontró en Viena.

compositores⁷⁶⁹. Selva editó, revisó y digitó numerosas partituras con destinación popular y pedagógica, dando también a conocer las obras de sus amigos⁷⁷⁰.

De hecho, la demanda creciente de partituras y sobretodo de arreglos de obras de compositores célebres para instrumentos solos (especialmente para el piano, instrumento a la moda), provocó en París un «auge sin precedentes de la edición musical» y su comercialización en el mercado musical europeo⁷⁷¹.

Por otro lado, en Cataluña, Selva desarrollará durante los años de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) otros modelos pedagógicos propios del Novecentismo. Esto es la difusión de una educación artística femenina expandida al asociacionismo obrero (AOC), así como varias academias privadas, impulsadas por el mecenazgo institucional del «magisterio catalán» en auge durante los años de la segunda República (1931-1936). Escuelas autónomas y plataformas académicas que desaparecerán después de la guerra civil en Barcelona⁷⁷².

VI.2. PRECEDENTES: EDICIONES PEDAGÓGICAS DE SELVA EN FRANCIA

VI.2.1. Colaboraciones con d'Indy en Roudanez

Una de las facetas públicas que Selva desarrolló más activamente en la Francia de preguerra fue la edición, revisión, digitado y transcripción de gran cantidad obras para piano, mediante ediciones funcionales no científicas destinadas a un público burgués *amateur*. Entre 1909 y 1919, Selva trabajó simultáneamente con varios editores franceses⁷⁷³ y editó más de doscientas partituras en diferentes colecciones pensadas para la ejecución práctica al piano. Sabemos que hubo compromisos fuertes entre editores y

⁷⁶⁹ Cabe suponer que Selva fue una intérprete comprometida con sus tareas editoriales, pues se detectan coincidencias de repertorios que demuestran que pudo haber trabajado con ediciones propias tanto en sus conciertos como en sus clases.

⁷⁷⁰ WARSZAWSKI, Jean-Marc. «Blanche Selva». En : *Íd., Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, p.6.

⁷⁷¹ BÖDEKER, Hans Erich; VEIT, Patrice y WERNER, Michael (eds.). *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. París: Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p.4.

⁷⁷² En: CASASSAS, J. (ed.), *Prensa cultural i intervenció política*. Barcelona: Universitat de Barcelona. 2005, pp.269, 275 y 329.

⁷⁷³ De hecho, mantuvo estrechas relaciones de amistad con los editores de la Schola René de Castéra y B. Roudanez.

compositores antes, durante y después de la guerra. Así los barones de Marliave ejercieron de mecenas entre compositores como Séverac y el editor Durand o Rouart Lerolle, para paliar y mediar en las dificultades o posibles rechazos de ciertas ediciones secundarias de los compositores scholistas.

La edición fue una iniciativa que la Schola Cantorum y Vincent d'Indy favorecieron durante los años de la Gran Guerra con el fin de impulsar publicaciones nacionalistas de música antigua. Una de las características de la Schola fue su apertura para ejercer una influencia significativa amplia en el mundo musical a través de sus conciertos y publicaciones. La editorial de la Schola, Mutuelle, editó obras históricas pero también contemporáneas como la *Iberia* de Albéniz⁷⁷⁴. Dichas ediciones estuvieron dirigidas por los fundadores de la Schola como Charles Bordes, que antes de la Primera Guerra Mundial, editó autores de los siglos XVII y XVIII. Tarea editora continuada después de 1918, por Paul Le Flem y Mme. de Brissac⁷⁷⁵.

Muy en particular sobresalen las ediciones de Vincent d'Indy, del que Selva se convirtió en activa colaboradora, coeditando las colecciones *Les Maîtres Classiques de la Musique* editada por B. Roudanez, la *Édition Nationale de Musique Classique* editada por Senart y, en coedición con Senart y B. Roudanez, participó también en la *Nouvelle Édition Française de Musique Classique*. El proyecto del director de la Schola era el de sustituir las ediciones alemanas, como las de Peters o Breitkopf abundantes en faltas y alteraciones por nuevas ediciones expurgadas. Así Alfred Cortot, el violinista Lucien Capet y Blanche Selva prestaron sus servicios a dicha tarea⁷⁷⁶.

Selva mantuvo una relación próxima y continuada con los editores Senart y Roudanez, muestras claras de su dilatada faceta pedagógica en Francia. A modo de ejemplo, destacamos la *Matinée donnée par Mlle. Blanche Selva au profit d'une faille d'artistes éprouvée par la guerre avec le concours de d'Indy* en París, el 17 de junio de 1917, concierto de beneficencia organizado por el editor B. Roudanez⁷⁷⁷. Además,

⁷⁷⁴ THOMPSON, Andrew. *Vincent d'Indy and his world*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p.122.

⁷⁷⁵ BÖDEKER, Hans Erich; VEIT, Patrice y WERNER, Michael (eds.). *Op. Cit.*, p.200.

⁷⁷⁶ Más de ciento veinte obras barrocas, románticas y modernas, revisadas y anotadas pasaron por las manos de Selva. Véase el epígrafe «Blanche Selva editrice» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 68-69.

⁷⁷⁷ Programa del concierto original digitalizado en París: MMGM [Archives numérisées], KO-pr3-001.

coeditó con otro scholista y restaurador de la música de Rameau, Joseph-Guy Ropartz (1864-1955) *Chansons de France pour les enfants* (París: B. Roudanez, 1916)⁷⁷⁸.

a. *Les Maîtres Classiques de la Musique*

Además de dar a conocer obras musicalmente difíciles, la Schola Cantorum publicó una serie de obras maestras «facilitadas», entre ellas música para piano por Blanche Selva⁷⁷⁹. Subtitulada «*Collection instructive française placée sous le contrôle artistique de Vincent d'Indy et publié avec la collaboration de Blanche Selva*», *Les Maîtres Classiques...* apareció en febrero de 1913 y en 1917 contaba ya con cincuenta partituras editadas. Blanche Selva colaboró en la publicación de los cincuenta primeros números de la colección azul, colección a precios reducidos⁷⁸⁰.

Como indica el nombre de la colección, subyace el interés por construir un «canon normativo de músicos clásicos» internacional. Canonización vinculada al desarrollo de una nueva consciencia estética influyente en las prácticas musicales de los *amateurs* burgueses, consumidores de un repertorio tradicional⁷⁸¹. Sigue la relación de obras editadas por Selva en *Les Maîtres Classiques de la Musique*: F. Couperin, *Saillie* (núm. 2001), O. Gibbons, *L'ordre de la reine* (núm. 2000), H. Purcell, *Suite en ReM* (núm. 2003), J. Kuhnau, *Partita en Sol Mayor* (núm. 2004), J.S. Bach, *Fantasia en Do Mayor* (núm. 2005), F. Couperin, *Les chinois* (núm. 2006), J. Ph. Rameau, *Menuet en rondeau* (núm. 2007), J.S.Bach, *Bourrée et gigue en Fa Mayor* (núm. 2008), J.S.Bach, *Menuet en Fa Mayor* (núm. 2009), J.W. Haessler, *Sonate facile* (núm. 2010), H. Purcell, *Suite en Do* (núm. 2011), Th. A. Arne, *Sonate en La Mayor* (núm. 2012), J. Blow, *Trois pièces en ut* (núm. 2013), Th. A. Arne, *Sonate en Sib* (núm. 2014), J.W.Haessler, *Sonate facile en Fa Mayor* (núm. 2015), W. Byrd, *Les cloches* (núm. 2016), J.S. Bach, *Fantaisie en La menor* (núm. 2017), *Fugue en Mi menor* (núm. 2018), Scarlatti, *Menuet en Fa Mayor* (núm. 2019), J.S. Bach, *Prélude et fugue en Do Mayor / El*

⁷⁷⁸ Selva escribió las indicaciones de ejecución y arreglos armónicos de esta publicación de entreguerras de la que se conservan una copia en París: BNF, Acm 1377. Véase el apdo. VI.2.4.b. *Otras colaboraciones*.

⁷⁷⁹ THOMPSON, Andrew. *Op. Cit.*, p.126.

⁷⁸⁰ Los precios oscilaban entre 0,30 y 1,30 francos.

⁷⁸¹ BÖDEKER, Hans Erich; VEIT, Patrice y WERNER, Michael (eds.). *Op. Cit.*, pp. 5-7.

clave...II (núm. 2020), *Prélude et fugue en Do menor/ El clave...II* (núm. 2021), *Sonate en Do# Mayor/ El clave...II* (núm. 2022), Beethoven, *Sonate op.53 «L'Aurore»* (núm. 2023), R. Schumann, *3 Fantasiestücke*, op.111 (núm. 2024), W. Byrd, *La volta* (núm. 2025), H. Purcell, *Prélude en Sol Mayor* (núm. 2026), J. Ph. Rameau, *Suite en La menor* (núm. 2027), F. Chopin, *Nocturne en Fa Mayor* (núm. 2028), J.S. Bach, *Prélude et fugue / El Clave...II* (núm. 2029), *Tocatta* (núm. 2030), *Gavotte et rondeau* (núm. 2031), F. Schubert, *Variations sur un valse de Diabelli* (núm. 2032), J.S.Bach, *Trois menuets* (núm. 2033), F. Chopin, *Menuet* (núm. 2034), R. Schumann, *Sonate op.118/3* (núm. 2035), F.J. Haydn, *Sonate en Sol* (núm. 2036), C.P.E. Bach, *Rondo en Fa Mayor* (núm. 2037), H. Purcell, *Suite en Sol Mayor* (núm. 2038), F. Couperin, *Les tambourins* (núm. 2039), *Les tricoteuses* (núm. 2040), *Menuet en La* (núm. 2041), C.P.E. Bach, *Fantasia II* (núm. 2042), F. Couperin, *Les petits moulins à vent* (núm. 2043), R. Schumann, *Scherzo / extr. Op.99* (núm. 2044), Haessler, *Sonate facile en La Mayor* (núm. 2045), J.L.Krebs, *Menuet en rondeau* (núm. 2046), *Gigue* (núm. 2047), J.B.Grazioli, *Sonate en Sol* (núm. 2048), M.A. Rossi, *Andantino* (núm. 2049) y *Allegro* (núm. 2050).

En la colección, predominan autores de los siglos XVII y XVIII, barrocos y clásicos, con una presencia menor de autores románticos. Aparecen géneros canónicos (sonatas, suites y preludios) y también menores (minuetos), con algunas excepciones de obras más virtuosas como las fantasías de Schumann o las sonatas de Beethoven. Las ediciones contienen digitados, ligaduras de expresión, dinámicas y reguladores, acentuaciones y respiraciones, así como ornamentaciones desglosadas, repeticiones e indicaciones de tempo.

Por otro lado, Selva también editó en Roudanez obras modernas. Así, revisó y digitó *Danse lente* de César Franck (1919) -localizada en Barcelona-⁷⁸², *Fête béarnaise* y *Matin d'été* de G. Gauthiez, *Mon mai* de Novak, así como *Pour la fête de grand mère* de Piriou.

Además, fue la responsable de la colección «*Le travail technique du piano: Choix d'exercices et d'études avec la manière de les travailler et les doigts par Blanche Selva*» que contenía los tres tratados de piano de Kullak (1915), *6 Canons* (1915) y *Travail des 5 doigts* de Clementi (s.f.), *Solfeggio* de Bach (s.f.), *Exercises*

⁷⁸² Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: BC, PM 786.2.085.

préparatoires aux caprices de Paganini de Schumann, *Enfantillages* (1913) y *Pages anciennes* de Paul Allix, *Sonatine en sol* de Cadier, *Petite suite* de Lefèvre, *Thème et variations* de Michel Orban y finalmente *Chansons de France pour les enfants harmonisées par J.-Guy Ropartz* (1916).

VI.2.2. Colaboraciones con Maurice Senart

a. *Édition Nationale de Musique Classique*

El nuevo proyecto de la edición nacional de Senart iba destinado a sustituir las publicaciones clásicas alemanas. Contaba con las revisiones de Chopin y Schumann por Cortot, el violinista Capet para las obras de cuerda, Selva ayudaba a d'Indy en las piezas de Bach, Guy Ropartz revisaba Mozart (que d'Indy relegó a unas poquísimas obras), y d'Indy se reservó Beethoven, estableciendo como premisas anti-alemanas la supresión de los legatos de expresión y la supresión de los prefacios estéticos (musicográficos) en ediciones musicales prácticas destinadas a los intérpretes⁷⁸³.

De la colección, la obra revisada por Selva más conocida es el *Concert italien pour le piano* (1915) de J.S. Bach. Selva incluyó en su edición anotaciones de tempo metronómicas e indicaciones dinámicas sin pedal⁷⁸⁴.

b. *Nouvelle Édition Française de Musique Classique, Senart y Roudanez*

Selva colaboró en la *Nouvelle Édition Française de Musique Classique*, un macroproyecto editorial que contó con la publicación de trescientos veinte títulos de autores barrocos ítalo-franceses y románticos alemanes, con una minoría de autores clásicos⁷⁸⁵. Entre los barrocos sobresalen Bach⁷⁸⁶, Rameau, Scarlatti y Frescobaldi junto

⁷⁸³ VALLAS, Léon. *Vincent d'Indy: la maturité, la vieillesse (1886-1931)*, vol. II. París: Albin Michel, 1950, p.96.

⁷⁸⁴ Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: BC, M4273/11. Véase el apéndice XV.1.11: Tabla de ediciones francesas de Blanche Selva documentadas en España (1900-1938) del CD adjunto.

⁷⁸⁵ D'Indy ya había revisado algunas ediciones de la «Nouvelle Édition Française de Musique Classique» en Senart y Roudanez. Es el caso del segundo libro de *Piezas de clavecín* de Couperin, *Le coucou de Daquin* y las *Sonatas* de Corelli entre otras.

a autores menos conocidos como Daquin, Paradies, Pasquini, Chambonnières o Dandrieu o menos representados como Haendel o Lully. Por otro lado, Galuppi, Haydn, Mozart y Beethoven constituyen el bloque de autores clásicos, mientras que los músicos románticos representados son Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin y muy especialmente Schumann.

Dirigida por Vincent d'Indy, esta colección de «obras originales» a veinticinco céntimos comprendía mayoritariamente música para piano, revisada por Blanche Selva, pero también música de cámara, dúos para cuerdas (piano y violín o violonchelo), con obras de: Locatelli, Bach, Haendel, Marcello, Boccherini, Schumann, Corelli y Tartini entre otros, así como dos series de música vocal, para distintas voces solistas y piano con obras de Beethoven, Schumann, Bach, Haendel, Lully, Rameau, Gluck y Mozart.

Así pues, se trataba de una edición económica, de formato doméstico y pensada para un uso *amateur*, dada la dificultad media de las obras editadas, todas ellas de aspecto fácil, en la que predominan danzas con tonalidades sencillas, suites, rondós, sonatas y preludios de extensión breve.

Para las ediciones pianísticas, d'Indy incluyó obras de los clavecinistas franceses, que Selva adaptó al piano como: Frescobaldi, Lully, Chambonnières, Pasquini, Couperin, Rameau, además de autores italianos (Galuppi), ingleses (Haendel) y alemanes (Bach), junto a Scarlatti, Daquin, Paradies, C.Ph.E.Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin y Schumann.

Las revisiones de Selva con tempos especificados contienen un digitado parco, con indicaciones dinámicas y acentuaciones, así como ligaduras de expresión y ornamentaciones desglosadas «alla barroca» (sobre el tiempo). En general, predomina una edición pensada para una «interpretación tímbrica», con afán por imitar la

⁷⁸⁶ De hecho, Czerny, Griepenkerl y Roitzsch ya revisaron y digitaron las obras de Bach para piano, publicadas por Peters en Leipzig y Friederich Hermann en Berlín, siendo para el caso francés la edición de S. Richault (Paris, 1846) la edición de referencia con la obra completa de Bach. En Francia, uno de los primeros en difundir la música de Bach fue el organista, pianista y compositor Alexandre Pierre-François Boely (1785-1858) que junto con Pierre François editó la colección *Oeuvres célèbres et classiques* en Senart. Por otro lado, Selva editó unas diecisiete obras bachianas para piano persiguiendo una edición historicista, paralela a las interpretaciones de Wanda Landowska al clave. Véase: BALDWIN Wallace (ed.). *Catalog: memorial Bach library*. Columbia: University Press, 1960, p.272.

sonoridad del clave al piano. Así, la mayoría de rondós tienen especificados los picados de ejecución.

Del grueso de piezas de la colección, hemos podido localizar en Madrid, *Les teindres plaintes, rondeau* de J. Ph. Rameau [1908],⁷⁸⁷ y en Eresbil (Archivo Vasco de la Música), la *Partita VI en Mi: 2e. partie* así como *Prélude et fugue en Mib* (*El clave bien temperado VII*) de J.S. Bach; junto a *La gémissante* y *Le caquet* de F. Dandrieu, todas sin fechar. Finalmente documentamos en Cataluña, *1^e. et 2e. menuets en Sol* de J.Ph. Rameau (1900)⁷⁸⁸, *Le bavolet flotant (rondeau extrait 9e. ordre), IIe. livre pièces de clavecin* de F. Couperin (1900)⁷⁸⁹ y la *Fantaisie chromatique et fugue (1e. partie)* de J.S.Bach (Senart, reed. 1938)⁷⁹⁰ que contiene reducciones armónicas, matices de expresión, acentos de respiración originales, así como pedales desglosados.

VI.2.3. Colaboraciones con Durand / Salabert

Selva colaboró también como transcriptor para piano de obras de Vincent d'Indy y César Franck en Durand (1908-1912). Transcribió *Souvenirs op. 62* de Vincent d'Indy (1908)⁷⁹¹ y de César Franck *Trois chorals pour orgue* (1910), *Segunda fantasía, Grande pièce symphonique, Final y Prière* (1912)⁷⁹². Selva no fue la única editora de Durand⁷⁹³. Durante los años de la Gran Guerra, Paul Dukas por ejemplo editó las *Seis sonatinas* de Beethoven en la «Édition Classique de Musique Française» (1915).

⁷⁸⁷ Se conserva una copia de esta edición en Madrid: BNE, MP/3638/17.

⁷⁸⁸ Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: BC, 2007-Fol-C 30/36.

⁷⁸⁹ François Couperin. *Le bavolet flotant (rondeau extrait 9e. ordre), IIe. Livre pieces de clavecin*, 1716-17. Col. «Nouvelle Edition Française de Musique Classique», núm. 103. París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1900. Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: BC, CDM PM 786.2.082.

⁷⁹⁰ Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: BC, 2006 – Fol – C 48 / 13 y 2006 – Fol – C50 / 1.

⁷⁹¹ Se conserva una copia de esta edición en Madrid: SGAE, CEDOA 5.569.820.

⁷⁹² Se conserva una copia editada de *Prière* de C. Franck en Madrid: Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid.

⁷⁹³ Véase: HINSON, Maurice. *The pianist guide to transcriptions, arrangements & paraphrases*. Indiana: University Press, 1990; p.53.

Quizás sea la reducción al piano de *Trois chorals pour orgue* (1910) de César Franck la transcripción más conocida de Selva. Edición muy completa y virtuosística, con indicaciones de ejecución (ligaduras, acentos y agógica). Contiene muchas ligaduras de fraseo y expresión, así como indicaciones de pedal que imitan las resonancias del órgano, se incluye además una nota al pie explicando la «ligadura de pedal discontinua», usada en esta obra como modo de sustitución entre mano izquierda y pedal, con el fin de poder mantener los bajos del órgano durante varios compases.

VI.2.4. Otras colaboraciones:

a. Rouart Lerolle

Selva editó también obras de sus contemporáneos en Rouart Lerolle et Cie. Es el caso de la suite *En Languedoc* de Déodat de Séverac (1905) reeditada por Salabert (1919)⁷⁹⁴, la fantasía *Sous les lauriers roses, soir de carnaval sur la côte catalane* (1920), así como el arreglo para piano a dos y cuatro manos *En vacances II* (1922), todas del mismo autor, esta última reeditada por Salabert (1959)⁷⁹⁵. Todas ellas contienen indicaciones de ejecución por Blanche Selva.

b. Joseph Guy Ropartz

Publicada en Roudanez en 1916 (París), *Chansons de France pour les enfants* es un cancionero popular que persigue desde una voluntad nacionalista asimilarse a los cancioneros editados por la Schola Cantorum⁷⁹⁶, siguiendo las primeras recopilaciones de Bartók en Hungría, el cancionero musical de Felipe Pedrell en Cataluña u Olmeda en Castilla y León.

⁷⁹⁴ Se conserva una copia de esta edición en Madrid: RCSMM 1/4914, y en Barcelona: BC, 78-Fol-C16/21.

⁷⁹⁵ Se conservan dos copias de esta edición en Madrid: RCSMM F-19 (25) y Barcelona: BC, 2000-4-C12/32.

⁷⁹⁶ La Schola Cantorum era la editora de la Revista Trimestral de Música Popular de la Sociedad *Les Chansons de France* (París: Rouart, 1907; reed. Slatkine, 1980). En la edición francesa de la Schola, colaboraban junto a Vincent d'Indy, Charles Bordes, A. Brun, Gabriel Fauré, Pierre Lalo, Frederic Mistral, Bourgault-Ducodray, Perillou y Julien Thiersot.

Para la edición de *Chansons de France...* Selva incluyó las indicaciones de ejecución y arreglos armónicos, mientras que J.-G. Ropartz modificó el texto manteniendo el sentido de las historias de cada canción, resultando una edición práctica reinventada, ajena a las ediciones documentadas.

Selva también redactó el prefacio, terminado de escribir en octubre de 1916⁷⁹⁷, en el que advertía que se trataba de canciones nuevas, tradicionales e imaginarias, interesantes para las clases de solfeo, la educación musical familiar, así como para los jóvenes pianistas; pues existían pocas e insuficientes colecciones de canciones infantiles en Francia. El prefacio reafirma la finalidad educadora del cancionero durante y después de la Primera Guerra Mundial⁷⁹⁸ haciendo hincapié en la naturalidad musical. Finaliza indicando tres posibles formas de interpretación: piano solo, piano y coro/canto solista y/o responsorial alternado con canto solo⁷⁹⁹. El segundo y tercer volumen presentan dos ciclos religiosos navideños para coro y piano⁸⁰⁰.

c. Philippo

Philippo y otros vendedores de música distribuían varias colecciones conocidas en la época como transcripciones fáciles de los clásicos al piano, entre las que destacan como la más conocida la colección «*Je peut tout jouer*», editada por L.E. Gratia, publicada también en recopilatorios. Comprendía temas conocidos extraídos de obras maestras clásicas de Beethoven, Mozart, Chopin, Brahms, Strauss, Berlioz, Yradier, Weber y rusos como Tchaikovsky, Albiev, Borodine, Mussorgsky y Rubinstein entre

⁷⁹⁷ Se conserva una copia de esta edición en París: BNF, Acm 1377 (2 et 3). En 1935, Philippo publicó la segunda y tercera series de este cancionero en limusín. El precio de los tres volúmenes completos era de 15 francos, si bien las obras se vendían por separado a 1,50 francos.

⁷⁹⁸ El prefacio es el mismo para las ediciones posteriores de la 2ª y 3ª serie de Philippo de 1935.

⁷⁹⁹ Hay indicaciones de coro y solista en las estrofas.

⁸⁰⁰ Sigue una relación de las obras comprendidas en el segundo volumen: «1. *Cette nuit, Jésus est né*; 2. *Allons à Bethlem; Chut! L'enfant dor* [sobre la melodía *Cadet-Rousselle*]; 3. *Reveillez-vous, braves gens qui dormez*; 4. *Un jeune père somnolait (Nadalet)*; 5. *Là-bàs, là-bas, dans une combe (Légende)*; 6. *La chanson de la Mariée* [versión limusina]; 7. *La chanson de la Mariée de la Mariée* [variante]; 8. *Il n'est pas encore jour (Bourrée)*; 9. *Nous l'emmenons!* [Marcha nupcial]; 10. *Je vais à la fontaine (Bourrée)*; 11. *Au sommet de la colline*; 12. *Arnauld l'enfant* [version limusina]». El tercer volumen comprende: «1. *Enfants de la campagne (Nadalet)*; 2. *La passion de Jésus-Christ*; 3. *Chrétiens, levez-vous! (Nöel)*; 4. *Il n'y a pas longtemps*; 5. *Reveillez-vous, mes chères, les âmes!*; 6. *Mortels, au son de ma clochette*; 7. *Là-bas, dedans un bois*; 8. *Sur le pont de Vimbelle (Bourrée)*; 9. *Passant par la prairie*; 10. *Baisse-toi, montagne (Bourrée)*; 11. *La yoyette* y 12. *Le coucou (Bourrée)* ».

otros. Selva editó para Philippo *Variation sur une valse Diabelli (thème)* con anotaciones y digitados (Roudanez, 1914).

d. Mojmír Urbánek

Urbánek fue coeditor en Praga y París. En la misma época, había editado dos colecciones para piano. La «Edition M.U. » comprendía estudios para piano de autores occidentales y eslavos: Beyer (op.101), Bertini, Czerny, junto a Kraus, Musil, Duvernoy, Veselik, Provasnik, Schváleno y Z. Trenecek-Hoffmeister. Y una segunda colección de «Composiciones para piano para la interpretación pública», la más numerosa, con fragmentos facilitados de obras de concierto de treinta y siete autores, mezclados entre occidentales (Beethoven, Bizet, Czerny, Chopin, Liszt, Tchaikovsky...) y eslavos (Foerster, Gellhofer, Herall, Veselik, Kraus, Novak, Procházka, Rihovsky, Smetana), entre los que se incluían tres obras de Josef Suk (*Suite* op.21, *Jara* op. 22a, *Letni dojmi* op.22b). Selva preparó para esta segunda colección la revisión e indicaciones de ejecución pianística de la suite *O matince. De maman* op.28 de Joseph Suk (1922).

VI.3. TRATADOS PEDAGÓGICOS

VI.3.1. Introducción

Alrededor de la Primera Guerra Mundial, Selva publicó en París dos importantes estudios *La sonate* (Rouart, Lerolle et Cie., 1913) y *Quelques mots sur la sonate, évolution du genre* (Delaplane, 1914), monografías con las que fue ampliamente reconocida como musicógrafa. *La sonate* y *Quelques mots sur la sonate* presentan un análisis de tipo estructural. Es decir, un análisis formal basado en motivos y citas monódicas como «unidades visuales» que siguen la influencia del canto gregoriano, defendido en la Schola Cantorum. Además, estos tratados también exponen conceptos como el modelo de sonata beethoveniana, en vigor en la Schola Cantorum⁸⁰¹. Así, consideramos que el lenguaje científico-analítico empleado en ellos influirá en los escritos catalanes posteriores de la autora como *Les sonates de Beethoven* (1927).

⁸⁰¹ CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy...», p.170.

Durante la Primera Guerra Mundial, Selva comenzó a editar varios tratados pianísticos: *Travail de cinq doigts d'après Clementi* (1915), *L'étude des octaves d'après Theodor Kullak* (1915) en cuatro volúmenes. *Travail de cinq doigts...* y *L'étude des octaves...* desarrollan principios técnicos sobre articulación y octavas desde un enfoque práctico y destinado a la interpretación.

Finalmente Selva escribió un extenso tratado técnico que publicaría durante casi una década y con el que empezó a ser reconocida como pianista de pianistas: *L'enseignement musical de la technique de piano* (1916-1925)⁸⁰². Tratado que, a modo de compendio, contiene tanto los principios teóricos de la autora como los más pragmáticos, convirtiéndose en la obra de referencia para entender la cosmogonía pianística de Selva.

VI.3.2. La sonata. *Étude de son évolution technique historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*, 1913⁸⁰³

Publicada en Rouart Lerolle, Selva desarrolla en este tratado la forma de sonata cíclica dando respuesta teórica a los modelos de sonata beethoveniana que los compositores de la Schola Cantorum, seguidores de Vincent d'Indy, venían aplicando⁸⁰⁴.

Dedicado a su maestro Vincent d'Indy, este tratado de doscientas cincuenta páginas, análogo a «Encore quelques mots sur la sonate» (*Le Courrier Musical*, 1 de diciembre de 1917) y las conferencias de d'Indy «La sonate» (*Courrier Musicale*: 1 de marzo de 1902), «Comment on fait une sonate» (École Hautes Sociales: 15 de febrero 1904) y «La sonate» (Le Havre: 10 de mayo de 1907), persigue una doble finalidad estética y pedagógica: «...no es una obra crítica, pero sí de enseñanza, buscando ayudar a oyentes e intérpretes en la penetración de los caracteres de los autores, en vista de la

⁸⁰² SELVA, Blanche. *L'enseignement musical de la technique du piano*, 6 vols. Paris: Rouart, Lerolle et Cie., 1916-1925.

⁸⁰³ Localizamos cinco ejemplares de este libro en España. Un ejemplar se halla localizado en Madrid: RCSMM, S (P)/ 2609, así como cuatro ejemplares en Barcelona, localizados en el CSMMB, el IMF (2ª ed.) y la BC: 2006-8-5438 y 2008-8-17355.

⁸⁰⁴ Como indican Rémy Campos y Nicolas Donin, la Schola Cantorum fue un laboratorio de creación de sonatas pianísticas. En: CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy...», pp.157-159.

comprensión de sus obras»⁸⁰⁵, con el fin de profundizar más fácilmente en el sentido histórico-expresivo y la belleza de las obras mismas⁸⁰⁶.

Selva estructura el libro en seis apartados: definición y orígenes de la sonata [1]; su interpretación: ritmo y agógica, melodía y dinámica, y armonía y modulación [2]; la sonata prebeethoveniana [3]; la sonata beethoveniana [4]; la sonata después de Beethoven [5] y la sonata moderna [6], en la que incluye un apartado específico sobre la sonata francesa moderna; siendo éste último apartado el más novedoso del tratado por analizar obras contemporáneas⁸⁰⁷.

Por sus contenidos, se deduce que el interés de Selva al pretender construir una «historia de la sonata» entroncaría con la historiografía positivista. Por otro lado, los detalles analizados hacen pensar en una influencia de la musicología formalista, ya que parecen derivar del análisis motivico-temático propuesto por Hugo Riemann en *Musikalische Syntaxis* (1877) y *Musik-Lexicon* (1894). Si bien la obra sería deudora de la historiografía nacionalista francesa, concretamente del segundo *Cours de composition musicale* (1903-1950) de Vincent d'Indy, centrado en la forma sonata.

Selva analiza con detalle sonatas de: J.S. Bach, Scarlatti, C.P.E. Bach, Corelli, Legrenzi, Haydn, Mozart, Rust, Clementi, Beethoven, Weber, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Franck, Castillon, Fauré, Lekeu, Dukas, Magnard, Ropartz, d'Indy, Séverac, Ravel, Witkowski, Roussel y Alquier. La pianista se muestra defensora de César Franck y la joven escuela francesa de la Schola Cantorum, impulsora de la sonata cíclica moderna, y contraria a los maestros románticos, que han deformado el orden y proporción de la sonata clásica. Es decir, los contemporáneos de Beethoven (Clementi,

⁸⁰⁵ Reproducimos el texto en su idioma original : «*Ce livre n'est point un ouvrage critique, mais d'enseignement, cherchant à aider auditeurs et interprètes dans la pénétration des caractères des auteurs, en vue de la compréhension de leurs œuvres*». En: SELVA, B. *La sonate. Étude de son évolution technique, historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*. París: Rouart, Lerolle & Cie., 1913 (2ª ed.), p.230.

⁸⁰⁶ «La idea es bella por su única belleza sustancial, ella se despoja hasta la desnudez. Nada la oculta, nada la deforma, nada la constriñe. Ella aparece con una perfección de contorno, de proporción, que despierta el recuerdo del arte griego». Reproducimos el texto en su idioma original : «*L'idée est belle de sa seule beauté substantielle, elle est dépouillée jusqu'à la nudité. Rien ne la voile, rien ne le déforme, rien ne la contraint. Elle apparaît avec une perfection de contour, de proportion, qui éveille le souvenir de l'art grec*». *Ibid.*, p.238.

⁸⁰⁷ Para François Thinat, Selva evoca en su libro más célebre sobre la sonata los juicios sobre varios de sus contemporáneos como Roussel, Samazeuilh, Ropartz, Fauré y Dukas. THINAT, Françoise. «Le geste et l'esprit». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, p.132.

Dusseck, Steibelt, Cramer, Woelffl, Hummel, Field, Ries, Kalkbrenner y Moscheles) son pseudoclásicos virtuosos que han estancado y desintegrado la forma sonata, convirtiéndola en un cúmulo de «temas fríos e infecundos», transformando la «ley pianística» y el arte de los temas y tonalidades en fórmulas y recetas. Así, la cantidad de obras fantásticas creadas por la generación de 1830 no corresponde a su escaso valor que ha sobredimensionado la emoción del intérprete. Para Selva:

En este número incalculable de *pout-pourris*, de aires variados etc. [...] el resultado de esta funesta mezcla es a menudo el horror de la música *clásica* [...]. La Escuela de 1830, también funesta tanto para la composición como para la interpretación, ha realizado el doble problema de elevar la emoción de la música y la expresión de la interpretación al ejecutante. De Kalkbrenner procede en gran medida, la responsabilidad del segundo de estos resultados [...] ⁸⁰⁸.

Por todo ello, es evidente que *La sonate* de Selva se vincula con los principios conservadores del clasicismo impulsados por la Schola Cantorum defensora de la instrucción en las formas antiguas y cíclicas, así como de la tradición musical francesa, en particular los compositores de la moderna escuela francesa.

A nivel ideológico, destacan conceptos conservadores basados en el pensamiento platónico idealista, como simbolismos religiosos en torno a la verdadera sonata y su asimilación al arte del verdadero maestro, así como conceptos de orden y proporción, comparando las formas musicales y los diseños melódicos con proporciones arquitectónicas equilibradas en las que predomina la unidad como principio orgánico. Otro rasgo significativo es la omnipresencia de la tonalidad absoluta como lugar común, siendo el retorno al tono principal y el equilibrio ternario la base de toda sonata. Así, Selva afirma:

⁸⁰⁸ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Dans ce nombre incalculable de 'pots-pourris', d'airs variés etc. [...] le résultat de cette funeste mélange est souvent l'horreur de la musique classique [...]. L'École de 1830, aussi funeste à la composition qu'à l'interprétation, a réalisé ce double problème d'enlever l'émotion de la musique et l'expression du jeu de l'exécutant. A Kalkbrenner revient en grande partie, la responsabilité du second de ces résultats [...]*». En : SELVA, B. *La sonate. Étude de son évolution technique, historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*. París: Rouart, Lerolle & Cie., 1913 (2ª ed.), p. 136.

La belleza clásica reside dentro de la *verdad de la idea*; ella es de orden interior e inmaterial; su acción es profunda y duradera [...]. La Belleza, cualquiera que sea la época en la que se manifiesta, pertenece a sí misma; ella es pues *clásica*. La belleza clásica es un *modelo perfecto* [...]. Lo bello reside dentro del orden⁸⁰⁹.

También se detectan conceptos románticos como los contrarios luz/sombra o materia/espíritu:

Las ligaduras escritas, son en efecto, indicaciones de luz general, y veremos, que estudiando la expresión armónica, las sombras y las luces musicales se producen por las relaciones tonales [...]. Plásticamente, considerando un objeto bajo cualquier claridad, en tanto que la dirección de esta claridad no cambie [...] las diferencias de sombra y luz aparecen en los mismos lugares. Lo mismo en la música [...]⁸¹⁰.

Además, Selva asimila Beethoven, por su sentido arquitectónico (parentesco temático, unidad tonal y proporción) así como por su fantasía creadora, al genio, verdadero motor del espíritu creativo del compositor:

El genio, nosotros lo hemos visto, es capaz de concebir la belleza ideal y de representarla bajo formas más expresivas. La inspiración no es más que la acción ardiente y fecunda del genio. Dios sólo produce el genio: el genio sólo reproduce lo bello a través del arte⁸¹¹.

⁸⁰⁹ Reproducimos el texto en su idioma original : «*La beauté classique réside dans la vérité de l'idée; elle est d'ordre intérieur, immatériel ; son action est profonde et durable [...]. La beauté, à quelque époque qu'elle se manifeste, appartient à elle-même ; elle est donc classique. La beauté classique est un modèle parfait [...]. Le beau réside dans l'ordre [...]*». En : *Ibid.*, p. 145.

⁸¹⁰ Reproducimos el texto en su idioma original : «*Les nuances écrites, sont, en effet, des indications de lumière générale, et nous verrons, en étudiant l'expression harmonique, que les ombres et les lumières musicales se produisent par les relations tonales [...]. Plastiquement, en considérant un objet sous éclairage quelconque, tant que la direction de cet éclairage ne change pas [...] les différences d'ombre et de lumière apparaissent aux mêmes endroits. De même en musique [...]*». En : *Ibid.*, p.131.

⁸¹¹ Reproducimos el texto en su idioma original : «*Le génie, nous l'avons vu, est capable de concevoir la beauté idéale et de le représenter sous ses formes les plus expressives. L'inspiration n'est que l'action*

Por otro lado, presenta un análisis motivico-temático de tono pedagógico, apoyado en el tema o motivo substancial como elemento de análisis (temas agrupados en frases, períodos, células armónicas y procedimientos de desarrollo entre otros) que encarna la idea moderna de belleza. Un análisis que huye de las deformaciones románticas y exageraciones contemporáneas. Para Selva: «La ley del arte es la expresión del orden dentro del dominio del arte»⁸¹². De aquí que afirme que el apoyo que ha faltado en los grandes románticos es la tradición⁸¹³. Beethoven, Chopin, Schumann y Brahms son los herederos del genio poético y la excepción de los falsos genios del siglo XIX que pese a su virtuosismo, no aportan ninguna renovación a la forma sonata cíclica.

Además, el canon de la joven escuela francesa aparece como un «nuevo santuario donde el arte de nuestra época se ha refugiado» al continuar la forma de sonata cíclica y arquitectónica beethoveniana, basada en el principio de la unidad motivico-temática y tonal, que «evoluciona libremente según el temperamento de cada uno [...] en la que el paisaje, siguiendo a Beethoven, tiene un lugar importante pero no exagerado»⁸¹⁴.

Así, Selva establece una nueva sensibilidad hacia lo clásico, basada en un canon sonatístico muy particular, en el que da preferencia a los maestros barrocos, Rust, Clementi y Beethoven como autores clásicos (por encima de los clásicos vieneses como Haydn y Mozart). Y aunque rechaza los románticos, salva algunas sonatas de Weber, Schubert, Schumann, Chopin y Brahms. No analiza autores tardo-románticos alemanes (Strauss, Reger) y omite los maestros nacionalistas, dando más importancia a la joven escuela francesa, el grupo de autores más analizado, con autores conocidos junto a otros más desconocidos, sobresaliendo de manera especial Ravel, como contemporáneo al que admite en el panteón clasicista.

ardente et féconde du génie. Dieu seul produit le génie : le génie seul reproduit le beau par l'art». En : *Ibid*, p.246.

⁸¹² Reproducimos el texto en su idioma original : «*La loi de l'art est l'expression de l'ordre dans le domaine de l'art*». *Ibid*, p.137.

⁸¹³ *Ibid.*, p.138.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p.184.

La sonate inició también la utilización de expresiones populares y metáforas como estrategias de comunicación entre profesor y alumno, sirviéndose muy especialmente del uso de «arquetipos teatrales maniqueístas», como la lucha entre el bien y el mal⁸¹⁵. Una originalidad que *La Revue Musicale* señaló a propósito de las recientemente publicadas *La sonate* (1913) y *Quelques mots sur la sonate* (1914):

Es una maravilla ver con que bravura la autora juega con las dificultades de semejante tema, donde no se trata nada menos que de la evolución de nuestra música instrumental toda entera. Desafortunadamente el historiador se encuentra mal situado para juzgar útilmente las cualidades de este libro, que constituye ante todo una obra de ideas personales y de generalizaciones apasionadas a propósito de la Sonata⁸¹⁶.

VI.3.3. *Quelques mots sur la sonate*, 1914

Quelques mots sur la sonate (évolution de son genre) fue publicada en París por Paul Delaplane en 1914, en la colección « Les Genres Musicaux », con prefacio de Paul Landormy⁸¹⁷. Selva es presentada en el prefacio como una musicóloga contemporánea y divulgadora⁸¹⁸. Así, Landormy matiza que el libro está extraído de *La sonate. Étude de son évolution technique, historique et expressive, en vue de l'interprétation et de l'audition* (1913) y que ofrece una Historia de la Música de tipo divulgativo, basada en la evolución de los géneros musicales⁸¹⁹. En consecuencia, se deduce que *Quelques*

⁸¹⁵ CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy...», p.164.

⁸¹⁶ Reproducimos el texto en su idioma original : «*C'est merveille de voir avec quelle bravoure l'auteur se joue des difficultés d'un pareil sujet, où il ne s'agit de rien moins que de l'évolution de notre musique instrumentale toute entière. Malheureusement l'historien se trouve mal placé pour juger [...] utilement des qualités de ce livre, qui constitue avant tout une oeuvre d'idées personnelles et de généralisations passionnées à propos de la Sonate*». *La Revue Musicale S.I.M et Courrier Musicale*, X (Marzo 1914), p.34.

⁸¹⁷ Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: BC, 2006-8-18014.

⁸¹⁸ La colección de Paul Delaplane «Les Genres Musicaux (Évolution des genres) » comprendía en 1914: *La música de iglesia* (K. Weinmann) y en preparación *La sinfonía* (G. Thévenet), *La ópera* (P. Landormy), *L'oratorio* (R. Cogné), *El canto gregoriano* (N. Rousseau), *La ópera cómica* (J. Thiersot) y *La chanson populaire*, el lied artístico y el ballet (L. Lévrault). Paul Delaplane había editado además la 4ª edición de *l'Histoire de la musique* de Paul Landormy.

⁸¹⁹ « La obra de Mlle. Selva [...] es destinada al gran público». Reproducimos el texto en su idioma original: «*L'ouvrage de Mlle. Blanche Selva [...] est destiné au grand public*». En : SELVA, B. *Quelques mots sur la sonate*...París : Delaplane, 1914, p.VI.

mots..., dirigida a un público *amateur*, habría tenido una difusión más popular que su antecesora *La sonate*.

De hecho, Selva mantiene en *Quelques mots sur la sonate...* la misma estructura de *La sonate...* si bien presenta los contenidos de manera abreviada en seis capítulos. Dedicar el primer capítulo a la definición de la sonata: orígenes (*chanson*, madrigal, suite), rápida aproximación a la construcción del tipo suite, transformación del tipo suite en sonata en cada uno de sus cuatro movimientos principales, así como de la pieza preliminar; escritura de la suite y la sonata.

El segundo capítulo está dedicado a la interpretación y desarrolla los elementos de la música y sus facultades expresivas aplicadas al papel del intérprete (ritmo y agógica, melodía y dinámica, armonía y modulación). Le sigue un tercer capítulo dedicado a la sonata pre-beethoveniana, con referencias a la sonata italiana, la sonata alemana primitiva, la sonata bitemática, Bach y sus contemporáneos, así como los predecesores de Beethoven (Haydn, Mozart y Rust). El cuarto capítulo centrado en la sonata de Beethoven, presenta los materiales (ideas, desarrollo y construcción del movimiento inicial, la pieza lenta, el movimiento moderado - minuetto, scherzo, marcha y la pieza final), y las sonatas de Beethoven (primer periodo o imitación, segundo periodo de transición y tercer periodo de reflexión).

El quinto capítulo aborda la sonata después de Beethoven y presenta el estudio de dos corrientes: los contemporáneos de Beethoven (Clementi, Dussek, Steibelt, Cramer, Woelfl, Hummel, Field, Ries, Kalkbrenner y Moschelès), y los románticos (Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann). Finalmente el sexto capítulo sobre la sonata moderna estudia el estancamiento y desintegración de la forma por parte de los alemanes modernos (Ralf, Reinecke, Rubinstein, Brahms, Grieg, Thüille, Strauss y Reger), así como la sonata francesa moderna, precedida de una aproximación técnica sobre la forma cíclica cultivada por Franck, Saint-Saëns, Castillon, Fauré, d'Indy, Dukas, Ropartz, Magnard, Lekeu, Witkowski y Roussel. Selva concluye afirmando la importancia del «color local»⁸²⁰ en la evocación de atmósferas que expresan el verdadero amor por la belleza y la extrema vitalidad de la sonata en la escuela francesa actual.

⁸²⁰ *Ibid.*, pp.219-220.

VI.3.4. *L'enseignement musical de la technique du piano, 1916-1925*⁸²¹

La editora francesa Rouart Lerolle había editado junto a *La sonate* y *L'enseignement musical de la technique du piano* de Selva otras obras de enseñanza musical⁸²².

Fig. 45. Mano de Blanche Selva al piano.
Archivo fotográfico BC.

Formado por seis volúmenes y 611 páginas, este enorme tratado contiene 298 puntos temáticos indexados, 280 ejercicios y 224 ilustraciones de Mlle. Guy Chupin. Selva tardó casi una década en publicar *L'enseignement...*⁸²³ Concibió el plan de escritura del tratado con un libro preparatorio dividido en dos partes « *Principes primordiaux du travail pianistique* » (1922) y « *Préparation au toucher du piano* »

⁸²¹ En España, se conservan varias ediciones de este tratado. En Eresbil (Archivo Vasco de la Música), localizamos *L'enseignement musical...Livre préparatoire*. París: Rouart Lerolle, 1922. En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se conservan *L'enseignement musical...vols.I y II*. París: Rouart Lerolle, 1916 y 1919 [S 622 y 4 GOMBAU 7710].

⁸²² Especificamos : *Manuel théorique et pratique pour apprendre seul l'harmonie, la transposition, le contrepoint, la fugue, l'orchestre et le plain-chant grégorien* de Alfred Delaporte ; *Solfège des écoles*, (2 vols.) de Gruyère ; *Notions, principes et exercices pour la voix* y *Manuel pour les examens du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant et de la musique dans les écoles normales, les écoles primaires supérieures, les écoles communales de la ville de Paris, et les lycées, degré élémentaire et degré supérieur* de Jumel ; *La musique* (1898-1900) de Pierre Lalo ; *Mon art du chant, traduction française avec figures* de Lili Lehmann ; *Les erreurs physiologiques et la transformation de la technique du piano* de Steinhausen [con un prefacio de B. Selva] ; y finalmente *Quelques exercices pour piano* de Lucien Wurmser.

⁸²³ Véase el epígrafe «L'enseignement musical de la technique du piano» de la biografía de Guy Selva. En : SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 80-87.

(1925), si bien empezó a escribir el primer volumen « *Principes de la sonorité au piano, travail élémentaire du toucher* » en 1916, seguido del segundo volumen « *La simultanéité des sons au piano, travail élémentaire des doubles notes, fondements harmoniques de la polyphonie et du trait* » (1919) y del tercero subdividido en dos partes « *Le trait, déploiement rythmique de l'harmonie* » (1923-1924).

Como señala Luca Chiantore, Selva es junto a Alfred Cortot e Isidor Phillip una de las tres alumnas del concertista Louis Démer que supieron proponer alternativas sólidas a la enseñanza técnica del piano creando escuelas pedagógicas propias. *L'enseignement...* fue una obra monumental novedosa y muy popular en su tiempo⁸²⁴. Basado en el peso como parámetro fundamental de la interpretación, Selva habría empezado a concebir este «neo-piano» en palabras de d'Indy a partir de 1908⁸²⁵. Para Rémy Campos, *L'enseignement...* fue el equivalente musical de la organización científica del trabajo racional que entonces desarrollaba Selva, un monumento pedagógico que atendía a un refinamiento inigualable dentro de la descomposición analítica de los gestos pianísticos⁸²⁶. Pese a la enorme calidad de esta obra, dicho tratado aparece descatalogado en las bibliotecas actuales⁸²⁷.

Como describe Françoise Thinat se trata de una verdadera gimnasia, un ritual de preparación de los ataques y de los acordes⁸²⁸. Así, en el prólogo escrito en Praga el 12 de junio de 1921, la pianista afirma que previo al trabajo pianístico y la formación de la sensibilidad del alumno, la preparación gimnástica es el motor fundamental de su método:

El arte del piano moderno exige – independientemente de las cualidades intelectuales, imaginativas y emotivas indispensables a todo artista [...]. Una verdadera

⁸²⁴ Como afirma Jean-Marc Warszawski se trata de un imponente método de piano actualmente sorprendente por su modernidad formal. WARSZAWSKI, Jean-Marc. «Blanche Selva». En : *Id., Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010.

⁸²⁵ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 66-68.

⁸²⁶ CAMPOS, Rémy. «Blanche Selva interprète». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010, p.60.

⁸²⁷ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technik*. Madrid: Alianza Música, 2001, pp.438 y 723.

⁸²⁸ Según Thinat, Selva no olvidó jamás el trabajo del intérprete y su fin real en provecho del simple éxito gimnástico. THINAT, Françoise. «Le geste et l'esprit». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, p.128.

gimnasia es absolutamente indispensable para la preparación [...] del cuerpo humano [...] según las necesidades instrumentales y musicales⁸²⁹.

A partir de la asociación ritmo-timbre, Selva defiende el uso de gestos amplios de todo el brazo, el uso generoso del peso y su coordinación muscular, con el fin de aplicarlo a los tres principios fundamentales de la ejecución del ataque: apoyada en el peso (1), explosiva o empuje desde lejos (2) e indiferente o ligera (3). Otro de los rasgos que aporta es el redescubrimiento del neuma gregoriano como gran línea melódica dotada de acento⁸³⁰.

Fig. 46. Alturas comparativas de ángulos comprendidos en los diferentes toques.
L'enseignement musical de la technique du piano.

Basado en el aprendizaje fundamental de la técnica pianística, *L'enseignement...* desarrolla tres principios de ejecución distintos: melodía, armonía y ritmo. Si bien el primer volumen permite corregir los defectos del alumnado avanzado, sus dos últimos volúmenes van dirigidos al virtuoso. Centrado en las implicaciones sonoras de cada ataque de la tecla y su complejidad tímbrica, Selva estudia detalladamente en cada volumen los distintos tipos de ataque: explosivos, brillantes y ligeros⁸³¹.

⁸²⁹ Metodología que como se verá en el apdo. VI.5.1. está claramente inspirada en la euritmia de Jacques-Dalcroze. Reproducimos el texto en su idioma original: «*Le jeu du piano moderne exige – indépendamment des qualités intellectuelles, imaginatives et émotives indispensables à tout artiste [...]. Une véritable gymnastique est absolument indispensable à la préparation [...] de l'organisme humain [...] selon les nécessités instrumentales et musicales*». En: SELVA, B. *L'enseignement musical... Livre préparatoire, 1^{re} partie*. París: Rouart Lerolle, 1922, p. V.

⁸³⁰ CHIANTORE, L. *Op. Cit.*, pp. 687-692.

⁸³¹ Chiantore atribuye los distintos tipos de ataque de Selva a la escuela de Albéniz, heredada por Alicia de Larrocha. En: *Ibid.*, p.523.

A nivel de contenidos, estructura el primer libro preparatorio en ocho capítulos: consideraciones primordiales sobre la formación de la interpretación [1], elementos corporales fundamentales que comprenden la preparación gimnástica de aquellas partes del cuerpo vinculadas con la interpretación [2]. En la segunda parte, desarrolla los movimientos verticales [3], los modos de ataque y diversos toques [4], el neuma [5], diversas disociaciones corporales según las superposiciones musicales [6], interpretaciones diversas [7] y respiración [8].

Fig.47. Encadenamientos sucesivos de cada articulación de dedos y de la mano
*L'enseignement musical...*Libro preparatorio, t.2.

Fig. 48. Ejecución de la escapada. *L'enseignement musical...*Libro preparatorio, tomo 2.

El primer volumen expone los principios melódicos que introducen el tratado, como medio para la búsqueda de la expresión sonora de las obras artísticas y presenta

las tres sonoridades de ejecución del piano (apoyo, brillante e indiferente), así como el neuma como principio expresivo del gesto musical.

Fig. 49. Ataque de la interpretación apoyada: toque brillante débil.
L'enseignement musical...vol. I.

Fig. 50. Toque brillante fuerte. *L'enseignement musical...vol. I.*

El segundo volumen, escrito en el Mas del Sol (Brive) entre 1915 y 1918, desarrolla los principios armónicos de las dobles notas en los intervalos, acordes y dinámicas aplicados al digitado, el ataque, la alternancia de manos, la modificación del digitado, así como los diversos planos de intensidad y superposición sonora.

Fig.51. Posición normal de los hombros. *L'enseignement musical...vol. II, tomo 2.*

En el tercer volumen, se exponen los principios rítmicos de las escalas, arpeggios, trémolos, tresillos y baterías mediante el trabajo corporal y acentuaciones diversas. En la primera parte, trabaja los pasajes utilizando directamente el digitado placado [1]⁸³², los pasajes *legato* en dobles notas [2], la alternancia continua de la emisión sucesiva de notas y la rotación [3], pasajes percutidos [4] y arpeggios [5], siendo los movimientos de rotación las innovaciones más destacadas del tercer volumen⁸³³. La segunda parte de este último volumen se centra en la escala [6], el arpeggio [7] y los movimientos oblicuos y asociación de movimientos fundamentales [8].

Fig.52. Movimiento rotatorio del antebrazo. *L'enseignement musical...* vol.III, tomo 1.

Selva cierra las conclusiones afirmando la necesidad de estudio cotidiano del trabajo técnico como base del estilo e interpretación del perfecto pianista. Así, la técnica es el medio para alcanzar la expresividad y el talento artísticos. Melodía, ritmo y armonía son la base de la formación espiritual y corporal del pianista, y también la base de toda unidad musical, a la que aspira el verdadero artista⁸³⁴.

Como elementos novedosos del tratado subrayamos las implicaciones tímbricas de los diferentes tipos de ataque de Albéniz (apoyado, explosivo y ligero), la

⁸³² También denominada «técnica del *scratch*», ésta fue según Charles Timbrell una de las aportaciones más novedosas del método de Selva. En: TIMBRELL, Charles. *French pianism*. London: Kahn & Averill, 1992, p.159.

⁸³³ La rotación supone una evolución instrumental, musical y técnica procedente de la gimnasia preparatoria de los desplazamientos acórdicos y consiste en fluctuaciones del brazo para conseguir una sonoridad natural propia de los artistas. Estos movimientos instintivos estuvieron prohibidos durante mucho tiempo, por entenderse que provocaban una rigidez errónea, si bien constituyen una de las aportaciones más novedosas del método de Selva. *Ibid.*, p.157.

⁸³⁴ SELVA, B. *L'enseignement...* vol.IIIb., p.171.

coordinación muscular, los dedos casi verticales, la movilidad del antebrazo, ataques a gran distancia y con rebote en el teclado y grandes saltos con una articulación percutida muy moderna, más afín a las exuberancias de Prokofiev que al romanticismo lisztiano. Además, Selva redescubrió el neuma gregoriano como célula melódica. De todos modos, *L'enseignement...* es una propuesta aislada sobre la complejidad del ataque que no generó influencias en tratados y/o estilos técnicos posteriores.

Subyace en el tratado una voluntad filosófica que dota a *L'enseignement...* de una profunda y compleja dimensión estética además de pedagógica propias. Así por ejemplo, Selva concibe el silencio y el sonido como la materia del ritmo primordial. Entiende que la música está hecha de sonidos y silencios: «Es el silencio el que otorga su lugar al sonido prácticamente suspendido en el silencio [...]»⁸³⁵. Sin duda, si no hubiera silencio no existiría la música. Para Selva, el silencio-idea es el espacio (la atmosfera), el origen del ser definidor del sonido o materia sólida; de aquí que la educación musical deba basarse en el silencio. Afirma: «Así como el sonido, la palabra viene del silencio y regresa a él, así la música, expresión humana, viene del espíritu y regresa a él»⁸³⁶. Como subraya Chiantore:

La que se presenta como una teoría sobre los mecanismos se convierte así en la proyección de una estética transversal, capaz de compaginar el mundo de Albéniz con la sensibilidad de otros hombres, que como él, vivieron en el París de principios de siglo: hombres como Ravel, Stravinsky...⁸³⁷

Además, predomina en *L'enseignement...* un «análisis cognitivo» propiamente instrumental, interpretativo e intuitivo, junto con citas directas a los alumnos y repertorios estudiados en la Schola Cantorum⁸³⁸. Destaca también una enorme cultura

⁸³⁵ *Ibíd.*, pp. 107-109.

⁸³⁶ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Ainsi le son, comme le parole, vient du silence et y retourne, parce que la musique, expression humaine, vient de l'esprit et y retourne*». En : *Ibíd.*, p. 109.

⁸³⁷ *Ibíd.*, p.692.

⁸³⁸ Sobre el nivel endogámico de *L'enseignement...* véase: CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy...», p.208.

muscular⁸³⁹, cultura compartida con otros tratadistas de piano como Marie Jäell (1846-1925)⁸⁴⁰.

Según Charles Timbrell, Selva procedería de la línea de profesores extranjeros de la escuela francesa surgida de los discípulos del pianista bohemio Dussek (1760-1812) que anticipó las técnicas tardo-románticas. Selva se formó primeramente en el Conservatorio de París con Sophie Chéné, heredera del pianismo de Le Couppey (1811-1887) y Pradher (1782-1843), formado con H.-A.-M. Montgeroult (1764-1836), discípulo de Dussek; y en segundo lugar con Alphonse Duvernoy seguidor de A.F. Marmontel-hijo (1816-1898) a su vez continuador de P. Zimmerman (1785-1853), maestro del elevamiento. Como Cortot y Risler, Selva adoptó un estilo interpretativo basado en «repertorios musculares» y su ideario pedagógico fue contrario al pianismo tradicional francés⁸⁴¹.

VI.3.5. Otros tratados pedagógicos

a. *L'étude des octaves d'après Kullak* vols.1-4, 1915

L'étude des octaves d'après la méthode du jeu d'octaves de Théodore Kullak (revue, classée et précédée d'exercices préliminaires avec la manière de travailler par Blanche Selva), subtítulo «*Méthode pour préparer les mains au jeu d'octaves*», formaba parte de la colección «Le travail technique du piano» y fue publicado en París por B. Roudanez en 1915⁸⁴². Contaba con un total de diecisiete capítulos y siete estudios repartidos en cuatro volúmenes, con un total de 124 ejercicios, 32 puntos temáticos y 28 fotografías. Así, el primer volumen desarrollaba los cinco primeros temas, el segundo

⁸³⁹ Sobre la técnica de *L'enseignement...* véase: SPICUZZA, Paul-Joseph. «Piano fingering: an approach based upon the imprint analysis of Blanche Selva». (D.A. diss.). Indiana: Bail State University, 1980; pág. 498.

⁸⁴⁰ VILARIÑO, Numen. *Nombres para la cultura pianística. Marie Jäell, Ersilia Tipo, Alfredo Casella, Karl Leimer, Lazare Levy*. Montevideo: Aquí Poesía, 1966; p.10.

⁸⁴¹ TIMBRELL, Charles. *Op. Cit.*, p.157.

⁸⁴² La misma colección comprendía: 6 canons y *Travail des 5 doigts* de Clementi, *Solfeggio* de Bach, *Exercices préparatoires aux caprices de Paganini* de Schumann, *Enfantillages* y *Pages anciennes* de Allix, *Sonatine en Sol* de Cadier, *Petite suite* de Lefèvre, *Thèmes et variations* de Orban y finalmente *Chansons de France pour les enfants harmonisées* par J.-Guy Ropartz.

volumen los temas 6 a 12, el tercer volumen los temas 13 a 17 y el cuarto volumen comprendía estudios compuestos por Kullak⁸⁴³.

Terminado de escribir en París el 15 de febrero de 1915, el prefacio advierte que se han agrupado y clasificado los mejores ejercicios del método de interpretación de octavas de Kullak, con ejercicios previos, con el fin de preparar los movimientos necesarios en su ejecución. Ejercicios acompañados de observaciones e indicaciones personales que pretenden facilitar a profesores y alumnos una «enseñanza francesa de técnica universal verdadera», esto es, heredera del refinamiento clásico, la claridad clavecinística y la «digitalidad» propias de la escuela francesa de tecla tradicional.

Subyace en el prefacio cierta voluntad de sustituir las antiguas ediciones alemanas del método Kullak, «poco claras», por una nueva edición musical francesa: «...buscando por ello, sea del texto de Kullak, despojado de sombras que oscurecen habitualmente todo texto alemán...»⁸⁴⁴.

El primer volumen contiene 20 puntos temáticos, 33 ejercicios y 14 fotografías, con indicaciones para el trabajo de cada ejercicio. Selva indica claramente las series de ejercicios de Kullak, con recomendaciones e indicaciones previas, generales y finales de cada ejercicio, si bien resulta algo difícil separar las aportaciones de Selva de la fuente original.

En el primer volumen, expone diferentes tipos de ataque e interpretación (ligera, percutida y presionada), destacando entre sus recomendaciones de trabajo, las que sirven para evitar la fatiga muscular, mediante el paro en los ejercicios y dejando caer el brazo «suspendido libre y pasivamente» en la espalda. En el segundo volumen, presenta un estudio metódico del trémolo y las octavas percutidas a partir del trabajo físico con todo el brazo y la mano, con ejercicios preparatorios de ascenso y descenso de muñeca, combinados con intensidades (*pp...ff*), escalas y arpegios en octavas rítmicas y acentos diversos. En el tercer volumen, se trabajan las octavas interrumpidas, combinadas con acordes, alternadas con desplazamientos de toda la mano y el brazo, extensión de la mano y preparación del ataque. Un apéndice presenta otras variedades de octava menos

⁸⁴³ Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: BC, 2003-Fol-C7/33.

⁸⁴⁴ Reproducimos el texto en su idioma original : «...servant pour cela, soit du texte de Kullak, dépouillé des obscurités qui enténébrent habituellement tout texte allemand...». En : SELVA, B. *L'étude des octaves...*, París : B. Roudanez, 1915, p.1.

frecuentes: dobles tresillos (como trémolos), octavas arpegiadas en *glissandi* y *glissandi* de dobles notas.

En definitiva, Selva desarrolla una de las metodologías de referencia clásica en el trabajo técnico del piano y único en el desarrollo práctico de la octava. Método técnico que empieza en el brazo y que Selva amplía: en primer lugar, en las diferentes formas de ataque de las falangetas; en determinados ejercicios de inmovilización, así como rápidos gestos de antebrazo y muñeca. Más allá del inventario de recursos técnicos propuesto por Kullak, prevalece en el tratado de Selva un enorme cuidado por la sonoridad expresiva del piano⁸⁴⁵.

b. J. Géry : *100 Exercices pour l'indépendance de l'accentuation...*, 1915

100 Exercices pour l'indépendance de l'accentuation entre les mains (sous forme d'imitations canoniques a deux parties sur cinq notes) es un recopilatorio francés pensado para complementar o sustituir en Francia los cánones del alemán Kunz. Contiene pequeños ejercicios rítmico-melódicos que pretenden enriquecer los repertorios en el piano elemental. En ellos, se distinguen variedades de ataques y posiciones que persiguen mostrar la diversidad de acentos necesarios en toda significación musical. Por ello, se dan indicaciones de trabajo a manos separadas, *tempi* lentos, con variedad tonal, rítmica o gráfica. Uno de las técnicas sobresalientes es la presencia de reguladores discontinuos que se adaptan al fraseo natural, mediante el alargamiento gradual de la mano.

c. *Travail des cinq doigts d'après Clementi*, 1917

Dentro de la colección « Le travail technique du piano », Selva publicó en París (Roudanez), *Travail des cinq doigts d'après Clementi. Choix d'exercices et d'études avec la manière de les travailler et les doigtés par Blanche Selva*. Como indica el título, este tratado ofrece diferentes tipos de ejercicios de distinta articulación (máxima, normal y mínima) con independencia de los dedos. Comprende ejercicios sin

⁸⁴⁵ Selva distingue diferentes tipos de interpretaciones: brillante, ligera, acentuada, ligada y en *staccato*, que combina en los diferentes ejercicios.

articulación, ejercicios de muñeca (máxima articulación), *staccato* (articulación mínima) y ejercicios de velocidad para ambas manos, a semejanza de los métodos de piano de Beyer, Czerny, Stamaty, Hannon o Herz.

Hasta aquí resulta evidente que Selva desarrolló en estos otros tratados pianísticos procedimientos técnicos afines a los desarrollados en *L'enseignement musical de la technique de piano* (1916-1925), centrándose en los distintos tipos de ataque y articulación, la búsqueda tímbrica y la extensión muscular. Además, con dichas publicaciones pedagógicas Selva consiguió un amplio reconocimiento como editora y maestra del teclado.

VI.4. ACADEMIAS MUSICALES DE SELVA EN BARCELONA

VI.4.1. Acadèmia Blanca Selva

Antes de la guerra civil, Selva impartió clases en varias academias de iniciativa privada que surgieron para cubrir la demanda pianística de la alta burguesía barcelonesa, siendo el piano una instrumento musical muy en boga entre la sociedad femenina de entreguerras. De aquí que prosperaran en Barcelona academias como la academia Granados-Marshall (1901) dedicada exclusivamente a las enseñanzas del piano e impulsada por el discípulo de Granados Frank Marshall a partir de 1916, junto a otras iniciativas como la academia Ainaud, centrada en el estudio del violín, el Instituto Musical Academia Ardèvol (1917) y el Instituto Horaciano de Cultura, entre las más relevantes.

Selva combinó en algunas ocasiones, el trabajo eventual en academias con lecciones particulares con alumnos barceloneses, como los hijos de Joan Llongueras y alumnado extranjero procedente de Canadá, Suiza y Francia que realizaba estancias puntuales en Barcelona, como fue el caso entre otros de las alumnas André Vidal y Emma Riel⁸⁴⁶.

⁸⁴⁶ Así comentaba a Joan Llongueras: « [...] estoy devorada de trabajo con los alumnos de Francia que están estos días aquí [...] ». Reproducimos el texto en su idioma original: [...] *je suis dévorée de travail avec les élèves de France qui sont ici ces jours-ci* [...]. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 27-XII-1929. Nota original manuscrita en francés conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 74. Véase también la carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 27-XII-1930. Carta original manuscrita en francés conservada en Barcelona: BC, M6193, doc. 83.

La primera referencia al futuro proyecto de la *Academia Blanca Selva* la encontramos en una carta a Joseph-Guy Ropartz el 4 de enero de 1922: « También que alegría fuera si, dentro de algunos años esta *Academia Blanca Selva* que se espera allí abajo llegara a existir, y pues la floración de este germen es un pequeño curso que he revisado esta vez y que ha nacido este otoño [...]»⁸⁴⁷.

VI.4.2. *Escola de Música Blanca Selva, 1924-1929*

Proyecto que dos años después, en 1924, es ya una realidad que toma el nombre de *Escola de Música Blanca Selva*:

Vos habréis recibido, espero, una pequeña carta, que os hemos escrito, Massià y yo, desde el santuario de Montserrat, pedestal magnífico, donde hemos estado los dos, así como los profesores y alumnos de la *Escola Blanca Selva*, de Barcelona, al ponernos bajo el patrocinio de la santa Virgen, he aquí lo que somos y lo que queremos hacer [...]⁸⁴⁸.

Así, pocos meses antes de su traslado a Barcelona, Selva expone a Joan Llongueras el cuadro de estudios de la *Escola Blanca Selva*, que dirigida por Llongueras y Garganta contó con un amplio plan de enseñanzas⁸⁴⁹ que comprendía además del piano y el violín, la música de cámara, escritura musical y análisis de obras, gimnasia rítmica, así como audiciones musicales explicadas:

Se podrá pues, a partir del año próximo, anunciar la actividad de la *Escola [Blanca Selva]* comprendiendo los cursos también repartidos: Piano elemental { Guillem Garganta y Rosita Garganta, secundario { Blanca Selva y Guillem Garganta; superior

⁸⁴⁷ Reproducimos el texto en su idioma original: « Aussi quelle joie ce serait si, dans quelques années cette Acadèmia Blanca Selva qu'on désire là-bas parvenait à l'existence, et donc la floraison de ce germe d'un petit cours que j'ai inspecté cette fois et qui vient de naître cet automne [...] ». Carta de Blanche Selva a Joseph-Guy Ropartz. Orient Express-París, 4-I-1922. Carta original manuscrita conservada en París : BNF, Blanche 24.

⁸⁴⁸ Reproducimos el texto en su idioma original: « Vous m'aurez reçu, je l'espère, une petite carte, que nous vous avons écrite, Massià et moi, du sanctuaire du Montserrat, piédestal magnifique, où nous avons été tous deux, ainsi que les professeurs et élèves de l'Escola Blanca Selva, de Barcelone, mettre sous les patronage de la sainte Vierge ce que nous sommes et ce que nous voulons faire [...] ». Carta de Blanche Selva a destinatario desconocido. Valencia, 17-III-1924. Se conserva una copia de esta carta original manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

⁸⁴⁹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 177.

{Blanca Selva; violín {Joan Massià; Música de cámara {Blanca Selva y Joan Massià; escritura musical y análisis de obras {Blanca Selva y Joan Massià; Historia de la Música {Blanca Selva y Joan Massià; Gimnasia Rítmica {Joan Llongueras; Solfeo {Joan Llongueras; Canto gregoriano {? ; Audiciones musicales explicadas (públicas) {Blanca Selva, Joan Massià, etc. [...] ⁸⁵⁰.

En el siguiente anuncio que Joan Llongueras probablemente preparó para editarlo en los periódicos barceloneses, se describen las actividades específicas que realizaba Selva como directora del centro y revisora de los cursos, con especial énfasis en su metodología, una de las pioneras, como se verá en el apdo. VI.5.1, de los principios pedagógicos de Jaques-Dalcroze en Cataluña:

Ha inaugurado nuevamente sus cursos la *Escuela Blanca Selva*, para la enseñanza musical de la técnica de piano. La famosa pianista francesa Mlle. Selva, de los conservatorios de Praga y Estrasburgo, Schola Cantorum y Escuela Normal de Música de París, llevará la dirección general de la escuela i revisará personalmente los cursos otorgando los correspondientes diplomas a los alumnos que sean de ellos merecedores. Mlle. Blanche Selva, completamente identificada con las ideas y procedimientos pedagógicos del centro Jacques-Dalcroze hace preceder y simultanear con los estudios de piano, el solfeo y la rítmica según el método del eminente pedagogo y compositor suizo. El centro Joan Llongueras, de sobras conocido entre nosotros, da estas enseñanzas y del estudio de la técnica del piano (se) cuida el notable pianista y aventajado alumno de Blanca Selva, el profesor Guillermo de Garganta. Los cursos tienen lugar tres días por semana. Detalles e inscripciones al local de la escuela. *Domus Artis*. Paseo de Gracia, 86 (1º), los martes, jueves y sábados de diez a una ⁸⁵¹.

⁸⁵⁰ Reproducimos el texto en su idioma original: « *On pourra donc, dès l'an prochain, annoncer l'activité de l'Escola [Blanca Selva] comme comprenant des cours ainsi répartis : Piano élémentaire = Guillem Garganta i Rosita Garganta ; secondaire = Blanca Selva i Guillem Garganta ; supérieur = Blanca Selva ; Violon = Joan Massià ; Musique de Chambre = Blanca Selva i Joan Massià ; Écriture musicale et analyse des œuvres = Blanca Selva i Joan Massià ; Histoire de la Musique = Blanca Selva i Joan Massià ; Gymnastique Rythmique = Joan Llongueras ; Solfège = Joan Llongueras ; Chant grégorien = ? ; Auditions musicales expliquées (publiques) Blanca Selva, Joan Massià, etc. [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Praga, 11-V-1924. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6103, doc.7.

⁸⁵¹ LLONGUERAS, Joan. [«Reinauguración cursos Escuela Blanca Selva»], *Textos manuscrits sobre músics catalans*, Barcelona, s.f. Cuartilla manuscrita duplicada, con una copia escrita en catalán que omitimos por ser réplica de la versión castellana que reproducimos.

Del mismo Llongueras procede el siguiente texto en el que se menciona la visita de Selva a la escuela y se describe su actividad musical que consistía en la revisión del trabajo del alumnado, la concesión de diplomas y calificaciones, así como la explicación de su metodología:

Aprofitant el seu sojorn a Barcelona i després del magnífic concert que amb el nostre Joan Massià (violinista) donà a l'Associació de Música «da Camera», aquesta eminent pianista francesa catalana d'origen per part de pare, visità l'escola del seu nom que sota la direcció dels mestres Garganta i Llongueras, té establerts els seus cursos de solfeig, rítmica i piano en el local del «Domus Artis», examina el treball dels alumnes, otorga els corresponents diplomes i calificacions i, accedint als desitjos d'alguns dels seus admiradors, es presta benèvolament a explicar en una «causerie» inolvidable l'origen i les bases de la seva concepció del jo[c] del piano i de la seva tècnica tan meravellosament sistematitzada i resolta en el seu sistema d'ensenyament⁸⁵².

VI.4.3. Selva y la Acadèmia de Música de Barcelona, 1929-1936

Asentada en el señorial barrio de Sant Gervasi y filial de la Escola Blanquerna, la Academia de Música de Barcelona fue fundada por Joan Llongueras y Guillem de Garganta en 1929⁸⁵³, y Selva fue una de sus profesoras⁸⁵⁴. La academia fue seguidora de los presupuestos de la Schola Cantorum de París; de aquí que como se verá su presidente de honor fuera Vincent d'Indy (1930)⁸⁵⁵.

Surgida como anexo de la Mutua Escola Blanquerna y de otros centros educativos generales como la Academia Elisenda y la Academia Monturiol, las primeras noticias que tenemos de la *Acadèmia de Música de Barcelona* fechan de 1930. Así, en una carta enviada a Joan Llongueras el 4 de julio de 1930, Selva le comenta que dará clases de verano a sus hijos y que «se verán pronto para comenzar la tarea del

⁸⁵² LLONGUERAS, J. «Blanca Selva i la seva tècnica del piano», *Textos manuscrits sobre músics catalans*, Barcelona [ca. 1924]. Carta manuscrita en catalán conservada en Barcelona: BC, M 6366.

⁸⁵³ Xosé Aviñoa sitúa la fundación de la *Acadèmia de Barcelona* en 1931. En: AVIÑO, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 1999, vol. IV, p.44.

⁸⁵⁴ Como argumenta Guy Selva resulta imposible afirmar si esta academia tomó el relevo de la *Escola Blanca Selva* o bien si ambas funcionaron en paralelo. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 178.

⁸⁵⁵ *Ibíd.*, p. 182.

solfeo»⁸⁵⁶. Cita en la misma carta otros profesores de la academia con los que se reunirá: Vicens M^a de Gibert-Camins (1879-1939) y Baltasar Samper (1888-1966)⁸⁵⁷. Entre el profesorado, figuraban también otros nombres como Joan Massià, Ricard Marès, Joan Tomàs, F. Riba Martí y Montserrat Capmany⁸⁵⁸.

Esta academia acogía una media de doce alumnos divididos en dos grupos, uno trabajaba el piano y el otro los gestos, según el método Blanche Selva. Joan Llongueras fue su director y Joan Massià el director artístico. Llongueras era severo y castigaba al alumnado en caso de indisciplina, mientras Selva conservaba siempre una gran tranquilidad. No había exámenes, sólo observaciones. Sus alumnas Magdalena Solé, Blanca Morera, Maria Carbonell y los profesores Élise Dorgerbray para el violín y Joan Tomàs para las clases de solfeo fueron sus colaboradores⁸⁵⁹.

En el epistolario de Selva a Joan Llongueras, se hace evidente la implicación de Selva como profesora, acudiendo a reuniones⁸⁶⁰, mandando informes de seguimiento del alumnado⁸⁶¹ u ofreciéndole a Llongueras materiales de estudio⁸⁶². Así, en septiembre de 1930, Selva confirma a Llongueras su presencia en una de las reuniones de la academia para el inicio del curso⁸⁶³.

Pero sin duda alguna, el evento más sobresaliente de la *Acadèmia de Música de Barcelona*, fue el hecho de que Vincent d'Indy fuera el Presidente de Honor de la naciente academia. La petición fue formulada por Selva en un emotivo discurso inaugural leído el 27 de octubre de 1930:

⁸⁵⁶ El mismo biógrafo Guy Selva señala que la familia Llongueras proporcionará un contingente de alumnos a Selva particularmente numeroso (Joan, Ana María, María-Teresa, Josep Jordi, Montserrat y María), dedicándose la mayoría de ellos a la práctica musical. *Ibid.*

⁸⁵⁷ Nota de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 4-VII-1930. Nota original manuscrita en catalán conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.79.

⁸⁵⁸ AVIÑOA, *Op. Cit.*, p.44.

⁸⁵⁹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 178.

⁸⁶⁰ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 5-XII-1933. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.95.

⁸⁶¹ Además de informar de la evolución del alumnado, suelen aparecer referencias a cambios horarios de las clases. Cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 28-XI-1935 y 2-XII-1935. Cartas originales manuscritas conservadas en Barcelona: BC, M 6193, docs.103 y 105.

⁸⁶² Al vender la finca de Brive (Francia), Selva ofreció a Llongueras una pizarra pautada para la academia. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 27-XII-1930. Carta original manuscrita en francés conservada en Barcelona: BC, M6193, doc. 83.

⁸⁶³ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 29-IX-1930. Carta original manuscrita en francés, conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.80.

Pidiéndoos ser el Presidente de Honor de la *Acadèmia de Música de Barcelona*, hemos querido, Maestro, rendiros el testimonio de la admiración y del amor que todo verdadero artista debe experimentar por vos, y afirmar con ello nuestro *Credo* de arte y de vida [...] ⁸⁶⁴.

Así, Vincent d'Indy presidió la sesión de obertura del segundo curso de la academia, con una audición de obras para piano de Scarlatti y del propio d'Indy a cargo de Selva, precedidas de los parlamentos de Llongueres y la pianista. Así lo reflejaba la *Revista Musical Catalana*:

Abans de començar la referida audició, Joan Llongueras parlà de la novella Acadèmia barcelonina i de la seva noble finalitat. També Blanca Selva endreçà al mestre Vincent d'Indy paraules efusives, impregnades de ver amor filial, i va agrair-li la deferència amb què havia volgut honorar l'Acadèmia de Música de Barcelona acceptant la presidència honorària i venint encara a presidir la sessió d'obertura de curs [...] ⁸⁶⁵.

Un año más tarde, explica a Llongueras que su composición *Primers jocs* (1931) está dedicada a cada uno de sus «pequeños» alumnos inscritos en sus clases de la *Acadèmia de Música de Barcelona* ⁸⁶⁶. Así, este álbum para piano prueba el magisterio de Selva en esta nueva institución. De los veintitrés discípulos de Selva citados en *Primers jocs*, predominan diecinueve alumnas, ante cuatro alumnos; siendo cinco de

⁸⁶⁴ Reproducimos el texto en su idioma original: « *En vous demandant d'être le Président d'Honneur de l'Acadèmia de Música de Barcelona, nous avons voulu, Maître, et vous rendre le témoignage de l'admiration et de l'amour que tout véritable artiste doit ressentir pour vous, et affirmer par cela même notre Credo d'art et de vie [...]* ». Carta de Blanche Selva a Vincent d'Indy. [Barcelona], 27-X-1930. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 82.

⁸⁶⁵ S. «Acadèmia de Música de Barcelona». *RMC* XXVII/323 (Noviembre 1930), p.521.

⁸⁶⁶ Reproducimos el texto en su idioma original: «[...] *On va éditer à Paris (chez Herelle) mes petites pièces de piano que j'avais commencé de composer il y aura bientôt 2 ans – quand va se fonder l'Acadèmia de Música de Barcelona ! [...]* . *Le recueil est dédiée : a mes petits de l'Acadèmia de Música de Barcelona, et chaque pièce est dédiée a des élèves qui ont été inscrits dans ma classe [...]* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 2-VII-1931. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc.84.

ellos hijos de Joan Llongueras⁸⁶⁷. Destacamos la sesión para la fiesta de San Nicolás de 1934, en la que se interpretó *Primers jocs* por parte del alumnado de dicha academia⁸⁶⁸.

A partir de 1932 y hasta 1936, Selva continúa dando clases en la academia, pese a la parálisis corporal que la obliga a posponer en reiteradas ocasiones su actividad docente⁸⁶⁹. Otro hecho destacado es la petición a Llongueras de un certificado de trabajo en el que se especifique que Selva es profesora eventual de la academia, petición exigida como extranjera trabajando en España, por la Bolsa Estatal de Trabajo⁸⁷⁰.

El siguiente fragmento parece indicar que la *Acadèmia de Música de Barcelona*, restableció sus clases después de la guerra civil. Concretamente a partir de 1940 y hasta 1942⁸⁷¹, con Joan Llongueras como director y con Selva en el exilio: « Es con emoción y alegría que he recibido el prospecto de la *Acadèmia de Música de Barcelona*. No importa que haya aún pocos alumnos, lo esencial es que la semilla esté plantada [...]»⁸⁷².

VI.4.4. *Estudis Musicals Blanca Selva, 1934-1937*

Desde la segunda República, la *Associació Obrera de Concerts* desarrolló un amplio magisterio musical en Cataluña y decidió crear nueve años después de su fundación, una escuela de enseñanza musical específica para obreros que denominó *Estudis Musicals Blanca Selva*. Liderada por Pau Casals, esta escuela autónoma de ideología nacionalista desapareció, junto con otras academias privadas, con la guerra civil. De hecho, todas las escuelas y academias privadas creadas por Selva durante la década de los veinte se desmantelaron en 1936.

⁸⁶⁷ Véase la tabla cronológica del apdo. XV.1.12.: Alumnado español de Blanche Selva (París, 1906-Barcelona, 1936) del CD adjunto.

⁸⁶⁸ Selva da una detallada descripción del alumnado que tocará *Primers jocs*, en: carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 1-V-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.100.

⁸⁶⁹ En cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 18-IV-1932, S.I., Pascua, 1932 y 14-IX-1934. Cartas originales manuscritas conservadas en Barcelona: BC, M6193, doc.87, doc.88 y doc. 98.

⁸⁷⁰ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 25-V-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 101.

⁸⁷¹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 179.

⁸⁷² Reproducimos el texto en su idioma original: «*C'est avec émotion et joie que j'ai reçu le prospectus de l'Acadèmia de Música de Barcelona. Ça ne fait rien qu'il n'y a ait encore que peu d'élèves, l'essentiel est que le germe soit mis en terre [...]*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Sant Saturnin d'Auvergne, 23-IX-1940. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc.109.

Los *Estudis Musicals Blanca Selva* se fundaron en 1934, impulsados por la AOC, ante la falta de iniciativas de formación musical de las clases menos favorecidas. Joan Pich Santasusanna fue su director. Las clases se impartían en la sede social de la entidad, se dirigían tanto a niños como a adultos y contaron con el apoyo de los profesores Maria Madurell, Carme Oliveras, Magdalena Solé, Montserrat Freixas y Ricard Abelló. Aunque al poco tiempo el conflicto bélico disolvió la iniciativa, el profesorado se comprometió fuertemente a dar clases de teoría, historia de la música, solfeo, piano, violín, violonchelo, armonía y composición⁸⁷³.

El primer curso se inauguró el 5 de noviembre de 1934 y Joan Pich Santasusanna daba clases de solfeo y piano a niños, hijos o familiares de los socios de l'*Obrera* aplicando el «método Blanche Selva»⁸⁷⁴. Treinta alumnos recibían clases en la sede social de la AOC (C/ Alt de Sant Pere, 27), a razón de tres lecciones semanales de 18 a 19h. para niños y de 20 a 21h. para adultos⁸⁷⁵. La finalidad de los *Estudis Musicals*...era:

[...] *la de crear, contràriament a altres sistemes educatius rutinaris, una veritable escola d'art, de preparació tècnica, de formació espiritual i d'expressió musical, on el deixeble només rebi l'ensenyament de les coses positives de la Música i de la tècnica instrumental*⁸⁷⁶.

Así los *Estudis Musicals Blanca Selva* suponen uno de los hitos más importantes de la AOC, al crear una institución de enseñanza musical para obreros que lleve el nombre de la reconocida pianista, en homenaje a su universalidad pedagógica. Así lo describe el boletín de la AOC en octubre de 1934:

⁸⁷³ AVIÑOÀ, X. *Op. Cit.*, p.44 y SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 179.

⁸⁷⁴ «Estudis Musicals Blanca Selva: Obertura del curs». Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Octubre-Diciembre 1935), p.6.

⁸⁷⁵ CARRAU i ISERN, F.; PLANA i SAU, L.G. *L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals*. Barna: Jaimes Libros, 1977, p.91.

⁸⁷⁶ «Estudis Musicals Blanca Selva: Fi de curs». Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Julio, 1935), p.5.

[...] la incomparable artista i gran amiga de la nostra Associació [...] interessada i identificada profundament amb el nostre projecte, Blanca Selva ha volgut demostrar la seva magnificència espiritual i el seu afecte per la nostra associació, manifestant el desig d'intervenir personal i directament en les tasques dels Estudis Musicals, els quals, definitivament, sota el seu guiatge artístic i alta direcció, començaran a cursar un pla d'ensenyament musical segons el seu mètode i escola adoptats en alguns països d'Europa i Amèrica [...] que comprèn des dels estudis primaris i elementals – completament indispensables avui dia per a una cultura general- fins als estudis tècnics superiors i especialitzats, orientats vers el professionalisme [...] constituïnt, contràriament a altres sistemes, una veritable escola d'art, de preparació tècnica i de formació espiritual i del deixeble⁸⁷⁷.

Destacamos diversas referencias a la pedagogía de Selva:

*Les altres escoles no són analítiques i la de Blanca Selva ho és plenament; cada nota, cada neuma, cada frase ténen un sentit expressiu determinat, i com és natural, el seu gest la seva posició. Així hom coneix profundament l'essència de l'obra i és llavors quan és l'artista el que interpreta, i no pas la rudimentària tècnica absorbidora de la bellesa [...]*⁸⁷⁸.

En el tercer curso 1936-1937, los *Estudis Musicals Blanca Selva* se trasladaron a una nueva sede del Grup Escolar Casp y ampliaron profesorado: María Carbonell y Magdalena Solé daban piano a todos los niveles, Montserrat Freixes impartía el primer curso de teoría, Carme Oliveres daba el curso preparatorio de teoría y Ricard Abelló era el profesor de violín.

Selva ejercía como orientadora artística, directora profesional y protectora pedagógica. Su presencia en los *Estudis Musicals*...se materializaba a través de sesiones de apertura y cierre del curso, visitas de inspección periódicas⁸⁷⁹, presidencia de exámenes y entrega de «calificaciones literarias» (esto es, de comentarios orientativos al

⁸⁷⁷ «Estudis Musicals Blanca Selva». Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Octubre 1934), p.1.

⁸⁷⁸ CARRAU y ISERN, F.; PLANA i SAU, L.G. *Op. Cit*, p.93.

⁸⁷⁹ «Nova visita d'examen». Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Marzo-Abril 1935), p.6. Cf. también: NONELL y SISA, Francesc. *Memòria del Curs Commemoratiu del primer centenar d'audicions musicals (1934-1935)*. Barcelona: AOC, 1936.

alumnado)⁸⁸⁰, así como de explicaciones de su metodología y entrevistas orientativas al profesorado⁸⁸¹. Actuaciones todas ellas anunciadas en el boletín *Noticiari* de la Associació Obrera de Concerts, continuador de la publicación *Fruïcions*, y que con una periodicidad bimensual o trimestral informaba también de los problemas de salud de la pianista⁸⁸².

Con Blanche Selva en el exilio y Joan Pich Santasusana en el frente, el cuarto curso 1937-1938 no fue inaugurado a causa de la guerra, si bien el *Noticiari* anticipó su frustrada apertura prevista para el 21 de octubre de 1937⁸⁸³. De esta manera la pianista adquirió el estatus de «madre espiritual» de la AOC, un reconocimiento que fue constante por parte de la institución:

*Enguany, els llaços de compenetració s'han fet més indestruïbles. L'Associació Obrera de Concerts, en fervorós homenatge, posà sota el seu nom il·lustre la recent institució dels seus ensenyaments musicals per a obrers. I Blanca Selva, interessada i identificada amb el projecte, tot acceptant amb molta joia l'atenció, ha volgut demostrar-nos una vegada més la seva aristocràcia espiritual i el seu afecte a l'Obrera, intervenint directament i personalment en la direcció i guiatge artístic dels ensenyaments, que no tan solament així perpetuen el seu nom i en reben el patronatge espiritual, sinó que també expansionen i divulguen a la nostra terra un mètode i una escola ja adoptats en alguns països d'Europa i Amèrica*⁸⁸⁴.

⁸⁸⁰ «Fi de curs». Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Junio 1935), p.5.

⁸⁸¹ «Obertura del curs». Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Octubre-Diciembre 1935), p.4.

⁸⁸² Cf. «Estudis musicals Blanca Selva: Blanca Selva indisposada» Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Marzo-Abril, 1936), p.6; «Estudis musicals Blanca Selva: Blanca Selva reestablerta» Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Junio 1936), p.6.

⁸⁸³ «Estudis musicals Blanca Selva: Clausura del curs» Barcelona: *Noticiari Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Septiembre, 1937), p.2.

⁸⁸⁴ NONELL i SISA, Francesc. *Op.Cit.*, p.22.

VI.5. INFLUENCIAS METODOLÓGICAS

VI.5.1. Jaques-Dalcroze (1865-1950)

Fig. 53. Clase de danza de las alumnas de Blanche Selva.
Archivo fotográfico BC.

Si bien son múltiples las influencias a considerar en el magisterio universal de Blanche Selva, aquí abordaremos únicamente aquellas enseñanzas que han tenido una relación directa con Cataluña a través de Jaques-Dalcroze y su seguidor Joan Llongueras. Así, Selva comentaba a Llongueras en 1926: «Estoy encantada que hayáis podido realizar vuestro deseo de ir a Genève. Presentad mi afectuoso recuerdo a Jaques Dalcroze y decidle que lamento no tener nunca tiempo de verle, ni tampoco de escribirle, pero que no lo olvido por ello»⁸⁸⁵.

Como se ha visto, Selva defendía la importancia del trabajo muscular como parte fundamental del aprendizaje técnico del pianista. Concretamente era partidaria de la preparación gimnástica del cuerpo humano para desarrollar el gesto muscular del brazo y del antebrazo, así como del tacto muscular en la articulación digital. Postulados que aparecen anticipados en su clase de piano de París⁸⁸⁶ y en «*Sur l'application de quelques principes essentiels a l'interprétation de la musique et a la technique du*

⁸⁸⁵ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Je suis heureuse que vous [...] ayez peut réaliser votre désir d'aller à Genève. Présentez mon affectueux souvenir à Jaques Dalcroze et dites-lui que je suis désolée de ne jamais avoir le temps de le voir, ni même de lui écrire, mais que je ne l'oublie pas pour cela*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Vialmur par Brives, 22-VIII-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona : BC, M 6193, doc. 21.

⁸⁸⁶ WARSZAWSKI, Jean-Marc, «Blanche Selva». En : *Íd., Blanche Selva naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, p. 4.

piano » (1911)⁸⁸⁷, pero que culminan unos años después en su tratado *L'enseignement musical de la technique du piano* (1916-1925).

Fig. 54. Blanche Selva y sus alumnas haciendo gimnasia.
Archivo fotográfico BC.

Así, en el primer libro preparatorio, Selva citando *La rythmique* (1903) de Jaques-Dalcroze dedica un apartado a la «apropiación del cuerpo humano en la interpretación pianística» y a la «toma y perfeccionamiento de la inmovilización corporal», entendiendo la preparación gimnástica como verdadero motor corporal inicial del gesto y espacio educativo del ser humano, previo al trabajo pianístico⁸⁸⁸. Trabajo muscular que en el segundo libro preparatorio centra en la «articulación metacarpo-falangiana al piano», apoyada en los tres volúmenes de *Les gammes et les tonalités, la phrase et les nuances* de Jacques-Dalcroze (1907)⁸⁸⁹. Además, basándose en el método de solfeo de Jacques-Dalcroze, desarrolla en el segundo volumen de *L'enseignement...* (1919), el punto «La gimnástica rítmica, fundamento de toda educación musical y técnica»⁸⁹⁰, en el que defiende la educación general rítmica como base del gesto corporal y del sentido musical. Afirma:

⁸⁸⁷ ORBAN, Marcel. *Dix petites pièces enfantines pour les jeunes pianistes*. Paris: Mutuelle, Rouart Lerolle & Breitkopf et Haertel, 1911, pp. IV y VI.

⁸⁸⁸ SELVA, B. «Preparación gimnástica de las partes del cuerpo vinculadas a la interpretación», *L'enseignement musical de la technique du piano. Livre préparatoire (1^e partie)*, pp. VII y 1-33.

⁸⁸⁹ SELVA. *L'enseignement musical...Livre préparatoire (2^e partie)*, pp. 121-200 y 270.

⁸⁹⁰ SELVA. *L'enseignement musical...vol. II*, p.3 y 13.

El método empleado por Jacques-Dalcroze, es también remarcable por la gimnasia rítmica en lo que concierne a la educación del sentido de las duraciones e intensidades. Nosotros sobreentendemos el Solfeo, todo entero enseñado de esta manera, y apoyándonos sobre esta indispensable base, estudiamos aquí aquello que pertenece estrictamente a la apropiación del piano⁸⁹¹.

Y añade: «El trabajo de la gimnasia rítmica enseña admirablemente los principios de todo esto [...] el juicio intelectual está ya adquirido, y el cerebro sabe ordenar el movimiento necesario»⁸⁹². Así las indicaciones de trabajo rítmico con el metrónomo se convierten en superfluas después del estudio de la gimnasia rítmica, infinitamente superior⁸⁹³.

VI.5.2. Joan Llongueras (1880-1953)

Llongueras se diplomó en el Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra (1911) y fue el introductor del método Dalcroze en Cataluña. Inició la docencia del método en la Academia Granados (ca. 1908-1913) que a partir de 1913 adoptó en el Orfeó Català con el nombre de Institut Llongueres, convirtiéndose posteriormente en el Institut Català de Rítmica i Plàstica (1919) – hoy Institut Joan Llongueres-. Como indica Xosé Aviñoa, Joan Llongueras dio a conocer el método Dalcroze originando una enorme influencia en toda Cataluña⁸⁹⁴.

Ya hemos anticipado en el apdo. VI.4.2. que en el plan de la *Escola Blanca Selva* (1924) figuraba la gimnasia rítmica como materia de estudio⁸⁹⁵, impartida por Joan Llongueras. También en el anuncio de la *Escola...* (s.f.), Llongueres especificaba:

⁸⁹¹ Reproducimos el texto en su idioma original: « *La méthode employée par Jacques-Dalcroze, est aussi remarquable que la gymnastique rythmique en ce qui concerne l'éducation du sens des durées et d'intensités. Nous sous-entendons le Solfège tout entier enseigné de cette manière, et, nous appuyant sur cette indispensable base, nous n'étudions ici que ce qui regarde strictement l'appropriation du piano* ». En : SELVA. *L'enseignement...* vol. II, p.4, n.1.

⁸⁹² Reproducimos el texto en su idioma original: « *Le travail de la gymnastique rythmique apprend admirablement les principes de tout ceci [...] le jugement intellectuel est déjà acquis, et le cerveau sait commander le mouvement nécessaire* ». En: *Ibíd.*, p.56, n.1.

⁸⁹³ En : *Ibíd.*, p.58, n.1.

⁸⁹⁴ Aviñoa, X. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Eds.62, 1999, vol. IV, p.47.

⁸⁹⁵ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueres. Praga, 11-V-1924. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.7.

« [...] Mlle. Blanche Selva, completamente identificada con las ideas y procedimientos pedagógicos del centro Jacques-Dalcroze hace preceder y simultanear con los estudios de piano, el solfeo y la rítmica según el método del eminente pedagogo y compositor suizo [...]»⁸⁹⁶. Método que con seguridad Llongueras desarrollaría posteriormente en la *Acadèmia de Música de Barcelona*, de la que fue su director (1929-1936), sobretodo en los niveles elementales de las enseñanzas musicales, especialmente propicios al aprendizaje de la «gimnasia rítmica» a través del canto y del movimiento corporal.

La siguiente petición de 1934 de Selva a Llongueras para asistir a una de las sesiones infantiles en las que el pedagogo exhibía su método, muestra la afinidad de Selva con los principios pedagógicos de Llongueras: «He pensado, que domingo, sin duda acudiré a vuestra sesión de *Jocs d'infants* con Gonçal y su esposa, y que, sin duda, ello gustará también a sus dos hijos asistir [...]. Me regocija reencontrarme en esta atmosfera que amo [...]»⁸⁹⁷.

Finalmente entendemos que el enorme volumen epistolar de Blanche Selva dirigido a Joan Llongueras (1924-1940), supone un testimonio implícito de enseñanzas pedagógicas innovadoras compartidas, aplicadas tanto a la educación musical infantil en el caso de Llongueras, como al piano en el caso de Selva.

⁸⁹⁶ LLONGUERES, Joan. [«Reinauguración cursos Escuela Blanca Selva»], *Textos manuscrits sobre músics catalans*, Barcelona, s.f. Cuartilla manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6366.

⁸⁹⁷ Reproducimos el texto en su idioma original : «J'ai réfléchi [...] que Dimanche, sans doute irais-je à votre session de *Jocs d'infants* avec Gonçal et sa femme, et que, sans doute, cela plairait aussi aux 2 enfants d'y assister [...]. Je me réjouis de me retrouver dans cette atmosphère que j'aime [...]». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueres. [Barcelona], 31-XII-1934. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc.99.

VI.6. Trascendencia pedagógica de Selva en Cataluña

V.6.1. Discípulos hispanos de Selva en la Schola Cantorum de París

Fig. 55. Retrato del compositor
José Mª Usandizaga.

Varios son los alumnos hispanos que aparecen documentados como discípulos de Selva en París⁸⁹⁸. El compositor vasco José Mª Usandizaga (San Sebastián, 1887-1915) fue alumno de piano de Selva en 1906. Menos conocidos, los catalanes Malnou y Grau fueron también alumnos entre 1907 y 1909 respectivamente⁸⁹⁹. Como alumno de segundo de piano, aparece en 1910 el compositor y profesor en la Schola (1918-1921) Josep Civil Castellví (Molins de Rei, 1876-1956)⁹⁰⁰. Un año después, 1911, el futuro codirector de la *Escola Blanca Selva*, Guillem de Garganta (1886- ?) figura también como alumno de la pianista en París; seguido de otra alumna procedente de Reus (Tarragona) Magdalena Solé Angoumé que además de alumna en la Schola (1912) fue profesora de las escuelas de Selva en Barcelona (ca.1921-1935).

Otro alumno más conocido fue Francesc Civil Castellví (Molins de Rei, 1895-1990), hermano de Josep Civil. Civil que trabajó con Selva en 1916, fue compositor, organista y musicólogo y desarrolló un intenso magisterio scholista en la provincia de Girona durante el siglo XX.

⁸⁹⁸ Véase la tabla del apéndice XV.1.12. Alumnado español de Blanche Selva (París, 1906-Barcelona, 1936) del CD adjunto.

⁸⁹⁹ Alumnado documentado en los inventarios de Selva localizados en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

⁹⁰⁰ En los inventarios de Selva del archivo familiar, Josep Civil aparece con la calificación de sobresaliente, al igual que su hermano Francesc Civil.

Por otro lado, la pianista, directora, conferenciante y compositora navarra Emiliana Zubeldía (1888-1987) es la única alumna femenina española de Selva documentada en la Schola. Zubeldía, que también se dedicó a la composición⁹⁰¹, fue, antes de 1921, discípula de composición de d'Indy y dio giras como intérprete, siendo además profesora en el departamento de música de la Universidad de México. Zubeldía trabajó con Selva en París entre 1920 y 1922⁹⁰², pupilaje que desconocemos si pudo haber continuado entre Francia y España (ca.1922-1925), por ser años de numerosas giras de Zubeldía por Europa y EUA.

Fig. 56. Retratos de la compositora Emiliana Zubeldía.

También sabemos que en torno a 1920, la pianista, escritora y esposa de Joaquín Rodrigo, Victoria Kahmi de Rodrigo (Estambul, 1905-1997), preparó las pruebas de ingreso a las clases de Selva, aunque no llegó a ser su alumna por coincidir con el cese de la pianista en la Schola Cantorum. Así relata Kahmi el consejo de su profesor de piano Lalewicz:

Voy a recomendarle una profesora magnífica que a la vez, es una gran concertista que actualmente enseña en la Schola Cantorum. Después de las vacaciones vaya a verla de mi parte. Se llama Blanca Selva [...]. Después de las vacaciones, empecé a preparar mi examen de admisión en la Schola Cantorum. Tuve un desengaño

⁹⁰¹ WHITE, Linda y WATSON, Cameron (eds.) *Amatxi, amuma, amona: writings in honor of basque women*. Nevada: University of Nevada Press, Center for Basque Studies, 2003, p.51.

⁹⁰² SADIE, Julie Anne y RHIAN, Samuel (eds.). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: Macmillan, 1994, p.514.

al enterarme de que Blanca Selva había dimitido de su cátedra para poder dedicarse más a los conciertos⁹⁰³.

Aunque es probable que la pianista tuviera más alumnos hispanos, a tenor de las palabras de Vincent d'Indy:

España – este país- sobre todo la provincia catalana es una de las que han suministrado a la Schola un interesante «núcleo» de artistas, compositores y ejecutantes (Joaquín Turina, José-María Usandizaga, y otros). Entre los viejos scholistas fijados a España y que ejercen una influencia activa, citamos Vicens M^a de Gibert, profesor del *Orfeó Català* de Barcelona, célebre sociedad que no ha cesado de marchar de la mano con nuestra escuela, desde hace tiempo ella hace venir sucesivamente nuestros tres fundadores para importantes manifestaciones musicales: Mlle. A. Chasselet, cantante que da conciertos después de 1913 en la misma villa; J. Guridi, profesor a Bilbao; C. Alegria, organista en Santander; Francesc Civil, organista en Figueres (excelente concierto dado por él en 1918) [...] ⁹⁰⁴.

VI.6.2. Discípulos de Selva en Barcelona

Dos de los primeros alumnos de Selva documentados en Barcelona fueron hijos de Joan Llongueras. Así, en 1925 Selva aparece dando clases particulares a Pilar Llongueras y Josep Jordi Llongueras (Terrassa, 1911-1981), éste último músico y pedagogo al que la pianista le dedicó «Fanfara dialogada» (*Primers jocs* V, 1931)⁹⁰⁵.

⁹⁰³ KAHMI de RODRIGO, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo, la historia de nuestra vida*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo y Fundación Banco Exterior, 1995 (2ª ed.), pp.51-52.

⁹⁰⁴ Reproducimos el texto en su idioma original : « *Espagne – Ce pays- surtout la province catalane- est un de ceux qui ont fourni à la Schola un intéressant «noyau» d'artistes, compositeurs et exécutants (Joaquín Turina, José-Maria Usandizaga, et bien d'autres). Parmi les anciens scholistes fixés e Espagne et y exerçant une influence active, citons Vicens Maria de Gibert, professeur de l'Orfeó Català de Barcelone, célèbre société qui n'a cessé de marcher main dans la main avec notre école, depuis le temps où elle faisait venir successivement nos trois fondateurs pour d'importantes manifestations musicales: Mlle A. Chasselet, cantatrice qui donne des concerts depuis 1913 dans la même ville; J. Guridi, professeur à Bilbao; C. Alegria, organiste à Santander; François Civil, organiste à Figueras (excellent concert donné par lui en 1918) [...] ».* En : D'INDY, Vincent. «Le rayonnement de l'influence scholiste», *La Schola Cantorum en 1925 par Vincent d'Indy et quelques uns de ses collaborateurs*, pp.183-184.

⁹⁰⁵ Véase la referencia a las clases de Josep Jordi en la carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l, 31-XII-1934. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.99.

Desde el 14 de octubre de 1927 al 20 de noviembre de 1929, el compositor y director Xavier Gols Soler (Tarragona, 1902-1938) fue alumno particular⁹⁰⁶, gracias a la obtención de la nueva beca Pau Casals,⁹⁰⁷ mediada por Selva⁹⁰⁸. Parece que Gols aprendió de Selva el aspecto casi místico o religioso de entender la música, que tenía la pianista, así como el estudio de la técnica pianística recogida en los volúmenes de *Le travail technique du piano*, aspectos relativos a la relajación en la ejecución, además de interpretar y analizar mucho la música de Bach y Beethoven, junto a la de autores que Selva programaba en sus conciertos (Chopin, Schumann, Garreta, Debussy y Falla)⁹⁰⁹.

De identidad desconocida es la «discípula mallorquina» de Selva a la que alude J.M^a Thomas a Franck Marshall en una carta fechada el 30 de diciembre de 1929⁹¹⁰. Además documentamos a María, M^a Teresa y Anna Llongueras como hijas de Joan Llongueras y alumnas de Selva en la Academia de Música de Barcelona, ca. 1930-1933. María fue la dedicataria de «Dos tossuts que ténen molta dificultat a posar-se d'acord» (*Primers jocs* III), mientras que a M^a Teresa y a Anna les dedicó «Caminem alegrament!» (*PrimersjocsXI*)⁹¹¹.

Varios son los alumnos de la Academia de Música de Barcelona a los que hacia 1930, Selva les dedicó *Primers jocs* (1931). Destacamos a Mariona Guarro, dedicataria de «Cançó vora la mar blava» (*Primers jocs*, XII), Josep Torrens (*Primers jocs*, I), Albert Romeu (*Primers jocs*, II), Rosa Cañas, Núria Pujolar y María Rogent (*Primers jocs*, IV), Caius Perellada (*Primers jocs*, V), Maria Carreté y Eulàlia Bruguera (*Primers jocs*, VI), Pilar Gili, Gertrudis Armengol, Maria Parras y Carme Maní (*Primers jocs*, VII), Maria Galí (*Primers jocs*, VIII), Montserrat Sans, Carme Rovira y Roser Soliguer (*Primers jocs*, IX) y Maria Carrasco (*Primers jocs*, X).

En 1931, aparece otra discípula femenina documentada en el epistolario: Margarita Lledó; mientras que la pianista, pedagoga y esposa de Joan Massià, Maria

⁹⁰⁶ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 178.

⁹⁰⁷ Véase: SOLER, Josep y BENAVIDES, Raul. *Xavier Gols (1902-1938)*. Tarragona: Arola, 2004, pp.53-61.

⁹⁰⁸ Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona: 13-IX-1927. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fondo Pau Casals 367-7294/ 04.01, doc. 137.

⁹⁰⁹ SOLER, J. y BENAVIDES, R. *Op. Cit.*, pp.56-58.

⁹¹⁰ Carta original conservada en Barcelona: AMGM, M.03.01.1, doc. 1160.

⁹¹¹ Hay referencias a los hijos de Llongueras como alumnos en la carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 4-VII-1930. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.79.

Carbonell (Barcelona, 1911-1988) fue también alumna y colaboradora de Selva en la Academia de Música de Barcelona desde 1931 a 1936⁹¹².

Fig. 57. Retrato de Maria Carbonell.
www.joanmassia.com.

Entre 1934 y 1935, varios alumnos de la Acadèmia de Música de Barcelona son citados en el epistolario de Selva a Llongueras. Citamos a Carme Petit, Mercè Closa, Permanyer, Maria Arnó, Jordi Bonet, Rafel Suriñach, Rosa Vallès, Dolors Saumé, Eugènia Creixells, Marina Bruguera y Rosa Puig de Fàbregas⁹¹³.

Excepcionalmente localizamos una alumna viva de Blanche Selva, la musicóloga y colaboradora de Higiní Anglès en la Biblioteca de Cataluña, Montserrat Albet Vila (1927-), vicepresidenta de la Sociedad Catalana de Musicología, directora del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Cataluña y autora de las monografías *La música contemporànea* (1974), *Bibliografia crítica de la Festa del Misteri d'Elig* (1975), *Pau Casals: una vida musical* (1985) e *Història de la música catalana* (1985). Albet que estudió cámara con Joan Massià y piano con Selva entre 1932 y 1935, evoca su magisterio:

A casa es vivia una gran inquietud cultural i intel·lectual, ja que vaig tenir contactes amb un entorn dinàmic i privilegiat que lligava amb els ideals de llibertat i modernitat, que van deixar en mi una forta empremta. Gràcies a aquest entorn vaig

⁹¹² Ambas aparecen referidas como alumnas en la carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 2-VII-1931. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc.84.

⁹¹³ Sigue la correspondencia específica sobre el alumnado barcelonés de Selva. Cartas de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 1-V-1935; 21-XI-1935 y Barcelona, 2-XII-1935. Cartas originales manuscritas conservadas en Barcelona: M 6193, docs. 100, 102 y 105.

*poder realitzar el meu primer concert quan tenia cinc anys, davant de personalitats de la música tan importants com Blanca Selva (que va ser la meva mestra) i Pau Casals*⁹¹⁴.

Otra de las compositoras catalanas discípula de Blanca Selva y Joan Massià, fue Montserrat Capmany (Barcelona, 1900- ?). Inició sus estudios en Buenos Aires y de regreso a Barcelona conoció el método Dalcroze con Llongueras. Ocupó cargos de biblioteconomía en la Generalitat y compuso obras para orquesta (*La peri, Dansa índia*), así como diversas obras de música de cámara⁹¹⁵.

Queda un reducido número de alumnado por identificar del que disponemos muy pocos datos como [Xavier y Núria] Turull⁹¹⁶, Montserrat Alavedra, Mercè Guarro, Montserrat Sans y Blanca Morera (Manresa), cuyos tiempos de docencia con Selva se desconocen.

Del grueso del alumnado hispano de Blanche Selva pocos fueron los pianistas y pedagogos que continuaron sus enseñanzas en Cataluña, siendo quizás Guillem de Garganta y María Carbonell los discípulos catalanes directos más notables por su carrera pedagógico-pianística; mientras que otros alumnos de Selva como Francesc Civil o Xavier Gols fueron más reconocidos por su faceta compositiva⁹¹⁷.

Finalmente quedaría pendiente por documentar la continuidad y presencia de posibles discípulos de Blanche Selva en Latinoamérica, que o bien se formaron con la artista en la Schola Cantorum de París o bien tomaron clases con ella puntualmente en Barcelona. Es el caso del músico brasileño Miguel Arcanjo de Sousa Lima discípulo de Selva en París, así como del colombiano Joaquín Gutiérrez Heras⁹¹⁸. Así, queda pendiente estudiar la recepción de Selva en México, Chile, Argentina y Perú y profundizar en el desconocido magisterio de Guadalupe Riera y del compositor y

⁹¹⁴ ALBET, Montserrat. «La guerra quin disbarat», *Vivències, la Barcelona que vaig viure (1931-1945): relats*. Barcelona: Consorci de Biblioteques de Barcelona y Ajuntament de Barcelona, 2008.

⁹¹⁵ AVIÑO, X. *Op. Cit.*, p.239.

⁹¹⁶ Cf. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 2-XII-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.105.

⁹¹⁷ Consúltese la tabla del apéndice XV.1.12. Alumnado español de Blanche Selva (París, 1906-Barcelona, 1936) del CD adjunto.

⁹¹⁸ CARREDANO, Consuelo. *Joaquín Gutiérrez Heras: la poética de la libertad*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p.125; PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Plaza & Janes, 1980, p. 154; URIBE, Guillermo. *Vida de un músico colombiano*. Librería Voluntad S.A., 1941, p.64; ZAPATA, Emiliano. *Compositores colombianos*. Colombia: Carpel, 1962, p.172.

pianista brasileró Fructuoso Vianna (1896-1976) que fue alumno de Selva probablemente en la École Normale de Musique de París (ca.1923)⁹¹⁹.

VI.6.3. Otros testimonios

La pianista Maria Canals (1913-), dedica un extenso recuerdo literario a la figura de Blanche Selva en sus memorias *Una vida dins la música* (1970). En ellas, se refiere a su musicalidad en las interpretaciones beethovenianas, a la introducción del principio de relajación muscular en su metodología, así como a sus modélicos análisis literarios. Finaliza esta página con una anécdota, el enamoramiento de Selva por d'Indy.

Tots els meus amics han estat sempre d'acord que Blanca Selva posseïa una musicalitat d'excepció. Henri Gagnebin, per exemple, diu que les seves interpretacions de les sonates de Beethoven eren simplement modèliques. Va ser una dona de gran cultura i molt intel·ligent. S'havia preocupat de la tècnica de l'instrument i figura entre els primers, o és ella la primera, dels qui van començar d'aplicar la distensió, o sigui la relaxació dels músculs, a la tècnica pianística. Aquest punt és importantíssim de destacar perquè indica la seva visió profunda del problema. També tothom està d'acord que, en el transcurs del temps, Blanca Selva va derivar aquest principi tan exacte cap a conclusions evidentment falses. Aleshores va començar a fer teories pedagògiques massa sistemàtiques i les seves conclusions van esdevenir massa consciencioses i reflexionades.

Les anàlisis de Blanca Selva de grans obres de la música, malgrat que hi superposava sovint una literatura de gènere edificant i lírica que s'escapa de l'aspecte estrictament musical (retret que també es podria fer de Romain Rolland i altres musicòlegs intel·lectuals de l'època), considerades des del punt de vista rigorosament tècnic són un model d'exactitud, claredat i mètode i resulten veritablement útils per a l'estudi d'aquelles obres mestres.

En Ricard Viñes, que tenia molta estima per Blanca Selva i que la recordava sovint quan ella tenia quinze anys, tota grassa, amb un vestit de color de rosa i un gran llaç a l'esquena m'havia explicat que, quan Vincent d'Indy enviudà de la seva primera muller, Blanca Selva va enamorar-se del músic amb tota la seva bona fe, que era molta!, i tot el seu cor. Però Vincent d'Indy va conèixer una noia molt més jove que ell i va lligar-s'hi. Blanca Selva molt apesurada i patint pel mal tomb que podia prendre

⁹¹⁹ Alumnos iberoamericanos documentados en los inventarios del archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

*aquesta amistat, o pel mal tomb que ja havia pres, va decidir de fer un pelegrinatge a Lourdes per demanar a la Mare de Déu que fes la gràcia d'acabar amb aquella situació. El miracle arribà, i aviat, però...potser de manera diferent de la sol·licitada pel subconscient de Blanca Selva, perquè...el compositor Vincent d'Indy es va casar, al cap de poc amb aquella noia!*⁹²⁰

En definitiva, Selva exerció un ampli magisterio pianístico. En Francia, revisó y transcribió obras para piano facilitadas de música antigua, pero también de música contemporánea (Séverac), tarea favorecida por la Schola Cantorum que impulsó publicaciones nacionalistas en torno a los años de la Primera Guerra Mundial. Además, publicó dos tratados sobre la sonata: *La sonate* y *Quelques mots sur la sonate* (1913-1914) y revisó otros tratados técnicos (*Travail de cinq doigts d'après Clementi*, *L'étude des octaves d'après Kullak* y *100 exercices pour l'indépendance de l'accentuation* de J.Géry) en 1915, seguidos de su extenso tratado *L'enseignement musical de la technique du piano* (1916-1925) compendio de su escuela pianística.

En Barcelona, Selva mantuvo durante los años veinte y treinta varias escuelas y academias desmanteladas con la llegada de la guerra civil en las que desarrolló sus principios, en especial la gimnasia rítmica de Jaques-Dalcroze, introducida en Cataluña por Joan Llongueras. Sus discípulos hispanos repartidos entre la Schola Cantorum y Barcelona revelan que ejerció una notable influencia entre compositores (Usandizaga, Civil, Gols) y pianistas (Garganta, Carbonell), así como entre la sociedad musical de su tiempo (Canals).

⁹²⁰ CANALS, Maria. *Una vida dins la música*. Barcelona: Selecta, 1970, pp.54-56.

CAPÍTULO VII:

BLANCHE SELVA MUSICÓGRAFA

VII.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo daremos a conocer la actividad literaria de Selva en Cataluña. Actividad estrechamente vinculada tanto a la labor crítica ejercida por los propios compositores, muy en boga en el ambiente literario de los años veinte y treinta, como a la difusión de la estética novecentista⁹²¹. En consonancia con la gran oferta periodística politizada por el Novecentismo, y como prolongación de las actividades ejercidas en Francia, Selva desarrolló una intensa labor como musicógrafa en Cataluña, destacando una sorprendente presencia mediática materializada en varios libros, artículos, programas de mano y conferencias⁹²².

Al ser más conocidos los libros de Selva *Les sonates de Beethoven per a piano...* (1927) y *Déodat de Séverac* (1930), parece que haya quedado infravalorada su producción literaria menor: prefacios, colaboraciones musicales, prólogos a ediciones musicales, programas de conciertos, conferencias y cartas. Géneros que contribuyeron a incrementar su reconocimiento como artista y a reforzar su influencia intelectual en Cataluña. Además, dicha literatura breve permite observar el pensamiento estético de la artista, instrumentalizado a través de una musicografía de pequeño formato con una presencia dilatada y constante a lo largo de su trayectoria profesional.

Tal diversidad de escritos documentados prueba el interés de la artista por dirigirse a un público amplio, intelectual y burgués. Así, esta pluralidad de artículos y ensayos periodísticos sitúan a Selva como crítica musical difusora de un discurso próximo a las instituciones oficiales y ejemplo de una narrativa propia multidimensional con un discurso estético-literario oscilante unas veces conservador, otras progresista. De ahí que su discurso varíe entre un tono retórico y pedagógico en sus escritos públicos y un tono más subjetivo, poético y femenino en sus escritos privados.

⁹²¹ CASASSAS, Jordi. *Op.Cit.*, p.20.

⁹²² Véase el epígrafe «Entre écrits et musique» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 174-177.

VII.1.1. Escritos de Selva documentados en Cataluña

a. Escritos franceses precedentes, 1900-1924

Además de la literatura pedagógica que ya hemos dado a conocer en el capítulo anterior (apdo. VI.3), Selva escribió artículos y prólogos de ediciones pianísticas, todos ellos de carácter pedagógico⁹²³. Así colaboró en *La Revue Musicale* con «Notes sur les études de piano» (1906), unas reflexiones pedagógicas sobre los estudios pianísticos en un número especial dedicado a la enseñanza musical⁹²⁴. En ellas, Selva presentaba las claves de su ideario metodológico, basándose en las tareas del profesor ante los problemas de técnica y digitado, elección de obras, ejercicios y sonoridad en el alumnado. Contenidos similares a los tratados en la conferencia *Causerie sur l'art, l'interprétation musicale et la technique du piano avec exemples* publicada en Cherbourg en 1912 (Depêche).

De 1911, fecha su presentación del album de Marcel Orban *Dix petites pièces enfantines pour les jeunes pianistes*, prefacio titulado «Sur l'application de quelques principes essentiels a l'interprétation de la musique et a la technique du piano», en el que desarrolla los conceptos de melodía, fraseo o gesto melódico, diseño sonoro y acentuación, aplicados a los distintos tipos de ataque (apoyado, brillante y ligero) y posiciones de la mano del intérprete⁹²⁵.

En junio de 1915, escribe el prólogo de *100 exercices pour l'indépendance d'accentuation entre les deux mains* de Josèphe Géry⁹²⁶ que incluye consejos y recomendaciones técnicas para afrontar los ejercicios. Le sigue otro prefacio escrito en octubre de 1916 para el album de Joseph-Guy Ropartz *Chansons de France pour les enfants harmonisées par Joseph-Guy Ropartz* (1916)⁹²⁷, una edición práctica de canciones populares con arreglos facilitados para canto y piano.

⁹²³ Véase el apéndice XV.1.13: Escritos musicográficos franceses de Blanche Selva, 1906-1930 (CD adjunto).

⁹²⁴ SELVA, B. «Notes sur les études de piano», *LReM* VI/13 (Julio 1906), 319-320.

⁹²⁵ SELVA, «Sur l'application de quelques principes essentiels a l'interprétation de la musique et a la technique du piano», en : Marcel Orban (ed.). *Dix petites pièces enfantines pour les jeunes pianistes*. París: Mutuelle, 1911, pp.I-VII.

⁹²⁶ SELVA, «Introduction», en : Josèphe Géry (ed.). *100 exercices pour l'indépendance d'accentuation entre les deux mains*. Lyon: Dulieux, 1915.

⁹²⁷ SELVA, «Préface», en : Joseph-Guy Ropartz (ed.). *Chansons de France pour les enfants harmonisées par Joseph-Guy Ropartz*. Paris: B. Roudanez, 1916 (reed. Philippo, 1935).

También destaca el escrito [«À la mémoire de Déodat de Séverac»] publicado en el número especial de *Le Feu* (1921) dedicado a Séverac, en el que la pianista evoca el recuerdo del desaparecido compositor occitano⁹²⁸. Para dicha conmemoración, Selva escribió el artículo «La musique pour piano de Déodat de Séverac» publicado en *La Revue Musicale* (1921)⁹²⁹.

Finalmente *La chaîne selvique, bulletin mensuel de l'enseignement de Blanche Selva* (1923-1924) fue un boletín de pedagogía del piano que la autora publicó para distribuirlo por correo postal a su alumnado en el extranjero⁹³⁰, similar al programa oficial de su método *Cours Blanche Selva. Programme de l'examen de professeur du 3^e. degré. Degré Supérieur : 6^e, 7^e. et 8^e.* (París : Roudanez, s.f.)⁹³¹.

b. Nuevos escritos catalanes, 1924-1936

Mucho más cuantioso es el corpus literario de Selva generado desde Cataluña. El bloque principal de escritos catalanes publicados comprende tres libros: *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí* (Barcelona: Atenes, 1927), la biografía *Déodat de Séverac* (Paris: Delagrave, 1930), terminada de escribir en Barcelona el 24 de marzo de 1929, así como la coautoría de *La moda i la dansa a l'època moderna* (Barcelona: L'Estampa, 1930), junto a un cuantioso conjunto de artículos divulgativos publicados desde Barcelona⁹³².

El legado periodístico está formado por varios artículos en la prensa general catalana; la mayoría son conmemoraciones en el centenario de la muerte de Beethoven (1927)⁹³³, una tardía reflexión sobre la música de vanguardia (1930)⁹³⁴, varias notas al

⁹²⁸ SELVA, [«À la mémoire de Déodat de Séverac»], *Le Feu* XV/14 (15 Julio 1921), pp. 239-240.

⁹²⁹ SELVA, «La musique pour piano de Déodat de Séverac», *LReM* III/6-8 (1921), pp. 217-230.

⁹³⁰ Se conserva un original de este boletín en La Touche (Valence): FSELV.

⁹³¹ Véase el epígrafe «La chaîne selvique» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 155-157.

⁹³² Véase el apéndice XV.1.14: Tabla de escritos musicográficos catalanes de Blanche Selva, 1924-1936 (CD adjunto).

⁹³³ SELVA, B. «L'Obra d'Art». Barcelona: *La Veu de Catalunya* [LVC], 25-V-1927; «Beethoven el nostre cantor i germà». Barcelona: *LVC*, 27-V-1927, p.3; «A propòsit de la *Missa Solemnis* de Beethoven per l'Orfeó Català». Barcelona: *LVC*, 19-VI-1927, p.7.

⁹³⁴ SELVA, «De com l'art antic no contradiu pas l'art modern i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern». Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 7-I-1930.

programa para algunos de sus propios conciertos, así como varias conferencias parcialmente publicadas (1925-1928)⁹³⁵.

Entre su literatura catalana, el conjunto de artículos publicados más extenso es el corpus de diecinueve artículos de la *Revista Musical Catalana* (1925-1936), formado por reflexiones analíticas y estéticas entorno a Beethoven⁹³⁶, tres escritos sobre Vincent d'Indy y la interpretación pianística (1932-1933)⁹³⁷, así como un último grupo de reflexiones estéticas heterogéneas *Sis evocacions d'art* (1933-1936), junto a los dos ensayos «A casa la música (Fantasia)» y *Orientacions d'art I* (1935)⁹³⁸.

Entre 1927 y 1930, Selva colaborará en *Fruïcions: Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts*, un boletín en el que a través de «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», la autora presentará una quincena de reflexiones estéticas entorno la belleza, Beethoven y los elementos musicales (silencio, sonido, tiempo y ritmo entre otros)⁹³⁹.

⁹³⁵ SELVA. «Commemoració del primer centenari de la mort de Beethoven». *Diari de Sabadell i sa comarca*: 22-IV-1927, pp.1-2.

⁹³⁶ SELVA, «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí, explicades en vuit sessions a la Sala Parés, amb la cooperació d'en Joan Massià. Primera sessió», *RMC* XXII/11 (1925), 238-261; «Les sonates de Beethoven..., segona sessió», *RMC* XXIII/265-266 (Enero-Febrero 1926), 1-16; «Les sonates de Beethoven..., tercera sessió», *RMC* XXIII/269-271 (Mayo-Julio 1926), 97-124; «Les sonates de Beethoven..., quarta sessió», *RMC* XXIII/272-273 (Agosto- Septiembre 1926), 198-219; «Les sonates de Beethoven ..., cinquena sessió», *RMC* XXIII/274 (Octubre 1926), 249-260; «Les sonates de Beethoven ..., cinquena sessió (Acabament) », *RMC* XXIII/276 (Noviembre-Diciembre 1926), 272- 294; «Les sonates de Beethoven ..., sisena sessió», *RMC* XXIV / 279-280 (Mazo-Abril 1927), 71-100; «Les sonates de Beethoven..., setena sessió», *RMC* XXIV/ 281-284 (Mayo-Agosto 1927), 162-195; «Les sonates de Beethoven..., vuitena sessió», *RMC* XXIV/ 285-286 (Septiembre-Octubre 1927), 236-274.

⁹³⁷ SELVA, «In Memoriam. Vincent d'Indy», *RMC* XIX/337 (1932), 2-3; «La música per a piano de Vincent d'Indy I», *RMC* XIX/337 (1932), 24-30; «La música per a piano de Vincent d'Indy II», *RMC* XIX/338 (1932), 49-56.

⁹³⁸ SELVA, «Evocacions d'Art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy», *RMC* XXX/358 (1933), 401-410; «Evocacions d'Art II: Comentaris a un article de Pere Benavent», *RMC* XXXI/364 (1934), 129-138; «Evocacions d'Art III: Paisatge», *RMC* XXXI/ 366(1934), 217-221; «Evocacions d'Art IV: L'Esperit d'Infància», *RMC* XXXI /368 (1934), 315-320; «Evocacions d'Art V: Pensaments directius d'interpretació musical», *RMC* XXXI/370 (1934), 388-392; «A casa la música (Fantasia)», *RMC* XXXII /374 (1935), 53-55; «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci!», *RMC* XXXII/376 (1935), 145-149; «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!», *RMC* XXXIII/390 (1936), 225-234.

⁹³⁹ SELVA, «Carta oberta als Socis de l'Associació Obrera de Concerts de Barcelona», *Fruïcions* I /2 (Mayo 1927), 13-14; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. A propòsit de l'obra d'art», *Fruïcions* I/3 (Junio 1927), 26-27; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïcions* I /4 (Julio 1927), 33-35; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïcions* I/5 (Agosto 1927), 45-46; «Comentaris sobre algunes paraules de Ruskin», *Fruïcions* I/7 (Octubre 1927), 62-63; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Les condicions per a percebre i per a rebre una obra d'art», *Fruïcions* I/8 (Noviembre 1927), 74-76; «Notes

El bloque literario inédito comprende once cuadernos manuscritos de conferencias: ocho conferencias sobre Bach y Mozart (1926-1927) y tres sobre las antiguas escuelas italiana y francesa para violín y para clavecín y piano (1928)⁹⁴⁰, el ensayo manuscrito *Orientacions d'art II*: «Les malifetes de la poca educació musical» (1935)⁹⁴¹ y un amplio epistolario dirigido a intérpretes y compositores (Isaac Albéniz, Ricard Viñes, Lluís Millet, Amadeu Vives, Frederic Mompou, Pau Casals o Vincent d'Indy entre los más relevantes), sobresaliendo la correspondencia dirigida entre 1924 y 1940 al pedagogo y fundador del Institut Català de Rítmica i Plàstica, Joan Llongueras.

sobre la Música, l'Art i la Vida. L'acció de l'obra d'Art», *Fruïcions* I/9 (Diciembre 1927), 82-83; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Art i Realitat», *Fruïcions* II/10 (Enero 1928), 7-10; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Sobre els aplaudiments i altres manifestacions d'entusiasme», *Fruïcions* II/12 (Marzo 1928), 35-37; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven al davant dels seus contemporanis», *Fruïcions* IV/ 34 (Enero 1930), 2-4; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven: Davant dels artistes i del públic del segle següent», *Fruïcions* IV/35 (Febrero 1930), 17-20; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. En presència de Beethoven. Meditació davant el seu llit de mort», *Fruïcions* IV/36 (Marzo 1930), 34-36; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. El cor de Beethoven en la seva música», *Fruïcions* IV/37 (Abril 1930), 49-50; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. Allò que ha d'ésser el nostre cor com a intèrprets i com a oients de la música de Beethoven», *Fruïcions* IV/38 (Mayo 1930), 68-69; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. Pregària en unió amb la música i el cor de Beethoven (Conclusió)», *Fruïcions* IV/39 (Juny 1930), 81-82.

⁹⁴⁰ Originales manuscritos conservados en Barcelona: BC, M 5771/1 y M 5771/2; 294 pp. y 108 pp. respectivamente.

⁹⁴¹ Original manuscrito conservado en Barcelona: BC, M 6346, 38 pp.

VII.2. TEXTOS PUBLICADOS, CONTENIDOS Y CONSIDERACIONES

VII.2.1.Libros:

a. *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí, 1927*

Fig. 58. Portada del libro de Blanca Selva
Les sonates de Beethoven..., 1927.

El libro *Les sonates de Beethoven...* (1927) formó parte de un amplio programa de conmemoración del centenario destinado a difundir la figura de Beethoven como el símbolo *ad maiorem gloriam* del Clasicismo defendido por la generación musical del *nou-cents*⁹⁴². El libro pasó por un proceso de difusión escalonado: estuvo precedido por varios ciclos de conferencias-conciertos protagonizados por Selva y Massià en la Sala Parés (1925-1926), la edición por entregas de las conferencias de Selva en la *RMC* (1925-1927) y finalmente su edición en formato libro, en el año del centenario beethoveniano (1927), todo ello acompañado por anuncios en los medios de comunicación que contribuyeron a reforzar el éxito inmediato de su recepción.

Con prólogo del maestro Lluís Millet, dedicado «A en Joan Massià. *El meu germà d'art i d'ideal*» y subtítulado «*Estudi que precedí l'execució de les obres en vuit sessions per na Blanca Selva i Joan Massià*», el libro reúne los comentarios a las audiciones ofrecidas en la Sala Parés, en torno a este primer ciclo beethoveniano acontecido entre noviembre de 1925 y junio de 1926.

⁹⁴² Se conservan diez copias editadas del libro en: Eresbil (Archivo Vasco de la Música), la biblioteca del Casino de Manresa (Barcelona) así como en Barcelona: BC, BOC, Institut d'Estudis Catalans, IMF, Real Acadèmia de les Bones Lletres, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona y Museu de la Música de Barcelona.

El plan del libro dividido en ocho sesiones comprende los comentarios a las siguientes sonatas: sonatas op.7, 10, 30 (vl.- pno.), 79 y 53 (primera sesión: 12 de noviembre de 1925); sonatas op.27, 31/1, 31/2, 30/3 (vl.- pno.) y 57 (segunda sesión: 11 de diciembre de 1925); sonatas op.13, 23, 81 y 96 (tercera sesión: 7 de enero de 1926); sonatas op.22, 26, 28 y 101 (cuarta sesión: 5 de marzo de 1926); sonatas op. 14/1, 24 (vl.- pno.) y 106 (quinta sesión: 26 de marzo de 1926); sonatas op. 31/3, 12/2, 10/3 y 109 (sexta sesión: 15 de abril de 1926); sonatas op. 12/3 (vl.- pno.), 14/2, 30/2 y 110 (séptima sesión: 31 de mayo de 1926) y sonatas op. 12/1, 90, 47 y 111 (octava sesión: 11 de junio de 1926).

El prefacio escrito por Lluís Millet, uno de los cofundadores del Orfeó Català (1891) y la *Revista Musical Catalana* (1904), expresa una sentida y nacionalista bienvenida a Blanca Selva en Barcelona:

*La música nostra està d'enhorabona; una dona artista, de sensibilitat aguda, d'intel·lecte subtil, de comprensió transcendent, d'idealitat generosa, d'alt esperit enamorat de la veritat i de la bellesa, ha posat càtedra entre nosaltres; s'ha sentit nostra per la sang que porta; i venint d'altres terres i d'aires ja defallents de llum [...] aquesta dona s'ha trobat nostra, catalana, i fa seu el nostre sentir i fa nostre el seu art begut en les deus pures dels grans mestres [...]. A nosaltres ve [...] i diu: Aquesta és la meua terra, aquest és el meu cel; aquí sento el meu art rejuvenir-se [...]. Lloat sia Déu i benvinguda entre nosaltres, dona música, de mans alades, que domines el so i el suavitzes, i el fas potent i lo dones la teua ànima sensible i el teu seny [...] un profund agraïment i veneració per aquesta excelsa artista, ja ben nostra, que porta el nom de Blanca Selva*⁹⁴³.

Así el prólogo enfatiza el interés por haber pronunciado y escrito los comentarios sobre las sonatas de Beethoven en catalán⁹⁴⁴, de aquí que la propia Selva comente:

⁹⁴³ Nótese la adopción del nombre «Blanca» como signo de nacionalización. En: SELVA, B. *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*. Barcelona: Atenes, 1927, pp.3-5.

⁹⁴⁴ « [...] les presents ratlles [...] són [...] el títol de la reialesa de la seva autora, la legitimació de les lloances més fèrvides, la reclamació al nostre agraïment de gent catalana. En parla catalana han estat escrites, en nostra llengua mare foren pronunciades quan les memorables lliçons que durant un any donà la pianista i doctora junt amb l'altíssim violinista Joan Massià». En: SELVA, B. *Ibid.*, p.4.

*No sóc una professional de la paraula, i, demés, sóc una començata en l'ús de la llengua catalana, la meua llengua paternal no obstant, però que, fins ara, no he tingut l'ocasió ni d'aprendre ni de parlar. Jo us demano, doncs, que sigueu indulgents davant la meua inexperiència, i us prec de considerar solament la meua bona voluntat i el meu amor envers la nostra llengua*⁹⁴⁵.

Afin a la cultura dogmática e instructora propia del Novecentismo, Selva desarrolla, un análisis motivico con abundantes ejemplos musicales, análisis también formal en el que aplica los modelos de la sonata clásica (exposición, desarrollo y reexposición), reducciones armónicas, tonalidades y citas comparativas, claramente influidos por sus anteriores libros franceses *La sonate* (1913) y *Quelques mots sur la sonate* (1914).

Su discurso musicográfico es rico en explicaciones poéticas y comparaciones expresivas, a menudo relacionadas con tópicos como la naturaleza y los estados de ánimo. Rasgos con los que se identifica el oyente-lector muy presentes también en sus conferencias y notas al programa. Así por ejemplo describe en la sonata op. 27, núm. 2 en Do# menor «Claro de Luna»:

*Diríem que vol descriure una nit en plena calma, aquest preludi; una nit dolça però profundament melangiosa, una nit dins el misteri de la qual vetlla la lluna, solitària i fúnebre. Ens sembla veure l'home jove, en el camp ombriu, sentat, immòbil, el cap inclinat, escoltant contínuament en sí mateix brotar confusos i melangiosíssims pensaments que tornen i retornen sobre ells mateixos, destil·lant cada vegada una més infinita tristesa dins el cor dolorós [...]. Està com encorbat, quasi insensible i, sol; plora el seu cor, perdut en anihilant desesper. De tant en tant, a l'entorn d'aquesta immòbil estàtua humana, percebem carícies d'oreig que semblen fregar els cabells negres d'aquell home jove que sospira. Però, ell s'endinsa, encara més, en l'abisme insondable de la seva dolor. I no hi ha res més, en ell, que nit, solitud, immobilitat i silenci*⁹⁴⁶.

⁹⁴⁵ SELVA, B. *Ibíd.*, p.9.

⁹⁴⁶ SELVA, B. «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí: Segona sessió (11 de desembre de 1925)», *RMC XXIII*/265-266 (Enero-Febrero 1926), pp. 33-34.

En todo momento, subyace el interés por dotar al análisis en catalán de un nuevo vocabulario específico, aplicando una terminología propia (por ejemplo: «cèlula inicial», «períodos», «puentes», «codas»), voluntad claramente vinculada con la sensibilidad lingüística y pedagógica del Novecentismo. A propósito de la Sonata op. 13 en Do menor «Patética», Selva describe como sigue su «Grave» inicial:

Aquest Grave exposa una cèl.lula que es trobarà en tota l'obra, donant-li així un aspecte cíclic. Aquesta cèl.lula és composta, ella mateixa, de dos elements característics. El primer és un ritme anacrúsic de tres notes anant a un accent. El segon és aquest accent ell mateix adornat amb una apoiatura adjuntada que li dóna caràcter més suplicador. Aquesta cèl.lula, en l'un o en l'altre dels seus elements, o en tots dos, engendra tots els temes o les frases de l'obra sencera. Després del Grave introductiu [...] ve l'Exposició de l'Allegro amb un primer tema format pels elements rítmic i melòdic de la cèl.lula inicial, més o menys simplificats o adornats⁹⁴⁷.

b. Déodat de Séverac, primera biografía, 1930

Fig. 59. Portada y contraportada del libro de Blanche Selva *Déodat de Séverac*, 1930.

Selva, que ya había escrito un artículo titulado «La musique pour piano de Déodat de Séverac» en *La Revue Musicale* (1921)⁹⁴⁸ con motivo del fallecimiento del compositor occitano, escribió la primera biografía de Séverac en la colección «*Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui*» dirigida por Henri Collet, precedida de

⁹⁴⁷ SELVA. «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí: Tercera sessió (7 de gener de 1926)», *RMC* XXIII/ 269-271 (Mayo-Julio 1926), p.98.

⁹⁴⁸ SELVA, B. «La musique pour piano de Déodat de Séverac», *LReM* III/6-8 (1921), 217-230.

la biografía de *Wagner* y su influencia en el arte musical francés y sucedida por otras biografías de Paganini, Charpentier, Bizet y Rameau.

Terminada de escribir en Barcelona el 24 de marzo de 1929 en el octavo aniversario de su muerte, Selva concibe esta primera biografía como un homenaje fiel al desaparecido compositor. Estructurada en cinco grandes apartados: «Introducción» (1); «El hombre y el artista» (2); «Su vida» (3); «El amo de su música» (4) y «Proyectos y obras» (5) finaliza con un detallado catálogo de obras. En la introducción, Selva explica como conoció al maestro occitano y cuál fue su relación con España. En «El hombre y el artista» recorre las influencias estéticas de su estilo, explicando las razones de su exilio voluntario en Ceret y el incremento de sus estancias en Cataluña con los músicos Ricard Viñes y el Orfeo Català. En «El amo de su música», Selva sitúa el regionalismo meridional de Séverac entre las montañas francesas y el mar latino de Mistral y Verdaguer y desarrolla entre otras, las influencias musicales de su estilo mediterráneo partiendo del cristianismo, las danzas populares, el gregoriano y la música religiosa⁹⁴⁹.

Selva, al escribir la biografía de Séverac, continúa la tendencia historiográfica conservadora de otros compositores y críticos scholistas franceses que imitando las biografías de *Bach* de Forkel o Spitta, hacen historia biográfica o historia natural de músicos franceses. Esta difusión propagandista y nacionalizadora de la moderna escuela francesa, carente de pasado, pretende «construir un pasado histórico reciente» desde una voluntad historicista. Es el caso de las biografías de *César Franck* de Vincent d'Indy (1906), *Saint-Saëns* de Georges Servières en la colección «Les maîtres de la musique», *Gabriel Fauré* de Koechlin, *Bizet* de Landormy (Alcan), *Claude Debussy* de Louis Laloy (Dorbon), y los textos más modernos de compositores independientes como *El Sr. Corchea* de Debussy (N.R.F, 1926) o *Études* de Milhaud en la colección «La Musique Moderne» (Aveline).

VII.2.2. Artículos

Selva colaboró en varias revistas y periódicos novecentistas de distribución masiva y tendencia catalanista, cuyas posiciones políticas plurales dan idea de las oscilaciones ideológicas de la artista durante la etapa catalana. Es el caso de *La Veu de*

⁹⁴⁹ SELVA, B. *Déodat de Séverac*. París: Delagrave, 1930, p.91.

Catalunya (1899-1937) portavoz conservador del partido político nacionalista que impulsó el primer catalanismo de signo novecentista a través de la Lliga Regionalista de Cataluña.

Durante estos años de resistencia cultural, la pianista escribirá en otras revistas musicales especializadas como *Fruïccions*, *Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* y la *Revista Musical Catalana*; revistas culturales que engrosaron la oferta periodística durante la segunda República⁹⁵⁰.

a. Revista Musical Catalana, 1925-1936

«*In memoriam: Vincent d'Indy*» (1932), parte de las polémicas abiertas entre seguidores y detractores del compositor e inmortaliza la figura del reciente desaparecido maestro al que define como artista ejemplar. Selva, comparándolo con Fauré y Debussy, define a d'Indy de «...*gran cantor de la Muntanya, del Mar i de l'ànima...*»⁹⁵¹, utilizando un símil con sus composiciones *Symphonie cévenole* y *Poème de montagnes*. La autora ensalza y cristianiza d'Indy al compararlo con el buen Maestro de las bienaventuranzas bíblicas. Selva finaliza este homenaje póstumo reafirmandose como «hija artística» de d'Indy⁹⁵².

En «*La música per a piano de Vincent d'Indy*» (1932), describe cronológicamente estos repertorios específicos divididos en tres etapas, relacionados con la música de cámara y la música coral, así como las interpretaciones de la propia Selva. Deudor de las facetas orquestal, compositiva y pedagógica, Selva ensalza d'Indy como pianista espiritual y virtuoso, opuesto al «análisis estéril» y a los «pedantes disertores»⁹⁵³. Compara las ondulaciones rimadas y olas luminosas de su *Cuarteto en La op.7* con la música de cámara de Chopin y *Fervaal* por su expresividad lumínica⁹⁵⁴. Sigue una traslación paisajística de la riqueza de tonalidades o «gran armonía de la naturaleza» del *Poème de montagnes*, metáfora alpina que asocia a *Oberon* y *Freischütz*

⁹⁵⁰ Selva también colaboró en *La Paraula Cristiana, portaveu catòlic català* (1925) y *La Revista*, nuevo portavoz cultural surgido como espacio de posicionamiento intelectual durante los años de la Gran Guerra (1914-1939); así como otra revista de debate político ya tardía *La Publicitat* en tiempos de la dictadura de Primo de Rivera.

⁹⁵¹ «...ara que la mort terrena haurà esvaït (esperem-ho) alguns malentesos...», en: SELVA, «*In memoriam...*», *RMC XIX* / 337 (Enero 1932), p.2.

⁹⁵² *Ibid.*, p.3.

⁹⁵³ SELVA, «*La música per a piano de Vincent d'Indy, 1ª part*», *RMC XIX* / 337 (Enero 1932), p.25.

⁹⁵⁴ «El sol radiant s'aixeca... », *Ibid.*, pp.26-27.

de Weber, culminando con una fiesta campestre o *promenade au plein air*, en consonancia con la *Harmonie* francesa y los conceptos estéticos impresionistas más en boga⁹⁵⁵. La primera parte de este artículo finaliza con las *Cuatro pièces*, op.16 y *Helvetia* op.17.

En la segunda parte, hallamos una descripción pictórica de la *Symphonie cévenole* que sitúa como «gloria del Arte Greco-Latino», vinculando el equilibrio entre razón y fantasía de esta obra con la latinidad provenzal y mediterránea propia de las raíces de d'Indy⁹⁵⁶. Otras de las obras descritas más brevemente son *Nocturno* op.26, *Promenade* op.27, el *Trio en Sib*, *Schumaniana* op.30, *Tableaux de voyages* op. 33, *Sonate en Do* op.50 para violín y piano, *Jour d'été à la montagne* (1905), *Sonate en Mi* op.62 (1907), el *Quinteto* op.81 y varias obras de cámara como las op.84, op.89 y op.95⁹⁵⁷. Selva termina afirmando la «virtud latina» ítalo-francesa de la música paisajística de d'Indy como «contemplador Mediterráneo»⁹⁵⁸.

D'Indy, que estuvo vinculado al partido nacionalista *Ligue de la Patrie Française*, liderado por Charles Maurras (*Action Française*), fue sensible a los ideales utópicos del escritor Frederic Mistral (1830-1914) defensores de la creación de una «república latina» en el Midi francés. Como se verá en el cap. X *Selva y el Mediterraneísmo musical*, esta sensibilización occitana derivó en una defensa de los valores regionalistas provenzales, así como de los ideales de «luz» y «claridad» propios del Mediterraneísmo artístico como corriente creativa y estética impulsada en Francia por la ultraderecha nacionalista (Barrès, Maurras) a la que d'Indy se vinculó.

Durante los últimos años de su etapa catalana y paralela a la parálisis muscular que la alejó de los escenarios, afectándole también el habla, Selva escribe una serie de reflexiones estéticas heterogéneas «Evocacions d'Art» (1933-1936)⁹⁵⁹, inspiradas en el concepto simbolista baudeleriano de correspondencia de las artes. El primero de ellos

⁹⁵⁵ « [...] todo baila a la luz del sol...», *Ibíd.*, p.29.

⁹⁵⁶ « el piano [...] no pren aquí la paraula sinó quan el seu timbre és necessari a la frase musical i quan el seu conjunt del quadro necessita la seva espiritual coloració». En: Selva, «La música per a piano de Vincent d'Indy, 2ª part», *RMC* XIX / 338 (Febrero 1932), pp.49-50.

⁹⁵⁷ *Ibíd.*, pp.51-54.

⁹⁵⁸ *Ibíd.*, p.56.

⁹⁵⁹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 189.

«*Evocacions d'Art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy*» (1933)⁹⁶⁰ continúa con la apropiación y veneración al maestro, iniciadas en los artículos anteriores, defiende su mal conocimiento en París, así como su deuda durante años como la más obediente de sus discípulas⁹⁶¹, manifestando la responsabilidad de los intérpretes en la difusión resplandeciente de la cultura y de las obras de arte. En él, destacan los recuerdos y anécdotas de la intérprete sobre su pasado en la Schola Cantorum (1901-1920), afirmando la juventud eterna de d'Indy, cuyo espíritu fantasioso y juguetón o *bonne blague*, compara con la 9ª Sinfonía de Beethoven⁹⁶².

A propósito del coro de la *Misa en Si menor* de Bach, Selva explica una anécdota suya con d'Indy, relacionada con su corporalidad⁹⁶³ y desarrolla a continuación el modelo de ídolo platónico del compositor (bello, bondadoso y artista), especificando finalmente su proyecto biográfico de carácter atemporal, dedicado a d'Indy. Finaliza el ensayo contando una anécdota sobre la muerte y resurrección de d'Indy y el futuro de la Schola Cantorum, que la autora compara con la *Légende de Saint Cristophe*. Así, con tono elogioso refuerza el perfil inmortal del desaparecido compositor.

Dedicada a Joan Massià, «*Evocacions d'Art II: Comentarís a un article de Pere Benavent*» (1933) compara la pérdida actual del oficio del arquitecto con la pérdida del oficio del buen maestro de música, apoyado en el esfuerzo, capaz de infundir una «verdadera disciplina de aprendizaje» al joven e inexperto alumno⁹⁶⁴. Selva acusa a los padres y a los malos maestros⁹⁶⁵ de la pérdida del gusto por la belleza, pues caen en la «disciplina rutinaria» de esta regresión actual. En cambio, son ejemplo de buenos maestros y dignos profesionales los músicos barceloneses de la Orquesta Pau Casals, el Orfeo Català y los seguidores de la Schola Cantorum de París. «Educadores intelectuales» y «humildes aprendices» que han sabido evolucionar en la tradición, sin

⁹⁶⁰ SELVA, «*Evocacions d'Art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy*», *RMC* XXX/ 358 (Octubre 1933), pp. 401-410.

⁹⁶¹ «...després d'haver estat imantada cap a ell...», *Ibíd.*, p.408

⁹⁶² *Ibíd.*, p.404.

⁹⁶³ *Ibíd.*, p.406.

⁹⁶⁴ SELVA, «*Evocacions d'Art II: Comentarís a un article de Pere Benavent*», *RMC* XXXI/364 (Abril 1934), pp. 129-138.

⁹⁶⁵ «*Que pocs són els que pensen en la Música entre aquella pobra gent anomenada músics! [...] Els mals mestres foren mals aprenents* », *Ibíd.*, pp. 134-135.

rechazar la música antigua. Se aprecia en el artículo una conciliación de la voluntad pedagógica y la difusión de los repertorios clásicos y tradicionales entre estas tres instituciones, defensoras del sinfonismo, el canto gregoriano, la música religiosa e histórica, así como el contrapunto.

Selva finaliza esta segunda *Evocació d'Art* defendiendo que el nuevo arte puede y debe aprovecharse de las reproducciones de los cines, gramófonos y la radio como medios de educación, integrando nuevos métodos adaptados a los «modernos instrumentos», sin necesidad de rechazar lo antiguo ni caer en la revolución. Y afirma la «evolución en la tradición» de «aquellos tesoros evolucionistas que se han convertido en el clasicismo bien entendido»⁹⁶⁶.

Dedicada al pedagogo Joan Llongueras, la tercera «Evocacions d'Art III: Paisatge» (1934) propone una contemplación «pictórica» de Montserrat, cuya descripción cromática muestra la equivalencia sinestésica del artista que contempla el paisaje como espectáculo de la naturaleza⁹⁶⁷. Selva afirma que el músico ha de estudiar según la naturaleza: «*Quina bellesa en el conjunt i en els detalls d'aquest meravellós paisatge! Paisatge o Música? Arquitectura? Dansa? Poesia? [...] Matèria o esperit?*»⁹⁶⁸, aplicando los principios de ondulación y flexibilidad, opuestos a los de rigidez mecánica. Así, la flexibilidad como principio unificador del movimiento corporal permite manifestar desde el cuerpo y a través del piano la Belleza⁹⁶⁹. Admirar la naturaleza es pues una afirmación de unidad tanto de los elementos que constituyen la música, como de aquellos que conforman todas las artes⁹⁷⁰.

Dedicada a Lluís Millet, la cuarta «*Evocacions d'Art IV: L'esperit d'infància*» (1934) critica la pérdida del «instinto contemplativo y creador de la infancia». Selva denuncia la presencia de pseudo-educadores vulgares afectados por la «velocidad», la

⁹⁶⁶ *Ibid.*, pp.136-138.

⁹⁶⁷ SELVA, «Evocacions d'Art III: Paisatge», *RMC XXXI/366* (Junio 1934), pp. 217-221.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p.218.

⁹⁶⁹ «*¿Com anar al teclat amb rigidesa quan hom contempla oreig, carenes i onades?* », *Ibid.*, p.220.

⁹⁷⁰ «*Tot el cos [...], sent passar en ell, triomfador, l'omnipotent i dolcíssim alè del Ritme, de la Melodia i de l'Harmonia, Música de la Dança, Dança de la Música, Arquitectura de monts i mars, Cadència perenne de poesia i eterna Poesia de la Realitat del món tot i de Déu Tren en U [...] Paisatge, Arquitectura, Dança. Poesia, Música, Càntic d'amor, elevació dels cors i do de Déu*». *Ibid.*, pp. 220-221.

«vanidad» y el «esnobismo»⁹⁷¹ y reclama infundir a los niños las nociones de canto y danza puesto que «el verdadero artista compone porque canta» y «...la composición no es otra cosa que canto...»⁹⁷². Así, la canción como principio popular universal permite al niño ser intuitivamente artista y al compositor crear obras a la manera de un niño, pues subyace en la composición la misma noción de juego⁹⁷³.

Dedicada a los jóvenes investigadores, la quinta «*Evocacions d'Art V: Pensaments directius d'interpretació musical* » (1934) en la que defiende la necesidad de alcanzar la «verdad estilística» de las obras a través del conocimiento histórico, así como la «verdad expresiva» a través de la sensibilidad del intérprete-creador, que Selva compara por su oficio de obrero con el poeta, el pintor, el arquitecto o el escultor⁹⁷⁴. Finaliza esta reflexión afirmando que «la Música como todo arte es una lengua», y reclama la necesidad de una buena traducción de ideas por parte del intérprete que ha de comprender la «materia ideal» de su tema, sin caer en los errores del virtuosismo lingüístico y su falsificación, entregándose como intermediario del fin del orden supremo al servicio entusiasta del público⁹⁷⁵.

La última «*Evocacions d'Art, VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!*» (1936) introduce una reflexión sobre la eterna unidad en la multiplicidad del arte, a partir del nuevo dodecafonismo, de aquí que esté dedicada al discípulo de Schoenberg Robert Gerhard (1896-1970)⁹⁷⁶, uno de los máximos promotores de la nueva música en Cataluña. Así el cromatismo y uso de intervalos nuevos como las disonancias en Stravinsky, se amparan en principios musicales inalterables, como son el ritmo básico, «centro de resonancia en tónica o dominante» y

⁹⁷¹ SELVA, B. «Evocacions d'Art, IV: L'esperit d'infància », *RMC* 368/ XXXI (Agosto 1934), p.317.

⁹⁷² *Ibid.*, pp. 317-318.

⁹⁷³ «Cantan y danzan los pueblos más primitivos [...] El Arte todo es canto y danza», *Ibid.*, p.319.

⁹⁷⁴ Selva critica los intérpretes vanidosos al servicio del dinero que como los deportistas su práctica instrumental está al servicio de las «carreras de velocidad» y el éxito monetario. En: Blanche SELVA, «Evocacions d'Art, V: Pensaments directius d'interpretació musical », *RMC* 370/ XXXI (Octubre 1934), p. 390.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p.392.

⁹⁷⁶ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 191.

el estado sentimental o «goce estético musical»⁹⁷⁷, presentes en las obras maestras de los genios de todos los tiempos. Selva advierte de la falta de admiradores de lo nuevo y lo antiguo: «...reina en general, la incompreensión, la no receptividad»⁹⁷⁸ y de la necesidad de apreciar la historia de la música como fragmentos unitarios de la música auténtica.

Dedicado a Pau Casals, Selva escribe un último artículo en la *RMC* titulado «*Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci*» (1935), en el que denuncia la falta de silencio en los conciertos y exámenes virtuosísticos⁹⁷⁹. Argumenta desde una óptica filosófica que el sonido es un elemento constitutivo del ritmo vital de la música, pese a hallarse casi olvidado o desconocido entre los músicos y educadores modernos que no saben ser conscientes de la existencia del sonido⁹⁸⁰. Ausencia que comporta fatales repercusiones en la interpretación de los matices que compara con el habla⁹⁸¹; ausencia solventada por el Ritmo (intensidad) como enlace entre los contrarios sonido-silencio. Reflexión filosófica que debiera haberse sucedido per una segunda «*Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical*» (1935), ensayo que, como se verá en el apartado VII.4.3, quedó sin publicar.

Finalmente «*A casa la Música (Fantasia)*» (1935) es un ensayo en defensa de la música doméstica contraria a la exhibición pública en las salas de concierto, en el que se cuentan las anécdotas entre una joven pianista y un maestro-inventor de un sistema pedagógico junto a un mecenas judío, con una aparición final de una idílica dama que encarna la Música del todo alejada de los fines lucrativos⁹⁸².

⁹⁷⁷ SELVA, B. «Evocacions d'Art, VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!», *RMC* 370/XXXI (Junio 1936), p.230.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p.230.

⁹⁷⁹ SELVA, «Orientacions d'Art I. Meditació sobre el Silenci», *RMC* XXXII/376 (Abril 1935), pp.145-149.

⁹⁸⁰ «En Música, la materia del Ritmo es el silencio y el sonido [...]. La Música en efecto, no está hecha sólo de sonidos. Está hecha de silencios y de sonidos [...] como la arquitectura está hecha de aire y de piedra, de materia sólida y de aire». Selva, *Ibid.*, p.146.

⁹⁸¹ «Així el so, com la paraula, ve del silenci i hi retorna». *Ibid.*, p.148.

⁹⁸² SELVA, «A casa la Música (Fantasia)», *RMC* XXXII/374 (Febrero 1935), pp.53-55.

b. *La Veu de Catalunya*, 1927-1930

Como indica Jordi Casassas, *La Veu*...fue desde 1899 a 1937, el portavoz de la Lliga Regionalista de Cataluña y uno de los periódicos políticos conservadores que cumplió con el programa socializador de masas del Novecentismo⁹⁸³. Entre 1927 y 1930, Selva escribió tres artículos para *La Veu*...dos de ellos, «L'Obra d'Art» y «A propòsit de la *Missa Solemnis* de Beethoven per l'Orfeó Català» dedicados a Beethoven presentan contenidos novedosos respecto su anterior libro *Les sonates de Beethoven* (1927), mientras que el último «De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern» (1930) es una reflexión sobre la música de vanguardia.

- «L'Obra d'Art», 1927

Contiene fragmentos de la conferencia «Beethoven, el nostre Cantor i Germà», leída el 26 de marzo de 1927 en el Palau de la Música, en la Associació d'Amics de la Música para conmemorar el centenario de la muerte de Beethoven⁹⁸⁴. Selva habla de la sensibilidad como necesidad instintiva del hombre en el primer apartado «La creació de l'Obra d'Art». Defiende la acción educadora y social del arte virtuoso en el segundo apartado «L'acció de l'Obra d'Art» y finalmente en el tercer apartado «Les condicions per a percebre i per a rebre l'Obra d'Art», afirma que sólo una «minoría superior» es capaz de percibir la espiritualidad de la nueva obra de arte.

- «A propòsit de la *Missa Solemnis* de Beethoven per l'Orfeó Català», 1927

Describe el homenaje que con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte de Beethoven ofreció el Orfeó Català. Selva describe los movimientos de la *Missa Solemnis* que ensalza como la más divina de las músicas («*Mai la música no ha aconseguit una tan sobreterrenal expressió*»⁹⁸⁵). En este mismo tono religioso, afirma que Beethoven vive realmente en el bondadoso y humilde maestro Millet.

⁹⁸³ En: CASASSAS, Jordi (ed.). *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya. Materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani, 1808-1975*. Barcelona: Pòrtic, 1999, p.193.

⁹⁸⁴ SELVA, B. «L'Obra d'Art». Barcelona, LVC: 25-V-19127.

⁹⁸⁵ SELVA, «A propòsit de la *Missa Solemnis* de Beethoven per l'Orfeó Català». Barcelona, LVC: 19-VI-1927, p.7.

- «*De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern*», 1930

Este artículo interdisciplinar escrito con motivo de una exposición en el Pavelló dels Artistes Reunits⁹⁸⁶ compara la belleza clásica de las recientes obras artísticas de Soldevila, Marco o Gargallo, con obras del pasado, ejemplificándolo con pinturas, esculturas o arquitecturas de todos los artistas que han participado en el Palau Nacional, artistas que sienten el mismo amor a la belleza y saben transfigurar con su genio y divina inspiración el verdadero arte eterno.

c. *Fruïcions: Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts, 1927-1932*

Muy variada es la temática de «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida». Algunas de estas colaboraciones comprenden transcripciones de la conferencia «Beethoven el nostre cantor i germà» también publicada en *La Veu de Catalunya*⁹⁸⁷, así como reflexiones en torno la figura de Beethoven⁹⁸⁸. Otras se ocupan de los elementos de la música: ritmo y silencio⁹⁸⁹, tiempo⁹⁹⁰, arte y belleza⁹⁹¹, realidad⁹⁹²; así como los vínculos música y público⁹⁹³.

⁹⁸⁶ SELVA, B. «De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern». Barcelona, *LVC*: 7-I-1930.

⁹⁸⁷ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. A propòsit de l'obra d'art», *Fruïcions* I/3 (Junio 1927), pp.26-27; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Les condicions per a percebre i per a rebre una obra d'art», *Fruïcions* I/8 (Noviembre 1927), pp. 74-76; «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. L'acció de l'obra d'Art», *Fruïcions* I/9 (Diciembre 1927), pp. 82-83.

⁹⁸⁸ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven al davant dels seus contemporanis», *Fruïcions* IV/ 34 (Enero 1930), pp. 2-4; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven: Davant dels artistes i del públic del segle següent», *Fruïcions* IV/35 (Febrero 1930), pp. 17-20; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. En presència de Beethoven. Meditació davant el seu llit de mort», *Fruïcions* IV/36 (Març 1930), pp. 34-36; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. El cor de Beethoven en la seva música», *Fruïcions* IV/37 (Abril 1930), pp. 49-50; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. Allò que ha d'ésser el nostre cor com a intèrprets i com a oients de la música de Beethoven», *Fruïcions* IV/38 (Mayo 1930), pp.68-69; «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. Pregària en unió amb la música i el cor de Beethoven (Conclusió)», *Fruïcions* IV/39 (Juny 1930), pp. 81-82.

⁹⁸⁹ «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïcions* I /4 (Julio 1927), pp. 33-35.

⁹⁹⁰ «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïcions* I /5 (Agosto 1927), pp.45-46.

⁹⁹¹ «Comentaris sobre algunes paraules de Ruskin», *Fruïcions* I/7 (Octubre 1927), pp.62-63.

VII.2.3. Colaboraciones

a. *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna, 1930*

Fig. 60. Portada del libro de Manuel Rocamora, Aureli Capmany y Blanca Selva
La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna, 1930.

Con motivo de la Exposición Universal de Barcelona y junto con Manuel Rocamora y el profesor de baile Aureli Capmany, Selva escribió las notas «*La indumentària, la dansa i la música de dansa del segle XIX*»⁹⁹⁴, que acompañaron el concierto celebrado en el Saló de Festes del Palau Nacional el 21 de junio de 1930 por la Unió Filarmònica bajo la dirección de Agustí Torelló⁹⁹⁵.

Dichas notas constituyen una breve historia de las danzas nacionalistas que Selva divide en cinco etapas. Las danzas populares (primera etapa: Directorio, 1810), las danzas de salón (segunda y tercera etapa: Romanticismo, 1830 y período isabelino, 1860), danzas de la Restauración (cuarta etapa: 1880) y finalmente la danza teatral empleada en «El pas de dos» por Linke, Strauss y el orquestador E. Bosch Humet (quinta etapa actual).

⁹⁹² «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Art i Realitat», *Fruïcions* II/10 (Enero 1928), pp.7-10.

⁹⁹³ «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. Sobre els aplaudiments i altres manifestacions d'entusiasme», *Fruïcions* II/12 (Marzo 1928), pp. 35-37.

⁹⁹⁴ Se conservan cuatro ejemplares de esta edición localizados en Barcelona: BC, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Universitat Rovira i Virgili y biblioteca de l'Ateneu Barcelonès.

⁹⁹⁵ Orquestadas por E. Bosch Humet, se interpretaron danzas de Rossini, Obertura de *Il Barbieri di Siviglia*, *Fulla d'àlbum* de Wagner, *Cants de la terra* de Torelló, marcha *Sabor de España* de Fusté, *Vals de concierto* de Strauss y finalmente la marcha *Oda a Santa Cecília* de Haendel.

Fig 61. Pareja bailando «El pas de dos». *La moda i la dansa...*, 1930.

VII.2.4. Programas de conciertos

Entre 1924 y 1930, Selva escribió quince notas al programa la mayoría de ellas destinadas al Palau de la Música Catalana para sus propios conciertos⁹⁹⁶. Proporción que constituye la mitad de sus conciertos destinados al Palau de la Música. Por años, comprenden una nota al programa en 1924, siete en 1927, tres en 1928, dos en 1929 y

⁹⁹⁶ Blanche Selva, «Georges -M. Witkowski: *Sonata en Sol* per a piano i violí». Notas al programa, 12 Marzo 1924 (Barcelona: Associació de Música “Da Camera”, 1924); «Beethoven: *33 Variacions sobre un vals Diabelli*». Notas al programa 26 Marzo 1927 (Barcelona: Associació d’Amics de la Música, 1927); «Les grans sonates per a piano de Beethoven, primera sessió». Notas al programa 29 Marzo 1927 (Barcelona: Associació d’Amics de la Música, 1927); «Les grans sonates per a piano de Beethoven, segona sessió». Notas al programa 2 Abril 1927 (Barcelona: Associació d’Amics de la Música, 1927); «Les grans sonates per a piano de Beethoven, tercera sessió». Notas al programa 5 Abril 1927 (Barcelona: Associació d’Amics de la Música, 1927); «Les grans sonates per a piano de Beethoven, quatrena i darrera sessió». Notas al programa 11 Abril 1927 (Barcelona: Associació d’Amics de la Música, 1927); «Sessió commemorativa de la mort de Beethoven». Notas al programa 10 Abril 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927); «Sobre el *Concerto* de Beethoven». Notas al programa 29 Mayo 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927); «Notes analítiques i comentaris sobre les obres del programa». Notas al programa 8 Enero 1928 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1928); «Commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 9 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d’Amics de la Música, 1928); «Commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 21 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d’Amics de la Música, 1928); «Breus comentaris». Notas al programa 20 Octubre 1929 (Sallent: Orfeó Sallentí, 1928). En: *L’Abella* II/16 (Octubre 1929), pp. 5-7; «Els nostres concerts de Música da Camera” y “Beethoven: Sonata op.12, núm.3». Notas al programa 27 Octubre 1929 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1929); «Vincent d’Indy: *Souvenirs*». Notas al programa 9 Febrero 1930 (Barcelona: Orquestra Pau Casals, 1930); «Reflexions sobre el Romanticisme musical» y «Comentaris sobre les obres del programa: Schumann, Weber, Schubert, Chopin, Franck». Notas al programa 21 Marzo 1930 (Barcelona: Associació de Música “Da Camera”, 1930).

dos en 1930. Por asociaciones, un 47% fueron escritas para la Associació d'Amics de la Música, un 34% para la Associació Obrera de Concerts, un 13% para la Associació Música «Da Camera» y finalmente un 6% para otras asociaciones locales menores⁹⁹⁷.

Se trata de notas analíticas y comentarios sobre las obras a interpretar continuadoras de los programas de música francesa de los años 1870 y en especial de los Concerts Colonne de los años 1890⁹⁹⁸. Todos ellos presentan detalles históricos sobre los autores, muy especialmente noticias biográficas que se van sucediendo, siguiendo la evolución histórica de la música, junto con breves comentarios divulgativos basados en el análisis motivico-temático y rítmico-melódico de las obras. En general, se percibe un estilo literario más rico que las conferencias y menos sujeto al uso de *exempli* musicales, menos frecuentes.

Selva desarrolla un análisis formal basado en la segmentación de tiempos que describe minuciosamente y la división de los movimientos por frases o períodos temáticos, cuya funcionalidad melódica posibilita tanto los desarrollos harmónicos como las estructuras formales clásicas de sonata, tema con variaciones, rondó...etc. Comentarios enriquecidos con adjetivos poéticos que contribuyen a aumentar el tono programático de los análisis. Hay algunas referencias religioso-contemplativas y adjetivos que describen matices rítmicos y de *tempi* que contribuyen a dotar a estos análisis tanto de síntesis formal como de elaboración científica.

Beethoven es uno de los autores omnipresentes en estas notas al programa. Selva contribuye al enaltecimiento y mistificación de Beethoven, como genio supremo, héroe que encarna la lucha, el dolor y el sufrimiento humanos manifiestos en su música. Especialmente hacia el final de los comentarios, predomina una retórica simbólica y trascendental, evocadora de un discurso basado en la «manifestación» o reaparición del tema musical principal, así como la «lucha» y «triunfo» musical de opuestos (luz/oscuridad, cielo/tierra, vida/muerte, dolor/ amor), en el caso de algunas sonatas beethovenianas.

⁹⁹⁷ Véase el apéndice XV.1.15: Tabla de notas al programa de Blanche Selva publicadas en Cataluña, 1924-1930 (CD adjunto).

⁹⁹⁸ Aunque la mayoría de los textos literarios acompañan conciertos realizados por la propia intérprete, Selva también colaboró con la Orquesta Pau Casals como redactora de conciertos ajenos. Así, en el segundo concierto celebrado por la Orquesta Pau Casals (Barcelona: Palau de la Música, 9-II-1930), Selva redactó unas notas al programa para *Souvenirs* de d'Indy escritas en castellano. Agradecemos a Jordi Gargallo esta valiosa aportación.

Así, el estilo musicográfico de Selva oscila entre el análisis formal concreto (objetivo) y descriptivo (subjetivo), demostrando un dominio tanto del nivel científico como de los matices literarios más programáticos del comentario musical. Una musicografía genuina con un tono de escritura «femenino» llena de delicadas sutilezas, en la que predomina un vocabulario específico rico (con conceptos analíticos como «refrán», «cobla», «puente», «exposición», «período», «célula generatriz» entre otros), y frecuentes citas musicales, asociadas a formas fáciles (marchas, fanfarrias, cantos, danzas...) y alusiones interdisciplinarias.

Esta literatura de pequeño formato, con precedentes en la literatura breve de relatos y la «pequeña crítica» musical románticas, revela la preocupación por «popularizar» la música clásica, explicitando la intencionalidad educadora propia de los años veinte, deudora de los ideales pedagógicos republicanos. Literatura democratizadora por tanto, dirigida tanto a músicos como a *amateurs*, en un formato de distribución, de índole doméstica muy persuasiva.

VII.2.5. Proyectos perdidos e inacabados

Anteriores a 1925 serían los tratados de formas musicales publicados junto a Joan Massià *Analyses d'oeuvres musicales* y *Les bases de l'accentuation musicale*, publicados en París por Rouart, Lerolle & Cie., ambos perdidos⁹⁹⁹. En segundo lugar, resulta llamativo el interés de Selva por traducir al catalán con ilustraciones de Junceda, la biografía *Déodat de Séverac* (1930), proyecto inacabado que la autora comenta a Joan Llongueres en 1929:

Trabajo fuerte con mi *Séverac* para París. Espero terminarlo la semana próxima o la siguiente en todo caso. En abril pues, comenzaré la traducción catalana... ¡trabajo para vós que me faltáis! Ya se verá para la edición. He pensado pedir a Junceda que dibuje algunas viñetas para los diferentes capítulos de la edición catalana. Pienso todo el

⁹⁹⁹ Selva cita *Les bases de l'accentuation...* en : SELVA, B. *L'enseignement musical de la technique du piano. Livre préparatoire, 2^e partie*. París : Rouart, Lerolle et Cie., 1925, p.235.

tiempo en Junceda escribiendo este libro...el espíritu de Séverac, en cierto sentido, se le parece...¹⁰⁰⁰

Proyecto confiado un año más tarde al mismo dibujante Joan Junceda:

Us envio adjunt un exemplar del meu llibre sobre Déodat de Séverac. És per aquest llibre en la seva versió catalana – que escriuré així que podré trobar el temps indispensable per a fer-ho-, que espero il·lustracions vostres. No dubto que un tal subjecte us inspirarà admirablement. És un verdader germà nostre, el malaguanyat Déodat que tan ens hauria estimat¹⁰⁰¹.

Dedicada a Isaac Albéniz, su segunda biografía fue también un proyecto truncado en 1930¹⁰⁰². Otro proyecto inacabado fue la tercera biografía dedicada al desaparecido Vincent d'Indy, homenaje póstumo (precedido de algunos artículos sobre d'Indy publicados en la *Revista Musical Catalana*)¹⁰⁰³ que Selva confía a Joseph Guy Ropartz en 1932:

Espero pues escribir un buen *Vincent d'Indy*. Es mi deber y es mi preciado deseo. Para ello, como por mi *Séverac*, necesito la colaboración de todos aquellos que lo han conocido. Pues quiero una documentación auténtica, y es necesario que el Maestro viva dentro de su contexto y dentro de su radiante verdad. Pues, amigo, yo os pido me

¹⁰⁰⁰ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Je travaille à force à mon Séverac pour Paris. J'espère le terminer la semaine prochain ou l'autre en tous cas. En Avril donc, je commencerai la traduction catalane...travail pour vous qui en manquez !! Il faudra donc voir pour l'édition. J'ai pensé demander à Junceda de dessiner quelques culs-de-lampe pour les divers chapitres de l'édition catalane. Je pense tout le temps à Junceda en écrivant ce livre...l'esprit de Séverac, dans un certain sens, lui ressemble tout...*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueres. Barcelona, 15-III-1929. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193 doc. 73. Véase también la carta de Blanche Selva a Paul Poujaud. Barcelona, 15-VI-1929. Se conserva una copia manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

¹⁰⁰¹ Carta de Blanche Selva a Joan Junceda. Barcelona, 13-XI-1930. Carta manuscrita en catalán. Se conserva una copia en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

¹⁰⁰² En: Carta de Blanche Selva a Claire de Castéra. Barcelona, 26-VI-1930, Archivos Castéra. Se conserva una copia en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

¹⁰⁰³ Selva pidió a sus viejos amigos Castéra, Lioncourt, de Serres, Bréville y Ropartz recopilar la mayor cantidad posible de información sobre el maestro y que se la enviaran a Cataluña. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 188.

consignéis todo lo que podáis de vuestros recuerdos sobre él. Es una tarea sagrada para todos nosotros. Es a vos que os corresponde hacer brillar la verdad sobre él, de legarla, al pie de su obra, como nuestro superior homenaje a un buen amigo, a un magnífico Artista, a un Hombre tan bueno, tan bondadoso, que debe aún también brillar en el futuro sobre la tierra¹⁰⁰⁴.

Finalmente Selva proyectó un último artículo para la *Revista Musical Catalana*, «*Pau i harmonia en l'art*» (1936) que quedó también inacabado¹⁰⁰⁵.

VII.3. NUEVOS MANUSCRITOS DE BLANCHE SELVA EN CATALUÑA

VII.3.1. Nuevo epistolario documentado en Cataluña

Del millar de cartas generadas por Selva¹⁰⁰⁶, el conjunto de cartas manuscritas sobre Selva localizadas en Cataluña asciende a 132 documentos escritos entre 1913 y 1952. Un 97,5 % de los cuales está formado por correspondencia directa, escrita entre 1913 y 1940 y un 2,5% es correspondencia indirecta, escrita entre 1928 y 1952. Si bien el bloque mayoritario de correspondencia se encuentra localizado en la Biblioteca de Cataluña, este epistolario procede también de otros archivos catalanes como el Archivo Nacional de Cataluña, el archivo del Museu de la Música de Barcelona y finalmente el archivo de la Academia Musical Granados-Marshall, además de la colección particular de Esperança Junceda. Como veremos, se trata de un epistolario que muestra la gran riqueza y diversidad de relaciones de Selva en Cataluña.

¹⁰⁰⁴ Reproducimos el texto en su idioma original: «*J'espère donc écrire un beau Vincent d'Indy. C'est mon devoir, et c'est mon cher désir. Pour cela, comme pour mon Séverac, j'ai besoin de collaboration de tous ceux qui l'on connu. Car je veux une documentation authentique, et il faut que le Maître vive dans son cadre et dans sa radieuse vérité. Donc, ami, je vous demande de me consigner tout ce que vous pourrez de vous souvenirs sur lui. C'est une tâche sacrée pour nous tous. C'est à vous qu'il appartaient de faire rayonner la vérité sur lui, de la léguer, au pied de son oeuvre, comme notre supérieure hommage au bel ami, au magnifique Artiste, à l'Homme si bon, si bienfaisant, qui doit encore rayonner pour l'avenir, sur terre aussi*». Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Barcelona, 19-I-1932. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, Blanche 41.

¹⁰⁰⁵ Carta de Blanche Selva a Albert Sarrazin. Barcelona, 1-VIII-1936. Se conserva una copia manuscrita en el archivo familiar de La Touche (Valence): FSELV.

¹⁰⁰⁶ Agradecemos a la Asociación Blanche Selva esta información.

a. Epistolario de Selva (1913-1940): contenidos y consideraciones

Desde Cataluña, Selva generó un cuantioso epistolario formado por ciento veintiséis cartas dirigidas a diversos destinatarios. En primer lugar, Selva escribió entre 1913 y 1935 cinco cartas a Pau Casals, lo que representa un 4% del total de su correspondencia. En la primera de ellas, Selva le propone un concierto de sonatas en la sala Pleyel para primavera de 1913¹⁰⁰⁷. En la segunda, intercambian partituras de Franck y Garreta invitándole a la última sesión sobre las sonatas de Beethoven (1926)¹⁰⁰⁸. En 1927, recomienda el pianista Xavier Gols al maestro¹⁰⁰⁹. Ya en 1934, le anuncia la finalización y dedicatoria del artículo para la *Revista Musical Catalana* «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci» y finalmente en la quinta carta agradece su visita y le avisa del retraso de la publicación de «Orientacions...» (1935)¹⁰¹⁰.

Puntualmente Selva también escribió a otros artistas como Isaac Albéniz al que le comunica el estudio de *Iberia* en 1907¹⁰¹¹. A Frederic Mompou en 1928, al que le pide obras para violín y piano o piano para las audiciones explicadas de la Sala Parés en la próxima temporada¹⁰¹². En 1929, escribe a Amadeu Vives agradeciéndole la escritura de un concierto para violín y piano, dedicado a Selva y Massià¹⁰¹³. Finalmente en 1930, Selva escribe a Vincent d'Indy para pedirle que sea presidente de honor de la recién

¹⁰⁰⁷ Carta de Blanche Selva a Pau Casals. París, 12-I-1913. Carta original manuscrita en francés conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, 367- 7294/04.01, doc. 137.

¹⁰⁰⁸ Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 11-VI-1926. Carta original manuscrita en francés conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, 550/ 06-01-04, doc. 163.

¹⁰⁰⁹ Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 13-IX-1927. Carta original manuscrita en francés conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, 367-7294/04.01, doc.137.

¹⁰¹⁰ Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 11-XI-1934 y 8-I-1935. Cartas originales manuscrita en francés y catalán respectivamente, conservadas en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, 367-7294/04.01, doc. 137.

¹⁰¹¹ Postal de Blanche Selva a Isaac Albéniz. Postal original manuscrita en francés conservada en Barcelona: BC, M 2268/ B II, núm, 124.

¹⁰¹² Carta de Blanche Selva a Frederic Mompou. Barcelona, 6-VIII-1928. Carta original mecanografiada en catalán conservada en Barcelona: BC, Fondo Frederic Mompou, C 75, M 5022.

¹⁰¹³ Carta de Blanche Selva a Amadeu Vives. Barcelona, 20-VII-1929. Carta original manuscrita en catalán conservada en Barcelona: BC, M2268, doc. 123.

creada *Acadèmia de Música de Barcelona*¹⁰¹⁴ y en el mismo año escribe al dibujante Joan Junceda¹⁰¹⁵.

En tercer lugar, el volumen de correspondencia enviada al pedagogo Joan Llongueras es el corpus mayoritario, con ciento catorce cartas escritas, lo que representa un 86% del total. Concretamente Selva envió, entre 1924 y 1940, sesenta y seis cartas, dieciséis tarjetas, dos postales y veintiséis notas, documentario inédito conservado en el Fondo Joan Llongueras de la Biblioteca de Cataluña¹⁰¹⁶.

Por décadas, Selva envió a Llongueras setenta y una cartas en la década de los años veinte y treinta y tres en la década de los treinta, quedando diez cartas sin fechar¹⁰¹⁷. De las cuales un 82% de la correspondencia está escrita en francés y sólo un 16% está escrita en catalán, quedando un 2% del corpus escrito en ambos idiomas¹⁰¹⁸.

Esta correspondencia directa contiene temáticas profesionales y personales muy diversas, predominando el envío de artículos, conferencias y textos manuscritos para corregir, así como el ajuste de fechas de conciertos y ciclos de conferencias anunciados en la prensa por Llongueras. Hay también noticias sobre la actividad docente de Selva y su alumnado, la actividad musical (críticas de conciertos nacionales e internacionales), literaria y compositiva, siendo especialmente interesantes las referencias indirectas a otros músicos y artistas. Se suceden otros intercambios (entradas de conciertos, libros), opiniones estéticas y personales como los problemas de salud de Selva que dan testimonio de la fuerte y cercana relación compartida por ambos. Desde un tono literario sincero podemos acceder a un diálogo prácticamente continuado de las ocupaciones diarias de ambos artistas y de la diversidad de facetas compartidas desde 1924 a 1940.

¹⁰¹⁴ Carta de Blanche Selva a Vincent d'Indy. Barcelona, 27-X-1930. Carta original manuscrita en francés conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 83.

¹⁰¹⁵ Cartas de Blanche Selva a Joan Junceda. Barcelona, 13-XI-1930 y 13-XII-1930. Se conservan copias de los originales manuscritos en catalán, propiedad de Esperança Junceda, en el archivo familiar Selva de La Touche (Valence): FSELV.

¹⁰¹⁶ Junto a esta correspondencia se encuentran dos escritos diversos del pedagogo sin fechar. Correspondencia original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, docs. 1-116. Véase el Apéndice XV.2.1.Epistolario.

¹⁰¹⁷ Por años, Selva escribió a Llongueras una carta en 1924, seis en 1925, catorce en 1926, veintiséis en 1927, veintiuna en 1928, tres en 1929, seis en 1930, una en 1931, ocho en 1932, cuatro en 1933 y 1934, seis en 1935, tres en 1936 y una en 1940.

¹⁰¹⁸ La geografía de la correspondencia con Joan Llongueras es también variada (Praga, Sant Jean de Luz, Brive, Bruselas, París), siendo mayoritario el epistolario escrito desde Barcelona.

b. Epistolario dirigido a Selva (1923-1927): contenidos y consideraciones

Sólo un 2,5 % del epistolario documentado en Cataluña va dirigido a Selva. Concretamente nos referimos a las dos felicitaciones de recepción de la insignia de la cruz de *Chevalier de St. Sava* de su majestad Alexandre I (1923)¹⁰¹⁹, y a la carta de Ramon Torra del Orfeó Manresà, interesándose por organizar un ciclo de sesiones sobre Beethoven en Manresa (Barcelona) en 1927¹⁰²⁰.

c. Epistolario indirecto diverso, 1928-1952

Finalmente localizamos tres cartas en el archivo de la Academia de Música Granados-Marshall con referencias indirectas a Blanche Selva, lo que constituye un 2,5% del epistolario global. Se trata de una carta de Joaquín Rodrigo a Franck Marshall en la que se cita una demanda de obras de Rodrigo por parte de Selva (1928)¹⁰²¹. En 1929, el organista balear J.M^a Thomas (1896-1966) comenta a Franck Marshall la existencia de una discípula mallorquina de Selva¹⁰²². Finalmente en 1952, Manuel Brescané pide a Marshall el tratado para piano de Selva *L'Enseignement Musical de la Technique du Piano*¹⁰²³.

VII.3.2. Conferencias y escritos musicográficos

a. Introducción

Las conferencias hológrafas conservadas en la BC contienen dos opúsculos manuscritos diferentes, que agrupan ocho conferencias sobre Bach y Mozart (1926-

¹⁰¹⁹ Cartas de W. Bochko Chistitch a Blanche Selva. París, 11-V-1923 y 4-VI-1923. «*Carte de la légation du royaume des serbes, croates et slovènes en France*». Cartas originales manuscritas conservadas en Barcelona : MMB, doc. 10.176 y 10.177.

¹⁰²⁰ Carta de Ramon Torra a Blanca Selva. Manresa, 21-XII-1927. Carta manuscrita copiada por Blanche Selva y conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 47.

¹⁰²¹ Carta de Joaquín Rodrigo a Franck Marshall. Valencia, 20-VIII-1928. Carta original manuscrita en valenciano conservada en Barcelona: AMGM, M 03.01.1.

¹⁰²² Carta de J.M^a Thomas a Franck Marshall. Barcelona, 30-XII-1929. Carta original manuscrita en catalán, conservada en Barcelona: AMGM, M 03.01.1., doc. 1160.

¹⁰²³ Carta de Manuel Brescané a Franck Marshall. Barcelona, 12-III-1952. Carta original manuscrita en castellano conservada en Barcelona: AMGM, M 03.01.1, doc. 45.

1927)¹⁰²⁴ y tres sobre las escuelas italiana y francesa para violín y para clavecín o piano (1928)¹⁰²⁵, probablemente concebidas como presentaciones de sus propios conciertos.

Se trata de un conjunto de escritos fechados a finales de los años veinte. Contienen todo el texto desarrollado íntegramente en catalán, exponiendo ordenadamente los repertorios a interpretar ya sea para piano solo o a dúo (violín y piano). Se trata de manuscritos definitivos y en perfecto estado de conservación, por lo que deducimos que estos documentos se prepararon para ser leídos con fines pedagógicos. Observando la extensión de todas las conferencias, podemos suponer que su lectura oscilaría entre veinte y treinta minutos de duración previa al concierto.

b. Conferencias realizadas en Cataluña

Además del escrito, Selva dominó también el medio oral. Así lo atestiguan sus presentaciones, audiciones explicadas y conferencias en catalán habituales en sus conciertos. En ellas, Selva comentaba y analizaba los principales temas de las obras de los conciertos y tocaba citas musicales a priori a los conciertos a modo de ejemplos musicales¹⁰²⁶.

Selva, que ya había dado algunas conferencias en la Libre Esthétique de Bruselas, entre 1902 y 1904¹⁰²⁷ y en Estrasburgo en 1920, impartió en Cataluña entre 1925 y 1930 varias conferencias. Entre las que destacan cuatro grandes ciclos de conferencias: «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí» (Sala Parés: 11 de diciembre de 1925 a 11 de junio de 1926) publicadas en la *Revista Musical Catalana*, ocho sesiones sobre la música de Bach y Mozart (Sala Parés: 26 de junio de 1926 a 3 de junio de 1927), cuatro sesiones sobre «Les grans sonates per a piano de Beethoven» (Palau de la Música Catalana: 29 de marzo a 11 de abril de 1927) y

¹⁰²⁴ Manuscrito hológrafo escrito en tinta, conservado en Barcelona: BC, M5771/1, 294 pp. Véase el apéndice literario XV.3.3.1.b. Conferencias (CD adjunto).

¹⁰²⁵ Manuscrito hológrafo escrito en tinta, conservado en Barcelona: BC, M5771/2, 108 pp. Véase el apéndice literario XV.3.3.1.b. Conferencias (CD adjunto).

¹⁰²⁶ Como resalta Guy Selva, sorprende la cantidad de ejemplos musicales dibujados en los textos de Selva. A primera vista, se percibe la seguridad de la pluma, la precisión de los trazos y el equilibrio de las formas. Selva fue una excelente dibujante como lo revelan algunos esbozos de personajes de la comedia del arte dispersos en los márgenes de algunos de sus papeles de trabajo. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.173.

¹⁰²⁷ Maus especifica concretamente que Selva impartió las conferencias del 11-III-1902, 1903 sobre «La Suite Instrumental» y un concierto el 8-III-1904. En: MAUS, Madeleine Octave. *30 Années de Lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique, 1884-1914*. Bruselas: Lebeer Hossmann, 1980; p.268.

finalmente tres sesiones sobre la música de los maestros italianos, clavecinistas franceses, autores románticos y modernos (Sala Parés: 21 de diciembre de 1927 a 23 de febrero de 1928), así como la conferencia-concierto sobre el centenario del Romanticismo (Palau de la Música: 30 de mayo de 1930)¹⁰²⁸.

Especialmente llamativa resulta la conferencia-concierto celebrada en el día exacto al centenario de la muerte de Beethoven titulada «Beethoven: el nostre cantor i germà» (26 de marzo de 1927) leída por Joan Llongueras en el Palau de la Música de Barcelona, bajo la organización de la Associació d'Amics de la Música. En el programa de concierto, podemos ver un esquema de la conferencia que finalizó con una «Plegaria en unió amb la música i el cor de Beethoven» y la interpretación de las *33 Variaciones sobre un vals Diabelli, op.120* por la propia Selva, a su vez comentadas en el programa de mano del concierto también escrito por ella¹⁰²⁹.

Varios son los programas de conciertos especificados como «audiciones explicadas», interpretaciones comentadas que Selva y Joan Massià ofrecieron tanto en Barcelona como en otras localidades, entre las que destacamos: Reus (14 de enero de 1926), Sallent (27 de marzo de 1927), Sabadell (20 de abril de 1927), Vic (25 de abril de 1927) y Manresa (18 de diciembre de 1927), localidades en las que Selva ofreció mayoritariamente parlamentos sobre Beethoven¹⁰³⁰.

Todas las charlas siguen un patrón más o menos similar: introducción, comentarios aislados de cada obra con ejemplos y un comentario más extendido de la última obra. En cada una de las obras comentadas, aparecen breves datos biográficos que detallan la historia natural: vida y muerte del compositor, ascendencia o descendencia, junto a algunos aspectos más significativos de su personalidad (sensibilidad, formación e influencias). En ellas subyace la voluntad instructiva propia del Novecentismo, difusora de una cultura musical de índole pragmática y formativa,

¹⁰²⁸ Véase el apéndice XV.1.16: Tabla de conferencias de Blanche Selva en Cataluña, 1925-1928 (CD adjunto).

¹⁰²⁹ Como colofón al evento, Selva publicó varios fragmentos de la conferencia en *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* y un artículo en *La Veu de Catalunya* igualmente titulado «Beethoven el nostre cantor i germà», en: SELVA, B. «Beethoven el nostre cantor i germà», *LVC* 27-V-1927, p.3.

¹⁰³⁰ Véase: SELVA, B. «Commemoració del primer centenari de la mort de Beethoven. Conferència de Blanca Selva», *Diari de Sabadell i sa comarca*: 22-IV-1927, pp.1-2.

como se desprende de la abundante presencia de citas musicales desglosadas con detalle a lo largo de dichas conferencias¹⁰³¹.

Además del nivel pedagógico, hemos de hacer hincapié en el lenguaje literario de las charlas íntegramente comentadas en catalán. Esta voluntad de normalización lingüística, enmarcada en el programa político del *Nou-cents*, aparece aquí en su faceta musical. Es decir, Selva no sólo «catalaniza» los títulos de las obras, expresados siempre en traducciones más o menos posibles, también muestra una intención consciente por aportar un nuevo vocabulario musical en catalán, que responda a las necesidades de renovación de la enseñanza musical de su tiempo.

Así aparecen también tecnicismos propios del análisis clásico de Riemann («periodo», «frase», «semifrase»), y formal basado en el modelo sonatístico, junto con expresiones específicas propias del análisis de inicios del siglo XX (palabras como «exposición terminal» - que hoy día han quedado ya obsoletas y que sustituimos por términos como «periodo conclusivo»-). Junto a ellos, también apreciamos matices y giros lingüísticos propios de la interpretación («articulación») y la lengua oral, más concretamente del «habla novecentista» teñidos constantemente del ideario idealista y platónico de la época («arte verdadero», «obra magnífica y luminosa»...etc.), así como palabras propias del subjetivismo romántico y vanguardista de presencia más marginal («atmosfera tenebrosa»...).

En este sentido literario, añadimos una amplia presencia de palabras prestadas del lenguaje poético, utilizadas para describir motivos musicales dotados de «carácter personal», como si de motivos humanizados se tratara («temas bellos, juguetones, enérgicos»,...etc.), prueba de la influencia indirecta de la poesía novecentista a finales de los años veinte en la musicografía de Selva.

VII.3.3. Otros textos autógrafos:

a. Orientacions d'art II: Les malifetes de la poca educació musical, 1935

Este manuscrito hológrafo de treinta y ocho páginas en tinta, escritas en Barcelona el 19 de marzo de 1935¹⁰³² es un esbozo provisional a un texto pre-definitivo

¹⁰³¹ Esta reiterada presencia de motivos musicales supone una aplicación directa del análisis auditivo, glosando a modo de *exempli* prácticos los repertorios a interpretar. Así hemos de suponer que estas citas motivicas funcionarían como «ejemplos sonoros» acompañando las conferencias. Véase el apéndice literario XV.3.3.1.b. Conferencias (CD adjunto).

seguramente continuación de «Orientacions d'art I: Meditació sobre el silenci» (1935) ya comentado¹⁰³³.

La presencia de marcas textuales como subrayados y frases reordenadas, junto con los números encasillados en sus márgenes¹⁰³⁴, así como el tono pedagógico y el uso del Preludio en Do menor de J.S. Bach a modo de ejemplo práctico, con treinta y nueve citas musicales, revelan que el escrito pudo ser utilizado también como conferencia o concierto comentado y que tuvo ante todo una finalidad didascálica.

Orientacions d'art II... pretende mostrar el «equilibrio de contrarios» o espíritu vital invisible inherente en la música¹⁰³⁵, y desenredar las dificultades de la interpretación explicando de una manera práctica y útil al intérprete las bases formales del lenguaje musical desde el acento métrico, a partir de los paralelismos música y palabra heredados del simbolismo francés (Baudelaire, Camille Mauclair, Lucien Fabre), así como del wagnerismo contemporáneos.

Selva critica así la falta de educación musical en la interpretación contemporánea, cuya formación confusa y superficial derivada de la revolución rítmica o «liberación rítmica» de Stravinsky, es la culpable junto con otros «teóricos de la música» de la deconstrucción musical latente en la mayoría de ediciones musicales alemanas e interpretaciones contemporáneas¹⁰³⁶ y que Selva rebate con la genialidad constructiva de J.S. Bach, del que analiza el mencionado preludio desde una perspectiva práctica e interpretativa.

¹⁰³² Ms. inédito conservado en Barcelona: BC, BC/ M 6346. Véase el apéndice literario XV.3.3.1.a. Artículos (CD adjunto).

¹⁰³³ Dadas las abundantes correcciones gráficas de la autora, la dedicatoria a uno de los redactores de la *Revista Musical Catalana*, Frederic Lliurat, así como la alusión a propósito del Preludio en Do menor de *El clave bien temperado I*, analizado en el texto y especificando «...véase el suplemento musical...». En: SELVA. *Orientacions d'art II...*, p.11.

¹⁰³⁴ Los números especificados del 13 al 40, indicarían probablemente los minutos del texto, con una duración aproximada de cuarenta y cinco minutos.

¹⁰³⁵ En el final del escrito, la autora expresa de manera muy poética su voluntad de «penetrar en el contexto interior» de la música anticipada al comienzo: « [...] *lluminosa certitud del cor i de l'esperit [...], el misteri de l'esperit invisible; el misteri de la vida donada que dóna vida, vida manifestada, vida comunicativa, la paraula, el gest, la forma, el color, l'accent. Accent que atreu tot accent [...] que prova de dir i cantar*». En: SELVA. *Orientacions d'art II...*, pp. 9, 30, 37 y 38.

¹⁰³⁶ *Ibíd.*, p.30.

Para ello, resume las principales claves de la acentuación, matices, dicción y expresividad, que han de permitir al intérprete comprender o «iluminar» las leyes naturales que rigen el lenguaje del esqueleto musical, tanto teórico-compositivo como técnico-interpretativo, fundamentado a partir de las leyes constantes de la resonancia natural, modos y tonos primordiales («sonido generador» de la melodía), ritmo primordial y armonía; concediendo una primacía especial a la línea melódica esencial o «estado fundamental melódico» así como a la estructura formal, auténtica perspectiva musical que compara con el dibujo¹⁰³⁷. Todo ello fin último y verdadero de la bella expresividad y misterio de la interpretación¹⁰³⁸.

Orientacions d'art II... avanza de la estructura interior (perspectiva formal), al lenguaje musical (acento), expresividad (dibujo) y gesto comunicativo, desarrollando consideraciones generales desde un pensamiento dualista, basado en principios contrarios. Para Selva la melodía consta de neumas gregorianos formados por contradicciones acentuales con superposiciones de acentos téticos y anacrúsicos (contrarios), que enriquecen el «estado melódico-rítmico fundamental» con múltiples «estados ornamentales» coexistentes.

Por otro lado, además de realizar un análisis específico del preludio explica varios fenómenos generales desde una perspectiva útil al intérprete, como las «corrientes entrecruzadas» u «ondulación sonora», entendida como aflojamiento gradual de la agógica, fluctuación de ondulaciones ornamentales o volutas armónico-melódicas [1]¹⁰³⁹. Las formas de preludiar «atmosférica» de la primera parte con la resplandeciente y afirmativa de la segunda parte [2]. La elección de velocidades y diferentes tempos en la obra [3], así como las diferencias de acento y compás y sus formas de acentuación en la interpretación [4].

En la primera parte del preludio, compara el «estado ornamental» con la hojarasca que analiza como balanceos de olas a diferentes niveles: variantes rítmicas,

¹⁰³⁷ *Ibid.*, pp.2-4. Como afirmación interdisciplinar cf.: «[...] Si dibuixem un arbre, tampoc tenim de dibuixar totes les fulles i llurs nervis...però sí havem de precisar algunes branques i potser alguna fulla [...] I si dibuixem una fulla haurem de tractar amb [...] tots els detalls de la seva forma i del seu esquelet (traçat) fibrós...No hi ha cap contradicció en la manera de tractar els mateixos elements segons el conjunt al que es refereixen [...] sinó la justa observació de la perspectiva». En: Selva, *Ibid.*, pp.7-8

¹⁰³⁸ *Ibid.*, pp.27-28.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, pp.17-19 y 27.

neumas melódicos y fraseos en apoyaturas, poli-melodías o arpegiados harmónicos que asimila a un coral que fragmenta en periodos y progresiones. La segunda parte de este ensayo, presenta un análisis rítmico con acentos anacrúsicos en zigzag y téticos contrapuestos, seguido de un análisis de la gran estructura o «nebulosa armónica» más inestable en pequeños bordados y motivos rítmicos de la fuga, basada en el eje armónico de la subdominante y la dominante secundaria¹⁰⁴⁰, finalizando con un breve análisis del recitado libre del «Adagio» y del declamado del «Allegro».

En definitiva, Selva desarrolla una musicografía científica con influencias poéticas en una gran diversidad de formatos literarios (libros, artículos, conferencias, ensayos) y riqueza de contenidos, destacando especialmente la musicografía de pequeño formato (notas al programa). Musicografía que requiere un mínimo conocimiento de las nociones musicales y que dirige a oyentes o lectores especializados previamente formados y conocedores de los repertorios, contribuyendo así a ampliar el gusto y canon musical del público y a enfatizar el fin didáctico de la música tan propio de la cultura novecentista.

¹⁰⁴⁰ *Ibíd.*, p.22.

CAPÍTULO VIII:

BLANCHE SELVA COMPOSITORA

VIII. 1. INTRODUCCIÓN

VIII.1.1 Repertorios franceses documentados en Cataluña

Se han localizado tres composiciones editadas del periodo francés de Selva en Cataluña¹⁰⁴¹. Concretamente hemos documentado en el Museo de la Música de Barcelona las dos obras para piano «Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche» y «Cloches au soleil, cloches d'Italie» del recopilatorio pedagógico *Album pour petits et grands, recueil de pièces de piano à 2 et 4 mains, composées par un groupe de musiciens de la Schola Cantorum* (París: Mutuelle, 1905)¹⁰⁴², mientras que en la Biblioteca de Cataluña localizamos la canción *Rosaire. L'église habillée de feuilles* con letra de Francis Jammes (París: Mutuelle, 1906)¹⁰⁴³.

a. Album pour enfants petits et grands...: «Cloches dans la brume» y «Cloches au soleil», 1905

En 1905, la Edición Mutuelle en la que René de Castéra era el presidente y Selva miembro del comité de selección¹⁰⁴⁴, destinada a publicar las obras de los profesores y de los mejores alumnos de la Schola Cantorum, publicó un *Album pour enfants petits et*

¹⁰⁴¹ Todas las partituras analizadas en este capítulo pueden consultarse en el apéndice XV.2. Catálogo musical. Además, los textos literarios de las canciones pueden consultarse en el apéndice XV.5. Textos de obras vocales (CD adjunto).

¹⁰⁴² En: AA.VV., *Album pour petits et grands, recueil de pièces de piano à 2 et 4 mains, composées par un groupe de musiciens de la Schola Cantorum*. París: Mutuelle, 1905; pp. 84-91. Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: MMB, R.02 334.

¹⁰⁴³ SELVA, Blanche. *Rosaire. L'église habillée de feuilles*. París: Mutuelle, 1906; 13 pp. Se conserva una copia de esta edición en Barcelona: BC, M 1348 [El ejemplar conservado lleva el sello de la Biblioteca del Institut d'Estudis Catalans].

¹⁰⁴⁴ Sobre la relación de Blanche Selva con René de Castéra consúltese: GAY, Claude. «Blanche Selva et les frères Castéra: une amitié indéfectible et féconde...». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010, pp. 163-178.

grands en el que la mayoría de los scholistas aportaron breves piezas para piano¹⁰⁴⁵. El carácter pedagógico del album fue ilustrado en la portada por un dibujo de Maurice Denis¹⁰⁴⁶ representando Blanche Selva al piano, rodeada de jóvenes alumnos, René de Castéra girando páginas, bajo la mirada protectora de Vincent d'Indy y Séverac¹⁰⁴⁷.

Para esta ocasión, Selva compuso especialmente dos piezas: *Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche* en homenaje a Vincent d'Indy y *Cloches au soleil, cloches d'Italie*¹⁰⁴⁸. La pianista terminó de escribir *Cloches dans la brume...* en octubre de 1904 y su alumna Mme. Réccappé estrenó *Cloches dans la brume...* y *Cloches au soleil...* en la Schola Cantorum de París el 19 de diciembre de 1907.

Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche es una pieza para piano breve de carácter impresionista escrita en *ppp* y compás 2/2 con la indicación de tempo *Très calme et estompé* (Muy tranquilo y difuminado) e indicación metronómica de 60 = blanca. Destacan las resonancias de la obra que recuerdan las armonías de Debussy conseguidas mediante el uso del doble pedal y las cuartas paralelas que enfatizan la sensación de lejanía de la obra. «*Cloches dans la brume*» se divide en cuatro secciones: la primera *Très calme et estompé* (cc.1-27) está en *ppp*, la segunda sección está escrita *dans un sentiment très vague et toujours lointain* en *pp* (cc.28-53). En la tercera sección *Vif* (cc. 54-100) se alternan los compases de 2/8 y 3/8 imitando la sonoridad del carrillón con picados en la mano derecha y una nota pedal mantenida en la mano izquierda. Finalmente la cuarta sección (cc. 101-119) repite el primer movimiento en 2/2 y *ppp*. Así pues la estructura formal de «*Cloches dans la brume*» es de ABCA.

La primera sección (cc.1-27) presenta seis motivos, los cinco primeros son acórdicos y sus tresillos de cuartas paralelas contribuyen a crear una atmosfera armónica desdibujada propia de las brumas evocadas en el título de la obra. Si bien se encuentra en modalidad de Mi, predomina el *ostinato* triádico de sonoridad natural en la mano

¹⁰⁴⁵ Los compositores participantes fueron Albéniz, Alquier, Bordes, Bret, Bréville, Castéra, Coindreau, Dupuis, Estienne, Gay, Groz, d'Indy, Labey, La Tombelle, Pineau, Roussel, Saint-Requier, Samazeuilh, Selva, Sérierux, Séverac y Witkowski. En: LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». *Ibid.*, p.203, n.4.

¹⁰⁴⁶ Sobre las relaciones entre Blanche Selva y Maurice Denis véase: GRIVEL, Delphine. « À la croisée des arts: Blanche Selva et Maurice Denis». *Ibid.*, pp. 219-233.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁴⁸ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.70.

izquierda (do-mi-sol). Esta primera sección finaliza con un motivo cadencial en Si que se repetirá al final de la obra.

Ejemplo 9. *Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche*, cc.1-4.

Enlazando con la sección anterior, la segunda sección presenta un tema melódico pentatónico en Si (cc. 28-31) que avanza hacia un tema cadencial con Do# como ornamento en la mano derecha. Un tercer motivo en salto de séptima aparece en el c.37 sucedido por saltos de cuartas paralelas en la mano derecha que finalizan en un calderón (cc. 41-44). A continuación le sigue un tema ondulante en Sib (cc.45-48) que se cierra con un tema cadencial en *ritardando* y *pp* sobre Si natural. Sonoridad predominante en la tercera sección cuyo recitativo evoca en los picados de la mano derecha la tímbrica del carrillón. Un pedal mantiene resonando una tercera en la mano izquierda mientras que la mano derecha realiza un tema cíclico y ondulante que se repite en los cc. 77-100, finalizando con una semicadencia en Si. Finalmente la cuarta y última sección reexpone en la misma modalidad inicial de Mi y en *ppp* los motivos de las cuartas paralelas iniciales, manteniendo el mismo *ostinato* triádico (do-mi-sol) en la mano izquierda y finalizando en un acorde de quinta sobre la tónica Mi.

Dedicada a Bernardette Maurice Denis, hija del pintor Maurice Denis, *Cloches au soleil, cloches d'Italie* es una pieza para piano de extensión más larga que la anterior si bien evoca una atmosfera impresionista similar. Sus 140 cc. se dividen en seis secciones, resultando una forma en episodios de estructura cíclica ABBCBA similar a la anterior *Cloches dans la brume...*. Escrita en el brillante tono de La Mayor, la primera sección (cc.1-22) es rápida con indicaciones de *Vite* y 208 = negra. Se inicia con una introducción en *ff* de semicorcheas con un pedal mantenido en la mano izquierda sobre la dominante Mi. Le sigue el primer tema A alegre y solemne en el agudo recitado en *f* y con ritmos mezclados de 2/4 y 3/4 por la mano izquierda mientras la mano derecha

acompaña con un *ostinato* sobre Mi también de sonoridad abierta y brillante en la quinta (mi-si) de los cc.14-22.

Ejemplo 10. *Cloches au soleil, cloches d'Italie*, cc. 5-13.

La segunda sección (cc. 23-41) escrita en *Le double plus lent* (104= negra) mantiene el compás binario de la anterior y presenta el segundo tema B en la mano izquierda, un tema brillante y ondulante en La Mayor a base de tresillos que se cruzan con el *ostinato* en corcheas de la mano derecha. La tercera sección (cc.42-67) presenta el mismo tema B ahora en la mano derecha, figurando en *ff* y *Très martelé* (muy percutido) y con un cambio de metro al estar escrito en 6/8. Esta repetición de B acompañada por acordes finaliza con un tema cadencial (cc. 58-62) que enlaza con una sección modulante (cc.62.67) en *pp* anticipando la armonía de Fa# mayor propia de la cuarta sección.

La cuarta sección (cc.68-97) escrita en *Plus vite* (132= negra con puntillo) presenta un tercer tema C ondulante y agudo, verdadero clímax de la obra, que se prolonga hasta el c. 91. Le sigue una semicadencia en la dominante Do en el grave de la mano izquierda (cc.92-97). Se trata de una sección en *pp* con indicación de sordina y *très clair* (muy claro). La quinta sección (cc.98-115) reexpone el tema B en La Mayor, figurando escrito *Lontain* (104= negra) en *ppp*. Esta sección finaliza con una semicadencia en Mi y en *ff*. Finalmente la sexta y última sección (cc.116-140) reexpone A en La Mayor y finaliza con una cadencia perfecta. Destaca la indicación *Le double plus vite* y en *ff*, si bien la repetición del tema (c.125) es en *pp* y con sordina disminuyendo y ralentizándose en el pedal de Mi hasta el final.

Para Florence Launay las dos piezas no presentan dificultades técnicas si bien exhiben un refinamiento de la escucha del alumno en la utilización de las cualidades percusivas del piano y en el empleo de los pedales. Y muestran ya tres elementos constitutivos de la escritura de Selva que serán constantemente presentes en todas sus

obras: la inspiración popular y meridional, la escritura contrapuntística despojada y la simplicidad armónica¹⁰⁴⁹.

b. Rosaire. L'église habillée de feuilles, 1906

Rosaire... es un dúo para voz de mezzosoprano y piano. Y una de las pocas obras de Selva publicadas (París: Mutuelle, 1906)¹⁰⁵⁰. Contiene textos religiosos del poeta, novelista, dramaturgo y crítico francés Francis Jammes (1868-1938) y va dedicada a la Princesa Edmond de Polignac¹⁰⁵¹. Como indica Florence Launay, se presenta bajo la forma de un corto ciclo encadenando sin interrupción los dos últimos poemas de *Rosaire* de Francis Jammes y los poemas *L'église habillée de feuilles* (1905) publicado entre otros muchos poemas en el célebre recopilatorio *Clairières dans le ciel* (1906)¹⁰⁵².

Estrenado en la Société Nationale de París el 21 de marzo de 1908 por la cantante Jane Bathori acompañándose ella misma al piano, se divide en seis secciones musicales (ABCDEF), resultando una estructura en forma de himno que contribuye a enfatizar el carácter místico-religioso del poema. El estilo de *Rosaire...* es de una gran libertad armónico-melódica, así como rítmica, predominando cambios de compás y acordes alterados.

Todas las secciones, a excepción de la primera, presentan una estructura similar: contienen diversas frases en estilo recitativo sucedidas por un solemne estribillo «Je vous salue Marie» cerrándose con un postludio pianístico. La primera de ellas «Je suis une brevis» (cc.1-21) en tempo *Très modéré* y Do mayor es una metáfora cristiana en la que una oveja padece de noche entre claveles, esperando el renacer de la aurora y del sol. Predominan frases en estilo declamado en Mi modal, destacando un pedal en La en la cuarta frase y el postludio (cc.14-21) que finaliza con una cadencia perfecta en Do mayor. Rítmicamente hay cambios de compás (3/4, 5/4 y 2/4).

¹⁰⁴⁹ LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p. 204.

¹⁰⁵⁰ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.70.

¹⁰⁵¹ Hemos localizado dos copias de esta partitura. Una en Barcelona [con el sello de la Biblioteca del Institut d'Estudis Catalans]: BC, M 1348 y otra en París: BNF, Vm 7.13632.

¹⁰⁵² LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p.205.

La segunda sección «Resurrection» (cc. 22-46) en tempo *Lent* y Fa mayor es una salutación a la Virgen precedida por dos símbolos: la rosa silvestre y la campana pascual, ésta última representada en brillantes tresillos de corcheas modulando de Do mayor a La mayor (cc. 28-37). Se inicia con frases en estilo declamado seguidas del estribillo «Je vous salue Marie» (cc.38-39) interpretado de manera solemne y apoyado en un pedal en la dominante Mi. El postludio se cierra en la semicadencia de La mayor (Mi). Como en la sección anterior abundan los cambios de compases (2/4, 3/4 y 4/4), si bien la negra se mantiene como unidad de pulsación.

La tercera sección «Ascension» (cc.47-64) es otra salutación a la Virgen precedida de la imagen de una ermita escarpada en la que habitan palomas. Se inicia con un recitativo en Sol grave (cc.47-50) describiendo la ermita escarpada que contrasta con el agudo de la siguiente frase en la que el rebaño escala hasta el cielo, palabra destacada como Mi#4 y clímax de la frase. Lo mismo ocurre con la tercera frase en la que hallamos un Mi4 en *f* sobre la palabra «Soleil». Le sigue el estribillo acompañado de tresillos manteniendo un pedal de tónica en La mayor (cc.56-57). El postludio finaliza en Mi mayor en el grave.

Ejemplo 11. *Rosaire. L'église habillée de feuilles*, cc.56-57.

La cuarta sección «Pentecôte» (cc.65-83) es otro saludo a la Virgen precedido por las metáforas de los fuegos pastorales y la cena del pobre. Escrita en Do# menor arranca en tempo *Moins lent* y con un primer recitativo en Re (cc.65-69). La segunda frase culmina en el clímax de Mi#4 (c.72) sobre la palabra «Espíritu». Después de un breve enlace (c.77) reaparece el estribillo apoyado por un pedal en Mi en el piano seguido del postludio calmado y en *p* (cc.80-83).

La quinta sección «Assomption» (cc.84-100) es otro saludo a la Virgen precedido de la imagen de una anciana que lleva una carga de madera y una paloma que

vuela símbolo de la plegaria. Se inicia con un recitativo en La (cc.84-90), sucedido por un recitativo en Do en el que destaca el acompañamiento cristalino y agudo del piano en Do mayor a propósito de la paloma que vuela hacia la luz sobre las palabras «...vol à la lumière se fond si bien qu'il n'est bien tôt....» (cc.91-94). Regresa el estribillo en Mi mayor (cc.96-97) seguido del postludio sobre una semicadencia en La mayor.

Finalmente en la sexta y última sección «Couronnement de la Vierge» (cc.101-124), Jammes compara la santidad de María con una corona de astros, un cetro de flores de lis y una guirlanda de rosas. Predomina una sonoridad acórdica en el acompañamiento en el tono brillante de Mi mayor y en *f*, destacando un primer recitativo en Mi (cc.101-109), un segundo recitativo en Sol (cc.110-115) y el estribillo (cc.115-117) con un pedal mantenido en Mi. El último postludio (cc. 118-124) con sonoridad de Mi modal termina con una marcada última cadencia perfecta sobre La mayor.

Así pues, en estas primeras composiciones francesas de Selva apreciamos varias características que anticipan el estilo compositivo de sus repertorios catalanes posteriores. Por un lado, el interés por la poética infantil evidente en «Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche» y «Cloches au soleil, cloches d'Italie» (*Album pour petits et grands...*, 1905); por el otro lado, la presencia de un misticismo religioso patente en *Rosaire...* (1906). Además, llama la atención el interés por componer obras de pequeño formato con el piano y la voz como protagonistas. A nivel estilístico, sobresalen ya algunos rasgos constantes en el lenguaje tonal de la compositora: el uso de sonoridades impresionistas de carácter descriptivo como la sensación de lejanía conseguida gracias al uso del doble pedal («Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche»), la preferencia por sonoridades brillantes y consonantes de 3ª, 4ª y 5ª, cambios de metro y compás, gran variedad de dinámicas (*pp* a *fff*), formas cíclicas y secuenciales o himnicas, así como un gran rigor al adaptar el texto a la música especialmente en los recitativos vocales.

VIII.1.2. Nuevos repertorios catalanes inéditos

Durante los años barceloneses, Selva compuso casi la mitad del grueso de sus composiciones hasta ahora conocidas¹⁰⁵³. Catorce piezas de cámara descriptivas de pequeño formato fueron escritas entre 1926 y 1935. Hablamos de álbumes de canciones, dúos y piezas breves para piano así como obras corales la mayoría inéditos. Un 82% de estas creaciones son líricas, predominando poemas de temática tradicional, religiosa, paisajística o animalística, estrechamente vinculada a la literatura novecentista de su tiempo¹⁰⁵⁴.

Concretamente la primera composición es la canción coral a cinco voces *La farigola* (1926)¹⁰⁵⁵ con letra de Jacint Verdaguer, sucedida por el dúo inédito para voz y piano dedicado a Joan Llongueras *Muntanya blava* (1928)¹⁰⁵⁶. En 1929, Selva compuso cinco obras: la canción coral *El tronc*¹⁰⁵⁷, la canción para voz, violín y piano [*La nit de la Puríssima*]¹⁰⁵⁸, la suite manuscrita para piano y violín *Cants de llum*¹⁰⁵⁹, el motete para tres voces femeninas y piano *Benedictus/Quicumque enim/ Pater noster*¹⁰⁶⁰ y la canción para voz y piano dedicada a Déodat de Séverac *Mes de Maria*¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵³ Florence Launay sitúa la producción catalana de la artista como segunda fase creativa de las composiciones de Selva. *Ibíd.*, p.209.

¹⁰⁵⁴ Recientemente documentamos en la BOC dos canciones corales inéditas *La farigola* (1926) y *El tronc* (1929), mientras que siguen perdidas las tres piezas breves para piano *Ulls clars, ànima recta* (s.f.), *Pau del cel* (s.f.) y la obra vocal *L'alzina vella* (1928). Véase el apéndice XV.1.2.: Tabla de composiciones de Blanche Selva documentadas en Cataluña, 1905-1935 (CD adjunto).

¹⁰⁵⁵ Blanche Selva. *La farigola*, partitura inédita ms. en tinta conservada en Barcelona: BOC, 3 pp.

¹⁰⁵⁶ Selva. *Muntanya Blava*, partitura inédita ms. en tinta conservada en Barcelona: MMB, 021739, 8 pp.

¹⁰⁵⁷ Selva. *El tronc*, partitura inédita ms. en tinta conservada en Barcelona: BOC, 8 pp.

¹⁰⁵⁸ Selva. [*La nit de la Puríssima*], partitura ms. en tinta conservada en Valence: FSELV, 9 pp. [Se conserva una copia en Manresa (Barcelona): Colección particular Blanca Morera].

¹⁰⁵⁹ Selva. *Cants de llum*, partitura inédita ms. en tinta conservada en Barcelona: BOC, II/39L, 34 pp. Hemos presentado una comunicación inédita sobre esta suite en: FONT, Montserrat. «Blanche Selva (1884-1942): una compositora entre París y Barcelona». En: Hans-Joachim Hinrichsen y Laurenz Lüteken (eds.). *Passagen, 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* (Zürich, 10-15 Julio), Kassel: Bärenreiter, 2007, p. 146.

¹⁰⁶⁰ Selva. *Benedictus/Quicumque enim/ Pater noster*, partitura inédita ms. conservada en Barcelona: BOC, 4 pp.

¹⁰⁶¹ Selva. *Mes de Maria*, partitura inédita ms. en tinta conservada en Valence: FSELV, 6 pp.

Dos años más tarde compuso el himno dedicado a la Virgen de Montserrat *Pensament matinal* (1931)¹⁰⁶², un album para piano publicado *Primers jocs (premiers jeux). Douze pièces très faciles pour piano* (París: H. Hérelle & Cie., 1931)¹⁰⁶³, el album inédito para piano *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègleries, neuf pièces pour piano* (1931)¹⁰⁶⁴ y *Deu cançons originals o dix mélodies pour voix e piano* (1935) esta última premio del XIVº Concurso de Composición Concepció Rabell i Cibils del mismo año¹⁰⁶⁵.

Nueve de estas composiciones son líricas y con letra en catalán. En ellas, predominan letras de poetas catalanes como Jacint Verdaguer (*La farigola*, 1926), Joan Maragall (*La nit de la Puríssima*, 1929), *La ruta il.luminada* de Miquel Melendres (1905-1974), *A mig camí la rosada* del poeta y escritor mallorquín Miquel Ferrà (1885-1947), así como *L'estiu al cor* del pedagogo Joan Llongueres. Incluso la propia Selva escribirá la letra de una de sus composiciones, *Pensament matinal* (1931).

Sólo dos de sus composiciones catalanas, un 18% del total, se estrenaron en vida de la artista, posiblemente por ser más reconocida públicamente como intérprete que como compositora. Así, *Cants de llum* sonó en Barcelona el 10 de abril de 1929¹⁰⁶⁶ y el motete *Benedictus/Quicumque enim/Pater noster* (1929) fue interpretado por el Orfeó Català (s.f.). Póstumamente, cuatro de les *Deu cançons originals* («La Puríssima», «Els Reis», «Posta de lluna» y «Grill») junto con la canción *La nit de la Puríssima* (1929) y la suite *Cants de llum* pudieron escucharse en el concierto-homenaje celebrado por la Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell en el Casal del Metge de Barcelona el 21 de abril de 1968. Otras cinco de las *Deu cançons originals* se estrenaron póstumamente en el concierto conmemorativo al centenario de su nacimiento en Barcelona el 17 de junio de 1984. Concretamente la soprano Lourdes Colomé y la

¹⁰⁶² Selva. *Pensament matinal*, partitura inédita ms. en tinta conservada en Montserrat (Barcelona): BAM, ms. 1032, 3 pp.

¹⁰⁶³ Selva. *Primers jocs (premiers jeux). Douze petites pièces très faciles pour piano*. París: H. Hérelle & Cie., 1931, 27 pp. Se conserva una copia de esta publicación en Barcelona: BC, M4273/9 y M4897/25.

¹⁰⁶⁴ Selva. *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègleries, neuf pièces pour piano* (1931), partitura inédita ms. en tinta conservada en Barcelona: BC, 147 M/ P22, 28 pp. [faltan dos piezas al ejemplar conservado].

¹⁰⁶⁵ Selva. *Deu cançons originals o dix mélodies pour voix e piano* (1928-1935), partitura inédita ms. en tinta conservada en Barcelona: BC, M5649, 60 pp.

¹⁰⁶⁶ *Cants de llum* volvió a escucharse un año después con motivo de la Exposición Universal en Barcelona, el 6 de abril de 1930 y el 17 de junio de 1984 en el homenaje al centenario del nacimiento de Selva en la misma ciudad.

pianista Blanca Morera interpretaron «Matinal», «Grill», «Puríssima», «Posta de lluna» y «Cap al tard». Además, en dicho concierto-homenaje pudo escucharse una vez más la suite para piano y violín *Cants de llum* (1929) entre otras piezas dedicadas a Selva de varios autores.

Únicamente una de estas obras, un 8% del total, está publicada. Se trata de la edición bilingüe franco-catalana de *Primers jocs (premiers jeux). 12 pièces très faciles pour piano* (París: H. Hérelle & Cie., 1931)¹⁰⁶⁷. Por otro lado, tres obras para piano compuestas en Barcelona en 1928, un 27% del corpus catalán, están perdidas: *Choeurs d'arbres* («L'alzina vella»), *El vol suprem* y *La ruta infinita*; mientras que el album *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègeries, neuf pièces pour piano* (1931) está incompleto al faltarle las dos últimas obras «Ulls clars, ànima recta» y «Pau del cel».

VIII.2. COMPOSICIONES CATALANAS

VIII.2.1. Rasgos estilísticos generales

Primeramente hay que destacar que si sólo un 8% de las composiciones catalanas de Selva están publicadas es porque la artista relegó a la faceta privada dicha actividad. Sólo el dúo para violín y piano *Cants de llum* (1929) o el motete *Benedictus/Quicumque enim/ Pater noster* se estrenaron en vida de Selva en Cataluña. Junto a ellos la edición de *Primers jocs (premiers jeux). 12 pièces très faciles pour piano* (1931) se convirtió también en repertorio público. De entrada, no hay diferencias estilísticas destacables entre los repertorios públicos y privados de Selva, pues predomina en ambos un mismo interés por la música de cámara, religiosa y pedagógica; ejes fundamentales de la trayectoria compositiva de Selva.

El resto de la producción compositiva de la autora puede considerarse privada. Esta comprende obras de música de cámara, piano y obras corales con texto en catalán mayoritariamente de carácter religioso. Es el caso del album de canciones *Deu cançons originals* (1935), los dúos *Muntanya blava* (1928) y *Mes de Maria* (1929), el trío *La nit de la Puríssima* (1929), la suite para piano *Records i entremeliadures* (1931) y las obras corales *La farigola* (1926), *El tronc* (1929) y *Pensament matinal* (1931).

Así Selva tan sólo dio a conocer a algunos de sus amigos más allegados en Cataluña como el maestro Millet, Joan Llongueras y Baltasar Samper su faceta como

¹⁰⁶⁷ Se conserva una copia de esta partitura impresa en Barcelona: BC, M 4273/9, 27 pp.

compositora. Además, su interés por la composición fue en aumento a raíz de la parálisis en un brazo contraída en 1930 y que la obligó a abandonar su actividad concertística. Así, entendemos que en Cataluña Selva encontró un clima propicio que la impulsó en plena madurez de su carrera interpretativa y pedagógica, a lanzarse a la creación musical.

Si bien hemos de destacar cuatro composiciones corales (*La farigola*, *El tronc*, *Benedictus / Quicumque enim/ Pater noster* y *Pensament matinal*), llama la atención que la mayoría del corpus compositivo catalán de Selva sea música de cámara. Ello se debe tanto a la formación de Selva en la Schola Cantorum, favorecedora del género instrumental, como a su experiencia como intérprete.

Por otro lado, resulta lógico pensar que según sus propios escritos como pedagoga (*La sonate*, 1913) y musicógrafa (conferencias), Selva adaptó las técnicas compositivas conocidas en el trabajo sobre microelementos musicales de sus creaciones. Además, la libertad formal presente en gran parte de sus composiciones revela una clara afinidad con Roussel y Ropartz, todos ellos influidos por el simbolismo de *Pélleas et Mélisande* de Debussy.

Estilísticamente se aprecia en las canciones de Selva la influencia de la *mélodie* francesa de Chausson, Debussy, Duparc, Fauré y Ravel. Concretamente Selva renueva y adapta a la lengua catalana el romanticismo y la melodiosidad cantáble de la canción francesa, sobresaliendo como tópicos el amor a la naturaleza y el sentimiento religioso.

Además, podemos apreciar la presencia de células melódicas en sus composiciones, algunas de ellas cíclicas. Un interés por el formalismo claramente deudor de las lecciones de composición de Vincent d'Indy. De d'Indy Selva tomará también la inspiración meridional y el folclore natal.

Predominará en sus obras la simplicidad rítmica, con motivos iniciales gregorianos no medidos y *ostinati* ligados a la inspiración popular de los carrillones¹⁰⁶⁸. Armónicamente las composiciones de Selva estarán emparentadas con la liberación armónica iniciada por Debussy, si bien predominará en su lenguaje una escritura contrapuntística despojada sensible a las obras del pasado y al canto gregoriano y una simplicidad armónica claramente modal afín a los compositores de la Schola. Hasta el punto que podemos hablar de neomodalismo en sus composiciones.

¹⁰⁶⁸ LAUNAY, Florence. « Blanche Selva compositrice ». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p.204.

Por otra parte, un gran número de las composiciones de Selva son religiosas¹⁰⁶⁹. En ellas predomina tanto el franciscanismo musical¹⁰⁷⁰, mediante evocaciones religiosas de la naturaleza (*La farigola*, *El tronc*), como las temáticas marianas dedicadas a la Virgen (*Mes de Maria*, 1929), así como efemérides religiosas como la Purísima, los reyes magos o la Virgen de la Candelaria (*Deu cançons originals*, 1928-1935). Definimos este estilo religioso de original y contemporáneo por basarse en una gran libertad melódica, rítmica, armónica y formal. Así, predominará en el nivel melódico, un nuevo recitativo gregoriano basado en el declamado poético. En el plano rítmico, Selva empleará cambios de metro, compás y *ostinati*. Armónicamente predominarán acordes alterados, sonoridades modales y bitonalidad. La experimentación de texturas contrapuntísticas y homorrítmicas será otra constante estilística. Formalmente Selva utilizará formas cíclicas e himnicas o estróficas de una tirada. Nuevos recursos poético-musicales identifican también el estilo religioso de Selva. Así, son omnipresentes las figuras retóricas y efectos descriptivos del texto (simbolismos musicales, clímaxs, tonalidades...etc.). Finalmente predomina en este género religioso una gran diversidad de plantillas tímbricas, hecho que revela la contemporaneidad del estilo religioso de Selva (*La nit de la Puríssima*, 1929).

Otro rasgo predominante será el misticismo contemplativo presente en toda la vida de Selva (p.e. *Muntanya blava*, 1928), influido tanto por autores franceses como Séverac, como por autores catalanes como Joan Massià y Frederic Mompou. Resultado de ello será el uso de polifonías neopalestrinianas en sus armonías con acordes de ritmo regular a menudo de cuartas y quintas próximas al estilo de los cantos eclesiásticos. Finalmente sobresale en su lenguaje la recreación tímbrica de atmosferas populares y meridionales sensibles al nivel de temas y ritmos, recreación claramente influida por

¹⁰⁶⁹ Como se verá en el siguiente capítulo, anticipamos que una de las claves de la estética musical en Selva es la religión. Véase el apdo. IX.2.5.d. Claves interpretativas: Religión.

¹⁰⁷⁰ San Francisco de Asís y su famoso *Cántico de las creaturas* ha sido objeto de inspiración musical por parte de varios compositores contemporáneos como Franz Liszt (1811-1886) autor de la conocida pieza para piano *Leyenda de San Francisco de Asís predicando a los pájaros*. También el compositor checo Josef Bohuslav Foerster (1859-1951) escribió una *Misa en honor de San Francisco de Asís* (1925) para coro y órgano y la cantata *Cántico al hermano Sol* op.173 (1943). Por otra parte, el organista francés Gabriel Pierné (1863-1937) escribió la obra coral *St. François d'Assisi* (1912) y una obra orquestal titulada *La croisade des enfants*, *St. François d'Assise*, *Paysages franciscains* (1920). Además destaca el compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963) con el ballet *Nobilíssima visione* (1938). El profesor José M^a García Laborda añade otros muchos repertorios franciscanos españoles en: GARCÍA LABORDA, José M^a. «San Francisco de Asís y el franciscanismo en la música», *Naturaleza y gracia*, L/2 (2003), pp. 233-298; y GARCÍA LABORDA, José M^a. «San Francisco de Asís y el “Cantico delle Creature” en la música de Antón García Abril y de otros compositores del siglo XX», *Nassarre* XIX (2003), pp. 205-255.

Séverac en este «retorno a las fuentes» ya desde las primeras obras francesas *Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche* y *Cloches au soleil, cloches d'Italie* (1905) que evocan las campanas de la iglesia dentro de un espíritu meditativo¹⁰⁷¹.

Así pues, terminamos afirmando que no existen rupturas ni diferencias estilísticas remarcables entre las primeras obras francesas y las posteriores obras catalanas de la autora. Los rasgos musicales que acabamos de describir han de interpretarse en términos de continuidad en el estilo de Selva.

VIII.2.2. Análisis de sus composiciones publicadas

b. *Primers jocs (premiers jeux). 12 pièces très faciles pour piano, 1931*

Selva recrea en *Primers jocs*...el pianismo infantil clásico, similar al *Album para la juventud* de Robert Schumann o al *Children's corner* de Claude Debussy. La obra es un homenaje a sus discípulos de la Academia de Música de Barcelona que figuran como dedicatarios en la portada: «Pour mes petits de l'Academia de Música de Barcelona». El manuscrito se habría terminado de componer antes de 1930¹⁰⁷², pues Samper habría conservado el inédito durante el curso 1930 y finalmente Selva lo habría editado un año después en la casa H. Hérelle de París. La propia Selva afirma:

Se editarán en París (en Hérelle) mis pequeñas piezas de piano que comencé a componer hará casi dos años – ¡cuando se fundó la Academia de Música de Barcelona! Estas piezas quedaron en casa de Samper todo el otro año escolar-. Cuando las he tenido nuevamente en las manos, todavía he añadido algunas más [...] y finalmente me he decidido a dejar publicar estas piezas en París. El recopilatorio está dedicado: a mis pequeños de la Academia de Música de Barcelona, y cada pieza está dedicada a alumnos que están inscritos en mi clase...en una edición que será bonita, ilustrada por la hermana de una de mis alumnas profesora en Estrasburgo¹⁰⁷³.

¹⁰⁷¹ LAUNAY, Florence. « Blanche Selva compositrice». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p.203-204.

¹⁰⁷² Guy Selva argumenta cómo el recopilatorio fue compuesto en el momento de la fundación de la Acadèmia de Música de Barcelona. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 179.

¹⁰⁷³ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: « *On va éditer à Paris (chez Hérelle) mes petites pièces de piano que j'avais commencé de composer il y aura bientôt 2 ans – quand va se fonder l'Académie de Música de Barcelona! Ces pièces étaient restées chez Samper tout l'autre année scolaire . Quand je les ai eues de nouveau en mains, j'éu encore ajouté quelques unes [...] et enfin je me suis*

La introducció a manera de prólogo bilingüe, corregida por Joan Llongueras, se terminó de escribir el 28 de junio de 1931. Selva comienza subrayando el carácter expresivo del recopilatorio:

*Les presents petites peces, destinades a servir de primera aplicació musical als primers elements tècnics del piano, són concebudes sobretot per a desvetllar, en el començant, el sentit de l'expressió, és a dir la percepció del caràcter artístic en la música*¹⁰⁷⁴.

Más adelante Selva afirma que la técnica procede de la expresión y regresa a ella. Y aún añade que todo trabajo mecánico deviene infecundo y también nocivo si no está íntimamente ligado al desarrollo de las facultades espirituales (inteligencia y sensibilidad), pues su finalidad es aumentar la percepción y el amor de lo Bello, de lo Verdadero, de lo Bueno y del Bien en todas las cosas. El prólogo añade una interesante correspondencia interdisciplinar entre música e ilustraciones. Dirá Selva:

*La Música és una forma de llenguatge i un dibuix sonor. Que el petit músic, doncs, contempli aquí la imatge; que es compenetri del seu sentit, s'impregni de l'essència de les seves línies. I segons això intenti de trobar-ne la correspondència musical i tècnica [...]. Es tracta de [...] trobar l'expressió conforme el caràcter comú al títol (o idea), a l'imatge, a la música i al gest pianístic que ha de realitzar-la*¹⁰⁷⁵.

Así, compara el esfuerzo de los principiantes con la primera canción *Amunt i endavant!* reiterando que el trabajo de gimnástica corporal ha de ser en todo momento artístico. Finalmente Selva subraya el carácter de juego como algo vivo en el artista, que pueda crecer en él el amor por la Música, como expresión sonora de la Belleza, resplandor de la Verdad e irradiación de Bondad.

décidée à laisser publier ces pièces à Paris. Le recueil est dédié : à mes petits de l'Acadèmia de Música de Barcelona, et chaque pièce est dédiée à des élèves qui ont été inscrits dans ma classe...dans une édition qui sera jolie, illustrée par la sœur d'une de mes élèves professeur à Strasbourg». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 2-VII-1931. Carta original manuscrita conservada en Barcelona : BC, M 6193, doc.84.

¹⁰⁷⁴ SELVA, « Introducció. Als professors i als deixebles, als artistes petits i grans, professionals o aficionats». *Primers jocs (premiers jeux)*.... París: Hérelle & Cie., 1931, p.3.

¹⁰⁷⁵ *Ibid*, p. 4.

Selva hizo tocar dichas piezas a sus alumnos de la Academia de Música de Barcelona en varias audiciones. Concretamente tenemos constancia de una audición de fin de curso en 1935 en la que Montserrat Albet tocó *Bon minyó* y *Dos tossuts*, y Cunties interpretó *Ben bon minyó* y *Dos i un fan tres*¹⁰⁷⁶.

El plan de la obra se inicia con la primera pieza *Amunt i endavant!* dedicada al alumno Josep Torrens. Se trata de un breve ejercicio de blancas sobre el tercer dedo figurando la indicación de toque brillante («*joc esclatant*»)¹⁰⁷⁷. La segunda pieza es *Ben bon minyó!* dedicada al alumno Albert Romeu. Consiste en dos breves sucesiones de cinco notas en clave de Sol y de Fa en la mano izquierda aplicando el juego del codo en duraciones de blanca.

La tercera pieza titulada *Dos tossuts que ténen molta dificultat a posar-se d'acord!* está dedicada a Maria Llongueres y Ramon Rogent. Como en la pieza anterior comprende combinaciones de cinco notas en cada mano esta vez sobre las notas Fa3 (mano derecha) y Fa2 (mano izquierda) como notas de partida interpretadas en *ff* y con el toque brillante. La dificultad rítmica es muy baja dado que sólo se combinan redondas y blancas.

La cuarta pieza titulada *Dos i un fan tres!* está dedicada a Rosa Cañas, Núria Pujolar y Maria Rogent. Escrita en 3/2 y Do mayor comprende combinaciones de cinco notas sobre las escalas de Do3 (mano derecha) y Do2 (mano izquierda) con una mayor dificultad rítmica, pues aparecen negras, blancas y redondas interpretadas con el juego del codo.

La quinta pieza titulada *Fanfara dialogada* va dedicada a Josep Jordi Llongueres y Caius Perellada. Selva especifica que está escrita «*Per a l'encadenament dels jocs esclatant i apoiat; i com a preparació a una Giga en Fa de Bach*»¹⁰⁷⁸. Incluye posiciones abiertas de ambas manos, con cambios de posición en la tonalidad de Do mayor, destacando varias progresiones en las que se alternan mano derecha e izquierda (cc.26-48). La dificultad rítmica sigue siendo baja al combinarse en compás de 4/4 blancas, redondas y sus respectivos silencios.

La sexta pieza titulada *Amable conversació* está dedicada a las alumnas Maria Carreté y Eulàlia Bruguera. Se trata de una pieza en Sol mayor y 4/4 en la que ya

¹⁰⁷⁶ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 1-V-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 100.

¹⁰⁷⁷ SELVA. *Primers jocs (premiers jeux)*.... París: Hérelle & Cie., 1931, p.5.

¹⁰⁷⁸ *Ibíd.*, p. 12.

aparecen alternando mano derecha y mano izquierda grupos melódicos de cuatro o cinco notas en valores de negras y carácter cantábile. Selva especifica que el ejercicio ha de interpretarse con el juego del codo y del dedo.

La séptima pieza titulada *Alegre comitiva* está dedicada a Pilar Gili, Gertrudis Armengol, Maria Parras y Carme Maní. Se trata de una marcha en 4/4 y Do mayor en la que Selva especifica que ha de tocarse con el toque brillante en *ff* de los juegos del codo y del dedo. Su dificultad rítmica es intermedia ya que aparecen redondas, blancas y negras. La obra empieza y termina con un sencillo preludio y postludio en Do, mientras que de los cc.14 a 44 desarrolla la marcha con silencios de negra intercalados con negras y armonías consonantes.

La octava pieza dedicada a María Galí se titula *La pobre marxante de París* y es ya una pieza de dificultad intermedia que combina acordes con texturas lineales en compás de $\frac{3}{4}$ y La modal, con la indicación agógica de «*Melangiós*» (melancólico). Como en piezas anteriores, Selva especifica que ha de interpretarse utilizando el juego del codo y del dedo para el *legato*. Contiene dos temas iniciales muy melódicos. La dinámica en *p*, *pp* y *ppp* pretende crear una progresiva sensación de lejanía (cc.56-62).

La novena pieza titulada *Campanes i campanetes* está dedicada a Montserrat Sans, Carme Rovira i Roser Soliguer. Figura indicado el toque apoyado y del codo. Consiste en una pieza en Do mayor de bastante variedad dinámica (*pp* y *ff*) en la que predominan acordes sobre el pedal de tónica y dos temas que se combinan en AABA. El primer tema presenta una melodía brillante (cc.14-28) mientras que el segundo es un tema agudo y percutido que imita la sonoridad de las campanitas.

La décima pieza titulada *Bressoleig* está dedicada a Maria Carrasco. Escrita en Fa mayor y 2/2 presenta una estructura de canción en AA´BB´A´´C en la que la última sección es una cadencia sobre la tónica Fa. El tema A es un motivo melódico oscilante acompañado en la mano izquierda por un prolongado balanceo de tónica y dominante - en el que Selva especifica que ha de haber rotación del brazo izquierdo - , mientras que B es un tema disjunto y de dibujo descendente sobre las notas de la mano derecha Sol-Do´-Sib-La-Sol. En general predomina un carácter *legato* y *p* en el que se aplican una vez más el toque del codo y del dedo, así como la rotación del brazo.

La undécima pieza titulada *Caminem alegrament!* está dedicada a las hermanas María-Teresa, Ana-María y Montserrat Llongueres (hijas de Joan Llongueres). Escrita en 2/2 y Sol mayor presenta una estructura bipartita AA´B, en la que la última sección es una cadencia perfecta. Los temas se caracterizan por entrar en canon y ser disjuntos,

además de estar entrecortados por silencios. La obra aplica todos los diversos toques practicados en este recopilatorio (toque del codo, toque brillante, toque apoyado y toque del dedo).

Finalmente la última pieza *Cançó vora la mar blava* dedicada a la alumna Mariona Guarro es una obra de inspiración mediterránea basada en la canción popular catalana *L'enramada*. Escrita en 2/2 y Re mayor presenta una estructura estrófica en la que aparecen cinco motivos en ABCDA', destacando el primer y último tema en saltos de sexta descendente en la mano derecha (Fa#3-La2) y quintas ascendentes en la mano izquierda en la tónica y dominante (Re-La), saltos que contribuyen a crear una atmosfera de vaivén propia de las olas del mar. Como última de las piezas del álbum llama la atención que cada uno de los temas esté acompañado de una breve cita programática. Así, se relata la historia de un joven que canta en una barca en medio del mar y mientras la barca se aleja el joven sigue cantando.

Ejemplo 12. *Primers jocs*. «12. Cançó vora la mar blava», cc.1-6.

Así, en el primer tema A figura el motivo del balanceo: «La mar es gronxa al sol» (cc.1-6). En el segundo tema B Selva anota: «Un jove canta en una barca» (cc.7-12). En el tercer tema C se especifica: «La mar canta al sol» (cc.13-21). En el cuarto tema se indica: «El jove canta encara en la barca que s'allunya» (cc. 22-28). Para terminar en el quinto tema A' en *pp* añade: «Sempre canta la mar al sol» (cc.29-39). Pedagógicamente Selva aconseja el uso de la rotación del brazo, los neumas, los toques apoyado e indiferente, así como el uso del pedal. Al final de la canción se especifica la búsqueda de una « [...] sonoridad clara, dulce, luminosa, bien cantando; y una dicción musical tan poética como sea posible, pero siempre perfectamente sencilla»¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁹ *Ibid*, p. 27.

De esta manera *Primers jocs...* sigue un planteamiento pedagógico coherente que va desde ejercicios fáciles a piezas de dificultad avanzada. Comienza con ejercicios sencillos de posición fija de la mano. Es el caso de las cinco primeras canciones: *Amunt i endavant!*, *Ben bon minyó!*, *Dos tossuts...*, *Dos i un fan tres!* y *Fanfara dialogada*. Por otra parte, entre las canciones sexta y novena encontramos ejercicios de dificultad intermedia, destacando la marcha *Alegre comitiva* y las canciones con acompañamiento de acordes *La pobre marxante de París* y *Campanes i campanetes*. En último lugar, las tres últimas canciones son ya de dificultad más avanzada al contener ejercicios de rotación del brazo (*Bressoleig*), desarrollar todos los toques aplicados en el album (*Caminem alegrament!*) e incluir el uso del pedal (*Cançó vora la mar blava*).

VIII.2.3. Análisis de sus composiciones autógrafas

f. Obras corales

- *La farigola*, 1926

Terminada de escribir en Sant Gervasi el 24 de septiembre de 1926, Selva eligió el texto de Jacint Verdaguer (1845-1902) *La farigola* (el tomillo) perteneciente al recopilatorio *Flors de Maria* (1902), una de las obras que evoca mediante imágenes de plantas y pájaros el franciscanismo espiritual¹⁰⁸⁰. Concretamente el poema relata la resurrección de Jesús evocando el hecho de que con su ascensión la montaña olía a tomillo. La obra está escrita para un coro mixto de sopranos, tres o cuatro mezzosopranos, contraltos, tenores y bajos, destacando dos solos de contralto y tenor a partir del c.25. La obra, de 75 cc. de extensión, presenta una estructura literario-musical de nueve frases en que la tercera, sexta y novena frases son el estribillo, resultando una forma estrófica o en secuencia hímica como sigue: ABCDECFGC. Escrita en 6/8 y La mayor tiene varios cambios de compás claramente adaptados a la métrica del poema y acompañados por la indicación agógica de «Fresc i tranquil» (fresco y tranquilo). Predomina una armonía tonal muy clara y sencilla con abundantes cadencias perfectas y pedales en la tónica La.

En la primera frase A (cc.1-10), la mezzosoprano canta en *p* el verso «Quan ja de la terra Jesús s'envolava, lo cim de la serra s'enfarigolava» (cuando Jesús se elevaba la cumbre de la sierra olía a tomillo) con motivos melódicos ascendentes sobre las

¹⁰⁸⁰ Véase el siguiente apdo. VIII.3.1.a. Poetas catalanes escogidos para sus canciones: Jacint Verdaguer.

palabras «envolava» (elevaba) en el c.6 - con cambio de compás en 9/8 - y «cim» (cumbre) en el c.7, acompañada por un ornamentado contrapunto en la soprano con diseños melódicos ascendentes en forma de *circulatio*s murmurados a boca cerrada igual que los valores largos que contraltos y tenores añaden también a boca cerrada y en *pp*.

En la segunda frase B (cc.10-14), las mezzosopranos continúan cantando el verso «L'herbeta eixerida, de sos peus eixida, de flors s'és maltà» (la hierba de sus pies [de Jesús] floreció) con progresiones descendentes, mientras las sopranos siguen ornamentando y contratenores y bajos cierran la frase en semicadencia de La mayor (Mi). La tercera frase C de nueve compases (cc.14-22) a modo de estribillo es una sección homorrítmica a tres voces y en 2/4 que suena clara y melódica en la voz de las sopranos y mezzosopranos. Con indicación de «Ligero y claro» todas las voces menos los bajos cantan «Abelleta vola per la farigola, abelleta vola pel farigolar» (abejita vuela por el tomillo, abejita vuela por el tomillar). Destaca una estructura de frase clásica o cuadrada con un primer motivo (cc.14-18) en semicadencia (mi-mi-si-si-do'-la) y un segundo motivo en cadencia perfecta (cc.19-22), ambos de sonoridad alegre y popular.

(♩ = ♩) Lleuger y clar

Sopr.
Mezz.
Contr.
Tenors

A-bel-le-ta vo-la per la fa-ri-go-la, a-bel-le-ta vo-la pel fa-ri-go-lar.

A-bel-le-ta vo-la per la fa-ri-go-la, a-bel-le-ta vo-la pel fa-ri-go-lar.

A-bel-le-ta vo-la per la fa-ri-go-la, a-bel-le-ta vo-la pel fa-ri-go-lar.

Ejemplo 13. *La farigola*, cc. 14-22.

La cuarta frase D (cc.23-33) retoma el compás inicial de 6/8 con un cambio puntual en 9/8 en el c.29 y de 3/4 en el c.33. Un solo de tenor y de contralto se reparten la frase que dice: «Amb ses mans mateixes la Verge'n collia semblaven-li deixés del fill que partia» (la Virgen cogía [tomillo] con sus manos que le parecían recuerdos del hijo que partía). El resto de voces acompañan a boca cerrada, destacando los dibujos melódicos descendentes del tema del tenor solo y la contralto solo así como el pedal en tónica de los bajos.

La quinta frase E (cc. 34-40) está escrita en 2/4 y $\frac{3}{4}$. Son el solo de contralto y el tenor los que cantan: «Hi troba en sa absència, de Jesús essència; la seva hi posà» (encuentra en la esencia [del tomillo] la ausencia de Jesús y puso la suya), mientras el resto de las voces acompañan con valores largos y grados tonales culminando en la cadencia perfecta de los tres últimos compases (cc.38-40) en 2/4.

Ritmo binario que enlaza con la sexta frase C (cc.41-51) del estribillo y segunda sección homorrítmica de la obra también a cuatro voces (SMzAT). Si bien aparece desglosada la voz del solo del tenor alcanzando el clímax en La5 sobre la cadencia perfecta final (c.48).

La siguiente frase F (cc.52-58) está escrita en 4/4 y 2/4 e incluye dos *ostinati* en las voces femeninas (SMzA) interpretados a boca cerrada como un murmullo en *ppp*, mientras el solo del tenor recita en *mf*: «Des d'aquell sant dia de l'Ascensió tapiç de Maria se diu lo timó» (des de aquel santo día de la Ascensión tapiz de María se llama el timón). Destaca la frase ascendente hasta Mi4 sobre la palabra «Ascensió» y el Si5 sobre la palabra «Maria» (c.56) en una grácil figura de tresillos que se repite en el c.57, así como cambios de compás en la voz del tenor solo cerrándose en una cadencia perfecta sobre La (cc.57-58).

La octava frase G (cc.59-67) está escrita en 2/4 y continúa en La mayor como ejemplifica el pedal en tónica (La2) de los bajos omnipresente en toda la sección. Mientras las voces masculinas siguen cantando a boca cerrada, las voces femeninas exclaman «Ah!» a partir del c. 63 y es el tenor solo el que canta: «La terra abrigada d'eixa empaliada, quina festa fa! quina festa fa!» (la tierra abrigada de tal [aroma], ¡que fiesta hace! ¡ Qué fiesta hace!), cruzándose con las exclamaciones de las sopranos y mezzosopranos *in crescendo* (cc.63-66) y culminando en el *f* de «quina festa fa!» (cc. 65-66) dibujado con el salto de octava Mi3-Mi4 en el solo de tenor.

La última sección C (cc.68-75) comprende una repetición en *f* y *mf* del estribillo, si bien los bajos recuerdan la frase anterior «La terra abrigada...» (cc.69-75). Destaca la última cadencia perfecta sobre La mayor en la que las sopranos cantan un sencillo diseño ascendente muy brillante sobre Mi-Mi-Fa#-Sol-La imitado por el tenor solo, culminando en el último La5 de la pieza (c.75).

En definitiva, *La farigola* ofrece una amplia muestra del dominio del lenguaje coral de Selva. Desde los murmullos a boca cerrada hasta las combinaciones de los solos de tenor y contralto que contribuyen a dar un mayor «relieve escenográfico» al

texto. Por otra parte, el carácter popular y pegadizo del estribillo de efecto homorrítmico contrasta con el omnipresente contrapunto de la pieza.

- *El tronc, 1929*

Terminada de escribir en Barcelona el 29 de noviembre de 1929 y dedicada al maestro Lluís Millet, Selva utilizó un poema de Joan Llongueras extraído del poemario *L'istiu al cor* (1928)¹⁰⁸¹ en el que como en *La farigola* predomina el franciscanismo religioso. Concretamente el poema describe en versos alejandrinos y rimas consonantes pareadas la vejez de un tronco sepultado bajo la hojarasca que ha dado vida a las flores en primavera y que ahora sostiene la roedura trágica de la carcoma dentro de sus raíces. El poema finaliza con una metáfora del paso de la vida, pues el tronco fue en el pasado una rama florecida («Jo era ahir la branca en flor, la flor nova de la branca que es gronxava en l'esplendor»). Si bien hoy es un tronco oscuro, áspero y duro mantiene la alegría de dar vida a las flores.

Esta es la segunda obra coral de Selva escrita para una plantilla de coro mixto (SATB). Se trata de una obra de larga extensión, pues ocupa 162 cc. Su estructura literario-musical está formada por cinco secciones estróficas, resultando una forma de himno en ABCDE, con algunos motivos recurrentes que detallaremos. Está escrita en 4/4 y Re mayor. Si bien contiene algunos cambios de compás y modulaciones es una obra claramente tonal.

La primera sección (cc.1-23) que coincide con la primera estrofa del poema presenta el primer tema A en los bajos (cc.1-8) sobre la exclamación «Ah!». Dicho tema de cuadratura clásica está formado por cuatro motivos de dos compases cada uno, resultando una sucesión en secuencia: a a' b b', en la que b y b' serán motivos recurrentes en la segunda, cuarta y quinta sección. Destacamos los saltos iniciales de 5ª descendente (La-Re-La) en los dos primeros motivos, así como el carácter descendente y cadencial de b y b'.

¹⁰⁸¹ Véase el siguiente apdo. VIII.3.1.e. Poetas catalanes escogidos para sus canciones: Joan Llongueras.

Sopr.

Contr.

Ten.

Baix.

mf *p* *mf* *pp*

Ah! Ah! Ah! Ah!

Ejemplo 14. *El tronc*, cc.1-8.

La tercera frase musical [c] coincide con el primer verso «Les branques són florides i pugen cel enllà» (las ramas están florecidas y suben allá en el cielo). Empieza con un *tutti* en *f* y un acorde brillante en la tónica (c.9), ascendiendo, previo descenso de 5ª (Re-La) en el c.10, hasta el La5 sobre la palabra «cel enllà» (allá en el cielo) en el c.13 en las sopranos.

El segundo verso constituye el cuarto motivo musical [d] (cc.14-18) formado por diseños ondulantes relacionados con [c] y una cadencia perfecta, así como cambios de compás en 5/4 y 2/4. El tercer verso comprende un quinto motivo musical [e] (cc.20-23) con cambios de compás (2/4 y 5/4) cantábile en las sopranos, mientras los bajos cantan a boca cerrada y los tenores acompañan con el motivo [a] el verso «El tronc obscur sospira tot sol sota el fullam» (cc.19-23).

La segunda sección y estrofa B (cc.24-59) empieza con el motivo recurrente [b] y [b'], con un puntual cambio de compás a 2/4 (c.25), sobre el verso «Ell ha comptat els dies, ell ha comptat les nits» (cc.24-26) en todas las voces excepto las sopranos; verso que se repetirá más adelante en los cc.48-51. Todas las voces se añaden en el siguiente verso homorítmico [f] de carácter religioso y solemne (cc.27-33), finalizando en una semicadencia en *p*. El séptimo motivo [g] (cc.34-47) es una frase contrapuntística que culmina en las palabras «flors d'or» en las sopranos (cc.44-45), concretamente con un clímax en La5 sobre la palabra «or» (oro) del c.45. Le sigue una semicadencia (cc.47-48) antes de reexponer el motivo [b] sobre el mismo verso de los cc. 24-26 «Ell ha comptat els dies, ell ha comptat les nits». La sección se cierra repitiendo la primera frase [a] con una variación cadencial sobre la sílaba «Ah!» en *pp* y de carácter homorítmico en todas las voces.

La tercera sección C (cc.60-81) comienza con un cambio de tono en Fa mayor que enfatiza el cambio de atmosfera triste del poema. Los bajos cantan el verso «El tronc sent que els seus braços ja pesen i es fan vells i plora els dies lassos oïnt cantar els ocells» (el tronco siente que sus brazos ya pesan y se hacen viejos y llora los días fatigados oyendo cantar los pájaros) sobre el octavo motivo musical [h] mientras el resto de voces acompañan a boca cerrada. A continuación aparece uno de los pasajes más descriptivos de la pieza, pues el noveno motivo [i] describe con reiteradas exclamaciones en apoyaturas en Re menor sobre la sílaba «Ah!, Ah!, Ah!, Ah!... » en las voces femeninas, el canto de los pájaros (cc.71-76), mientras los primeros bajos cantan «I mira com llampeguen, florits també, els estels...» (Y mira como brillan, florecidas también las estrellas). La sección se cierra con el acompañamiento sobre «Ah!» de contraltos y tenores, mientras los bajos cantan el verso «...i aguanta el rosec tràgic dels corcs dins les arrels» (y aguanta la roedura trágica de la carcoma dentro de las raíces) con una semicadencia en La.

La cuarta sección D (cc.82-108) comienza con cambio puntual a 5/4 y un décimo motivo [j] en las sopranos («Les rames cimbregant-se, perfumen l'ample espai») de carácter alegre y en Re mayor, mientras el resto de voces acompaña a boca cerrada y en *pp* (cc.82-85). A continuación los bajos en *divisi* introducen el undécimo motivo [k] (cc.86-91) con un cambio de tempo lento 3/2 y en *sforzando* sobre el verso «El tronc va retorçant-se en un suprem esglai» (el tronco va torciéndose en un supremo espanto) que finaliza en semicadencia. Del c.92 al 100 se reexpone el motivo inicial [b, b'], predominando los agudos brillantes de las sopranos en Re mayor sobre los versos «Branqueta tan florida ves qui t'ho hauria dit, avui la terra viva aspira l'infinit!» terminando en semicadencia. Cierra esta cuarta sección un duodécimo motivo homorrítmico [l] (cc.101-108) en Fa mayor contrastante con el anterior, pues su tímbrica grave describe el carácter del verso «...fins que en la terra dura s'enfonsa bé l'arrel!» (hasta que en la tierra dura se hunde bien la raíz).

La quinta y última sección E (cc.109-162) si bien es la más larga regresa a Re mayor y 4/4. El decimotercer motivo musical [ll] contiene otro elemento rítmico-descriptivo, concretamente dos tresillos de negra sobre las palabras «...branca que es gronxava en l'esplendor» (rama que se balanceaba en el resplandor) interpretados por las voces masculinas. A continuación las voces femeninas responden con valores rítmicos cortos (tresillos de corchea y corcheas) sobre las palabras «...tota airosa...» (toda salerosa). Enfatizando el efecto contrastante, las voces graves (bajos doblados y

tenores) reexponen el motivo [b] sobre el verso «Avui sóc el tron obscur que sosté una altra florida» - con un tresillo en «florida» (florecida)-, cerrándose con una semicadencia (cc.124-126). El decimocuarto motivo musical [m] es un tema lírico con sabor a Mi modal y *p* que entra en contrapunto en las contraltos (cc.128-134) y es imitado por las sopranos una octava superior (cc.135-142) culminando en el clímax Si5 (c.139) sobre la palabra «donar» (dar). Su carácter afable coincide con el significado del verso «Però endins sento el goig pur de donar a les flors ma vida» (Pero dentro siento la joya pura de dar a las flores mi vida). Verso que se repite en el decimoquinto motivo musical [n] (cc.143-157) de diseño cadencial en el que callan las sopranos.

Finalmente un *tutti* en *f* inicia la cadencia final perfecta con un prolongado pedal en la dominante La5 en las sopranos sobre la sílaba «Ah!» (cc.148-153), mientras las contraltos marcan un tema descendente en blancas (Fa-Re-Mi-La), destacando el salto de 5ª descendente, que deriva en diseños escalísticos descendentes en contrapunto en el resto de las voces y también con saltos de 5ª – recuerdo del tema inicial-. Los bajos acompañan con el verso «Sento el goig pur de donar a les flors ma vida. Ah! Ah! Ah! », mientras el resto de voces responde «...de donar ma vida. Ah! ».

Así, Selva hace alarde una vez más de un claro dominio del lenguaje coral. Desde los matices a boca cerrada en momentos puntuales, a los juegos de voces masculinas y femeninas o *divisi* en los bajos, pasando por la inteligente combinación de secciones contrapuntísticas y homorrítmicas que contribuyen a colorear la paleta tímbrica vocal. *El tronc* incluye además sutiles efectos descriptivos (melódicos, rítmicos, armónicos y tímbricos) que hacen de este himno estrófico una exuberante muestra de los recursos poético-musicales latentes en el estilo compositivo de Selva.

- *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster, 1929*

Terminado de componer en Barcelona el 9 de agosto de 1929 por encargo de Lluís Millet y dedicado al abad Bellevue, Selva se inspiró en este motete a tres en el Nuevo Testamento y en la música popular. Esta tercera obra coral de Selva que consta de 55 cc. presenta una plantilla femenina (soprano, mezzosoprano y alto) y una estructura estrófica recurrente en ABCA'. Escrita en 2/2 y La mayor, incluye como las piezas anteriores algunos cambios de compás y modulaciones pasajeras, si bien se mantiene en una sonoridad tonal y una textura extremadamente contrapuntística. La indicación agógica predominante es «Tranquil» (blanca = 48).

Así, mientras la voz grave (alto) canta la oración del *Padre nuestro*, la voz superior canta «Bendecido el que viene en nombre de Jesús. Hosanna, Hosanna, Hosanna en el cielo. Amen» y la voz intermedia de la mezzosoprano recita tres versos de las cartas de San Pablo a los romanos. Concretamente del capítulo VIII, versos 14, 18 y 28: «Todos los que son llevados por el Espíritu de Dios son efectivamente hijos de Dios» / «Porqué yo creo que los sufrimientos del tiempo presente no son proporcionados a la gloria que se ha de revelar en nosotros» / «Y sabemos que Dios colabora en todo para el bien de aquellos que le quieren, de aquellos que son llamados según su designio». Es por tanto un motete de texto alegre cuyo mensaje optimista encaja con el brillante tono de La mayor elegido para la pieza.

Hemos dividido el motete siguiendo los tres versos de la mezzosoprano en cuatro secciones, pues el primer verso «Quicumque enim Spiritu Déi aguntur...» se repite en el c. 42. Así, podemos diferenciar una primera sección A (cc.1-12) en la que la voz del alto introduce un primer motivo [a] descendente sobre «Pater noster...» (cc.1-7) al que inmediatamente sigue un segundo motivo [b] en la mezzosoprano más cantáble en el que destacan un salto de 4ª ascendente (Mi-La) y bordaduras que se irán imitando en el resto de las voces.

Tranquil (♩ = 48)

Sopr.

Mez.Sopr.

Alt.

Qui - cum - que e - nim Spi - ri - tu

Pa - ter nos - ter, Pa - ter, Pa - ter qui és in

Dé - i a - gun - tur, hi - i sunt fi - li - i

coe - lis. San - cti - fi - cé - tur no - men

Ejemplo 15. *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster*, cc. 1-9.

Es el caso del tercer motivo [c] (cc.8-10) cuyo tresillo sobre «Santificétur...» en el alto es una bordadura seguida de un cambio de compás $\frac{3}{4}$ y una negra con puntillo, valor rítmico palestriniano que también reaparecerá a lo largo del motete. La sección finaliza con la intervención puntual de la soprano que canta también en apoyaturas y bordaduras «Benedictus» en $\frac{3}{4}$.

La segunda sección B (cc. 13-28) se inicia con las voces graves con un cuarto motivo modulante [d] a Do mayor en la mezzosoprano (cc.14-17) con algunos cambios de compás a $\frac{3}{4}$, mientras la voz superior avanza por grados conjuntos sobre las palabras «...qui venit in nomine in Domini» alcanzando el clímax en Mi⁴ sobre «Domini» y la voz inferior hace una bordadura (Mi-Fa-Mi) sobre «terra» (c.20), alcanzando el *f* en la semicadencia del compás siguiente (c.21). El quinto motivo [e] (cc.21-25) forma un diseño descendente en la mezzosoprano, mientras que es más ondulante y con bordaduras en el alto, destacando el tresillo de negras en *f* del c.21 en «quae revelábitur», con clímax en Fa⁴ (c.22) en la mezzosoprano. La sección finaliza con un «Benedictus» en la soprano, motivo [f] de carácter ondulante culminando en Fa⁴ (c.28), mientras la voz del alto hace una variación del primer motivo [a'] sobre *Pater noster* (cc.27-30).

La tercera sección C (cc.29-41) empieza en *mf* con un ornamentado contrapunto en la mezzosoprano y el alto – motivo [g]- , culminando con un Fa⁴ en la palabra «omnia» (c.34) en la mezzosoprano mientras el alto asciende por grados conjuntos. La sección finaliza con el «Hosanna, hosanna» de la soprano (cc.38-41) con un primer motivo [h] cuyo salto de 4^a ascendente a La⁵ en la soprano constituye el clímax de la sección.

A modo de enlace con la cuarta sección A' (cc.42-55) la voz del alto en el c.40 retoma el motivo inicial [a] del «Pater noster...» (cc.40-49), mientras la mezzosoprano imita también el motivo [b] y la soprano introduce una variación con un salto de 4^a ascendente y bordaduras en «hosanna...» (cc.47-49). Dicha sección recurrente se cierra con una cadencia final perfecta en *pp* con un cambio de compás puntual a $\frac{3}{4}$ (c.50 y c.52). Cadencia que culmina en el La⁵ de la soprano sobre «excelsis» (c.51), combinando melódicamente saltos de 3^a y 4^a, ecos del segundo motivo [b] inicial «Quicumque enim...».

Hasta aquí resulta evidente que Selva quiso explotar en este motete las posibilidades contrapuntísticas adaptadas al género coral. Así, tanto los motivos melódicos (saltos, escalas, bordaduras y puntillos) como combinaciones vocales fluyen

en una forma estrófica, cuyo argumento politextual alegre y optimista subrayado por el tono de La mayor se encuentra especialmente bien definido en todas las voces.

g. Canciones para voz y piano

- *Muntanya blava*, 1928

Terminada de escribir en Barcelona entre el 20 y 22 de septiembre de 1928, esta canción para tenor y piano de 165 cc. en 2/2 y Do mayor de carácter tonal está dedicada «Al bon amic en Joan Llongueres» y lleva texto del mismo, mostrando una vez más la estrecha afinidad entre Selva y Llongueras reflejada aquí en el ámbito de la composición. Se trata de un poema contemplativo basado en el azul de una montaña cuyo estribillo «Més enllà del verd tan clar de la vinya i l'alzinar, quan avui la contemplava la muntanya era ben blava» (Más allá del verde tan claro de la viña y el encinar, cuando hoy la contemplaba la montaña era bien azul) se repite al final, resultando una forma recurrente de canción estrófica dividida en cuatro secciones. El resto de estrofas contienen imágenes de la naturaleza con connotaciones religiosas evocando el color azulado de la montaña que transforma el mirar de las cosas (el camino a través de los olivos, una campana lejana, la voz tierna de un niño). El caminante deslumbrado por el azul de la montaña se siente invadido de bondad y hechizado en el camino. Así, pregunta a la montaña de donde ha sacado este azul tan fino, contestando que es la luz clara del domingo por la mañana.

Las cuatro secciones presentan una sucesión fluida con trece temas distintos que en la parte vocal adquieren un claro carácter recitativo, en consonancia con el tono contemplativo del poema. La sección I (cc.1-39) desarrolla los dos primeros temas A (cc.1-15) y B (cc.20-39), separados por un breve interludio pianístico (cc.16-19). Destaca el largo y ondulante perfil melódico del tema A (Mi'-Do-Sol-Mi-Sol-Do'-Re') con puntuales cambios de compás a 2/4 (c.6) y 3/2 (c.10), suspendido en las notas de recitación Re4 (cc.4, 5, 8, 9-10), ascendiendo hasta Sol4 (c.11) con un melisma final descendente en tresillos sobre la palabra «blava» (cc.13-15). Todo este tema está acompañado de abiertos acordes de blancas en *pp* en el piano que contribuyen a aumentar las resonancias sonoras sobre la tónica y la dominante iniciales.

Ejemplo 16. *Muntanya blava*, cc. 1-13.

El segundo tema B, si bien contiene un característico salto de 4ª (Re-La-Re), avanza por grados conjuntos en un carácter recitativo sobre La, destacando el clímax sobre La5 y *pp* en el tenor (c.32) sobre la palabra «il.luminada», mientras el piano sigue acompañando en acordes de blancas, algunos de ellos alterados (cc.34-36).

La sección II (cc.40-57) empieza con un tercer tema C (cc.40-48) basado en un recitativo sobre Si en el que destaca el agudo acompañamiento del piano sobre el motivo La-Si en corcheas (cc.41) y tresillos (c.43), mientras el tenor interpreta el «...azul insospechado parecido al mantel inmaculado de una doncella». El cuarto tema D es más breve y finaliza con un salto de 5ª descendente en el tenor y un cambio puntual de compás a 3/2 (c.53), sucedido por una variación de A en La mayor en indicación de «lleuger i clar» (cc.55-57).

La sección III (cc.58-113) es la más larga y comprende seis temas para las diferentes frases del texto, intercalados por un breve interludio pianístico (cc.101-104). Sección que entra con un quinto tema E (cc.58-71) otra vez en un claro tono recitativo de Re, mientras el piano acompaña con un *ostinato* acórdico figurando el sonido persistente de una campana que se escucha a lo lejos (cc.60-66). El pasaje finaliza con una brillante cadencia sobre Sol4 sobre la palabra «refulgent» (c.71). Con cambios

puntuales de compás en 2/2 y 4/2, el sexto tema F (cc.72-76) recrea la imagen de la voz tierna de un niño también en el tono recitativo de Re y acompañamiento en un breve *ostinato* en el piano con acordes de tónica y dominante (cc. 73-75). Con cambio de compás a 3/2 sigue el séptimo tema G (cc.77-81) que modula a Do menor justamente cuando el tenor canta «Oblidat d'enmig i pena» (cc.77-79), si bien el pasaje transcurre en el tono recitativo de Re. El octavo tema H (cc.82-88) suena alegre sobre el recitativo Mi acompañado por un *ostinato* en el piano que recrea el raudal de bondad que canta y se vierte en el interior del caminante («Sento el doll de la bondat dins de mi com vessa i canta»). *Ostinato* que continúa acompañando el noveno tema I (cc.89-100) también como el anterior en el tono recitativo de Mi, destacando las apoyaturas sobre la palabra «enlluernat» (deslumbrado) de los cc. 96-98 (La5-Sol5). Le sigue un breve interludio pianístico (cc.101-104) a base de tresillos que precede la llegada del décimo y último tema de la sección J (cc.105-113) en el que el tenor canta a ritmo de tresillos, mientras el piano acompaña con anchos acordes de seis notas. Destaca la escala octavada ascendente del piano paralela al texto «...vaig sentint com em guia» (cc.111-112).

La última sección IV (cc.114-165) se inicia con el undécimo tema K (cc.114-118) de carácter modulante, pues está en Mi mayor si bien el tenor frasea en un tono recitativo de Do# constantemente acompañado por acordes de blancas en el piano que ascienden hacia el agudo *in crescendo* en el c. 118, culminando en un *f* en el siguiente y duodécimo tema L (cc.119-124) sobre el verso «Oh muntanya, digues ara d'on has tret eix blau tan fi!» en La mayor, con un salto de 6ª en el tenor sobre «muntanya» (c.119). Le sigue un breve interludio pianístico (cc. 125-126) que prepara la llegada del clímax en *ff* situado en el siguiente tema LL (cc.127-135) sobre el verso «És el do de la llum clara...», culminando concretamente en un Sol4 en el tenor en el c.129. A partir de aquí, el piano marca un descenso en arpegiados, mientras la voz queda suspendida sobre Mi en las palabras «...el diumenge al dematí». A continuación, se sucede un extenso interludio pianístico (cc.136-151) caracterizado por un diseño descendente muy cantáble (Re'-Do'-Sol-Mi-Re-Do...) y tresillos en la mano derecha (cc.146-148) todo ello mantenido por pedales de tónica en la mano izquierda. A partir del c.152, se produce una repetición del tema A (*primo tempo* en 2/2) con ligeras variaciones en la cadencia final, cerrándose con el largo melisma en el tenor sobre la palabra «blava».

Así pues, en *Muntanya blava* los constantes acordes de blancas en el piano exhiben un enorme e ininterrumpido *ostinato* polifónico vertical en el acompañamiento con sonoridades armónicas muy novedosas, mientras el tenor avanza en una monodía

acompañada de contorno más lineal, con aires de recitativo gregoriano, en consonancia con el carácter contemplativo del poema.

- *Deu cançons originals, 1928-1935*

Se conservan dos ejemplares en Barcelona (BOC y BC) de esta obra que con el lema religioso «Servents del Senyor, beneïu al Senyor!» mereció el premio de 1.000 pesetas del XIVº Concurso de Composición Concepció Rabell i Civils de 1935 fallado en 1936. Inicialmente, las diez canciones fueron concebidas con un plan que la autora modificó en su versión definitiva. El album de diez canciones constaba de título y lema para cada una de las piezas, práctica muy habitual entre los poetas catalanes que concursaban en los conocidos *Jocs Florals*. El orden inicial que Selva eligió era: 1. «Els reis» (lema: «Servents del Senyor, beneïu al Senyor!»), 2. «Els àngels» (lema: «Beneïu al Senyor, àngels del Senyor!»), 3. «La candelera plora» (lema: «Beneïu al Senyor, tota pluja i rosada...»), 4. «Cap al tard» (lema: «Beneïu al Senyor, llum i tenebres...! »), 5. «Posta de lluna» (lema: «Beneïu al Senyor, Sol i lluna!»), 6. «Grill» (lema: «Beneïu al Senyor, totes les bèsties orades i les ramades...»), 7. «Sol en la nit» (lema: «Muntanyes i collades, beneïu al Senyor!»), 8. «Matinal» (lema: «Estels del cel, beneïu al Senyor!»), 9. «Puríssima» (lema: «Amb un mantell de justícia m'abriga, com una esposa ornada amb sos joiells», 10. «Sonet de l'ànima immortal» (lema: «En el firmament de la seva fortalesa alaben al Senyor»)¹⁰⁸².

Selva modificó esta ordenación en su versión definitiva, pues la primera canción con letra de Joan Llongueras fue la séptima «Sol en la nit» procedente del poemario *L'estiu al cor (Penombres)*. Esta primera canción trata del tema de la soledad y de cómo este sentimiento desaparece gracias a la presencia de una estrella guiadora. Escrita en ¾ y Mib mayor, consta de 139 cc. y presenta una estructura estrófica de una sola tirada, dividida en nueve frases y cuatro interludios, en los que predomina un carácter claramente recitativo en la voz. Así pues, la primera frase A (cc.1-13) introduce una textura homofónica con acompañamiento acórdico en el piano, cuya melodía avanza por grados conjuntos, destacando en *mp* el recitativo «Estic tot sol» (cc.12-13). La segunda frase B (cc.14-31) asciende hacia el agudo con clímax en La5 sobre las palabras «alegria lleugera». La tercera frase C (cc.32-50) está precedida por fusas y corcheas con doble puntillo en el piano a modo de toque de atención ya que el poeta en *p* y

¹⁰⁸² SELVA, texto manuscrito en tinta sin identificar. Barcelona: BC, M6193/116, 1 p.

Apaciblement camina solo y lentamente entre la sombra susurrante. Destaca el final de la frase con una cadencia sobre la palabra «música» ornamentada con apoyaturas en el piano. Le sigue un breve interludio pianístico de carácter modulante (cc.51-55) que da pie a la cuarta frase D (cc.56-62) iniciada en 5/4 y con un acompañamiento arpegiado en el agudo del piano figurando la sensación de lejanía evocada en el texto. Nuevamente la frase termina con la afirmación recitada «Etic sol!» (cc.60-61). La quinta frase E (cc.63-76) es un recitativo sobre la oscuridad que avanza *in crescendo* en el que predominan tresillos y una semicadencia en Si. Un segundo interludio (cc.77-79) da pie a la sexta frase F (cc.80-92) que finaliza con la afirmación en *f* súbito y brillante «No etic sol!» (cc.91-92). La séptima frase G (cc.93-108) consta de diferentes motivos a modo de preguntas sobre una presencia a modo de compañía (la canción, la brizna, el corazón, el amor) que se cierra con un tercer interludio (cc.109-111). De carácter *p* e intimista es la octava frase H (cc.112-124) que alude al silencio y a una paz bienaventurada, formada por pedales suaves y armoniosos en el piano. Un cuarto interludio (cc.125) da lugar a la novena y última frase I (cc.126-139) en la que levantando la mirada, el poeta percibe una luz en el cielo, la luz de una estrella que lo guía. De aquí que el acompañamiento pianístico sea agudo y octavado, con resonancias que culminan en el La5 de «brillador» (c.133) y claras sonoridades en *pp*.

La segunda canción «La candelera plora» basada en el poema de Miquel Ferrà *A mig camí la rosada* está escrita en 2/4 y Mi mayor – si bien empieza en Sol mayor- y consta de 80 cc. Evoca la fiesta de la Virgen de la Candelaria que señala el final del invierno y la llegada de la primavera. Concretamente el poema describe las últimas lluvias invernales que funden la nieve, iluminan los almendros y alegran los pájaros. Como la primera canción, presenta una forma estrófica de una tirada dividida aquí en cuatro frases, según la estructura ABA´CD. La primera frase A (cc.1-22) comienza con un tema cantáble sobre los versos «La candelera plora damunt els camps mullats; a cada raig de pluja s´alegren els sembrats» con acompañamiento de corcheas picadas en el piano figurando las gotas de lluvia.

Sense lentitud

La candelera plo - ra damunt els camps mullats; a

cada raig de plu - ja s'a - legren els sembrats. Les boi -

p

p legato

Ejemplo 17. *Deu cançons originals*. «La candelera plora», cc. 1-16.

La segunda frase B (cc.23-31) es un recitativo sobre Re en *pp* a propósito de los almendros en flor cubiertos de gotas de lluvia, imagen que el piano imita nuevamente en corcheas picadas en el agudo. Le sigue un interludio arpegiado (cc.32-37) y una reexposición de A' (cc.38-44) sobre el verso «La candelera plora, l'hivern 387nmo acabat» con un destacado pedal en Mi en el piano. A continuación, la tercera frase C (cc.45-54) describe la presencia de un pájaro mojado que arranca a volar sorprendido por un rayo de sol. Verso que es musicado con agudas corcheas octavadas en arpeggios descendentes en el piano y rápidas semicorcheas sobre la palabra «s'envola» (c.51). La cuarta y última frase D (cc.55-66) modula a Mi mayor, tono brillante que encaja con la llegada de la primavera descrita en el texto, mientras el piano acompaña con resonantes arpegiados y un pedal en la tónica (cc.55-58). Resultan también muy sugerentes las escalas en cascada circular que se repiten sobre la palabra «somriu» (cc.59-66), prolongada a modo de cadencia final por un postludio pianístico (cc.67-80) de corte tonal y carácter ascendente, culminando en una cadencia perfecta sobre Mi en el agudo.

La tercera canción «Sonet de l'ànima immortal» está basada en un poema de Miquel Melendres extraído del poemario *La ruta il·luminada*. Escrito en 4/4 y Solb mayor consta de 104 cc. en los que se describe, con la indicación *Moderat i ardent*, el afán de inmortalidad del alma, gracias a la intervención de Dios. Como en las canciones

anteriores la estructura es estrófica y de una sola tirada, concretamente presenta seis frases ABCDEF con un interludio y un postludio final. La primera frase A (cc.1-10) acompañada por acordes al piano presenta cambios de compás ($5/4$ y $3/4$) y es de carácter ascendente acorde con el sentido del texto «...pensa en l'esclat de ta claror latent!». La segunda frase B (cc.11-28) está formada por un primer motivo disjunto (cc.11-17) y un segundo motivo con clímax en Fa4 sobre la palabra «estel» (c.27) todo ello acompañado por acordes al piano. La tercera frase C (cc.29-38) avanza en *f* hasta «flama pura» para seguir en *p* y crecer en «torxa ardent» (cc.37-38), momento en que los acordes del piano suben hacia el agudo. A continuación, le sigue un interludio pianístico (cc.39-47) en tresillos y contrapunto en compàs de $2/2$ figurando la indicación «Una mica més animat, ben cantat, ardent i flexible intensament expressiu». La cuarta frase D (cc.48-55) modula a Mib mayor, es de carácter descendente y está acompañada por tresillos al piano, mientras que la quinta frase E (cc.56-60) en $3/4$ y «Més lent» es ascendente y cuenta con un sencillo acompañamiento pianístico. Finalmente la sexta frase F (cc.61-74) cuenta con un enorme melisma sobre la palabra «eterna» (cc.65-69) y un clímax en «flama» sobre La5 (c.71). Los últimos versos «...del teu glatir immortal» están sucedidos por un postludio pianístico con acordes octavados en el agudo y resonancias tonales de Mib mayor que parecen prolongar la idea de inmortalidad evocada en el texto, también reiterada en la cadencia final con indicación de «sonor i amplament cantat» (cc.86-104) que incluye un amplio pedal en la tónica Mib y un acorde final en *ppp*. «Sonet de l'ànima immortal» es también una canción bitonal pues se inicia en Solb mayor y finaliza en Mib mayor.

Como la anterior la cuarta canción «Puríssima» está basada en un poema de Miquel Melendres extraído del poemario *La ruta il.luminada* aquí inspirado en las cualidades de la virgen de la Purísima. Escrita en $2/4$, consta de 136 cc. con la indicación *Moderat sense lentitud*. Presenta una clara bitonalidad, pues la pieza iniciada en Fa mayor se cierra en Re mayor. Su estructura formal es estrófica y de una sola tirada ABCDEF, con dos interludios y un postludio final, predominando un acompañamiento contrapuntístico. La primera frase A (cc.1-14) consta de tres motivos ornamentados sobre la palabra «Salve» y una frase interrogativa ascendente sobre «Lliri o gessamí?» con acompañamiento agudo en el piano. La segunda frase B (cc.15-24) es descendente y está sucedida por un breve interludio pianístico también descendente (cc.20-24). La tercera frase C (cc.25-36) repite tres veces el adjetivo «Pura» de manera ornamentada y continúa con un acompañamiento pianístico ascendente afín al texto «Aguaitau

l'altura...». Le sigue un interludio pianístico modulante sobre Re menor (cc.37-45) que da paso a la cuarta frase D (cc.46-63) en la que se repite tres veces el adjetivo «Pia» en *p*, respondiendo el piano en *pp* en acordes desplegados y *legato*. Antes de la quinta frase, surge un segundo interludio pianístico modulante en Re mayor de carácter íntimo y recogido, preparando la llegada de la frase E (cc.84-99) también en Re mayor en la que se repite tres veces el adjetivo «Dolça» todo ello acompañado por acordes graves al piano que finalizan con un ascenso en la palabra «eternal!» (cc.96-97). La sexta y última frase F (cc.100-110) es ascendente y culmina en Sol⁴ sobre una melisma en la palabra «fina» (cc.104-106). El postludio final (cc.111-136) es tonal. En él predominan negras circulares en un acompañamiento contrapuntístico que preparan la llegada de la cadencia final con pedal en la tónica en el bajo (cc.126-136) y mano derecha en el agudo.

La quinta canción «Els àngels» tiene texto del poemario *A mig camí les violes del crepuscle* de Miquel Ferrà. Consta de 162 cc. escritos en 2/4 e iniciados en Fa# mayor, si bien finalizan en Solb mayor, siendo como la anterior una canción bitonal. El texto cuenta como los ángeles dan la bienvenida a la estrella del alba y rezan el Ave María a mediodía. Al final del día, cierran los ojos, encienden la estrella vespertina y rezan una plegaria final. Así, suben por las estrellas dejando la tierra consolada. Formalmente la canción se divide en diez frases y tres interludios, resultando una forma estrófica de una sola tirada de estructura ABCDEFGHIJ. La primera frase A (cc.1-11) es conjunta vocalmente si bien se acompaña de agudos arpegiados en el piano con la indicación de «Tranquil i pur» evocando la atmosfera angelical.

Tranquil i pur *p fresc*

Tranquil i pur *8va* For-mant a l'o-ri-ent un nim-be cel i ro-sa, els

pp

9 *sempre p*

8va àn-gels han guaitat dins l'au-ba mig desclo-sa. L'es - trella del matí, dins la blavor del

Ejemplo 18. *Deu cançons originals*. «Els àngels», cc. 1-14.

La segunda frase B (cc.12-20) es descendente, mientras que la tercera frase C (cc.21-24) presenta acompañamiento de tresillos en el piano describiendo el sentido del texto «Brollava dolçament la llum conquistadora». Más aguda y acórdica es la cuarta frase D (cc.25-31) en la que los ángeles dan la bienvenida al alba, de aquí el largo melisma sobre la palabra «aurora» (alba) en los cc.27-31, acompañado de floridos trinos en el piano. El primer interludio finaliza con octavas agudas y tresillos, modulando a Reb mayor (cc.32-43). De la quinta frase E (cc.44-52) destacan los cinquillos de fusas descendentes en cascadas afines al verso «Al expandir-se el sol damunt la vida plena el cel ha resplandit de joia més serena». La sexta frase F (cc.53-74) que describe la plegaria de los ángeles a mediodía suena en *f* y con arpeggios desplegados en el agudo, destacando el largo melisma sobre «Maria» (cc.68-74). Un breve segundo interludio modulante (cc.75-78) separa la sexta frase de la séptima G (cc.79-93) en la que destacan los toques de oración al son de las campanas correspondidos al piano con claros acordes en La mayor (cc.86-89). La octava frase H (cc.94-107), que sigue en La mayor, presenta un contorno descendente ilustrativo del acabamiento del día referido en el texto. Un tercer interludio grave y modulante (cc.108-121) prepara la llegada de la novena frase I en Solb mayor (cc.122-139) en la que predominan las figuraciones de semicorcheas en el piano, a propósito de haber encendido la estrella vespertina. Finalmente la décima y

última frase J (cc.140-158) en 6/4, 9/4 y 2/2 es más sosegada al constar de negras y blancas con clímax en La5 sobre «estelada» (c.144) y ascenso en «són pujats» (cc.146-149), sobresaliendo el melisma de «consolada» (cc.153-58). Una breve cadencia final en la tónica (cc.159-162) pone punto final a la pieza.

La sexta canción «Grill» presenta texto de Joan Llongueras, concretamente del mismo poemario *L'estiu al cor: Penombres* que la primera canción «Sol en la nit». Consta de 139 cc. escritos en Re mayor y 3/8. El tema de la canción es el canto del grillo y sus cualidades como canto metálico monotono, compañía de la noche e insistente plegaria. Por ello, Selva concibe el acompañamiento pianístico a base de *ostinati*, concretamente de corcheas picadas con incesantes apoyaturas, tresillos y acordes en *staccato*, mantenidas en *ppp* con la indicación de «Ràpid i lleugeríssim», cuya escritura vocal, según Launay, recuerda el Stravinsky de las *Noces*¹⁰⁸³. Estructuralmente «Grill» es también una canción estrófica de una sola tirada dividida en ocho frases, resultando una forma en ABCDEFGH de carácter tonal. La primera frase A descendente (cc.1-23) presenta el primer *ostinato* en el piano con agudas corcheas picadas en apoyaturas que dan a la frase un carácter rítmicamente entrecortado.

The musical score for «Grill» is presented in two systems. The first system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The piano part features a rapid, light ostinato of eighth notes with staccato accents, marked *ppp*. The vocal line is marked *Ràpid i lleugeríssim* and *p somrient*. The lyrics are: «Grill que can - tes». The second system continues the vocal line and the piano accompaniment. The lyrics are: «grill pe - tit com - pa - nyia de la nit can - çò ne - gra».

Ejemplo 19. *Deu cançons originals*. «Grill», cc. 1-16.

¹⁰⁸³ LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p.214.

La segunda frase B (cc.24-37) es ornamentada y mezcla el primer *ostinato* con el segundo como variación del primero. La tercera frase C (cc.38-49) incluye otra variación del primer *ostinato*, sonando entrecortado cuando el texto se refiere al lloro («Plor de terra, plor senzill») en los cc. 39-43, si bien avanza hacia un *ostinato* acórdico. Éste es el dibujo que impera en la cuarta frase D (cc.50-72) en la que entra el tercer *ostinato* acórdico también en corcheas picadas, destacando el melisma de la voz sobre la palabra «Resistència», así como los *grupettos* de «tremolor» (cc.66-67) y «vibrador» (cc.70-71) de carácter descriptivo. La quinta frase E (cc.73-80) ornamentada está acompañada por un cuarto y quinto *ostinati* ambos acórdicos. La sexta frase F (cc.81-96) comprende una variación del quinto *ostinato*, destacando el clímax en La5 de la voz sobre la palabra «cel», mientras que toda la frase está acompañada por largos trinos en el piano simulando el ascenso del canto del grillo de la tierra al cielo. La séptima frase G (cc.97-108) continúa con la variación del quinto *ostinato* afín a «la insistència de ton cant» relatada en el texto. *Ostinato* que persiste en la octava frase H (cc.109-132) también incentivado por el texto «ta pregària repetint», así como los dilatados trinos pianísticos que ilustran el hecho de que el protagonista se pierde por el espacio escuchando el canto del grillo. La cadencia final (cc.133-139) cuenta con breves ornamentos en el agudo que contribuyen a reforzar el fuerte sentido onomatopéico presente en toda la canción.

La séptima canción «Matinal» presenta texto de *La ruta il.luminada* de Miquel Melendres, concretamente de la sección «Lluernes pel camí». Consta de 53 cc. escritos en 9/8 y Fa mayor. El tema de la canción es la estrella del alba que aplaca los tormentos y la agonía del corazón, de aquí que la indicación dinámica sea «Tranquil, sense lentitud, clar i fresc». Como en las canciones anteriores la estructura predominante es estrófica y de una sola tirada, resultando una forma en cinco frases ABCDE. La primera frase A (cc.1-8) presenta saltos de 9ª y 8ª resultando una melodía disjunta con acompañamiento contrapuntístico en el piano también formado por saltos en el agudo describiendo el primer verso «Penjada al cel hi ha una petita estrella una només, l'estel de l'alba clar». La segunda frase B (cc.9-14) es descendente y está acompañada por figuraciones circulares en el piano. La tercera frase C (cc.15-27) es modulante y contiene acordes disonantes en el acompañamiento afines al sentido del texto «...et colliria humil amb la mà balba...». La cuarta frase D (cc.28-38) en 2/4 y 3/4 contiene dos *ostinati* a modo de acompañamiento, ambos formados por figuraciones breves de agudas semicorcheas que describen los tormentos de la agonía. Finalmente la quinta y

última frase E (cc.39-50) presenta acordes en una suave homofonía en consonancia con el texto «Ell, el flam últim de l'Amor que fina; tu, el punt final d'aquesta nit que mor». La cadencia final termina con un pedal en Fa (cc.51-53), resultando una pieza de carácter tonal.

La octava canción «Cap al tard» tiene texto de *L'estiu al cor* de Joan Llongueras como la primera canción «Sol en la nit» y la sexta «Grill», concretamente de la sección *Penombres*. Consta de 51 cc. escritos en 2/2 y Reb mayor, cuyo tema es el atardecer, de aquí que la indicación dinámica inicial sea «Lent, recollit i ardent». Como en las canciones anteriores, prevalece la forma estrófica de una tirada, resultando una estructura de cinco frases en ABCDE con cadencia final. La primera frase A (cc.1-7) descendente está acompañada por un primer *ostinato* de acordes de blancas en 2ª descendente, destacando una estrecha relación entre acentos musicales y textuales. La segunda frase B (cc.8-13) es ondulante y está acompañada por un segundo *ostinato* en el piano también formado por acordes de blancas. La tercera frase C (cc.14-25) ascendente está acompañada de un tercer *ostinato*, si bien finaliza con acompañamiento de amplios acordes creciendo hasta el *f* de la palabra «foc». La cuarta frase D (cc.26-35) contiene abundantes tresillos de negras en la melodía que culminan en el clímax de «or» y «fon» en Fa#4 y *f*. Un breve interludio de tres compases separa la cuarta frase de la quinta. De manera similar la quinta frase E (cc.36-44) añade otro clímax sobre la palabra «Amor» en Fa#4, acompañada de graves acordes que finalizan en *f* sobre «turment». La cadencia final (cc.45-51) añade breves motivos melódicos ornamentales finalizando en cadencia suspensiva sobre la sensible del tono (Do).

La novena canción «Posta de lluna» tiene como la segunda canción «La candelera plora» y la quinta «Els àngels» texto del poemario *A mig camí...La rosada* de Miquel Ferrà. Escrita en 5/4 y Solb mayor, destaca la indicación «Quiet i claríssim» afín al contenido literario de la canción que versa sobre el claro de luna sobre los campos y montañas. Formalmente es una canción más de una tirada y estructura estrófica dividida en siete frases, resultando una estructura en ABCDEFG. La primera frase A (cc.1-5) ornamental en la parte vocal está acompañada por un *ostinato* al piano de agudas corcheas.

Quiet i clarissim Dolcissim

Quiet i clarissim L'es-pai en dol-ces cla-re-

pp estampat

tats som-ri - - - u. Be - sa la

Ejemplo 20. *Deu cançons originals*. «Posta de lluna», cc. 1-6.

La segunda frase B (cc. 6-11) de carácter recitativo sigue estando acompañada por el *ostinato* pianístico inicial que contribuye a embellecer la textura polifónica del fragmento. La tercera frase C (cc.12-16) ascendente está acompañada por un segundo *ostinato* formado también por agudas corcheas. La cuarta frase D (cc.17-22) de carácter conjunto presenta un tercer *ostinato* al piano que viene a ser una variación de los anteriores. En $\frac{3}{4}$ se inicia la quinta frase E (cc.23-30) ornamental como la primera y con un cuarto *ostinato* ahora formado por arpegiados descendentes en la mano izquierda del piano. Súbitamente cambia la textura en la sexta frase F (cc.31-41) cuando el texto dice: «La lluna se'n adona que és tard i fa serena...». En este momento agudas notas del piano suenan como «cristalls» (cristales). La frase termina en acordes en *pp* sobre «...ja fa estona que és tota sola sobre el camp adormit». Después de dos breves compases a modo de interludio, la última frase G (cc. 44-56) combina saltos con pasajes conjuntos, juntamente con suaves acordes al piano que decrecen hasta *ppp* y «bressolant» (c.51), destacando el intervalo de 3ª mayor sobre «Bona nit!» a modo de despedida final, sucedidos por la cadencia final con pedales en la tónica Solb en disminuyendo y *pppp*.

Finalmente la décima canción «Els reis» presenta como la anterior texto de *Amig camí...La rosada* de Miquel Ferrà. Consta de 125 cc. escritos en 2/4 y Sol mayor que tratan de la cabalgata de los reyes magos, que llegan al portal únicamente acompañados por la luna y la estrella de Oriente. Formalmente tiene una estructura estrófica de una tirada dividida en cinco frases ABCDE y un postludio final, con la

indicación «Pausadament» y en *p* aludiendo a la solemne cabalgata. La canción se inicia con amplias octavas arpegiadas en el piano que acompañan la primera frase A (cc.1-22) en la que destacan saltos de 5ª que describen el galope de los dromedarios (cc.6-8).

Ejemplo 21. *Deu cançons originals. «Els reis», cc. 1-9.*

El resto de la frase adopta un carácter ondulante y continúa estando acompañada por agudas octavas en el piano. Un breve interludio acórdico más grave (cc.23-25) da paso a la segunda frase B (cc. 26-40) formada por valores cortos de tresillos, semicorcheas y corcheas en *p* y *mf*, acompañadas por acordes y también arpeggios octavados al final de la frase. Otro breve interludio pianístico formado por acordes separa la segunda frase de la tercera. La frase C (cc.45-60) sigue siendo de textura homofónica, destacando los cromatismos de «...i ens adormissa amb rítmic plant la freda pluja...» así como los tresillos pianísticos de «...mentre a muntanya va nevant...», si bien predomina un contorno vocal ondulante en la melodía. Con un «suau i misteriós» empieza la cuarta frase D (cc.61-78) en que los reyes desfilan luminosos dentro de la nocturna soledad. De aquí que reaparezcan como en los compases iniciales los amplios arpegiados octavados aludiendo a la cabalgata. Añadimos además el clímax en Sol#4 sobre «luminosos» (c.67) y La5 sobre «Epifania» (c.73). El contorno vocal de esta cuarta frase sigue siendo ondulado aunque más agudo que las frases anteriores. La quinta y última frase E (cc.79-106) sigue siendo tonal, si bien presenta alteraciones puntuales sobre Do# y Re#. También destaca el salto de 4ª ascendente de los cc. 80-81 que coincide con «Y al pas de l'àuria cavalcada...», como variación de los saltos de 5ª iniciales también alusivos a la cabalgata. Dicha quinta frase tiene un contorno vocal muy conjunto y formado por acompañamiento de corcheas en el agudo que contribuyen a dotar de regularidad musical el fragmento que alude a la compañía nocturna de la

luna. Al final, destaca el ascenso sobre «estrella» con clímax en La5 (c.101) acompañado por un agudo trino en el piano y el descenso melódico de Sol4 a Sol3 en el final de la frase «...l'etern camí qui du al Portal» (cc.103-106). A continuación, un postludio pianístico (cc.107-125) con corcheas y tresillos cierra la canción formado por una melodía clara y dulce que parece evocar en la lejanía una canción infantil, recuerdo de los sueños inocentes de los niños que esperan a los reyes. Puntualmente la cadencia finaliza de manera bitonal en cadencia suspensiva sobre la subdominante de Re mayor, destacando el pedal en Sol.

En su correspondencia epistolar, Blanche Selva alude en tres ocasiones a sus *Deu cançons originals*. Una primera vez el 13 de enero de 1936 en que manda los manuscritos con sus lemas a Joan Llongueras, pidiéndole la dirección para mandarlas al concurso Concepció Rabell i Civils¹⁰⁸⁴. La segunda alusión procede de una carta mandada un mes después, el 14 de febrero de 1936, en que pide a Joan Llongueras la confirmación del envío de *Deu cançons...* al concurso así como la devolución de los manuscritos por parte de su hijo Josep¹⁰⁸⁵. Finalmente en una tercera carta dirigida a Albert Sarrazin el 29 de julio de 1936 comunica al amigo que ha ganado el premio de composición¹⁰⁸⁶.

Florence Launay considera que la originalidad de estas piezas vocales reclama una edición que la sitúe en el lugar que merece dentro del repertorio vocal, edición truncada a partir de 1936 por la guerra civil española. La autora también describe una serie de rasgos estilísticos constantes en *Deu cançons...*: misticismo, largas melodías al estilo de los cánticos, temas de inspiración popular, sonoridades de campanas, escritura armónica modal y tendencia al agudo en *pp* con fines expresivos¹⁰⁸⁷.

Así pues, en *Deu cançons originals* prevalece un elevado tono poético en el que aparecen distintas formas de declamado en las que Selva como compositora demuestra su interés por experimentar con diferentes tipos de recitativo vocal siempre dentro del lenguaje tonal y las formas estróficas de una tirada. Dotadas de una melodiosidad

¹⁰⁸⁴ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 13-I-1936. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc. 106.

¹⁰⁸⁵ Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. [Barcelona], 14-II-1936. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M6193, doc. 107.

¹⁰⁸⁶ Carta de Blanche Selva a Albert Sarrazin. Barcelona, 29-VII-1936. Se conserva una copia de la carta original manuscrita en La Touche (Valence): FSELV.

¹⁰⁸⁷ LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p. 214.

original, el acompañamiento pianístico es también novedoso, incluyendo bitonalidad, acordes alterados, *ostinati* y figuraciones descriptivas del texto que vienen a subrayar el carácter experimental de este conjunto de piezas vocales, siempre dentro de una atmosfera religiosa.

- ***Mes de Maria, 1929***

Terminada de escribir en Barcelona el 1 de noviembre de 1929, Selva dedicó esta canción religiosa para canto y piano de 94 cc. «A la memòria d'en Déodat de Séverac». De carácter tonal está escrita en Fa mayor y 2/2, figurando además del *p* inicial la indicación «Fresc i tranquil, però sense lentitud». Selva utilizó un poema de Miquel Ferrà del recopilatorio *A mig camí...La rosada* (1926) de carácter religioso. Concretamente se trata de un poema de alabanza a la Virgen en cuya primera estrofa resplandece la alegría de la campanita del altar por la mañana. En la segunda estrofa, la Virgen sonríe entre ramilletes, metáfora de los lirios y capullos (almas) que quieren abrirse. En la tercera estrofa, Ferrà compara la Virgen con la estrella del alba, mientras que en la cuarta un angélico coro de niños canta delante de la Virgen. Finalmente la última estrofa compara la Virgen con la luz del sol que se escampa por las llanuras, campos y montes.

A semejanza de estas cinco estrofas literarias, hemos dividido la canción en cinco secciones musicales que presentan una estructura recurrente pues el primer tema A se repite en la última sección. Como en la canción anterior *Muntanya blava* (1928), las cinco secciones presentan una sucesión fluida con doce temas distintos que en la parte vocal adquieren un claro carácter recitativo, en consonancia con el tono religioso del poema. La sección I (cc.1-21) presenta los tres primeros temas. El tema A (cc.1-5) es un tema ondulante que empieza con un salto de 4ª ascendente y un breve *ostinato* en el piano (cc.1-2), sucedido por el segundo tema B (cc.6-11) recitando sobre La en que el verso sobre la campanita es acompañado de notas agudas en el piano con dos puntuales cambios de compás a 2/4 (c.9 y 11).

Fresc i tranquil, però sensa lentitud

p

Pels fi-nest-rals aguai-ta el de-ma-tí dins la gen-til ca-pe - lla floren-

Fresc i tranquil, però sensa lentitud

8va

Ejemplo 22. *Mes de Maria*, cc. 1-4.

El tercer tema C (cc.12-21) está formado por tres motivos vocales, los dos primeros recitativos sobre Do y el tercer motivo sobre Sol. Mientras el piano acompaña con abiertos acordes, destaca el clímax sobre Sol4 en la voz sobre la palabra «aurora» (alba).

La sección II (cc.22-43) empieza con un cambio puntual de compás a 2/4 (c.22) y un cuarto tema D ondulante iniciado, a semejanza del tema A, con un salto de 4ª ascendente si bien se mueve entre dos ejes recitativos Mi y Do, mientras el piano acompaña con un *ostinato* acórdico. Acompañado por un segundo *ostinato* en el piano, el quinto tema E (cc.29-34) es un tema modulante sobre Mib mayor en que la voz canta «Ave Maria dolça com la lluna». El sexto tema F (cc.35-43), con un cambio de compás a 2/2 avanza por grados conjuntos y en tresillos de negras, destacando la escala ascendente de la voz sobre las palabras «constel.lació de ciris» (c.41), mientras el piano acompaña con pedales de dominante.

Como la anterior sección, la sección III (cc.44-62) contiene tres temas. Se inicia con un breve interludio pianístico (cc.44-45) sucedido por un *ostinato* en el piano muy contrastado que avanza en progresiones, mientras la voz canta el séptimo tema G en Mi mayor sobre el verso «Ave, oh tu, clara com l'estel de l'alba» (cc.46-53), destacando el clímax en Sol#4 en la voz sobre la palabra «alba» (cc.52-53), epíteto del mismo clímax en el final de la primera sección. El octavo tema H (cc.54-56) sigue acompañado por el contrastado *ostinato* pianístico, cuya sonoridad disonante describe el aire tembloroso de la lamparita del texto. El noveno tema I (cc.57-62) suena grave y disonante acompañado por pedales en Reb2 y Do2 en el piano que describe claramente el sentido del texto «El jorn [eixit] del sí de la nit balba roat» si bien se transforma en un brillante arpeggio de Do mayor sobre la última palabra «lluminós» con un *crescendo* que culmina en *f* (cc. 61-62).

Como la anterior, la sección IV (cc.63-78) se inicia con un breve interludio pianístico en forma de *ostinato* con un característico salto de 5ª descendente Re-Sol en la mano derecha (cc.63-66). Esta sección consta únicamente de dos temas. El décimo tema J (cc.67-73) en sonoridad de Sol suena abierto en la voz que canta en tresillos «...en les blavors puríssimes, defora, canta un angèlic cor de campanils», mientras el piano acompaña con figuras agudas cerrándose en una semicadencia sobre Sol (cc.73-74). El undécimo tema K (cc.74-78) se inicia con un cambio de compás a 3/2, mientras la voz recita su frase en Sol (cc. 74-76) y Do (cc.77-78), acompañada por acordes en *p* afines al sentir del texto «Davant la Verge, en el candor de l'hora, salmegem les veuetes infantils».

La última sección V (cc.79-94) se inicia con el duodécimo tema L (cc.79-85), cuya primera parte modulante en Re mayor avanza con un *ostinato* en el piano (cc.79-82), finalizando con un motivo ascendente sobre Do apoyado por pedales de tónica (cc.83-85). A continuación, se reexpone el tema A en la voz (cc.86-90), si bien el piano cambia el acompañamiento por brillantes arpegiados descendentes en *p* y *ostinato* indicados como «ligero» mientras la voz canta «...crits de velzia omplen el cel de festa». Los arpegiados también acompañan el siguiente verso «riu la verdor dels camps pels horitzons» (cc.88-90) y la cadencia final sobre Re modal (cc.91-94) que se pierde a lo lejos siguiendo el texto (horizontes) en *diminuendo*, *ritardando* y *ppp*.

En definitiva, *Mes de Maria* exhibe un amplio abanico de posibilidades vocales y pianísticas (*ostinati*, acordes alterados) imbuidas de un sentimiento de religiosidad acorde con el recitativo acompañado de la pieza de carácter marcadamente contemporáneo.

- *Pensament matinal*, 1931

Terminado de escribir en Barcelona el 7 de noviembre de 1931 y dedicado « a la Verge de Montserrat», este himno religioso de 38 cc. para cuarteto vocal y piano figura escrito en Sol mayor y 4/4 con la indicación de «Tranquil i clar», siendo una obra de carácter tonal. Con letra de la propia Selva, el texto es un Ave María que cuenta la maternidad de la Virgen, precedido de la Ascensión («Qui és aquesta que puja com l'auba quan surt, bella com la lluna, escollida com el sol»). Destacan expresiones añadidas como «Aleluya, Aleluya!» y «La vara de Jessé ha florit». Presenta una estructura estrófica de una tirada en cuatro secciones ABCD, cuya primera estrofa A

cantada por la soprano coincide con los versos de la Ascensión (cc.1-8). Acompañada por un *ostinato* contrapuntístico en el piano que se repetirá varias veces hasta el final con una escala ascendente sobre Sol-La-Si-Do-Si-Do-Re en el grave (cc.1-4), destacan dos motivos en la voz de la soprano. Un primer motivo [a] sobre Mi (cc.3-5), seguido de un segundo motivo [b] ascendente sobre los versos «bella com la lluna, escollida com el sol» (cc.6-8) que culmina en el Re4 sobre la palabra «sol».

Ejemplo 23. *Pensament matinal*, cc. 1-4.

La segunda estrofa B (cc.9-16) incluye los versos «Aleluya, Aleluya!» y «La vara de Jessé ha florit», con acompañamiento al piano del *ostinato* contrapuntístico de la primera sección. Los primeros versos como motivo [c] son en contrapunto entre soprano y contralto, mientras que es el bajo el que canta el cuarto motivo [d] «La vara de Jessé ha florit» en una escala ascendente sobre Sol.

La tercera estrofa C (cc.16-27) relata la maternidad de la Virgen. Precedida de un «Ave Maria plena de gràcia» en la soprano como motivo [e] descendente (cc.16-18), le sucede un sexto motivo [f] sobre las palabras «Aleluya, Aleluya!» en el tenor de carácter ascendente (cc.17-18), contestado por la soprano en *pp* también sobre las palabras «Aleluya, Aleluya!» (cc.20-21). Aquí es la contralto la que introduce el verso «La Verge engendrà el Déu home» (cc.20-23) en un tono grave sobre Do3. Destaca el acompañamiento del piano, concretamente una variante del primer *ostinato* en los cc. 20-21. Como en la segunda estrofa, la sección finaliza con una escala ascendente en el bajo que reitera «La vara de Jessé ha florit» (c.26), acompañado por el primer *ostinato*

en el piano (cc.26-27). En esta tercera estrofa destacan además cambios de compás puntuales como $\frac{3}{4}$ (cc.17-21, 23 y ss.) y $\frac{2}{4}$ (c.22).

La cuarta y última estrofa D (cc.28-38) es una loa a la Virgen María cantada en *mp*, *p* y *pp*, en que la soprano interpreta el verso «Ave Maria, plena de gràcia, el Senyor és amb vós» (cc.28-32), mientras la contralto acompaña con un «Aleluya!» y el piano recrea el primer ostinato ascendente *in crescendo*, destacando la escala ascendente justo sobre la palabra «Senyor» (c.30). Mientras contralto y soprano cantan «Tornà Déu la pau», el bajo canta como en la segunda y tercera estrofas la escala ascendente sobre «La vara de Jessé ha florit» (c.35). Un último motivo a modo de cadencia perfecta cierra el himno esta vez repitiendo en todas las voces las palabras «Aleluya, Aleluya!» en *pp*.

En *Pensament matinal* las figuraciones ascendentes del acompañamiento en el piano contribuyen a crear una atmosfera de espiritualidad en consonancia con el significado del texto, mientras que las distintas combinaciones de las partes vocales otorgan mayor dramatismo al devenir del poema.

h. Suites

- *Cants de llum*, piano y violín, 1929

Terminada de escribir en febrero de 1929, Selva concibió esta suite para violín y piano en cinco movimientos todos ellos dedicados al violinista Joan Massià¹⁰⁸⁸. El primer movimiento titulado «Mar i Sol (Bressolera)» fue escrito entre el 5 de julio de 1928 y el 24 de febrero de 1929. Le sigue un scherzo titulado «Espia-Dimonis» terminado de escribir el 13 de julio de 1928. El tercer movimiento se titula «Ametller florit (Record de Montserrat)» y fue escrito entre el 11 de julio de 1928 y el 24 de febrero de 1929. El cuarto movimiento es una «Humoresca» terminada de escribir el 9 de julio de 1928 y finalmente el último y quinto movimiento se titula «Ofrena» y fue escrito entre el 24 de junio de 1928 y febrero de 1929. Por el plan de composición que hemos especificado resulta evidente que Selva tardó unos ocho meses en componer esta suite.

El primer movimiento «Mar i Sol (Bressolera)» consta de 87 cc. en indicación de «Ben tranquilo» y sitúa la obra en un ambiente contemplativo y estático, sin

¹⁰⁸⁸ Ensayamos un análisis centrado en el Mediterraneísmo de esta suite en: FONT, Montserrat. «Blanche Selva (1884-1942): una compositora entre París y Barcelona». *Passagen 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Zürich 10 al 15 de Julio de 2007 (Kassel: Bärenreiter, 2007), p. 146.

modulaciones, sobre un pedal en Sol presente de inicio a fin¹⁰⁸⁹. Está escrito en Sol mayor y 2/2 y presenta una estructura repetitiva en arco en ABA'C, dividida en cuatro secciones con una introducción y un postludio todo ello de corte clásico y sonoridad muy tonal. En primer lugar, la introducción (cc.1-13) presenta un *ostinato* en *ppp* en el piano caracterizado por un salto de 5ª ascendente (dominante-tónica), *ostinato* que no desaparecerá hasta el c.39, al que se le añaden acordes en la mano derecha de aspecto ondulante. Abriendo la sección A (cc.14-27) entra el tema A1 del violín (cc.14-24) con anchos saltos de 4ª y 5ª ascendente en *pp* y con sordina, sobre Re y Sol, culminando en Re6 (cc.16-17).

Ejemplo 24. *Cants de llum*. «I. Mar i sol (Bressolera)», cc.9-24.

Este tema A1 que es descendente con un tresillo final característico está sucedido por un segundo tema A2 de carácter conclusivo finalizando en cadencia perfecta (cc.24-27). La sección B (cc.28-40) comienza con dos compases de enlace (cc.28-29) y un segundo tema ondulante que termina en cadencia suspensiva (cc.37-38). La sección A' (cc.41-56) reexpone una variante del primer tema A en el violín (cc.41-46) con un característico tresillo (c.43) y un salto de 4ª ascendente (c.45). Le sigue un tercer tema A3 de aspecto clásico y ondulante (cc.47-57) con el que finaliza esta tercera sección toda ella octavada en el agudo del violín con clímax en La6 (cc.50). La cuarta sección C (cc.57-87) se inicia con un breve interludio pianístico que se transforma en

¹⁰⁸⁹ LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p.210.

ostinato, mientras el violín introduce su tercer tema en *mp* (cc.61-72) que contiene una mezcla de los elementos sonoros expuestos en temas anteriores: fraseo ondulante como los acordes del piano iniciales (cc.61-62), salto de 5ª ascendente como el tema A1 (c.63) y salto de 4ª ascendente como en A1 y A' (c.64). El tercer tema se cierra con un acompañamiento en tresillos en el piano que se transforma en un polirrítmico *ostinato* en la cadencia final (cc.73-87). Cadencia iniciada con dos saltos de 4ª ascendente en el violín (cc.73-74) que recuerdan la entrada inicial del violín (A1), cerrándose con un pedal de tónica (cc.79-80). Lo que sigue es un breve postludio (cc.80-87) en el que el piano retoma el *ostinato* inicial sobre Sol y Re mientras realiza una semicadencia en la que se incorpora finalmente la dominante Re6 (armónico) del violín con el que se cierra el movimiento en *ppp*.

El segundo tempo «Espia-Dimonis» (Libélula) es un scherzo tripartito en forma de *lied* ABA que consta de 122 cc. escritos en 4/8 y Mib mayor con la indicación de «Vivo e leggerissimo», siendo una pieza de gran virtuosismo para el violinista debido al toque en *spiccato*¹⁰⁹⁰. Predominan figuraciones cortas de semicorcheas en el violín que a modo de *ostinato* imitan el vuelo de este insecto. Este scherzo tiene una sonoridad muy tonal y una forma clásica de corte simétrico, pues cada sección consta de tres temas en el violín. La sección I [A] (cc.1-32) expone el primer tema A en *pp* y 3/8 formado por dos motivos que se repiten. Se trata de un tema ornamentado y descendente de aspecto juguetón imitador del vuelo de la libélula (cc.1-7).

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 1-4. The Violin part is in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/8 time. It starts with a rest, then a series of eighth notes with triplets, and ends with a half note. The Piano part is in bass clef, same key and time. It starts with a rest, then a series of eighth notes with triplets, and ends with a half note. The tempo/mood is 'Vivo e leggerissimo'. The dynamic is 'pp'. The piano part is marked 'una corda'.

Ejemplo 25. *Cants de llum*. «II. Espia-Dimonis (scherzo)», cc. 1-4.

Le sigue A1 (cc.8-14) formado por semicorcheas incisivas (cc.8-11) y escalas descendentes, mientras el piano acompaña con breves acordes en *ostinato* (cc.12-13). A2 en 3/8 (cc.15-19) responde con escalas ascendentes a la vez que el piano sigue

¹⁰⁹⁰ *Ibíd.*, p.210.

acompañando en *ostinato*. A continuación aparece una variante del primer tema A' en 3/8 y 4/8 (cc.20-25). La sección finaliza con un nuevo tema A3 (cc.26-32) también de carácter descendente que incluye las escalas de A1. La sección II [B] (cc.33-82) incluye un nuevo tema B (cc.33-40) en 3/8 y *pp* de carácter ondulante, destacando el balanceo de las corcheas con puntillo en el piano, mientras el violín asciende y desciende en tonos y *ostinati* con algún salto de 4ª (cc.36 y 40). B1 (cc.41-48), que modula pasajeramente a Sol menor, presenta un contorno similar. Es decir con motivos balanceantes en el piano y semicorcheas insistentes en el violín a excepción de algún salto de 5ª (c.42), 4ª (c.44) y 8ª (cc.46 y 48). B2 refleja el mismo *ostinato* en el violín (cc.49-55), seguido por otra variante B3 (cc.56-66) que finaliza en semicadencia de Sol menor. En *pp* aparece a continuación el tema A modulante en Sol menor (cc.67-75), sucedido por una semicadencia en el mismo tono (cc.76-82). La sección III [A] es simétrica a la primera. Presenta el primer tema A repetido dos veces (cc.83-90). A1 con sus escalas descendentes (cc.91-97), A2 con sus escalas ascendentes (cc.98-102), la variante del motivo principal A' (cc.103-108) y A3 (cc.109-116) de carácter descendente. Destaca la cadencia final perfecta con un pedal en la tónica en el violín (cc.117-118) y *pizzicato* final.

El tercer tempo «Ametller florit (Record de Montserrat)» está escrito en ¾ y Mi mayor y consta de 163 cc. en los que el violín desarrolla una larga frase lírica y reencuentra el ambiente de inmovilismo armónico del primer movimiento, si bien ofrece un enriquecimiento progresivo del acompañamiento pianístico creando un sentimiento de clímax¹⁰⁹¹. Presenta una forma recurrente en cinco secciones con los siguientes temas en el violín ABCDAB todos ellos muy líricos. La sección I [A] (cc.1-25) tiene tres temas. Un primer tema principal A ondulante con un salto de 4ª ascendente inicial – que se oirá en la cadencia final - acompañado de un *ostinato* acórdico en el piano en *p* (cc.1-11).

¹⁰⁹¹ *Ibíd.*, p.210.

Ejemplo 26. *Cants de llum*. «Ametller florit (Record de Montserrat)», cc. 1-16.

Un segundo tema A1 derivado del anterior pero más agudo con semicadencia final (cc.12-20) y un tercer tema A2 conclusivo (cc.21-25), todos ellos acompañados por acordes en el piano. La sección II [B] indicada con «Un poco più animato» (cc.26-60) presenta dos temas. El primer tema B (cc.26-44) con tres notas insistentes (cc.28 y 36) es ornamentado y está apoyado por un *ostinato* al piano. B1 (cc.45-60) es de contorno disjunto y avanza *in crescendo* hasta culminar en *più f* (c.51) con clímax en Do5 en el violín (c.56), finalizando en semicadencia. Como el tema anterior, también está acompañado por un *ostinato* al piano. La sección III [C] (cc.61-80) está indicada como «Più animato» y se caracteriza por un acompañamiento pianístico ininterrumpido de tresillos de corcheas a modo de *ostinato*. El tercer tema C (cc.61-71) consta de dos motivos. Un primer motivo ondulante (cc.61-67) con tresillos de negras en el violín y un segundo motivo derivado del anterior (cc.68-71). El siguiente tema C1 (cc.71-80) se mueve en torno al eje de la subdominante La y presenta un clímax en Do5 (c.78). La sección IV [D] (cc.81-99) que figura como «Tempo vivo» se inicia con un pedal en la tónica en el violín en *ff*, mientras el piano acompaña con otro *ostinato* de tresillos y acordes perdiéndose en sonoridades poco a poco calmadas. La sección V [AB] (cc.100-163) está indicada como «Primo tempo» y en ella se reexponen los mismos temas iniciales: A (cc.100-111), A1 (cc.112-120), A2 (cc.121-126) y B (cc.127-135) si bien éste último es citado de manera más corta para dar paso a un nuevo tema B2 de carácter ornamentado y agudo (cc.136-145) siempre acompañado de un *ostinato* pianístico. La cadencia final perfecta (cc.146-163), con clímax en Mi4 (cc.150-151) está sustentada

por pedales de tónica y dominante en el piano también con *ostinato* (cc.150-155), destacando el salto de 4ª ascendente del violín (c.153), que recuerda al tema inicial. Finalmente es el piano el que cierra la cadencia con originales apoyaturas en la dominante.

El cuarto tempo «Humoresca» consta de 130 cc. escritos en Sol mayor y $\frac{3}{4}$, con indicación inicial de *pp* en el violín, con el espíritu de una robusta danza popular y colores neoclásicos que recuerdan ciertas escrituras de Stravinsky o Prokofiev¹⁰⁹². Presenta una forma tipo rondó en cuatro secciones con los siguientes temas: ABA´CA´DA. La sección I [A] (cc.1-32) cita dos veces en progresión en el piano el primer tema de carácter cómico. Primeramente A (cc.1-9) es acompañado por un primer *ostinato* agudo en el violín en seisillos de semicorcheas descendentes sobre las notas Si5-La-Sol-Mi-Re-Do4.

Ejemplo 27. *Cants de llum*. «IV. Humoresca», cc. 1-10.

En segundo lugar, el tema A (cc.10-16) que progresa una 2ª ascendente es acompañado por un segundo *ostinato* más grave también de seisillos de semicorcheas

¹⁰⁹² *Ibíd.*, p.210.

descendentes en el violín (La4-Sol-Fa-Re-Do-Si3). Con el mismo segundo *ostinato* de fondo, aparece A1 en el piano de carácter conclusivo (cc.17-23), finalizando con una escala ascendente en el violín. La progresión sobre A asciende a Mi (cc.24-32), mientras es la mano izquierda del piano la que acompaña con un tercer *ostinato* de corcheas. La sección II [B] (cc.33-77) presenta el segundo tema B (cc.33-59) formado por varios motivos en semicorcheas algunos de ellos disjuntos, otros escalísticos aunque todos ellos de marcado ritmo binario («ben ritmato a giocoso»), mientras el piano acompaña con un cuarto *ostinato* de corcheas casi se diría que a modo de marcha y en *mf*. B1 (cc.60-77) presenta una variante del tema anterior en *pp* añadiendo un quinto *ostinato* pianístico en el acompañamiento de carácter disjunto formado por saltos de 6ª, 7ª y 8ª que culmina en el clímax del violín en Re5 y *ff* (c.76). La sección III [A'C] (cc.78-95) reexpone en *p* una variante del primer motivo A' en el piano, mientras el violín acompaña con el primer *ostinato* (cc.78-83). Entonces aparece un tercer tema C en el piano formado por motivos octavados y tresillos de semicorcheas, acompañado por el segundo *ostinato* en el violín (cc.84-91). Le sucede C1 con tresillos de semicorcheas arpegiados en el piano y un sexto *ostinato* en seisillos de semicorcheas en el violín finalizando en una escala ascendente y en *crescendo* (cc.92-95). La última sección IV [A'DA] (cc.96-130) figura indicada con un «A tempo ben ritmato e giocoso» en el que se reexpone A' con acompañamiento *ostinato* de sardana (cc.96-103). Le sigue un cuarto y nuevo tema D (cc.104-116) en *mp* caracterizado por su carácter ornamentado y un considerable trino sobre la dominante en el violín en *p* (cc.111-116). A partir de aquí, la cadencia final en *diminuendo* (cc.117-130) presenta una reexposición puntual del primer tema A en la mano derecha del piano sobre La (cc.118-123), mientras la mano izquierda acompaña con un séptimo y último *ostinato* a modo de pedal sobre la tónica Sol octavada en el grave (negra y dos corcheas). En la cadencia, destaca el trino sobre la dominante en el piano (cc.125-126) y un pedal en la misma dominante en el violín disminuyendo de sonoridad hasta llegar al *ppp*.

El quinto y último tempo «Ofrena» es el más largo. Consta de 320 cc. escritos en Do mayor y 4/4, bajo una forma rondó ABA'BCA'DEA'A'' dividida en cinco secciones, en el que reencontramos un largo tema lírico expuesto en el violín acompañado al piano por acordes de ritmo regular dentro de un espíritu de himno

religioso¹⁰⁹³. La sección I (cc.1-36) presenta el primer tema A (cc.1-9) de carácter ondulante con un gesto inicial ascendente acompañado por acordes al piano.

Ejemplo 28. *Cants de llum*. «V. Ofrena», cc. 1-12.

A1 (cc.10-21) recuerda el gesto inicial ascendente de A con dos motivos conclusivos añadidos, mientras que A2 (cc.22-33) presenta una mayor diversidad rítmica, con clímax en Fa#5 y en *ff* (c.31). Un breve postludio pianístico modulante (cc.34-36) cierra esta sección caracterizada por el contorno sinuoso de los temas violinísticos. La sección II (cc.37-74) introduce un segundo tema B (cc.37-43) en *pp* y con valores largos acompañado por un breve ostinato al piano culminando en Sol5 en el violín (c.43). A continuación aparece A' en el agudo en *p* y *tranquillo* (cc.44-48), sucedido por un interludio pianístico (cc.49-52). Le sigue B1 (cc.53-71) de carácter modulante, disjunto y ligero, cerrándose en una cadencia sobre Si prolongada por un breve postludio pianístico (cc.72-74). La sección III es la más larga (cc.75-266), está en 3/8 y Mi mayor. Presenta un tema C (cc.75-95) de carácter *presto e giocoso* caracterizado por corcheas con puntillo en el violín. C1 (c.96-123) continúa la tendencia cómica y cantáble del tercer tema, mientras que C2 (c.124-150) es de carácter conclusivo, destacando un enorme trino cadencial en el violín (cc.141-148). Le sigue C3 de carácter descendente (cc.151-162) y C1' a modo de variación (cc.163-172). C4 (cc.173-199) presenta un contorno ondulante si bien predomina el pedal en Re del violín (cc.189-198) acompañado por un *ostinato* pianístico. C' reaparece como ágil variación

¹⁰⁹³ *Ibíd.*, p.210.

del tercer tema (cc.200-252), destacando el enorme pedal en Sol ornamentado en el violín (cc.233-241), seguido por una cadencia en el piano (cc.242-251) y un interludio modulante (cc.253-257). La tercera sección finaliza con C5 un tema en *ff* de aspecto conclusivo y también modulante, acompañado por brillantes acordes en el piano (cc.258-266). La sección IV (cc.267-296) regresa a Do mayor reintroduciendo A' (cc.267-279) esta vez acompañado en *pp* por arpeggiados en el piano. El cuarto tema D (cc.280-296) es también de contorno sinuoso y está acompañado en gran parte por acordes pianísticos, resultando una textura claramente homofónica. Indicado como *Un poco meno lento* la sección V (cc.297-320) introduce un quinto y nuevo tema E ornamentado sobre Do (cc.297-303) también acompañado por acordes al piano. Finaliza esta sección otra variante de A' (cc.304-310), así como la reexposición del primer tema A'' a modo de cadencia final en *ppp* sobre un pedal en Do (cc.311-320).

La suite *Cants de llum* fue estrenada el 10 de abril de 1929 en Barcelona por Selva y Massià¹⁰⁹⁴. El 6 de abril de 1930, Selva y Massià celebraron un *Concierto de músicas íntimas* en el Pabelló dels Artistes Reunits, dentro de la Exposición Universal de Barcelona que dejó una «impresión imborrable». En dicha ocasión, se interpretó la suite «que alcanzó una ejecución perfecta, obteniendo un éxito franco muy afectuoso»¹⁰⁹⁵. Más de cincuenta años después y con motivo del centenario de su nacimiento fue celebrado un homenaje en el Ateneu Barcelonès, el 17 de junio de 1984 organizado por la Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell en el que interpretada por Josep Calvo al violín y Núria Turull al piano pudo escucharse por segunda vez la suite *Cants de llum*.

En definitiva, *Cants de llum* da clara muestra del talento creativo de Selva aplicado al lenguaje camerístico. Tanto por el enorme trabajo motivico-temático, como por la diversidad tímbrica y de texturas alcanzada en la obra, así como por su diversidad formal: formas en arco en el primer movimiento «Mar i sol», tipo *lied* en el segundo «Espia-dimonis», forma recurrente en el tercer tempo «Ametller florit» o forma rondó en el cuarto y quinto movimientos «Humoresca» y «Ofrena»; todo ello dentro del lenguaje tonal.

¹⁰⁹⁴ LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p.209.

¹⁰⁹⁵ «Exposició de Barcelona: Pavelló dels Artistes Reunits», *RMC XXVII/ 317* (Abril 1930), pp. 224-225.

i. Trío

- *La nit de la Puríssima, voz, violín y piano, 1929*

Se trata de un trío con la conocida letra de *La nit de la Puríssima* de Joan Maragall (1897), un poema con el mismo título que la autora adapta respetando la fuente literaria original. Terminado de escribir en 1929, el poema relata en forma estrófica el descenso de la Virgen durante la noche de la Purísima. En la primera estrofa, se describe el azul del cielo durante la noche como si se viera el infinito. En la segunda estrofa, el alma se encanta ante el brillo de la luna y las estrellas. En la tercera estrofa, el descenso de la Virgen ilumina las estrellas. En la cuarta y última estrofa, Maragall describe como la Virgen desciende silenciosa, el aire se calma y el mundo calla. Finaliza el poema con el verso «Ai, quina nit més clara i més formosa!». Formada por 92 cc. en Sol mayor y 4/4, hemos dividido su estructura estrófica o secuencia hímica de una tirada, siguiendo la división literaria en estrofas, en cuatro secciones musicales y doce temas, repartidos como sigue.

La sección I (cc. 1-12) contiene los dos primeros temas A (cc.1-6) y B (cc.7-12) desarrollados por la voz. El tema A consta de dos motivos, un primer motivo en $\frac{3}{4}$ iniciado con un salto ascendente de 8ª pero de carácter descendente (cc.2-4) y un segundo motivo en 4/4 ascendente hasta Mi4 sobre la palabra «Infinít» (c.6), todo ello acompañado por acordes desplegados en pedal de tónica en el piano. El tema B (cc.7-12) escrito en $\frac{3}{4}$ y 4/4 es disjunto y reposa en semicadencia (c.12).

La sección II (cc. 13-25) comienza con un *ostinato* de semicorcheas en el piano «dolç i lleuger» afín al sentir del texto «La lluna i els estels brillen clar en el blau infinit de la nit santa», mientras la voz entona el tema C (cc.13-19) de carácter recitativo y con marcados saltos de 4ª ascendente. El tema D (cc.20-25) también de aspecto disjunto empieza en $\frac{3}{4}$ y contiene valores largos describiendo el verso « que l'ànima s'encanta enllà...», mientras continúa el *ostinato* pianístico octavado en el agudo. Todo parece prolongarse sobre la palabra «enllà...» (cc.23-25), momento en el que aparece el violín.

La sección III (cc.26-45) se introduce con la entrada del violín con un brillante motivo tonal sobre Sol (cc.25-29) al que le sucede el quinto tema E de carácter recitativo sobre Mi (cc.29-32), mientras el piano sigue acompañando con un *ostinato* (cc.25-29) que se transforma en escalas descendentes de semicorcheas en *p* sobre el verso «Aquesta nit és una nit divina», si bien pueden interpretarse como un anticipo del

verso siguiente «La Puríssima del cel va baixant». Así el sexto tema F (cc.33-41) es un tema modulante en Mi menor en el que destaca el pedal de dominante y tónica en el piano en tresillos en el agudo que se prolongan durante todo el verso «...per aquest blanc que ella il.lumina» con clímax en Sol4 sobre «il.lumina», mientras el violín realiza progresiones descendentes que enlazan con el siguiente tema vocal. El séptimo tema G (cc.42-45) es un tema ascendente que culmina de nuevo con Sol4 en la voz sobre «estel» mientras el violín toca un agudísimo Sol5 (c.45). El *ostinato* de tresillos se prolonga en el piano octavándose, pues recrea la atmósfera del resplandor de las estrellas con el que finaliza esta tercera sección.

La sección IV (cc.46-92) es la más larga, pues contiene cuatro temas vocales y un quinto tema final que protagoniza el violín. Comienza con un breve interludio violinístico que recuerda el motivo tonal con el que se había iniciado la sección III ahora sobre Si de atmósfera impresionista (cc.46-50), pues el piano recrea el mismo *ostinato* de tresillos de la sección anterior. El octavo tema H de la voz (cc.51-55) es de carácter descendente correspondiéndose con el *ostinato* pianístico en sonoridad de Si. El noveno tema I (cc.56-60), también sobre Si, se abre con el verso «i l'aire se tempera» apoyado por terceras paralelas en el piano y se cierra con las palabras «i el món calla», finalizando en una cadencia sobre la subdominante y en 4/4. A continuación, llega el décimo tema J (cc.61-63) una de las frases más descriptivas de la obra. Pues en 3/2 y 4/4 la voz desciende una octava sobre la tónica (c.61) a la vez que canta «Davalla silenciosa», mientras el violín calla y el piano mantiene un pedal en la tónica Sol. El último tema undécimo de la voz K (cc.64-69) es un tema descendente y ornamentado sobre la palabra «clara» que finaliza con una semicadencia en el piano (cc.69-71). Después aparece el último tema duodécimo L en el violín (cc.72-84) ornamentado, cantábile y tonal con figuraciones breves mientras el piano acompaña con un *ostinato* de negras y corcheas (cc.72-77), sucedidas por un breve pasaje en contrapunto con el violín (cc.78-84). Como indica la autora la cadencia final perfecta (cc.84-92) compartida entre violín y piano suena «transparent» en *pp* con una marcada sonoridad tonal, destacando las figuraciones descendentes en puntillo que le dan un aire de «perdiéndose en el infinito» afín a las imágenes del poema.

Así pues, *La nit de la Puríssima* es como *Muntanya blava* (1928), una obra de ascendencia religiosa, si bien por su carácter mariano recuerda *Mes de Maria* (1929) o *Pensament matinal* (1931). En ella se encuentran reflejadas las claves del idioma musical de Selva: diferentes temas vocales en recitativo, secciones descriptivas, *ostinati*

pianísticos y muy en especial una gran libertad armónica dentro del lenguaje tonal, que dota a la obra de una enorme originalidad sonora.

j. Obras para piano

- *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègeries*, 1931

Records i entremeliadures o souvenirs et espiègeries, neuf pièces pour piano comprende un total de siete piezas para piano inspiradas precisamente en recuerdos y travesuras del mundo infantil e imágenes de la naturaleza¹⁰⁹⁶ en las que Selva propone en cada pieza, cuidadosamente digitada, el estudio de una dificultad técnica¹⁰⁹⁷. La propia Selva explica: «Son siete piezas para piano escritas en otoño de 1931, durante los primeros meses de mi convalecencia. Son recuerdos o emociones experimentadas sobretodo en la montaña (Vallvidrera y Tibidabo)»¹⁰⁹⁸.

El plan de la obra comprende: «Ostra i cargols» (ostra y caracoles), «Professons de formigues» (profesiones de hormigas), «Canyes i oreig» (cañas y oreo), «Nuvolets en el blau» (nubecitas en el azul), «A la muntanya les cabres, el vent i Caputxinet s'hi diverteixen força...» (En la montaña las cabras, el viento y Caputxinet se divierten bastante), «Primers freds» (Primeros fríos) y «Matí de tardor» (Mañana de otoño). Además, la autora habría proyectado concluir el ciclo con dos piezas más que no llegó a terminar: «Ulls clars, ànima recta» (Ojos claros, alma recta) y «Pau del cel» (Paz del cielo)¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁶ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 190.

¹⁰⁹⁷ LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p.212.

¹⁰⁹⁸ Sigue el mismo texto en su idioma original: « *Ce sont 7 pièces pour piano écrites à l'automne de 1931, durant les 1ers. mois de ma convalescence. Ce sont des souvenirs ou des émotions ressenties surtout à la montagne (Vallvidrera et Tibidabo)* ». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 1-V-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.100.

¹⁰⁹⁹ La primera estaba dedicada «a Gonzalo Planas, el amigo de la Montaña, de la llanura y de las calles, el buen servidor en los días de Prueba, por el sol, el viento, la escarcha o a oscuras...», mientras que la segunda estaba dedicada «a mis hermanos de divina caridad Joaquim Coll-Forest [el médico de Selva] y Joan Massià». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., 17-III-1932. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 86.

Terminada de componer en Barcelona el 24 de octubre de 1931 y dedicada a Lily Fabre, la primera pieza «Ostra i cargols» (ostra y caracoles) evoca un:

[...] recuerdo pintoresco del momento de enfermedad amargo, pues en el comienzo, yo no podía hacer ningún movimiento en la cama, y le dije al Dr. Coll: Ahora hago de ostra, después, enseguida, cuando dentro de la misma cama he comenzado a poder moverme con dificultad le he dicho: Ahora ya parezco más un caracol¹¹⁰⁰.

Esta pieza de carácter breve escrita en *pp* y 2/1 refleja una curiosa experimentación tonal sobre resonancias de Do mayor en una atmósfera de «Tranquillo i misterioso», haciendo trabajar sobre pentacordos el mantenimiento de notas en largos acordes suspendidos. Compuesta como forma de una tirada en 26 cc., la obra comienza con acordes placados de cinco notas (Do-Re-Mi-Fa-Sol) en ambas manos (cc.1-2), si bien la mano izquierda mantiene un pedal (cc.1-9), mientras la mano derecha añade redondas descendentes (cc.4-14).

Ejemplo 29. *Records i entremeliadures*. «1. Ostra i cargols», cc.1-5.

Un segundo acorde placado también en pedal esta vez sobre la dominante Sol se deja escuchar en la mano izquierda (cc.11-14). La segunda parte de la pieza incluye valores más breves de blancas alternándose en motivos melódicos descendentes y ascendentes (cc.15-19), para finalizar con una escala descendente sobre Do en la mano derecha y dos acordes placados de cinco notas sobre la tónica en la mano izquierda (cc.20-21 y 23-25). El último acorde sobre Do contiene la indicación «l'ostra s'obra» (c.26) apoyándose en la mano izquierda en la sobredominante La.

¹¹⁰⁰ Sigue el mismo texto en su idioma original: «...ceci souvenir pittoresque du moment de maladie aigrie, alors que, au début, je ne pouvois faire aucun mouvement dans le lit, et disait au Dr. Coll : Ara faig d'ostra, puis, ensuite, quand dans le même lit je commence à me mouvoir péniblement et que ai dit : Ara ja semblo més un cargol». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 1-V-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc.100.

La segunda pieza «Professons de formigues» (profesiones de hormigas) dedicada a Gisèle Fredet está inspirada en Vallvidrera, contemplando las hormigas que atraviesan el camino, se enfilan por los peñascos, regresan y retoman perseverantemente el camino por el que triunfantes pueden regresar al nido. Para Selva, convaleciente sin fuerzas, esto le supuso un ejemplo y un consuelo, una lección fecunda¹¹⁰¹. Concretamente esta pieza consta de 39 cc. escritos en 5/4 y Do mayor, en los que se alternan dos motivos melódicos: una escala cromática clara figuración de las profesiones de hormigas (cc.1-3) y una blanca con puntillo en bordadura y tono o semitono ascendente (c.4, cc.9-10 y 14-16).

Ejemplo 30. *Records i entremeliadures*. «2.Professons de formigues», cc.1-6.

Así, mano izquierda y mano derecha interpretan de manera monódica escalas cromáticas ascendentes y descendentes, hasta llegar al c.30 en que avanzan en una escala cromática en terceras y en espejo. La obra finaliza con el motivo de la blanca con puntillo (Do-Si-Do/Lab-Sol-La) y la tónica Do mantenida en ambas manos.

La tercera pieza «Canyes i oreig» (cañas y oreo) dedicada a Magda Solé está inspirada en un pequeño canal que hay entre St. Boi y St. Vicenç. Selva añade:

Las cañas cantan exquisitamente, según lo que he podido anotar dentro de los primeros compases de esta pieza. Y el entusiasmo de toda la belleza de la Creación, en mí cantan aún en ventaja, canto de amor y de elogio, canto de pequeñas cosas que hacen los grandes seres, canto dulce, variado, misterioso, infinito...¹¹⁰².

¹¹⁰¹ *Ibíd.*

¹¹⁰² Sigue el mismo texto en su idioma original: «*Les canyes chantaient exquisément, selon ce que j'ai pui en noter dans les 1eres. mesures de cette pièce. Et l'enthousiasme de toute la beauté de la Création, en moi chantaient encore davantage, chant d'amour et de louange, chant des petites choses qui fout les grands êtres, chant doux, variée, misterieux, infini...*». *Ibíd.*

Se trata de una obra escrita en 4/4 y Do mayor más extensa que las anteriores al constar de 44 cc. Predomina una gran experimentación acústica pues la atmósfera «Vivo e leggerissimo» está acompañada por una cromática polifonía a dos y tres voces iniciada con el *ostinato* de tresillos de la mano izquierda (cc.1-11) que rítmicamente choca con las semicorcheas de la mano derecha en *ppp* murmurando en un registro agudo que recuerda el murmullo de las cañas entrechocadas por el viento.

Ejemplo 31. *Records i entremeliadures*. «3.Canyes i oreig», cc.1-2.

Melódicamente sobresalen breves motivos aislados como una tercera ascendente (c.5) y varias bordaduras (cc.6, 8 y 10), si bien resultan más llamativos los juegos rítmicos (tresillos y semicorcheas) de la mano izquierda (cc.12-20). Le sigue una sección cromática que retoma el *ostinato* de tresillos de la mano izquierda (cc.21-29), mientras se suceden agudas semicorcheas en la mano derecha. Después de un compás de enlace en *sfz* (c.30), se inicia la última sección de la pieza con un espectacular despliegue de cromatismos que culminan en una gran escala descendente en fusas y *f* (c.41) preparando la cadencia final en Do, precedida de diseños cromáticos ascendentes en *ppp*. Por la experimentación cromática que brinda «Canyes i oreig», podemos concluir afirmando que Selva experimenta no sólo con los *ostinati* rítmicos sino también con un estilo cromático muy afín al libre atonalismo.

Dedicada al amigo Albert Sarrazin, Selva terminó de escribir «Nuvolets en el blau» (nubecitas en el azul) en Vallvidrera (Barcelona) el 26 y 27 de octubre de 1931. Consta de 30 cc. escritos en Fa mayor y 12/4 y forma libre. En esta cuarta pieza, Selva describe:

Bonitas nubes blancas, en los «neumas» armoniosos pasando una caricia en la dulzura del Azul...Transformación de belleza en belleza; «madrigal» aéreo venido de

bien lejos a alegrar nuestros ojos, y a llevar fraternalmente a los demás nuestro pensamiento fraternal¹¹⁰³.

Así pues, la pieza más tonal que la anterior avanza en progresiones de negras con la indicación «Tranquillament mogut (leggerissimo)», con motivos de tres notas ascendentes en la mano izquierda (c.1) y un motivo más cantáble en el grave (cc.2-4), contestado por progresiones descendentes también de tres notas en la mano derecha (c.5) e izquierda (c.8), alternadas con un sencillo contrapunto (cc.6-7). Todo ello acompañado por frecuentes cambios de compás (12/4, 2/1, 6/4, 3/4, etc.).

Ejemplo 32. *Records i entremeliadures*. «4.Nuvolets en el blau», cc.1-5.

A continuación, mano izquierda y derecha se contestan con motivos de dos y tres notas en el grave finalizando en cadencia perfecta (cc.9-15). El siguiente motivo retoma los diseños escalísticos ascendentes y descendentes del inicio (cc. 16-24), combinados con breves motivos disjuntos con saltos de 5ª y 4ª (cc.22 y 24) y sucedidos por un pasaje cadencial que finaliza en *ppp* y semicadencia (cc.25-30). La regularidad rítmica de las negras en *ostinato* – pese a algunos cambios de compás puntuales – es claramente el elemento cohesionador de la pieza que contribuye a crear una atmosfera de paradójica «movilidad estática», claramente descriptiva del paisaje de las nubes en el cielo.

¹¹⁰³ Sigue el mismo texto en su idioma original: « *De jolis nuages blancs, aux “neumes” harmonieux passant un caresse dans la douceur du Bleu...Transformation de beauté en beauté ; “madrigal” aérien venu de bien loin réjouir nos yeux, et allant porter fraternellement aux autres notre pensée fraternelle* ». *Ibíd.*

Dedicada al amigo y dibujante Joan Junceda, Selva terminó de escribir la quinta pieza «A la muntanya les cabres, el vent i Caputxinet s'hi diverteixen força...» (En la montaña las cabras, el viento y Caputxinet se divierten bastante) en Barcelona el 14 de noviembre de 1931. Se trata de una pieza en 4/4 y tonalidad inicial en Do mayor y final en Re mayor. En ella, Selva afirma:

Amanecer a Vallvidrera. De la montaña maternal mi corazón cantó una canción del Canigó que mi padre me cantaba cuando era pequeña...Sobre las llanuras de la montaña, alegres, trepaban las cabras negras. Y *Caputxinet* mi pequeño perro atrevido, le gustaba provocarlas, mientras las cabras caprichosas, de aquí, de allà, se detenían pensativas. Y el pequeño viento de otoño hacía mover las hojas y *Caputxinet* corría de hoja en hoja...Juego dentro de la calma de la bella montaña más y más iluminada y maternal¹¹⁰⁴.

Curiosamente la pieza incluye pequeñas indicaciones literarias que contribuyen a reforzar el carácter programático de la pieza dividida en cinco secciones o episodios. Así, inicialmente figura un «Tranquillo» con la indicación: «La clara muntanya ben dolçament es desperta amb la carícia del sol ixent» (cc.1-12), en la que una tranquila melodía de inspiración popular en *pp* en la mano derecha es acompañada por acordes alterados.

La clara Muntanya ben dolçament es desperta amb la carícia del sol ixent.

Ejemplo 33. *Records i entremeliadures*. «5. A la muntanya...», cc.1-4.

¹¹⁰⁴ Sigue el mismo texto en su idioma original: « *Au soleil levant, a Vallvidrera. De la montagne maternelle mon cœur entendait chanter en lui une chanson du Canigou que mon père me chantait quand j'étais toute petite...Sur les planes de la montagne, joyeuses, grapaient les chèvres noires. Et Caputxinet mon petit chien hardi, s'ennaillait les provoquer, alors que les chèvres capricieuses, de ci, de là, s'arrettaient pensives. Et le petit vent d'automne faisait rouler des feuilles, et Caputxinet courait de feuille en feuille...Jeux dans le calme de la belle montagne de plus en plus illuminée et maternelle*». *Ibíd.*

Le sigue un Allegro en Re mayor en el que leemos: «Les cabres negres [...] i pensatives [...] s'escampen per la clara muntanya» (cc.13-37). Aquí la experimentación sonora se consigue mediante acordes descendentes sobre varios *ostinati* picados en la mano derecha (cc.13-14, 19-20 y 22-23) que culminan en bordaduras, figurando las cabras que se escampan (c.15-18). Destacan las armonías disonantes de todo el pasaje en una clara alusión a las cabras negras del texto. La tercera sección añade en Mib mayor y 2/4 «el vent també vol fer cara negreta» (cc.39-48). Súbitas escalas ascendentes de fusas construyen la sección, figurando la presencia del viento. La cuarta sección en Do mayor y 4/4 incluye: «La clara muntanya resta apacible» (cc.49-54), paz que Selva crea mediante sonoridades tonales, agudas y cristalinas en la mano derecha con la indicación «Encantando» (c.49).

Sigue una quinta y última sección más extensa en La mayor en la que «Caputxinet, el noi gebrat, es passeja alegrament per la clara muntanya...» (cc. 55-80), en la que reaparecen los *ostinati* picados de la segunda sección (cc.58-59 y 61-63) acompañados de motivos ascendentes en la mano derecha que culminan con una cadencia perfecta en Re mayor (c.70). La pieza finaliza con un regreso a la atmósfera tranquila del primer movimiento, es decir con una melodía apacible en la mano derecha acompañada por acordes alterados que se cierran con una semicadencia de 7ª de dominante rebajada (cc.71-80). Así, el carácter descriptivo de la pieza apela a la imaginación visual del alumno.

La sexta pieza «Primers freds» (Primeros fríos) terminada de escribir en Barcelona el 28 de octubre de 1931 y dedicada «A l'amic germanívol Joan Llongueres», consta de 59 cc. escritos en Lab mayor y 3/4, con la indicación de tempo «Lento malincónico e tranquilo». Se trata de una melancólica meditación en contrapunto a dos voces en la que Selva añade:

En medio de la dulzura del otoño he aquí que la mano dura del invierno viene a aplastar las más tiernas ramas, las más inocentes flores...Una impresión de tristeza quiere oprimir el corazón. Pero el pensamiento de la Realidad viene a levantarle la amargura dejándole la paz. El otoño, es un símbolo de vigilia, es la fecundidad dada, es el sosiego llegando. Y la muerte, el cristiano sabe que es la verdadera Vida. Pues, Amen al Amor¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁵ Sigue el mismo texto en su idioma original: «*Au milieu de la douceur de l'automne voici que la main dure de l'hiver venait broyer les plus tendres branches, les plus innocentes fleurs...Une impression de tristesse voulait opprimer le cœur. Mais la pensée de la Réalité venait lui enlever l'amertume en n'y*

En este divertimiento cromático predomina un ritmo ternario fijo. Como «Nuvolets en el blau» la obra desarrolla motivos breves de tres notas la mayoría descendentes en la mano derecha y ondulantes en la izquierda, destacando un *ostinato* en el grave (cc.16-29). En la segunda parte de la pieza, se alternan breves motivos ascendentes y descendentes con semitonos en el acompañamiento que preparan la llegada de la cadencia final (cc.49-59) terminando en una semicadencia en el agudo.

Ejemplo 34. *Records i entremeliadures*. «6. Primers freds», cc.1-5.

Selva compuso la séptima y última pieza «Matí de tardor» (Mañana de otoño), dedicada «A l'amic Joaquim Coll i Forest» en 6/4 y La mayor, inspirándose en el camino de las fuentes que hay entre Vallvidrera y el Tibidabo. Concretamente añade:

La frescor toda joven de la mañana se exhala en canción. Pero de aquí, de allà, he aquí hojas caídas que muestran el otoño. Otoño de la naturaleza, otoño de mi vida...Dentro del bosque, de repente, un pájaro toca el *flabiol*...y oscilan en el alma las impresiones del otoño, los dolores de la tierra y la alegría del Cielo. Trabajar, sufrir, amar, cantar: allí está todo el artista, allí está todo el cristiano, allí está todo el sentido de la vida, toda su belleza, su dulzura, su fecundidad, su mérito eternal, la canción por la cual cada uno de los pequeños pájaros humanos susurra y exalta en la verdad cristiana que debe transformar cada corazón cristiano en un oloroso incensario y un canto triunfante¹¹⁰⁶.

laissant que la paix. L'Automne, c'est un symbole de vieillesse, c'est la fécondité donné, c'est l'apaisement venant. Et la mort, le chrétien sait que c'est la vraie Vie. Donc, Amen à l'Amour». Ibid.

¹¹⁰⁶ Sigue el mismo texto en su idioma original: « *La fraîcheur toute jeune du matin s'exhale en chanson. Mais de ci, de là, voici des feuilles déjà tombées qui disent l'automne. Automne de la nature, automne de ma vie...Dans le bois, tout à coup, un oiseau joue du flabiol...et alternen[t] dans l'âme les impressions d'automne, les douleurs de la terre et la joie du Ciel. Travailler, souffrir, aimer, chanter : là est tout l'artiste, là est tout le chrétien, là est tout le sens de la vie, toute sa beauté, sa douceur, sa fécondité, son mérite éternel, la chanson par laquelle chacun des petits oiseaux humains gazouille et exulte dans la*

Dividida en seis secciones esta última pieza exhibe una forma recurrente de *lied* binario en ABBABA' con abundantes cambios de tonalidad y compás, en la que la primera sección en La mayor (cc.1-13) se repite en el final de la obra (cc.44-55). Destaca el primer tema A en la mano derecha (La-Si-Do-Re-Si-Do-La), recuerdo del pájaro que toca el *flabiol* descrito por Selva, que se repite en el c. 11, sucedido por motivos de bordaduras y diseños descendentes (cc.8-10) que contribuyen a crear una atmósfera otoñal.

Ejemplo 35. *Records i entremeliadures*. «7. Matí de tardor», cc.1-7.

El segundo tempo en 7/4 empieza con una tema cantáble B (cc.14-17) caracterizado por un salto de 8ª inicial, sucedido por el motivo inicial A transportado (cc.19-22) que reaparece en su tono inicial en el c.27. La tercera sección en Do# mayor se inicia con el tema B con el característico salto de 8ª en indicación de «Viu i lleuger», cerrándose en semicadencia (cc.31-34). La cuarta sección en Si mayor y 6/4 empieza con una variación del primer tema A en *moderato*, si bien este breve pasaje que finaliza en semicadencia (c.39) constituye una sección de enlace de aspecto muy cromático. La quinta sección en Fa# mayor y 7/4 retoma el segundo tema B con el salto de 8ª y repite literalmente la sonoridad de la tercera sección (cc.40-43). Finalmente la sexta sección reexpone A en La mayor y 6/4 (cc.44-55), seguido de un pasaje cromático (cc.56-65) que precede la recapitulación final con el tema A reexpuesto (cc.66-67) en el tono principal de La mayor, sucedido por la cadencia final perfecta en la que la mano derecha

certitude chrétienne qui doit transformer chaque cœur chrétienne en un encensoir odorant et un chant triomphant». *Ibíd.*

asciende hacia un agudo Mi5 (cc.70-76). Como indica Launay, su escritura contrapuntística despojada añade «decoraciones armónicas» de notas extrañas a la armonía un poco a la manera de Francis Poulenc y del compositor catalán Federico Mompou; que recuerdan la melodía *Mes de Maria* y otras melodías posteriores de Selva¹¹⁰⁷.

En definitiva, *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègleries, neuf pièces pour piano* muestra mediante un programa descriptivo predeterminado una enorme libertad tímbrica y armónica que roza en algunas piezas el libre atonalismo («Canyes i oreig» o «Primers freds»), clara muestra de la faceta compositiva más contemporánea de Selva.

VIII. 3. LA LITERATURA EN LAS COMPOSICIONES DE SELVA

VIII.3.1. Poetas catalanes escogidos para sus canciones

Selva musicó textos de Jacint Verdaguer (1845-1902), considerado uno de los poetas catalanes más importantes y populares del movimiento romántico literario catalán de la *Renaixença*, así como de Joan Maragall (1860-1911). Aunque muerto, el modernista Maragall siguió siendo considerado por la generación novecentista la primera autoridad poética del mundo literario catalán. Selva también musicó obras de escritores neomaragallianos conservadores como Joan Llongueras (1880-1953), Miquel Ferrà (1885-1947) y Miquel Melendres (1905-1974)¹¹⁰⁸.

f. Jacint Verdaguer

Selva musicó *La farigola* (1926) de Verdaguer, conocido por escribir *L'Atlàntida* (1877) y *Canigó* (1886), ambas inspiradas en la poética romántica del «paraíso perdido» de Schiller y Novalis. También otros compositores como Nicolau, Morera, Millet o Falla musicaron su literatura¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁷ LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Op. Cit.*, p.212.

¹¹⁰⁸ Véase el apdo. IV.3.2. Relaciones con escritores catalanes.

¹¹⁰⁹ MOLAS, Joaquim. «Verdaguer, Jacint». *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1980, vol. 15, pp. 361-363.

Selva eligió *La farigola* del recopilatorio *Flors de Maria* (1902) una de las obras menores y tardías del escritor que mediante imágenes de plantas y pájaros evoca el franciscanismo espiritual; utilizando la naturaleza como símbolo moral y sobrenatural de una poesía mística y religiosa. Así, *Flors de Maria* pertenece como *Brins d'espígol* (1896-1901), *Eucarístiques* (1904), *Jesús infant*, *Roser* y *Flors del calvari* a la nueva poesía autónoma cultivada por el escritor en sus últimos años (1886-1902), una poesía menos estilizada e imaginativa que *L'Atlàntida* o *Canigó*; pero que presenta las variedades vegetales como símbolos del imaginario religioso.

Concretamente *Flors de Maria* presenta mediante formas populares 31 poemas sobre flores, más uno dedicado a la aparición de la primavera en la figura de María, dieciséis cánticos y doce idilios. Cada uno de estos poemas describe pequeñas tramas argumentales del mundo rural, influidas por la experiencia de la tradición bíblica y romántica (árboles). Sus efectos rítmico-musicales basados en la métrica clásica (versos alejandrinos o heptasílabos) producen prodigiosos efectos rítmico-musicales, con una amplia variedad de combinaciones estróficas y populares, mientras que su imaginario detallista, tierno y delicado evoca en un estado permanente de añoranza una religiosidad intimista y un realismo emocional acordes a la dramática crisis personal vivida por el poeta-sacerdote, defensor de las devociones de Dios y la Iglesia ajenas al mundo¹¹¹⁰.

g. Joan Maragall

Selva versionó el conocido poema pre-navideño *La nit de la Puríssima* (1897) en su composición inédita para trío de voz, violín y piano del mismo nombre (1929). Es destacable la inclusión desglosada de la letra del poema *La nit de la Puríssima* en la carta de Selva a Joan Llongueras del 1 de mayo de 1935:

Leyendo esta poesía, entiendo la música...y *La Puríssima*, pues también es ya un lejano canto de Navidad. He aquí el fondo de inspiración de esta melodía. El violín está como un canto de ángel o una aureola luminosa; y enseguida aparece un pastor que sueña y danza en su corazón y canta. He aquí los secretos de estas piezas [...] ¹¹¹¹.

¹¹¹⁰ MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*, vol. VII. Barcelona: Ariel, 1986, pp. 223-290.

¹¹¹¹ Reproducimos el texto en su idioma original: « *Lisant cette poésie, j'entendais la musique...et "La Puríssima", pour ainsi, c'est déjà en loin chante Nadal. Voilà le fonds de l'inspiration de cette mélodie. Le violon y est comme un chant d'ange ou une auréole lumineuse ; et ensuite il est un berger qui rêve danse en son cœur et chante. Voilà les "secrets" de ces pièces...* ». Carta de Blanche Selva a Joan

La nit de la Puríssima es un poema primerizo que pertenece al cuarto poemario de Maragall y es posterior al conocido *Vistes al mar*. Concretamente es el poema número trece de *El pas de l'any: tríptic de l'any*, formado por 21 poemas. Concretamente el ciclo maragalliano empieza con «Quaresma», «Corpus» con «Unes flors que s'esfullen» y sigue con varios textos navideños: «Els ametllers», «L'ametller», «Dimecres de cendra», «Sol, solet», «Lo diví en el dijous sant», «L'aufàbrega», «Després de la tempestat», «Oració de Santa Llúcia», «Els núvols de Nadal», «Els reis», «Fi d'any» y «Gener»; seguidos por «Pàsqua», «Tardor» y «Nadal comença».

h. Miquel Ferrà

Este poeta y ensayista mallorquín perteneció a la denominada Escuela Mallorquina de poesía novecentista. Fue además un excelente traductor de Leopardi, Verlaine, Hugo, Moréas y D'Annunzio entre otros, traducciones reunidas en *Les muses amigues* (1920). Entre otras colaboraciones, fundó la revista literaria *Migjorn, revista literària de Mallorca* (1906-1907) introductora del Novecentismo en Mallorca. También fue un importante teórico del novecentismo pictórico y arquitectónico. Tiene una original i reducida obra poética deudora de Carner recogida en su obra más importante *A mig camí* (1926), que engloba obras anteriores como *Cançó d'ahir* (1917) y *La rosada* (1919), además de incluir nuevas secciones: «Homenatges», «Les solituds», «Flor d'hivern» y «Ancilla Domini». Sus *Poesies completes* se publicaron en 1962.

Su estilo muestra un europeísmo de influencia clásica latina y mediterránea precedente de Carner, de gran sencillez expresiva, mitad clásico, mitad vanguardista (por el uso de una métrica irregular). Predomina la claridad en su literatura, las influencias orsianas y oscila entre los temas novecentistas de Dios, el amor, la tierra, la muerte, el destino final y el ciclo navideño. También aparecen los tópicos de la elegía paisajística, el culto a la feminidad clásica y la religiosidad, además del idealismo doloroso, universal y elegíaco de Leopardi. Es decir, Ferrà tiende a la descripción de paisajes y estados anímicos ligados a la experiencia personal y al recuerdo nostálgico de la felicidad o infancia perdida.

Llongueras. Barcelona, 1-V-1935. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 100.

Selva musicó cinco poemas de Ferrà de sus primeros poemarios, cuatro poemas extraídos de *A mig camí...La rosada* (1919) y uno de *A mig camí, les violes del crepuscle*. Concretamente versionó la canción inédita *Mes de Maria* para voz y piano (1929) del recopilatorio *A mig camí...La rosada*, y del mismo album musicó tres de sus *Deu cançons originals* para voz y piano (1928-1935): «La candelera plora», «Posta de lluna» y «Els reis», además de incluir también para el mismo album de canciones «Els àngels» procedente de *A mig camí, les violes del crepuscle*¹¹¹².

i. Miquel Melendres

Este escritor y eclesiástico conservador, canónigo de la seo de Tarragona (1948), publicó mucho en castellano durante la posguerra, si bien su lirismo neomaragalliano es poco sutil. Selva musicó tres poemas extraídos de su tercera obra poética escrita en Tarragona *La ruta il.luminada* (1935). Concretamente versionó para sus *Deu cançons originals* (1928-1935), «Sonet de l'ànima immortal» del primer recopilatorio *Sonets*, «Puríssima» del tercer recopilatorio *Cançons*, y finalmente «Matinal» del segundo recopilatorio *Lluernes pel camí*¹¹¹³.

j. Joan Llongueras

Fue un músico-poeta neomaragalliano cuyo estilo de procedencia modernista defendía el clasicismo horaciano de l'*École Romane* de Moréas, así como la nueva simplicidad novecentista de Carner, muy palpable en *L'estiu al cor* (1928), la obra paisajística más interesante del autor que por su cristianismo franciscano señala un giro en la poesía religiosa de la época.

Selva musicó cuatro poemas de Llongueras. Concretamente la pieza coral *El tronc* del recopilatorio *L'estiu al cor*, la canción inédita para tenor y piano *Muntanya blava* (1928) también dedicada al poeta; y las canciones «Sol en la nit» del recopilatorio *L'estiu al cor*, así como «Grill» del poemario *De profundis* (1938), ambas incluidas en el álbum inédito para voz y piano *Deu cançons originals* (1931)¹¹¹⁴.

¹¹¹² FERRÀ, Miquel. *A mig camí...* Barcelona: Altés, 1926.

¹¹¹³ MELENDRES, Miquel. *La ruta il.luminada*. Tarragona: Sucursal de Torres & Virgili, 1935.

¹¹¹⁴ Cf. LLONGUERES, Joan. *Antologia poètica*. Barcelona: Proa, 1980.

En definitiva, Selva musicó poemas claramente inspirados en la nueva sencillez novecentista propugnada por Josep Carner, en el franciscanismo religioso cultivado por Verdaguer y Llongueras, así como el afán por el clasicismo latino y mediterráneo deudor del horacianismo de Moréas y el novecentismo de Carner (Ferrà y Llongueras). Todos ellos tienen en común un lirismo católico (Melendres) y nacionalista inspirado en imágenes de la naturaleza que definimos de neomaratallanismo conservador.

VIII.3.2. Selva poeta, creaciones literarias propias

b. *Pensament matinal*, 1931

Si bien Selva ya había elegido con anterioridad los textos religiosos neotestamentarios del motete *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster* (1929), es en el himno religioso *Pensament matinal* que demostró sus capacidades como creadora literaria. Dedicado la Virgen de Montserrat, este sencillo y breve poema de exaltación mariana compara la Virgen con el amanecer, la luna y el sol; si bien el tema central es la maternidad de María, madre de Dios que compara con la florecida vara de Jessé. Destacan varias exclamaciones religiosas como «Ave Maria plena de gràcia», «Aleluya!» y «Glòria a Déu» que contribuyen a elevar el tono religioso del poema.

VIII.4. RECONOCIMIENTOS A SU LABOR COMPOSITIVA EN CATALUÑA

VIII.4.1. La obtención del XIVº Premio de composición *Concepció Rabell i Cibils*, 1935

Selva en 1935 ganó el XIVº Premi de composició Concepció Rabell i Cibils dotado con mil pesetas por la composición de *Deu cançons originals* (1928-1935), hecho que supuso no sólo una prestigiosa compensación económica sino también un reconocimiento público a su poco conocida labor compositiva.

De ámbito catalán, el premio, patrocinado por la viuda de Romaguera, se fallaba cada 8 de mayo. Concretamente la convocatoria de 1935 iba destinada a la mejor colección de canciones originales para voz y piano sobre texto en catalán, con un

mínimo de seis piezas. Se recibieron treinta composiciones y en el veredicto, Selva resultó premiada¹¹¹⁵, siendo la primera mujer que ganó dicho premio.

Así, teniendo en cuenta la rica producción musical catalana anterior a la guerra civil con canciones como las *Quatre melodies* de Frederic Mompou (1925) o las *XII Cançons populars catalanes* de Robert Gerhard (1928) junto a otros *lieder* de Toldrà, Joaquim Nin, Lamote de Grignon o Jaume Pahissa entre otros, resulta llamativo que la dotación del XIVº *Premi de composició Concepció Rabell i Cíbils* se destinara a una compositora hasta el momento desconocida como Blanche Selva. Hecho que revela un claro cambio en la «percepción pública» de la intérprete finalmente reconocida como compositora en plena madurez de su trayectoria artística¹¹¹⁶. Por otro lado, como afirma Jean-Marc Warszawski, su muerte prematura no le dejó tiempo de desarrollar de manera significativa una actividad de compositora que parece haberla atraído¹¹¹⁷, como salida natural a su personalidad completa de intérprete y musicóloga. Florence Launay afirma:

Más allá de sus extraordinarias capacidades de intérprete, Blanche Selva fue una música completa – su interés por la musicología concretada por sus conferencias y obras da testigo de ello. Ardiente defensora de la música de sus amigos de la Schola, le debió parecer natural ponerse ella misma a componer¹¹¹⁸.

¹¹¹⁵ RMC XXXIII / 389 (Mayo 1936), p. 204.

¹¹¹⁶ Como indica Rémy Campos, Selva consolidó una novedosa economía del arte de su tiempo en que intérprete y compositor eran a menudo una misma persona. CAMPOS, Rémy. «Blanche Selva interprète». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, p. 58.

¹¹¹⁷ WARSZAWSKI, Jean-Marc. «Blanche Selva». En : *Ibid.*, p.7.

¹¹¹⁸ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Au-delà de ses extraordinaires capacités d'interprète, Blanche Selva était une musicienne complète – son intérêt pour la musicologie concrétisé par ses conférences et ses ouvrages en témoigne. Ardent défenseur de la musique de ses amis de la Schola, il devait lui sembler naturel de chercher elle-même à composer*». LAUNAY, Florence. «Blanche Selva compositrice». En : *Ibid.*, p. 202.

CAPÍTULO IX:

FUNDAMENTOS ESTÉTICOS EN BLANCHE SELVA

IX.1. PENSAMIENTO DE BLANCHE SELVA

IX.1.1. Introducción

Selva desarrolló un pensamiento poliédrico cuya dimensión plural e interdisciplinar revela su naturaleza contemporánea. Su ideario recorre multitud de temas, por lo que el eclecticismo de su pensamiento entronca claramente con el arbitrarismo tan característico del programa ideológico del Novecentismo catalán, esto es la presencia de un pensamiento categórico no-normativo, polisémico, especulativo no-unívoco y pragmático.

Por otro lado, se aprecian constantes filosóficas que manifiestan un pensamiento monolítico también heredero del Novecentismo. Así, definimos el pensamiento de Selva de neoplatónico y dualista, asimilado al cristianismo católico tradicional estrechamente deudor del *Nou-cents*. Hecho que sitúa en una clara afinidad idealismo y religión como manifestación de una «alteridad espiritual» presente en la espiritualidad de la música clásica¹¹¹⁹. Esta adopción que pasa también por la apropiación de estructuras narrativas y estrategias literarias novecentistas se traduce en un pensamiento conservador anclado en un humanismo de corte tradicional, donde imperan como leyes universales y musicales los límites racionales y el sentido del orden¹¹²⁰.

En este sistema filosófico, Selva defiende la búsqueda del ideal por parte del artista, idealismo que se materializa en una implicación activa del artista-intelectual, que apoyado en la antigua teoría del *ethos* platónico adopta un perfil de intelectual clásico: el de filósofo, crítico e ideólogo. Figura que responde a las necesidades de modernización del artista de su tiempo. Esto es, la creencia en un arte transformador o

¹¹¹⁹ Para un mayor acercamiento al pensamiento espiritual en la música véase: COBUSSEN, Marcel. *Thresholds: Rethinking spirituality through music*. Aldershot: Ashgate, 2008.

¹¹²⁰ Selva afirma: « Així com les plantes, els animals, els homes i totes les coses, els sons creixen i van multiplicant-se amb l'acumulació dels dies, dels anys, dels segles...I creixen i es multipliquen així com totes les coses : en l'Ordre...L'Ordre que es troba contingut en el so u i múltiple...». En: SELVA, Blanca. « Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música! », *RMC XXXIII* / 390 (Junio 1936), p.226.

civilizador, que permita dignificar la moderna actitud prescriptiva del artista como dirigente o ideólogo espiritual del gran público¹¹²¹.

IX.1.2. Bases ideológicas: nacionalismo, *scholismo* y novecentismo

- Nacionalismo

Toda la literatura de Selva generada durante el período 1924-1936 figura escrita en catalán. Consideramos que no es casual dicha elección lingüística, pues como se ha visto en el capítulo III, el contexto histórico-artístico del *Noucentisme* propició el uso y consolidación del catalán como lengua de afirmación nacionalista. Selva al iniciar las audiciones explicadas sobre «Les Sonates de Beethoven per a piano i per a piano i viol» (1925) manifestaba, sintiéndose una principiante de la lengua catalana, el siguiente interés por su lengua paterna:

*No sóc una professional de la paraula, i, demés, sóc una començanta en l'ús de la llengua catalana, la meua llengua paternal, no obstant, però, que, fins ara, no he tingut l'ocasió d'aprendre ni de parlar. Jo us demano, doncs, que sigueu indulgents davant la meua inexperiència, i us prec de considerar solament la meua bona voluntat i el meu amor envers la nostra llengua*¹¹²².

- Scholismo

La Schola Cantorum fue un modelo musical e institucional en Francia y España. Defendió valores como la tradición, la religión, el canto coral y la composición formalista. Ejerció un verdadero rol nacionalizador, borrando los valores revolucionarios (de 1789) y sustituyéndolos por valores de eternidad y continuidad. En Cataluña, la Schola Cantorum tuvo en el Orfeó Català uno de sus más fieles seguidores, pues defendió los mismos valores (tradición, religión y canto coral) que la institución francesa. Una transmisión de valores que muestra la voluntad expansiva de la Schola fuera de Francia.

¹¹²¹ Posición del músico-erudito ciertamente similar a la del wagnerismo transformador, presente en la misma época. En: BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Madrid: Istmo, 1981, p.58.

¹¹²² SELVA, « Les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano...Primera sessió (12 de novembre de 1925) », *RMC XXII/281* (1925), p. 238.

De hecho, Selva aúna ambas instituciones asemejándolas como «agrupaciones del mismo estilo», a propósito de los verdaderos músicos, aquellos que han recibido una educación realmente humana y artística: «*Si d'allò que diem voleu tenir prova palesa, basta documentar-se amb la fruïcció del bellíssim espectacle d'un assaig de l'Orfeo Català o d'alguns dels seus seguidors, de la Schola Cantorum de París o d'altres agrupacions per l'estil*»¹¹²³.

Por otro lado, la defensa que hace del carácter *cantabile* de toda música y de su deuda con la substancia melódica inherente a ella hace que el pensamiento de Selva guarde relación precisamente con los valores musicales defendidos por la Schola Cantorum. Dirá:

*Una particularitat (que més aviat podria ser una generalitat) ben notable en tota veritable música, a qualsevulla època que pertanyi, és l'aspecte de cançó que presenten gairebé tots els seus motius constitutius, siguin temàtics, siguin episòdics, aquí en la melodia principal, o bé allí en les parts més acompanyants. Aquesta cançonera substància, molt sovint passa desapercebuda dels professionals de les notes, però en si mateixa és completament normal i ben adequada al sentir de l'artista. En efecte: l'artista, el vertader artista compon perquè canta. Si no canta materialment, bé o malament, amb la veu, canta idealment, en tots casos, amb el cor i amb la imaginació*¹¹²⁴.

- **Novecentismo**

En la totalidad de sus escritos, Selva se posiciona como artista, filósofa y crítica, una posición de ideólogo o dirigente (misionera) espiritual que ya hemos introducido y que fue compartida con otros intelectuales del Novecentismo como Eugeni d'Ors¹¹²⁵. Además, subyace en su ideario la noción del arte como «juego» (infantil) otro de los conceptos difundidos por la ideología novecentista y heredados del pensamiento

¹¹²³ SELVA, « Evocacions d'Art II: Comentarís a un article de Pere Benavent », *RMC XXXI* / 364 (Abril 1934), p. 135.

¹¹²⁴ SELVA, « Evocacions d'Art IV: L'Esperit d'Infància », p. 317.

¹¹²⁵ Sobre el pensamiento de Eugeni d'Ors y su relación con el Novecentismo consúltese: BILBENY, Norbert. *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*. Barcelona: La Magrana, 1988.

romántico de Schiller (1759-1805)¹¹²⁶. Es el caso del relato que la autora narra en el ensayo «A casa la Música (Fantasia)» (1935), escrito en forma de divertimento ficticio¹¹²⁷. Selva describe también el carácter juguetón de Vincent d'Indy como persona de una «exquisita ingenuidad» y «traviesa criatura» en «Evocacions d'Art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy» (1933):

*Un altre aspecte poc conegut del caràcter de d'Indy [...], és un esperit exquisidament enjogassat [...]. Tanta natural atracció sentia per a les coses espiritualment divertides que, àdhuc en els moments en els quals el seu viure era més greu o més enfeinat, es deixava temptar de seguida, a contestar a unes provocacions enjogassades*¹¹²⁸.

La autora describe también ciertas obras musicales bajo el parámetro del juego. Es el caso del rondó de la *Sonata op. 30, núm. 3* de Beethoven (1802) al que se refiere como sigue:

*El Rondó és una genial «boutade» i un joc triomfant. D'un robust bon humor, saltant, girant, anant i venint amb pesantor i amb lleugeresa a l'ensem; amb gràcia i torpesa, enjogassat, es diverteix en donar-nos sorpreses amb tonalitats, matisos o ritmes inesperats. Tan rústeg com un pagès, més infant que un noi, Beethoven, ara, amb el joc rimat i alegre, es riu de la seva pena*¹¹²⁹.

Finalmente Selva se refiere al instinto creativo del juego en la infancia como cualidad del genio artístico: « [...] *res no porta vida, no realitza progressos i bellesa sinó en la proporció en la qual intervénen l'instint de joc, les facultats d'admiració, d'embadaliment, i l'enginy organitzador, el geni creador de la infància*»¹¹³⁰. Y más adelante:

¹¹²⁶ Idea de juego que no tiene nada que ver con el juego del que hablan los neoclásicos durante los años veinte.

¹¹²⁷ SELVA, « A casa la Música (Fantasia) », *RMC XXXII/374* (Febrero 1935), pp. 53-55.

¹¹²⁸ SELVA, « Evocacions d'Art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy », *RMC XXX/ 358* (Octubre 1933), p. 404-405.

¹¹²⁹ Blanche Selva, «Concert Extraordinari: Notes analítiques i comentaris sobre les obres del Programa». Notas al programa, 8 Enero 1928 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts), p. 3.

¹¹³⁰ SELVA, « Evocacions d'Art IV: L'Esperit d'Infància », p.315.

*Compondre, interpretar, crear (en el sentit humà d'aquesta paraula) [...]. En realitat, són mestrívols funcions de l'esperit d'infància, d'aquell esperit nou, fresc, vivent, que ingènueament sap contemplar, i estimar, i admirar, i multiplicar, i transformar, i transfigurar...*¹¹³¹.

Así: « *Infant i Artista, tan actuen amb la matèria de la qual s'han apoderat, plasmant-la amb imaginació, cor i dits, que acaben per transformar-la, per a fer-la cosa nova, cosa mai no vista, cosa transfigurada...* »¹¹³². De esta manera es posible identificar obras musicales inspiradas en el sentido del juego. Es el caso de la *Sonata op. 31, núm. 3 en Mi bemol* de Beethoven:

*La sonata aquesta és una mena de joc de paraules musicals, com de vegades li plavia a Beethoven fer [...]. La sonata, tota plegada, és una mena de divertiment purament episòdic [...] en aquesta obra no cal cercar-hi altra cosa més que un joc d'esperit conduït amb l'enginy i la tossuderia que sabia desplegar Beethoven [...]. Per a penetrar en el sentit del joc que constitueix aquesta Sonata, és necessari esbrinar detalladament els seus elements temàtics i els llurs nombrosos usos i deformacions en el transcurs de l'obra*¹¹³³.

Otro de los conceptos novecentistas latentes en el pensamiento de Selva es el del verdadero maestro o virtuoso que realiza «esforzándose para hacerlo bien» la obra de arte «bien hecha» (*obra ben feta*)¹¹³⁴. Esto es, el artista que profesa verdadera vocación como «creador» o «traductor» del ideal artístico:

[...] perquè pertot arreu on es troba un vertader mestre, humà, honrat, instruït, generós, competent, podeu estar segurs de trobar-hi un nucli de deixebles, d'aprenents, d'obers, etc., que per la qualitat de llur treball, per la noblesa de llur actuació, per

¹¹³¹ *Ibíd.*, p. 319.

¹¹³² *Ibíd.*, p. 320.

¹¹³³ SELVA, «Les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano... (Sisena sessió)», *RMC XXXIV*/ 281-284 (Mayo-Agosto 1927), p. 133.

¹¹³⁴ Selva equiparará en este caso la belleza del arte antiguo al arte nuevo, admitiendo la existencia en el momento actual de verdaderos artistas (Soldevila, Gargallo...etc.). En: SELVA, « De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern ». Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 7-I-1930.

*l'entusiasme perseverant que porten en la vida, testimonien fidelment el bon nodriment que han rebut*¹¹³⁵.

Por último, Selva evoca en reiteradas descripciones la presencia de mundos idílicos, espacios ideales propios de la mitología greco-latina heredada por el Novecentismo defensor de paraísos y arcadias. Así compara las variaciones de la *Sonata op. 47 en La Mayor «Kreutzer»* para piano y violín de Beethoven con la llegada de la primavera:

*Però l'hivern ha fugit, i amb la quarta variació l'amor, ara, en la selva encantada per l'ideal primavera, es desvetlla extasiat. Cada arbre té un niu i cada niu és un santuari d'amor i de felicitat. Entorn dels cors enamorats tots els riuets xiuxiuegen, totes les flors, amb llurs perfums de bondat exhalen llur ànima airosa, i tots els ocells, com flautes del Paradís, canten llurs refilades d'amor. La terra és un jardí del Cel, i tot és gràcia, puresa, frescor, claror i benaurança...*¹¹³⁶

Comparación similar a la descripción primaveral realizada en el análisis de la *Sonata op. 101* para piano de Beethoven:

*La Sonata aquesta també és una primavera en el seu primer moviment, una primavera més formosa encara que les de la terra. S'hi senten alenades d'oreig, suaus balanceigs i tendres carícies. Però tot pertany a una altra regió que no és la de la terra [...]. Sembla que l'aire que es respira és tot música: sembla que es percebeixen il·lusions d'éssers perfectes, feliços, bellíssims, boníssims. És un camp paradisiàc el paisatge que hom imagina*¹¹³⁷.

También recrea el paraíso la descripción de la *Sonata en La Mayor* para piano y violín de Mozart:

I així, sembla com el ressò inefable de la vida d'aquí- baix s'escampa pel Cel, portant als peus del tron de Déu la suplicació i l'amor de l'humil criatura qui pateix i

¹¹³⁵ SELVA, « Evocacions d'Art II: Comentaris a un article de Pere Benavent », p. 135.

¹¹³⁶ SELVA, « Les sonates de Beethoven... Vuitena sessió », *Les Sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*. Barcelona: Atenes, 1927, p. 221.

¹¹³⁷ SELVA, « Les sonates de Beethoven... Quarta sessió », *RMC XXIV/284* (Mayo-Agosto 1926), p. 212.

*desitja, en l'obediència i la paciència; en la mig-claror i en el fred de la terra, la llum suavíssima i la blavor amorosa del Paradís*¹¹³⁸.

IX.2. ESTÈTICA MUSICAL EN SELVA

IX.2.1. Ideario estético

Podemos definir el ideario estético de Selva en seis conceptos que desarrollaremos. Se trata de un pensamiento espiritual neoplatónico derivado del idealismo [1], místico como experiencia religiosa [2], simbólico en su faceta abstracta [3], subjetivo como manifestación de las emociones [4], objetivo basado en el pensamiento formal [5] e interdisciplinar, es decir estrechamente relacionado con el resto de las artes [6].

Primeramente, la música para Selva es un medio material para conseguir como fin espiritual el amor humano, reflejo del amor divino y universal [1]. En esta metafísica neoplatónica, el arte pasa a ser el vehículo transcendente para alcanzar los valores platónicos de la bondad, verdad y belleza¹¹³⁹ de la música entendida como ideal¹¹⁴⁰. Y el artista-intérprete se convierte en el mensajero de esta entelequia espiritual:

*L'Intèrpret és un realitzador, és un missioner, és un àngel que va glorificant la Bellesa, la Bellesa que és resplendor de la mateixa Veritat, és a dir de la veritat manifestada en la seva més corprenedora i vivificant plenitud. [...]. La seva tasca és la d'estimar i trametre la vida superior de l'Art, vida superior eixida dels cims de la humanitat, i que ha de nodrir i enlairar sempre més l'ànima humana [...]*¹¹⁴¹.

¹¹³⁸ SELVA, «Vuit conferències pronunciades per Blanca Selva sobre Bach y Mozart: Primera conferència» (Noviembre 1926). Manuscrito hológrafo conservado en Barcelona: BC, M 571-1, p.9.

¹¹³⁹ El biógrafo Guy Selva afirma que Bondad, Belleza y Verdad constituyeron durante mucho tiempo el ideal de Selva. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.124.

¹¹⁴⁰ Así afirmaba en 1934: «[...] jo necessitava fer resplendir, cada dia més, allò que jo podia entreveure de la Bellesa que és Veritat i Bondat, a fi de donar més goig i més vida als altres; a fi d'encendre en ells, també l'entusiasme, i d'unir tots els éssers en l'agraïment, en l'amor, l'admiració, la lloança de la Bellesa dolçíssima i magnífica». En: SELVA, B. «Evocacions d'Art III: Paisatge», *RMC XXI/366* (Junio 1934), p. 220.

¹¹⁴¹ SELVA, «Evocacions d'Art V: Pensaments directius d'interpretació musical», *RMC XXXI / 370* (Octubre 1934), p. 390.

Una aspiración individual que es a la vez anhelo colectivo de fraternidad universal. Dirá en 1936:

[...] *la Música que s'abranda amb els ritmes dels batecs del cor, amb l'anar i venir del buf vital de cada home; amb el Ritme de fraternitat de tots els homes els quals són testimonis, tots, de la Veritat i de la Bondat de la Vida... Això sí, que és cosa gran... I això és la MÚSICA*¹¹⁴².

Hasta aquí resulta evidente que la autora defiende la naturaleza espiritual del arte como ideal eterno. Este espiritualismo se manifiesta musicalmente en el ritmo universal, primer principio de la organización sonora traducido en sonido y silencio¹¹⁴³. Para Selva:

[...] *el Ritme (és a dir, la Unitat fonamental i definitiva), és el que tot ho motiva, engendra i construeix [...] tot, absolutament tot, ve del Ritme central i hi condueix; perquè el Ritme és la mateixa vida artística puix que és manifestació de vida humana, de vida general...és, en definitiva, Vida de la vida...*¹¹⁴⁴.

Un principio, el del ritmo universal que es a la vez portador de la multiplicidad en la unidad fecunda:

*Ritme...Certitud, doncs que la disgregació no sabia ésser terme final de la Multiplicitat; ni la negació de l'última paraula de la Varietat...ni l'isolament la Unitat...Ritme...Veritat...Vida...Així com la unitat es revela o s'amaga, però perdura, amplificada en la manifestació de la multiplicitat; així la multiplicitat, eixida d'ella, no pot prescindir de sentir-ne l'atracció, a cada moment més potent...*¹¹⁴⁵

¹¹⁴² SELVA, « Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música! », p. 234.

¹¹⁴³ Así afirmaba en 1927: « *L'element primordial en el qual tot s'enclou, és el Ritme. El Ritme, en sí, no és un element exclusivament musical. Ben al contrari és un element universal i immaterial. El Ritme és per tot arreu. Res no pot existir sense ell. No obstant, en sí mateix, el Ritme és invisible i impalpable. El Ritme, en general, ha pogut ésser definit així pel gran músic Vincent d'Indy: "El ritme és l'Unitat feta entre elements diversos pel Nombre i l'Ordre i la Proporció manifestats dins l'Espai i el Temps". I un pianista i director d'orquestra, Haus de Bülow, ja havia dit, parafrasejant a sa manera el text, de l'Evangeli segons Sant Joan: "Al principi era el Ritme". Res més exacte que aquestes paraules* ». En: SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïccions: Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 4 (Julio 1927), pp. 33-35.

¹¹⁴⁴ SELVA, « Evocacions d'Art VI », p.228.

¹¹⁴⁵ SELVA, *Íd.*, p. 234.

Por otro lado, Selva manifiesta un misticismo religioso basado en el instinto contemplativo del arte [2]. Afirmaba en relación con el artista: « *El seu esperit contempla amb major intimitat una resplendor ja divina, i el seu cor és abrandat per una seràfica flama [...]* »¹¹⁴⁶.

Además, la autora desarrolla un lenguaje simbolista [3] en el que predominan analogías morales, metáforas e imágenes programáticas que vienen a ilustrar esta metafísica neoplatónica y espiritual. Para la pianista: « [...] en realidad la Música está más lejos de los sonidos y, de una cierta manera ideal, puede existir sin la percepción de ninguna vibración sonora »¹¹⁴⁷. Así pues, como arte temporal, la música reúne los tres estados sucesivos de pasado, presente y futuro. Y el sonido, base y «cuerpo» del tiempo, contiene también como unidad ternaria la altura, la intensidad y la duración¹¹⁴⁸. Entre las muchas comparaciones posibles, destacamos la descripción del fenómeno de las «corrientes entrecruzadas» que identifica con el movimiento de las olas en el mar:

*Una ona, havent acabat de rompre's i d'escampar-se al límit de la mar, va retirant-se suaument, perdent progressivament la força. Durant aquest temps, una altra ona s'ha format en el pla de l'aigua i va avançant, guanyant progressivament més força o amplitud. Arriba un moment en el qual l'ona ascendent, creixent, troba l'ona que es retira, decreixent. I la força de l'ona nova detura el curs decreixent de l'escolament de l'ona acabada, la qual, en aquesta topada, ben transformat el seu curs de conseqüència en un reforç del corrent anacrúsic de l'ona avançant, la qual l'empeny amb ella fins a aconseguir el repòs de la seva activitat en l'accent del seu rompiment, el qual la transformarà, al seu torn, en el curs afluixat, apaivagat, de la seva retrocessió. I així sempre en la mar*¹¹⁴⁹.

Añadimos una comparación de la música con la arquitectura: «*En la música, so i silenci es combinen com en la construcció d'un edifici, l'arquitecte combina les pedres, la materia sòlida dins i amb l'espai*»¹¹⁵⁰. Así como la contemplación del paisaje que

¹¹⁴⁶ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: A propòsit de l'obra d'Art», *Fruïccions...*I/3 (Junio 1927), pp. 26-27.

¹¹⁴⁷ SELVA, «Evocacions d'Art III: Paisatge », p. 218.

¹¹⁴⁸ SELVA, « Notes sobre la Música, l'Art i la Vida », *Fruïccions...*I/5 (Agosto 1927), pp.45-46.

¹¹⁴⁹ SELVA, « Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical » (Barcelona, 1935). Manuscrito hológrafo conservado en Barcelona: BC, M 6346, p. 19.

¹¹⁵⁰ SELVA, « Notes sobre la Música, l'Art i la Vida », *Fruïccions...* I/4 (Julio 1927), pp. 33-35.

Selva describe metafóricamente en «Evocacions d'Art III: Paisatge» (1934): « [...] el Montserrat, com voleiant en cel de perla i d'argent, lluminosament aixecava el seu commovedor gest de pedres [...]. Vall i carena frondoses, com sòcol dansant formaven a l'altura del cor d'àngels del Montserrat, cantant, mirant al cel»¹¹⁵¹.

Por otro lado, la autora siguiendo la estética romántica y la psicología moderna, concibe el arte como manifestación subjetiva de las emociones [4]. Dicho componente expresivo se manifiesta como «estado de satisfacción» en el artista que concibe la obra de arte con el sentimiento como factor de belleza o «estado sentimental» de la verdadera música¹¹⁵². Así, para Selva la misión del intérprete «es bien sencilla, en relación con la obra: consiste en expresar. La cosa que él debe buscar por encima de todo en la música es eso que constituye el valor y el alcance de la música en sí misma, esto es la Expresión»¹¹⁵³. Clara defensa de la estética romántica «salida del corazón, que pueda ir al corazón»¹¹⁵⁴ y del misticismo artístico, muy en boga entre los autores afines a la *Revista Musical Catalana*, que también encontramos en el ensayo «Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical» (1935):

[...] la música té per a missió comunicar sentiments [...]. Perquè si al moment de compondre, el compositor havia començat per preocupar-se del sistema nerviós, ossós, sanguini i visceral de la música, hauria pogut fer tasca de herr o don professor, convenientment documentat i aplicat, però mai obra d'artista expressant artísticament en una pàgina de veritable música el batec del seu sentiment d'home [...]¹¹⁵⁵.

Predomina además una visión objetiva de la música amparada en leyes naturales que Selva asimila a las leyes divinas [5]. Dirá en 1935:

Amb intel·ligència il·luminada per la contemplació de la Bellesa, en qualsevol ordre que es manifesti, havem de tenir el costum, l'hàbit de meditar amb respectuós

¹¹⁵¹ SELVA, « Evocacions d'Art III: Paisatge », p. 217.

¹¹⁵² SELVA, «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música! », p. 229.

¹¹⁵³ Blanche Selva, «Georges – M. Witkowski: Sonata en Sol per piano i violí». Notas al programa, 12 Marzo 1924 (Barcelona: Associació de Música «Da Camera», 1924).

¹¹⁵⁴ SELVA, «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida: el cor de Beethoven en la seva música», *Fruïccions*...IV/37 (Abril 1930), p.50.

¹¹⁵⁵ SELVA, « Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical», pp.30-31.

*fervor, la Llei d'ordre i d'harmonia que veiem resplendir en totes les lleis parcials que sostenen la vida de tot allò que viu*¹¹⁵⁶.

Así, a propósito de la multiplicidad en la unidad añade que es reflejo de la trinidad divina, ley que se traduce en el ritmo, la melodía y la armonía, los tres elementos de la música:

*Això és una verificació més de la veritat anunciada per la Sagrada Escriptura, quan ella ens diu que Déu creador, en l'Unitat divina de la seva Trinitat de persones, creà a la seva imatge i semblança. Pel contemplador sincer de la naturalesa [...] aquesta veritat, ensenyada pel text sagrat, esdevé totalment evident [...]. La Música doncs, no fuig pas d'aquesta esplèndida i imprescindible llei [...]. Aquests tres que es distingeixen en l'unitat Música, i que la constitueixen indefectiblement, es diuen: El Ritme, la Melodia i l'Harmonia*¹¹⁵⁷.

Finalmente el ideario de Selva es también interdisciplinar [6]. De ahí que sean frecuentes las comparaciones con el resto de las artes. A modo de ejemplo, en «Evocacions d'Art III: Paisatge» (1934) finaliza definiendo paisaje como: «*Paisatge de terra i de cel; paisatge de matèria i d'esperit. Paisatge, Arquitectura, Dansa. Poesia, Música, Càntic d'amor, elevació dels cors i do de Déu*»¹¹⁵⁸. Por otro lado, en «Evocacions d'Art IV: L'Esperit d'Infància (1934) », asimila la infancia con la danza:

*[...] és fàcil de veure que l'expressió més directament i universalment humana és cant i dansa [...]. Canten i dansen els pobles més primitius. Canta i dansa l'infant deixat a sí mateix [...]. Canten i dansen les belles poesies, les evocadores pintures, la gràcia i la força de les formes esculturals, l'equilibri estàtic de l'arquitectura tota...L'Art tot és cant i Dansa*¹¹⁵⁹.

Una visión integradora del arte derivado de la *gesamtkunstwerk* wagneriana muy presente a inicios de siglo, que la autora identifica con el compositor y creador:

¹¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 33.

¹¹⁵⁷ SELVA, « Notes sobre la Música, l'Art i la Vida », *Fruïccions...*I/4 (Julio 1927), pp. 33-35.

¹¹⁵⁸ SELVA, « Evocacions d'Art III: Paisatge », p. 221.

¹¹⁵⁹ SELVA, « Evocacions d'Art IV: L'Esperit d'Infància », p. 319.

«Tot artista és un intèrpret. El compositor de música, així com el poeta, el pintor, l'arquitecte o l'escultor, és un intèrpret»¹¹⁶⁰.

Así, el ideario de Selva más que inscribirse en las corrientes vanguardistas especulativas de los años veinte y treinta o en el neoclasicismo musical de su tiempo, es retroevolutivo. Esto es, defiende un idealismo sobrehumano y trascendente cuya dimensión simbólica y metafísica es deudora de la poética idealista romántica, pues la contemplación mística y emotiva del arte evoca la esencia divina que explicaría la existencia del Universo. Se trata de un pensamiento eterno, de orden espiritual, defensor del idealismo estético. Dicho pensamiento de corte religioso es heredero del neoplatonismo clásico-romántico muy en boga a finales del siglo XIX también emparentado con los ideales religiosos de la Schola Cantorum. Además, Selva compartió dicho simbolismo con círculos catalanes como los autores de la *Revista Musical Catalana*.

IX.2.2. Naturaleza de su estética

Heredera de la crítica de pequeño formato del siglo XIX, la estética de Blanche Selva es como su pensamiento un crisol de temáticas múltiples, entre las que impera una visión neoplatónica e idealista de la música. Concretamente la música, como el arte, tiene naturaleza espiritual, siendo ésta la expresión simbolista y trascendente del universo al que accede el artista a través de la contemplación de la belleza y el amor, siendo la obra de arte el «canto de amor» del artista-creador¹¹⁶¹. Afirma en 1927: «L'obra d'art és un reflex de la resplendor de Déu entrellucada a través de la Creació divina de l'Univers, per un esperit humà més espiritual que el dels altres homes»¹¹⁶². De esta manera, concibe la música como la potencia de expresar por medio de la materia, el espíritu, el amor humano¹¹⁶³, siempre reflejo de un orden superior la

¹¹⁶⁰ SELVA, «Evocacions d'Art V», p. 389.

¹¹⁶¹ SELVA, «L'Obra d'Art», Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 25-V-1927.

¹¹⁶² SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: A propòsit de l'obra d'Art», pp. 26-27.

¹¹⁶³ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: L'acció de l'obra d'art», *Fruïccions...* I/9 (Diciembre 1927), p. 82.

«Realidad de la realidad»¹¹⁶⁴. Así ocurre también con el principio primordial del ritmo universal y el silencio espiritual ambos de naturaleza divina¹¹⁶⁵.

En este estado espiritual, el artista-músico (compositor o intérprete) adopta los rasgos del genio romántico, convirtiéndose gracias a su «inspiración divina» en un virtuoso libre superior al resto de los hombres por estar dotado de instinto de inocencia infantil y poder apreciar la bondad y la belleza. Nadie como Beethoven encarnará mejor la figura de genio romántico. De ahí que fuera una de las figuras que mayor interés despertó a inicios de siglo. Proclama la autora:

*Beethoven és sens dubte el més colossal geni de tota la música, i un dels més transcendents artistes de tots els temps, en qualsevulla forma d'art que sia. És aquell del qual les visions són les més gegantines i les que resten més enfora dels vulgars sentits. El seu desig, la seva mirada han recorregut tot l'univers visible. L'han recorregut i l'han rebut fins en la més pregonia intimitat de l'ésser. L'han apreciat i estimat. I estimant-lo l'han cantat amb tota la resplendor que l'amor, vivificant el geni, ha comunicat a la seva expressió*¹¹⁶⁶.

De hecho, el verdadero artista es el revelador de la belleza de la naturaleza¹¹⁶⁷, el buscador de la belleza y bondad divinas: «*Cal portar en sí la necessitat de cercar especialment la Bellesa com a mitjà de glorificació del Bé, com a mitjà de bondat envers els homes, nostres germans, i com a elevació envers Déu, el nostre Pare*»¹¹⁶⁸. Para Selva, además de sentir esta predisposición por el ideal de belleza, bondad y verdad, el verdadero artista es el «genio talentoso» que cultiva la «virtud del trabajo» como artesano-virtuoso y desarrolla una «técnica instrumental divina» con entusiasmo, consciencia, energía, paciencia, perseverancia y amor creciente por el trabajo¹¹⁶⁹. Comenta la autora: «*L'artista, per a fer obra d'art, deu forçosament dependir de la*

¹¹⁶⁴ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: Art i Realitat», *Fruïccions...* II/10 (Enero 1928), p.7.

¹¹⁶⁵ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïccions...* I/4 (Julio 1927), pp. 33-35.

¹¹⁶⁶ Blanche Selva, «Sessió commemorativa de la mort de Beethoven». Notes al programa, 10 Abril 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts), p.2.

¹¹⁶⁷ SELVA, «Comentaris sobre algunes paraules de Ruskin», *Fruïccions...*I/7 (Octubre 1927), pp.62-63.

¹¹⁶⁸ SELVA, «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïccions...*IV/38 (Mayo 1930), p.68.

¹¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 69.

virtut. Ha d'ésser treballador, humil, atent, disciplinat, amorós, generós, promte, dolç, enèrgic, pacient, perseverant i quantes coses més encara!»¹¹⁷⁰.

Es decir, el verdadero artista ha de mantener un elevado trabajo de oficio y cultivar extensos conocimientos generales, profundizando en su humildad, abnegación y sencillez a medida que crece su arte «como el más humilde de los obreros», observando como un sabio y entregándose como el más enardecido apóstol¹¹⁷¹. El resultado de aunar genio y el talento es la creación de una obra de arte moralmente perfecta, fruto de la «santa técnica» y de la «virtud de oficio»¹¹⁷².

IX.2.3. Estética e identidad en Selva

Como ya hemos introducido hablando de Nacionalismo en el apdo. IX.1.3. *Bases ideológicas*, Blanche Selva defendió durante el período 1924-1936 su catalanidad. Por ello cambió en Cataluña su nombre francés Blanche por el catalán «Blanca» Selva. Firma catalana omnipresente tanto en sus escritos públicos (artículos, notas al programa y conferencias), como privados (correspondencia epistolar).

Así, a propósito de un concierto de música catalana celebrado en verano de 1926 en su pueblo natal de Brives (Corrèze), la autora comenta a Joan Llongueras que se siente «francesa de nacionalidad pero catalana de raza»:

Os daré, en Septiembre, un programa de esta fiesta. Exigí que se publicaran integralmente las notas biográficas que yo misma redacté según la verdad, para poner fin a tantas leyendas de aquí. Y puse: «Blanche Selva, nacida el 29 de enero de 1884, en Brives, de familia catalana....». Y más adelante, llegando a mi cambio de residencia de París por Barcelona, puse: «Francesa de nacionalidad pero catalana de raza, por todos sus antepasados paternos (su nombre mismo da testimonio de ello) ella había aspirado desde hacía mucho tiempo a vivir en su país ancestral» etc¹¹⁷³.

¹¹⁷⁰ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: L'acció de l'obra d'Art», p.83.

¹¹⁷¹ SELVA, «Evocacions d'Art V: Pensaments directius d'interpretació musical», p.391.

¹¹⁷² SELVA, «L'Obra d'Art».

¹¹⁷³ Reproducimos el texto en su idioma original: « *Je vous donnerai, en Septembre, un programme de cette fête. J'ai exigé qu'on publie intégralement des notes biographiques que j'ai moi-même rédigées selon la vérité, pour mettre fin à des tas de légendes d'ici. Et je mets : "Blanche Selva, née le 29 Janvier 1884, à Brives, de famille catalane..."*. Et plus loin, en arrivant à mon changement de résidence de Paris pour Barcelona, je mets : "Française de nationalité mais catalane de race, par tous ces ancêtres

Como veremos en el capítulo X, esta afirmación de mestizaje «francesa de nacionalidad pero catalana de raza» es clave para entender el concepto de Mediterraneísmo como sentimiento de pertenencia geográfica y herencia intelectual en boga durante el Novecentismo¹¹⁷⁴. De hecho, Selva quiso aprender y perfeccionar durante los años catalanes su conocimiento de la lengua catalana. El 29 de septiembre de 1930 comentaba a Joan Llongueras que iniciaría clases de catalán con Narcís Masó en noviembre¹¹⁷⁵. Por último, un 20% del epistolario de la autora está escrito en catalán, volumen que manifiesta su interés por la nueva lengua de adopción, interés claramente relacionado con el auge de la política catalanista del *Nou-cents*.

IX.2.4. Ideología y política en Selva

c. Implicaciones políticas con el Nacionalismo novecentista

Aunque Selva no mantuvo una posición «militante» con las fuerzas políticas catalanistas ni tampoco intercambió correspondencia epistolar con políticos, sí colaboró con diversas instituciones culturales novecentistas como la Associació d'Amics de la Música, la Associació Música «Da Camera» y la Associació Obrera de Concerts y muy especialmente con el Orfeó Català, siendo activa colaboradora de la *Revista Musical Catalana* desde 1925 a 1936¹¹⁷⁶.

Juntamente con otros intelectuales neo-novecentistas, el centenario a la muerte de Beethoven fue con creces el evento más celebrado por nuestra autora, mediante conciertos conmemorativos, audiciones explicadas, conferencias, artículos y en especial

paternels (son nom même en témoigne) elle avait aspiré depuis longtemps à vivre au milieu de son pays ancestral” etc.». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 9-IX-1926. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 22.

¹¹⁷⁴ Sobre la influencia de los procesos de mestizaje en las distintas épocas, contextos y músicas consúltese: RADANO, Ronald y BOHLMAN, Philip V. (eds.). *Music and the racial imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

¹¹⁷⁵ « Ha sido convenido con M. Narcís Masó que vendrá a verme este fin de septiembre, a su retorno a Barcelona, para ponernos de acuerdo para comenzar las lecciones de catalán lo más pronto posible». Reproducimos el texto en su idioma original: «*Il avait été convenu avec M. Narcís Masó qu'il viendrait me voir cette fin de Septembre, à son retour à Barcelona, pour nous mettre d'accord pour commencer les leçons de catalan le plus tôt possible*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 29-IX-1930. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 80.

¹¹⁷⁶ Sobre las vinculaciones de Selva con estas instituciones y sociedades musicales véase del capítulo II el apdo. II.2.1. Participación con instituciones y sociedades musicales; mientras que puede consultarse el capítulo VII (apdo. VII.2.2.) para la relación de la pianista con la *RMC*.

el libro *Les sonates de Beethoven* (1927) editado por la *Revista Musical Catalana* contribuyeron a magnificar la figura del genio de Bonn¹¹⁷⁷.

En segundo lugar, el libro *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna* (1930) fue también una producción conmemorativa colectiva para celebrar la Exposición Universal de Barcelona, en la que Manuel Rocamora y el profesor de baile Aureli Capmany coeditaron juntamente con Selva las notas «*La indumentària, la dansa i la música de dansa del segle XIX*» para mostrar la diversidad de influencias de la vida social moderna y los cambios operados en la danza moderna.

En tercer lugar, Selva participó del panoccitanismo imperialista defendido por los novecentistas implicándose activamente en el «Concierto de Gala en honor de los Félibres que asistirán a las Fiestas del Centenario de Frederic Mistral y a beneficio de los damnificados por las inundaciones del Mediodía de Francia» el 27 de junio de 1930. Concierto compartido con el Orfeó Català y Joan Massià. En dicha ocasión, Selva y Massià interpretaron un variado programa con obras de Mozart, Séverac, Garreta, Albéniz, Couperin y Francoeur.

d. Posición política ante el franquismo

Selva, aunque aparentemente mantuvo una posición neutral ante el golpe del general Franco, mostró con su exilio su disconformidad con el nuevo régimen dictatorial. Sin embargo, en una carta al colega de la Schola Albert Sarrazin fechada el 29 de julio de 1936, la autora comenta su intención de permanecer en Cataluña, pese al alzamiento:

Por el momento no me propongo de ninguna manera marchar de Cataluña. Por un lado, mi salud no me permite ningún viaje, tampoco el más corto. Del otro lado, no parece que haya que contemplar semejante decisión. La situación evidentemente no es

¹¹⁷⁷ Así, en la primavera de ese mismo año 1927 y paralelamente al ciclo de sonatas comentadas e interpretadas por Selva, l'Associació d'Amics de la Música publicó al catalán *Vida de Beethoven* de Romain Rolland, con traducción de Ignasi Folch i Torres, publicación que vendida al precio de dos pesetas apareció reiteradamente anunciada en los programas de mano de la asociación así como en la *RMC*. La edición estuvo acompañada por la conferencia del mismo nombre que Vicents M^a de Gibert realizó en la misma asociación, de la que se editó un cuaderno con grabados y numerosos apéndices.

cómoda, pero al fin la vida, aquí, renace cada día con ventaja y cabe esperar que llegará un día en que ella florecerá de nuevo¹¹⁷⁸.

Más adelante en la misma carta, Selva alude a enfrentamientos en la calle Muntaner:

[...] Menos el domingo 19, nos hemos podido ver un poco [con Joan Massià] cada día, bien que la calle Muntaner, que separa nuestras casas, era una gran arteria donde, en los dos días trágicos, hubo luchas y víctimas. Hasta aquí hemos estado muy inquietos, tanto en nuestras personas como en nuestras casas. La Providencia sabe lo que ha de llegar. Y pasará lo que Ella permitirá¹¹⁷⁹.

Finaliza esta carta hablando de la reducción del alzamiento fascista así como las incertidumbres futuras: «No puedo deciros nada referente al futuro, naturalmente, pero por el presente, el alzamiento fascista está aquí completamente dominado y él se domina cada día mucho más en el resto de España, según lo que parece [...]»¹¹⁸⁰.

IX.2.5. Claves interpretativas

a. Historicismo

Afin a la sensibilidad vanguardista de entreguerras y al retorno a Bach de los años veinte, Selva defendió también la interpretación de las músicas antiguas de Bach y Beethoven en la época contemporánea. Posición que sitúa a la autora como clara

¹¹⁷⁸ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Pour l'instant je ne me propose d'aucune manière de quitter la Catalogne. D'une part, ma santé ne me permettrait aucun voyage, même le plus court. D'autre part, pour l'instant, il ne semble pas qu'il y ait lieu de songer à semblable décision. La situation, évidemment, n'est pas très commode, mais enfin la vie, ici, renaît chaque jour davantage et il faut espérer qu'un jour viendra où elle fleurira à nouveau*». Carta de Blanche Selva a Albert Sarrazin. Barcelona, 29-VII-1936. Se conserva una copia de esta carta original manuscrita en Valence: FSELV.

¹¹⁷⁹ Reproducimos el texto en su idioma original: «*[...] sauf le Dimanche 19, nous avons pu nous voir un peu chaque jour, bien que la rue Muntaner, qui sépare nos maisons, soit une grande artère où, les deux jours tragiques, il y a eu bien des luttes et des victimes. Jusqu'ici nous avons personnellement passé très inquiétés, ni dans nos personnes ni dans nos maisons. La Providence sait ce qui doit arriver. Et il ne se passera que ce qu'Elle permettra*». *Ibíd.*

¹¹⁸⁰ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Je ne puis rien vous dire concernant l'avenir, naturellement, mais pour le présent, le soulèvement fasciste ici complètement dominé et il se domine chaque jour davantage dans la reste de l'Espagne, selon ce qu'il semble [...]*». *Ibíd.*

defensora del pasad y la tradició musical clàssica, alejada de las nuevas músicas de vanguardia¹¹⁸¹.

Varias son las referencias a Bach en «Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical» (1935). La pianista ensalza la naturaleza esencial de su estructura melódica: «*En la música de Bach, per exemple, l'estat fonamental és en general d'una bellesa transcendent*»¹¹⁸². Alude también a la complejidad de su estructura rítmico-melódica: «*[...] en la música de valor, en la de J.S. Bach, per exemple, podríem dir que és gairebé constant*»¹¹⁸³. Más concretamente defiende la riqueza rítmica del Preludio en Do menor del primer libro de *El clave bien temperado*: «*El geni de J.S. Bach en va fer ús d'una manera tan magnífica que sovint les seves prodigioses utilitzacions escapen per complet al tipus monòton, empobrit, en el qual la majoria dels músics pretenen limitar el preludi...*»¹¹⁸⁴. Así, ensalza la riqueza de su sentido constructivo: «*Revela molta complexitat ensems que testimonia una vegada més el formidable sentit constructiu de J. S. Bach, sentit constructiu visible àdhuc en la germinació i en l'adaptació dels més petits detalls*»¹¹⁸⁵.

Por otro lado, en los «Ocho cuadernos sobre las conferencias de Bach y Mozart» (1926-1927), Selva resaltó al amor eterno de Bach¹¹⁸⁶, el carácter humano y eterno¹¹⁸⁷,

¹¹⁸¹ De hecho, la propia Selva criticará como «snobs de lo nuevo» y «snobs de lo antiguo» a aquellos aduladores de la novedad y de la antigüedad en la música. En: SELVA, «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!», pp. 232-233.

¹¹⁸² SELVA, «Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical» (1935), p.6.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁸⁶ Citamos como ejemplo a propósito del Preludio en Do # Mayor de *El clave bien temperado I*: «*Canta, o cant, cor viu, admirable i felicíssim! Entrem indissolublement la sagrada cadena dels éssers nascuts de l'amor, i que d'amor es moren...I tu, oh el nostre Pare Bach, demana pels teus infants, encara patint en el caos de la terra, demana al nostre Pare que està en el Cel, demana per a nosaltres, amb la teva divina música, la Vida sense mort, la Vida sense separació, la Vida amorosíssima en la qual tots els cors, extasiats, bateguen d'un sol batec en la suprema beatitud de l'Amor unitiu*». SELVA, «Vuit quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre Bach i Mozart: Primera conferència» (Noviembre 1926). Manuscrito hológrafo en tinta conservado en Barcelona: BC, M 571-1, p.5.

¹¹⁸⁷ Selva indica a propósito de la *Sonata en La Mayor* para piano y violín de Bach: «*I Bach és un burgès, és a dir un home que viu modestament però plenament la vida de la terra, que sap assaborir-ne les patriarcals alegries; que troba agradables els petits presents que Déu fa als seus infants, el nostre pa material de cada dia en tots els ordres de necessitats, i que sap fruir de la seva honesta vida de pare de*

así como el poder salvacional de su música ante la muerte¹¹⁸⁸, además de su genialidad¹¹⁸⁹.

Finalmente, Beethoven fue con diferencia el músico más glorificado por Selva. De esta manera, la pianista ensalzó la maestría humana y divina de sus obras musicales¹¹⁹⁰, la trascendencia de su música en épocas posteriores¹¹⁹¹, así como su persona¹¹⁹². Una glorificación *post mortem* que ratificó en la serie de programas «Les grans sonates per a piano de Beethoven» ofrecidas en la Associació d'Amics de la Música (1927) y que entroncarían claramente con la moda beethoveniana de los años veinte.

b. Clasicismo

Son diversos los conceptos heredados de la filosofía clásica que prevalecen en el pensamiento de Selva¹¹⁹³. En concreto, la asimilación de la música como lenguaje, la belleza moral de la obra de arte y la creencia en un arte popular.

Así, siguiendo la filosofía aristotélica, subyace en el ideario de la autora la creencia de que la música es lenguaje. Afirma en 1934: « [...] *la Música, com tot art, és*

família, de professor o de mestre de capella. No té ambicions terrenals, però no menysprea cap natural dolcesa de l'existència. És un home, és a dir un ésser en cos i en esperit». *Ibíd.*, p. 6.

¹¹⁸⁸ La descripción que Selva hace del Andante de la *Sonata en La Mayor* parte de la contemplación del Calvario y la muerte: « *Aquesta doble cara de la mort, l' experimenta sempre Bach quan contempla místicament el Calvari, o l' etern descans d' una ànima que Déu ha cridat vers Ell. Sembla, llavors, com bressolar i acariciar aquesta ànima amb la més piadosa tendresa, i un inexpressable respecte, com si el seu bressoleig i la seva carícia poguessin esborrar tota dolor amb el seu suau fregadís amorosíssim, i que amb la súplica summament ardent de la seva corferida oració, l' ànima aimada, aquí adormida, allà es desvetlla, per a sempre viva i feliç en l' eterna albada del dia eternal...* ». *Ibíd.*, pp. 6-7.

¹¹⁸⁹ A propósito de la *Sonata en Do menor* para piano y violín de Bach, Selva añade: « [...] *el geni no consisteix pas en menysprear les coses ja existents, sinó en projectar damunt totes les coses l'esclat esplendorós d' una més alta i potent personalitat* ». *Ibíd.* (Tercera conferencia [ca. 1927]), p.38.

¹¹⁹⁰ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven al davant dels seus contemporanis», *Fruïccions...*/34 (Enero 1930), pp. 2-4.

¹¹⁹¹ SELVA, «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven: Davant dels artistes i del públic del segle següent», *Fruïccions...*/35 (Febrero 1930), p.1.

¹¹⁹² SELVA, «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. En presència de Beethoven. Meditació davant el seu lliit de mort», *Fruïccions...*/36 (Marzo 1930), pp.34-36.

¹¹⁹³ Sobre la presencia del Clasicismo en la música contemporánea española véase: Ruth Piquer. *El concepto estético de Clasicismo moderno en la música española (1915-1939)* (Ph. D. diss., Universidad Complutense de Madrid, 2008).

una llengua. Cal conèixer-la, cal posseir-la en perfecció per tenir la gosadia de proposar-ne una traducció»¹¹⁹⁴. Concepto que también desarrolla en «Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical» (1935): «*La música, en efecte, és un llenguatge figurat. Com tota llengua, ella té per a base l'accent; per a raó d' ésser l'expressió del pensament, de la vida interior de l'home*»¹¹⁹⁵. Y finaliza este ensayo reiterando: «*Però el saber parlar i escriure correctament una llengua mai no ha privat de poder expressar amb aquesta llengua els seus propis pensaments...* »¹¹⁹⁶. Por otro lado, música y lenguaje compartirán como elementos en común la retórica y la sintaxis, siendo el acento musical la base de la vida rítmica del lenguaje musical¹¹⁹⁷.

En segundo lugar, defiende la existencia de un *ethos* o belleza moral de la obra de arte adquirida por aprendizaje. La música clásica posee pues el valor platónico de educación integral que permite a profesores y alumnos seguir aprendiendo y formarse con las obras de arte, transmitiendo de generación en generación el «rico tesoro del clasicismo» que la autora contrapone al academicismo y virtuosismo romántico y que se relacionaría con el Neoclasicismo en boga durante este momento¹¹⁹⁸:

*Vosaltres, Mestres, com avis experimentats, rics dels tresors que els passats revolucionaris van portar al món (aquells tresors evolucionistes que han esdevingut el classicisme ben entès), ensenyeu mestrívolament, paternalment, germanívolament a aquest bon jovent d'ara i de sempre que té prou vida i que, portant en si un ideal ben viu, el foc sagrat dipositat per l'Esperit, podrà també ell, perllongar el fecund llinatge i, també, esdevenir bon mestre, mestre gloriós, mestre benefactor, mestre estimat ara i sempre*¹¹⁹⁹.

Y en tercer lugar, en toda música clásica el carácter melódico propicia la presencia de una «cantabilidad popular» o tendencia folclórica, base fundamental para el estudio de la música:

¹¹⁹⁴ SELVA, « Evocacions d'Art V: Pensaments directius d'interpretació musical », p. 391.

¹¹⁹⁵ SELVA, « Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical», p.1.

¹¹⁹⁶ SELVA, *Ibíd.*, p. 31.

¹¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁹⁸ Blanche Selva, «Reflexions sobre el Romanticisme musical». Notas al programa *Commemoració del Centenari del Romanticisme*, 21 Marzo 1930 (Barcelona: Associació de Música «Da Camera», 1930).

¹¹⁹⁹ SELVA, « Evocacions d'Art II: Comentaris a un article de Pere Benavent», p.138.

*Res d'extraordinari, doncs, en el caient "popular" (folk-lòric, com s'en diu ara) que ténen gairebé tots els fragments que podem delimitar en composicions d'estil sostingut i enlairat com fugues de Bach, sonates de Beethoven o bella i alta música d'èpoques posteriors i de compositors de ben diverses nacionalitats [...]. Abans que tot, doncs, per a correctament interpretar la música, hom ha de sentir cantar en si mateix les frases que hom vol traduir; cantar-les "popularment" [...]*¹²⁰⁰.

c. Formalismo

Una estética formalista con ecos neoclásicos predomina en los análisis escritos por Selva. Tanto sus notas al programa como conferencias persiguen un interés estructural. Esto es, la necesidad de comprender las obras musicales como estructuras melódicas, rítmicas y armónicas dotadas de sentido racional. Así, la autora se apoya en el estructuralismo para explicar la forma sonata, uno de los fenómenos más recurrentes de su literatura analítica (*La sonate, Quelques mots sur la sonate*, programas de concierto, conferencias...etc.). Como ejemplo, apuntamos la definición que hace del poema sinfónico *Souvenirs op. 62* de Vincent d'Indy (1906): «La obra está construida en forma de Sonata compuesta de dos temas y un puente (pasaje de transición), adoptando la estructura de gran *Lied* en cinco períodos»¹²⁰¹.

De aquí que impere una visión lingüística de la música como lenguaje articulado en estructuras sintácticas (temas, motivos, células melódicas...) que la pianista va describiendo ya sea desde el lenguaje científico (análisis formal), ya sea desde el lenguaje poético (comparaciones y metáforas), unas veces traducidas en imágenes de la naturaleza, otras en personificaciones. Así, a propósito de la necesidad de estructurar la realidad tanto en la composición como en la interpretación, Selva compara la composición musical con el dibujo de un árbol:

Si dibuixem un arbre, tampoc tenim de dibuixar totes les branques, les fulles i llurs nervis...però ja sí havem de precisar algunes branques i potser alguna fulla...Si es tracta d'evocar una branca fullada, encara no hi ha lloc per a totes les fulles i llurs nervis, però no obstant, ja sí algunes fulles han d'estar netament traçades. I si dibuixem una fulla, haurem de tractar amb tota exactitud, els contorns de la seva forma, el traçat i el seu esquelet fibrós...No hi ha cap contradicció en la manera diferent de tractar els mateixos elements segons el conjunt al qual es refereixen. No hi

¹²⁰⁰ SELVA, « Evocacions d'Art IV: L'Esperit d'Infància », p. 318.

¹²⁰¹ Blanche Selva, «Souvenirs (V.D'Indy)». Notas al programa del segundo concierto, 9 Febrero 1930 (Barcelona: Orquestra Pau Casals, 1930), p. 5.

*ha cap contradicció sinó hi ha proporcionalment justa observació de la perspectiva en la manifestació de la veritat individual i general, en la jerarquia de les seves valors*¹²⁰².

Otro de los conceptos predominantes en su estética es precisamente el de lucha y triunfo de elementos que interactúan en los desarrollos musicales de las obras. Rémy Campos y Nicolas Donin han estudiado esta aplicación maniqueísta y teatral¹²⁰³ de la música en sus análisis que se traduce en términos de «rivalidad» de temas¹²⁰⁴. Entre los muchos ejemplos destacables, recogemos la descripción que hace Selva de la *Sonata op.106* para piano de Beethoven (1818), aludiendo a representaciones del combate cristiano entre el bien y el mal. Así, Selva asimila el primer tempo de Allegro como un «prodigioso canto de guerra»:

*Sembla la marxa endavant d'un exèrcit formidable i atrevit, desplegat en una planura immensa com aquelles de les estepes infinides de Rússia [...]. Així la guerra que declara Beethoven [...] no l'accepta més que com a suprem mitjà del triomf del Bé oprimint pel Mal [...]. És la vida i el benefici de la Veritat i la Justícia allò que ell defensa [...]. En una paraula, la guerra que canta Beethoven, la guerra que sentia en sí mateix, és el combat cristià del bé contra el mal, perquè el Mal és la negació i la destrucció de la Veritat, de la Vida, de la Bondat i de l'Amor*¹²⁰⁵.

Y más adelante describe la fuga final como lucha de superposiciones estructurales internas:

I és la Fuga, que tant sovint usa Beethoven per a expressar la lluita. I aquí, més que en cap altre lloc, és en aquest sentit que ell n'ha fet ús. És una lluita formidable en la qual tots els elements musicals semblen combatre's sense repòs ni pietat. Els trinos lluiten contra les escales, els ritmes peguen els llurs cops repetidament, els subjectes s'inverteixen [...]. Llavors en el Cel s'aixeca una dolça

¹²⁰² SELVA, « Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical », p.6.

¹²⁰³ Selva compara el Allegro de la *Sonata en La Mayor* para piano y violín de Mozart (1778) con la obertura de una comedia musical. En: SELVA, « Ocho cuadernos de las conferencias pronunciadas por Blanca Selva sobre Bach y Mozart: Quinta conferencia» (Marzo 1927), p.69.

¹²⁰⁴ CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. « La maîtrise artistique de Vincent d'Indy: de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début du XXe. siècle », *Annales Suisses de Musicologie* XXV (2005), pp. 155-216.

¹²⁰⁵ SELVA, « Les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano... (Cinquena sessió, acabament) », *RMC XXXIII/276* (Noviembre-Diciembre 1926), pp. 272-273.

melodia [...]. El cant celestial dóna noves forces als combatents que havien restat ajeputs. I la lluita comença de nou més potent que mai [...]. En fi, en fi, la cèllula d'atac, invertida, amb una augmentació rítmica formidable ve a aconseguir la victòria. Les escales fugen derrotades, la lluita s'afebleix i va cessant. I el tema de combat, glorificant el trino lluminós que li ha procurat la victòria, pujà amb ell vers la glòria en una ascensió definitiva¹²⁰⁶.

La descripción que hace del Final de la *Sonata Kreutzer* de Beethoven sigue también estos mismos parámetros de triunfo del tema principal:

El Final és una mena de cavalcada joiosa, plena de lluminosa energia que va creixent fins que l'obra conclou amb el triomf del tema de joios esforç, tot impregnat de noblesa i de bondat sota l'aspecte nerviós, mogut i esclatant que pren en la lluita, fins que assoleix la definitiva victòria¹²⁰⁷.

d. Religión

Fig. 62. Retrato de Blanche Selva.
Fotografía de Vanek. Praga, 1921. 20 x 15 cm.
Suplemento en *Monde Musical* (15-30 Marzo, 1921).

Cristiana y católica practicante, Selva fue muy devota de la Virgen. Como ejemplo destacamos la composición dedicada a la Virgen de Montserrat *Pensament matinal* (1931). Además, aparece en su correspondencia y composiciones alusiones al calendario litúrgico, con especial presencia de Navidad, Pascua y la festividad de la

¹²⁰⁶ Blanche Selva, «Les grans sonates per a piano de Beethoven per Blanca Selva: Tercera sessió». Notas al programa, 5 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

¹²⁰⁷ Blanche Selva, «Notes al programa». Notas al programa *Segon concert Blanca Selva pianista i Joan Massià violinista*, 27 Octubre 1929 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1929).

Purísima de la que escribió el trío con letra de Joan Maragall *La nit de la Purísima* (1929). También celebraba la festividad de San Nicolau en la Academia de Música de Barcelona (1935) y participaba tocando el órgano en los oficios dominicales de la parroquia de Sant Gervasi de Barcelona, especialmente en la misa de Navidad. Tal y como afirma Guy Selva, sus cartas, escritos y conferencias indican que Selva trabajó seriamente ciertas cuestiones teológicas y que poseía un gran conocimiento de los padres de la Iglesia, especialmente San Agustín y Santo Tomás¹²⁰⁸. Además, debajo de ciertos manuscritos de sus composiciones catalanas o al final de la mayoría de los textos escritos después de marcharse de Barcelona, Selva tomó el hábito de firmar con sus iniciales entrelazadas con dos grandes letras (B S), debajo de las cuales en semicírculo inscribía A M D G, *Ad Majorem Dei Gloriam* (a la mayor gloria de Dios), lema de los jesuitas¹²⁰⁹.

Ya desde el exilio en Sant Saturnin (Clermont Ferrand) ofrecía la misa de los martes a las amistades de Barcelona, tocaba el armonio y dirigía la coral, hechos que dejan entrever un aumento de su fe y misticismo en los últimos y difíciles años de su vida (1938-1941)¹²¹⁰. Misticismo que proyectó en su autobiografía *Dialogue sur la musique avec Marie-Françoise* (1940)¹²¹¹, claramente influida por su exilio en el convento monacal de clausura de Sant Saturnin y empobrecimiento económico y de salud.

Selva vivió su religiosidad en un ambiente externo propicio al cultivo de esta espiritualidad tan en boga en los sectores conservadores de la época. Si bien habría heredado de la Schola Cantorum su «rol cristianizador»¹²¹² defensor de la renovación litúrgica apoyada en la música coral, el órgano así como la música gregoriana y palestriniana, consideramos que el constante apostolado de Selva por los valores

¹²⁰⁸ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p.107.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p.110.

¹²¹⁰ Según Guy Selva este misticismo puede atribuirse a la enfermedad, a las decepciones morales que la hirieron, a ciertos fracasos, a su soledad y a las miserias que Selva conoció al final de su vida. *Ibid.*, p.110.

¹²¹¹ Sobre este proyecto bibliográfico véase la carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Sant Saturnin, 23-IX-1940. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 109.

¹²¹² Para Rémy Campos, Selva hereda la versión d'indysta del misticismo así como de un comprometido militarismo cristiano, además de la religión del arte que se había desarrollado anteriormente en la primera mitad del siglo XIX. Así sus conciertos son verdaderas liturgias en las que la intérprete se implica como cristiana preocupada por construir la Iglesia universal. CAMPOS, Rémy. «Blanche Selva interprète». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010, p.56 y n.29.

religiosos deja entrever su deuda con la nueva reforma espiritual y la nueva pedagogía cristiana defendidas en sentido extenso por el *Motu proprio* de Pío X (1903-1904)¹²¹³. Así manifestará en relación con la sacralidad del arte:

*L'Art, doncs, és una cosa veritablement sagrada de l'humanitat [...]. És una crida del Cel a la terra. És una pregària de la terra al Cel. És ensems, ànima i cos, cos i ànima com nosaltres mateixos. És una activitat reflexa de la creació de Déu. És una activitat generosa que dóna, a tots els que al desitgen, un avant-guts [...] de les meravelles que podrem contemplar en la vida infinita*¹²¹⁴.

La autora también aceptará la omnipresencia de Cristo entre los hombres, ratificándose en el altruismo divino: «[...] *en el més desnaturalitzat cor humà hi ha una criatura de Déu, i que la llum i de l'Amor tocarà potser un dia aquell cor de pedra per a fer-lo viu i germà de tot cor veritablement humà, germà del Cor diví i humaníssim del Crist*»¹²¹⁵.

Por otro lado, también encontramos en la literatura de Selva comparaciones y metáforas religiosas. Como ejemplos, señalamos el dolor de María Magdalena ante el sepulcro que compara con el dramatismo del Adagio de la *Sonata en Si menor* para piano y violín de Bach¹²¹⁶; la bondad del nacimiento de Jesús evocada en el Preludio y fuga en Mi Mayor de *El clave bien temperado II*¹²¹⁷; el árbol bíblico de la sabiduría a

¹²¹³ Concretamente Pío X abogó por la polifonía palestriniana, la restauración del canto gregoriano por los monjes de Solesmes, restringiendo el papel del órgano y suprimiendo una gran parte de formas instrumentales así como teatrales. En: RANDEL, Don Michael (ed.). *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza, 1997, p. 678.

¹²¹⁴ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: A propòsit de l'obra d'Art», pp. 26-27.

¹²¹⁵ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: Sobre els aplaudiments i altres manifestacions d'entusiasme», *Fruïccions...* II/12 (Marzo 1928), p.37.

¹²¹⁶ Dirá Selva: «Així contemplant aquest meravellós Adagio, hom podria pensar, per exemple amb l'expressió dolorosa de la desoladíssima Magdalena en el sepulcre, ella la que s'estimava l'Amic del seu cor més que no pas tots els altres, perquè ella tenia un cor més sensible, més amorós, més humà, i més capaç així de sofriment que no ténen pas les més petites ànimes que la rodejaven». En: SELVA, «Vuit quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre Bach i Mozart: Conferència VI», p. 104.

¹²¹⁷ *Ibid.* (Tercera conferencia), p. 35.

propósito de la estructura del Adagio de la *Sonata en Do menor* para piano y violín de Bach¹²¹⁸, el calvario¹²¹⁹ y la evocación de un paisaje de tierra santa¹²²⁰.

Finalmente este sentimiento religioso culminará en la identificación de Beethoven con el cristianismo. Cultura del sufrimiento cristiano muy extendida entre los sectores novecentistas. Es decir, Beethoven será considerado desde la estética del dolor como «sublime cantor, dolorosísimo y bondadoso hermano»¹²²¹, esto es como artista predispuesto al esfuerzo amoroso-doloroso de la creación para alcanzar la inspiración y la contemplación divinas¹²²².

Parte de este dolor viene marcado por la biografía de Beethoven, concretamente por la pérdida del amor humano. Afirmará Selva que las *Sonatas op. 27 núm. 2, op. 31 núm. 2 y op. 57* son fruto «del primer amor desgraciado» de Beethoven, pues «nunca pudo ser comprendido ni amado por aquellas mujeres a las que daba su corazón»¹²²³. De esta manera, la autora tiende a asimilar el sufrimiento doloroso de Beethoven con el carácter heroico de sus obras. Dirá a propósito de las *Sonatas op. 12, núm. 3, op. 57 «Apassionata» y op. 47 «Kreutzer»*:

[...] ja en aquestes obres del moment més dolorós de la seva vida, del moment més aspre, la noblesa del seu caràcter, la pietat del seu cor, l'heroicitat de la seva voluntat, es manifesten amb incomparable i inesborrable, resplendor. Escoltem, dòcils, la magna

¹²¹⁸ Comenta la autora: «L'arquitectura tota d'aquest admirable i commovedor Adagio, únic, tant en la seva forma com en la seva substància, no pot comparar-se altra cosa millor que al majestuós desplegament de l'arbre bíblic per excel·lència, amb el qual pensem al contemplar aquesta meravellosa música». *Ibíd.*, p.39.

¹²¹⁹ Véase la siguiente descripción del Largo de la *Sonata en Fa menor* para piano y violín de Bach: «Contemplació del calvari, meditació, potser del crit d'angoixa del Senyor: "Déu meu, Déu meu, perquè m'haveu deseparat?" Adoració i amor que ofeguen el cor piadós mentre contempla l'Adoració i l'Amor patint i triomfant en el Crist crucificat...Aspiració de l'ànima colpejada, que misteriosament es fortifica en l'esclafament del seu ésser». *Ibíd.* (Quinta conferencia), p. 84.

¹²²⁰ Selva compara la atmosfera del preludio en do # Mayor de *El Clave bien temperado II* con un paisaje de tierra santa: «I el conjunt d'aquest cant ple de palpitations, que suaument s'exhala enmig del dolç murmur acompanyador, fa una atmosfera tan inexpressablement lluminosa i velada, commovedora i apacible, potent i somniadora, terrena i celestial, que remou l'ànima com amb la visió d'un sublim i humil paisatge de Terra Santa, d'aquella bondadosa Palestina que fou creada per a que hi germinés el més bell dels infants dels homes, del diví Jesuïta, salvador del món». *Ibíd.* (Sexta conferencia), p. 130.

¹²²¹ SELVA, «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. En presència de Beethoven: Meditació davant del seu llit de mort», *Fruïccions...* IV/ 36 (Marzo 1930), pp. 34-36.

¹²²² SELVA, «L'Obra d'Art».

¹²²³ Blanca Selva, «Les grans sonates per a piano de Beethoven per Blanca Selva: Segona sessió». Notas al programa, 2 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

*paraula de Beethoven, Cantor de les eternals bel·leses de l'home i de Déu, Beethoven, germà dels més pobres i dels que més pateixen sobre la terra*¹²²⁴.

Por otro lado, las pruebas de esta cristiandad católica e inspiración divina las hallamos en la *Misa Solemnis* de sobreterrenal expresión y simbolismo¹²²⁵. Añadimos como ejemplo más concreto, la dramática descripción del Adagio de la *Sonata op. 106 en Si bemol* de Beethoven:

*Tota la dolor del món és aquí sintèticament sentida. Totes les interrogacions del destí humà, tot el desesper i tota l'esperança. Tota l'angoixa del dubte, tota la serenitat de la Fe [...]. Tota la humilitat de l'home en la seva impotència i en el seu no-res de criatura... [...]. Quina dolor és el pa de cada dia de l'home, oh Senyor Déu! [...]. L'ànima humana, presonera en la terra, sofreix aquí el martiri de la vida insuficient, de la vida que no és més que sacrifici... I Beethoven [...] sembla haver viscut dins ell tot l'afeixugament del Dubte, tot el desesper de la Incredulitat i tot el desig de la divinal Eternitat. En cap altra obra seva a ben segur no és, Beethoven com aquesta, el cantor per excel·lència de la humana Dolor...*¹²²⁶.

Por último, Selva escribió una « Pregaria en unió amb la música i el cor de Beethoven» (1930) de elevado tono religioso¹²²⁷ y tres composiciones religiosas, el motete a tres *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster* (1929), el dúo *Mes de Maria* (1929) y el himno dedicado a la Virgen de Montserrat *Pensament matinal* (1930).

e. Naturaleza

En la estética de Selva, heredera de la filosofía romántica, arte y naturaleza constituyen un estrecho binomio, pues la verdadera belleza se encuentra inherente en las

¹²²⁴ Blanche Selva, «Els nostres concerts de Música da Camera». Notas al programa, *Segon concert Blanca Selva pianista i Joan Massià violinista*, 27 Octubre 1928 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts), p. 2.

¹²²⁵ SELVA, «A propòsit de la Missa Solemnis de Beethoven per l'Orfeó Català». Barcelona: *La Veu de Catalunya*, 19-VI-1927, p.7.

¹²²⁶ SELVA, « Les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano... (Cinquena sessió, acabament)», p. 287.

¹²²⁷ SELVA, «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. Pregària en unió amb la música i el cor de Beethoven», *Fruïccions...* IV/39 (Junio 1930), pp. 81-82. De hecho, Selva ya había anticipado esta religiosidad beethoveniana en: SELVA, «Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. En presència de Beethoven. Meditació davant el seu llit de mort», *Fruïccions...* IV/36 (Marzo 1930), pp. 34-36.

leyes naturales del Universo y rige las vidas y los espacios de los seres vivos, leyes descubiertas por el verdadero artista. Selva expresa este panteísmo divino afirmando que «toda naturaleza es Belleza»:

*Els espectacles més a l'abast de tothom, enmig de la naturalesa, són els més verament bells, a condició que sabem veure'ls i entendre'ls. Cada fulla, cada gota d'aigua, cada gra de terra, cada raig de llum és una meravella. És la meravella que encén el cor de l'artista que sap veure-la, i la que el seu art intenta glorificar dient-nos l'emoció que li va causar la seva revelació [...] [l'artista] es manté entre la Naturalesa i nosaltres. Ell n'és el descobridor, el cantor i el memorialista*¹²²⁸.

Es más, el mundo material es tan bello que parece organizado especialmente para un fin estético. Es en la naturaleza que hay que buscar toda Belleza. Es en ella que se encuentra el tipo supremo y el modelo eterno. «La Belleza se encuentra en la más efímera hoja que el árbol da al viento que pasa; en el más pequeño bastoncillo que resbala de la montaña; en la más delicada caña que se inclina encima del estanco»¹²²⁹.

Como ya hemos anticipado, Selva recurre a imágenes de la naturaleza para fundamentar sus análisis. De esta manera abundan en su literatura comparaciones entre música y naturaleza. A modo de ejemplo, veamos la comparación que hace del Preludio en Fa Mayor de *El clave bien temperado I* con las olas del mar, una comparación frecuente que Selva utiliza para ilustrar la arquitectura en arabescos de los preludios bachianos¹²³⁰:

El meravellós preludi, clar i velat, apacible i bellugadís, sembla l'eterna cançó de les blanques onades jugant sobre la sorra daurada, a les vores d'alguna mar ideal, tranquil·la i immensa. L'aigua escumosa, que no es cansa mai tot corrent, s'en va brodant amb blanques perles l'or apagat de la riba celestial. S'adelita tot teixint la

¹²²⁸ SELVA, «Comentaris sobre algunes paraules de Ruskin», p.63.

¹²²⁹ *Ibíd.*

¹²³⁰ Destacamos también la descripción marítima que sigue sobre el Preludio en Si bemol Mayor de *El clave bien temperado II*: «Una vegada més, per a suggerir una mica la naturalesa de la llur bellesa feta d'abundància, d'imprevist, d'harmonia i de bondat, cal recórrer a l'evocació de les ones del mar tranquil [...] són aquestes les imatges més conformes als afectes que experimenta l'esperit dins el seu recolliment, quan escolta aquests admirables jocs d'onades que hi ha en les melodies sense fi de Bach, i que contempla les seves ideals construccions enmig l'espai immaterial [...]. Amb quina inexpressable amplària i amb quina suavíssima dolcesa es mouen les melodies que s'escampen per la immensitat apacible! Quins arabescs preciosos i sempre nous dibuixen les línees sonores, flexibles i bellugadisses com les que fa l'aigua del mar damunt les platges llises i arrodonides!» SELVA, «Vuit quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre Bach i Mozart: Conferència VI», p. 93.

*sumptuosa randa d'alguna alba de sacerdot sacrificat. I tot teixint i brodant, s'esmuny depressa; tot cantant s'en va l'aigua apacible i agilíssima*¹²³¹.

En la siguiente descripción, el tema de la sexta variación de la *Sonata op. 109* (1820) de Beethoven es comparado con el amanecer y el crepúsculo:

*Com ix el sol al despuntar el dia sobre la mar o per damunt la boira extesa en la vall o la planura, així apareix la melodia del Tema en la sexta variació [...]. Creix i creix sempre en intensitat, mentres la claror il·lumina el paisatge i amoreix les ànimes que de nou canten el seu perpetu amor. El cant, amb la llum ix de per tot arreu, i dels cors per damunt mars i muntanyes, per dintre ànimes d'homes i d'àngels. Llavors, deixant les últimes altures, amb la dolça majestat de la puresa celestial, més admirable que mai, lentament davalla, en la blanor daurada del vespre, el sol de vida, el sol de Déu*¹²³².

Como tercer ejemplo, añadimos la descripción del Adagio de la *Sonata op. 24 en Fa Mayor «Primavera»* (1801) de Beethoven para piano y violín que compara con la escena del riachuelo de la *Sinfonía Pastoral*:

*Una inimitable puresa s'exhala de la tan suau i formosa melodia que, tranquil·la, s'aixeca per damunt el murmur de l'aigua transparent. Apar talment com si la veiéssim fluir dolçament per entre les herbes florides del prat bonic i ondulant. Oreigs i perfums, flors i cel, aigua puríssima i llum endolcida, com és benefactor tot això pel cor humà que sap estimar-ho!*¹²³³.

Así también el genio de Beethoven amortiguó sus tormentos interiores inspirándose en la naturaleza, portadora del germen de vida eterna:

Beethoven conegué tothora l'apaivagament de les seves tempestes interiors pel contacte amb la naturalesa. El camp fou sempre el seu millor amic i, en ell, en tota

¹²³¹ *Ibid.* (Quinta conferencia), p. 66.

¹²³² Blanche Selva, «Les grans sonates per a piano de Beethoven per Blanca Selva. Quatrena i darrera sessió». Notas al programa, 11 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927), p. 2.

¹²³³ SELVA, «Les sonates de Beethoven per a piano i per violí i piano... (Cinquena sessió) », *RMC* XXXIII/ 274 (Octubre 1926), p. 256.

*ocasió [...]. Demés, en mig dels camps, li agradaven els pobles rústecs i, [...] es sentia feliç alternant amb els pagesos i gent senzilla. Es recreava en llurs danses i en llurs espais i el record que se n'emportava es reflectia de seguida en moltes de les seves composicions [...]. Per a trobar la Pau, Beethoven se n'anava als camps, «als camps on li semblava sentir cada arbre dir-li: Sant, Sant, Sant». Ens sembla haver-se refugiat en una petita i dolça vall. La beata fertilitat de la naturalesa li parla de bondat i de vida, triomfadores de la mort*¹²³⁴.

IX.2.6. Relación con la trayectoria de Pau Casals

Selva y Casals compartieron el interés por la difusión del Clasicismo musical. Casals viajó a Viena con motivo de las conmemoraciones del centenario de Beethoven y del Congreso Internacional sobre Beethoven, celebrado del 26 al 31 de marzo de 1927. Si bien carecemos de pruebas fehacientes, es posible que Casals y Selva hubieran proyectado dicha celebración en Cataluña mediante diferentes actuaciones, destacando la «*Sessió Commemorativa de la mort de Beethoven per Blanca Selva, pianista i Joan Massià, violinista*», 10ª audición de la Associació Obrera de Concerts, celebrada en el Palau de la Música Catalana el 10 de abril de 1927, cuyas notas al programa estaban extraídas de la conferencia de Selva «*Beethoven, el nostre cantor i germà*» (1927).

En segundo lugar, Selva dedicó a Casals «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci» (1935), un ensayo sobre la pérdida del valor del silencio en la sociedad de su tiempo y más concretamente sobre la ausencia del silencio en la educación musical¹²³⁵. Para Selva: «*La Música és l'expressió humana per mitjà del silenci i dels sons*»¹²³⁶, de aquí que reivindique el valor espiritual e inherente del silencio como co-principio sonoro en el lenguaje musical: «[...] *el silenci és, en la música com en la paraula, el primer element: és que conté en si mateix la possibilitat del pensament. El silenci, entès així, és espiritual; el so és material*»¹²³⁷. Así, la restauración de la unidad sonido-silencio, permite además del enlace rítmico entre estos opuestos, el surgimiento de la intensidad: «*Perquè en la Intensitat, es combinen, es graduen, s'intercanvien, s'uneixen*

¹²³⁴ SELVA, *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*, pp. 36 y 39.

¹²³⁵ Sobre la importancia del silencio en el ideario de Selva, véase: ANDERSEN, Diane. «Les notions de rythme, silence et intelligence chez Blanche Selva». En: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010, pp. 137-142.

¹²³⁶ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida», *Fruïccions...* I/4 (Julio 1927), pp. 33-35.

¹²³⁷ SELVA, «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el Silenci», *RMC XXXII/376* (Abril 1935), p. 147.

indissolublement so i silenci»¹²³⁸. Y la intensidad posibilita la Música: «*I així en la Unitat ternària de la intensitat magnífica i dolcíssima, neix la Música; la Música, Filla, Verb engendrat pel Ritme, el Ritme manifestat per l'Amor; la Música – Silenci, So, Silenci, Música*»¹²³⁹.

Resulta evidente que por sus alusiones al fenómeno de la intensidad, Selva dedicó el ensayo a Casals como intérprete. Como pruebas de este interés compartido por la práctica interpretativa, destacan las dos cartas de Selva a Casals del 11 de noviembre de 1934 y 8 de enero de 1935, aludiendo a dicho ensayo¹²⁴⁰. Selva afirma: «Estaré orgullosa que este artículo os plazca, como me parece os [han gustado] también los precedentes»¹²⁴¹.

Finalmente, Casals fue uno de los continuadores de las relaciones hispano-francesas en los años cuarenta, más concretamente occitanas. Así participó en el Casal Català de Montauban (Pirineos Orientales) el 27 de mayo de 1945, con la *Société Amicale des Catalans de Tarn-et-Garonne*, en la que Raoul Cun cantó el himno fèlibre *La Coupo Santo* y el Quinteto Occitan realizó un concierto. Cuatro días después, el 31 de mayo de 1945, Casals se sumó en Montpellier a las fiestas del centenario del nacimiento de Verdaguer que contaron con un discurso en catalán de un diputado del Parlamento de Cataluña, Humbert Torres, y el discurso del fèlibre mayoral Pierre Azéma. Para la ocasión, la Coral Mixta d'Estudiants Rossellonesos presentó un primer concierto de canciones catalanas, bajo la batuta de Rafel Moragues, director del Liceu.

¹²³⁸ *Ibíd.*, p. 149.

¹²³⁹ *Ibíd.*

¹²⁴⁰ Concretamente nos referimos a las dos cartas de Blanche Selva a Pau Casals escritas en Barcelona, 11-XI-1934 y 8-I-1935. Cartas originales manuscritas conservadas en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fondo Pau Casals, núm. 367- 7294/ 04.01, docs. 137.

¹²⁴¹ Reproducimos el texto en su idioma original: «*Je serai très heureuse que cette article vous plaise, comme me semble vous aussi plus les precedents*». Carta de Blanche Selva a Pau Casals. Barcelona, 11-XI-1934. Carta original manuscrita conservada en Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, Fondo Pau Casals, núm. 367- 7294/ 04.01, doc. 137.

IX.2.7. Dimensión social de su estética

En la literatura de Selva, es frecuente la crítica a los problemas educativos de su tiempo¹²⁴². En esta crítica social, dirigida a los «pedantes disertadores»¹²⁴³ que abusan del cientificismo, Selva critica los «malos o pseudo educadores mecánicos» que reducen el genio creador de la infancia y « se oponen [...] al ingenio y a la invención, frutos instintivos del espíritu de observación; manifestando, en una palabra, la más profunda hostilidad contra el espíritu de infancia»¹²⁴⁴.

Así, la autora defenderá la figura del intelectual comprometido con la sociedad, máximo defensor de la civilidad del arte, esto es de la perfección y el criterio moral de la obra de arte como ejemplo de los valores defendidos por el Novecentismo¹²⁴⁵. De esta manera, el dirigismo del maestro y la educación permitirán legitimar la belleza pública de la obra de arte como manifestación sensible de la belleza y del orden superior del universo. « Todo arte es educación», afirmará en 1927¹²⁴⁶. Y un año después a propósito de los aplausos y otras manifestaciones de entusiasmo: « [...] *en aquesta discussió, ha d'intervenir-hi la veu de l'artista quan es tracta d'educació artística*»¹²⁴⁷. La siguiente definición pone de relieve el fin pedagógico de la obra de arte:

*L'Art, doncs, és una cosa veritablement sagrada de la humanitat. És una cosa que intervé en tots els moments com en tots els actes de la nostra vida; i per això devem considerar-la com el més potent mitjà d'educació, com la més bella guia i com la més desitjable i deliciosa activitat*¹²⁴⁸.

Es decir, la obra de arte es una potencia para el bien o para el mal pues goza de afinidad moral e intelectual con el alma y el artista es parecido a un ángel o a un

¹²⁴² Como ejemplo destacamos el ensayo: « Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical », 38 pp.

¹²⁴³ SELVA, «La música per a piano de Vincent d'Indy», *RMC* XIX / 338 (Enero 1932), p.25.

¹²⁴⁴ SELVA, «Evocacions d'Art IV: L'Esperit d'Infància», p. 315.

¹²⁴⁵ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: L'acció de l'obra d'Art», pp. 82- 83.

¹²⁴⁶ SELVA, «Comentaris sobre algunes paraules de Ruskin», pp. 62-63.

¹²⁴⁷ SELVA, «Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: Sobre els aplaudiments i altres manifestacions d'entusiasme», *Fruïccions...*II/12 (Marzo 1928), p.35.

¹²⁴⁸ SELVA, « Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: A propòsit de l'obra d'Art», pp.26-27.

demonio¹²⁴⁹. Esto es, puede facilitar la comprensión de una obra maestra o provocar su rechazo. Así, el arte se apodera de los sentidos e influye sobre los sueños y los deseos¹²⁵⁰. Purifica o envilece el corazón por la naturaleza de la atracción que le presenta. Y añade: « *L'obra d'art té doncs una acció educadora i social. És una atracció i una guia. És un amic i un mestre* »¹²⁵¹. De esta manera, la obra de arte contiene la educación per se¹²⁵².

Por otro lado, es posible apreciar esta voluntad didascálica en la figura de Selva a través de toda su literatura y en particular de sus notas al programa, audiciones comentadas y conferencias, que pretenden llegar a acercar la música a un público burgués mínimamente formado en el arte musical. Más concretamente, consideramos que el tipo de audición analítica que la autora propone de las obras a interpretar pretende alcanzar una «escucha estructural» de los fenómenos sonoros, planteamiento que consideramos altamente pedagógico.

Finalmente subyace en el ideario de Selva una inquietud contemporánea, atenta y predispuesta a aceptar los nuevos medios de reproducción (radio, disco, cine...) y las nuevas músicas, si bien son minoría los hombres capaces de valorar la maestría de una obra de arte nueva¹²⁵³. Así, la autora reivindica la necesidad de los maestros de conocer:

*[...] allò que s'anomena «música mecànica», sense adonar-se que les reproduccions per discos o per ràdio exigeixen primerament una vivent execució d'artistes en carn, sang i ànima [...]; si no s'adona que, també l'Art veritable pot i deu aprofitar-se de les reproduccions i mitjans d'ensenyament dels cinemes, de les gramols i de la ràdio; si pensa en un antagonisme irreductible entre l'Art, l'intel·lectualitat, els esports, els autos, els avions, etc., sense veure tota aquesta activitat, ell primer, amb ulls d'artista, d'home i d'educador [...]*¹²⁵⁴.

¹²⁴⁹ SELVA, «L'Obra d'Art».

¹²⁵⁰ Selva entiende que la perversión diabólica de la obra de arte consiste en su percepción como «objeto de curiosidad intelectual ausente de virtudes morales» y búsqueda de la «sensación por la sensación» o «curiosidad por la curiosidad material». En: SELVA, « Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: Art i Realitat », *Fruïccions...* II/10 (Enero 1928), p.9.

¹²⁵¹ SELVA, « Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: L'acció de l'obra d'Art », p. 83.

¹²⁵² SELVA, « Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida. El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven: Davant dels artistes i del públic del segle següent », *Fruïccions...* IV/35 (Febrero 1930), p.1.

¹²⁵³ SELVA, «L'Obra d'Art».

¹²⁵⁴ SELVA, « Evocacions d'Art II: Comentarís a un article de Pere Benavent », p. 137.

Esta afirmación por las vanguardias musicales culmina en el ensayo dedicado a Robert Gerhard «Evocacions d'art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música! » (1936), en el que la autora defiende la presencia de ejes sonoros tonales y modales en la composición con doce sonidos¹²⁵⁵.

IX.3. CONCLUSIONES

Hasta aquí se ha visto cómo la diversidad de temáticas abordadas por Selva responde al eclecticismo arbitrario defendido por el Novecentismo, siendo su figura de artista-ideóloga encarnación del talante del artista-maestro del *Nou-cents*. Así, el pensamiento conservador de Selva puede definirse bajo los parámetros de un espiritualismo clásico portador de los valores tradicionales del humanismo, así como del cristianismo católico. Concretamente Selva defendió un ideario neoplatónico, místico y simbólico, dotado de elementos subjetivos propios de la estética romántica (arte y naturaleza, genio), junto a otros elementos formales (música y lenguaje) y relaciones interdisciplinares (arte integral) de ascendencia contemporánea.

Las bases de este ideario estético basado en el espiritualismo clásico convergen en el nacionalismo y el uso del catalán como lengua de expresión durante el período 1924-1936, del scholismo materializado en su simpatía por el Orfeó Català y la búsqueda de la «sustancia melódica» de la música, así como del Novecentismo defensor de la noción de «juego» en el arte, el interés por la «obra bien hecha» y la recreación de paraísos idílicos o arcádicos.

Así pues, la naturaleza de esta estética espiritual otorga a la música un estatus idealista de orden superior, en la que el artista poseedor de la inspiración divina adopta los rasgos del genio romántico. Por otro lado, Selva defendió su identidad mestiza «francesa de nacionalidad pero catalana de raza», propia del Mediterraneísmo novecentista. Políticamente se vinculó a instituciones culturales novecentistas, participando de eventos como el centenario a la muerte de Beethoven, la Exposición Universal de Barcelona (1929) y el centenario a Frederic Mistral (1930); y mostró exiliándose su desacuerdo con el régimen fascista.

¹²⁵⁵ Comenta la autora: « *I ara que volem fer imperar els dotze sons engendrats dels set sons, ells mateixos engendrats pels tres que són u, ara ens havem d'adonar que cadascun d'aquests dotze sons forma un centre de ressonància que esdevé o bé Tònica o bé Dominant. Necessàriament, la multiplicitat s'organitza en la unitat vital sense la qual res no pot aguantar-se en l'existència*». En: SELVA, «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música! », pp.227-228.

El historicismo, materializado en la glorificación de las figuras de Bach y Beethoven, es una de las claves de su estética musical. Le sigue el clasicismo, basado en la defensa de la música como lenguaje, la belleza moral de la obra de arte y el afán por «popularizar» la obra musical. El formalismo, apoyado en estructuras musicales sintácticas y rivalidades de «lucha y triunfo», es otra de las claves de esta estética. También la religión permite entender el misticismo de Selva y su interés por el sufrimiento cristiano encarnado frecuentemente en la figura de Beethoven. Finalmente el panteísmo divino permite entender la relación entre arte y naturaleza, otra de las claves de su estética.

En el plano musical, Selva compartió con Casals el hecho de entender a Beethoven como el exponente del Clasicismo, considerar el silencio como co-principio musical a su vez germen de la intensidad en la interpretación y continuar las relaciones hispano-francesas, especialmente las occitanas. Finalmente la autora defendió el valor pedagógico de la obra de arte, cuya perfección moral auspiciada por el artista-intelectual o «dirigente social» ha de permitir a la sociedad contemplar y aprender la belleza pública de la obra de arte como manifestación sensible de la Belleza; aceptando para ello la nueva música de vanguardia así como los nuevos medios de reproducción.

CAPÍTULO X:

BLANCHE SELVA Y EL MEDITERRANEÍSMO MUSICAL

X.1. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE MEDITERRANEÍSMO EN LA HISTORIA DEL ARTE

Podemos definir el Mediterraneísmo [MEDÍsmo.] como una corriente artística novecentista que surgió como respuesta cultural de los países de la Europa latina a las polémicas germánicas que ocuparon Francia, España e Italia desde el período finisecular hasta después de la Primera Guerra Mundial. La élite provinciana burguesa defendió esta utopía política basada en la reunificación de los países de la Europa mediterránea que pretendía recuperar la identidad cultural greco-romana y una raza específicamente latina. Así pues, la utopía MEDÍsta. se alimenta en parte del pasado mitológico, en parte del historicismo, además de defender la recuperación de las tradiciones de cada región¹²⁵⁶.

Francia fue el lugar de gestación privilegiado del MEDÍsmo. La burguesía intelectual liberal protagonizó el reformismo político que en 1859 propició la creación del felibrismo literario francés liderado por Mistral, de clara inspiración MEDÍsta. La República del Mediodía fue la nueva utopía política concebida por el escritor, posibilitadora de la reunificación occitana. Así, esta asociación literaria proclamó la hermandad de todos los pueblos latinos. Por otro lado, en la década de 1890 se había comenzado a desarrollar en las tierras del *Midi* francés una moda artística neoclásica que era al mismo tiempo una reacción anti-simbolista y un movimiento descentralizador de la cultura francesa.

En Cataluña, el MEDÍsmo. surgió ca. 1911 paralelamente a los hallazgos arqueológicos de Empúries (Girona) – descubrimiento de las esculturas de Esculapio y

¹²⁵⁶ En la actualidad, no existen estudios monográficos que aborden de manera exhaustiva la amplitud y significación del MEDÍsmo. en las artes. Como estudios parciales señalamos: PERAN, Martí, SUÁREZ, Alicia, VIDAL, Mercè et al. *El Noucentisme: un projecte de modernitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 1994; COMADIRA, Narcís. «Sobre el Mediterranisme. Unes notes...», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 153 (Septiembre 1982), pp. 46-51; y D'ORS, Carles. *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 202-208.

la cabeza de Diana- que desvelaron el mito de una Cataluña griega¹²⁵⁷, ideario que encajó con las corrientes nacionalistas europeas en boga a inicios de siglo y con el neoclasicismo artístico¹²⁵⁸. Así, el máximo ideólogo del *Nou-cents*, Eugenio d'Ors dedicó su novela *La ben plantada* (1906): «A los amigos fieles, a los artistas y teorizantes del nuevo espíritu mediterráneo», siendo esta obra referente del Novecentismo literario y metáfora del MEDísmo.

De hecho, el MEDísmo. no fue una corriente aislada ni exclusiva del Novecentismo catalán. En el contexto internacional de las artes plásticas, el MEDísmo. se gestó desde Francia. Concretamente esta nueva estética afrancesada estuvo influida por la retórica clásica del *Esprit Nouveau*, de la reacción literaria al Romanticismo del ochocientos (la defensa de los valores de la inteligencia, la arquitectura, la ciudad delante de la sensibilidad, la música o la naturaleza), de la *École Romane* de Moréas y Barrès (y en política de *Action Française* de Maurras), del cézannismo del pintor Maurice Denis y finalmente del cubismo clásico de Metzinger y Raynal. Como subrayan Perán, Suárez y Vidal:

[...] *des del món de les arts, s'ha d'estudiar la possible inscripció de la producció artística del Noucentisme al rerafons general, de caràcter mediterrani i classicista, que es dibuixa desde la finisecular reacció clàssica al simbolisme, fins a les crides del retorn a l'ordre de la posguerra europea*¹²⁵⁹.

Entre 1900 y la Primera Guerra Mundial, la utopía MEDísta. y la moda panlatina resurgieron con mayor fuerza incentivándose el rechazo a lo extranjero a favor de un renacimiento del Nacionalismo latino. El impulso panlatino surgió como impacto cultural evidente durante el conflicto de la Gran Guerra (1914), cuya respuesta imperialista se prolongó durante los años de entreguerras y hasta 1939¹²⁶⁰. Así, el

¹²⁵⁷ Sobre los precedentes griegos en el arte catalán contemporáneo véase el catálogo de la exposición: AA.VV. *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2009.

¹²⁵⁸ D'ORS, Carles. *Op. Cit.*, p. 202.

¹²⁵⁹ PERAN, M., SUÁREZ, A., VIDAL, M. et al. *Op. Cit.*, p.16.

¹²⁶⁰ CASASSAS, J. *Op. cit.*, p.139.

mediterráneo asumió la forma geográfica, racial y social del nuevo clasicismo europeo, próximo al Novecentismo¹²⁶¹.

Durante el *Nou-cents* y hacia 1911 en el terreno de las artes, emergieron nuevos valores clasicistas de orden, razón, medida, equilibrio, composición y estructura que se tradujeron en una tendencia al estructuralismo cézanniano cuya naturaleza, antítesis del Impresionismo, devino forma geométrica clásica. Así, el MEDísmo. fusionó el helenismo griego antiguo con el *Cuattrocento* italiano, el clasicismo con el tradicionalismo.

El arte MEDísta. se define por las formas simples, contenidas, los ritmos y colores claros. Además, se crean imaginarios con vestales, peplos, olas, cielo azul, serenidad griega, columnas, templos y paisajes idílicos que retratan tanto la vertiente mitológica (arcadia perdida) como rural, predominando escenas de trabajo costumbristas integradas en el paisaje del MEDísmo¹²⁶². En consonancia con la reorientación clasicista que vive el arte europeo del mismo período, el MEDísmo. encarna los valores novecentistas de sentido del límite y el orden, moderación que se convierte en síntoma de modernidad.

Por su parte, el Novecentismo hace suya la estética estructuralista cézanniana, el idealismo clásico y la iconografía de inspiración popular, materializada en la pintura al óleo, la pintura mural alegórica y el paisaje rural. Así, el orden de la naturaleza, la medida y la contención que otorga el respeto a la tradición mediterránea, se traduce en una concepción de la pintura de paisaje totalmente nueva respecto de la tradición impresionista al defender un modelo clásico basado en el descubrimiento arquitectónico de la estructura del paisaje; siendo modelo indiscutible la obra de Cézanne. De esta manera la pintura novecentista tiende al idealismo y el paisaje se convierte en arcadia clásica al aunar naturaleza domesticada y mitología¹²⁶³.

Puvis de Chavannes (1824-1898), representante del simbolismo francés y autor de *Le chant du berger* (1891), se convierte en el modelo de referencia para Joaquín Sunyer (1875-1956) y Joaquín Torres García (1874-1949), los pintores más

¹²⁶¹ D'ORS, C. *Op. Cit.*, p. 208.

¹²⁶² En pintura, los *fauves* anticipan en Colliure (1905-1914) la pintura MEDísta. del *Nou-cents* con escenas pastorales imbuidas de *plein air*, luz, color y paisajes mediterráneos. Es el caso de *Lux, calme et volupté* (1904), *Le Bonheur de vivre* (1905-1906), *Lux I* y *Lux II* (1907) de Matisse. También el *fauve* Bonnard pintó siguiendo la tradición francesa el tríptico *Mediterráneo* (1911-1920) con dos pastorales una moderna y otra alegórica.

¹²⁶³ PERAN, M., SUÁREZ, A., VIDAL, M. et al. *Op. Cit.*, p. 38.

carismáticos de la pintura novecentista catalana. Sunyer, que se dio a conocer en una exitosa retrospectiva en la galería Faianç Català de Barcelona en 1911, exhibió por primera vez los óleos *Mediterrània* (1910) y *Pastoral* (1911) en dicha retrospectiva, telas que retratan la Cataluña ideal a través de la mitología, la sensualidad y el paisaje cézanniano intemporal, alcanzando la misma estilización del paisaje mediterráneo con que el poeta emblemático del *Noucentisme* Josep Carner (1884-1970) describió los escenarios de su obra poética *Els fruits saborosos* (1906). Desde entonces, Sunyer fue considerado por la crítica como el nuevo líder de la pintura catalana.

Fig. 63. Joaquín Sunyer. *Mediterrània* (1910-1911). Óleo sobre lienzo. Colección particular.

De esta forma, *Pastoral* es un tópico pictórico clasicista. Una afirmación de felicidad que recorrió la pintura europea de finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Representa la intemporalidad feliz que persigue todo clasicismo. La plenitud de una vida de acuerdo con la naturaleza y el orden derivado de esta profunda armonía con la naturaleza. Armonía que había sido representada por el clasicismo de Paul Cézanne, el primitivismo de Gauguin de *Mujeres en la ribera del mar* (1899), la pintura de Henri Matisse y André Derain, así como *La Mediterrània* de Arístides Maillol. Además, *Pastoral* conserva una confianza en el humanismo y en la voluntad de construir una arcadia donde se pueda realizar el ideal de la humanidad.

Fig. 64. Joaquín Sunyer. *Pastoral* (1910-1911). Óleo sobre lienzo, 1,06 x 1,52 m. Generalitat de Catalunya-Departamento de Cultura.

Sin embargo, el Sunyer mediterráneo más local se formó lentamente con el nuevo clasicismo que impregnó la atmósfera de París. Esto es, la retrospectiva de Cézanne (1907), las pinturas clasicistas de Denis, Bernard, Gauguin y las obras de Matisse, así como la *École Romane* de Moréas y Barrès, en un momento en que Maillol, como veremos, revolucionó la escena europea con la escultura *Mediterrània* (1909).

Fig. 65. Joaquín Sunyer. *Puig del Mas, paisaje de Banyuls* (1914). Colección particular.

Ca.1909-1910, obras como *Maternitat* y *Escena mediterrània* ya denotan un clasicismo incierto (de voluntad folclórica), seguidas de figuras femeninas (*Rosa*, *Hortènsia* y *La dona de les taronges*) con referencias frutales a la obra literaria *Els fruits saborosos* de Josep Carner, culminando en el paisajismo de *El clot dels frares*

(1913) que anticipan el diálogo figura-naturaleza e integración del desnudo en el paisaje de *Mediterrània, Pastoral, Tres nus al bosc* (1913-1915) , *Paisatge amb pins* (1915) y *Banyistes* (1924), resultando un paisaje catalán mitológico e intemporal, compuesto a partir de un paisaje real. Queda claro pues, que el estilo novecentista de Sunyer tiene raíces francesas y por su simbolismo idealista es paralelo entre 1911 y 1918 a Cézanne y al cubismo, del que destacan la serie de retratos: *Les germanes de Ribes* (1913), *Retrat de Maria Llimona* y *Paisatge de Mallorca*.

Un poco antes, hacia 1907, Joaquín Torres-García ya había iniciado la búsqueda de una pintura ideal y eterna propia de la tradición grecolatina, que en el plano teórico dio a conocer en su escrito *La nostra ordinació i el nostre camí*¹²⁶⁴. Su obra se acercaba de una manera más directa al clasicismo como fuente de la tradición mediterránea, emulando la pintura mural y decorativa de Puvis de Chavannes. *La musa de la filosofia presentada al Parnàs* (1911) resume este periodo creativo del pintor que culminaría después con las pinturas murales de *Mon Repòs* y *La Catalunya eterna* (1912-1914) en el salón de Sant Jordi del Palau de la Generalitat evocando una arcadia clásica presentada en apariencia de pintura al fresco con doncellas medio cubiertas con túnicas que resaltan sobre un fondo de paisaje mediterráneo. Estos frescos novecentistas representan el ideario nacionalista de Prat de la Riba, desde un programa pedagógico novecentista. Torres-García reivindicó también la pintura mediterránea al pintar *L'edat d'or de la humanitat* y *Les muses al Parnàs* (1915), *Lo temporal no és més que un símbol* (1916) y *Composició alegòrica* (1920). Así pues, el MEDÍsmo. clasicista de Torres-García, grecolatín y arcádico, concebido de 1913 a 1917, cae con la muerte de Prat de la Riba y evoluciona hacia un estructuralismo internacional.

¹²⁶⁴ La producción pictórica de Joaquín Torres-García realizada entre 1907 y 1917 es representativa de la faceta que entronca más directamente la pintura novecentista con el mundo clásico. Torres-García que unió su faceta de pintor con la de crítico de arte argumentó en sus escritos de este período el cambio que se iba produciendo en su pintura. En: PERAN, M., SUÁREZ, A., VIDAL, M. et al. *Op. Cit.*, p.320.

Fig. 66. Joaquín Torres-García. *Composición alegórica* (1920).
Pintura mural. Colección particular.

Otros novecentistas siguieron la tendencia paisajística más rural, fue el caso del acuarelista Joan Llaverías que pintó paisajes marítimos de la Costa Brava y Josep de Togores (1893-1970), autor de *Paisatge de Bàndol* (1912) y *Noies catalanes* (1921). Así, en la pintura de paisaje el MEDísmo. surgió como una visión específica de una naturaleza civilizada y propia del paisaje catalán enraizado en la cultura como base de la unidad nacional. Una visión intemporal y aislada de las transformaciones socio-políticas, también alejada de las categorías de las vanguardias europeas, visión evocadora de un orden doméstico, estable y confortable.

Fig. 67. Josep de Togores. *Paisatge de Bàndol* (1916).
Colección particular.

Fig. 68. Josep de Togores. *Noies catalanes* (ca. 1921).
Óleo sobre lienzo. MNAC: Museo de Arte Moderno de Barcelona.

En escultura, sobresalen las figuras del francés Arístides Maillol (1861-1944), autor de la escultura *La Mediterrània* (1902-1905) expuesta en el Salón de Otoño de París de 1905, de la que realizó una escultura en bronce para el Palacio de los Reyes de Mallorca de Perpiñán (1909). Maillol exhibió una nueva visión del arte que consistía en la búsqueda de la modernidad a partir de las raíces propias de la cultura mediterránea.

Fig. 69. Arístides Maillol. *La Mediterrània* (Perpinyán, 1909).
Bronce. Palacio de los Reyes de Mallorca.

Formado en el simbolismo, Maillol lideró un clasicismo moderno que, rompiendo con la influencia de Rodin, dominó en la escultura europea y parisina, más concretamente en las figuras de Enric Casanovas (1882-1948) y Josep Clarà (1878-

1958), ambos considerados durante la primera década del siglo como los mejores representantes de la escultura novecentista catalana. En ellos, como en Maillol, predominan la calma, la armonía, la pureza formal y las proporciones geométricas de la naturaleza propias de la escultura clásica griega.

Manolo Hugué (1872-1945) es otro representante paradigmático del MEDísmo. escultórico y el único artista que como se ha visto en el capítulo IV se relacionó con Blanche Selva¹²⁶⁵. Sus referencias al arte antiguo y a la cultura popular catalana se materializan en esculturas de modelos jóvenes, vendimiadores y temáticas rurales. Tras afiliarse a la Escuela de Ceret (1912), su obra se convierte en puente de influencias entre novecentistas y vanguardistas. Destacan entre otras obras la terracota *Mujer saliendo del baño* (1909), el bronce de *Venus* (1910), *La llobera* (1911), *La vendimiadora* (1912) y *Dos catalanas sentadas* (1913 y 1922).

Fig. 70. Manolo Hugué. *Las dos catalanas* (Ceret, 1913). Bronce.

¹²⁶⁵ Consúltese concretamente del cap. IV, el apdo. IV.3.5.b. Relaciones con escultores.

Fig. 71. Manolo Hugué. *Dos catalanas sentadas*.
(Ceret, 1922). Terracota.

Fig. 72. Manolo Hugué . *La llobera*.
Bronze.

Fig. 73. Manolo Hugué. *Venus*
(Ceret, 1910). Bronce.

Por otro lado, los arquitectos novecentistas Joan Bordas, autor de *Viaje a Italia* (1911) y Josep Francesc Ràfols (1889-1965), introductor del estilo de Brunelleschi en la arquitectura catalana, desarrollaron también una arquitectura mediterránea en la que mitología, cultura, naturaleza y estructuralismo se mezclan en el paisaje integrador de una naturaleza clásica domesticada. Otros arquitectos como Goday, Puig i Giralt y Florensa cultivaron una arquitectura síntesis de los presupuestos helénicos y de la tradición catalana.

Según Narcís Comadira, durante los años veinte, el MEDísmo. artístico se pone de moda y con la vulgarización pierde su sentido. Hacia 1933, la estética oficial MEDísta. se corrompe por un exceso de realismo o verdad conveniente que la hace muy similar a la pintura nazi (similitudes entre *Família de pescadors* de Sunyer y *Família de campesinos* de Wissel), resultando un arte *kitsch*, artificial y superficial¹²⁶⁶.

X.1.1. Mediterraneísmo y vanguardia

El Novecentismo hizo en Cataluña el papel de la Vanguardia en tanto que llenó, en principio, las necesidades de renovación de los artistas jóvenes, motivo por el cual dificultó el cultivo de una vanguardia de tipo europeo como el cubismo, aunque dicha

¹²⁶⁶ COMADIRA, N. *Op. Cit.*, p. 32.

vanguardia también acabó por penetrar¹²⁶⁷. Como apunta Carles d'Ors, el Novecentismo mantuvo a Cataluña un poco al margen del experimentalismo y del vanguardismo, a excepción del pre-cubismo de Sunyer o una cierta metafísica en la pintura de Torres-García, vinculada a la pintura metafísica italiana. Así, los pocos catalanes que destacaron en tendencias experimentales lo hicieron en París, y no en Barcelona¹²⁶⁸.

De todos modos, el Novecentismo abrió las puertas al arte abstracto a través del cubismo. El cubismo de la Escuela de Ceret (1911-1914)¹²⁶⁹, dado a conocer con la primera exposición de obras de Picasso y Braque en Barcelona (1911), que reunió a Manolo Hugué, Enric Casanovas, Joaquim Sunyer, Josep M^a Junoy, Juan Gris, Max Jacob y Ramon Pichot, surge como la primera vanguardia de inspiración MEDísta, siendo una manifestación elevadísima de la forma sintética e idealista propugnada por el MEDísmo. artístico. Para Josep Pla « *aquesta tendència arrenca en realitat, del paisatge, de la llum i del color del Migdia* »¹²⁷⁰.

Si bien niega las reglas clásicas de la perspectiva y sustituye la percepción por la distorsión, el objeto artístico como forma geométrica pura, siguiendo el mismo afán constructivista que la pintura del *Nou-cents*, interpela al estructuralismo cézanniano. Por otro lado, aunque se aleja de las representaciones de símbolos y alegorías de los mitos clásicos, hereda una serie de temáticas novecentistas. Así, se inspira en temas regionales propios de la tradición mediterránea como el arte antiguo, motivos dionisiacos y escenas rurales, utilizando para ello materiales sencillos y soportes poco académicos como los collages.

Marc Lafargue lideró el primer encuentro entre los artistas franceses y barceloneses que atraídos por Picasso se dieron cita en Ceret a partir de 1911. Richard (2002) detalla que Picasso fue el primero que llegó a Ceret invitado por el escultor Manolo en verano de 1911, junto a los barceloneses Enric Casanovas, Joaquín Sunyer y

¹²⁶⁷ D'ORS, Carles. *Op. Cit.*, p. 84.

¹²⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 71-72.

¹²⁶⁹ Picasso y Manolo desmienten el concepto de escuela, si bien antes de la Primera Guerra Mundial Ceret aglutinó, según Veronique Richard, diferentes tendencias artísticas formando colonias que persistieron después de 1920, gracias al establecimiento en la capital del Vallespir de Chagall (d. 1945), Tàpies y Miró entre otros pintores, junto a escritores como Nabokov. En: RICHARD, Veronique. *Picasso à Céret, 1911-1914. Des modernistes aux cubistes en Roussillon*. Perpinyán: Mare Nostrum, 2002, pp. 7 y 136.

¹²⁷⁰ PLA, Josep. «Vida de Manolo (Tres artistes, tres senyors)», *Obra completa*. Barcelona: Destino, 1992, vol. X, p. 138.

Josep M^a Junoy que se instaló en casa de su gran amigo Manolo. Juan Gris y Max Jacob llegarían en 1912 y Ramon Pichot en 1914¹²⁷¹. Como se desprende de este primer encuentro, autores cubistas y MEDístas. convivieron en Ceret antes de la Primera Guerra Mundial, influyéndose mutuamente.

Como argumenta Richard, Manolo y Séverac jugaron un papel primordial en la mediterraneización de la Escuela de Ceret, particularmente en la consolidación del estilo escultórico de Manolo, basado en la tradición mediterránea¹²⁷². Ambos creían que sólo el retorno a la cultura popular y a los valores mediterráneos podía regenerar la atmósfera prebélica.

De este período sorprende el predominio de representaciones de instrumentos populares cubistas estrechamente emparentados con el contexto musical de Ceret y en particular con el músico Déodat de Séverac también instalado en dicha villa por aquel entonces¹²⁷³. De ahí que Picasso pintara los dibujos dedicados al compositor *Déodat de Séverac y Trilles et baisers* (1912).

Fig. 74. Pablo Picasso. *Déodat de Séverac* (Ceret, 1912).
Dibujo en tinta china. Museo Picasso, París.

Así, los temas MEDístas. picassianos son diversos. Entre 1913 y 1915, Picasso pintó varias obras cubistas inspiradas en los motivos musicales de la cobla catalana,

¹²⁷¹ RICHARD, Veronique. *Op. Cit.*, p.7.

¹²⁷² *Íd.*, pp. 11 y 46.

¹²⁷³ Sobre la presencia de iconografía musical cubista en Ceret véase: HICKEN, Adrian. «Apollo, Pan and Marsyas: musical iconography and the contest for meaning(s) in some cubist works of 1912-1913», *Exclusivity and coexistence* (1997), pp. 52- 60.

entre los que representó el *flabiol* y la *tenora* en forma de clarinetes. Es el caso de *Hombre y clarinete*, *Violín y partitura* (1912), *Botella, clarinete, guitarra y violín* (1913-1914), todos ellos inspirados en las fiestas catalanas de Ceret, en las que Picasso pudo conocer la sardana y los instrumentos folclóricos de la cobla catalana. Añadimos la pequeña tela *Mediterrané – Le tub* (1901), la serie de primeras obras cubistas *Horta d'Ebre* (1909) y *Ma jolie o mujer con guitarra o cítara* (1911).

Fig. 75. Pablo Picasso. *Ma jolie* (1911-1912).
MOMA, Nueva York.

Entre las obras de madurez de inspiración mediterránea destacamos *Guitarra* (1918), *La flauta de Pan* (1923), *Música y durmiente VII* (1933) y *Paysage méditerranéen* (1952).

Fig. 76. Pablo Picasso. *Guitarra* (1918).
Helly Nahmad Gallery, Londres.

Fig. 77. Pablo Picasso. *Música y durmiente VII* (1933).
Colección Museo Picasso, Málaga.

Eugeni d'Ors define a Picasso en clave mediterránea como sigue:

Italiano, en efecto, o malagueño o catalán, permaneces por definición siendo mediterráneo. A la familia de Ulisses perteneces; de Ulisses fértil en astucias [...] el Mediterráneo, tu verdadera patria, viéndote así evitar en tu soberana cordura, la confusión entre el valor de los vínculos que te ligaban al mástil y el canto que te puede producir la música de las sirenas¹²⁷⁴.

¹²⁷⁴ D'ORS, Eugeni. *Pablo Picasso en tres revisiones*. Barcelona: El Acantilado, 2001, pp. 93 y 97.

Después de la Primera Guerra Mundial, el MEDísmo. convivió hacia 1918-1920, con tendencias vanguardistas regresivas y progresivas (cubismo, futurismo y dadaísmo), hecho que ratifica el valor ecléctico e interdisciplinar de dicha estética. Así, las tres primeras vanguardias mencionadas entraron en sintonía con la reacción europea y la estética novecentista, continuando la restauración del clasicismo iniciada con el Novecentismo¹²⁷⁵. De esta manera, el MEDísmo. rompe por primera vez con la oposición Novecentismo y Vanguardia. Y muestra, siguiendo los presupuestos de Walter Benjamin, una «continuidad bicéfala», esto es la dual coexistencia de tradición y modernidad, cosmopolitismo y nacionalismo, existente en la estética de comienzos del siglo XX.

X.2. APORTACIONES DE LA CRÍTICA HISTÓRICA AL MEDITERRANEÍSMO

Una de las primeras alusiones al MEDísmo. musical en el caso hispano procede del prólogo *Por nuestra música* (1891) de Felipe Pedrell, si bien no nos consta que Selva la conociera. Es al considerar que los compositores españoles no han desarrollado un arte lírico propio que el autor utiliza el siguiente símil mediterráneo:

Aunque nos hubiésemos dejado compenetrar de los efluvios de aquella otra forma ideal, puramente humana, y que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, aspirándolos sentados a la vera de nuestros jardines meridionales, habríamos aprendido a cantar en el modo propio de nuestro arte¹²⁷⁶.

Por otra parte, alrededor de la Primera Guerra Mundial, el filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955) escribe dos ensayos de temática mediterránea, un ensayo sobre el hombre mediterráneo en «Arte de este mundo y del otro», *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1911), dedicando un segundo ensayo a la cultura mediterránea en las *Meditaciones del Quijote* (1914). En el primero de ellos, Ortega y Gasset manifiesta la falta de espiritualidad del hombre español, como arquetipo cultural de hombre inclinado

¹²⁷⁵ VALLCORBA, Jaume. «Avantguarda i noucentisme». En: Maria-Àngels Roque (ed.). *Estètica i valors mediterranis a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2001, p. 153.

¹²⁷⁶ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona: Henrich, 1891 (reed. Publicacions UAB, 1991), p.20.

siempre hacia lo trivial e intrascendente. Una tendencia al vulgarismo o insignificancia que el filósofo localiza también en el Quijote y en las pinturas de Velázquez¹²⁷⁷.

En el segundo ensayo «Cultura mediterránea», el escritor alude a las nieblas germánicas y a la claridad latina de Menéndez Pelayo para diferenciar la cultura germánica de la latina y afirmar que los españoles nos creemos herederos del espíritu helénico. Es más, considera que la latinidad es un pretexto y una hipocresía, que ha de sustituirse por el concepto histórico más preciso de cultura mediterránea¹²⁷⁸.

Los consecuentes del MEDísmo. literario los situamos en el post-Novecentismo. Así, la obra literaria de Josep M^a Junoy (1887-1955), ideólogo y crítico de arte cubo-futurista en Cataluña merece especial atención por ser un crítico clave en el desarrollo práctico de la primera vanguardia en Cataluña y ser conocedor, como se ha visto en el capítulo IV, del arte de Selva¹²⁷⁹. Líder sucesor del MEDísmo. orsiano, Junoy predicó un clasicismo mediterráneo en sus escritos, rechazando el término *Noucentisme* que adoptara D'Ors, por el concepto acuñado por Moréas de «Escuela Mediterránea» anunciado en una postal a Joaquín Sunyer en julio de 1910 y en el periódico *La Publicitat* (13 de enero de 1911). Así, las bases de la «Escuela Mediterránea» propugnada por Junoy beben de las influencias francesas de Moréas, Maurras y Séverac – con quien le unió una buena amistad¹²⁸⁰ e intentan vertebrar una escuela artística de inspiración mediterránea encabezada precisamente por Sunyer, Clarà y Casanovas¹²⁸¹.

De esta manera, el crítico defendió la estética seguida por Sunyer, Casanovas y Clarà, una estética que sintetizó en su primer libro *Arte y artistas* (1912). En él, defendió un arte ideal, síntesis y equilibrio de la armonía clásica, cuya arquitectura estructural se inclinase hacia la serenidad. Así, la preocupación de todo verdadero artista es la búsqueda de la esencialidad y simplicidad, valores que proceden de la más vieja herencia mediterránea. De ahí que por este proceso el artista moderno se haga

¹²⁷⁷ ORTEGA Y GASSET, José. «El Hombre Mediterráneo», Madrid: *El Imparcial*, 13-VIII-1911. En: José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1981 (1^a ed.), pp. 108-109.

¹²⁷⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza, 2001 (7^a ed.), pp.46-51.

¹²⁷⁹ Sobre el [conocimiento de Selva] por parte de Junoy consúltese del capítulo IV, el apdo. IV.3.2. Relaciones con escritores.

¹²⁸⁰ Destacamos también la necrológica que Junoy dedicó a Séverac en *La Revista*, núm. 137 (1 Junio 1921), pp. 167-168.

¹²⁸¹ VALLCORBA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p.78.

contemporáneo de los antiguos maestros¹²⁸². Por otro lado, el crítico incluyó en este primer libro un capítulo titulado «De Paul Cézanne a los cubistas» en el que integraba las realizaciones cubistas y sus postulados teóricos en el mundo del arte mediterráneo, justificando la presencia de la nueva Escuela de Ceret en la ortodoxia del nuevo arte clásico¹²⁸³.

X.3. REPRESENTANTES NOVECENTISTAS: EUGENIO D'ORS Y JOAQUÍN TORRES-GARCIA

Eugenio d'Ors y Joaquín Torres-García son los principales ideólogos del renacimiento latino catalán y los responsables de transformar el ideario político-cultural del *Nou-cents* en una orientación ético-estética. Eugenio d'Ors, con el seudónimo de Xènius, firmó entre 1906 y 1920, la columna de su «Glossari» en *La Veu de Catalunya* que influyó decisivamente en la coyuntura cultural. Dentro del «Glossari», hay que destacar sobre todo la publicación en verano de 1911 de las glosas que constituirán su novela *La ben plantada*, verdadero libro de cabecera del ideario novecentista. Habría que destacar también las *Notes d'art* de Joaquín Torres-García publicadas en el mismo periódico.

A inicios de siglo, Xènius dio a conocer los presupuestos del ideario MEDÍsta. en siete glosas: «Bayreuth antibayreuthià. Temple consagrat a la mediterraneïtzació de la música» (*El Poble Català*, 11 de marzo de 1905), «Empòrium» (*La Veu de Catalunya*, 11 de junio de 1906), [«Glosa al mediterraneïsme de Pahrissa»] (*El Poble Català*, 5 de marzo de 1907), «Horacianisme» (5 de mayo de 1907), «Jean Moréas» (*El Poble Català*, 5 de abril de 1910), «L'almanach dels noucentistes» (*La Veu de Catalunya*, septiembre de 1911) y «Més sobre l'èxit» (1918) en la que contrapone Ulises, ejemplo de hombre mediterráneo, a los arquetipos germánicos de Siegfried y Tristán.

En la glosa «Oceanogràfica» (junio 1910) afirma: «*El Mediterrani és el millor mar, perquè és el mar de la Mesura*» y en la glosa «A la porta de l'exposició de Torres García» (enero 1912) afirma:

¹²⁸² *Ibíd.*, pp. 80-82.

¹²⁸³ *Ibíd.*, p. 86.

El mateix esperit doncs que creà el gran art clàssic del passat, pot ara donar nova vida a obres tan admirades com aquelles. Més per tornar a ell, hem de considerar a la Tradició nostra com quelcom de molt extens, que compregui a tots els pobles mediterranis, ja que en ells va néixer el Classicisme, i no limitar-la a lo purament regional, i per lo mateix, tampoc, cercar el Classicisme únicament en lo grec.

Así, Ors se sitúa como el intelectual que conecta el ideario MEDÍsta. de preguerra con la posguerra ya que sigue activo durante la Mancomunidad catalana y hasta los primeros gobiernos franquistas¹²⁸⁴. Como ejemplo, destacamos su conferencia en *El Sitio* de Bilbao «*Defensa del Mediterrani a la Guerra Gran*» (1915)¹²⁸⁵, en la que explica como la voluntad del imperialismo alemán es la destrucción de la civilización mediterránea. Más adelante, diferencia la pureza de la raza germánica del mestizaje mediterráneo y declara la potencia creativa del Humanismo italiano como un fenómeno cultural propiamente mediterráneo. Una estética intelectual idealista del todo opuesta al realismo naturalista germánico que compara con el arte de Rafaello. Así, Ors afirma: «...així també és una la cultura mediterrània que s'expressa en l'home mediterrani, mirall de la raça»¹²⁸⁶. Después de afirmar la unidad de la raza mediterránea finaliza diciendo: «*El demà d'aquesta guerra se dirà altra volta Mediterrani [...], Socialisme [...], Vida senzilla*»¹²⁸⁷. Así, para Ors la mediterraneización no debía ser ningún principio coyuntural ni ninguna moda, sino el arranque de un proceso global, totalizador y centrípeto¹²⁸⁸.

En definitiva, Ors fue una figura clave en el proceso impulsor del *Nou-cents* y el indiscutible guía teórico del movimiento. Instó a los artistas catalanes en la búsqueda de la belleza, pidiéndoles que aspirasen de nuevo a la claridad y a la perfección formal propias del Clasicismo. Los artistas, pensaba Ors, tienen el deber de colaborar en la mediterraneización del arte contemporáneo, alegando razones intrínsecas al carácter de pueblo mediterráneo. A lo largo del *Glossari*, Ors fue definiendo un programa estético

¹²⁸⁴ HENARES, Ignacio y CABRERA, M^a Isabel. «El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo». En: AA.VV. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo* (Actas del Congreso). Granada: Publicaciones Universidad de Granada, 2001, p. 36.

¹²⁸⁵ D'ORS, Eugeni. «Defensa del Mediterrani a la Guerra Gran», Barcelona: *La Revista* 10-VI, 10-VII, 10-VIII y 10-IX-1915.

¹²⁸⁶ *Ibíd.*, p.2.

¹²⁸⁷ *Ibíd.*, p.5.

¹²⁸⁸ VALLCORBA, J. *Op. Cit.*, p. 55.

basado en un clasicismo – integrado dentro de un amplio humanismo- plásticamente próximo a las esculturas del francés Maillol y de los catalanes Casanovas y Clarà.

Por otro lado, Torres-García escribe cuatro textos MEDístas.: «Augusta et Augusta» (*Universitat Catalana*, 1904), «La nostra ordinació i el nostre camí» (*Empori* 1/IV, abril 1907), «Dues notes sobre art» (*La Veu de Catalunya*, 16 de octubre de 1913) y *Notes sobre art* (1913) en los que propugnó una plástica catalana enraizada en la tradición clásica. Torres-García personaliza el MEDísmo. en términos de clasicismo contemporáneo y enlaza la teoría novecentista con el cubismo. Rechaza asociar MEDísmo. con arte griego del pasado o regional, y propone recuperar el espíritu de una tradición colectiva «*que compregui tots els pobles mediterranis*» que permita crear un arte espiritual contenido en las formas clásicas, cuyo límite estético sea el realismo. Dirá: «...*tornar a la tradició de l'art propi de les terres mediterrànies...les oliveres i els pins, la vinya, els tarongers, aquest blau del cel, i sobretot l'home d'aquí, la nostra religió, les nostres festes, el nostre viure!*»¹²⁸⁹.

En *Notes sobre art* (1913) defendió un reencuentro con la verdadera tradición grecolatina, la unidad de espíritu y tradición a todos los pueblos mediterráneos, el clasicismo, la estructura, el intelectualismo, la disciplina, el idealismo, la separación y purificación de las artes, así como el anti-romanticismo¹²⁹⁰. Subyace en su ideario novecentista un proyecto racional que intenta construir la Cataluña arcaica, enraizada en el mundo clásico, en la cultura humanista de Grecia y Roma. Tal y como afirma el crítico:

*La gran cultura greco-llatina tindria que ser vera tradició nostra [...]. I que al voler lligar l'art del nostre passat a la vida de lo qual per a crear el nostre art contemporani devem escollir tot el que consoni o harmonitzi amb aquella cultura. Finalment, que no són les formes lo que devem imitar i fer reviure, sinó l'esperit contingut en elles: la serenitat, l'alegria, la llum, el color, el sentit afinat de la proporció, la seva plasticitat, la seva puresa deslliurada de tot realisme, o per dir-ho en un mot: el seu Classicisme*¹²⁹¹.

¹²⁸⁹ TORRES-GARCÍA, Joaquín. «La nostra ordinació i el nostre camí», *Empori* 1/IV (Abril 1907). En: Joaquín Torres-García. *Escrips sobre art*. Barcelona: Edicions 62, 1986 (2ª ed.), p.190.

¹²⁹⁰ VALLCORBA, J. *Op. Cit.*, pp. 42-48.

¹²⁹¹ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Op. Cit.*, pp. 37-42.

X.4. EL MEDITERRANEÍSMO COMO MODELO ESTÉTICO

El MEDísmo. novecentista se define por ser un pensamiento arbitrario, atemporal, poético, mitológico, formal y civilista¹²⁹²; sostenido por una actitud platónica e idealista de retorno al orden y a los modelos clásicos greco-romanos. Pensamiento renovado gracias a las influencias europeas modernas, especialmente las francesas. Eugeni d'Ors llega a afirmar en el *Glossari*: «...en el moment actual un dels deures més capitals és el de col·laborar en la mediterraneïtzació de tot l'art actual»¹²⁹³. Así, el modelo clásico ilustra la lectura de la tradición clásica mediterránea, como referencia genuina que debe legitimar todo el ideal novecentista, defendiendo una estética transparente, luminosa y equilibrada.

Según Carles d'Ors, clasicismo, mediterraneísmo y tradicionalismo son características que definen la estética novecentista que se mueve entre un localismo nacionalista y un universalismo MEDísta, que Eugeni d'Ors unificó ideológicamente mediante una estética de definición propia basada en el dandismo y el arbitrarismo, si bien para Ors esta lucha entre localistas y universalistas fue feroz¹²⁹⁴. Vertebran este pensamiento la creencia en un *volksgeist* romántico o espíritu mediterráneo, la contraposición norte-sur, una actitud moral de signo conservador, el retorno a los orígenes y la nostalgia por un mundo superior¹²⁹⁵.

En conjunto, la estética MEDísta. de comienzos del siglo XX es ecléctica y oscila dualmente entre tradición y modernidad, cristianismo y neoplatonismo, simbolismo y abstracción. Para Martí de Riquer y Joaquín Molas:

Mediterrani [...] és la coartada ambiental, paisagística, amb què replantejar en termes ideals i sensibles la contraposició Nord-Sud, a la recerca d'unes preteses constants caractereològiques de l'home greco-llatí. Unes constants que actuant talment a manera de Volkgeist dels països mediterranis, justificarien per sí mateixes, pels

¹²⁹² D'ORS, Carles. *Op.Cit.*, p. 306.

¹²⁹³ LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 189.

¹²⁹⁴ Posiblemente el localismo nacionalista acabó imponiéndose a través del ideal de catalanidad expresado en símbolos como la sardana. En: D'ORS, C. *Op. Cit.*, p. 304.

¹²⁹⁵ RIQUER, Martí y MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*, vol. X. Barcelona: Ariel, 1988, p.37.

*valors immanents que representa que impliquen, aquesta actitud de retorn als orígens i de nostàlgia per un ordre superior primigeni*¹²⁹⁶.

X.5. FUNDAMENTOS MEDITERRANEÍSTAS EN SELVA

El mar, la playa y la costa, así como escenas rurales de las tierras de interior ilustran los retratos marítimos del sur: luminosidad, aire y color permanecen en el concepto de paisaje mediterráneo, a menudo representado como un *locus amoenus* arcádico. Selva, que se siente hija de este paisaje mediterráneo, asumirá con ello las cualidades de la cultura catalana al afirmar:

Y estoy segura de ser hija de la luz, del entusiasmo y de la fortaleza, hija de la alegría, de la sonrisa y de la flor, hija de la tierra sobria y desnuda, de las líneas puras y limpias, del calor abrasador y de la brisa refrescante, hija de la voluntad y de la imaginación, de la energía y del ideal, hija del Canigó y del Mediterráneo, hija de las fuentes de las montañas y del vino dorado, de las sardanas y de los alfareros que idealizan la tierra...¹²⁹⁷

Un segundo fundamento MEDísta. en Selva es la estética de la luz. La luz, heredera de la metafísica medieval y de la luz de la razón ilustrada, trasciende y universaliza los paisajes mediterráneos, convirtiéndolos en espacios de contemplación y encuentro con los orígenes del hombre mediterráneo. De esta manera, realidad y metáfora, materia y espiritualidad oscilan en esta estética dual, siendo el MEDísmo. una de las últimas corrientes neoclásicas de la historia del pensamiento neoplatónico. Así, la luz mediterránea, mediadora de la contemplación de la belleza real, encarna la contemplación del ideal platónico como síntesis de la belleza real e ideal del mundo, identificando en el MEDísmo. este código visual de ascendencia platónica. Véase la siguiente descripción de Selva sobre la luz:

¹²⁹⁶ *Ibíd.*

¹²⁹⁷ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: « *Et je suis certaine d'être fille de lumière, d'ardeur et de force, fille d'épanouissement, de sourire et de fleur, fille de terre sobre et nue, de lignes pures et nettes, de chaleur embrasée et de brise rafraichissante, fille de volonté et d'imagination, d'énergie et de rêve, fille du Canigou et de la Méditerranée, fille des sources de montagnes et du vin doré, des sardanas et des potiers idéalisant la terre...* ». Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz, Orient Express-París, 4-I-1922. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, BLANCHE / 24.

[...] estoy encantada de mi corta estancia en mi patria catalana [...] de la cual guardo su recuerdo, del país mismo, tan bello, tan cautivador, con la admirable luz que es la bondad y la vida ella sola. Nada me es tan dulce como esta luz precisa, que dibuja cada cosa con tanta verdad y le da, al mismo tiempo, tanto encanto y realce. Uno se siente ya mejor y [con el corazón] ensanchado. La vida pierde esta ferocidad odiosa que abrume en el Norte [...]¹²⁹⁸.

Medio año más tarde confiesa también al amigo Joseph Guy Ropartz que la luz de Cataluña supone un anticipo del paraíso:

Estoy en mi país ancestral de elección: Cataluña. Hace una luz maravillosa, esta luz incomparable, pero alegre, siempre jovial, buena, diletante, que ofrece un anticipo del paraíso. Cada vez me siento más «de aquí», cada vez que regreso, y sólo allí, me siento verdaderamente bien. «Es allí donde yo quiero vivir...»¹²⁹⁹.

Por otro lado, en la descripción de la sexta y última variación de la *Sonata op. 109 en Mi Mayor* de Beethoven (1820), Selva describe su celestial claridad a través de un símil con la luz divina:

Com ix el sol al despuntar el dia sobre la mar, o per damunt la boira estesa en la vall o la planura, així apareix la melodia del tema en la sisena variació [...]. Creix i creix sempre en intensitat, mentre la claror il·lumina el paisatge [...]. El cant amb la llum ix de per tot arreu, despedint raigs de sol i dels cors per damunt mars i muntanyes, dins les ànimes dels homes i dels àngels. Fins al zenit, sembla pujar i pujar encara; pujar sempre. Llavors, deixant les últimes altures, amb la dolça majestat de la puresa celestial, més admirable que mai, lentament davalla, en la blanor daurada del vespre, el sol de vida, el sol de Déu. I els homes de bona voluntat [...] cloent els ulls, miren en

¹²⁹⁸ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «[...] j'ai été ravie de mon court séjour dans ma patrie catalane [...] et dont je garde le souvenir, ce du pays lui-même, si beau, si attachant, avec l'admirable lumière qui est du bonheur et de la vie à celle seule. Rien me n'est doux comme cette lumière précise, qui dessine chaque chose avec tant de vérité et lui donne, en même temps, tant de charme et de valeur. On se sent déjà meilleur et dilaté [...]. La vie y perd de cette férocité odieuse qui accable dans le Nord [...]». Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz, Orient Express-París, 4-I-1922. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, BLANCHE / 24.

¹²⁹⁹ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «[...] Je suis dans mon pays ancestral et d'élection: la Catalogne. Il y fait une lumière merveilleuse, cette lumière incomparable, donc joyeuse, toujours jeune, bonne, dilatante, qui donne un avant-goût de paradis. Je me sens toujours plus "d'ici", à chaque fois que j'y reviens et là seulement, je me sens vraiment bien. "C'est là que je voudrais vivre..."». Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Orient Express-Ceret, 17-VII-1922. Carta original manuscrita conservada en París: BNF, BLANCHE/27.

*el llur cor la Llum inmaterial; immòbils, escolten la veu espiritual i suaviíssima dels àngels*¹³⁰⁰.

En otras ocasiones, el MEDísmo. se identificará con el color azulado (*blavor*) a su vez asimilado al cielo y al paraíso celestial. Así ocurre al describir el final de las 33 *Variaciones sobre un vals Diabelli* de Beethoven:

*I una bellíssima Coda ens fa recordar de les últimes variacions de la sublim Arietta de la darrera Sonata de piano, per una semblant figuració instrumental, i per la naturalesa de l'ornamentació i l'elevació de les visions que coronen aquesta última obra pianística de Beethoven, amb la parpellejant vibració de la volta estelada de l'argentada Nit, que floreix en els camps eternals de la Blavor paradisiàca*¹³⁰¹.

El MEDísmo. fue también para Selva un ideal compartido con otros artistas. Como ejemplo, destaca la visita del escultor Manolo Hugué a Barcelona en 1928 y la recomendación que Selva hace a Llongueras para que conozca al artista:

Tuve la joya de volver a ver, ayer, un viejo amigo común de Déodat de Séverac y mío de otro tiempo: el escultor Manolo. Vos le deberíais de conocer sin duda. Pero en caso que eso no sea, yo os lo recomiendo de todas formas y de todo corazón. Es un verdadero gran artista, uno de éstos que no tienen época, porque hacen verdaderamente el Arte, ¡tan escaso...y tan grande! [...] Hay que conocer a Manolo [...], pues es preciso que él [...] tenga también un bello valor de nuestro tiempo y más en nuestro querido país que es parte del suyo...Un valor de más para vivificarle, para garantizarle y ennoblecerle todavía...¹³⁰²

¹³⁰⁰ SELVA, Blanca. *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*. Barcelona: Atenes, 1927, p. 162; y Blanca Selva, «Notes al programa». Notas al programa para *Les grans sonates per a piano de Beethoven (Quatrena i darrera sessió)*, 11 abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927), p.2.

¹³⁰¹ Blanca Selva, «Beethoven. 33 Variacions sobre un Vals Diabelli». Notas al programa para la conferencia *Beethoven: El nostre cantor i germà*, 26 marzo 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927), p.6.

¹³⁰² Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*J'ai en la joie de revoir, hier, un vieil ami commun de Déodat de Séverac et de moi autrefois: le sculpteur Manolo. Vous devez le connaître sans doute. Mais au cas où ça ne serait pas, je vous le recommande de toutes manières et de tout cœur. C'est un vrai grand artiste, un de ceux qui n'ont pas d'époque, parce qu'ils font vraiment de l'Art, tout court...et tout grand ! [...] Il faut faire connaître Manolo [...], car il faut qu'il [...] ait ainsi une belle valeur de notre temps de plus dans notre cher pays qui est aussi le sien... Une valeur de plus pour le vivifier, le garantir, l'ennoblir encore...*». Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 24-IV-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6193, doc. 62.

Tambien Selva admiró por sus paisajes mediterráneos y temas mitológicos las joyas del esmaltador, dibujante y pintor Miquel Soldevila (1886-1956), expuestas en el Pavelló dels Artistes Reunits de Barcelona de 1930, que comparó al conjunto de *Las tres gracias* del Louvre por su eterno arte « *digne de ser admirats entre els més admirables dels temps passats, com aquells ho foren i són dignes de perdurar perquè la llur obra és eternament jove i bella; eternament nova* ». La descripción siguiente emplea los adjetivos de equilibrio, proporción y serenidad propios de la estética MEDísta. :

[...] *aquestes petites meravelles en les quals juguen naiades i delfins, en mig de l'adorable transparència de les aigües, o bé resplandeix la bellesa d'aquests jovencells i donzelles, enmig dels formosos paisatges mediterranis; aquestes escenes cadascuna més bella i d'una realització més perfecta que l'altra, en les quals hom no sap què admirar més, si la gràcia encisadora dels cossos i dels vestits, o l'exquisidesa i la resplendor de les carns i dels teixits, o la varietat inesgotable dels colors, o la naturalitat de tots els gestos, o la bellesa i la veritat de totes les expressions, o l'harmonia, la llibertat, la fantasia, l'equilibri i la força de la composició, o la perfecció, per a dir tot en una paraula, de tots els detalls d'inspiració i de realització*¹³⁰³.

En ocasiones, Selva presenta el MEDísmo. musical como polémica entre germánicos y franceses, defensores de artes opuestos. La música de Brahms da ejemplo de ello:

Brahms fou, i és encara, víctima del xovinisme de diversos partits d'Alemanya i França. Els d'Alemanya, plens d'orgull en afirmar la superioritat musical del llur país, han volgut posar Brahms tot a dalt del cim de l'Art, proclamant en ell un successor, àdhuc un germà artístic dels incommensurables genis de Bach i de Beethoven [...]. Els vanitosos xovinistes d'Alemanya han promulgat el dogme de la trinitat sagrada de la música, les tres grans B, com diuen: Bach, Beethoven i Brahms, com a deïtat augusta de la qual és única posseïdora la nació alemanya. Els xovinistes francesos, tant orgullosos com els d'Alemanya, han respost a aquesta ridícula proclamació amb una negació sistemàtica del valor artístic de Brahms. L'han rebutjat

¹³⁰³ SELVA, Blanca. « De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern ». Barcelona: [La Veu de Catalunya], 7-I-1930.

*com el príncep del Tedi, i el més pesant i aclaparador dels compactes núvols del Nord!
Han fet, del rebutjar Brahms, com una mena de qüestió nacional!*¹³⁰⁴

Más adelante describe la *Sonata en Sol op. 78* de Brahms con expresiones y adjetivos que identifican la música germánica, opuestos a la estética MEDísta.:

*El seu primer moviment és un «Vivace ma non troppo» construït en forma de sonata. És tot ell impregnat d'aquesta llum endolcida i com llunyana dels països del centre d'Europa. Atmòsfera velada, paisatges verds i mullats; brugerars immensos, roses o morats; boires blanques i vagabundes que dormen recloses en els fondals, i fugen, acariciadores, quan l'ullada del vol ve a posar-s'hi com a glavi d'or*¹³⁰⁵.

Adjetivos que también aplica de manera concreta en los temas de la sonata: *«El desenvolupament s'inicia amb les blanques boires del primer tema, que s'enrotllen en flonjes draperies, creant una atmosfera deliciosament imprecisa»*¹³⁰⁶. Finaliza esta descripción admitiendo el carácter propio de la música y la raza distintiva de Brahms: *«Però Brahms sempre s'hi posa aquell distintiu segell que dona a la seva música un encís ben peculiar i durador, perquè correspon realment al seu propi temperament i es troba, també, en conformitat amb el de la seva raça i amb l'ideal de la humanitat tota»*¹³⁰⁷.

Otras referencias al MEDísmo. musical se encuentran en las evocaciones grecolatinas que Selva hace sobre la música de los occitanos Gabriel Fauré y la música para piano de Vincent d'Indy. Al presentar la *Sonata op. 13* para piano y violín de Fauré, Selva afirma:

Gabriel Fauré és el músic per elecció de l'elegància francesa. Nascut a Pamiers, sota la protecció del Pirineu clar i noble, aquest Occità fou adoptat per la «sang blava» de l'Illa de França, que el proclamà seu. I veritablement és Fauré el

¹³⁰⁴ SELVA, B. «Tres quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre les antigues escoles italiana i francesa per a violí i per a clavecí o piano» [Tercera conferència]. Barcelona: 3-II-1928. Manuscrito conservado en Barcelona: BC, M 5771/2, p. 39.

¹³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 40.

¹³⁰⁶ *Ibíd.* p. 43.

¹³⁰⁷ *Ibíd.*, p.40.

*músic realment «distingit» que porta en ell el patrimoni inalterable de l'elegància greco-llatina, i que ha sabut copsar millor la part més lloable d'exquisit refinament de l'antiga societat francesa*¹³⁰⁸.

A propòsit de la *Symphonie cénevole* de Vincent d'Indy, la autora considera que es un canto a la juventud y a la claridad, que define como «*una glòria de l'Art greco-llatí*» y una prueba de que el genio de d'Indy es diferente al de Wagner, como lo es también su raza y su corazón. Y afirma sobre sus orígenes occitanos:

*De familia vivaraise, a la qual no manquen pas els lligams provençals, d'Indy és un llatí que el sol de la Mediterrània ha estimat ja abans d'ésser nat i que ell ha servat en la llum del seu esperit clar, de ben robusta i vibrant estructura, i de normal equilibri entre la Raó i la Fantasia*¹³⁰⁹.

El artículo termina con la exaltación del carácter propio y eterno de la obra musical de d'Indy «virtud latina, virtud de claridad y de esplendor universal»:

*D'Indy, ardéchois en el Poème des Montagnes de la Symphonie Cévenole, del Jour d'Été à la montagne ; d'Indy pelegrí d'Itàlia, contemplador mediterrani, nodrit de cultura francesa com de cultura germànica, de cultura clàssica tant com de l'actual ; d'Indy no es serveix de la seva vasta ciència sinó per a manifestar el seu propi ésser, i exterioritzar el seu propi cor*¹³¹⁰.

Además, Selva se referirá también al carácter meridional del compositor occitano Déodat de Séverac (1872-1921) situándolo entre las montañas francesas (Montaigne Noire, Corbières, Albère, Cerdaña), Montserrat y el «mar latino de Mistral y Verdaguer»¹³¹¹. En el artículo «*La musique pour piano de Déodat de Séverac*» (1921), Selva definirá Séverac como: «Meridional puro, estuvo durante toda su vida

¹³⁰⁸ Blanca Selva, «Gabriel Fauré. Sonata op. 13 per a violí i piano». Notas al programa para la *Commemoració del centenari de la mort de Schubert*, 9 mayo 1928 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1928), p.5.

¹³⁰⁹ SELVA, B. «La música per a piano de Vincent d'Indy (Acabament) », *RMC XXIX* / 338 (Febrero 1932), p. 50.

¹³¹⁰ *Ibíd.*, p. 56.

¹³¹¹ SELVA, B. *Déodat de Séverac*. París : Delagrave, 1930, p. 91.

apasionadamente enamorado de su tierra natal y de la Cataluña vecina, donde tuvo valiosos vínculos»¹³¹².

El concierto en honor de los felibres que asistieron a las fiestas del centenario de Frederic Mistral, celebrado el 27 de junio de 1930 junto al Orfeó Català en el Palau de la Música, supone otro de los momentos en los que se hacen evidentes los vínculos de Selva con el MEDísmo. Selva interpretó *Ménétriers et glaneuses* de Séverac, *Sardana* de Garreta, *Triana* de Albéniz, y el rondó *Philis* del siglo XVIII armonizado por Séverac, entre otras obras de Mozart, Couperin y Francoeur interpretadas junto con Joan Massià.

Así pues, en palabras de Joan Alavedra (1968), el traslado de Selva a Barcelona representa la conquista del ideal mediterráneo:

*Blanca Selva representa una de les conquestes més importants de la nostra cultura i el seu cas (molt més encara que els de Déodat de Séverac, Arístides Maillol, Josep Sebastià Pons, Gustau Violet, i tans altres artistes que han sentit i han expressat en aquesta terra, diguem-ne francesa, l'ànima catalana) prova fins a quin punt Barcelona pot esdevenir allò que ja és virtualment i que Blanca Selva va sentir: la capital de la Cultura Mediterrània*¹³¹³.

X.6. EL MEDITERRANEÍSMO COMO MODELO PEDAGÓGICO

X.6.1. La «Escuela Mediterránea de Música», proyecto compartido con Déodat de Séverac

Una de las palabras clave del Novecentismo es escuela. La consciencia que para normalizar el país era necesario emprender una profunda reforma pedagógica estaba fuertemente arraigada en la Cataluña de aquel momento. Como ejemplo destacó el foco de formación de artesanos de la *Escola Superior de Bells Oficis* de Barcelona¹³¹⁴.

¹³¹² Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Pur méridional, il est resté toute sa vie passionnément épris de sa terre natale et de la Catalogne voisine, où il avait des attaches précieuses*». En: SELVA, B. «La Musique pour piano de Déodat de Séverac», *La Revue Musicale* III / 6-8 (1921), p. 217.

¹³¹³ ALAVEDRA, Joan. «Sonata en un cirerer (La mort de Blanca Selva) ». En: Montserrat Alavedra. *Personatges inoblidables i altres records*. Barcelona: Selecta, 1968, p.19.

¹³¹⁴ D'ORS, C. *Op. Cit.*, p. 80.

Este hecho entronca con el ideario MEDísta. de Séverac¹³¹⁵. El compositor occitano durante el homenaje al mariscal Joffre en el que participó, celebrado en Barcelona en mayo de 1920, acompañado de los maestros Millet y Morera, dos de sus amigos catalanes, propuso crear una «Escuela Mediterránea de Música» con sedes regionales en la costa mediterránea (Marsella, Barcelona y Valencia)¹³¹⁶. De regreso, en Perpiñán – donde Selva volvía de hacer un recital íntegramente dedicado a obras del maestro occitano- Séverac le contará a la pianista el proyecto de crear una «Escuela Mediterránea de Música»¹³¹⁷. No sabemos cuál fue la respuesta de Selva. Desafortunadamente el compositor moriría al año siguiente, en 1921, dejando truncado su proyecto pedagógico¹³¹⁸.

De todos modos la «Escuela Mediterránea de Música» fue un proyecto que Séverac habría gestado en la década anterior (ca.1907-1911), probablemente influido por su tesis «*La centralisation et les petites chapelles musicales*» presentada en la Schola Cantorum en 1907. En ella, Séverac defendía la organización de escuelas municipales regionales «de espíritu regionalista» e independientes que funcionarían a través de un «comité de personas iluminadas, amantes de las tradiciones pero respetuosas con las innovaciones posteriores...»¹³¹⁹.

Otro posible antecedente de la «Escuela Mediterránea de Música» habría sido el ideario del crítico y amigo Josep M^a Junoy defensor la idea de una «Escuela Mediterránea» de arte. Concretamente Jaume Vallcorba argumenta que Junoy y Séverac habrían coincidido, junto con otros artistas como el escultor Manolo, Max Jacob, Juan

¹³¹⁵ Un estudio monográfico lo hemos ensayado en: Montserrat Font, *La estética mediterraneísta y la música (1870-1920): Análisis estilístico en Déodat de Séverac* (Trabajo de Grado para la obtención del DEA, Universidad de Salamanca, 2005), 247 pp. Véase también: FONT, Montserrat. «Déodat de Séverac y el Mediterraneísmo musical: intercambios nacionalistas en la música francesa (1900-1920)». En: Gemma Pérez Zalduondo y M^a Isabel Cabrera García (coords.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Ediciones Universidad de Granada, Université François-Rabelais de Tours, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010, pp.139-150.

¹³¹⁶ AVIÑOA, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 1999, vol. IV, p. 222.

¹³¹⁷ CAHOURS D'ASPRY, Jean-Bernard. «Déodat de Séverac i l'Escola Mediterrània de Música». *Revista Musical Catalana*, núm. 56 (Junio 1989), pp. 56-58.

¹³¹⁸ De todos modos, el músico del Languedoc pensaba pertenecer a su época alineándose al espíritu de sus contemporáneos que formaban una suerte de escuela mediterránea de literatura vinculada a Bertrand, Dubian y Mistral, tres autores representativos del espíritu meridional. En: RICHARD, Veronique. *Picasso à Ceret. Des modernistes aux cubistes en Roussillon*. Perpinyán: Mare Nostrum, 2002, p.73.

¹³¹⁹ SÉVERAC, Déodat. «La centralisation et les petites chapelles musicales». En : Pierre Guillot (ed.). *Déodat de Séverac. Écrits sur la musique*. Liège : Mardaga, 1993, p. 85.

Gris, Sunyer, Braque y Picasso, en verano de 1911 en Ceret, momento en el que el crítico habría convencido al grupo de Ceret de la necesidad de crear una escuela mediterránea de artistas¹³²⁰. Diez años después, en 1921, Junoy al evocar póstumamente la figura del músico ratificaba el espíritu meridional y latino de Séverac. Es decir, Déodat de Séverac ejemplificaba perfectamente en el campo de la música lo que Junoy quería para la pintura:

*Referent a l'esperit meridional i llatí de la música de Déodat de Séverac, una ploma tècnica ha assenyalat que cap músic hi ha hagut, en la nostra època, amb més aptesa per a realitzar la gloriosa tasca de «mediterranyitzar» la música, denunciada i glatida per Nietzsche. El nostre Déodat de Séverac cercà, d'un bon principi, i romangué en el bon terreny clàssic. La modernitat no fou mai per ell una finalitat, sinó un factor efímer, un aventurós medi, un provisional pont de comunicació entre el passat i l'esdevenidor*¹³²¹.

De hecho, Séverac fue un seguidor del ideario MEDísta¹³²². Defendió la música de los «clásicos latinos» (Palestrina, Monteverdi, Rameau, Bizet, Méhul, Gounod, Fauré y Debussy entre otros), contrapuesta, por su unión íntima y expresiva de melodía, ritmo y armonía, a la música de los alemanes. Manifestaba durante la Primera Guerra Mundial (1915): «Y pues no olvidemos que uno solo de nuestros olivos mediterráneos lleva en sus ramas más verdadera poesía, más elegancia y belleza que todas sus selvas negras»¹³²³.

Y él mismo al componer la tragedia lírica en tres actos *Héliogabale* (1910) para combra catalana y orquesta se definía como un meridional¹³²⁴. También aludía a su gusto

¹³²⁰ VALLCORBA, Jaume. *Obra poètica de Josep M^a Junoy*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984, pp. 23-25.

¹³²¹ JUNOY, Josep M^a. «Déodat de Séverac», *La Revista* (1 Enero 1921), pp. 167-168.

¹³²² Véanse los siguientes estudios: GUILLOT, Pierre. «Déodat de Séverac : quelle 'mediterraneisation' de la musique ? », *Musique dans le Midi de France*. Villecroze: Klincksieck, 1994, pp. 309-324; y SARDI DE LETTO, Antonio. «Déodat de Séverac : Un esempio di pianismo Mediterraneo». En: A. Menicacci et al. (eds.). *Esotismo e scuole nazionali: Itinerari musicali tra l'Europa e le Americhe*. Roma: Logos, 1992, pp. 73-81.

¹³²³ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: « *Et puis n'oublions pas qu'un seul de nos oliviers méditerranéens porte dans ses rameaux plus de poésie vraie, plus d'élégance et de beauté que toutes leurs forêts noires* ». SÉVERAC, Déodat de. «Quelles conséquences aura la guerre pour l'art musical en France ? ». En : Pierre Guillot (ed.). *Déodat de Séverac. Écrits sur la musique*. Liège : Mardaga, 1993, p. 98.

¹³²⁴ Carta de Déodat de Séverac a Fernand Castelbon de Beauxhostes. S.I., 15-IX-1909. En : Pierre Guillot (ed.). *Déodat de Séverac. La musique et les lettres*. Liège : Mardaga, 2002, p. 326.

por los temas mediterráneos a propósito del proyecto del ballet *Nausicaa* (1912) inspirado en la mitología griega de la *Odissea*¹³²⁵. En otras ocasiones, el compositor exaltaba la geografía mediterránea: «Todas las mañanas, al amanecer, los Pirineos juegan con diamantes y rubíes y la Montaña negra se convierte en azul, de un azul que va en *crescendo* hasta el azul del Mediterráneo que baña sus laderas de mármol...»¹³²⁶. En definitiva, Séverac se ratificó durante toda su vida como un músico mediterráneo. Afirmaba en 1909:

Mis intenciones son simplemente escribir la música que me venga cuando las «musas» quieran bien socorrerme...Pero dudo mucho de que trabaje nunca dentro del gusto germánico: he nacido demasiado cerca del admirable Mediterráneo para poder llegar a escribir música alemana...¹³²⁷

Por otro lado, es en 1907 que Séverac visita Cataluña por primera vez. La siguiente carta que dirige a Selva da testimonio del entusiasmo del músico:

Estimada amiga. Pasando por aquí pienso en vos y en los vuestros. ¡Qué bella región! ¡Qué mar divino! ¡Qué sol!!! ¡Está bien aquí el Sol Elegido, el corazón del mundo de esta tierra que sirve de marco al bien querido Mediterráneo!! Los otros mares tienen quizás más altas olas, pero ellas no llevan de frente una áurea semejante: el genio eternal de los Latinos nuestros padres¹³²⁸.

¹³²⁵ Carta de Déodat de Séverac a [Michel Dimitri Calvocoressi]. S.l., s.f. En : *Íd.*, p. 377.

¹³²⁶ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Tous les matins, au soleil levant, les Pyrénées jouent avec des diamants et des rubis et la Montagne noire en est bleue, d'un bleu qui va en crescendo jusqu'à l'azur de la Méditerranée qui baigne ses flancs de marbre...*». Carta de Déodat de Séverac a Cipa Godebski. San Felix de Lauragais, enero 1908. En : *Íd.*, p. 291.

¹³²⁷ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Mes intentions sont tout simplement d'écrire la musique qui me viendra lorsque les "muses" voudront bien me secourir...Mais je doute fort que je travaille jamais dans le goût germanique : je suis né beaucoup trop près de l'admirable Méditerranée pour pouvoir arriver à écrire de la musique allemande...*». En : SÉVERAC, D. de. «Wagner et nos musiciens». En : Pierre Guillot (ed.). *Déodat de Séverac. Écrits sur la musique*. Liège : Mardaga, 1993, p. 88.

¹³²⁸ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Chère amie. En passant ici je pense à vous et aux vôtres. Quelle admirable région ! Quelle mer divine ! Quel soleil !!! C'est bien ici le Sol Élu, le cœur du monde que cette terre qui sert de cadre à la bien-aimée Méditerranée !! Les autres mers on peut-être de plus hautes vagues, mais elles ne portent pas au front une auréole pareille : le génie éternel des Latins nos pères* ». En : SELVA, B. *Déodat de Séverac*. París : Delagrave, 1930, p. 44.

Tanto Guy Selva como Jean-Marc Warszawski subrayan la amistad íntima e introspectiva cultivada por ambos, así como el estreno de obras de Séverac por parte de Selva junto a la biografía que la autora publicó sobre el compositor en 1930¹³²⁹. Concretamente Warszawski afirma que las ideas regionalistas tradicionalistas de Séverac opuestas a la centralización parisina parecen haber influido en Selva, o al menos despertado en ella un cierto atavismo por Cataluña¹³³⁰. También Ludivine Isaffo afirma que su relación amistosa se traducirá en la puesta en escena más o menos consciente de una influencia mutua, tanto en el dominio artístico como en el plano del desarrollo personal¹³³¹. Es más, por su influencia espiritual, Séverac permitió a Selva ir a la búsqueda de sus raíces catalanas y poderse expandir hacia Cataluña¹³³².

Así, Séverac y Selva compartieron una misma estética MEDísta. Afinidad declarada expresamente por Selva:

¡Cuántos vínculos unían nuestros espíritus y nuestros corazones! La música que queríamos los dos locamente, el campo donde existía la bondad de ir a vivir mientras que las obligaciones absolutas de mi misión pianística me encadenaban a las ciudades contra todo lo que es mi ser mismo, el sol y la luz, el Languedoc, el Mediterráneo, la Cataluña y los Pirineos, mi cuna paternal, el Arte bajo todas sus formas, la Naturaleza bajo todos sus aspectos (pero sobretodo lo que es nitidez y claridad), ¿es que todo ésto, apasionadamente querido por nosotros dos, no creó entre nosotros posibilidades de intercambio infinitas?¹³³³

¹³²⁹ SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp.27-28.

¹³³⁰ WARSZAWSKI, Jean-Marc. «Blanche Selva». En : *Íd.*, *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010, pp.6-7.

¹³³¹ ISAFFO, Ludivine. «Collaboration entre un compositeur et une interprète : Déodat de Séverac et Blanche Selva». En : *Ibíd.*, p. 70.

¹³³² *Ibíd.*, p.83.

¹³³³ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Que de liens unissaient nos esprits et nos cœurs ! La musique que nous aimions tous deux éperdument, la campagne où il eut le bonheur d'aller vivre tandis que les obligations absolues de ma mission pianistique m'enchaînent aux villes contre tout ce qui est mon être même, le soleil et la lumière, le Languedoc, la Méditerranée, la Catalogne et les Pyrénées, mon berceau paternel, l'Art sous toutes ses formes, la Nature sous tous ses aspects (mais surtout ce qui es limpidité et clarté) est-ce que tout cela, passionnément chéri de nous deux, ne devait pas créer entre nous des possibilités d'échanges infinies ?* ». En : SELVA, B. [«À la mémoire de Déodat de Séverac»], *Le Feu* XV / 14 (15 Julio 1921), pp. 239-240.

De hecho, en la biografía *Déodat de Séverac* (1930), Selva muestra haber comprendido la poética mediterránea del músico al describir el Mediterráneo como sigue:

Y el mar, el mar azul, [...] de ópalo y zafiro, el mar de Virgilio y de Homero, de Mistral y de Verdaguer, el mar latino, la gran llanura de azul, llena el cielo engarzado en el oro claro de sus riberas armoniosas, ¡cómo lo amaba! Él comprendió del [mar] la purificación de todo error venido de las brumas grises, y la resurrección de este puro ideal. Él lo amaba como la cuna de Occidente amamantado por Oriente; como un resplandor que refleja y profetiza la imperecedera luminosidad de los cielos; una maternal *blavor* [en catalán azulado] que borra toda sombra maléfica y se dirige divinamente a la indecible Joya de la eternal y eternamente creciente Luz...¹³³⁴

Como indica la *RMC* a propósito de la misma biografía de Selva *Déodat de Séverac* (1930) existía una innegable afinidad de ideas mediterráneas entre el compositor y la pianista, materializadas en el gusto por la vida rural y la atracción por la cultura catalana, así como la luz de Cataluña:

[...] una innegable afinitat d'idees, de sentiments, d'ideal d'art, fèia semblants les ànimes de Séverac i de Blanca Selva. Ambdós fugien, semblantment, de les mundanitats, dels artificis i falsedats de les grans urbs i ambdós sentien l'atracció viva de la terra i, per damunt de tot, de la nostra terra (que era, que és també la terra llur). Ambdós gustaven, igualment, l'encís de la nostra parla i de la nostra llum. Sí, Blanca Selva havia de parlar de Déodat de Séverac i havia de fixar, en les pàgines d'un llibre, els dalers, la idiosincràsia, el somni d'art (art ben nostre, ben mediterrani) d'aquell gran músic [...]¹³³⁵.

¹³³⁴ Sigue el mismo fragmento en su idioma original: «*Et la mer, la mer bleue, [...] d'opale et de saphir, la mer de Virgile et d'Homère, de Mistral et de Verdaguer, la mer latine, la grande plaine d'azur, coupe de ciel enchâssée dans l'or clair de ses rives harmonieuses, comme il l'aimait ! Il attendait d'elle la purification de toute erreur venue des brumes grises, et la résurrection de plus pur idéal. Il l'aimait comme le berceau de l'Occident allaité par l'Orient ; comme une splendeur qui reflète et prophétise l'impérissable splendeur des cieus ; une maternelle blavor qui efface toute ombre maléfique et mène divinement à l'indécible Joie de l'éternelle et éternellement croissante Lumière...*». En : SELVA, B. *Déodat de Séverac*. Paris : Delagrave, 1930, p. 91.

¹³³⁵ [LLIURAT, Frederic]. «Bl. Selva: *Déodat de Séverac*. Librairie Delagrave. París». *RMC* XXVII / 320 (Agosto 1930), pp. 378-380.

Más adelante el mismo crítico define la «Escuela Mediterránea de Música», precedida de las cualidades de la estética MEDísta. en Séverac como el interés por Cataluña y su folclore, así como la defensa de un arte sencillo y tradicional:

*I l'estètica, el credo de Déodat de Séverac [...] era, d'altra part, ben senzill. Estimava la nostra terra, la nostra llum, les nostres cançons, la nostra cobla, els nostres paisatges i l'ànima [...]; i amb tot això Séverac somniava un art clar, concret, típic, alliberat de noses, d'artificis [...]. Séverac somniava fins i tot una Escola Mediterrània de Música, el centre del qual hauria hagut d'ésser a Barcelona, però amb filials escampades un xic arreu, des de València fins Marsella... Ah! Sí, Séverac era un músic nostre*¹³³⁶.

Hasta aquí resulta evidente que el MEDísmo. de Séverac y Selva fue un proyecto propio identificado con la música latina y el folclore, la vida rural y el interés por la cultura catalana, así como la defensa de los ideales de claridad, sencillez y luminosidad, ideales que habrían inspirado el proyecto pedagógico de la «Escuela Mediterránea de Música»¹³³⁷.

X.7. EL MEDITERRANEÍSMO COMO ESTILO MUSICAL

X.7.1. Precedentes

« *Il faut méditerraniser la musique* » escribió Nietzsche en *El caso Wagner* (1888) declarando que la música debía liberarse de la pesadez germánica y regresar a sus raíces populares¹³³⁸. Para ello sugería que *Carmen* de Bizet, con su fusión de ópera cómica y su tema descarnado y realista, representaba este nuevo ideal. Su sentencia se

¹³³⁶ *Ibíd.*

¹³³⁷ Consideramos que el proyecto de la «Escuela Mediterránea de Música» es un fenómeno diferenciado de la «Unión musical latina» de Casella y Falla (1914-1915) más entendida como una gran Asociación de apoyo al «arte latino» contemporáneo en toda Europa y con sede en Roma, surgida de la unión de la Sociedad Nacional de Madrid, la S.M.I. de París y la S.I.M.M. de Roma; siendo Falla junto con Granados, Pedrell, Casals, C. del Campo, Pérez Casas, Arbós, Cassadó, Llobet, J. Nin, Turina, Viñes y Dotesio los miembros del comité para España. Véase: NOMMICK, Ivan (ed.). *Manuel de Falla e Italia*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 25-27.

¹³³⁸ Nietzsche formuló por primera vez esta afirmación antiwagnerista en *Más allá del bien y del mal* (1886) que desarrolló después en *El caso Wagner* (1888). En: LLINARES, Joan B. (ed.). *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, p. 193. Otras aproximaciones filosóficas recientes pueden consultarse en: FABRE, Florence. *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 147-182; y TOMLINSON, Gary. «Il faut méditerraniser la musique : after Braudel », *Music and historical critique*. Aldershot : Ashgate, 2007, pp. 327-346.

hizo famosa a raíz de la publicación de *El nacimiento de la tragedia o el espíritu de la música*. Nietzsche creía en el ideal de un renacimiento latino al enunciar: «Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad griega; pues en ella encontramos la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia del fuego de la música»¹³³⁹.

Georges Favre (1985) confirma la presencia de una verdadera escuela musical mediterránea que se anuncia desde comienzos del siglo XIX en Francia con tres compositores olvidados: Félicien David (1810-1876), Ernest Reyer (1823-1909) y Déodat de Séverac (1872-1921). David fue un compositor pintoresco que introdujo el exotismo en el piano con un lirismo novedoso. Su sinfonía *Le désert* (1845) le mereció el reconocimiento de Berlioz y de la crítica. Por otro lado, Reyer fue un artista y pedagogo marsellés que abrió una exitosa escuela de canto gratuita. De las varias obras para voz y piano que escribió, destacamos su poema sinfónico orientalista *Selam*. Según Favre, el común origen provenzal de ambos autores permite definirlos como compositores latinos o mediterráneos¹³⁴⁰.

Como precedentes musicales MEDístas, añadimos la fuerte presencia del folclore latino en los concursos de composición de «Chant du Latin» celebrados por los felibres occitanos e instaurados por Albert Quintana «lo cantor del Ter», diputado de las cortes y restaurador dels Jocs Florals. Quintana, que presidió el Síndico de Cataluña junto con los escritores Jacint Verdaguer, Teodor Llorente y Rubió y Ors, escribió el poema modélico *Cançó llatina* (1876) para la primera fiesta filibrista de Figueres (Girona) en 1868. Añadimos otro ejemplo, el himno «Cant del llatí» del catalán Francesc Mateu Fornells ganador del segundo premio en las fiestas latinas de Montpellier (1878)¹³⁴¹.

X.7.2. Rasgos musicales

La primera característica musical que define el estilo MEDísta, es el de un «nuevo clasicismo», entendido como cosmopolitismo estilístico y asimilación renovada

¹³³⁹ NIETZSCHE, Friederich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza, 1991 (10ª reimpr.), p. 163.

¹³⁴⁰ FAVRE, Georges. *Musiciennes méditerranéens oubliés*. París: Pensée Universelle, 1985.

¹³⁴¹ BARTHE, Roger. *L'idée latine*. Toulouse: Institut d'Études Occitanes, 1962, p. 109.

de las formas y estilos tradicionales en la música contemporánea de inicios del siglo XX¹³⁴². Así el MEDísmo. musical, a medio camino entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, admite ser considerado una de las últimas corrientes clásicas de la música del siglo XX.

La segunda característica que define el MEDísmo. musical son los paisajes mediterráneos. Paisajes acuáticos y rurales que conducen a la contemplación de la belleza retratando con la luz y el color el ambiente lírico, sensual y sereno propio del espacio meridional. Así, se hace habitual la presencia del mar mismo, con sus juegos de olas brillantes y su ritmo fluido. Es el caso de las obras de Séverac *Promenade en mer* (1896), *Méditerranée* (1904-1906) y *Baigneuses au soleil* (1908).

El interés por el folclore musical (profano y religioso) posibilitará el uso de variaciones melódicas de citas folclóricas de doble filiación occitano-catalana. Armónicamente se preferirán sonoridades modales y armonías contemporáneas basadas en acordes sencillos y puros. También se usarán ritmos de danzas populares, así como imitaciones tímbricas de instrumentos tradicionales o en algunas ocasiones con presencia real de instrumentos típicos como los de la cobla catalana¹³⁴³.

En cuanto a géneros, predominarán los géneros mixtos, con especial relevancia de la canción, así como géneros líricos menores como la música de cámara. Formalmente se cultivarán las formas clásicas de sonata tripartita y formas cíclicas, así como danzas populares, destacando la presencia de danzas estilizadas como la sardana¹³⁴⁴.

Además sobresale un programatismo poético y visual. Se evocan costumbres y fiestas tradicionales y religiosas (las campanas juegan un papel preponderante generando sonoridades polifónicas, polirrítmias y colores de resonancias infinitas). A su vez, la presencia permanente del *plein air*, supone un espacio de deambulación constante por los paisajes mediterráneos. Es el caso de *En Languedoc*, *À cheval dans la*

¹³⁴² Sobre el nuevo clasicismo contemporáneo véase: PIQUER, Ruth. «Clasicismo, nuevo clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España», *Revista de Musicología* XXVIII/ 2 (2005), pp. 977-998; *Íd.*, *El concepto estético de Clasicismo moderno en la música española (1915-1939)* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008) y *Íd.*, *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Madrid: Doble J, 2010.

¹³⁴³ Nuevamente las obras de Séverac dan buen ejemplo de ello. Destacan: *Héliogabale*, *Hélène de Sparte*, *Sous les lauriers roses*, *Lo cant del Vallespir* y *Souvenirs de Ceret*.

¹³⁴⁴ Como ejemplos citamos *Minyoneta*, «Fêtes» de *Cerdanya* y *Sous les lauriers roses* de Séverac.

prairie, «En tartane» y «Le retour des mulétiers» de la suite *Cerdaña* de Séverac. Finalmente predominará un sentimiento melancólico, nostálgico y trágico de fatalismo meridional, arraigado en la consciencia de la muerte como *Carmen* de Bizet.

Finalmente, la variedad de autores, conocidos y desconocidos, que conforman los repertorios que siguen comprende compositores de procedencia diversa, algunos de ellos complejos de catalogar a nivel estilístico por la diversidad de actitudes musicales que representan.

X.7.3. El Mediterraneísmo como estilo musical transversal: compositores franceses y catalanes

En este apartado veremos cómo el MEDÍsmo, más que un estilo singular y homogéneo, fue una corriente transversal que implicó a músicos de estilos y contextos diferenciados sensibles a tradiciones musicales ajenas a las de su propio contexto. De hecho, los primeros repertorios MEDÍstas. son franceses y se sitúan entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, mientras que los repertorios catalanes son más tardíos y se extienden hasta la segunda mitad del siglo XX. En general, se aprecia en los repertorios MEDÍstas. una gran diversidad de actitudes estilísticas que oscilan del regionalismo al neoclasicismo y a la vanguardia.

El primer círculo de compositores MEDÍstas. surge entorno a la Schola Cantorum. Así, Vincent d'Indy (1851-1931) compuso obras de inspiración mediterránea como la canción para voz femenina *Sur la mer* (1888), el dúo *O gai soleil* (1909) y las obras orquestales *Le poème des rivages* (1919-1921) y *Diptyque méditerranéen* (1925-1926)¹³⁴⁵. Por su parte, también es autor de diversas obras inspiradas en el Mediterráneo el cofundador de la Schola Charles Bordes (1863-1909), autor de la canción *Pleine mer* (1884) y *Pastorale* para orquesta (1888)¹³⁴⁶.

Un segundo núcleo de compositores MEDÍstas. lo constituyen discípulos regionalistas de la Schola interesados en el folclore que mostraron un especial interés por la música catalana. Así el regionalista Joseph Canteloube (1879-1957) fue un destacado folclorista discípulo de d'Indy, Bordes y Séverac que armonizó numerosos cantos populares. Puede que influido por su maestro Millet compusiera el himno *Als*

¹³⁴⁵ SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2000, vol. XII, pp. 372-373.

¹³⁴⁶ *Íd.*, vol. III, p. 892.

catalans (1923), la canción *La Pastoreta* (1935), *L'Oda nova a Barcelona* (1955) y *Lo Pardal* ésta última para cobla catalana¹³⁴⁷.

Por otra parte, la mayoría del catálogo del occitano Séverac, también discípulo de la Schola, contiene obras de temática MEDísta. Como breve aproximación destacamos el poema sinfónico teatral para orquesta de cuatro movimientos *Énée* (1906) de inspiración clásica. Además, sobresale el proyecto de un desaparecido oratorio danzado y con mímica para coro solistas y orquesta titulado *Méditerranée* (1906), basado en un poema lírico del escritor Paul Alibert, con el que Séverac trabajó durante años desde 1904 hasta su muerte. Especial mención merece la comedia en tres actos para solistas, orquesta, cobla catalana y ballet que recreaba la danza pagana del sol *Héliogabale* (1910).

También las suites para piano *Le Chant de la terre* (1901), *En Languedoc* (1904), *Cerdaña* (1908) así como la fantasía para piano *Sous les lauriers roses ou soir de carnaval sur la côte catalane* (1919) presentan temas folclóricos catalanes recreados. *Souvenir de Céret* (1919) es un dúo para violín y piano similar a la sardana *Minyoneta ou souvenir de Figueras* (1920). Otra de las piezas inspirada en temas de sardana es la obra coral *La perle des Pyrénées* (1913), mientras que *Trois recuerdos* (1914) evoca sonoridades andaluzas. Por su parte *La mort y la donzella* (1918) para voz y piano se inspira en una canción popular catalana. Finalmente *Cortège nuptial catalan* (1919) fue una obra para solistas, coro, pequeña orquesta y cobla.

Un tercer grupo lo formarían músicos de estilo ecléctico que también habrían escrito obras de inspiración mediterránea. Es el caso de Charles Koechlin (1867-1950) autor de las canciones corales *Midi* y *Dans le ciel clair* (1900), ésta última para coro, piano y orquesta, destacando además el poema sinfónico *La nuit* con el cuadro «En mer» (1904)¹³⁴⁸.

En cuarto lugar, encontramos autores franceses sensibles al folclore hispano como Raoul Laparra (1876-1943) y Henri Collet (1885-1951). Laparra fue el autor del estudio *Bizet et l'Espagne* (1934) en el que analizó los elementos hispanos de *Carmen* y compuso obras inspiradas en el cante jondo y las danzas de Albéniz. Entre sus obras propiamente MEDístas, destacamos *Chants de la mer et des villages* (1926) y la obra

¹³⁴⁷ *Íd.*, vol. V, pp. 44-45.

¹³⁴⁸ *Íd.*, vol. XIII, pp. 727-731.

vocal *Jardins près de la mer* (1931)¹³⁴⁹. El francés Henri Collet también compuso obras de inspiración hispana como *Sardane* para orquesta, viento y voz aguda (1931), *Danses espagnoles provençales* (1943), los dos *Conciertos flamencos* (1946) y finalmente *Album d'Espagne* (1948)¹³⁵⁰, ciertamente deudoras de las enseñanzas de Séverac, Pedrell, Olmeda y Falla.

Finalmente escribieron obras inspiradas en el MEDísmo. los compositores neoclásicos Francis Poulenc (1899-1963) y Darius Milhaud (1892-1974), ambos del grupo *Les Six*. Concretamente Poulenc concibió un MEDísmo. vanguardista próximo a los presupuestos cubistas de Apollinaire y Max Jacob. Destacan sus canciones para voz y piano *Cinc poèmes de Max Jacob* (1931) y *Deux poèmes d'Apollinaire* (1938), además de *Le travail du peintre* (1956) un homenaje a Miró, Picasso y Juan Gris. Añadimos el ballet para solo y orquesta *Quatre poèmes de Max Jacob* y finalmente la cantata profana también con texto de Max Jacob *Le bal masqué*¹³⁵¹. Por último, algunas de las óperas-minuto de Darius Milhaud (1892-1974) de inspiración mitológica evocan también la atmosfera mediterránea. Es el caso de *Pan et Syrinx* (1934).

En España, sobresale tan sólo un músico contemporáneo con obras de inspiración mediterránea: Joaquín Rodrigo (1901-1999). Si bien su extenso catálogo se inscribe dentro del nacionalismo neocasticista, Rodrigo musicó textos de escritores valencianos y catalanes como Verdaguer y otros novecentistas. Así destacan la *Cançó del Teuladí* (1934) para voz y piano del felibre valenciano Teodor Llorente, *Per la flor del liri blau* para orquesta y viento (1934) con texto del catalán Salvat-Papasseit, «Canticel» de *Quatre cançons en llengua catalana* para soprano y orquesta y el *Tríptic de Mossèn Cinto* con texto de Verdaguer ambas de 1935, así como la canción para voz y piano «El mar me llama» de *El duende azul* (1946)¹³⁵².

En Cataluña, el MEDísmo. fue un fenómeno musical más tardío que el caso francés vinculado primeramente al Nacionalismo (Morera), después al Novecentismo (Pahissa) y finalmente al grupo de compositores independientes catalanes (CIC) o «Grupo de los 8» (Mompou, Blancafort, Gerhard y Toldrà entre otros), aglutinando además a compositores-intérpretes (Casals) y a compositores de la segunda mitad del

¹³⁴⁹ *Íd.*, vol. XIV, p. 267.

¹³⁵⁰ *Íd.*, vol. VI, p. 121.

¹³⁵¹ *Íd.*, vol. XX, pp. 227-234.

¹³⁵² *Íd.*, vol. XXI, pp. 449-500.

siglo XX (Montsalvatge) sensibles tanto a las temáticas de inspiración mediterránea como a los elementos de inspiración popular (cobla catalana y folclore), reelaborados con nuevas plantillas tímbricas (por ejemplo, cobla catalana y orquesta) pues la sofisticada elaboración del folclore catalán es cualidad intrínseca del MEDísmo, síntesis de clasicismo y música popular.

Una de las primeras obras MEDístas. que se estrenó fue la ópera *Empòrium* del nacionalista Enric Morera (1865-1942). En la glosa «*Empòrium*» (*La Veu de Catalunya*, 19 de enero de 1906), Eugeni d'Ors exclamaba a propósito de su estreno: «...¡ Padre Mediterráneo, mar nuestro! Si ahora toda vuestra alma se nos fuese a revelar en música. ¡Qué momento!»¹³⁵³. Otras obras de inspiración mediterránea de Morera son la ópera *Sitges* (1897) y la canción *La barca* (1903).

Por otro lado, el compositor gerundense Juli Garreta (1875-1925) desarrolló el MEDísmo. musical en su producción sinfónica. Su catálogo orquestal con *Preludi mediterrani* (1918), *Suite empordanesa* (1920) –ganadora del premio de la Festa de la Música Catalana-, el poema sinfónico *Pastoral* (1922) y la visión sinfónica *Les illes Medes* evocan los paisajes mediterráneos de su tierra natal Sant Feliu de Guíxols en la Costa Brava.

Jaume Pahissa (1880-1969) fue el compositor más emblemático de la generación novecentista¹³⁵⁴. Su producción comprende obras de inspiración MEDísta. Es el caso de *Cant i corteig nupcial* (1900) para orquesta, *A les costes mediterrànies* (1904), la ópera clasicizante *Gala Placídia op. 1* (1906-1913), el ballet *Noces a la muntanya*, el dúo para violonchelo y piano *Pastoral* y el cuarteto para piano *Melodía pastoral* (1948), junto al ballet *Dances de la matinada de Carnestoltes* (1954) y el quinteto de viento *Dos cançons del camp* (1955)¹³⁵⁵. Ors afirmaba a propósito de la música de Jaume Pahissa (1880-1969):

*Que la música sigui mediterrània, si pot, per a nodrir l'escultura mediterrània,
si pot, per a nodrir les mediterrànies eleccions. En Pahissa s'ha empès la*

¹³⁵³ D'ORS, Carles. *Op. Cit.*, pp. 202-203.

¹³⁵⁴ Como biografía de referencia véase el estudio de: AVIÑOA, Xosé. *Jaume Pahissa: un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.

¹³⁵⁵ SADIE, Stanley (ed.). *Op. Cit.*, vol. XVIII, p. 899.

*mediterraneisació de la música. Altres s'emprendran la mediterraneisació de la poesia. I demà tot s'ens enllaçarà: la música amb l'escultura; la metafísica amb les eleccions*¹³⁵⁶.

Intérprete y también compositor, Pau Casals (1876-1973) compuso obras de inspiración mediterránea como la canción *De cara al mar* (1935) para soprano y piano con texto de Joan Llongueras. Casals escribió además la sardana *Sant Martí del Canigó*, *sardana de l'exili* (1943) para orquesta y cobla.

Del grupo de compositores independientes catalanes (CIC) o «Grupo de los 8» destaca el compositor y pianista barcelonés Frederic Mompou (1893-1987). Debido a su carácter personal y autodidacta, rechazó la etiqueta de impresionista afirmándose como un músico que aspiraba al regreso de la «claridad mediterránea». Entre su corpus de inspiración MEDísta. destacan *Fêtes lontaines* (1920), *Paisajes* (1942-1960), *Cançó de la fira* (1946), *Sant Martí* (1962) y el coral *Ball rodó* (1976). Mompou también reelaboró melodías folclóricas catalanas en *Cançons i danses* como «El rusiñol» o «El cant dels ocells».

De la misma generación, Manuel Blancafort (1897-1987) se interesó por el folclore catalán, así como la estética francesa y el clasicismo. Durante los primeros años compuso obras regionalistas de gusto mediterráneo como *Pastorel·la* (1927), *Matí de festa a Puigraciós* (1929) seguidas de *Concert ibèric* (1946) para piano y orquesta, *Tema de dansa* para piano (1947) y *Sardana simfònica* (1949). De su etapa de madurez sobresalen el coral para órgano *Salve estrella de la mar* (1972), *Camí sota les branques* (1973) y *Cantos de mis montañas* (1974).

Robert Gerhard (1896-1970), discípulo de Schoenberg, fue otro compositor independiente catalán (CIC) o del «Grupo de los 8» que participó junto con Prats, Miró, Foie y Sert en la creación del grupo vanguardista ADLAN o *Amics de l'Art Nou*. Cultivó un «dodecafonismo mediterráneo» especialmente en sus sinfonías y se interesó por el regionalismo catalán de los años cuarenta. Destacan obras para pequeños y originales conjuntos instrumentales como la *Sardana I* para cobla y la *Sardana II* para

¹³⁵⁶ D'ORS, Carles. *Op. Cit.*, p. 56.

once instrumentos de viento (1930), así como *Sis cançons populars de Catalunya* para voz y orquesta (1933)¹³⁵⁷.

Las canciones con textos catalanes contemporáneos de Eduard Toldrà (1895-1962) constituyen por su doble influencia franco-catalana de tendencia romántica, un repertorio musical novecentista muy sensible al ideario MEDísta. Mención especial merece el emblemático cuarteto de cuerda *Vistes al mar* (1921). Le siguen otras treinta sardanas para cobla, entre las que señalamos la sardana de concierto *Empúries* (1926), la obra coral *Set cançons populars catalanes* (1959) y *Nou cançons populars catalanes* para solista vocal¹³⁵⁸.

Finalmente el compositor y crítico gerundense Xavier Montsalvatge (1912-2002) alumno de Millet, Morera y Pahissa quedó fascinado por las figuras de Casals, Toldrà y la vanguardia musical europea con la que mantuvo contacto. Montsalvatge se alejó de los presupuestos estéticos germánicos para inclinarse hacia el refinamiento de la estética francesa y mediterránea.

Así en los años sesenta, acontece la «segunda mediterraneidad» de Montsalvatge, síntesis del lenguaje del compositor con diferentes propuestas vanguardistas. Su corpus MEDísta. comprende: dos obras para cobla, el ballet *La Venus d'Elna* (1946), *Sinfonía mediterránea* (1949), *Laberint* (1971), *Serenata a Lydia de Cadaqués* para flauta, piano y orquesta (1972), *Homenaje a Manolo Hugué* para soprano y orquesta (1972), *Sum vermis* con texto de Verdaguer (1974), *Microrapsòdia (A la memòria de Pau Casals)* para violín y piano (1976), *Sí a Mompou* para mano izquierda (1983), *Diálogo con Mompou* para violín, violonchelo y piano (1988) y *Tres postals il·luminades* para orquesta de cuerdas (1991).

Finalmente podemos apreciar la adopción del MEDísmo. musical en varias composiciones de Selva. Un MEDísmo. que se concreta a partir de la adopción de temáticas religiosas y referentes marítimos. Así, subyace en Selva un interés por recrear musicalmente fiestas y costumbres religiosas. Es el caso de las canciones *La nit de la Puríssima* y *Mes de Maria* (1929), el trío dedicado a la Virgen de Montserrat *Pensament matinal* (1931), así como las canciones del album para voz y piano *Deu*

¹³⁵⁷ SADIE, Stanley (ed.). *Op. Cit.*, vol. IX, pp. 691-697.

¹³⁵⁸ Richard P. Paine. *Hispanic traditions in XXth. century catalan music, with particular reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge* (Ph. D. University Lancaster, 1985), pp. 117-118.

cançons originals «La Candelera», «Puríssima» y «Els reis» (1935). Selva también usó referencias marítimas en composiciones como «Canyes i oreig» de la suite para piano *Records i entremeliadures* (1931), así como «Cançó vora la mar blava» del álbum para piano *Primers jocs* (1931). Finalmente por su claridad armónica la suite *Cants de llum* (1929) refleja los ideales novecentistas del MEDísmo¹³⁵⁹. Su programa de inspiración mediterránea se divide en cinco cuadros, el primero de los cuales es una canción de cuna titulada «*Mar i sol*» (*Bressolera*).

En definitiva, no existe pues un único MEDísmo. estilístico sino plurales adaptaciones del MEDísmo. que como corriente transversal cosmopolita y nacionalista es fuente de inspiración de los diversos lenguajes musicales contemporáneos, siendo el MEDísmo. de Selva un claro ejemplo de la supervivencia de esta corriente estilística franco-catalana en Cataluña después de la Primera Guerra Mundial.

¹³⁵⁹ Sobre el MEDísmo. de la suite *Cants de llum* (1929) hemos presentado una comunicación en: FONT, Montserrat. « Blanche Selva (1884-1942): una compositora entre París y Barcelona». Hans-Joachim Hinrichsen y Laurenz Lütken (eds.). *Passagen. 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* (Zürich, 10. Bis 15. Juli 2007). Kassel: Bärenreiter, 2007, p. 146.

CAPÍTULO XI:

RECEPCIÓN DE BLANCHE SELVA EN CATALUÑA

XI.1. INTRODUCCIÓN

Fig. 78. Retrato de Blanche Selva, ca. 1920.

En este capítulo, daremos a conocer la acogida inmediata y póstuma de Blanche Selva en Cataluña. Para ello, analizaremos la repercusión de la autora a nivel literario en la prensa española (apdo. XI.2), así como más concretamente su presencia en la prensa catalana (apdo. XI.3) y en otros escritos no publicados relativos a la pianista (apdo. XI.4).

Desde una perspectiva práctica, se abordarán los conciertos y homenajes póstumos rendidos a la intérprete en nuestro país (apdo. XI.5), haciendo especial hincapié en las grabaciones históricas documentadas en Cataluña (apdo. XI.6). Por otro lado y desde una perspectiva visual, se detallarán los retratos e ilustraciones artísticas sobre la pianista localizados en Cataluña (apdo. XI.7), así como las fotografías también documentadas en Cataluña (apdo. XI.8). Además, se detallará la literatura póstuma generada en torno a la autora (apdo. XI.9). Finaliza el capítulo un estudio sobre su difusión radiofónica (apdo. XI.10) y su presencia digital en internet (apdo. XI.11).

Así, consideramos que el estudio de su recepción tanto directa como indirecta permitirá observar tanto el protagonismo de Selva como intérprete, como deducir de la experiencia de sus *performances* su posible trascendencia en la historia de la interpretación contemporánea.

XI.2. BLANCHE SELVA EN LA PRENSA ESPAÑOLA: ÉXITOS DE UNA INTÉRPRETE VIRTUOSA

Fig. 79. «Blanche Selva al piano». Caricatura de Dallès (París, 1908). Lámina, 24,5 x 22,5 cm. Colección Meyer, BNF.

Predominan en la prensa española noticias de Selva como intérprete. Las primeras referencias proceden de Joaquín Turina (1882-1949), antiguo discípulo de Selva y cronista desde París para la *Revista Musical* de Bilbao. Así, durante el bienio 1911-1913 la revista se hizo eco de los conciertos de Selva en la Société Nationale en los que dio a conocer especialmente la nueva música francesa. Primeramente Turina, menciona en la *Revista Musical* de marzo de 1911, su asistencia al 378º concierto de la Société Nationale el 25 de febrero de 1911 en la Sala Pleyel, concierto en el que Selva junto con la Sociedad Moderna de Instrumentos de Viento interpretó el *Quinteto* de Magnard, la *Sonate pour violoncelle et piano* del mismo autor, junto con M.F.Pollain, y finalmente un fragmento de las *Pièces pittoresques* de Chabrier. La crítica que sigue ensalza el virtuoso talento de la intérprete a propósito de la interpretación del *Scherzo-valse* de Chabrier:

La Nacional y la Independiente continúan sus conciertos cada una en la vía impuesta por ella. La Nacional nos dio una sesión muy interesante con obras de Magnard y Chabrier. Magnard músico-campesino hecho en el molde de d'Indy, es algo áspero, pero esto da cierto color a su música, muy interesante aunque larga en sus desarrollos. En cuanto a Chabrier es y será siempre un maestrazo, y aquella noche la

eminente Blanca Selva, la pianista de más libras que conozco, rayó a gran altura en el *scherzo-valse*, verdadera perla musical...¹³⁶⁰.

En la *Revista Musical* de Bilbao de enero de 1912, Turina aplaude de nuevo a Selva con motivo de un concierto monográfico dedicado a Séverac en la Société Nationale de París:

Los conciertos menores se van multiplicando poco a poco, bien recibidos casi siempre por un público que nunca paga, si bien unos son interesantes y otros aburridísimos. Entre los interesantes, debo hablar de los de Blanca Selva, inmensa pianista en el doble sentido físico e intelectual, que, entre otros conciertos, ha dado uno dedicado a las obras de Séverac desde el *Chant de la terre*, poema agrícola o poco menos, hasta *Cerdaña*, su última obra¹³⁶¹.

Un año después, Turina menciona a Selva con parecidas apreciaciones, esta vez refiriéndose a una de sus actuaciones camerísticas. En la *Revista Musical* de Bilbao de febrero de 1913, leemos: «Blanca Selva, cada día con más libras y cada día más apasionada de los Franck y d'Indy, organiza conciertos con el cuarteto Sangrà *mi-catalan, mi-français*»¹³⁶².

En la crónica parisina siguiente del 9 marzo de 1913 de la *Revista Musical* de Bilbao, Turina menciona las interpretaciones de d'Indy y Séverac por parte de Selva. Concretamente Turina se refiere al 397º concierto de la Société Nationale (París: 1-III-1913, Sala Pleyel) en el que Selva interpretó los dos fragmentos de *Cerdaña* «En tartane» y «Ménetriers et glanneuses» de Séverac:

La nacional dio dos conciertos mediocres como novedades, pues lo único saliente fue la interpretación que Blanca Selva dio de la *Sonata en mi*, de Vincent d'Indy y de la *Cerdaña* de Séverac que, en mi opinión es una de las obras más luminosas y pintorescas de su autor¹³⁶³.

¹³⁶⁰ TURINA, Joaquín, « París ». Bilbao: *Revista Musical* III/3, 14-III-1911. En: Alfredo Morán (ed.). *Joaquín Turina corresponsal en París...y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, p.43.

¹³⁶¹ TURINA, Joaquín, « París ». Bilbao: *Revista Musical* IV/1 (Enero 1912). En: *Ibíd.*, p.70.

¹³⁶² TURINA, Joaquín, « París ». Bilbao: *Revista Musical* V/2, 14-II-1913. *Ibíd.*, p.82.

¹³⁶³ TURINA, Joaquín, « París ». Bilbao: *Revista Musical* V/3, 9-III-1913. *Ibíd.*, p.84.

Seis años después, documentamos las primeras actuaciones de Selva en España acompañadas de calurosos aplausos por parte del público. Concretamente destacan las críticas del segundo Festival Artístico celebrado en el Kursaal de San Sebastián en julio de 1919, ocasión en la que Selva ofreció dos conciertos. En el primero de ellos, interpretó obras de Franck, Rameau, Pasquini, Chopin, Fauré y Séverac. En él, la crítica Veronique destacó los «clamorosos aplausos del público [...] una de las más calurosas ovaciones escuchadas» así como el virtuosismo de la intérprete, aludiendo a sus gafas redondas:

Mlle. Selva es pues una «virtuosa» del piano; pero lo es en el mejor sentido de la palabra. Matiza las obras sin exageración, prestando a cada frase su valor verdadero y dando a todos sus fragmentos una expresión justísima, impecable. A través de sus gafas redondas en la partitura investigando [...] los pensamientos del autor, para llevarlos con toda fidelidad al teclado. Y sus manos, servidoras activas de su cerebro, realizan el milagro de dar vida a las armonías muertas que yacen en el pentagrama...¹³⁶⁴

En el segundo concierto de San Sebastián, pudieron escucharse un concierto para piano y orquesta de Bach así como *Iberia* de Albéniz. Aquí la crítica señaló también un «triunfo ruidosísimo» del concierto, debido al dominio de la verdadera expresividad española por parte de Selva en la interpretación de las páginas albenicianas:

Sin ser española, Mlle. Blanche Selva sabe adaptarse y sentir nuestra música, la música verdaderamente española, la música de Albéniz y de Falla y de Turina y de Granados [...]. La señorita Selva cuyo dominio del teclado es una maravilla, no es solamente un prodigio de mecanismo y de facultades, sino un alma que vibra al unísono de la del compositor¹³⁶⁵.

Por otro lado, dos periódicos burgaleses se hicieron eco de la primera gira española de Selva, gira que tuvo también una exitosa acogida por parte del público. Así, con motivo del concierto realizado en Burgos el 17 de enero de 1923 el *Diario de Burgos* relataba además de las obras ejecutadas (Rameau, Couperin, Mozart, Schumann,

¹³⁶⁴ VERONIQUE. «Gran Casino: Mlle. Blanche Selva». San Sebastián: 5-VII-1919.

¹³⁶⁵ «Gran Casino: Mlle. Blanche Selva». San Sebastián: VII-1919.

Fauré, Chabrier, Franck, Debussy, Ravel y Albéniz) que: « Blanca Selva estuvo admirable, sacando un magnífico partido de todas las obras que ejecutó y siendo calurosamente aplaudida, pues hubo de salir repetidas veces al palco escénico»¹³⁶⁶. José María Reovide añade en *El Castellano* que en la interpretación de *Iberia* de Albéniz, Selva «tan gallardamente demostró sus portentosas cualidades de pianista prodigiosa y gran intérprete», a la vez que el concierto resultó:

[...] una espléndida exposición de ese arte francés, que es todo equilibrio, elegancia y sutileza. Y en verdad que no podría hallarse persona que mejor supiese colocar cada cuadro en su apropiado ambiente lumínico, y más atinadamente los explicase y comentase que Blanche Selva, maestra de los maestros así en la técnica como en la dicción o interpretación¹³⁶⁷.

Un año después, y en el marco de la segunda gira de la intérprete por la península, dos periódicos valencianos *Las Provincias* y *La Correspondencia* evocan el concierto que la intérprete ofreció en el teatro de Valencia el 17 de marzo de 1924, en el seno de la Sociedad Filarmónica, interpretando el mismo repertorio ofrecido en Burgos un año antes. La crítica de *Las Provincias* comparó el arte femenino de Selva con el de Clara Schumann: «Por la sencillez, el encanto de la ejecución, aquella devoción ante la obra, tal nos parecía Blanca Selva...añadiendo la comprensión moderna del arte y las cualidades personales de la celebrada pianista francesa»¹³⁶⁸. La crítica subrayaba los calurosos aplausos que la intérprete recibió a raíz de cerrar el concierto con la interpretación del segundo cuaderno de *Iberia* de Albéniz:

Las enormes dificultades de esta obra fueron felizmente vencidas por la artista. Su estilo resultó perfecto, con aciertos de color y de carácter muy hermosos. No en vano le dedicó Albéniz esos tres números a la insigne pianista. Y ésta mostró un ardimiento juvenil y unos matices exquisitos, que dieron por resultado una versión clara y llena de interés, muy especialmente desde el punto de vista rítmico¹³⁶⁹.

¹³⁶⁶ TRÉMOLO. «La Filarmónica». Burgos: *Diario de Burgos*, 18-I-1923, p.2.

¹³⁶⁷ REOVIDE, J.M^a. «La Filarmónica: Blanca Selva». Burgos: *El Castellano*, 18-I-1923, p.1.

¹³⁶⁸ «En la Filarmónica: Concierto de Blanca Selva». Valencia: *Las Provincias*, 18-III-1924, p. 1.

¹³⁶⁹ *Ibíd.*, p.2.

De manera poco habitual *La Correspondencia* reprochaba a la intérprete la extensión del programa ofrecido así como la «falta de calor, de íntimo entusiasmo que tanto seducen a nuestro auditorio», si bien la ensalzaba como la «mejor pianista francesa» por su «perfecta dicción», «cuadratura envidiable», siendo excesiva su «sincera interpretación de acompasado mecanismo, propio de otros climas y ambientes»¹³⁷⁰.

Tres años más tarde, el diario *ABC* de Madrid daba noticia del concierto celebrado en el Palacio Círculo de Bellas Artes organizado por la Asociación Cultural de Música en el que Selva interpretó obras de Bach, Beethoven, Scarlatti y Rameau. La crítica destacaba por un lado su virtuosismo sensible y femenino afín al de Wanda Landowska:

Es Blanca Selva, ante el piano, erudita profunda y ejecutante consciente. Es, en fin, autoridad musical, que, como Wanda Landowska, da al «preciosismo», no un valor absoluto, sino relativo, por entender que la belleza estética está en la esencia más que en la forma [...].«El nosotras somos nosotras» pueden agregar sin jactancia ridícula, cuando de ellas son intérpretes pianistas de la sensibilidad y del talento de Wanda Landowska y Blanca Selva¹³⁷¹.

Por otro lado, su reconocimiento «como una de las mejores intérpretes de la música clásica» y finalmente el éxito del recital entre el público:

El éxito de Blanca Selva en el recital de ayer fue un nuevo triunfo clamoroso, según era de esperar. Los aplausos entusiásticos del numeroso y distinguido auditorio sonaban a sumiso acatamiento al «nosotros somos nosotros» que palpitaba en las obras de Bach, Beethoven, Scarlatti y Rameau, admirablemente ejecutadas por la ilustre pianista¹³⁷².

¹³⁷⁰ «Sociedad Filarmónica: Recital por Blanca Selva». Valencia: *La Correspondencia*, 19-III-1924.

¹³⁷¹ A.M.C. «Blanca Selva en la Cultural de Música». Madrid: *ABC*, 26-I-1927.

¹³⁷² *Íd.*

Por su parte, el *Boletín Musical* de Córdoba de marzo de 1928 daba noticia a propósito de las actividades realizadas por dicha orquesta desde 1922, de Blanche Selva como una de las artistas que participó con la Orquesta Sinfónica de Bilbao¹³⁷³.

Por último, en la madrileña revista *Letras. Revista del Hogar*, Turina, al recordar en 1948 una reunión musical en casa de Albéniz ca. 1905, describe el aspecto de Selva: «Blanca Selva destaca su enorme humanidad, vestida de negro con adornos morados, lo que le da un tinte eclesiástico a su figura»¹³⁷⁴. El relato termina con la llegada del guitarrista y compositor Ángel Barrios (1882-1964) y la interpretación de fragmentos de *Iberia* por parte de Selva:

Decidido, como siempre, se sienta al piano e intenta tocar una de [las piezas de *Iberia*] de Albéniz, tecleando con las manos y cantando a toda voz. ¡Qué desastre! Pero Blanca Selva corre en su auxilio, y con su maestría interpreta magníficamente la maravilla *Iberia*. Es todo un mar de poesía: «Evocación», «El Puerto», «Triana»...Albéniz, desde un rincón, regocijadísimo, nos señala a la pianista que navega segura por el teclado, sin miedo a las dificultades¹³⁷⁵.

En definitiva, la crítica española subraya el virtuosismo de la intérprete, especialmente en la interpretación de música clásica, francesa y española – sobretodo Albéniz-, así como el éxito de Selva entre el público hispano, comparándola con otras intérpretes femeninas (Clara Schumann y Wanda Landowska). Resultan también llamativas las alusiones a la imagen física de la autora (vestimenta, obesidad y gafas), especialmente por parte de Turina; hecho que contribuyó a resaltar la condición femenina de la intérprete.

XI.3. PROYECCIÓN DE BLANCHE SELVA EN LA PRENSA CATALANA

De todos modos, la proyección de Selva en España fue esencialmente catalana. En la prensa catalana general (*La Vanguardia*, *La Publicitat*, *La Noche* y *El Noticiero*), aparecen algunas noticias relativas a su perfil pianístico y a la pureza de sus interpretaciones. Más abundantes son las noticias de los conciertos de Selva fuera de

¹³⁷³ «Orquestas: La Orquesta Sinfónica de Bilbao». Córdoba: *Boletín Musical* I/1 (Marzo 1928), p.1.

¹³⁷⁴ TURINA, Joaquín. «Viajes musicales: París». Madrid: *Letras. Revista del Hogar* XI (sic) [XII]/132 (Julio 1948). En: Alfredo Morán (ed.). *Op. Cit.*, p.162.

¹³⁷⁵ *Ibíd.*, p.163.

Barcelona con el dúo Joan Massià en la prensa local. Entre 1926 y 1930 se suceden múltiples referencias presentes en periódicos de la provincia de Barcelona como *L'Abella* y *Pla de Bages* (Sallent), *Pàtria* (Manresa), *Diari de Sabadell i sa comarca* (Sabadell), *Eco de Badalona* (Badalona); así como de la provincia de Girona: *L'Avi Muné* (Palamós), *Palmàrium* y *Acció Social Obrera* (Sant Feliu de Guíxols), *Diario de Gerona* (Girona) y *Revista d'Olot* (Olot). Así pues, son frecuentes en la prensa local elogios al dúo Massià-Selva por su complicidad y virtuosismo, éxitos y reconocimientos por parte del público también palpables en las críticas a los conciertos del centenario Beethoven.

Es en la prensa especializada donde Selva está más ampliamente representada tanto en la *Revista Musical Catalana* (1922-1930) como en *Fruïccions*, *Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* y *Noticiari* boletín de la misma asociación (1927-1937). Así, la *Revista Musical Catalana* se centra en dar a conocer, como la prensa española y local, la faceta interpretativa de la autora, con excepcionales referencias a su faceta compositiva, musicográfica y pedagógica. En este sentido, predominan en la *RMC*, alusiones a Selva como verdadera intérprete, con referencias a las ovaciones finales en sus conciertos. Mientras que unas críticas enfatizan el dominio del catalán de la autora, otras ensalzan por su misticismo, la elevada espiritualidad o sacerdocio casi apostólico de las interpretaciones de Selva. Finalmente *Fruïccions*, *Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* y su sucesor el *Noticiari*, boletín de la misma asociación cubrieron desde 1927 a 1937 varias noticias sobre Selva como intérprete y pedagoga.

En síntesis, la amplia y dilatada presencia de Selva en la prensa catalana permite observar la positiva acogida de la pianista franco-catalana por parte de la crítica sensible al pianismo de su tiempo y también al hecho de que Selva fuera una intérprete femenina, compositora, musicógrafa y pedagoga. En esta breve aproximación a la recepción de la pianista son destacables las interpretaciones especialmente de Beethoven, entre otros autores como Albéniz; así como sus exitosas actuaciones con el violinista y dúo Joan Massià.

Es más, identificamos cinco grandes temas que configuran el ideario común presente en la crítica catalana sobre Selva y que pasamos a desarrollar: cualidades técnicas y artísticas y reconocimiento del público (XI.3.1.), espiritualidad y misticismo en sus interpretaciones (XI.3.2.), conmemoraciones al centenario de la muerte de

Beethoven (XI.3.3.), recepción en la prensa del dúo Selva-Massià (XI.3.4.) y otras facetas: la composición y la pedagogía (XI.3.5.).

XI.3.1. Cualidades técnicas y artísticas y reconocimiento del público

Primeramente sobresalen como cualidades técnicas y artísticas ensalzadas por la crítica la perfección, claridad, pureza, equilibrio, simplicidad y sinceridad de sus ejecuciones¹³⁷⁶. De hecho, la crítica del concierto del 18 de diciembre de 1921 subrayaba las «grandes cualidades de orden técnico y artístico» que avalaban a Selva, elogiando las interpretaciones de Franck, Albéniz, Debussy y Ravel, y especialmente el *Poème des montagnes* de d'Indy causando «una de aquellas sensaciones de arte que uno jamás olvida»¹³⁷⁷. Así, *La Vanguardia* a propósito del mismo recital ensalzaba la pulcritud de su ejecución, «su estilo expresivo sin exageraciones, la robustez de su pulsación [y] su habilidad en producir sonoridades preciosas y atractivas»¹³⁷⁸. Es decir, una ejecución clara e inteligible que le acarreó el éxito entre el público.

Cualidades técnicas que en alguna ocasión imprimían una falta de expresividad en sus interpretaciones. Así, la crítica al concierto del 20 de diciembre de 1921 con obras de Bordes, Albéniz y Séverac consideró que el «sentido y justeza de estilo» de las interpretaciones de Bordes y Séverac adolecieron de «certa grisor que minva llur intensitat expressiva», mientras que en las páginas de *Iberia* faltó encontrar más exteriorizados el «color y la viveza» características de Albéniz¹³⁷⁹.

Otra crítica a la sesión del 14 de enero de 1927 resalta la pureza en la interpretación de una de las suites francesas de Bach, la inteligente y luminosa ejecución de todo el programa así como la devoción por el gran arte al servicio de un ideal

¹³⁷⁶ Cualidades que con anterioridad la prensa francesa también ensalzó. Véase el epígrafe «Vitesse, douceur, énergie, spiritualité» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 119-120.

¹³⁷⁷ « En totes les obres poguérem admirar la gran artista, que fou contínuament festejada amb xardorosos aplaudiments; un cop més ens feu sentir el pes de la seva autoritat en les interpretacions franckianes, i la seva ductilitat per arribar el més aprop possible de la gràcia i elegància supemes de l'art d'Albéniz, i la seva delicadesa de matisos i coloracions en les pàgines de Ravel y de Debussy. Més on triomfà de la manera més absoluta fou en el formós "Poema de les muntanyes", del qual ne sap extreure tota la generosa saba i la profunda tendresa i emoció que inclou sota la seva apariencia pintoresca i descriptiva». En: «Orfeó Català: Concerts en dies festius a la tarda», *RMC* XIX/217 (Enero 1922), pp. 13-14.

¹³⁷⁸ «Palau de la Música Catalana: Blanca Selva». Barcelona: *La Vanguardia*, 21-XII-1921.

¹³⁷⁹ *Íd.*, pp. 16-17.

elevado por parte de ambos intérpretes (Selva y Massià)¹³⁸⁰. Términos parecidos como puro encanto, justeza, pureza y equilibrio aparecen en la crítica al concierto colectivo del 7 de febrero del mismo año en la AMdC, en el que Selva interpretó obras de Bach, Couperin, Scarlatti y Beethoven¹³⁸¹.

Por otro lado, a propósito del ciclo de audiciones explicadas «Les grans sonates per a piano de Beethoven» en la AAM celebrado entre marzo y abril de 1927, la crítica subraya el carácter ecléctico de la pianista¹³⁸², la escritura de notas al programa y conferencias explicativas que preceden sus interpretaciones, así como la pureza segura y luminosa de su ejecución. Rasgo el de la luminosidad que reaparece en la crítica a los *Concerts Blaus* acontecidos en marzo de 1927:

*I en tocar sola, Blanca Selva encisà, un cop més, als aficionats, en cisellar, per exemple les pàgines lluminoses, espirituals, de Couperin, de Pasquini i de Scarlatti. Admirable, en veritat. L'exquísida pianista lluí, a més, les seves fineses, les seves boniqueses i dolçors sonores, en interpretar les dues pàgines de Ravel y Debussy*¹³⁸³.

Otras veces la crítica define la técnica de Selva en términos de pulcritud y delicadeza. Así, en 1928, la crítica de la RMC al dar la noticia de la conmemoración del centenario Schubert en la AAM (9 y 21 de mayo) afirmaba: «*La senyora Selva executà amb una pulcritud i finesa extraordinàries quatre Impromptus, tres Moments musicals i un graciós Scherzo, junt amb la bella Fantasia (El Vianant) que deixà l'auditori fortament impressionat*»¹³⁸⁴.

Por su parte, el periódico local *L'Abella* de Sallent (Barcelona) se hacía eco del concierto celebrado en dicha localidad el 20 de octubre de 1929, presentando a Blanca Selva como «*apòstol de la música*» de técnica extraordinaria: «*I les seves mans,*

¹³⁸⁰ X. «Blanca Selva i Joan Massià. Tercera audició explicada d'obres de J.S. Bach i W.A. Mozart», *RMC* XXIV/277-278 (Enero-Febrero 1927), p.34.

¹³⁸¹ «Palau de la Música Catalana: Associació de Música "Da Camera". 7 febrer», *RMC* XXIV/281-284 (Mayo-Agosto 1927), p.13.

¹³⁸² «*Blanca Selva, en canvi, no coneix, es pot dir, altra especialitat que la de la bona música. Ha tocat ja, per exemple, tota l'obra de Bach; diu de manera fina, espiritual, les pàgines de Couperin o de Scarlatti, etc.; toca com ningú les pàgines saborosíssimes i sempre personals del vell i bondadós i sincer Franck; executa després les produccions moderníssimes de Séverac, de Ravel, del nostre Albéniz, etc....; i ara ha dedicat com ja és sabut, a l'Associació d'Amics de la Música, 5 sessions a Beethoven*». *Íd.*

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 218.

¹³⁸⁴ «Barcelona. Palau de la Música Catalana. Associació d'Amics de la Música: Blanca Selva-Joan Massià», *RMC* XXV/295 (Julio 1928), pp. 245-246.

*dotades d'una tècnica prodigiosa, expressives en intensitat i en exquisitat, guiades per una ànima essencialment musical, han servit perfectament aquest afany de fer de la Música la més alta de les necessitats humanes»*¹³⁸⁵. El periódico adjuntó los comentarios de Selva de las piezas que integraron el programa¹³⁸⁶.

Un año después el mismo periódico local *L'Abella* de Sallent (Barcelona) daba noticia de los dos conciertos ofrecidos por Blanca Selva y Joan Massià en cuaresma de 1930 con obras de Schubert, Weber, Mozart, Séverac, Schumann y la propia Selva. El crítico Ferran Planes añadía que «*L'estil Blanca Selva és atraient i revelador de tot un caràcter. El nostre públic seguí conscient l'interès de cada concert*»¹³⁸⁷.

XI.3.2. Espiritualidad y misticismo en sus interpretaciones

La crítica especializada señala también de espiritual el arte de Selva, rasgo extensible a todos los autores interpretados por la pianista. Sobre el octavo concierto de la AMdC celebrado el 12 de marzo de 1924, la crítica ensalzaba la originalidad de la pianista, poseedora de una técnica y por encima de todo de un ideal que defiende ardientemente. Su autor confiesa haber admirado siempre las «*interpretacions justíssimes, sentides, estudiades, profundes de les pàgines, per exemple, de Cèsar Franck (que potser ningú no executa amb l'agudesa espiritual de Blanca Selva), de d'Indy, Séverac, Ravel, etc. L'aplaudírem, per tant, una vegada més amb ferma convicció*»¹³⁸⁸.

En 1927, otro periódico local de Manresa *El Pla de Bages* ensalzaba la interpretación beethoveniana comparando la divina interpretación del dúo Selva-Massià

¹³⁸⁵ «Blanca Selva i Joan Massià. El concert a l'Orfeó Sallentí». *L'Abella*, II/16 (Octubre, 1929), pp.4-5.

¹³⁸⁶ SELVA, Blanca. «Breus comentaris». Sallent: *L'Abella*, II/16 (Octubre, 1929), pp.5-7.

¹³⁸⁷ PLANES, Ferran. «VII Sessions d'art a l'Orfeó Sallentí: Quaresma de 1930». Sallent: *L'Abella*, II/ 20 (Febrer-Març 1930), p.19.

¹³⁸⁸ X. «Vuitè concert», *RMC* XXI/244 (Abril 1924), pp. 102-103.

con el sacerdocio y el evangelio: «*Us estimem perquè mireu les solfes com un altar, i féu de l'art un sacerdoci. Virtuts que no ténen preu*»¹³⁸⁹.

Sobre el concierto celebrado en la Associació de Música de Sabadell (Barcelona) el 30 de diciembre de 1927 por Selva y Massià, *Diari de Sabadell i sa comarca* aplaudía entre otros el «juego purísimo» y la espiritualidad en la interpretación de la *Sonata en Fa bemol* de Mozart para piano y violín, así como la «esponjosa suavidad» de Selva al interpretar cuatro piezas de Scarlatti. El crítico subrayaba la magnífica interpretación de la sonata para piano y violín de Cesar Franck y el aplauso del público: «*Blanca Selva i Joan Massià en fan una grandiosa creació; el públic atent premià la seva pulcra labor amb fervents aplaudiments*»¹³⁹⁰.

Por otro lado, el alumno y crítico Xavier Gols destacaba en el periódico *La Nau. Diari del Vespre* (Barcelona) el aspecto casi místico o religioso en la forma de entender la música que tenía Blanca Selva, calificando sus interpretaciones como «llenas de alta espiritualidad»¹³⁹¹. Esta dignificación del intérprete que siente la música casi como una religión también es evocada en otra crítica del 25 de mayo de 1928: «*Sota els seus dits subtils, les obres prenen un alè vivificador, les idees dels autors adquireixen una consistència entre la qual ella sap fer veure l'ànima del que interpreta, amb tota la seva dolor o alegria*»¹³⁹².

¹³⁸⁹ BLANCH, Miquel. «Concerts Íntims: El Recital de Blanca Selva i Joan Massià». Manresa: *El Pla de Bages*, 20-XII-1927.

¹³⁹⁰ PADRÓ, Joan. «Música i Música: Concert Blanca Selva-Joan Massià». Sabadell: *Diari de Sabadell i sa Comarca*, 5-I-1928, pp.1-2.

¹³⁹¹ Gols fue el crítico musical de este nuevo periódico rotativo liberal y democrático durante los dos cursos que disfrutó de la beca de piano Pau Casals con Blanca Selva en Barcelona (1927-1929). En: GOLS, Xavier. «Sala Parés; Blanca Selva i Joan Massià», Barcelona: *La Nau. Diari del Vespre*, 23-XII-1928.

¹³⁹² GOLS, Xavier. «Associació d'Amics de la Música, Blanca Selva i Joan Massià». Barcelona: *La Nau Diari del Vespre*, 25-V-1928.

XI.3.3. Conmemoraciones al centenario de la muerte de Beethoven

La prensa también se hizo eco de los éxitos que Selva y Massià cosecharon con motivo del centenario a la muerte de Beethoven, aflorando la maestría del dúo en lo que a interpretaciones beethovenianas se refiere. Así, en otoño de 1925, la *RMC* anticipó el ciclo sobre las sonatas de Beethoven celebrado entre invierno y primavera de 1925-1926 en la Sala Parés. La crítica daba noticia del reciente traslado de la pianista a Barcelona, ponderando sus excepcionales méritos como intérprete de Beethoven («*El seu art puríssim i indiscutible és exalçat extraordinàriament aquí i per tot arreu*»), así como la realización de las explicaciones de las sonatas en catalán («*la llengua del seu pare [...], i que ara ella admira [...] també per la seva ampla dolcesa i admirable força d'expressivitat*»).

Si bien la crítica señala que los pianistas Eduard Risler y Blai Net ya habían dado audiciones integrales de las sonatas de Beethoven, advierte que «*unes audicions comentades i explicades, amb la justesa i amb el coneixement detallat i minuciós de l'obra i amb la visió clara de la seva forma i del seu esperit, que nosaltres sapiguem no havien tingut lloc fins ara en la nostra ciutat*»¹³⁹³. La noticia finaliza anticipando que se reproducirán en las páginas de la revista las notas explicativas y analíticas que leerá Selva en las sesiones.

Se sucede la crítica a las dos últimas sesiones explicadas sobre las sonatas de Beethoven para piano y para violín y piano en la Sala Parés (31 de mayo y 11 de junio de 1926), con los siguientes elogios:

[...] les execucions dels dos notables i ben preparats i ben intel·ligents artistes han estat sempre perfectes. I ho direm també una vegada més: ja no és possible de practicar l'art dels sons ni amb més talent, ni amb més fervor, ni amb més viu i més alt sentiment de dignitat que com el practiquen tothora, els dos inlassables artistes que ens ocupen [Blanca Selva y Joan Massià]. I tot llisca [...] en un ambient deliciosament pur [...]. L'admirable pianista, posseeix, en veritat, les condicions essencials, les característiques del veritable executant: preparació tècnica, preparació espiritual, comprensió de l'obra

¹³⁹³ J.LL. «Les Sonates de Beethoven interpretades i explicades per Blanca Selva», *RMC* XXII/258-262 (Junio a Octubre 1925), pp. 181-183.

*executada, interpretada. Blanca Selva és, doncs (i ens és ben agradós de tornar-ho a confessar) una gran artista*¹³⁹⁴.

El centenario de Beethoven a Barcelona se describe también en la *RMC*, dando noticia del concierto-conferencia celebrado en el Palau de la Música Catalana el 26 de marzo de 1927 por la AAM. En esta ocasión, la crítica afirmaba a propósito del parlamento *Beethoven: el nostre cantor i germà* de Selva: «*No cal dir com fou escoltat el treball i ovacionada la gran artista*»¹³⁹⁵. Sobre la ejecución de las 33 *Variaciones sobre un vals de Diabelli* añade «*[l]’execució de Blanca Selva esdevingué un model de claredat, d’espiritualitat*»¹³⁹⁶.

Pla de Bages de Sallent (Barcelona) recoge la conferencia-concierto en homenaje a Beethoven que Selva ofreció en el Orfeó Sallentí juntamente con Joan Massià en marzo de 1927, alabando el virtuosismo extraordinariamente excepcional de ambos intérpretes. Destacamos también una alusión a la lectura en catalán de la conferencia de Selva: «*Blanca Selva llegeix la seva conferència; pronuncia amb el seu inconfundible accent francès, però en un català tan pulcre, tan correcte i tan bell com pugui concebir-lo qualsevol dels nostres millors escriptors*»¹³⁹⁷.

Otro periódico local *Pàtria* de Manresa (Barcelona) relata la misma conferencia-concierto en su crónica comarcal añadiendo fragmentos del parlamento de Selva. Su corresponsal describe a la pianista como la «genial intérprete de Beethoven» y especifica que la intérprete emocionada fue ovacionada en reiteradas ocasiones por parte del auditorio en una fecha gloriosa e imborrable para la localidad: «*Ovació rara ovació, diverses voltes a cada interpretació, constituïren totes juntes el més gran homenatge que els embadalits mortals que els oïen podien tributar-los-hi*»¹³⁹⁸.

Por su parte *Fruïccions. Portaveu de l’Associació Obrera de Concerts* anunciaba el «*Concert de commemoració del Centenari de Beethoven*», celebrado en el Palau de la

¹³⁹⁴ X. «Sala Parés: Blanca Selva i Joan Massià. Audicions explicades de les Sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano», *Íd.*, pp. 163-164.

¹³⁹⁵ «El centenari de Beethoven a Barcelona», *RMC* XXIV/279-280 (Marzo-Abril 1927), pp.104-105.

¹³⁹⁶ X. «Blanca Selva», *RMC* XXIV/ 281-284 (Mayo-Agosto 1927), pp. 215-216.

¹³⁹⁷ J.C.S. «El concert Blanca Selva-Massià a Sallent», Manresa: *Pla de Bages*, 22-III-1927.

¹³⁹⁸ [BALDIRI]. «Crònica Comarcal: Sallent. Blanca Selva i Joan Massià a l’Orfeó Sallentí», Manresa: *Pàtria*, 31-III-1927.

Música Catalana el 10 de abril de 1927 bajo la organización de la AOC. La publicación que resaltaba el hecho de que Selva residiera en Barcelona «hecha un apóstol del arte de Beethoven» añadía: «*Qui millor podria encarregar-se d'interpretar aquest homenatge que Blanca Selva i Joan Massià? Les seves actuacions en la nostra ciutat, els seus èxits assolits són una garantia fermíssima per creure'ls els perfectes interpretadors de Beethoven*»¹³⁹⁹.

Por otro lado, algunas críticas como las de *La Vanguardia* subrayan el carácter expresivo de la pianista a propósito de las interpretaciones a solo de las sonatas para piano de Beethoven, con motivo del ciclo «*Les grans sonates per a piano de Beethoven*» celebrado por la AAM entre marzo y abril de 1927 en el Palau de la Música:

La interpretación de estas páginas sublimes requiere una pianista extraordinariamente sensible y de gran musicalidad. Blanca Selva reúne en alto grado tales cualidades y al traducir con comunicativa emotividad los sentimientos e ideas que Beethoven llevó al pentagrama proporcionó al auditorio momentos de inefable satisfacción¹⁴⁰⁰.

Diari de Sabadell (Barcelona) también se hace eco de la conmemoración del primer centenario de la muerte de Beethoven, dando a conocer el programa del concierto-conferencia confiado a los «eminentes artistas Blanca Selva y Joan Massià»: «*Blanca Selva, pianista de la qual s'ha dit s'acosta més cada dia a Beethoven i Joan Massià, exquisit violinista*»¹⁴⁰¹. Dos días más tarde, el 22 de abril de 1927 el mismo periódico publicaba la conferencia leída por Blanca Selva en la Associació de Música de Sabadell¹⁴⁰². Conmemoración que unos días después, el crítico J. Muset Ferrer reseñaba haciendo hincapié en el equilibrio clásico (unidad y claridad) de la música de Beethoven, así como al modélico virtuosismo de Massià y Selva cuyas interpretaciones,

¹³⁹⁹ «Concert de commemoració del Centenari de Beethoven», *Fruïccions, Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/1 (Abril 1927), p.3.

¹⁴⁰⁰ «Palau de la Música Catalana: Las Sonatas de Beethoven». Barcelona: *La Vanguardia*, 1-IV-1927.

¹⁴⁰¹ «Commemoració del Primer Centenari de la mort de Beethoven: Programa del concert d'avui». Sabadell: *Diari de Sabadell*, 20-IV-1927.

¹⁴⁰² SELVA, Blanca. «Commemoració del Primer Centenari de la mort de Beethoven: Conferència de Blanca Selva». Sabadell: *Diari de Sabadell i sa Comarca*, 22-IV-1927, pp.1-2.

huyen de la vanidad de exhibición mecánica y se convierten en interpretaciones fieles y fervientes, con un serio y documentado estudio analítico de las obras. Muset compara a Selva y Massià con el evangelio y añade que el gran público no valora el arte de ambos intérpretes, pues se deja llevar por las «atracciones ligeras del falso arte»¹⁴⁰³.

De intenso corte poético es la crítica del diario *Pàtria* de Manresa (Barcelona) referida al II Concierto Íntimo que Selva y Massià ofrecieron en torno a Beethoven. Llamam la atención las comparaciones con la naturaleza a propósito de la contrastada ejecución «femenina» y «masculina» de Selva al interpretar la *Sonata op. 27* «Claro de Luna» de Beethoven:

*Voleu cosa més encisadora que el trobar en el cor de l'eminent artista la fortitud homenívola que dignifica i honora amb la dolcesa benigna i acaroadora d'una mare ben jove i novella [...]. L'execució de Blanca Selva quan es palesava noia, és el rajolit de rosolís enflairats que es vessen en escudelles d'or amb cèrcols d'argent i cristall...de tanta finor com duia ens donà una sonoritat manyagaire i afalagadora; i quan es palesa home, és el borboll esclatant d'un brollador que esventra la llenca de terra, i, dringant com el mall que forja en l'enclusa, fa néixer una cascata que braola amb majestat i grandesa com un bocí de mar*¹⁴⁰⁴.

La crítica finaliza alabando el catalán impecable de la pianista plausible en el escrito sobre Beethoven adjunto en el programa de mano así como las cualidades literarias de Selva como musicógrafa o «artista de las letras».

XI.3.4. Recepción en la prensa del dúo Selva-Massià

La actividad del dúo Selva-Massià fue también ampliamente aplaudida por la crítica con numerosas referencias periodísticas tanto en la prensa local como en la prensa especializada. Así, el reconocimiento del público acarrea largas ovaciones a

¹⁴⁰³ MUSET i FERRER, J. «Commemoració del Primer Centenari de la mort de Beethoven: Concert Blanca Selva-Joan Massià a l'Associació de Música (Curs 1926-27-20 Abril)». Sabadell: *Diari de Sabadell i sa Comarca*, 27-IV-1927, pp.1-2.

¹⁴⁰⁴ BALDIRI, «Concert íntim de l'Orfeó Manresà». Manresa: *Pàtria*, 19-XII-1927.

las actuaciones del dúo. A continuación, la *RMC* se hace eco del concierto ofrecido en el seno de la AAM sobre Bach (14 de diciembre de 1925). Destacamos « *les llargues ovacions que foren retudes als incomparables artistes expressaren prou clarament el goig fruit en aquesta sessió memorable*».

Por otro lado, el periódico *L'Avi Muné* de Palamós (Girona) incluye crítica del concierto celebrado en la Associació de Música de Sant Feliu de Guíxols el 27 de mayo de 1926, en el que Selva y Massià interpretaron obras de Beethoven, Scarlatti, Rameau, Couperin, Garreta, Chopin, Veracini, Schubert y Pugnani. A propósito del éxito del dúo Massià-Selva entre el público, el crítico se refiere a las altísimas dotes de ejecutante y del conocimiento profundísimo de la música por parte de Selva evocando una vez más la pureza de sus interpretaciones:

*Artistes meritíssims tots dos, conreuen la música com un sacerdoci i ténen com ideal suprem donar les seves interpretacions amb la màxima pureza, sense que el recercament d'èxits fàcils els indueixi mai a concessions de cap mena. No és gens extrany doncs que aquest darrer concert, assolís un relleu tan extraordinari i que una volta s'hagués establert una compenetració entre els executants i l'auditori, aquest se sentís empès, arravatat per aquelles execucions inusitades que li feien sentir amb emoció profunda les obres que l'hi eren donades*¹⁴⁰⁵.

Otros periódicos como el semanario independiente *Palmàrium* y *Acción Social Obrera*, ambos de Sant Feliu de Guíxols (Girona), también recogen críticas del mismo concierto, subrayando su éxito rotundo entre el público¹⁴⁰⁶. *Acción Social Obrera* reitera el virtuosismo de la intérprete, si bien le reprocha no haber programado obras de Liszt:

Blanca Selva hízose cargo de la segunda parte, demostrando ser maestra en tecnicismo y desarrollando sus cualidades en Chopin, Garreta y Couperin. A pesar de languidecer la ausencia de Liszt, podemos decir que las más selectas piezas fueron muy bien interpretadas¹⁴⁰⁷.

¹⁴⁰⁵ ARPEGI. «Musicals», Palamós: *L'Avi Muné*, 5-VI-1926, p.2.

¹⁴⁰⁶ «Musicals», Sant Feliu de Guíxols: *Palmàrium* V/201, 6-VI-1926, pp.1-2.

¹⁴⁰⁷ SALTIMBANQUI. «Musicales», Sant Feliu de Guíxols: *Accion Social Obrera*, 12-VI-1926, p.4.

Por su parte, *Revista d'Olot* (Girona) haciendo referencia al concierto celebrado en la Associació de Música en junio de 1926, primera actuación de Selva en la localidad, menciona que su nombre era conocido debido a su extraordinario talento pues «té un prestigi tan ben afermat que hom l'admira per les qualitats excepcionals i talent extraordinari». La crítica se cierra subrayando el éxito de Selva y Massià entre el público: «Magnífic es pot qualificar el concert de Blanca Selva-Massià, doncs el públic en quedà altament satisfet aplaudint entusiasmat als artistes, que tingueren que bisar algunes de les peces que mestrívolament interpretaren»¹⁴⁰⁸.

En la crítica a las dos sesiones sobre las sonatas de Beethoven celebradas el 29 de noviembre y 6 de diciembre de 1926 en el seno de la AAM, la *RMC* define a Selva y Massià como «dos grans i senzills artistes que practiquen, que viuen l'art devotament, conscientment, seriosament. I llurs interpretacions esdevénen veritables models, en veritat, d'execucions pures»¹⁴⁰⁹. Otra crítica sobre el segundo ciclo de audiciones explicadas en la sala Parés sobre Bach y Mozart (26 de noviembre y 17 de diciembre de 1926), alaba también su ejecución:

*Aquestes obres curioses, importants, bellíssimes, i algunes d'elles poc conegudes, amb tot i ésser cabdals en la història de la música da Camera, foren tocades amb la més admirable claredat d'estil i d'execució. I els dos grans i intel·ligents i cultíssims artistes foren, doncs, com sempre, aplaudidíssims*¹⁴¹⁰.

En 1926, la *RMC* detalla el programa del cuarto concierto de primavera de Selva y Massià con la Orquesta Pau Casals (22 de mayo), con «audicions magistrals» de las *Variaciones sinfónicas* para piano y orquesta de Franck, así como la *Sonata para violín y piano* de Witkowski¹⁴¹¹.

Con motivo de las dos sesiones extraordinarias de los *Concerts Blaus* celebradas el 8 y 13 de marzo de 1927 otros periódicos como *La Publicitat*, *La Noche* y *El Noticiero* se hicieron eco de las interpretaciones de Blanca Selva y Joan Massià en el Palau de la Música, destacando la complicidad del dúo. *El Noticiero* y *La Vanguardia*

¹⁴⁰⁸ «Musicals: Concert Associació de Música: Olot. Blanca Selva- Joan Massià», Olot: *Revista d'Olot*, 1-VI-1926, p.24.

¹⁴⁰⁹ X. « Associació d'Amics de la Música», *RMC* XXII/275-276 (Noviembre-Diciembre 1926), p.311.

¹⁴¹⁰ « Sala Parés: Sessió Blanca Selva i Joan Massià», *Íd.*, pp. 314-315.

¹⁴¹¹ « Orquesta Pau Casals», *RMC* XXIII/269-271 (Mayo-Julio 1926), p. 158.

hablaban de una «compenetración y fusión absolutas», mientras que *La Publicitat* añadía que el público pidió con insistencia la repetición de las dos últimas piezas de Scarlatti. Por su lado, *La Noche* elogiaba la ejecución pura y apasionada de la sonata para violín y piano de César Franck. Finalmente *El Noticiero* hablaba de «interpretaciones perfectas y llenas de emoción»¹⁴¹².

Por otra parte, *Eco de Badalona* (Barcelona) anunciaba el concierto del 28 de octubre de 1927 en la «Associació d'Amics de la Música» refiriéndose a los «magistrales concertistas» Blanca Selva y Joan Massià:

*Mai aquest mot «magistral» pot emplearse tan justament com per significar l'art segur, seré, producte de la fusió espiritual i tècnica que ha arribat a assolir l'admirable conjunt d'aquests dos meritíssims elements musicals: Blanca Selva, portentosa pianista i Joan Massià, el pulcre i fortíssim violinista, músics modelics per excel·lència, les audicions dels quals cadascuna que arreu prodiguen, esdevé un alligonament de depuració i un preclar mestratge de bon gust*¹⁴¹³.

Además, en dicho concierto la crítica destacó que durante toda la velada los prestigiosos artistas fueron ampliamente aplaudidos¹⁴¹⁴.

La *RMC* también se hizo eco del tercer ciclo de audiciones explicadas sobre las antiguas escuelas italiana y francesa para violín y para violín y piano que Selva y Massià ofrecieron en la Sala Parés en invierno de 1927-1928, calificando de interesantes, luminosos y personales los comentarios de Selva que suscitó como siempre la más seria y profunda admiración¹⁴¹⁵. Sobre las interpretaciones añadía:

[...] les execucions de Blanca Selva i Joan Massià són per llur puresa i per llurs qualitats expressives una cosa ideal; no és possible exigir una major ni més absoluta

¹⁴¹² «Concerts Blaus: Dues sessions extraordinàries. Blanca Selva, piano i Joan Massià, violí». Notas al programa, 8 y 13 de marzo de 1927 (Barcelona: Palau de la Música, 1927).

¹⁴¹³ «Nota d'Art». Badalona: *Eco de Badalona*, núm. 27, 22-X-1927.

¹⁴¹⁴ «Podem dir que Scarlatti tocat per Blanca Selva, assoleix la millor interpretació desitjable. La concertista executà seguidament “Triana” d'Albèniz, nota plena de color musical, que matisà i expressà força bé, la qual cosa li valgué una llarga ovació. Per correspondre als aplaudiments incessants de la sala, Blanca Selva volgué afegir encara “Jocs d'aigua” de Ravel, de la qual obra en féu un prodigi de sonoritats i de “souplesse”. Fruïrem, doncs, una segona part tota plena d'alta espiritualitat». En: A.R. «Badalona», *RMC XXIV* / 287-288 (Noviembre-Diciembre 1927), pp. 352-353.

¹⁴¹⁵ X. «Sala Parés: B. Selva- J. Massià», *RMC XXV*/289 (Enero 1928), p.35; y X. «Sala Parés», *RMC XXV*/291 (Marzo 1928), p. 100.

*perfecció. La mestria dels dos artistes insuperables s'ha manifestat, com sempre, dintre la més gran esplendor*¹⁴¹⁶.

También *Diario de Gerona* (Girona) anunciaba el concierto extraordinario celebrado en la Associació de Música el 30 de abril de 1928¹⁴¹⁷. Ocasión en la que Selva y Massià interpretaron obras de Beethoven, Rameau, Franck, Fauré, Schubert, Mozart, Pasquini, Scarlatti, Garreta y Franck. En el anuncio de «Notes de l'Associació de Música» del 8 de abril de 1928 leemos:

Los nombres de Selva y Macià, los exquisitos comentadores de las Sonatas de Beethoven, no necesitan presentación de ninguna clase: su fama ha pasado de los límites del mundo de aficionados a la buena música para adquirir una popularidad solamente reservada a los grandes artistas. Selva y Macià vienen pues, a enriquecer el catálogo, ya muy importante, de grandes valores musicales que la «Associació de Música» lleva ofrecidos en Gerona¹⁴¹⁸.

Un día antes del concierto gerundense el mismo periódico incluía una elogiosa reseña biográfica sobre la autora comentando sus orígenes («de padre catalán-francés y madre loreno-francesa»), sus inicios, su formación artística con Vincent d'Indy, su docencia en la Schola Cantorum de París y los conservatorios de Praga y Estrasburgo («a más de 600 discípulos a los que prácticamente hace conocer la maravillosa didáctica de sus tres libros sobre *L'enseignement musicale de la technique du piano*»), así como su trayectoria artística, finalizando con un elogio de Henri Duparc («[...] érais ya una pianista muy notable...Hoy, soys única»)¹⁴¹⁹. Finalmente Francesc Civil, antiguo alumno de Selva, añadía la siguiente crítica al concierto, a propósito de la interpretación de la *Sonata para piano y violín* de Cesar Franck:

¹⁴¹⁶ «Sala Parés: Audicions explicades B.Selva-J.Massià», *RMC* XXV/296 (Agosto 1928), p. 288.

¹⁴¹⁷ «Associació de Música», Girona: *Diario de Gerona*, 19-IV-1928, p.4; y «Asociación de Música», Girona: *Diario de Gerona*, 27-IV-1928, p.3.

¹⁴¹⁸ «Notes de l'Associació de Música», Girona: *Diari de Girona*, 8-IV-1928, p.3.

¹⁴¹⁹ «Blanca Selva», Girona: *Diario de Gerona*, 28-IV -1928, p.4.

[...] *plau-nos no obstant manifestar nostre entusiasme davant un joc tan pulcre com el de Blanca Selva, on cada accent ocupa el seu lloc, on cada frase és dita amb total propietat i tan poca afectació. El seu tocar té tot el relleu d'una bella escultura antiga, i ses mans revelen la magnífica gamma dels registres d'un orga des del més feble fins al més viril [...]. La col.laboració d'aitals artistes fou d'una diàfana transparència i no cal dir que llur execució vibrant i precisa, els valgué una interminable ovació que els obligà a sortir repetides vegades a escena*¹⁴²⁰.

En enero de 1929, la *RMC* publicaba la reseña del periódico *Le Matin* d'Anvers con motivo de la *tournee* por tierras francesas de Selva y Massià. Así, la crítica extranjera ensalzaba una vez más la sonoridad del dúo:

*Quina tècnica, quina sonoritat, quina profunditat d'interpretació i quina meravellosa simplicitat! Això és art, això és veritable, això és pur [...]. Al costat de les qualitats tècniques i musicals personals dels dos interpretadors, tots dos absolutament superiors, allò que ens ha certament més directament seduït és la fosa, el conjunt, la cohesió increïbles que ells assoleixen [...]*¹⁴²¹.

Rasgo también presente en la crítica al segundo concierto de la AOC dedicado a Beethoven (27 de octubre de 1929) que definía de pulcrísimo su estilo: «*Accents, so, mecanisme, dinamisme, tot és, en llurs execucions, sempre just, sempre sentit, sempre deliciosament harmònic. I llurs execucions constitueixen, doncs, com dèiem, veritables festes per a l'esperit*»¹⁴²². Se cierra la crítica confirmando que los artistas fueron ruidosamente aplaudidos. Similares expresiones utiliza la crítica con motivo de la celebración del centenario del Romanticismo en la AMdC (21 de marzo de 1930): «*Blanca Selva i Joan Massià executaren llur programa amb la cura, amb la intel.ligència, amb la fina sensibilitat que tots ja coneixem, i foren ben acollits, ben aplaudits*»¹⁴²³.

¹⁴²⁰ CIVIL, Francesc. «Cròniques d'Art: Concert Blanca Selva i Joan Massià». Girona: *Diario de Gerona*, 4-V-928, p.3.

¹⁴²¹ «Els triomfs de Blanca Selva i Joan Massià», *RMC* XXVI/301 (Enero 1929), p. 45.

¹⁴²² X. «Barcelona. Palau de la Música Catalana: Blanca Selva i Joan Massià», *RMC* XXVI/311 (Noviembre 1929), p. 485.

¹⁴²³ X. «Barcelona. Palau de la Música Catalana: Associació de Música "Da Camera". Blanca Selva-Joan Massià», *RMC* XXVII/316 (Abril 1930), pp. 179-180.

Fruïccions destacaba el fervor y la religiosidad sacerdotales de Selva interpretando a Beethoven, así como la sinceridad y austeridad en la ejecución ajustada del dúo Selva-Massià: «*Ambdós han trobat el secret de la puresa en la música, que és molt senzill: parlar, per boca dels instruments, amb el cor a la mà*»¹⁴²⁴. La crítica finaliza ensalzando la compenetración entre ambos artistas.

En otras ocasiones, la crítica local reproduce extractos de la prensa extranjera referidos a los conciertos de Selva y Massià acontecidos en Francia. Es el caso de «Música i Música: Concert Blanca Selva-Joan Massià» del *Diari de Sabadell i sa Comarca* (1927) que incluye fragmentos de críticas de *La Presse* de Verviers, *Journal d'Alsace* de Estrasburgo y del diario de Lyon¹⁴²⁵. Además *Fruïccions* también se hizo eco de las críticas de Selva y Massià en la prensa extranjera y como la *RMC* incluyó unas líneas sobre las actuaciones del dúo en Anvers en febrero de 1929, crítica que insistía en la simplicidad, pureza de estilo y cohesión del dúo¹⁴²⁶.

XI.3.5. Otras facetas: la composición, la musicografía y la pedagogía

Finalmente la *RMC* abordó otras facetas de Selva. En 1930, sobresale la crítica del *Concierto de músicas íntimas* celebrado en el Pabelló dels Artistes Reunits, dentro de la Exposición Universal de Barcelona (ca. marzo) que dejó una «impresión imborrable». En dicha ocasión, Selva estrenó la suite para violín y piano *Cants de llum* (1929), suite «que alcanzó una ejecución perfecta, obteniendo un éxito franco muy afectuoso»¹⁴²⁷.

A nivel musicográfico, le sigue una reseña a la doceava conferencia-concierto conmemorativa del centenario del Romanticismo, celebrado en la Llotja de Mar el 30 de mayo de 1930, en la que: «*La peroració de la il.lustre artista fou acollida pel distingit i*

¹⁴²⁴ MATA, Jacint. «Espurnes», *Fruïccions* I/2 (Mayo 1927), p. 19.

¹⁴²⁵ AA.VV. «Música i Música: Concert Blanca Selva-Joan Massià». Sabadell: *Diari de Sabadell i sa comarca*, 30-XII-1927.

¹⁴²⁶ «Moviment musical», *Fruïccions* III/23 (Febrero 1929), p. 29.

¹⁴²⁷ «Exposició de Barcelona: Pavelló dels Artistes Reunits», *RMC* XXVII/ 317 (Abril 1930), pp. 224-225.

nombrós públic que omplia el saló, amb una salva d'entusiàstics aplaudiments»¹⁴²⁸. Conferencia completada con un concierto con obras de Albéniz, Chabrier, Suk, d'Indy, y Debussy entre otros también premiado con largas ovaciones.

En verano de 1930, la *RMC* publicó una reseña al libro de Selva *Déodat de Séverac* (París: Delagrave, 1930), reconociendo una vez más la faceta musicográfica de la autora. El crítico [Frederic Lliurat] subrayaba la afinidad entre Selva y Séverac, ambos atraídos por Cataluña, su lengua y su luz; así como al acierto de Selva al definir la estética mediterránea de Séverac¹⁴²⁹.

A nivel pedagógico, la *RMC* dio la noticia de inauguración del curso en la Academia de Música de Barcelona el 27 de octubre de 1930, con Vincent d'Indy como presidente honorífico, inauguración acompañada de una audición de obras al piano por Selva. La pianista «*endreçà al mestre Vincent d'Indy paraules efusives, impregnades de ver amor filial, i va agrair-li la deferència amb què havia volgut honorar l'Acadèmia de Música de Barcelona acceptant la presidència honorària [...]*»¹⁴³⁰.

También de carácter pedagógico son las noticias publicadas en *Noticiari*, boletín de la Associació Obrera de Concerts que desde 1933 a 1937 informa sobre la marcha de los «Estudis Musicals Blanca Selva». Destacamos la emotiva carta de agradecimiento de Blanca Selva publicada en septiembre de 1933¹⁴³¹ y la reproducción de unas palabras de la pianista con motivo de la inauguración del curso¹⁴³². El *Noticiari* publicó además anuncios sobre los «Estudis Musicals Blanca Selva»¹⁴³³, descripciones sobre el plan de estudios¹⁴³⁴, explicaciones sobre su metodología¹⁴³⁵, comentarios estéticos de la

¹⁴²⁸ « XII Conferència-Concert », *RMC* XXVII/319 (Julio 1930), pp. 310-311.

¹⁴²⁹ [LLIURAT, Frederic]. « Bl. Selva: *Déodat de Séverac*. Librairie Delagrave. París », *RMC* XXVII/320 (Agosto 1930), pp. 378-380.

¹⁴³⁰ « Acadèmia de Música de Barcelona », *RMC* XXVII / 323 (Noviembre 1930), p. 521.

¹⁴³¹ « Una lletra d'or », *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Septiembre 1933), p.1.

¹⁴³² « Estudis musicals Blanca Selva: Inauguració », *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Noviembre-Diciembre 1934), p.3.

¹⁴³³ « Estudis musicals Blanca Selva », *Noticiari...* (Agosto 1934), p.1; « Estudis musicals Blanca Selva », *Noticiari...* (Octubre-Diciembre 1936), p.8; « Estudis musicals Blanca Selva », *Noticiari...* (Mayo-Septiembre 1937), p.3.

¹⁴³⁴ *Íd.*, p.2.

¹⁴³⁵ « Estudis musicals Blanca Selva », *Noticiari* (Octubre 1934), p.1.

autora¹⁴³⁶, visitas de examen¹⁴³⁷, descripciones sobre el fin de curso¹⁴³⁸, invitaciones a inscribir nuevos socios¹⁴³⁹, noticias sobre la apertura del curso¹⁴⁴⁰, informes sobre el estado de salud de la pianista¹⁴⁴¹, traslado de aulas al Grup Escolar Casp¹⁴⁴², ausencia de Selva¹⁴⁴³ y nuevo profesorado¹⁴⁴⁴

XI.4. OTROS ESCRITOS

La AOC publicó también una *Memòria del curs commemoratiu del primer centenar d'audicions musicals (1934-1935)* con descripciones detalladas sobre la creación e inauguración de los «Estudis Musicals Blanca Selva», especificando las visitas de inspección de Blanche Selva (noviembre), visitas de examen (abril), pruebas de fin de curso (junio), reparto de calificaciones y entrevistas de orientación de caras al próximo curso (julio), haciendo especial hincapié en la reciente implantación pedagógica de la institución¹⁴⁴⁵.

Por otro lado, Joan Llongueras redactó la nota «*Blanca Selva i la seva tècnica del piano*» en la que después de citar la realización de un concierto con Joan Massià en la AMdC, comenta la visita de la pianista a la *Escola de Música Blanca Selva* (1924), especificando su profesorado, tipo de cursos, local, así como tareas académicas (exámenes, otorgamiento de diplomas y calificaciones). Finaliza la nota añadiendo que la pianista: «[...] *es presta benevolment a explicar en una “causerie” inoblidable*

¹⁴³⁶ «Estudis musicals Blanca Selva», *Noticiari* (Noviembre-Diciembre 1934), p.3-6.

¹⁴³⁷ «Estudis musicals Blanca Selva: Nova visita d'examen», *Noticiari* (Marzo-Abril 1935), p.6.

¹⁴³⁸ «Estudis musicals Blanca Selva: Fi de curs», *Noticiari* (Mayo-Julio 1935), p.5; «Estudis musicals Blanca Selva: Clausura del curs», *Noticiari* (Julio-Septiembre 1936), p.4; «Estudis musicals Blanca Selva: Clausura del curs», *Noticiari* (Mayo-Septiembre 1937), p.2.

¹⁴³⁹ «Estudis musicals Blanca Selva: En començar un nou curs escolar», *Noticiari* (Agosto-Septiembre 1935), p.1.

¹⁴⁴⁰ «Estudis musicals Blanca Selva: Obertura del curs», *Noticiari* (Octubre-Diciembre 1935), pp.4-6.

¹⁴⁴¹ «Estudis musicals Blanca Selva: Blanca Selva indisposada», *Noticiari* (Marzo-Abril 1936), p.6; «Estudis musicals Blanca Selva: Blanca Selva restablerta», *Noticiari* (Mayo-Junio 1936), p.6.

¹⁴⁴² «Regraciaments», *Noticiari* (Octubre-Diciembre 1936), p.1.

¹⁴⁴³ «Estudis musicals Blanca Selva: Inauguració del curs», *Noticiari* (Enero-Febrero 1937), p.4.

¹⁴⁴⁴ *Íd.*, p.7.

¹⁴⁴⁵ NONELL, Francesc. *Memòria del curs commemoratiu del primer centenar d'audicions musicals (1934-1935)*. Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1936.

*l'origen i les bases de la seva concepció del joc del piano i de la seva tècnica tan meravellosament sistematitzada i resolta en el seu sistema d'ensenyament»*¹⁴⁴⁶.

Del mismo autor es el anuncio duplicado en catalán y castellano sobre la *Escola [de Música] Blanca Selva* para la enseñanza de la técnica del piano. El anuncio presenta Selva como «*la famosa pianista francesa [...] dels conservatoris de Praga i Estrasburg, Schola Cantorum i Escola Normal de Música de París*». Se especifica que la pianista dirigirá y revisará personalmente los cursos, otorgando los correspondientes diplomas a los alumnos que lo merezcan; y que como maestra se basa en los principios pedagógicos de Jaques-Dalcroze que aplica al piano, el solfeo y la rítmica. Finaliza el anuncio concretando que el maestro Joan Llongueras se ocupa de impartir solfeo y rítmica, mientras que Guillem de Garganta, «aventajado discípulo de Blanca Selva», se ocupa de impartir piano¹⁴⁴⁷.

También se puede apreciar la recepción de Selva en la literatura epistolar. Es el caso de la carta de Joaquín Rodrigo a Frank Marshall del 20 de agosto de 1928, en la que entre otros temas, el maestro Rodrigo comenta al pianista que «*Hae rebut una carta molt amable de Blanca Selva, en la que me demana les meues obres*»¹⁴⁴⁸. Petición que posiblemente se relacione con el ciclo de audiciones explicadas sobre compositores ibéricos contemporáneos que Selva y Massià proyectaron para la Sala Parés para el curso 1928-1929.

Fechada el 30 de diciembre de 1929, una segunda carta del organista y musicógrafo mallorquín Juan M^a Thomás a Frank Marshall apunta que Blanca Selva es entre otros, una profesora solicitada, en un momento de auge de jóvenes pianistas baleares que desean formarse en Barcelona¹⁴⁴⁹. En tercer lugar, el 12 de marzo de 1952, un alumno murciano de Leopoldo Querol, el perito agrícola Manuel Brescané escribe a Frank Marshall para solicitarle literatura sobre técnica pianística. Y añade su interés por localizar el tratado sobre técnica pianística de Selva:

¹⁴⁴⁶ LLONGUERAS, Joan. «Blanca Selva i la seva tècnica del piano». *Textos sobre músics catalans*, s.l, s.f. Nota original manuscrita conservada en Barcelona: BC, M 6366, doc. 1.

¹⁴⁴⁷ LLONGUERAS, Joan. «Gazetilla duplicada». *Ibíd.* Anuncio original manuscrito conservado en Barcelona: BC, M 6366, doc. 2.

¹⁴⁴⁸ Carta de Joaquín Rodrigo a Frank Marshall. Valencia, 20-VIII-1928. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: AMGM, M 03.01-1.

¹⁴⁴⁹ Carta de Juan M^a Thomás a Frank Marshall. Palma de Mallorca, 30-XII-1929. Carta original mecanografiada conservada en Barcelona: AMGM, M 03.01-1, doc. 1160.

Sólo le suplico que cuando Ud. pueda me dé una bibliografía de literatura pianística, cuyas obras se puedan ver en francés o en inglés, pues como ambos idiomas me sirven de orientación. Leopoldo Querol me habló de la obra de Blanca Selva, que dio unas conferencias en su Academia, sobre técnica del piano. ¿Dónde podría conseguir esa obra?¹⁴⁵⁰

Finalmente en la Academia Musical Granados-Marshall se conserva un estudio analítico mecanografiado en castellano de José Ramon Ricart sobre la *Sonata op. 109* de Beethoven en el que el autor cita literalmente el comentario de Selva sobre el final de dicha sonata, extraído de su libro *Les sonates de Beethoven* (1927)¹⁴⁵¹.

XI.5. CONCIERTOS Y HOMENAJES PÓSTUMOS

XI.5.1. La Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell de Barcelona

La Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell inició sus actividades en el año 1939 con los siguientes objetivos: perpetuar la presencia en el mundo musical del maestro Massià, violinista y compositor, creador de la mejor escuela violinística de Barcelona, y la de su esposa Maria Carbonell, eminente pianista y pedagoga discípula de Blanche Selva (1); dar a conocer la obra de Joan Massià, así como obras de otros compositores también poco divulgadas (2) y ofrecer a los jóvenes instrumentistas y cantantes la posibilidad de iniciarse en el mundo de la interpretación (3).

Para alcanzarlo la asociación patrocina y organiza diversas actividades entre las cuales destacan el Concurso Joan Massià, de periodicidad anual, y conciertos o audiciones mensuales, en las cuales tienen las puertas abiertas los jóvenes intérpretes, especialmente los premiados en el concurso. Entre las personalidades del mundo artístico y musical que han colaborado con la asociación encontramos Conxita Badia, Rosa Sabater, Gonçal Comelles, José Antonio Donostia, Francesc de P. Baldelló,

¹⁴⁵⁰ Carta de Manuel Brescané a Frank Marshall. Murcia, 12-III-1952. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: AMGM, M.03.01-1, doc. 45.

¹⁴⁵¹ Concretamente la cita de Selva se encuentra en la pág. 6. En: RICART, José Ramon. «Ludwig van Beethoven: Sonata op. 109». Escrito original mecanografiado en castellano conservado en Barcelona: AMGM, A.05.01.02, 7 pp. Consúltese del catálogo literario (apéndice XV.3) el apdo. XV.3.4. Otros escritos (CD adjunto).

Montserrat Albet, Lluís Claret, Gerard Claret, Xavier Turull, Josep M^a Colom, Narcís Bonet, Josep M^a Alpiste, Àngel Soler, Mateu Valero, Sofia Puche de Mendlewicz, Alba Ventura y Eva León¹⁴⁵².

Así, dicha asociación celebró el 21 de abril de 1968 un concierto-homenaje a Blanca Selva, precedido de la conferencia «*Blanca Selva, plenitud i exemple*» a cargo de Josep Jordi Llongueres, hijo del pedagogo Joan Llongueres. En el concierto, pudieron escucharse la suite *Cants de llum* (1929) a cargo del violinista Josep Calvo y la pianista Núria Turull de Calvo; la suite para piano *Records i entremeliadures* (1931) interpretada por María Carbonell de Massià al piano; así como una selección de *Deu cançons originals* (1928-1935) que comprendía «La Puríssima», «Els reis», «Posta de lluna» y «Grill» interpretadas por la soprano Concepció Badia y Maria Carbonell. El concierto finalizó con la interpretación de la canción *La nit de la Puríssima* (1929) para voz, violín y piano a cargo de Concepció Badia, Josep Calvo y Maria Carbonell.

Con motivo del centenario de su nacimiento fue celebrado otro homenaje en el Ateneu Barcelonès, el 17 de junio de 1984 también organizado por la misma asociación y con la colaboración del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya en el que Joan Pich Santasusana realizó un comentario introductorio al concierto titulado «*La personalitat musical i humana de Blanca Selva*». Después pudieron escucharse la suite *Cants de llum* de Blanche Selva interpretada por Josep Calvo al violín y Núria Turull al piano; *Allegro* y *Sonatina* de Massià y «Rondeña» y «Triana» de Albéniz dedicadas a Selva interpretadas por María Carbonell al piano. Finalmente la soprano Lourdes de Colomé y la pianista Blanca Morera interpretaron cinco canciones de Selva¹⁴⁵³. Concretamente sonó una selección de *Deu cançons originals* (1935): «Matinal», «Grill», «Puríssima», «Posta de lluna» y «Cap al tard»¹⁴⁵⁴.

¹⁴⁵² A falta de estudios sobre dicha asociación puede consultarse la web <http://www.joanmassia.com>.

¹⁴⁵³ <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1984/06/17/pagina58/32840846/pdf.html?search=Homenatge%20Blanca%20Selva>.

¹⁴⁵⁴ «Homenatge a Blanca Selva en el centenari del seu naixement». Notas al programa, 17 Junio 1984 (Barcelona: Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell, 1984).

XI.5.2. Otros homenajes

Ya en el año 2006, el Festival de Música de Cámara Pablo Casals de Prades (Conflent, Pirineos Orientales), en su 55ª edición programó para el 5 de agosto de 2006 el concierto titulado «*Autour d'une artiste catalane: Blanche Selva, pianiste (1884-1942)*» en la iglesia de Los Masos (Prades). En tal ocasión, pudieron escucharse un dúo para fagot y contrabajo de Albert Roussel interpretado por Richard Galler (fagot) y Wolfgang Güttler (contrabajo); el segundo cuaderno de *Iberia* – dedicado a Blanche Selva – por parte de Jean-François Heisser (piano), así como el dúo para violín y piano *Souvenir de Céret* de Déodat de Séverac (1921) interpretado por Olivier Charlier (violín) y Jean-Françoise Heisser (piano), siendo la primera vez que el festival programaba una obra de Séverac. Las notas al programa del mencionado concierto incluyeron el escrito de Joan Alavedra «*Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva*», publicado por Montserrat Alavedra en *Personatges inoblidables i altres records* (1968)¹⁴⁵⁵.

Un día después, el 6 de agosto de 2006 la Asociación Blanche Selva en colaboración con la parroquia de San Pedro de Prades programó una misa dedicada a la pianista que finalizó con un concierto de órgano en el que pudieron escucharse *Prélude, pastorale et fugue* de Déodat de Séverac, *Petite pièce pour orgue* de Blanche Selva, ambas interpretadas por Bernat Bailbé; así como el *Preludio y fuga en DoM BWV 531* de J.S. Bach interpretado por Pierre Vidal.

Hasta aquí resulta evidente que Selva ha sido muy poco reconocida póstumamente en Cataluña. Así, los homenajes y conciertos en reconocimiento de la labor de Selva han sido actos muy aislados, pues los dos únicos homenajes póstumos catalanes organizados por la *Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell* tienen fechas muy antiguas (1968 y 1984), mientras que los conciertos más recientes auspiciados por la Asociación Blanche Selva han tenido lugar en Francia en el seno del Festival de Música de Cámara Pablo Casals de Prades (2006) sin tener trascendencia en Cataluña.

¹⁴⁵⁵ En: ALAVEDRA, Montserrat (ed.). *Personatges inoblidables i altres records*. Barcelona: Selecta, 1968.

XI.6. GRABACIONES HISTÓRICAS DOCUMENTADAS EN CATALUÑA

Durante los años catalanes, más concretamente entre 1928 y junio de 1930, Selva grabó para Columbia Records en París¹⁴⁵⁶ y Madrid diferentes interpretaciones de música de cámara algunas a solo, otras acompañada por el violinista Joan Massià¹⁴⁵⁷. Algunas de ellas están reeditadas y se comercializan, mientras que otras permanecen en los archivos fonográficos de la Biblioteca de Cataluña (Barcelona).

En total, Selva grabó once obras de diferentes autores frecuentemente programados en sus conciertos con o sin Joan Massià¹⁴⁵⁸. Tres obras de Bach, una de Beethoven, dos de Franck, una de [Glazunov], tres obras de Séverac y finalmente una obra de Garreta. Concretamente de J.S. Bach registró la *Primera Partita en SibM BWV 825* (LX 1020-1023), una selección del primer libro de *El clave bien temperado* y el «Adagio ma non troppo» de la *Sonata para violín y piano en Mi m BWV 1023* (LX 750) ésta última obra junto con Joan Massià. Sobresale en estas interpretaciones bachianas una articulación muy clara y ligera en los agudos del piano.

De Beethoven grabó en junio de 1930 en Madrid la *Sonata op. 24 «La Primavera»* para violín y piano (LX 1370-8) también con Joan Massià. Le siguen el *Prélude, chorale et fugue* (LX 1382-7) así como la *sonata en La m op. 74* para violín y piano de Franck, «Sardana» de la *Sonata* de Juli Garreta, el *Rondó en Si bemol* para piano y violín de Mozart, así como «Ménétriers et glaneuses» (*Cerdaña*) de Séverac¹⁴⁵⁹. En dichas interpretaciones con el dúo Massià, sobresale una enorme complicidad musical y una gran naturalidad en la *performance*, concediendo a la parte del violín un efecto cantáble asombrosamente expresivo. Como indica Luca Chiantore, todas las

¹⁴⁵⁶ Véase el epígrafe «Enfin gravés dans le cire» de la biografía de Guy Selva. En: SELVA, Guy. *Op. Cit.*, pp. 179-181.

¹⁴⁵⁷ Las grabaciones de Selva aparecen citadas en las siguientes enciclopedias y guías fonográficas: CLOUGH, Francis F. y CUMING, G.J. *The World's Encyclopaedia of Recorded Music*. Greenwood Press, 1970, p. 557. DONALDSON DARRELL, Robert. *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*. New York: Gramophone Shop, 1936; p.436. HALL, David. *The record book: A guide to the world of phonograph*. Nueva York: O.Durrell: 1948; p.1134.

¹⁴⁵⁸ Como matiza Guy Selva, la pianista no grabó nada de Chopin, Schubert, Albéniz, Roussel, Dukas o Magnard y de manera sorprendente nada de d'Indy. Bach, Beethoven y Franck quedaron como su trilogía de referencia, Séverac elegido como paradigma de los compositores contemporáneos y Garreta como guiño a sus amigos catalanes. Por otro lado, Selva firmó un contrato con Columbia para grabar todas las grandes sonatas de piano anteriores a Beethoven, de Beethoven y post-beethovenianas; contrato que no fue ejecutado. SELVA, Guy. *Op. Cit.*, p. 181.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 180.

grabaciones de Selva revelan una ejecución centrada en todo momento en la búsqueda continua de una variedad dentro de la acentuación, directamente inspirada en el lenguaje hablado, mientras la escritura se vuelve más compleja y las estructuras de los neumas son más difícilmente localizables¹⁴⁶⁰. El mismo Chiantore afirma que es difícil resistirse a la tentación de ver en estas grabaciones el eterno antagonismo entre la tradición alemana, siempre atenta a subrayar los elementos estructurales sobre la base de las tensiones armónicas, y la escuela francesa, más atenta a los detalles melódicos y a la elegancia de las sonoridades¹⁴⁶¹.

En cuanto a las obras para piano solo de Séverac, Selva registró *Baigneuses au soleil* (LX 771-2), «Vers la mas en fête» de *En Languedoc* (matrices 793-4) y «Les Muletiers devant le Christ de Llivia» de la suite *Cerdanya* (matrices 791-2). Predomina en estas interpretaciones déodatianas una preferencia por la gran frase cuyas melodías en *ff* se apoyan en pesados acordes en la mano izquierda obteniendo, gracias a los pedales, acompañamientos de sonoridad muy llena en los registros medios del piano. El corpus finaliza con la «Sardana» de la *Sonata en Do menor* de Juli Garreta que suena ligera y delicada en sus rápidas figuraciones de la mano derecha.

Existen seis CD's comerciales con obras grabadas de Blanche Selva reeditadas entre 2002 y 2010. Así, la casa francesa Malibran-Music editó en 2002 un monográfico dedicado a Blanche Selva con el «Adagio ma non troppo» y la *Partita en Sib Mayor* BWV 825 de Bach, seguida de la *Sonata op. 24* «La Primavera» de Beethoven; *Prélude, chorale et fugue* de Franck, así como *Baigneuses au soleil*, «Vers la mas en fête» (*En Languedoc*) y «Les Muletiers devant le Christ de Llivia» (*Cerdanya*) de Séverac¹⁴⁶², reeditado en 2009.

En segundo lugar, la discográfica catalana La Mà de Guido (Barcelona) publicó en 2004 en su colección «Historical», grabaciones históricas al violín de Toldrà, Massià y Manén. Concretamente incluyó de Joan Massià la *Sonata op. 24* «La Primavera» de Beethoven y el «Adagio ma non troppo» de Bach, ambos para violín y piano¹⁴⁶³.

¹⁴⁶⁰ CHIANTORE, Luca. «La théorie du neume dans les enregistrements de Blanche Selva». En : Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon : Symétrie, 2010, p.112.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁶² Bach, Beethoven, Franck, Séverac. Blanche Selva, piano. CD (Malibran Music CDRG 177, 2003).

¹⁴⁶³ Se conserva una copia de este CD en el archivo sonoro de RNE, Radio Clásica. En: Toldrà, Massià, Manén. *Enregistraments històrics al violí (1927-1954)*. CD (La Mà de Guido 3061, 2004). Véase la web: <http://www.lamadeguido.com>.

En tercer lugar, la Asociación Blanche Selva en colaboración con el Centro Internacional Albert-Roussel ha editado el CD *Blanche Selva une promenade musicale* (2008) que incluye entre otros intérpretes y obras la sonata para piano y violín de C. Franck con Joan Massià al violín, juntamente con la «Sardana» de la *Sonata en Do menor* de Garreta¹⁴⁶⁴.

Existe una cuarta grabación *Four great french pianists* que contiene interpretaciones históricas de las pianistas Selva, Valmalete, Meyer y Lefébure editado por el sello inglés Pavilion (1991). El trabajo discográfico recoge entre otras interpretaciones la *Partita núm. 1 en Sib Mayor BWV 825* de Bach y *Baigneuses au soleil* de Séverac¹⁴⁶⁵. Además, el sello Naxos publicó en 2006 un trabajo colectivo *Women at the piano (An anthology of historic performances 1926-1950)*, en el que incluyó grabación de la «Sardana» de Garreta por Blanche Selva¹⁴⁶⁶. Finalmente la Asociación Blanche Selva reeditó junto con la biografía *Une artiste incomparable: Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne* (2010), el CD *L'hommage de Blanche Selva à César Franck, Jean-Sébastien Bach et Déodat de Séverac* que incluye la reedición del *Prélude, choral et fugue* de Franck, de la *Partita n° 1 en Si bemol Mayor BWV 825* de Bach y de « Les muletiers devant le Christ de Llivia» (*Cerdaña*) de Séverac¹⁴⁶⁷.

En cuanto a las grabaciones localizadas en el archivo sonoro de la Biblioteca de Cataluña (Barcelona), destacamos la *Primera Partita en Sib Mayor BWV 825* de Bach¹⁴⁶⁸, la *Sonata op. 24 «La Primavera»* de Beethoven¹⁴⁶⁹, la [*Elegía* para violín y piano de Glazunov] y la *Sonata en La men op. 74* para violín y piano de Franck¹⁴⁷⁰. También se conserva un fragmento de una conferencia-concierto con referencias a

¹⁴⁶⁴ Albéniz, Dukas, Fauré et al. *Blanche Selva, une promenade musicale*. Blanche Selva et al., piano. CD (Festival International Albert-Roussel RCP 076, 2008).

¹⁴⁶⁵ Se conserva una copia de este trabajo en la fonoteca de la Escola Superior de Música de Catalunya en Barcelona. En: *Four great french pianists*. Selva, Valmalete, Meyer y Lefébure, piano. CD (Pavilion 9495GEMMCD, 1991).

¹⁴⁶⁶ AA.VV. *Women at the piano, vol. 2 (An anthology of historic performances 1926-1950)*. Blanche Selva, piano. CD (NAXOS 8.111121, 2006).

¹⁴⁶⁷ Franck, Bach y Fauré. *L'hommage de Blanche Selva à César Franck, Jean-Sébastien Bach et Gabriel Fauré*. Blanche Selva, piano. CD (Association Blanche Selva, en : SELVA, Guy. *Op. Cit.*, 2010).

¹⁴⁶⁸ Disco de piedra conservado en Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart : Tècnic Bla – PG 1101-1102.

¹⁴⁶⁹ Disco de piedra conservado en Barcelona: BC, PG 3310-3322.

¹⁴⁷⁰ Casete fechado en 1960 y conservado en Barcelona: BC, C 304.

Séverac, así como a *El clave bien temperado* y la *Primera Partita en Sib Mayor* de Bach¹⁴⁷¹. Por último, se conservan también varias grabaciones de Séverac en disco de piedra, especificamos *Baigneuses au soleil*, «Vers la mas en fête» (*En Languedoc*) y «Les Muletiers devant le Christ de Llivia» (*Cerdanya*)¹⁴⁷².

Así, contamos con un total de veintinueve ediciones de las interpretaciones de Blanche Selva, la mayoría reediciones de las matrices registradas para Columbia¹⁴⁷³. Por autores, conservamos cinco grabaciones de la *Primera Partita en Sib Mayor BWV 825* de Bach (1928-1930): un disco de Columbia, una casete en la BC, las dos reediciones de Pavilion (1991) y Malibran (2002), así como la reedición de la Asociación Blanche Selva (2010). Por su parte el «Adagio ma non troppo» de la *Sonata en Mi menor BWV 1023* de Bach con Joan Massià al violín se ha reeditado dos veces en Malibran (2002) y La Mà de Guido (2004). Finalmente en la BC, se conservan fragmentos en casete [d. 1960] de *El clave bien temperado I* extraídos probablemente de una conferencia-concierto de la autora.

De la *Sonata op. 24* «La Primavera» de Beethoven se conservan tres grabaciones: un disco de piedra de Columbia en la BC, así como las reediciones de Malibran (2002) y La Mà de Guido (2004) con diferencias en el tiempo, pues la grabación de Malibran es más rápida (22'07'') que la de La Mà de Guido (22'59''). También son tres las grabaciones conservadas del *Prélude, chorale et fugue* de César Franck: una de ellas en casete (Fundación Armand Panigel, 1988)¹⁴⁷⁴, otra reedición del sello Timpani (1997), así como la remasterización de Malibran (2002).

Por otro lado, conservamos cuatro ediciones de la *Sonata en La menor op.74* de César Franck: una casete en la BC (1960), varios discos en la BNF (s.f.)¹⁴⁷⁵, la casete de la Fundación Armand Panigel (1988), junto a la reciente edición del Festival Internacional Albert Roussel (2008); éstas dos últimas con ligeras variaciones de tiempo (26'41'' y 26'33'' respectivamente). Sólo conocemos una reedición del *Prélude, choral*

¹⁴⁷¹ Casete fechado d. 1960 y conservado en Barcelona: BC, C 280.

¹⁴⁷² Discos de piedra conservados en Barcelona: BC, Bla- PG 1876 / PG 1970, Bla – PG 1874 y fondo Gomis Bertrand PG 2101.

¹⁴⁷³ Véase el apéndice XV.1.17: Tabla de discografía histórica de Blanche Selva, 1928-2010 (CD adjunto).

¹⁴⁷⁴ Franck, Séverac. *Oeuvres pour clavier : Préludes et fugues, cinquième suite française, choral prélude*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CASETE (Fondation Armand Panigel, 1988). Se conserva una copia en París: BNF, Cr 2 SM – 41170.

¹⁴⁷⁵ Siete discos sin fechar conservados en París: BNF, SD- 78 30-3747 y -3286.

et fugue de César Franck a cargo de la Asociación Blanche Selva (2010). Excepcionalmente documentamos una grabación de la [*Élégie*] de [Glazunov] con Joan Massià al violín, se trata de una casete localizada en la BC.

Baigneuses au soleil de Séverac grabado por Columbia en 1929 también se ha reproducido en cuatro ocasiones. Primero en disco de piedra (193?), después en casete (1960) ambos conservados en la BC, seguidos de dos CD's en Pavilion (1991) y Malibran (2002). «Vers la mas en fête» (*En Languedoc*) se conserva en disco de piedra en la BC (193 ?), casete (Armand Panigel, 1988) y CD (Malibran, 2002) ; mientras que «Les muletiers devant le Christ de Llivia» (*Cerdanya*) puede escucharse en disco de piedra (BC, 193?) y los CD de Malibran (2002) y la Asociación Blanche Selva (2010). Finalmente «Sardana» de la *Sonata en Do menor* de Garreta grabada el 3 de junio de 1930 puede escucharse en dos CD's reeditados por Naxos (2006) y el Festival Internacional Albert-Roussel (2008).

XI.7. RETRATOS E ILUSTRACIONES ARTÍSTICAS LOCALIZADAS EN CATALUÑA

Los retratos e ilustraciones sobre Selva conservados en Cataluña son una prueba del cambio de rol del oyente que percibe al virtuoso como un nuevo fetiche, que además de intérprete se convierte en actor sobre la escena. Por otra parte, se percibe cierta tendencia a la caricaturización, práctica heredada de la iconografía musical tardo-romántica. Como ejemplos destacados citamos «Abbé Liszt» de Klie publicado en *Die Humoristischen Blätter* (1873), «Liszt-Fantasy» en *La Vie Parisienne* (1886), así como las conocidas caricaturas de Hans Schliessmann sobre Mahler dirigiendo en el *Fliegende Blätter*.

Como ya detallamos en el capítulo IV: *Relaciones artístico-musicales de Blanche Selva en Cataluña*, la pianista se relacionó con dibujantes de la talla de Joaquín Renart (1879-1961) y Ricard Opisso (1880-1966); conservándose del primero un total de once bocetos a lápiz y tinta, localizados en la BC, y del segundo un dibujo en tinta todo ello descrito en el apdo. IV.3.4. Relaciones con dibujantes.

XI.8. FOTOGRAFÍAS DOCUMENTADAS EN CATALUÑA

La BC conserva en su archivo fotográfico un conjunto de cuarenta y una fotografías de Blanche Selva procedentes del Centro de Documentación Musical, la mayoría sin fechar¹⁴⁷⁶. El corpus (MS 2268) comprende retratos de Selva, así como postales de gimnasia femenina siguiendo el método Dalcroze, fotografías con alumnos durante los cursos de verano en Brive (Corrèze) así como posturas de la mano. En algunas de ellas, Selva aparece en escenas familiares en el jardín de su casa con su madre y su perro. Predominan también los retratos de madurez.

Fig.80. [«Retrato de Blanca Selva en su jardín, 1»]
Barcelona, ca. 1933. Archivo fotográfico BC.

Fig. 81. [«Retrato de Blanca Selva, 2»]
Barcelona, ca. 1933. Archivo fotográfico BC.

¹⁴⁷⁶ Algunas de las fotografías fechadas son: 1. «Castres, 19-XII-1915»; 2. «Jeanne Duby, 10-V-1916»; 3. «Paseo a Ste. Croix (San Jean de Luz) con Yvonne y Jeanne Floucalt y Marie-Thérèse de Lardizábal, 9-III-1916»; 4. «Font Romeu, Agosto 1916»; 5. «Joseph Suk, Praga, 22-VIII-1920»; 6. «Mas del Sol, Agosto 1926»; y varias fotos en el jardín de su casa (3-IX-1933).

Fig. 82. [«Blanca Selva y sus alumnas en el Mas del Sol »]
[Brive, ca. agosto 1926] Archivo fotográfico BC.

Fig. 83. [«Blanca Selva y sus alumnas practicando
gimnasia Dalcroze»] [Brive, ca. agosto 1926]. Archivo fotográfico BC.

Fig. 84. [«Clase de gimnasia Dalcroze»]. Postal, s.f.
Archivo fotográfico BC.

Fig. 85. [«Mano de Blanche Selva al piano»]
S.l., s.f. Archivo fotográfico BC.

Fig. 86. [«Casa natal de Blanche Selva Mas del Sol en Brive»], s.f.
Archivo fotográfico BC.

XI.9. LITERATURA PÓSTUMA

Además de la literatura propiamente musicológica a la que nos estamos refiriendo en este estudio, Selva ha generado escritos póstumos que nos dan idea del lugar que ocupó entre la sociedad musical catalana de entreguerras. En 1953, Josep Pla en *Vida de Manolo (Tres artistes, tres senyors)* recoge las memorias del escultor Manolo, que hizo amistad con el compositor Déodat de Séverac. Selva aparece indirectamente citada como profesora de la Schola Cantorum:

Gràcies a la meva amistat amb Séverac, vaig poder seguir d'una manera intermitent al principi i després amb més assiduïtat, el moviment musical. Vaig anar a

*la Schola Cantorum amb Vincent d'Indy, on la nostra compatriota Blanche Selva tingué un lloc principalíssim [...]*¹⁴⁷⁷.

«*Blanca Selva, plenitud i exemple*» es el título de la conferencia publicada que Josep Jordi Llongueras pronunció con motivo del concierto homenaje a Blanca Selva, celebrado el 21 de abril de 1968, en el Casal del Metge de Barcelona por la *Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i M^a Carbonell*. En ella, Llongueras da algunas notas biográficas recordándola como una genial artista y una de las artistas más grandes de su tiempo. Como alumno suyo que fue, da detalles de su escuela técnica (importancia del análisis antes de la interpretación, arco formal, importancia del ritmo, gesto, naturalidad y participación corporal en la interpretación) y de su rápida adaptación a Cataluña¹⁴⁷⁸. A continuación, describe la fundación de su primera academia de música, su dilatada labor docente y artística por ejemplo en la *Associació Obrera de Concerts* con Pau Casals, destacando la importancia del ciclo integral de sonatas de Beethoven junto con Joan Massià (1925-1927). Llongueras termina añadiendo que se marchó enferma durante la guerra civil, imposibilitada, y que murió en un convento¹⁴⁷⁹. Acompaña la conferencia una útil relación de los escritos y composiciones de Selva.

«*Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva*» de Joan Alavedra (1968), es una evocación poética al recuerdo de la artista por parte de un antiguo alumno que escribe sus memorias. Según Alavedra:

Blanca Selva representa una de les conquestes més importants de la nostra cultura i el seu cas (molt més encara que els de Déodat de Séverac, Aristides Maillol, Josep Sebastià Pons, Gustau Violet, i tans altres artistes que han sentit i han expressat en aquesta terra, diguem-ne francesa, l'ànima catalana) prova fins a quin punt

¹⁴⁷⁷ PLA, Josep. *Obra completa*. Barcelona: Destino, 1992, vol. X, p.96.

¹⁴⁷⁸ «*Fou aquest lligam (patern) de catalanitat el factor que aglutinà l'atracció vers la mare terra? [A Els Masos-Prada] [...] la gent parla la nostra llengua [...] amb una cantarella dolça i emmelada [...]. El cert és que amb poc temps Blanca Selva es transformà en una autèntica catalana [...]. L'artista era ben nostra*». En: LLONGUERAS, Josep Jordi. *Blanca Selva, plenitud i exemple*. Barcelona: Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell, 1968, pp.11-13.

¹⁴⁷⁹ *Íd.*, p. 19.

*Barcelona pot esdevenir allò que ja és virtualment i que Blanca Selva va sentir: la capital de la Cultura Mediterrània*¹⁴⁸⁰.

Alavedra apunta que decidió trasladarse a Cataluña después de haber escuchado un concierto coral del Orfeó Català dirigido por Millet en el Palau de la Música Catalana¹⁴⁸¹. También destaca que se entusiasmó al recibir *Jeux d'eau* que el mismo Ravel le mandó a Prades (Conflent), que contrajo la parálisis durante un concierto con Vincent d'Indy y que practicaba gimnasia y reeducación postural durante la parálisis, muriendo de cáncer empobrecida y exiliada en Moulins (Puy de Dôme) y en Sant Saturnin (Clermont Ferrand), donde fue recogida en el convento de monjas de Saint Amand-Tallende¹⁴⁸².

El dramaturgo Adrià Gual en *Mitja vida de teatre, memòries* (1960) comenta en su diario de actividades la asistencia al concierto homenaje a Beethoven celebrado en el Institut Català de Rítmica i Plàstica el 15 de junio de 1926 a cargo de Joan Llongueras y Blanca Selva:

*Quan a la sessió d'homenatge a Beethoven en ocasió del seu centenari, no em pertoca més que haver-ne tingut la pensada devota, i tot seguit el posava en bones i excel·lents mans de Joan Llongueras i de Blanca Selva. Crec que no he de dir res més amb intenció de garantir-ne l'encert i l'eficàcia. Una sessió magnífica d'interpretacions plàstiques de certes obres del mestre damunt un decorat fosc, tirant a negre; comentada per la paraula del seu animador, i als acords pulcríssims de la gran concertista, podem dir que fou alguna cosa d'extraordinari*¹⁴⁸³.

Como ya vimos en el apdo. VI.6. Trascendencia pedagógica de Selva en Cataluña, la pianista María Canals también evoca el recuerdo de Blanca Selva en sus notas autobiográficas *Una vida dins la música* (1970). En ellas, habla de la sincera admiración del maestro Millet por Selva y de cómo María Canals, pese a no haber

¹⁴⁸⁰ ALAVEDRA, Joan. «Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva». En: Montserrat Alavedra (ed.). *Personatges inoblidables i altres records*. Barcelona: Selecta, 1968.

¹⁴⁸¹ *Íd.*, p.20.

¹⁴⁸² *Íd.*, p.21.

¹⁴⁸³ GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre, memòries*. Barcelona: Aedos, 1960, pp. 315 y 318.

tratado a la pianista directamente, conoció amistades y personalidades que sí le hablaron de ella. Así Canals comenta:

*Tots els meus amics han estat sempre d'acord que Blanca Selva posseïa una musicalitat d' excepció. Henri Gagnebin, per exemple, diu que les seves interpretacions de les sonates de Beethoven eren simplement modèliques. Va ser una dona de gran cultura i molt intel·ligent*¹⁴⁸⁴.

Canals continúa diciendo que Selva fue una de las primeras pianistas en aplicar la distensión o relajación muscular en el trabajo técnico del piano, principio que de tan exacto derivó *«cap a conclusions evidentment falses. Aleshores va començar a fer teories pedagògiques massa sistemàtiques i les seves conclusions van esdevenir massa consciencioses i reflexionades»*¹⁴⁸⁵. Por otro lado, Canals también ensalza los análisis de Selva que son un *«model d'exactitud, claredat i mètode i resulten veritablement útils per a l'estudi d'aquelles obres mestres»*¹⁴⁸⁶. La evocación finaliza con la anécdota contada por Viñes a Canals del enamoramiento de Selva por d'Indy cuando éste enviudó de su primera mujer y del peregrinaje que Selva hizo a Lourdes para zanzar la situación, que terminó en segundas nupcias de d'Indy¹⁴⁸⁷.

Victoria Kahmi, la esposa de Joaquín Rodrigo nos proporciona otro valioso testimonio literario en *De la mano de Joaquín Rodrigo, la historia de nuestra vida* (1986). Aquí, la pianista detalla como su maestro parisino Lalewicz, al trasladarse a Polonia, le recomienda continuar sus clases de piano en la Schola Cantorum con Blanca Selva:

Voy a recomendarle una profesora magnífica que a la vez, es una gran concertista que actualmente enseña en la Schola Cantorum. Después de las vacaciones vaya a verla de mi parte. Se llama Blanca Selva [...]. Después de las vacaciones, empecé a preparar mi examen de admisión en la Schola Cantorum. Tuve un desengaño

¹⁴⁸⁴ CANALS, Maria. *Una vida dins la música*. Barcelona: Selecta, 1970, p.54.

¹⁴⁸⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁸⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p.56.

al enterarme de que Blanca Selva había dimitido de su cátedra para poder dedicarse más a los conciertos¹⁴⁸⁸.

En una alusión final sobre el maestro Lazare Lévy, Kahmi añade que Selva era motivo de chistes: «Durante su estancia en Madrid no nos separamos ningún día. En su honor fueron dadas varias recepciones y en ellas no se cansaba de contar chistes de músicos ilustres, como Moszkowski, Blanca Selva y otros»¹⁴⁸⁹.

Otra interesante referencia literaria procede del compositor Xavier Montsalvatge, autor de *Papeles autobiográficos* (1988). En ellos hace una referencia a Selva como pianista divulgadora de las obras de Séverac:

De Séverac yo conocía únicamente su suite pianística *Sous les lauriers roses*, una música inundada de tornasoladas luces mediterráneas que no entiendo por qué permanece en el olvido. De sus obras nos había hablado mucho Massià que las conocía a través de la pianista Blanche Selva con la que colaboró en diversas ocasiones, y que si no fuera por haberlas divulgado después de su muerte (1921) la esposa de Massià, M^a Carbonell, sería en nuestras latitudes un autor perfectamente desconocido¹⁴⁹⁰.

Finalmente el último testimonio literario corresponde a las memorias del compositor Manuel Blancafort recogidas en la biografía de Xosé Aviñoa *Manuel Blancafort* (1997). A raíz de la *Sonatina antiga o sonata en Do «Les ombres perennes»* (1929) de Blancafort, obra neoclásica homenaje a Bach y Scarlatti, que le acerca antes de su muerte en 1942, Blancafort añade como Selva murió de un ataque cardíaco en Barcelona sin haber leído el manuscrito:

Es podria explicar que després d'ésser entregat el manuscrit a Blanca Selva, ella volia de seguida tocar-la i em digué que no patís perquè té molta facilitat per la lectura, inclús manuscrita. Començà al·legant circumstàncies inesperades, em pregà

¹⁴⁸⁸ KAHMI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo, la historia de nuestra vida*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo y Fundación Banco Exterior, 1995 – 2ª ed.- (1ª ed. 1986), pp. 51-52.

¹⁴⁸⁹ *Ibíd.*, p. 190.

¹⁴⁹⁰ MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 22.

*que esperéssim un parell de dies. Jo la vèia estranya i preocupada...ni va poder ni...lectura i prou. Va morir abans d'una setmana a Barcelona*¹⁴⁹¹.

XI.10. DIFUSIÓN RADIOFÓNICA

Si bien no tenemos noticia de programas de radio en España y Cataluña que hayan abordado la figura de Selva, sí tenemos constancia de cuatro programas radiofónicos dedicados a la autora grabados en Radio France Musique (París) entre 2005 y 2008. El primero de ellos lo locutó Gilles Cantagrel el 10 de noviembre de 2005 dentro del programa *L'heure du conte*, en el que abordó la faceta interpretativa de Selva. Delphine Grivel locutó un segundo monográfico el 1 y 2 de noviembre de 2006 dentro del programa *A bonheur des gammes* en el que abordó la relación de Selva con el pintor Maurice Denis.

François Dru locutó un tercer trabajo dentro del programa *Pêcheurs de perles* el 7 de enero de 2007 en el que dio a conocer las grabaciones discográficas de Blanche Selva conservadas en Radio France, en un programa titulado «*La pianiste et pédagogue Blanche Selva (1884-1942) enregistre pour la Columbia*». Programa en el que pudieron escucharse la *Primera Partita en Sib Mayor* BWV 825 de J.S. Bach, «Vers le Mas en fête» (*En Languedoc*) y «Les mulétiers devant le Christ de Llivia» (*Cerdaña*) de Séverac, el segundo movimiento de la *Sonata para violín y piano en La Mayor* de César Franck, así como el primer movimiento de la *Sonata para violín y piano núm. 5 en Fa Mayor op. 24 «La Primavera»* de Beethoven, éstas dos últimas junto con Joan Massià. El programa se completó con dos obras dedicadas a Selva de Robert Casadessus *Souvenir sur la «mémoire» de Blanche Selva* y de Marc Pincherle *Souvenir à l'évocation de Blanche Selva*.

Finalmente Emilie Munera entrevistó recientemente al presidente de la Asociación Blanche Selva, Guy Selva, a propósito de la audición de la *Sardana* de Juli Garreta en el programa titulado «Le reportage d'Emilie Munera: Illustration musicale avec Guy Selva: Juli Garreta, *Sardana*», difundido el 26 de junio de 2008 también en Radio France Musique¹⁴⁹².

¹⁴⁹¹ AVIÑOÀ, Xosé. *Manuel Blancafort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997, pp. 102-103.

¹⁴⁹² Especificamos los programas radiofónicos dedicados a Selva emitidos en Radio France Musique de: Gilles Cantagrel, «L'heure du conte» (RFR 5 Musique, 10 noviembre 2005); Delphine Grivel, «Au bonheur des gammes» (*Íd.*, 1 y 3 noviembre 2006); François Dru, «Pêcheurs de perles» (*Íd.*, 7 enero 2007) y Emilie Munera, «Le reportage d'Emilie Munera: Illustration musicale avec Guy Selva: Juli

XI.11. PRESENCIA DIGITAL

Blanche Selva tiene una rica y variada presencia on-line, con 91.900 referencias todas ellas de naturaleza actual y efímera, pues son prácticamente inexistentes los documentos históricos y partituras digitalizados sobre la artista¹⁴⁹³. En primer lugar, la Asociación Blanche Selva tiene una web propia (<http://www.blanche-selva.com>) con información rigurosa y catálogos sobre la pianista que pone de manifiesto el impacto de las enseñanzas pianísticas de Selva en Francia¹⁴⁹⁴. Dividida en dos grandes bloques «Su vida, su obra» y «Asociación» aborda en el primer bloque su biografía, pianismo, pedagogía y composiciones. En la biografía, se da información sobre las distintas etapas de la vida de Selva. En el apartado «pianista», se adjunta un extenso catálogo de estrenos y primeras audiciones de Selva (1901-1926) así como una relación de obras dedicadas, mientras que en el apartado de pedagogía se incluye la entrevista extraída del libro *French pianism* (1999) de Charles Timbrell al ex alumno de Selva Jean-Joël Barbier, así como un catálogo de obras pedagógicas, teóricas y literarias (conferencias, artículos en la *RMC* y libros de técnica pianística entre otros). El último apartado sobre Selva artista incluye un catálogo de sus composiciones, transcripciones y partituras revisadas, anotadas y digitadas.

El segundo bloque dedicado a la «Asociación Blanche Selva» detalla los objetivos de esta asociación, ofreciendo otros enlaces digitales relacionados con Selva. Todo ello se completa con un apartado discográfico, noticias de actualidad (conciertos y noticias en revistas) así como un boletín de adhesión a la asociación.

En segundo lugar, predominan en internet noticias y ventas discográficas como *Four great french pianists* (Pavilion, 1991)¹⁴⁹⁵, el disco monográfico de Selva editado en Malibran (2002)¹⁴⁹⁶, la grabación de «Sardana» de Garreta en *Women at the piano*,

Garreta, *Sardana*» (Íd., 26 junio 2008). Programas radiofónicos disponibles en diferido y on-line en: <http://www.radiofrance.fr/francemusique>.

¹⁴⁹³ Última fecha de consultas digitales: 22 de octubre de 2009.

¹⁴⁹⁴ Si bien esta asociación tiene como responsable en España y Cataluña al lejano descendiente de Selva y organista de la iglesia de Sant Felip Neri (Barcelona) Bernat Bailbé [cuya tatarabuela era prima-hermana de Blanche Selva], no tenemos constancia de actividades de la Asociación Blanche Selva celebradas en Cataluña. Así advertimos a los lectores que no podremos abordar la recepción (inexistente) en nuestro país de esta asociación.

¹⁴⁹⁵ http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=38725

¹⁴⁹⁶ http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/apr03/Blanche_Selva.htm

vol. 2 (*An anthology of historic performances, vol. 2, 1926-1950*) del sello Naxos (2006)¹⁴⁹⁷ y el reciente *Blanche Selva une promenade musicale* (2008)¹⁴⁹⁸.

Además encontramos breves noticias biográficas en diccionarios virtuales como <http://www.musicologie.org>¹⁴⁹⁹, *Wikipedia*¹⁵⁰⁰, *The Free Dictionary*¹⁵⁰¹, <http://www.biographie.tv/Blanche-Selva.htm> y <http://www.pianobleu.com>¹⁵⁰², así como artículos en foros y blogs¹⁵⁰³. Son destacables las referencias colaterales relacionadas con los estrenos por parte de Selva de la *Iberia* de Albéniz, ya sean ventas de las partituras del segundo cuaderno – dedicado- de *Iberia*¹⁵⁰⁴, ya sean referencias documentales como las de la Fundación Albéniz de Madrid¹⁵⁰⁵, ya sean explicaciones históricas sobre Albéniz¹⁵⁰⁶ como las notas del Museu de la Música de Barcelona¹⁵⁰⁷.

También aparecen otras obras dedicadas a Selva como la *Suite en Fa# menor op. 14* de Albert Roussel¹⁵⁰⁸. Otras referencias colaterales tienen que ver con el alumnado de Selva, entre el que destaca la presencia digital de la alumna pamplonesa Emiliana Zubeldía¹⁵⁰⁹ y la catalana María Carbonell¹⁵¹⁰. Además, Selva aparece participando en la Orquesta Filarmónica de Bilbao¹⁵¹¹ y como alumna de Vincent d'Indy¹⁵¹².

¹⁴⁹⁷ http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.111121

¹⁴⁹⁸ <http://www.audaud.com/article.php?ArticleID=5262>; <http://www.la-note-sensible.fr/archive/2008/03/24/cd-association-blanche-selva.html>

¹⁴⁹⁹ http://www.musicologie.org/Biographies/s/selva_blanche.html

¹⁵⁰⁰ http://fr.wikipedia.org/wiki/Blanche_Selva

¹⁵⁰¹ <http://es.thefreedictionary.com/Blanche+Selva>

¹⁵⁰² http://www.pianobleu.com/blanche_selva.html

¹⁵⁰³ <http://www.blogsdeguatemala.com/articulo:59840>

¹⁵⁰⁴ <http://www.todocoleccion.net/i-albeniz-iberia-triana-12-paginas-36x27-cms-grabado-blanche-selva~x13684369>

¹⁵⁰⁵ <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=508131&idPagOrig=100252&portal=121>

¹⁵⁰⁶ <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/215>

¹⁵⁰⁷ http://w3.bcn.es/V62/Home/V62XMLHomeLinkPI/0,4388,285254511_285756335_2_427504789,00.html?accio=detall&home=

¹⁵⁰⁸ <http://www.opus1.com/~ehoornaert/ROUSSEL/piano.htm>

¹⁵⁰⁹ <http://www.diverdi.com/tienda/detalle.aspx?id=18399>;

<http://www.euskonews.com/0477zbb/kosmo47701es.html>

¹⁵¹⁰ <http://www.joanmassia.com/bio.html>

Por otro lado, localizamos transcripciones en venta de Selva como los *Tres corales para órgano* de César Franck¹⁵¹³, así como varios programas de concierto y partituras originales de *Iberia* dedicadas y escaneadas en los fondos digitalizados de la BOC (Palau de la Música, Barcelona) consultables on-line¹⁵¹⁴.

En el buscador *Google Books*, documentamos 759 enlaces a Blanche Selva¹⁵¹⁵, predominando especialmente referencias como intérprete de *Iberia*, siendo minoritarias las referencias discográficas y literarias. Así, son pocas las noticias disponibles sobre prensa histórica on-line (*Le Guide Musical*, *La Gazette Suisse*). Si bien esta herramienta presenta búsquedas en enciclopedias y obras de referencia generales, éstas son siempre parciales y sesgadas.

Finalmente documentamos también información pedagógica como el curso «Escuchando el pasado: la prehistoria de la interpretación pianística» que el profesor Luca Chiantore impartió en diciembre de 2009 en Musikeon (Cursos anuales de técnica e interpretación pianística), en el que se escucharon entre otros pianistas grabaciones de Blanche Selva¹⁵¹⁶.

XI.12. CONCLUSIONES

Desde 1911 a 1948, la prensa española describe a Selva como una insigne virtuosa especialmente al interpretar música clásica, francesa y española. Son plurales las referencias que lo atestiguan, desde las primeras crónicas de Joaquín Turina para la *Revista Musical* de Bilbao (1911-1913), a la prensa de San Sebastián (1919), *Diario de Burgos* y *El Castellano* (1923), *Las Provincias* y *La Correspondencia* de Valencia (1924), *ABC* de Madrid (1927), el *Boletín Musical* de Córdoba (1928), así como *Letras. Revista del Hogar* (1948).

¹⁵¹¹ Véase una síntesis histórica de la institución en: <http://www.filarmonica.org/SintHistorica.htm>

¹⁵¹² En: <http://universfranckiste.free.fr/lei.htm>

¹⁵¹³ <http://www.musicmart.com/-Eugene-Gigout-From-3-Chorals-Piano-Solo-Cesar-FranckBlanche-Selva-P130543.aspx>; [http://imslp.org/wiki/3_Chorals_for_Organ_\(Franck,_C%C3%A9sar\)](http://imslp.org/wiki/3_Chorals_for_Organ_(Franck,_C%C3%A9sar))

¹⁵¹⁴ <http://biblioteca.palaumusica.org/publica/documentosdig.jsp>

¹⁵¹⁵ Fecha de consulta de 27 de octubre de 2009.

¹⁵¹⁶ http://www.musikeon.net/MUSIKEON_minisite-pro/Menus/cursosyclasesmagistrales5.html

Además localizamos variadas referencias en la prensa general catalana (1921-1927), en las que se destaca la pureza de sus interpretaciones (*La Vanguardia*, *La Publicitat*, *La Noche* y *El Noticiero*). Por su parte, la prensa local dio amplias noticias de los conciertos de Selva celebrados fuera de Barcelona, haciendo especial hincapié en los conciertos-conferencias sobre Beethoven (1927) y subrayando las interpretaciones modélicas casi religiosas de este autor. Entre otros, *Diari de Sabadell* (1927) o *Diario de Gerona* (1928) dieron testimonio de las cálidas ovaciones que Selva y Massià cosecharon como dúo por parte del público catalán.

La prensa especializada, como la *Revista Musical Catalana* (1922-1930) y *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* (1927-1937), dio a conocer la faceta interpretativa de Selva en Barcelona y con menor incidencia las facetas musicográfica, compositiva y pedagógica. Así, en la *RMC* predominan, junto a otras noticias conmemorativas al centenario de la muerte de Beethoven, descripciones a la pianista como verdadera intérprete, destacando la claridad, pureza, espiritualidad, simplicidad y sinceridad de sus ejecuciones, así como las largas ovaciones finales recibidas con el dúo Massià. Aparecen también referencias musicográficas y pedagógicas como la publicación de *Les sonates de Beethoven* (1927), la biografía *Déodat de Séverac* (1930) o la inauguración del curso en la Academia de Música de Barcelona bajo la presidencia honorífica de Vincent d'Indy (1930). Por otro lado, *Noticiari*, boletín de la *Associació Obrera de Concerts* publicó desde 1933 a 1937 noticias pedagógicas, informando sobre la marcha de los «Estudis Musicals Blanca Selva».

Otros textos como la *Memòria del curs commemoratiu del primer centenar d'audicions musicals* (1934-1935) de la AOC ofrece detalladas descripciones sobre la creación e inauguración de los «Estudis Musicals Blanca Selva». De Joan Llongueras son la nota «Blanca Selva i la seva tècnica del piano» y el anuncio duplicado en catalán y castellano sobre la *Escola [de Música] Blanca Selva* para la enseñanza de la técnica del piano.

También podemos apreciar la recepción de Selva en la literatura epistolar. Es el caso de las cartas de Joaquín Rodrigo (20 de agosto de 1928), del organista y musicógrafo mallorquín Juan M^a Tomás (30 de diciembre de 1929) y de Manuel Brescané (12 de marzo de 1952) todas ellas dirigidas al pianista Frank Marshall (1883-1959).

Por otro lado, la *Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell* celebró el 21 de abril de 1968 en Barcelona un primer concierto homenaje a Blanca Selva con obras de la autora, precedido de la conferencia «Blanca Selva, plenitud i exemple» a cargo de Josep Jordi Llongueres. Le sucedieron otro homenaje en el Ateneu Barcelonès con motivo del centenario de su nacimiento (17 de junio de 1984) y el concierto titulado «*Autour d'une artiste catalane: Blanche Selva, pianiste (1884-1942)*» dentro de la 55ª edición del *Festival de Música de Cámara Pablo Casals* de Prades (5 de agosto de 2006).

A nivel fonográfico, Selva registró entre 1928 y 1930 para Columbia Records once grabaciones a solo y a dúo con Joan Massià de obras de Bach, Beethoven, Franck, Séverac y Garreta, en las que sobresale una articulación clara y ligera y una gran complicidad con el dúo Massià. Grabaciones todas ellas conservadas en la BC, también presentes en cinco reediciones discográficas comerciales, entre las que sobresale la monografía en torno a Selva en Malibran- Music (2002), junto a otras grabaciones colectivas y parciales en los sellos discográficos Pavilion (1991), La Mà de Guido (2004), Naxos (2006) y la Asociación Blanche Selva junto al Centro Internacional Albert Roussel (2008).

En cuanto a los retratos e ilustraciones artísticas conservadas en Cataluña, señalamos el dibujo en tinta de Ricardo Opisso (1880-1966) así como los once bocetos a lápiz y tinta localizados en la BC del dibujante Joaquín Renart (1879-1961). Por otro lado, las cuarenta y una fotografías de Blanche Selva realizadas entre ca. 1915 y 1933 y conservadas en la BC muestran una gran diversidad de temáticas (retratos, alumnado, gimnasia y vida doméstica).

Además, existe una variada literatura póstuma sobre Selva entre la que destaca *Vida de Manolo (Tres artistes, tres senyors)* del escritor Josep Pla (1953), *Mitja vida de teatre, memòries* del dramaturgo Adrià Gual (1960), la conferencia de Josep Jordi Llongueres «*Blanca Selva, plenitud i exemple*» (1968), «*Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva*» de Joan Alavedra (1968), *Una vida dins la música* de la pianista Maria Canals (1970), *De la mano de Joaquín Rodrigo, la historia de nuestra vida* de Victoria Kahmi (1986), *Papeles autobiográficos* (1988) del compositor Xavier Montsalvatge, así como la biografía de Xosé Aviñoa *Manuel Blancafort* (1997).

En cuanto a la difusión radiofónica, no tenemos noticia de programas de radio que hayan abordado la figura de Blanche Selva en España y Cataluña, si bien Radio France Musique ha dedicado cuatro programas radiofónicos a Selva entre 2005 y 2008.

Finalmente la presencia digital de Selva es múltiple y variada. Predomina información biográfica (web propia de la Asociación Blanche Selva y noticias en diccionarios virtuales), discográfica, así como referencias colaterales relacionadas con el estreno de *Iberia* de Albéniz, junto a algunas transcripciones de la propia Selva (Franck). Excepcionalmente en los fondos digitales de la BOC se han podido documentar algunos programas de conciertos y partituras escaneadas de *Iberia*.

CAPÍTULO XII:

CONCLUSIONES GENERALES

Fig. 87. [«Blanche Selva tocando el piano en su casa»].
(Barcelona, ca. 1921), *RMC*.

Blanche Selva Henri (Brive-la-Gaillarde, 1884- Saint Amand Tallende, 1942), reconocida como intérprete por estrenar la *Iberia* de Albéniz (1906-1909), fue una artista franco-catalana plural que desarrolló gran diversidad de prácticas musicales como pianista, pedagoga, musicógrafa y compositora durante su asentamiento en Barcelona desde 1924 a 1936. Así, durante el «período catalán» la intérprete conoció el Novecentismo que si bien no constituyó una generación cohesionada ni una escuela, tuvo un programa teórico claro durante el primer tercio del siglo XX, articulado por sus ideólogos Eugenio d'Ors (1882-1954) y Joaquín Torres-García (1874-1949) que, exaltando el presente y rechazando el siglo XIX y las vanguardias, fueron partidarios de consolidar el catalanismo político, revisar el pasado grecolatino y el Modernismo y transformar el regionalismo en europeísmo nacional.

La falta de biografías y monografías sobre Selva en nuestro país revelan que la pianista ha figurado prácticamente como intérprete marginal en la historiografía musical española, quedando ausente de la historiografía su faceta de intérprete-compositora. Caso similar al de otras intérpretes y compositoras que sólo ahora están siendo objeto de estudio. Una marginación acrecentada en el caso español por cierta tendencia a considerarla una intérprete extranjera desvinculada de su doble contexto franco-catalán. Si bien en estos últimos años, apreciamos un renovado interés por la figura de Blanche Selva, impulsado por centros de investigación de reconocido prestigio (BNF, BC, BOC y Asociación Blanche Selva) y dos publicaciones francesas que se erigen como obras de referencia: la biografía de Guy Selva *Une artiste incomparable: Blanche Selva*,

pianiste, pédagogue, musicienne (Niza: Association Blanche Selva, 2010) y la monografía dirigida por Jean-Marc Warszawski *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne* (Lyon: Symétrie, 2010). Publicaciones que si bien resultan muy útiles para conocer los vínculos franceses de la intérprete, contienen referencias mínimas al período catalán de la artista.

Así pues, la figura de Selva ejemplifica con claridad la carencia actual de los estudios sobre música y mujeres en la España de entreguerras. Avalan esta laguna los ejemplos de otras compositoras poco conocidas de la Generación de los Maestros como María Rodrigo (1888-1967) y Emiliana Zubeldía (1888-1987), discípula pamplonesa de Selva en la Schola Cantorum, así como Rosita García Ascot (1908-2002), María de Pablos (1904-?) y M^a Teresa Prieto (1896-1982) de la Generación del 27. Constatamos además una falta de estudios generacionales sobre la Schola Cantorum en España y también una ausencia de trabajos monográficos sobre el Novecentismo musical en Cataluña.

Así, en la Barcelona de entreguerras Selva alcanzó éxitos muy visibles como pianista, pedagoga y musicógrafa. Consecuencia de ello ha sido la marginación de su faceta compositiva, faceta todavía poco estudiada por la historiografía musical, pero especialmente fructífera durante los años catalanes y tardíamente reconocida en vida con la obtención del XIV^o *Premi de Composició Concepció Rabell i Cibils* (1936).

La biografía de Blanche Selva está marcada claramente por la movilidad, hecho que obliga a considerar su establecimiento en Cataluña como migración y ante todo conquista de un anhelado viaje al sur. De esta manera el poco conocido «período catalán» de Selva recorre sus años de madurez, etapa precedida de varias estancias breves en España realizadas entre 1906 y 1923 (viajes y giras vinculados a su trayectoria interpretativa), destacando un primer viaje a Pamplona en otoño de 1906, junto al compositor occitano Déodat de Séverac (1872-1921). Selva debutaría en España unos años más tarde, en otoño de 1911, ofreciendo un primer recital en el célebre Festival Bach en el Palau de la Música Catalana de Barcelona; debut en el que la pianista interpretó en primera audición el *Poème de montagnes* op. 15 de Vincent d'Indy (1881) y *Navarra* de Albéniz (post.1911). Le siguieron dos recitales en el ciclo *Sis concerts de música francesa* (1917), otros tres junto con la orquesta del Kursaal de San Sebastián (1919-1922) y dos más en el Palau de la Música en 1921. Dos años más tarde, Selva se dio a conocer mediante una primera gira como solista en el norte de la

península seguida de una segunda gira con el violinista Joan Massià (1890-1969) en 1924 y todavía una tercera gira también junto con Massià, auspiciada por las Asociaciones de Cultura Musical, por Andalucía en 1925.

En la Barcelona de entreguerras, Selva realizó conciertos, libros, artículos, notas al programa y conferencias simultaneados con la docencia, trabajando en diversas academias musicales. Así, 1925 es el momento en el que la pianista comienza a expresarse en catalán (modificará su nombre francés Blanche por el catalán Blanca), ofreciendo conferencias en la Sala Parés y colaborando con la *Revista Musical Catalana*, boletín del Orfeó Català en el que publicará numerosos artículos.

En 1926, Selva continuará ofreciendo sesiones comentadas sobre las sonatas de Beethoven iniciadas el año anterior, así como un segundo ciclo de conferencias sobre Bach y Mozart. Del mismo año destaca la conferencia «Beethoven: el nostre cantor i germà», que publicará en forma de artículo en el periódico barcelonés *La Veu de Catalunya* ese mismo año. Precisamente Beethoven es el eje de gran cantidad de homenajes y conmemoraciones (audiciones comentadas y conferencias-concierto) acontecidos en 1927 y sucedidos por la publicación de la monografía *Les sonates de Beethoven* en el mismo año.

En 1928, Selva y Massià ofrecerán dos recitales conmemorativos al centenario de la muerte de Schubert en Barcelona. Selva también escribirá sus tres cuadernos de conferencias sobre las antiguas escuelas italiana y francesa para violín y clavecín o piano y compondrá el dúo *Muntanya blava*, junto con las canciones *El tronc*, y *La farigola*. Iniciará también la composición del album *Deu cançons originals* y de la suite *Cants de llum*, ésta última estrenada el 6 de abril de 1930 con motivo de la Exposición Universal de Barcelona.

En 1929, escribirá tres obras religiosas: el trío *La nit de la Puríssima*, el motete a tres *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster* y finalmente el dúo *Mes de Maria*. También grabará para Columbia Records junto con Joan Massià varias obras de Bach, Beethoven, Franck y Séverac, del que finalizará su primera biografía en marzo, publicada en París al año siguiente.

En 1930 colabora también en la monografía sobre historia de la danza *La moda i la dansa a l'època moderna*. Junto con Joan Massià, participa en la conmemoración del centenario del Romanticismo musical en Barcelona. Desafortunadamente Selva contrae en noviembre de 1930, una parálisis irreversible en un brazo que la aleja definitivamente de los escenarios, empezando una cura de reeducación postural en

Barcelona. Si bien la parálisis la obliga a abandonar sus compromisos como intérprete, la pianista se volcará durante los años treinta y hasta su exilio en la docencia, la musicografía y la composición.

Así, en 1931 compondrá tres obras más: *Pensament matinal* para coro y piano, el album *Primers jocs, douze pièces faciles pour piano* (París: H.Herelle) y la suite *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègleries, neuf pièces pour piano*; retomando ese mismo año su actividad pedagógica en los cursos regulares de la *Escola Blanca Selva*. Animada por Pau Casals, en 1934 Selva asumirá hasta su exilio la dirección de la escuela de música de la Associació Obrera de Concertos, conocida como *Estudis Musicals Blanca Selva*, destinada a la formación musical de las clases más desfavorecidas. Aunque sigue aquejada de la parálisis nerviosa y con dificultades económicas, trabajará hasta su exilio para la Academia de Música de Barcelona. Con la llegada de la Guerra Civil, Selva escogerá el exilio, conllevando su abandono definitivo de Cataluña en 1936.

Por otro lado, durante los años catalanes, Selva se integró en la dinámica asociativa propia de la Cataluña contemporánea, relacionándose especialmente con instituciones musicales novecentistas privadas de signo nacionalista. Primeramente se vinculó con sociedades de conciertos y filarmónicas como la Associació d'Amics de la Música, ofreciendo, junto con Massià, entre 1921 y 1928 una quincena de recitales y colaborando con tres recitales más en la Associació Música «Da Camera» (1924-1930).

En segundo lugar, formó parte de sociedades profesionales más artísticas cuya finalidad pedagógica y sindical estaba vinculada a un colectivo obrero. Fue el caso del Orfeó Català, la Orquesta Pau Casals y la Asociación Obrera de Concerts. Así, Selva participó de los conciertos con la Orquesta Pau Casals en colaboración con la AOC, contribuyendo a divulgar la música de concierto entre los obreros. También escribió en el boletín de la entidad *Fruïccions*, y se vinculó de manera directa en los *Estudis Musicals Blanca Selva* (1934-1937).

En tercer lugar, participó con otras agrupaciones locales surgidas al calor de tertulias artísticas e intelectuales, entre las que destacamos la Sala Parés, la *Lliga d'Associacions Musicals de Catalunya*, orfeones y conservatorios, así como varias asociaciones locales. Entre las Asociaciones de Música en las que el dúo Selva-Massià participó, destacamos las Asociaciones de Música de Sant Feliu de Guíxols, Olot, Sabadell, Vic y Girona. El dúo, que debutó en Cataluña en 1923 en la Associació de Concerts de Reus, una de las asociaciones más activas de la *Lliga d'Associacions de*

Catalunya, también se vinculó a entidades corales u orfeones de naturaleza cívico-cultural, como el Orfeó Manresà. Finalmente Selva y Massià se implicaron con ateneos obreros como el Ateneu Igualadí de la Classe Obrera que albergó en el seno del conservatorio actividad concertística.

Por otro lado, Blanche Selva halló en el contexto histórico de la Barcelona de entreguerras un clima propicio de aceptación y acogida, pues la aristocracia intelectual catalana de inicios del siglo XX era claramente afrancesada. Dos corrientes literarias anteriores al Novecentismo, la *Renaixença* y el felibrismo, habían impulsado los intercambios culturales franco-catalanes existentes desde finales del siglo XIX con el primer occitanismo. Así, durante la *Renaixença*, Verdaguer y Víctor Balaguer se ocuparon de introducir en Cataluña la literatura del provenzal Frédéric Mistral (1830-1914), fundador del felibrismo. Además, el panorama histórico-artístico del Novecentismo catalán revela la presencia de una confraternidad catalano-francesa heredada con la Primera Guerra Mundial (pues el mariscal Joffre, militar oficial francés de la Primera Guerra Mundial, realizó varias visitas a Barcelona y defendió la presencia de una «raza catalana transfronteriza»), confraternidad también transmitida por el ideólogo del *nou-cents* Eugenio d'Ors (1882-1954) que asumió el ideario clásico procedente de los felibres occitanos.

Políticamente los años que Selva vivió en Cataluña, se integran en el periodo que va de 1901 a 1931, caracterizado por un regionalismo autonomista decadente y cambios de gobierno. Concretamente Selva vivió una etapa de normalización lingüística, gracias a una cultura nacional autónoma, rigurosa y modernizadora defendida por el *nou-cents* que, precedida por la Mancomunitat de Prat de la Riba (1914-1925), fue suspendida durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Así, tanto la censura como la represión cultural de Primo de Rivera comportaron el auge del Nacionalismo catalán que Selva compartió. Asistimos así a un periodo de hegemonía catalanista, visible con la proclamación de la República por parte del presidente Companys (1931) y la puesta en práctica del Estatut de Núria (1931-1934) que permitió la cooficialidad del catalán como lengua de normalización cultural hasta su truncamiento en 1939, un aumento de la escolarización, juntamente con un auge generalizado de los medios de comunicación catalanes (radio y prensa).

Así, la pianista parisina vivió la consolidación lingüística del catalán durante el Novecentismo, con el consiguiente auge del nacionalismo y el ascenso del régimen autonómico republicano de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) facilitando el

diálogo con la Lliga Regionalista. Un nacionalismo ya iniciado en el terreno musical a finales del siglo XIX, con los coros Clavé, el Orfeó Català y Felipe Pedrell (1841-1922) que culminaría en el siglo XX con el éxito del nacionalismo de Albéniz y Granados en París, máximos representantes de este primer nacionalismo musical hispano, que Selva conoció de primera mano como intérprete debutante de la *Iberia* de Albéniz en Francia.

A nivel artístico, París fue el foco central para Cataluña y la dinámica del arte catalán, desde el Modernismo al cubismo, estuvo estrechamente vinculada a la parisina. Así, en las artes plásticas, el Novecentismo se desarrolló en un contexto de proximidad con la estética francesa. Las tendencias artísticas experimentales procedieron de París, gracias a las estancias prolongadas de artistas y músicos que desde ca. 1900 facilitaron la entrada en Cataluña de las nuevas modas modernistas, novecentistas o cubistas (es el caso de artistas como Rusiñol, Sert, Clarà, Albéniz, Falla, Viñes, Gaudí, Picasso, Casals, Manolo, Gargallo, Nin y Mompou entre los más destacados). Así, el Novecentismo sintetizó las corrientes estéticas idealistas francesas (*Esprit Nouveau*, *École Romane*, cézannismo, cubismo) transmitiendo al catalanismo cultural del *novecents*, un novedoso interés por el romanismo grecolatino y las fuentes mediterráneas. Sensibilidad artística que Selva como parisina conoció.

Es más, Selva mantuvo desde Cataluña encuentros privados con artistas e intelectuales catalanes, desarrollando un complejo marco de relaciones musicales e interdisciplinares con gran cantidad de escritores, pintores, dibujantes, escultores, dramaturgos y bailarines contemporáneos. Así, Selva además de conocer la narrativa catalana de Josep Pla (1897-1981), se relacionó con escritores neomaragallianos conservadores como el músico-poeta Joan Llongueras (1880-1953), Miquel Ferrà (1885-1947) y Miquel Melendres (1905-1974). Por otro lado, la pianista tuvo un conocimiento más bien superficial de la pintura catalana, limitada a la pintura de Anglada Camarasa (1871-1959) y a un conocimiento puntual del pintor, esmaltador y dibujante Miquel Soldevila (1886-1956) en 1930, siendo una excepción las relaciones mantenidas entre 1905 y 1927 con el decorador Josep M^a Sert (1876-1945). En cambio, se relacionó de manera cercana y amistosa con los dibujantes Joan Junceda (1881-1948) y Joaquín Renart (1879-1961). Este último retrató a la intérprete en once bocetos a lápiz y carbón entre 1926 y 1928. Selva también mantuvo amistad con escultores. Así, además de visitar puntualmente el taller del escultor Josep Llimona (1864-1934) reencontró en Barcelona en 1928 al amigo y escultor Manolo Hugué (1872-1945). Por otra parte, también conocieron a la pianista dramaturgos como Adrià Gual (1872-1943).

Finalmente la monografía de Selva *La moda i la dansa a l'època moderna* (1930) revela un conocimiento de las escuelas de danza barcelonesas de su tiempo deudor de las lecciones de la primera bailarina del Liceo Pauleta Pàmies (1850-1937).

Por otra parte, fue a inicios del siglo XX, cuando las mujeres conquistaron nuevos espacios sociales. En Cataluña, el primer Novecentismo impulsó fuertemente la educación e integración social femenina, una de las premisas de su programa cultural. Así, Blanche Selva compartió con la mayoría de artistas una fuerte inclinación hacia el mundo de la educación infantil y la pedagogía. Esto es, un rol femenino maternal tradicional que fue lugar común de la cultura artística femenina europea de entreguerras, sensible también a la nueva psicología y pedagogía de los años veinte y treinta, así como a la renovación pedagógica republicana española.

Como creadoras contemporáneas de Selva, sobresalieron en España artistas modernistas como la escritora Caterina Albert (Víctor Català) o la pintora Estrella de Diego, junto a otras pintoras influidas por la vanguardia cubista (María Gutiérrez Blanchard, Olga Nikolaevna Sacharoff) o el surrealismo (Maruja Mallo, Remedios Varo y Ángeles Santos). Por otro lado, destacaron escritoras infantiles (Lola Anglada, Elena Fortún y María Teresa León), junto a escritoras de narrativa psicológica (Mercè Rodoreda). Finalmente mientras unas participaron activamente en el feminismo republicano (Zenobia Camprubí), otras optaron por el exilio siendo el caso de las escritoras Concha Méndez de la generación del 27, María Teresa León, Mercè Rodoreda, la actriz Margarida Xirgu o la propia Selva entre otras.

Musicalmente surgieron nuevas prácticas laicas que provocaron la crecida, entre las nuevas clases trabajadoras, de la educación musical femenina a inicios del siglo XX. De ahí que la mayoría de artistas se ocuparan en profesiones derivadas de la escritura musical y la enseñanza (profesoras, asistentes, conferenciantes, musicólogas, poetas, críticas y editoras), siendo la composición uno de los roles profesionales más minoritarios. Tal fue el caso de Selva, pues es común hallarla catalogada exclusivamente como intérprete y no como compositora. De hecho, la pianista heredó del siglo XIX el rol tradicional de intérprete y desarrolló en consonancia con el auge de la pedagogía una gran labor docente en el período de entreguerras, relegando a una esfera más privada su faceta compositiva.

Como compositora, Selva se integraría dentro de la Generación del 98 o de los Maestros, en la que encontramos compositoras que tuvieron un papel relevante en el

desarrollo de la vida musical española de inicios del siglo XX siendo, al superar el modelo de «músico-pedagogas», pioneras en el campo de la creación musical contemporánea. Si bien ya encontramos compositoras en la España del siglo XIX en el ámbito de la composición musical contemporánea, las mujeres compositoras fueron minoría. En la España de entreguerras, fue común el rol de «pianista-compositora» asimilado a nuevas profesiones laicas derivadas de la escritura musical (crítica y edición) y en especial la enseñanza. Este fue el caso de las compositoras de la Generación del 98 (Ònia Farga, María Rodrigo, Emiliania Zubeldía, Emma Chacón entre otras), y de las cantantes catalanas María Barrientos o Conchita Supervía; así como de las compositoras de la Generación de 27 María de Pablos, Rosa García Ascot, Concepció Badia y Paquita Madriguera entre otras. Todas ellas compartieron con Selva el interés por experimentar sobre géneros menores como la canción y componer música de cámara de pequeño formato, si bien sus composiciones resultan todavía hoy prácticamente desconocidas.

En cuanto a sus vínculos con los músicos franceses, Vincent d'Indy (1851-1931) y Joseph Guy Ropartz (1864-1955) representan para Selva dos relaciones de distinta naturaleza. Desde Cataluña Selva mantuvo una relación profesional distanciada con su maestro d'Indy, mientras que la relación con el amigo Ropartz fue mucho más cercana al confesarle al compositor sus ideales mediterraneístas y anhelos hacia Cataluña, así como hacerle partícipe de sus primeros conciertos con Joan Massià.

Por otro lado, Selva mantuvo múltiples relaciones con compositores catalanes. Desde París, se relacionó desde fechas muy tempranas con Albéniz a raíz del estudio y estreno de *Iberia*. Fueron indirectas sus relaciones con músicos nacionalistas como Enric Morera (1865-1942), del que interpretó su *Dança* para piano (1925-1926), y Juli Garreta (1875-1925) del que interpretó en reiteradas ocasiones su «Sardana» de la *Sonata en Do menor* (1923). Por otro lado, Selva conoció indirectamente otros compositores contemporáneos como Josep M^a Pagès, Joaquín Rodrigo, Frederic Mompou o Robert Gerhard, cuyas músicas quiso programar en un ciclo de audiciones explicadas sobre músicas contemporáneas españolas en la Sala Parés (1928-1929).

Más cercana fue su amistad con los fundadores del Orfeó Català Amadeu Vives (1871-1932), y especialmente con Lluís Millet (1867-1941), verdadero amigo al que confió el prólogo de su libro *Les sonates de Beethoven* (1927) y el manuscrito de la suite *Cants de llum*, dedicándole la reflexión estética «Evocacions d'Art IV: L'esperit

d'Infància» (1934). Otro de los miembros directivos del Orfeó Català con los que Selva se relacionó fue el responsable editorial de la *Revista Musical Catalana* Frederic Lliurat (1876-1956), al que le dedicó el manuscrito inédito «Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical» (1935).

De todos modos, la relación de amistad más prolífera del período catalán fue la mantenida con el pedagogo y escritor Joan Llongueras. Ambos compartieron varios proyectos musicales, literarios y pedagógicos; destacando la organización de las sesiones de conciertos comentados en la Sala Parés (1925-1928). Como colaborador de la *Revista Musical Catalana*, Llongueras corrigió prácticamente la totalidad de los escritos públicos de Selva (conferencias, libros como *Les sonates de Beethoven* y artículos destinados a diferentes periódicos además de la *RMC*), tarea que revela el interés lingüístico de la pianista por el correcto uso del catalán, aspiración muy en boga durante el Novecentismo. Desde 1929 a 1936, Selva y Llongueras también trabajaron juntos en la Academia de Música de Barcelona, bajo la dirección del pedagogo.

Además, Selva mantuvo relaciones esporádicas con el *Grup de Compositors Independents de Catalunya* o *Grup dels Vuit* (Mompou, Blancafort, Gerhard), a excepción de Baltasar Samper. Posiblemente por afinidad al círculo del Orfeó Català Samper fue amigo de Selva entre 1926 y 1930 y el mediador de los artículos que la pianista enviaba al periódico *La Publicitat*, así como profesor de la Academia de Música de Barcelona en la que Selva también trabajaba. Finalmente la pianista confió la partitura inédita de *Primers jocs* al compositor en 1930. De Gerhard destacamos la dedicatoria del artículo de Selva «Evocacions d'Art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!» (1936). Por su parte, la relación de Selva con Blancafort fue más bien puntual con motivo de la donación de su *Sonatina antiga o sonata en Do* «*Les ombres perennes*» (1929). Añadimos la relación de Selva mantenida entre 1927 y 1929 con el alumno y compositor tarraconense Xavier Gols, ganador de la beca Pau Casals (1927) y miembro de la «generación perdida».

Por otro lado, Selva también cultivó relaciones con intérpretes de su tiempo, entre ellos Ricard Viñes (1875-1943), Pau Casals (1876-1973) y Joan Massià. Selva y Viñes, que se habrían podido conocer en el salón parisino de la pianista, junto con el amigo común Déodat de Séverac, tocaron juntos en el *Concert de musique catalane* ofrecido en la Schola Cantorum en 1905.

Más prolongada, fue la relación profesional y de amistad que Selva mantuvo con Pau Casals, pues proyectaron un concierto en común para la sala Pleyel (1913) y

compartieron el interés por la difusión del Clasicismo. Entre 1926 y 1927, Selva tocó junto a la Orquesta Pau Casals bajo la dirección del maestro. A su vez, la pianista fue la pedagoga honorífica de los *Estudis Musicals Blanca Selva* (1934-1937) auspiciados por la Associació Obrera de Conciertos, sociedad dirigida por Casals. Fruto de este reconocimiento y amistad es la dedicatoria del artículo de Selva «Orientacions d'Art I: Meditació sobre el silenci» (1935).

De todos modos, la relación con el violinista Joan Massià fue sin duda alguna la amistad más estrecha mantenida por Selva con un intérprete, evidenciándose una gran complicidad musical y una íntima cercanía, especialmente en los momentos en que Massià tuvo problemas de salud. Massià y Selva, que formaron dúo estable entre 1923 y 1930, tocaron para diversas asociaciones musicales (AAM, AMdC, AOC y OC) y cosecharon grandes éxitos tanto fuera como dentro de España, destacando las conferencias-concierto comentadas en la Sala Parés (1925-1928). Además, ambos intérpretes compartieron docencia en varios conservatorios franceses, así como la *Escola Musical Blanca Selva* (1924-1929) y la Academia de Música de Barcelona (1929-1936). Grabaron obras de Bach, Beethoven y Franck para Columbia Records (1928-1930) y fueron también coautores de dos tratados musicales actualmente perdidos *Les bases de l'accentuation musicale* y *Analyse d'oeuvres musicales* (Rouart Lerolle, a.1925). Además, Selva dedicó a Massià su suite *Cants de llum* (1929) y el artículo «Evocacions d'Art II: Comentarís a un article de Pere Benavent» (1934).

Finalmente el elevado conjunto de obras dedicadas a Selva muestra que fue una intérprete reconocida entre los compositores contemporáneos, muy especialmente los maestros de la Schola Cantorum que le dedicaron varias obras. Entre las dedicatorias, predominan suites y sonatas con modernas polifonías, cromatismos y difíciles juegos rítmicos, aludiendo claramente al virtuosismo técnico de la pianista. Es el caso del emblemático segundo cuaderno de *Iberia* de Albéniz (1907) dedicado a Selva. De la misma fecha son una sonata anónima para piano y la suite *En forêt* de Pierre Coindreau, ambas localizadas en Cataluña y deudoras de los presupuestos de la Schola. Le sigue la *Sonate pour piano en fa# mineur* de Maurice Alquier (1910) y «Ronde» de la *Suite en Fa#M* op.14 para piano de Albert Roussel (1911-1912), todos ellos compositores afines a la Schola; mientras que *Rythmes* de Roger-Ducasse (1917-1918) de influencia stravinskiana sería la única obra que se separaría de dicha influencia scholista. Por otro lado, en Cataluña también documentamos otras dedicatorias como el *Concert per a piano i violí* de Amadeu Vives (ca. 1929), actualmente perdido, dedicado doblemente a

Joan Massià y Blanche Selva, el *Allegro* y la *Sonatina* para piano de Joan Massià así como el «Scherzo» de la *Suite pour piano* del alumno de Selva Xavier Gols (1931).

Como intérprete, Selva fue una pianista ecléctica que desarrolló desde 1911 a 1930 una intensa actividad concertística en la península. Inicialmente se dio a conocer como intérprete de Albéniz, estrenando *Iberia* y debutando en Barcelona con la póstuma «Navarra» (1911), suite ampliamente difundida en sus tres giras españolas (1923-1925).

Como solista participó en diferentes sociedades filarmónicas españolas y actuó en diversas localidades de la península durante sus primeras giras dando a conocer mayoritariamente los repertorios de músicos contemporáneos scholistas e impresionistas muy concretos como Albéniz, Turina, Séverac, Debussy y Ravel. Selva también se ocupó de interpretar tanto autores románticos como barrocos, en proporciones similares, destacando una presencia mínima de autores clásicos en sus recitales. De esta manera, sorprende el interés por dar a conocer en España las obras de los scholistas franceses, inquietud que ha de ponerse en relación con los antecedentes de Selva en la Schola Cantorum. Por otro lado, la programación de autores barrocos y románticos es síntoma del eclecticismo musical latente en los recitales pianísticos de los años veinte en la península.

Su actividad interpretativa fue especialmente notable con el dúo Joan Massià, especialmente a partir de 1922, con quien realizó más de cincuenta conciertos, destacando una gira andaluza (1925), así como los ciclos de audiciones comentadas sobre las sonatas de Beethoven en la Sala Parés (1925-1926), juntamente con varios conciertos-conferencia conmemorativos al centenario de la muerte de Beethoven en 1927 todos ellos reveladores de las inquietudes pedagógicas de la pianista. Es más, en Cataluña, Selva y Massià difundieron tanto los repertorios románticos beethovenianos como las músicas de los maestros barrocos y en menor medida de los contemporáneos, inclinación por el historicismo claramente en boga durante el *nou-cents*.

En Cataluña, además de difundir la música romántica (Beethoven, Franck, Fauré y Schubert entre otros), Selva dio a conocer la moderna música francesa de la Schola Cantorum (Séverac y d'Indy), la impresionista (Debussy y Ravel), así como la música española, ocupando un lugar destacado las músicas de Garreta y Albéniz, éste último el compositor hispano más programado en sus recitales catalanes. En Barcelona, Selva actuó en diversas ocasiones en el Palau de la Música Catalana, colaborando con las asociaciones musicales más importantes de los años veinte (AAM, AMdC) entre las que destacan la Orquesta Pau Casals (AOC) con quien actuó como solista orquestal.

Además, se implicó en conmemoraciones musicales extraordinarias (Festivales Bach, Festival de Música Francesa, centenario del Romanticismo...) y presentó varios de sus conciertos comentados en forma de conferencias explicativas de marcada intención pedagógica, siendo el centenario de la muerte de Beethoven (1926-1927) la efeméride más relevante de su trayectoria musical barcelonesa. Así, Beethoven fue con diferencia el músico más interpretado, seguido de Franck, Schubert y Fauré entre los románticos. Por otra parte, además de Bach y Rameau, también los maestros barrocos italianos fueron autores constantemente programados en los conciertos barceloneses (Corelli, Scarlatti, Tartini entre otros).

Finalmente en lo que a repertorios contemporáneos se refiere, Selva difundió especialmente obras scholistas e impresionistas, si bien Debussy y Ravel ocuparon un lugar secundario entre sus interpretaciones. Como intérprete francesa dio a conocer principalmente la música de d'Indy, Séverac y Bordes entre otros. En esta línea, incorporó como novedad un mayor interés por los repertorios de la Schola Cantorum, inclinación que obedecería a una latente afinidad estética e ideológica con los miembros de dicha institución.

Como pedagoga, Selva ejerció un amplio magisterio pianístico que se remonta a sus años franceses. En Francia, además de profesora de piano en la Schola Cantorum (1902-1920), Selva fue una editora pragmática que revisó y transcribió obras para piano facilitadas de música antigua, pero también de música contemporánea (Séverac), tarea favorecida por la Schola Cantorum que impulsó publicaciones nacionalistas en torno a los años de la Primera Guerra Mundial. Además, publicó dos tratados sobre la sonata: *La sonate* (1913) y *Quelques mots sur la sonate* (1914) y revisó en 1915 otros tratados técnicos (*Travail de cinq doigts d'après Clementi*, *L'étude des octaves d'après Kullak* y *100 exercices pour l'indépendance de l'accentuation* de J.Géry), seguidos de su extenso tratado y compendio de su escuela pianística *L'enseignement musical de la technique du piano* (1916-1925).

Durante los años veinte y treinta Selva fundó en Barcelona varias escuelas y academias musicales, desmanteladas con la llegada de la Guerra Civil. Surgieron para cubrir la demanda pianística de la alta burguesía, siendo el piano una instrumento musical muy en boga entre la sociedad femenina de entreguerras. Así, destacamos el proyecto de una *Acadèmia Blanca Selva* en 1922, proyecto materializado posteriormente en la *Escola de Música Blanca Selva* (1924-1929) que contó con un

amplio plan de enseñanzas que comprendía además del piano y el violín, la música de cámara, la escritura musical y el análisis de obras, canto gregoriano, audiciones musicales explicadas, así como gimnasia rítmica, siguiendo los principios metodológicos de Jacques-Dalcroze.

Más adelante, Selva trabajó también como profesora eventual en la *Acadèmia de Música de Barcelona* (1929-1936) fundada por Joan Llongueras y Guillem de Garganta que, con Vincent d'Indy como presidente de honor, fue seguidora de los presupuestos de la Schola Cantorum. Pese a la parálisis corporal que la obligó a posponer en reiteradas ocasiones su actividad docente, Selva continuó dando clases en la academia desde 1932 y hasta 1936. De esta etapa destaca la dedicatoria al alumnado de la *Acadèmia de Música de Barcelona* del album para piano *Primers jocs* (1931).

Liderada por Pau Casals y la AOC surgió entre 1934 y 1937 una escuela de enseñanza musical específica para obreros, denominada, en homenaje a la universalidad pedagógica de la pianista, *Estudis Musicals Blanca Selva*. En ella, Selva ejerció como orientadora artística, directora profesional y protectora pedagógica. En todas las escuelas y academias, Selva desarrolló sus principios pianísticos, muy en especial la gimnasia rítmica de Jaques-Dalcroze, introducida en Cataluña por el amigo y pedagogo Joan Llongueras. Así, Selva defendió la importancia del trabajo muscular (gesto del brazo y del antebrazo, así como del tacto muscular en la articulación digital) como parte fundamental del aprendizaje técnico del pianista.

Selva tuvo numerosos discípulos hispanos repartidos entre la Schola Cantorum y Barcelona que revelan que ejerció una significativa influencia entre compositores y pianistas en la sociedad musical de su tiempo. En la Schola, destacaron varios compositores como el vasco José M^a Usandizaga (1887-1915), la pianista, directora y conferenciante navarra Emiliana Zubeldía (1888-1987), así como los hermanos Josep Civil (1876-1956), profesor de la Schola Cantorum, y Francesc Civil (1895-1990), éste último organista y musicólogo además de compositor. Ya en Barcelona fue alumno particular de Selva el compositor y director tarraconense Xavier Gols i Soler (1902-1938), mientras que fue también alumna de Selva entre 1931 y 1936 la pianista, pedagoga barcelonesa y esposa de Joan Massià, Maria Carbonell (1911-1988). Otra de las compositoras catalanas discípula de Blanca Selva fue Montserrat Capmany (Barcelona, 1900- ?). Excepcionalmente localizamos una alumna viva de Selva, la

musicóloga y colaboradora de Higiní Anglès en la Biblioteca de Cataluña, Montserrat Albet Vila (1927-). Del grueso de su alumnado hispano pocos fueron los pianistas y pedagogos que continuaron sus enseñanzas en Cataluña, siendo quizás Guillem de Garganta y Maria Carbonell en la *Acadèmia de Música de Barcelona* sus discípulos catalanes directos más notables. Por último otros testimonios como la pianista Maria Canals (1913-), en sus memorias *Una vida dins la música* (1970), recoge el recuerdo pianístico de Blanche Selva en Cataluña.

Como musicógrafa, y a diferencia de las actividades ejercidas en Francia, Selva desarrolló una intensa labor literaria en Cataluña, destacando una sorprendente presencia mediática, en consonancia con la gran oferta periodística politizada por el Novecentismo, materializada en varios libros, artículos, programas de mano y conferencias. Entre sus escritos franceses precedentes, destacamos artículos y prólogos de ediciones pianísticas, todos ellos de carácter pedagógico.

El bloque principal de escritos catalanes publicados comprende tres libros: *Les sonates de Beethoven* (1927), la biografía francesa *Déodat de Séverac* (1930), terminada de escribir en Barcelona, así como la coautoría de *La moda i la dansa a l'època moderna* (1930), junto a un cuantioso conjunto de artículos divulgativos. Dicho legado periodístico consta de varios artículos en la prensa general catalana, la mayoría conmemoraciones al centenario de la muerte de Beethoven (1927), una tardía reflexión sobre la música de vanguardia (1930), quince notas al programa para algunos de sus propios conciertos en el Palau de la Música Catalana (1924-1930), así como varias conferencias parcialmente publicadas (1925-1928).

Entre su literatura catalana, el conjunto de textos publicados más extenso corresponde al corpus de diecinueve artículos en la *Revista Musical Catalana* (1925-1936), formado por reflexiones analíticas y estéticas entorno a Beethoven («*Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*», presentados por entregas en la revista desde 1925 a 1927), tres escritos dedicados a la interpretación pianística del fallecido Vincent d'Indy (1932-1933), así como un último grupo de reflexiones estéticas heterogéneas *Sis evocacions d'art* (1933-1936), junto a los dos ensayos «*A casa la música (Fantasia)*» y *Orientacions d'art I* (1935). Además, desde 1927 y hasta 1930 Selva colaborará en *Fruïcions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts*, un boletín en el que a través de «*Notes sobre la Música, l'Art i la Vida*», la autora presentará una quincena de reflexiones estéticas entorno la belleza, Beethoven y los elementos

musicales (silencio, sonido, tiempo y ritmo entre otros). El bloque literario inédito comprende once cuadernos manuscritos de conferencias: ocho conferencias sobre Bach y Mozart (1926-1927) y tres sobre las antiguas escuelas italiana y francesa para violín y para clavecín y piano (1928), así como el ensayo manuscrito *Orientacions d'art II*: «Les malifetes de la poca educació musical» (1935) y un amplio epistolario dirigido a intérpretes y compositores.

Afin a la cultura pedagógica e instructora propia del Novecentismo, Selva desarrolló una musicografía científica con influencias poéticas de gran riqueza de contenidos y en una gran diversidad de formatos literarios (libros, artículos, conferencias y ensayos). Así, su estilo musicográfico oscila entre el análisis formal concreto (objetivo) y poético (subjetivo), demostrando un dominio tanto del nivel científico como de los matices literarios más poéticos del comentario musical, prueba de la influencia indirecta de la poesía novecentista en su musicografía. Así, su discurso musicográfico es rico en explicaciones poéticas y comparaciones expresivas, a menudo relacionadas con tópicos como la naturaleza y los estados de ánimo, rasgos con los que se identifica el oyente-lector.

Por otro lado, en sus comentarios musicales (*Les sonates de Beethoven*, conferencias y notas al programa a sus propios conciertos), Selva desarrolla un análisis motivico con abundantes ejemplos musicales, análisis también formal en el que aplica los modelos de la sonata clásica, reducciones armónicas, tonalidades y citas comparativas, claramente influidos por sus anteriores libros franceses *La sonate* (1913) y *Quelques mots sur la sonate* (1914). En cuanto a la musicografía de pequeño formato destacan sus notas al programa dirigidas a oyentes o lectores previamente formados y conocedores de los repertorios, notas que contribuyeron a ampliar el gusto y canon musical del público y a enfatizar el fin didáctico de la música tan propio de la cultura novecentista.

Además del catalán escrito, Selva dominó también el catalán oral. Así lo atestiguan sus presentaciones, audiciones explicadas y conferencias habituales en sus conciertos. Varios son los programas de conciertos especificados como «audiciones explicadas», interpretaciones comentadas que Selva y Massià ofrecieron tanto en Barcelona como en otras localidades catalanas. En ellas, Selva comentaba y analizaba los principales temas de las obras de los conciertos y tocaba citas musicales a modo de ejemplos musicales a priori a los conciertos. Así, entendemos que su dominio del

catalán contribuyó a catalanizar el léxico musical más específico, relacionándose con la voluntad de normalización lingüística, enmarcada en el programa político del *nou-cents*, aquí en su faceta musical.

Por otro lado, en Cataluña Selva encontró un clima propicio que la impulsó en plena madurez de su carrera interpretativa y pedagógica, a lanzarse a la creación musical. Interés que fue en aumento a raíz de la parálisis en un brazo contraída en 1930 que la obligó a abandonar su actividad concertística, dedicándose más a la composición.

Hemos encontrado en Cataluña tres composiciones editadas de su anterior periodo francés. Concretamente las dos obras para piano «Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche» y «Cloches au soleil, cloches d'Italie» del recopilatorio pedagógico *Album pour petits et grands, recueil de pièces de piano à 2 et 4 mains, composées par un groupe de musiciens de la Schola Cantorum* (París: Mutuelle, 1905), así como la canción *Rosaire. L'église habillée de feuilles* con letra de Francis Jammes (París: Mutuelle, 1906). «Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche» es una pieza breve para piano de carácter impresionista. Destacan las resonancias de la obra que recuerdan las armonías de Debussy conseguidas mediante el uso del doble pedal y las cuartas paralelas que enfatizan la sensación de lejanía de la obra. Dedicada a Bernardette Maurice Denis, hija del pintor Maurice Denis, «Cloches au soleil, cloches d'Italie» es una pieza para piano de extensión más larga que la anterior que evoca una atmósfera impresionista similar. *Rosaire...* es un dúo para voz y piano (París: Mutuelle, 1906) con texto religioso del poeta, novelista, dramaturgo y crítico francés Francis Jammes (1868-1938). Dedicado a la Princesa Edmond de Polignac, el estilo de *Rosaire...* es de una gran libertad armónico-melódica, así como rítmica, predominando cambios de compás y acordes alterados.

Durante los años barceloneses, Selva compuso casi la mitad del total de sus composiciones hasta ahora conocidas. Catorce piezas de cámara descriptivas de pequeño formato fueron escritas entre 1926 y 1935. Hablamos de álbumes de canciones, dúos y piezas breves para piano así como obras corales casi todos ellos inéditos. La mayoría de estas creaciones son líricas, predominando poemas de temática tradicional, religiosa, paisajística o animalística, estrechamente vinculada a la literatura novecentista de su tiempo.

Nueve de estas composiciones son líricas y con letra en catalán. En ellas, predominan textos de poetas catalanes como Jacint Verdaguer (*La farigola*, 1926), Joan

Maragall (*La nit de la Puríssima*, 1929), *La ruta il·luminada* de Miquel Melendres, *A mig camí...La rosada* del poeta y escritor mallorquín Miquel Ferrà, así como *L'estiu al cor* del pedagogo Joan Llongueres. Incluso la propia Selva escribirá la letra de una de sus composiciones, *Pensament Matinal* (1931).

Sólo dos de sus composiciones catalanas se estrenaron en vida de la artista: *Cants de llum* sonó en Barcelona el 10 de abril de 1929 y el motete *Benedictus/Quicumque enim/Pater noster* fue interpretado por el Orfeó Català (d.1929). Únicamente una de sus obras catalanas está publicada. Se trata de la edición bilingüe franco-catalana de *Primers jocs (premiers jeux). 12 pièces très faciles pour piano* (París: H. Hérelle & Cie., 1931). Por otro lado, tres obras para piano compuestas en Barcelona en 1928 están perdidas: *Choeurs d'arbres* («L'alzina vella»), *El vol suprem* y *La ruta infinita*.

Si bien hemos de destacar cuatro composiciones corales (*La farigola*, *El tronc*, *Benedictus / Quicumque enim/ Pater noster* y *Pensament matinal*), llama la atención que la mayoría del corpus compositivo catalán de Selva sea camerístico. Ello se debe tanto a su trayectoria precedente en la Schola Cantorum, impulsora del género instrumental, como a su experiencia como intérprete durante los años catalanes.

Estilísticamente predominará en sus obras la simplicidad rítmica, con motivos de inspiración gregoriana no medidos y *ostinati*. Armónicamente las composiciones de Selva estarán emparentadas con la liberación armónica iniciada por Debussy, si bien predominará en su lenguaje una simplicidad armónica claramente modal afín a los compositores de la Schola, hasta el punto que podemos hablar de neomodalismo en sus composiciones. Otro rasgo predominante será el misticismo contemplativo, influido tanto por autores franceses como Séverac, como por autores catalanes como Joan Massià y Frederic Mompou. Resultado de ello será el uso de polifonías neopalestrinianas en sus armonías. Finalmente sobresale en su lenguaje la recreación tímbrica de atmósferas populares.

Destacamos de su obra publicada *Primers jocs (premiers jeux). 12 pièces très faciles pour piano* (1931) la recreación del pianismo infantil clásico. La obra es un homenaje a sus discípulos de la Academia de Música de Barcelona que figuran como dedicatarios. Así pues *Primers jocs...* sigue un planteamiento pedagógico coherente y progresivo que abarca desde ejercicios fáciles a piezas de dificultad avanzada. Comienza con ejercicios sencillos de posición fija de la mano. Es el caso de las cinco

primeras canciones: *Amunt i endavant!*, *Ben bon minyó!*, *Dos tossuts...*, *Dos i un fan tres!* y *Fanfara dialogada*. Por otra parte, entre las canciones sexta y novena encontramos ejercicios de dificultad intermedia, destacando la marcha *Alegre comitiva* y las canciones con acompañamiento de acordes *La pobre marxante de París* y *Campanes i campanetes*. En último lugar, las tres últimas canciones son ya de dificultad más avanzada al contener ejercicios de rotación del brazo (*Bressoleig*), desarrollar todos los toques aplicados en el album (*Caminem alegrament!*) e incluir el uso del pedal (*Cançó vora la mar blava*).

En segundo lugar, destacan sus composiciones inéditas. Como obras corales, *La farigola* (1926) ofrece una amplia muestra del dominio del lenguaje coral de Selva (murmullos a boca cerrada y dúos de tenor y contralto) que contribuyen a dar un mayor relieve «escenográfico» al texto. Por otra parte, el carácter popular y pegadizo del estribillo de efecto homorrítmico contrasta con el omnipresente contrapunto de la pieza. En su segunda pieza coral, *El tronc* (1929), Selva hace alarde una vez más de un claro dominio del lenguaje coral. Desde los matices a boca cerrada en momentos puntuales, a los juegos de voces masculinas y femeninas o *divisi* en los bajos, pasando por la inteligente combinación de secciones contrapuntísticas y homorrítmicas que contribuyen a colorear la paleta tímbrica vocal. *El tronc* incluye además sutiles efectos descriptivos (melódicos, rítmicos, armónicos y tímbricos) que hacen de este himno estrófico una exuberante muestra de los recursos poético-musicales latentes en el estilo compositivo de Selva. En su tercera pieza coral *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster* (1929), Selva quiso explotar las posibilidades contrapuntísticas adaptadas al motete coral. Así, tanto los motivos melódicos (saltos, escalas, bordaduras y puntillos) como combinaciones vocales fluyen en una forma estrófica, cuyo argumento politextual alegre y optimista subrayado por el tono de La mayor se encuentra especialmente bien definido en todas las voces.

Entre sus canciones para voz y piano, destaca *Muntanya blava* (1928) cuyos constantes acordes de blancas en el piano exhiben un enorme e ininterrumpido *ostinato* polifónico vertical en el acompañamiento con sonoridades armónicas muy novedosas, mientras el tenor avanza en una monodía acompañada, con aires de recitativo gregoriano, en consonancia con el carácter contemplativo del poema. Le siguen *Deu cançons originals* (1928-1935). En su elevado tono poético aparecen distintas formas de declamado en las que Selva demuestra su interés por experimentar con diferentes tipos de recitativo vocal siempre dentro del lenguaje tonal y las formas estróficas de una

tirada. Dotadas de una melodiosidad original, el acompañamiento pianístico es también novedoso, incluyendo bitonalidad, acordes alterados, *ostinati* y figuraciones descriptivas del texto que vienen a subrayar el carácter experimental de este conjunto de piezas vocales. Por otro lado, *Mes de Maria* (1929) exhibe un amplio abanico de posibilidades vocales y pianísticas (*ostinati*, acordes alterados) imbuidas de un sentimiento de religiosidad acorde con el recitativo acompañado de la pieza de carácter marcadamente contemporáneo. En *Pensament matinal* (1931), las figuraciones ascendentes del acompañamiento en el piano contribuyen a crear una atmósfera de espiritualidad en consonancia con el significado del texto, mientras que las distintas combinaciones vocales otorgan mayor dramatismo al devenir del poema.

Por otro lado, la suite para violín y piano *Cants de llum* (1929) ofrece clara muestra del talento creativo de Selva aplicado al lenguaje camerístico. Tanto por el enorme trabajo motivico-temático, como por la diversidad tímbrica y de texturas alcanzada en la obra, así como por su diversidad formal: formas en arco en el primer movimiento «Mar i sol», tipo *lied* en el segundo «Espia-dimonis», forma recurrente en el tercer tiempo «Ametller florit» o forma rondó en el cuarto y quinto movimientos «Humoresca» y «Ofrena»; todo ello dentro del lenguaje tonal.

El trío *La nit de la Puríssima* (1929) es como *Muntanya blava* (1928), una obra de ascendencia religiosa, si bien por su carácter mariano recuerda más a *Mes de Maria* (1929) y a *Pensament matinal* (1931). En ella se encuentran reflejadas las claves del idioma musical de Selva: diferentes temas vocales en recitativo, secciones descriptivas, *ostinati* pianísticos y muy en especial una gran libertad armónica dentro del lenguaje tonal, que dota a la obra de una enorme originalidad sonora.

Finalmente *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègleries, neuf pièces pour piano* (1931) comprende un total de siete piezas para piano inspiradas precisamente en recuerdos y travesuras del mundo infantil e imágenes de la naturaleza, album incompleto al faltarle las dos últimas obras «Ulls clars, ànima recta» y «Pau del cel». Así, muestra mediante un programa descriptivo predeterminado una enorme libertad tímbrica y armónica que roza en algunas piezas el libre atonalismo («Canyes i oreig» o «Primers freds»), clara muestra de la faceta compositiva más contemporánea de Selva.

Desde el punto de vista literario, Selva musicó *La farigola* (1926) de Jacint Verdaguer (1845-1902), considerado uno de los poetas catalanes más importantes y populares del movimiento romántico literario catalán de la *Renaixença*. Incluso tras su

muerte, Joan Maragall (1860-1911) siguió siendo considerado por la generación novecentista la primera autoridad poética del mundo literario catalán. De ahí que Selva decidiera versionar el conocido poema pre-navideño *La nit de la Puríssima* (1897) en su composición inédita para trío de voz, violín y piano del mismo nombre (1929).

Selva también musicó obras de del poeta y ensayista mallorquín perteneciente a la denominada Escuela Mallorquina de poesía novecentista, Miquel Ferrà (1885-1947). Concretamente cinco poemas de sus primeros poemarios, cuatro poemas extraídos de *A mig camí...La rosada* (1919) y uno de *A mig camí, les violes del crepuscle* (1926). En particular, Selva versionó la canción inédita *Mes de Maria* para voz y piano (1929) del recopilatorio *A mig camí...La rosada*, y del mismo album musicó tres de sus *Deu cançons originals* para voz y piano (1928-1935): «La candelera plora», «Posta de lluna» y «Els reis», además de incluir también para el mismo album de canciones «Els àngels» procedente de *A mig camí, les violes del crepuscle*.

Además, Selva musicó canciones del eclesiástico y escritor neomaragalliano Miquel Melendres (1905-1974). Concretamente tres poemas extraídos de su tercera obra poética escrita en Tarragona *La ruta il·luminada* (1935). Así, versionó para sus *Deu cançons originals* (1928-1935), «Sonet de l'ànima immortal» del primer recopilatorio *Sonets*, «Puríssima» del tercer recopilatorio *Cançons*, y finalmente «Matinal» del segundo recopilatorio *Lluernes pel camí*.

Selva también versionó poemas del músico-poeta neomaragalliano Joan Llongueras cuyo estilo defendía el clasicismo horaciano de la *École Romane*, así como la nueva simplicidad novecentista de Carner, muy palpable en *L'estiu al cor* (1928), su obra paisajística más interesante que por su cristianismo franciscano señala un giro en la poesía religiosa de la época. Selva musicó cuatro poemas de Llongueras. Concretamente la pieza coral *El tronc* (1929) del recopilatorio *L'estiu al cor*, la canción inédita para tenor y piano *Muntanya blava* (1928) también dedicada al poeta; y las canciones «Sol en la nit» del recopilatorio *L'estiu al cor*, así como «Grill» del poemario *De profundis* (1938), ambas incluidas en el album inédito para voz y piano *Deu cançons originals* (1931).

En definitiva, Selva musicó poemas claramente inspirados en la nueva sencillez novecentista propugnada por Josep Carner, en el franciscanismo religioso cultivado por Verdaguer y Llongueras, así como el neomaragallanismo conservador de Melendres, Ferrà y Llongueras. Por otro lado, si bien Selva ya había elegido con anterioridad los textos religiosos del motete *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster* (1929), es en el

himno religioso *Pensament matinal* (1931) que demostró sus capacidades como escritora. Finalmente Selva ganó en 1935 el XIVº *Premi de Composició Concepció Rabell i Cibils* dotado con mil pesetas por la composición de *Deu cançons originals* (1928-1935), hecho que supuso no sólo una prestigiosa compensación económica sino también un reconocimiento excepcional a su poco conocida labor compositiva.

En cuanto a su estética, la pluralidad de temáticas que Selva abordó estaría en consonancia con el eclecticismo arbitrario defendido por el Novecentismo. Así, su pensamiento conservador puede definirse de humanismo neoplatónico dualista (imperan como leyes universales y musicales los límites racionales y el sentido del orden), asimilado al cristianismo católico tradicional estrechamente deudor del *nou-cents*.

Dicha estética espiritual otorga a la música un estatus idealista de orden superior, en la que el artista, poseedor de la inspiración divina, adopta los rasgos del genio romántico. Es más, la música es para Selva un medio material para conseguir como fin espiritual el amor humano, reflejo del amor divino y universal. En esta metafísica neoplatónica, el arte pasa a ser el vehículo transcendente para alcanzar los valores platónicos de la bondad, verdad y belleza de la música entendida como ideal. Por otro lado, Selva manifiesta un misticismo religioso basado en el instinto contemplativo del arte que le permite entender el sufrimiento cristiano encarnado frecuentemente en la figura de Beethoven. Cultura del sufrimiento cristiano muy extendida entre los sectores novecentistas.

Además, la autora desarrolla un lenguaje simbolista en el que predominan analogías morales, metáforas y comparaciones descriptivas que vienen a ilustrar esta metafísica neoplatónica y espiritual. Caracterizan su estética un espiritualismo clásico basado en la defensa de la música como lenguaje, la belleza moral de la obra de arte (*ethos*) y el afán por «popularizar» la obra musical. La autora siguiendo la estética romántica y la psicología moderna, concibe también el arte como manifestación subjetiva de las emociones. Predomina además una visión objetiva de la música amparada en leyes naturales asimiladas a las leyes divinas.

Así, Selva defendió un ideario neoplatónico, místico y simbólico, dotado de elementos subjetivos propios de la estética romántica (arte, naturaleza y genio), junto a otros elementos formales (música y lenguaje) y relaciones interdisciplinares de ascendencia contemporánea (obra de arte total). Dicho pensamiento, heredero del neoplatonismo clásico-romántico muy en boga a finales del siglo XIX, estaría también

emparentado con los ideales religiosos de la Schola Cantorum. Simbolismo que Selva compartió además con el círculo catalán de los autores de la *Revista Musical Catalana*.

Tres bases ideológicas, políticas y musicales confluyen en su ideario estético: el scholismo, el Novecentismo y el nacionalismo. Primeramente Selva materializará en su simpatía por el Orfeó Català el scholismo. Pues en Cataluña, la Schola Cantorum tuvo en el Orfeó Català uno de sus más fieles seguidores, al defender los mismos valores que la institución francesa (tradición, religión y canto coral). De hecho, Selva aúna ambas instituciones asemejándolas como «agrupaciones del mismo estilo». En segundo lugar, apreciamos el scholismo en la primacía melódica o búsqueda de la «sustancia melódica» de la música, una defensa del carácter cantable de toda música y de su deuda con la substancia melódica inherente a ella.

Por otro lado, Selva evoca en reiteradas descripciones la presencia de paraísos arcádicos propios del Novecentismo. Mundos idílicos y espacios ideales presentes en la mitología grecolatina. También asume del Novecentismo la noción de «juego» (infantil) en el arte como instinto creativo o cualidad del genio artístico - heredado del pensamiento romántico de Schiller-. Finalmente otro de los conceptos novecentistas latentes en el pensamiento de Selva es el interés por la «obra bien hecha» del verdadero maestro o virtuoso que realiza «esforzándose para hacerlo bien» la *obra ben feta*. Esto es, el artista que profesa verdadera vocación como «creador» o «traductor» del ideal artístico.

En tercer lugar, Selva asumirá el nacionalismo materializado en el uso del catalán como lengua de expresión. Es más, toda la literatura pública de la pianista generada durante el período 1924-1936 figura escrita en catalán. Consideramos que no es casual dicha elección lingüística, pues como se ha visto en el capítulo III, el contexto histórico-artístico del *Noucentisme* propició el uso y consolidación del catalán como lengua de afirmación nacionalista. Así, políticamente Selva defendió su identidad mestiza «francesa de nacionalidad pero catalana de raza», propia del Mediterraneísmo novecentista y mostró exiliándose su desacuerdo con el régimen fascista.

Una de las claves de su estética musical fue el historicismo, materializado en la restauración de las figuras de Bach y Beethoven. Le sigue el formalismo, apoyado en estructuras musicales sintácticas y rivalidades teatrales (maniqueístas) de «lucha y triunfo». Finalmente otra de las claves estéticas fue el panteísmo divino que, siguiendo la filosofía romántica, permitía comprender la relación entre arte y naturaleza. De esta manera, abundan en la literatura de Selva comparaciones entre música y naturaleza.

Por otro lado, Selva compartió con Casals el interés por el silencio como co-principio musical, además del Clasicismo musical, más concretamente la difusión de Beethoven. Además, ambos continuaron manteniendo relaciones hispano-francesas, especialmente las occitanas.

Finalmente como artista-ideóloga la pianista encarnó la figura del artista-maestro del *nou-cents*. Así, es frecuente en la literatura de Selva la crítica a los problemas educativos de su tiempo. En esta línea, la autora defendió el valor pedagógico de la obra de arte, cuya perfección moral, auspiciada por el artista-intelectual o «dirigente social», permitiría a la sociedad contemplar y aprender la belleza pública de la obra de arte como manifestación sensible de la Belleza; integrando en el fin educativo del arte la nueva música de vanguardia así como los nuevos medios de reproducción.

Por otro lado, Selva participó del Mediterraneísmo [MEDísmo.] artístico, corriente cultural novecentista que surgió como respuesta de los países de la Europa latina a las polémicas germánicas que ocuparon Francia, España e Italia desde el período finisecular hasta después de la Primera Guerra Mundial, abogando por una recuperación de las fuentes grecolatinas y un renacimiento del Nacionalismo latino (panlatinismo). De hecho, el MEDísmo. no fue una corriente aislada ni exclusiva del Novecentismo catalán, pues se gestó desde Francia. Concretamente en el contexto internacional de las artes plásticas, esta nueva estética afrancesada de orientación clasicista estuvo influenciada por el *Esprit Nouveau*, la reacción literaria del ochocientos al romanticismo, la *École Romane* (Moréas y Barrès), el cézannismo (Denis) y finalmente el cubismo clásico (Metzinger y Raynal).

Así, durante el *nou-cents* emergieron en el terreno de las artes nuevos valores clasicistas que fusionaron el helenismo griego antiguo con el *Cuattrocento*, el clasicismo con el tradicionalismo. De esta manera caracterizan el arte MEDísta. las formas simples y contenidas, los ritmos y colores claros, creándose imaginarios que retratan tanto la vertiente mitológica (arcadia perdida) como rural (*locus amoenus*), predominando escenas de trabajo costumbristas integradas en el paisaje del MEDísmo. Los pintores más carismáticos de la pintura novecentista catalana fueron Joaquín Torres García y Joaquín Sunyer (1875-1956), éste último autor de los óleos *Mediterrània* (1910) y *Pastoral* (1911). Un poco antes, hacia 1907, Torres-García ya había iniciado la búsqueda de una pintura ideal y eterna propia de la tradición grecolatina, emulando la pintura mural y decorativa del pintor simbolista francés Puvis de Chavannes (1824-1898). En escultura, sobresalieron las figuras del francés Arístides Maillol (1861-1944),

autor de la escultura *La Mediterrània* (1902-1905) y Manolo Hugué (1872-1945), éste último amigo de Selva, así como Enric Casanovas (1882-1948) y Josep Clarà (1878-1958), ambos considerados como los mejores representantes de la escultura novecentista catalana durante la primera década del siglo. En arquitectura desarrollaron el MEDísmo. los arquitectos novecentistas Joan Bordas y Josep Francesc Ràfols (1889-1965).

Por otro lado, el Novecentismo abrió las puertas a la vanguardia MEDísta. a través del cubismo de la Escuela de Ceret (1911-1914), constituyendo una manifestación elevada de la forma sintética e idealista deudora del constructivismo cézanniano. Aunque se aleja de las representaciones de símbolos y alegorías de los mitos clásicos, el cubismo hereda una serie de temáticas novecentistas: temas regionales propios de la tradición mediterránea como el arte antiguo, motivos dionisiacos y escenas rurales. Después de la Primera Guerra Mundial, el MEDísmo. concilió Novecentismo y Vanguardia aunando tendencias regresivas y progresivas (futurismo y dadaísmo), hecho que ratifica el valor ecléctico e interdisciplinar de dicha estética.

Históricamente una de las primeras alusiones al MEDísmo. musical procede de la sentencia de Nietzsche « *Il faut méditerraniser la musique* » afirmada en *El caso Wagner* (1888) a propósito de *Carmen* de Bizet. En España, le siguieron el prólogo *Por nuestra música* (1891) de Felipe Pedrell (1841-1922) y los dos ensayos del filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955) sobre el hombre mediterráneo en «Arte de este mundo y del otro», *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1911) y «Cultura mediterránea» en *las Meditaciones del Quijote* (1914).

A nivel teórico, a inicios de siglo, Eugenio d'Ors (Xènius) dio a conocer en siete glosas los presupuestos del ideario MEDísta. Los artistas, pensaba D'Ors, tienen el deber de colaborar en la mediterraneización del arte contemporáneo, alegando razones intrínsecas al espíritu de pueblo mediterráneo (*volksgeist* romántico). Por otro lado entre 1904 y 1913, Torres-García escribió cuatro textos MEDístas. en los que propugnó una plástica catalana enraizada en la tradición clásica y el clasicismo contemporáneo, de aquí que enlazara la teoría novecentista con el cubismo. Finalmente situamos los consecuentes del MEDísmo. literario en el post-Novecentismo de Josep M^a Junoy (1887-1955), ideólogo y crítico catalán de arte cubo-futurista y conocedor del arte de Selva. Junoy, que predicó un clasicismo mediterráneo en sus escritos, acuñó el término de «Escuela Mediterránea» de Moréas.

Como modelo estético, el MEDÍsmo. novecentista se define por ser un pensamiento ecléctico, atemporal, poético, mitológico, formal y civilista; sostenido por una actitud idealista de retorno al orden y a los modelos clásicos greco-romanos. Así, la estética MEDÍsta. de comienzos del siglo XX oscila dualmente entre tradición y modernidad, cristianismo y neoplatonismo, simbolismo y abstracción; siendo el MEDÍsmo. una de las últimas corrientes de la historia del pensamiento neoplatónico.

Varios son los fundamentos MEDÍstas. en Selva. Así, la autora asumirá con el paisaje catalán las cualidades de luz, aire y color que identifican el paisaje mediterráneo. Un segundo fundamento MEDÍsta. en Selva es la estética de la luz que permite, siguiendo el neoplatonismo, la contemplación místico-religiosa de la belleza real e ideal del mundo. De aquí que en algunas ocasiones la pianista asimile la luz a la divinidad o el color azulado (*blavor*) con el paraíso celestial. En otras ocasiones, Selva presenta el MEDÍsmo. musical como polémica entre germánicos y franceses, defensores de artes opuestos. Otras referencias al MEDÍsmo. musical se encuentran en las evocaciones grecolatinas que Selva hace sobre la música de los occitanos Gabriel Fauré y la música para piano de Vincent d'Indy o las raíces meridionales de Déodat de Séverac. Finalmente el MEDÍsmo. fue también para Selva un ideal compartido con otros artistas como el escultor Manolo Hugué y el compositor occitano Déodat de Séverac (1872-1921).

Más concretamente Séverac le confió a Selva en 1920 el proyecto de crear una «Escuela Mediterránea de Música» con sedes regionales en la costa mediterránea (Marsella, Barcelona y Valencia), proyecto que quedó truncado al morir el compositor un año después; si bien revela que Séverac y Selva compartieron una misma estética MEDÍsta. materializada en el gusto por la música latina y el folclore, la vida rural y el interés por la cultura catalana, así como la defensa de los ideales de claridad, sencillez y luminosidad. Es más, la migración voluntaria de París de Selva y atracción por el sur supone la razón estética principal de su traslado a Barcelona y ante todo la materialización de la utopía mediterraneísta iniciada por Séverac.

Musicalmente el MEDÍsmo. se define como un «nuevo clasicismo», entendido como cosmopolitismo estilístico y asimilación renovada de las formas y estilos nacionalistas en la música contemporánea de inicios del siglo XX (interés por el folclore y el programatismo, ritmos de danza, sonoridades modales y armonías contemporáneas, formas clásicas y tímbricas tradicionales renovadas). Como estilo musical, el

MEDísmo. tuvo sus precedentes en el siglo XIX en Francia con dos compositores olvidados: Félicien David (1810-1876) y Ernest Reyer (1823-1909). En el siglo XX, el primer círculo de compositores MEDístas. surgió entorno a la Schola Cantorum. Así, compusieron obras de inspiración mediterránea Vincent d'Indy (1851-1931) y Charles Bordes (1863-1909). Un segundo núcleo de compositores MEDístas. lo constituyen discípulos regionalistas de la Schola que mostraron un especial interés por el folclore y la música catalana. Es el caso del regionalista Joseph Canteloube (1879-1957) y del occitano Déodat de Séverac, cuyo catálogo contiene mayoritariamente obras de temática MEDísta. Un tercer grupo lo formarían músicos franceses de estilo ecléctico que también habrían escrito obras de inspiración mediterránea como Charles Koechlin (1867-1950). En cuarto lugar, encontramos autores franceses sensibles al folclore hispano como Raoul Laparra (1876-1943) y Henri Collet (1885-1951). Finalmente escribieron obras inspiradas en un MEDísmo. más vanguardista los compositores neoclásicos del grupo *Les Six* Francis Poulenc (1899-1963) y Darius Milhaud (1892-1974).

En España, sobresale tan sólo un músico contemporáneo con obras de inspiración mediterránea: Joaquín Rodrigo (1901-1999). En Cataluña, el MEDísmo. musical fue más tardío que el caso francés. Vinculó primeramente autores nacionalistas como Juli Garreta y Enric Morera, autor de la ópera *Empòrium* una de las primeras obras MEDístas. También compuso obras MEDístas. el compositor más emblemático de la generación novecentista Jaume Pahissa (1880-1969).

La producción musical del grupo de compositores independientes catalanes (CIC) o «Grupo de los 8» con Frederic Mompou (1893-1987), Manuel Blancafort (1897-1987), Robert Gerhard (1896-1970) y Eduard Toldrà (1895-1962) también comprende obras MEDístas. Además compusieron obras MEDístas. compositores-intérpretes como Pau Casals (1876-1973) y compositores de la segunda mitad del siglo XX como Xavier Montsalvatge (1912-2002). Todos ellos fueron sensibles tanto a las temáticas de inspiración mediterránea como a los elementos de inspiración popular (cobla catalana, folclore...etc.), reelaborados con nuevas plantillas tímbricas (por ejemplo, cobla catalana y orquesta) pues la sofisticada elaboración del folclore catalán es cualidad intrínseca del MEDísmo, síntesis de clasicismo y música popular.

Así pues, no existe un único MEDísmo. estilístico sino plurales adaptaciones de esta corriente transversal cosmopolita y nacionalista que fue fuente de inspiración de diversos lenguajes musicales contemporáneos, siendo el MEDísmo. de Selva (*Cants de*

llum, 1929) un claro ejemplo de la supervivencia de esta corriente estilística en Cataluña después de la Primera Guerra Mundial.

En cuanto a la recepción de Selva, la prensa española describe a la pianista como una insigne virtuosa especialmente en las interpretaciones de música clásica, francesa y española (sobretudo Albéniz). Hay plurales referencias que lo atestiguan, desde las primeras crónicas de Joaquín Turina para la *Revista Musical* de Bilbao (1911-1913), a la prensa de San Sebastián (1919), *Diario de Burgos* y *El Castellano* (1923), *Las Provincias* y *La Correspondencia* de Valencia (1924), *ABC* de Madrid (1927), el *Boletín Musical* de Córdoba (1928), así como *Letras. Revista del Hogar* (1948).

Por otro lado, la prensa general catalana (*La Vanguardia*, *La Publicitat*, *La Noche* y *El Noticiero*) destacó la pureza de sus interpretaciones, mientras que la prensa local ofreció amplias noticias de los conciertos de Selva celebrados fuera de Barcelona. Entre 1926 y 1930 se suceden múltiples referencias presentes en periódicos de la provincia de Barcelona como *L'Abella* y *Pla de Bages* (Sallent), *Pàtria* (Manresa), *Diari de Sabadell i sa comarca* (Sabadell), *Eco de Badalona* (Badalona); así como de la provincia de Girona como *L'Avi Muné* (Palamós), *Palmàrium* y *Acción Social Obrera* (Sant Feliu de Guíxols), *Diario de Gerona* (Girona) y *Revista d'Olot* (Olot). Dicha prensa local recoge elogios del dúo Massià-Selva por su complicidad y virtuosismo, éxitos y reconocimientos por parte del público también palpables en las críticas a los conciertos del centenario Beethoven.

La prensa especializada, como la *Revista Musical Catalana* (1922-1930) y *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* (1927-1937), difundió la faceta interpretativa de Selva en Barcelona y con menor incidencia las facetas musicográfica, compositiva y pedagógica. Así, predominan en la *RMC* junto a otras noticias conmemorativas al centenario de la muerte de Beethoven, descripciones de la pianista como verdadera intérprete, destacando la claridad, pureza, espiritualidad, y sinceridad de sus ejecuciones, así como las largas ovaciones finales recibidas con el dúo Massià. Aparecen también referencias musicográficas y pedagógicas como la publicación de *Les sonates de Beethoven* (1927), la biografía *Déodat de Séverac* (1930) o la inauguración del curso en la Academia de Música de Barcelona bajo la presidencia honorífica de Vincent d'Indy (1930).

Por otro lado, *Noticiari*, boletín de la *Associació Obrera de Concerts* publicó desde 1933 a 1937 noticias pedagógicas, informando sobre la marcha de los *Estudis Musicals Blanca Selva*. Otros textos como la *Memòria del curs commemoratiu del*

primer centenar d'audicions musicals (1934-1935) de la AOC ofrecen detalladas descripciones sobre la creación e inauguración de los *Estudis Musicals Blanca Selva*.

También podemos apreciar la recepción indirecta de Selva en la literatura epistolar. Es el caso de las cartas de Joaquín Rodrigo (20 de agosto de 1928), del organista y musicógrafo mallorquín Juan M^a Thomás (30 de diciembre de 1929) y de Manuel Brescané (12 de marzo de 1952) todas ellas dirigidas al pianista Frank Marshall (1883-1959).

En lo referente a su recepción fonográfica, la pianista registró entre 1928 y 1930 para Columbia Records once grabaciones a solo y a dúo con Joan Massià de obras de Bach, Beethoven, Franck, Séverac y Garreta. Sobresale en ellas una articulación clara y ligera así como una gran complicidad con el dúo Massià. Grabaciones conservadas en la BC, también reeditadas en seis trabajos discográficos comerciales recientes. Citamos la monografía en torno a Selva de Malibran Music (2002), junto a cinco grabaciones colectivas y parciales en los sellos discográficos Pavilion (1991), La Mà de Guido (2004), Naxos (2006), el Centro Internacional Albert Roussel (2008) en colaboración con la Asociación Blanche Selva (2010). En cuanto a la difusión radiofónica, no tenemos noticia de programas de radio que hayan abordado la figura de Blanche Selva en España y Cataluña, si bien Radio France Musique ha dedicado cuatro programas radiofónicos a Selva (2005-2008).

En cuanto a los retratos e ilustraciones artísticas conservadas en Cataluña, señalamos los once bocetos a lápiz y tinta del dibujante Joaquín Renart (1879-1961) localizados en la BC, así como el dibujo en tinta de Ricardo Opisso (1880-1966). Por otro lado, las cuarenta y una fotografías de Blanche Selva realizadas entre 1915 y 1933 también conservadas en la BC muestran una gran diversidad de temáticas (retratos, alumnado, gimnasia y vida doméstica).

En la segunda mitad del siglo XX, ha surgido una variada literatura póstuma sobre Selva entre la que destaca *Vida de Manolo (Tres artistes, tres senyors)* del escritor Josep Pla (1953), *Mitja vida de teatre, memòries* del dramaturgo Adrià Gual (1960), la conferencia del discípulo Josep Jordi Llongueres «*Blanca Selva, plenitud i exemple*» (1968), «*Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva*» de Joan Alavedra (1968), *Una vida dins la música* de la pianista Maria Canals (1970), *De la mano de Joaquín Rodrigo, la historia de nuestra vida* de Victoria Kahmi (1986), *Papeles autobiográficos* (1988) del compositor Xavier Montsalvatge, así como la biografía de Xosé Aviñoa *Manuel Blancafort* (1997).

En cuanto a los homenajes póstumos, señalamos un primer concierto homenaje a Blanca Selva con composiciones de la propia autora organizado por la *Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell* celebrado el 21 de abril de 1968 en Barcelona y precedido de la conferencia «Blanca Selva, plenitud i exemple» a cargo de Josep Jordi Llongueres. Le sucedieron un segundo homenaje en el Ateneu Barcelonès con motivo del centenario de su nacimiento (17 de junio de 1884) y un tercer concierto dentro de la 55ª edición del Festival de Música de Cámara Pablo Casals de Prades (Conflent, Pirineos Orientales) titulado «*Autour d'une artiste catalane: Blanche Selva, pianiste (1884-1942)*» el 5 de agosto de 2006.

Por otra parte, la presencia digital de Selva es múltiple y variada. Predomina información biográfica (noticias en diccionarios virtuales y web propia de la Asociación Blanche Selva), discográfica, así como referencias relacionadas con el estreno de *Iberia* de Albéniz, junto a algunas transcripciones de Selva sobre César Franck. Excepcionalmente en los fondos digitales de la BOC se han podido documentar algunos programas de conciertos así como partituras originales de *Iberia* digitalizadas con correcciones de la propia Selva.

Finalmente afirmamos que el «período catalán» de Selva fue una etapa crucial en su biografía, pues la pianista consiguió legitimar a través de su propia profesionalización musical el papel de la mujer artista en la dinámica socio-cultural del Novecentismo catalán. La diversidad de facetas que desarrolló durante su madurez dan amplia muestra de la riqueza de prácticas musicales existentes en la Cataluña novecentista.

CAPÍTULO XIII:

BIBLIOGRAFÍA

XIII.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

XIII.1.1. Bibliografía no musical

ALBET, Montserrat. *Vivències, la Barcelona que vaig viure (1931-1945): relats*. Barcelona: Ajuntament, 2006.

ARRIAGA, Mercedes. *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: ArciBel, 2006.

BALCELLS, Albert, ed. *Història de Catalunya*. Barcelona: L'Esfera, 2004.

BARTHE, Roger. *L'idée latine*. Toulouse: Institut d'Études Occitanes, 1962.

BENSOUSSAN, Mathilde: «Per una prehistòria d'un dels aspectes – el Classicisme – del Noucentisme: les Festes Llatines de Montpeller». En: AA.VV. *Els anys vint en els Països Catalans: Noucentisme i Avantguarda*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 133-137.

BILBENY, Norbert. *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*. Barcelona: La Magrana, 1988.

BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.

CALLE, M^a Dolores de la. « Los modelos franceses en la historiografía española de la Restauración». En: Jean René Aymes y Esteban Vega (eds.). *Francia en España, España en Francia: la Historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX)*. Salamanca: Aquilafuente, 2003, pp. 160-164.

CASASSAS, Jordi, ed. *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya. Materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani, 1808-1975*. Barcelona: Pòrtic, 1999.

_____, ed. *Prensa cultural i intervenció política*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005.

COMADIRA, Narcís. «Sobre el Meditteranisme. Unes notes...», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 153 (Septiembre 1982), pp. 46-51.

_____. *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Barcelona: Empúries, 2006.

D'ORS, Carles. *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra, 2000.

- FERRÀ, Miquel. *A mig camí la rosada*. Barcelona: Altés, 1926.
- FONTANA, Josep y UCELAY-DA CAL, Enric. *Història Universal Planeta*, vol. 12. Barcelona: Planeta, 1994.
- FUSI, Juan Pablo. *La Patria lejana. El Nacionalismo en el siglo XX*. Madrid: Santillana, 2003.
- GABRIEL, Pere, dir. *Història de la cultura catalana*, vols. 6 y 7. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- GAZE, Delia, ed. *Dictionary of Women Artists*, 2 vols. Londres: Fitzroy Dearborn Publs., 1997.
- GRANELL, Glòria et al. *Aurora Bertrana, una dona del segle XX*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat, 2001.
- GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre, memòries*. Barcelona: Aedos, 1960.
- HENARES, Ignacio y CABRERA, M^a Isabel. «El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo». En: AA.VV. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo* (Actas del Congreso). Granada: Publicaciones Universidad de Granada, 2001, p. 36.
- JUNOY, Josep M^a. *El gris i el cadmi*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 1983.
- KERSAW, Angela y KIMYONGÜR, Angela, eds. *Women in Europe between the Wars. Politics, culture and society*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- LLINARES, Joan B., ed. *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- LLONGUERES, Joan. *Antologia poètica*. Barcelona: Proa, 1980.
- LLORENS, P.; AVIÑOA, Xosé et al. *Història de la dansa a Catalunya*. Barcelona: Caixa de Barcelona, 1987.
- MANGINI, Shirley. *Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*. Aldershot: Ashgate, 2010.
- MARAGALL, Joan. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1960.
- MARFANY, J. Lluís. *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1996 (2^a ed.).
- MAUS, Madeleine Octave. *30 Années de lutte pour l'art, 1884-1914*. Bruselas: L'Oiseau bleu, 1926 (reimp. Lebeer Hossmann, 1980).

- MELENDRES, Miquel. *La ruta il·luminada*. Tarragona: Sucursal de Torres & Virgili, 1935.
- NIETZSCHE, Friederich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza, 1991 (10ª reimpr.).
- ORS, Eugeni d'. *Pablo Picasso en tres revisiones*. Barcelona: El Acantilado, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1981 (1ª ed.).
- _____. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza, 2001 (7ª ed.).
- PANYELLA, Vinyet. *Cronologia del Noucentisme (una eina)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- _____. *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona: Edicions 62, 2003.
- PERAN, Martí, SUÀREZ, Alícia, VIDAL, Mercè et al. *El Noucentisme: un projecte de modernitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.
- PESSARRODONA, Marta. *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2005.
- PLA, Josep. «Vida de Manolo (Tres artistes, tres senyors)», *Obra completa*, vol. X. Barcelona: Destino, 1992.
- RAFANEL·L, August. *La il·lusió occitana. La llengua dels catalans entre Espanya i França*, 2 vols. Barcelona: Quaderns Crema, 2006.
- RICHARD, Veronique. *Picasso à Céret, 1911-1914. Des modernistes aux cubistes en Roussillon*. Perpinyán: Mare Nostrum, 2002.
- RIQUER, Martí de.; MOLAS, Joaquim (eds.). *Història de la literatura catalana*, vols. VII y IX. Barcelona: Ariel, 1987.
- SÁNCHEZ, Alejandro, ed. *Barcelone 1888-1929. Modernistes, anarchistes noucentistes ou la création fiévreuse d'une nation catalane*. París: Autrement, 1992 (Serie Mémoires, núm. 26).
- SANT MARCEAUX, Margueritte. *Journal (1894-1927)*. París: Fayard, 2007.
- SATUÉ, Enric. *Les caplletres d'en Junceda*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- SEGURA, Cristina. *Diccionario de Mujeres Célebres*. Madrid: Espasa, 1998.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Escrips sobre art*. Barcelona: Edicions 62, 1986 (2ª ed.).
- VALLCORBA, Jaume. *Obra poètica de Josep Mª Junoy*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984.

_____. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

_____. «Avantguarda i noucentisme». En: Maria-Àngels Roque (ed.). *Estètica i valors mediterranis a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2001, pp. 153-162.

WHITE, Linda y WATSON, Cameron, eds. *Amatxi, Amuma, Amona: Writings in honor of basque women*. Nevada: University of Nevada Press, Center for Basque Studies, 2003.

AA.VV. *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1977.

AA.VV. *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2009.

XIII.1.2. Bibliografia musical

AVIÑOA, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 1999, vol.4 «Del Modernisme a la Guerra Civil».

XIII.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

XIII.2.1. Entradas en obras de carácter general

a. Enciclopedias

ALBET, Montserrat. «Selva, Blanca». En: AA.VV. *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1979, vol. 13, p. 448.

CLOUGH, Francis F. y CUMING, G.J. *The World's Encyclopaedia of Recorded Music*. Greenwood Press, 1970.

COHEN, Aaron I. *International Encyclopedia of Women Composers*. Nueva York: Books and Music, 1987 (2ª ed.).

DONALDSON DARRELL, Robert. *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*. New York: Gramophone Shop, 1936.

SARTORI, Claudio. *Enciclopedia della Musica*, vol.4. Milán: Ricordi, 1963-1964.

b. Diccionarios

BASSO, Alberto. *Dizionario Enciclopedico Universale della Música e dei Musicisti*. Turín: UTET, 1988.

- CANDÉ, Roland de. *Dictionnaire des Musiciens (Dictionnaire de Musique)*. París : Eds.Seuil, 1964.
- CASARES, Emilio, ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: SGAE, 2002.
- CORTE, Andrea della y GATTI, G.M. *Dizionario di Musica*. Turín: G.V. Paravia, 1952 (4ª ed.).
- GOEBELS, Franzpeter. «Selva, Blanche», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, Ludwig Finscher, ed. (1ª ed. rev.; Kassel: Bärenreiter, 1989) vol.12, p.493.
- HONEGGER, Marc. *Dictionnaire Usuel de la Musique. Les hommes et leurs oeuvres*. París: Bordas, 1970 (1ª ed.), vol. 2, p. 1017.
- _____. *Dictionnaire Usuel de la Musique. Les hommes et leurs oeuvres*. París: Bordas, 1986 (3ª ed.), vol. 2, p. 1161.
- PÂRIS, Alain. *Dictionnaire des Intèrpretes*. París: Robert Laffont, 1982.
- RANDEL, Don Michael, ed. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza, 1997.
- RIEMANN, Hugo. *Riemann Music Lexikon*. Londres: B.S.Schott's & Co.Ltd., 1961, vol.2. (12ª ed.).
- SADIE, Julie Anne y RHIAN, Samuel. *The New Grove Dictionary of Women Composers*. Londres: WW.Norton Co., 1994.
- SLONIMSKY, Nicholas, ed. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Nueva York: Schirmer, 1940 (4ª ed.).
- _____. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. NuevaYork: Schirmer, 1958 (5ª ed.).
- _____. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. NuevaYork: Schirmer, 1984 (7ª ed.).
- _____. *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Nueva York: Schirmer, 1993 (8ª ed.).
- TIMBRELL, Charles. «Selva Henri, Blanche», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed. (Londres: Macmillan 1980) vol. 17, p.122.
- _____. «Selva Henri, Blanche», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed. (2ª ed. rev.; Londres: Macmillan, 2001), vol.23, p.63.

c. Historias generales

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. Londres: W.W. Norton & Company, 2006 (7ª ed.).

COLLET, Henri. *L'essor de la musique espagnole au XXe. siècle*. París : Eschig, 1929.

DUFORCQ, Nicholas, ed. *La musique, les homes, les instruments, les oeuvres*. París: Larousse, 1965.

_____. *La musique française*. París: Eds. A. et J. Picard, 1970.

DUMESNIL, René. *La musique contemporaine en France*. París: Armand Colin, 1930, 2 vols.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963.

_____. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.

KASTNER, Santiago. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Ática, 1941.

MAUCLAIR, Camille. *Histoire de la musique européenne, 1850-1914 : les hommes, les idées, les oeuvres*. París: Fischbacher, 1914.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Plaza & Janes, 1980.

RIEMANN, Hugo. *Histoire de la musique*. París: Payot, 1931 (3ª ed.).

ROHOZINSKY, L., ed. *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*. París: Librairie de France, 1925.

SERE, Octave. *Musiciens français d'aujourd'hui*. París: Mercure de France, 1921.

SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1976 (2ª ed.).

VALLS GORINA, Manuel. *La música contemporània catalana (visió de conjunt)*. Barcelona: Selecta, 1960.

_____. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

XIII.2.2. Catálogos y otras obras de referencia

AVIÑO, Xosé. *Manuel Blancafort* [Catálogo de obras]. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1998.

- BALDWIN Wallace, ed. *Catalog: Memorial Bach Library*. Columbia: University Press, 1960.
- BERNADÓ, Màrius, ed. *Escrips musicals de Ricard Viñes*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999.
- BONASTRE, Francesc. *Conchita Badía. Canción del arte, 1897-1975* [Catálogo de exposición]. Granada: Centro Cultural Manuel de Falla, 1997.
- CALMELL, César y GARCÍA, Álvaro. *Eduard Toldrà* [Catálogo de obras]. Madrid: SGAE, 1995.
- CASARES, Emilio. *La música en la Generación del 27: Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente, eds. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. 2 vols. Valencia: Generalitat, 1996.
- GUILLOT, Pierre, ed. *Déodat de Séverac. Écrits sur la musique*. Liège: Mardaga, 1993.
- _____, ed. *Déodat de Séverac. La musique et les lettres*. Liège : Mardaga, 2002.
- HALL, David. *The record book: A guide to the world of phonograph*. Nueva York: O.Durrell, 1948.
- HEINE, Christiane. *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March, 1990.
- IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio. *Escritos de Óscar Esplá*, 3 vols. Madrid: Alpuerto, 1977.
- _____, ed. *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1982.
- _____, ed. *Escritos de Julio Gómez*. Madrid: Alpuerto, 1986.
- _____, ed. *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999.
- JANÉS, Clara. *Federico Mompou. Vida. Textos. Documentos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.
- MARTORELL, Oriol. *Centenari Eduard Toldrà (1895-1995)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Àrea de Música de la Direcció General de Promoció Cultural, 1995.
- MAYER, Clara, ed. *Noten/Music Publications. Komponistinnen*. Kassel: Furore Edition 300, 2005.
- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento 1882-1982*, 2 vols., Madrid: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

- _____. *Joaquín Turina a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicado al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo*. Madrid: Fundación Juan March, 1991.
- _____. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza, 1997.
- _____. *Joaquín Turina corresponsal en París...y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.
- PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): "La Voz", 1920-1934*. Madrid: Arambol, 2001.
- TORRES MULAS, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico, repertorio general*. Madrid: Instituto Bibliográfico Musical, 1991.
- ZAPATA, Emiliano. *Compositores colombianos*. Colombia: Carpel, 1962.
- AA.VV. *Federico Mompou (1893-1987): homenaje internacional en el centenario de su nacimiento*. Madrid: SGAE, 1994.
- AA.VV. *Paris Barcelone, de Gaudí a Miró* (Galeries Nationales du Grand Palais, París 9 de octubre 2001-14 de enero 2002). Réunion des Musées Nationaux et al. París, 2001.

XIII.2.3. Biografías

- ALAVEDRA, Joan. *L'extraordinària vida de Pau Casals*. Barcelona, 1969.
- _____. *Conxita Badía, una vida d'artista*. Barcelona: Pòrtic, 1975.
- _____. *Pablo Casals*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1976.
- AVIÑOA, Xosé. *Jaume Pahissa: un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.
- _____. *Manuel Blancafort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997.
- BERGADÀ, Montserrat; BERNADÓ, Màrius y GUBISCH-VIÑES, Nina. *Ricard Viñes i Roda (1895-1943): testimoni d'un temps*. Lleida: Ajuntament, 1994.
- BERNADÓ, Màrius, ed. *Ricard Viñes, el pianista de les avantguardes*. Lleida: Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida, 2007.
- BOWEN, Meirion, ed. *Gerhard on music*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- CANALS, Maria. *Una vida dins la música*. Barcelona: Selecta, 1970.

- CAPDEVILA, Manuel. *Eduardo Toldrà. Músico*. Barcelona: Ediciones Unidas, 1972.
- CAPDEVILA, Manuel y CALMELL, César. *Eduard Toldrà*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1995.
- CARREDANO, Consuelo. *Joaquín Gutiérrez Heras: la poética de la libertad*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.
- CASARES, Emilio. *La compositora María Teresa Prieto: del Postromanticismo al estructuralismo dodecafónico*. Oviedo: Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, 1978.
- CHRISTEN, E. *Pablo Casals: l'homme, l'artiste*. Ginebra: 1956.
- CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- CODINA, Jordi. *Xavier Montsalvatge*. Barcelona: Labor, 1992.
- COLLET, Henri. *Albeniz et Granados*. París: Ed. D'Aujourd'hui, 1922 (reed. 1982).
- COUGNIAUD-RAGINEL. *Joseph Canteloube: Chantre de la terre*. Béziers: Société Musicale du Languedoc, 1988.
- DÍAZ MORLAN, Isabel. *Emma Chacón, una compositora bilbaína*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2001.
- FORSEE, A. *Pablo Casals: Cellist for freedom*. Nueva York: 1965.
- FRANCO, Enrique. *Montsalvatge*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- FULCHER, Jane F. *Debussy and his world*. Oxford: Princeton University Press, 2001.
- HEINE, Christiane. *Salvador Bacarisse (1896-1963): die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*. Frankfurt: Peter Lang, 1993.
- HOMS, Joaquín. *Gent Nostra. Gerhard*. Barcelona: Labor, 1992.
- IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio. *Óscar Esplá*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1973.
- _____. *Mompou*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- JANÉS, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Barcelona: Ariel, 1975.
- KAHAN, Sylvia. *Music's modern muse: a life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Rochester: University of Rochester Press, 2003.

- KAHMI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo: historia de nuestra vida*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995 (2ª ed.).
- LAPLANE, Gabriel. *Albéniz, sa vie, son oeuvre*. París: Milieu du Monde, 1956.
- LITTLEHALES, Lilian. *Pablo Casals*. Londres: 1929 (ed. rev. 1949).
- _____. *Pablo Casals: A life*. Nueva York: 1948 (trad. esp. México, 1951).
- LLONGUERAS, J.; RAMÓN, J. y CARRATALÀ, M. *Pau Casals*. Barcelona: 1927.
- MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert: guía de investigación*. Madrid: Fundación Autor, 2001.
- PEUS, Michel. *Déodat de Séverac : sa vie, son œuvre et son influence méridionale*. Perpinyán : Louis Sensevy, 1972.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al franquismo*. Almería: Zéjel, 1989.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. *Isaac Albéniz: España soñada*. Madrid: Real Musical, 1975.
- SELVA, Guy. *Une artiste incomparable Blanche Selva. Pianiste, pédagogue, musicienne*. Nice: Association Blanche Selva, 2010.
- SOLER, Josep y BENAVIDES, Raúl. *Xavier Gols (1902-1938)*. Tarragona: Arola, 2004.
- SOPEÑA, Federico. *Joaquín Rodrigo*. Madrid: Ediciones y publicaciones españolas, 1946.
- _____. *Joaquín Turina*. Madrid: Editora nacional, 1956 (2ª ed.).
- TAVERNA-BECH, Francesc; GUINOVART, Carles; BONASTRE, Francesc y CODINA, Jordi. *Xavier Montsalvatge*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1994.
- THOMPSON, Andrew. *Vincent d'Indy and his world*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- URIBE, Guillermo. *Vida de un músico colombiano*. Librería Voluntad S.A., 1941.
- VALLAS, Léon. *Vincent d'Indy: la maturité, la vieillesse (1886-1931)*, vol. II. París: Albin Michel, 1950.
- VALLRIBERA, Pere. *Séverac i Viñes: breus comentaris sobre aquestes personalitats*. Lleida : Institut d'Estudis Ilerdencs, 1985.

VALLS GORINA, Manuel. *Mompou*. Barcelona: Nou Art Thor, 1983.

AA.VV. *Séverac i Viñes: la trobada de dos genis al servei de la música*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1985.

XIII.2.4. Monografías

ADKINS, Patricia y OZAITA, M^a Luisa. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza, 1995 (2^a ed.).

AGUETTANT, Louis. *La musique de piano des origines à Ravel*. París: Albin Michel, 1954 (reed. 1999).

ALMACELLAS, Josep M^a. *La Banda Municipal de Barcelona (1886-1944). Del carrer a la sala de concerts*. Barcelona: Ajuntament, 2006.

ARTÍS, Pere y MILLET, Lluís. *Orfeó Català. Llibre del Centenari*. Barcelona: Orfeó Català – Barcina, 1991.

AVIÑOA, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.

BAUR, Steven, ed. *Musicological Identities, essays in Honor of Susan McClary*. Aldershot: Ashgate, 2008.

BÖDEKER, Hans Erich; VEIT, Patrice y WERNER, Michael. *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Anglaterrre)*. París : Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

BONASTRE, Francesc. *La Banda Municipal de Barcelona. Cent anys de música ciutadana*. Barcelona: Ayuntamiento, 1989.

BRODY, Elaine. *Paris, the musical kaleidoscope (1870-1925)*. Londres: Robson Books, 1987.

CARRAU, Francesc y PLANA, Lluís G. *L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals*. Barcelona: Jaime Libros, 1977.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technik*. Madrid: Alianza, 2001.

CHIMÈNES, Miryam. *Mécènes et musiciens. Du salón au concert à Paris sous la IIIe. République*. París: Fayard, 2004.

COBUSSEN, Marcel. *Thresholds: Rethinking spirituality through music*. Aldershot: Ashgate, 2008.

CORTOT, Alfred. *La musique française de piano*. París : Rieder, 1932.

- DUCHESNAU, Michel. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris (1871-1939)*. Liège: Mardaga, 1997.
- FABRE, Florence. *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- FAVRE, Georges. *Musiciennes méditerranéens oubliés*. Paris : Pensée Universelle, 1985.
- FULCHER, Jane F. *French cultural politics and music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- HESS, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- HISAMA, E.M. *Gendering musical modernism. The music of R.Crawford, M.Bauer & M.Gideon*. Cambridge: University Press, 2001.
- HOMS, Joaquín. *Robert Gerhard i la seva obra*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Secció de Música, 1991.
- IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio. *Federico Mompou (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1976.
- _____. *Joaquín Turina (su obra para piano)*, 3 vols. Madrid: Alpuerto, 1990.
- _____. *Joaquín Rodrigo (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1996 (2ª ed.).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La presencia lejana: Albéniz, Séverac, Mompou*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999.
- LAUNAY, Florence. *Les compositrices en France au XIXème. siècle*. Paris: Fayard, 2006.
- MANCHADO, Marisa, ed. *Música y mujeres, género y poder*. Madrid: Horas y horas, 1998.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: Minnesota Press, 1991 (reed. 2002).
- MINDER-JEANNERET, Irène. *Femmes musiciennes en Suisse romande*. Bière: Éditions Cabédita, 1995.
- NAGORE, María; SÁNCHEZ, Leticia y TORRES, Elena (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

- NICHOLS, Roger. *The Arlequin Years: Music in Paris (1917-1929)*. Londres: Thames & Hudson, 2002.
- NOMMICK, Ivan, ed. *Manuel de Falla e Italia*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2000.
- PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.
- PAINE, Richard. *Hispanic traditions in twentieth-century catalan music with particular reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge*. Nueva York: Garland, 1989.
- PEACOCK, Diane. *Women composers. The lost tradition found*. Nueva York: The Feminist Press, 1988.
- PERSIA, Jorge de. *Voilà la veritable Manola...En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 2003.
- PIQUER, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Madrid: Doble J, 2010.
- PREVEL, Roger. *La música y Federico Mompou*. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.
- RAMOS, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid: Narcea, 2003.
- RADANO, Ronald y BOHLMAN, Philip V., eds. *Music and the racial imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.
- TIMBRELL, Charles. *French pianism, an historical perspective*. Londres: Kahn & Averill, 1992.
- VILARIÑO, Numen. *Nombres para la cultura pianística. Marie Jäell, Ersilia Tipo, Alfredo Casella, Karl Leimer, Lazare Levy*. Montevideo: Aquí Poesía, 1966.
- WARSZAWSKI, Jean-Marc, ed. *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010.

XIII.2.5. Referencias en otras obras de carácter específico

- D'INDY, Vincent. *La Schola Cantorum: son histoire depuis sa formation*. París: Librairie Bloud & Gay, 1927.
- FRANCO, Enrique. *Falla, Gerhard y su época*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996.
- HINSON, Maurice. *The pianist guide to transcriptions, arrangements & paraphrases*. Indiana: University Press, 1990.
- LAMAÑA, Luis. *Barcelona filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Librería Camí, 1927.
- LAMOTE DE GRIGNON, Joan. *Musique et musiciens catalans à Paris*. Barcelona: Librería Francesa, 1935.
- NONELL, Francesc. *Memòria del curs commemoratiu del primer centenari d'audicions musicals (1934-1935)*. Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1936.
- PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona: Henrich, 1891 (reed. Publicacions UAB, 1991).
- SALAZAR, Adolfo. *Andrómeda. Bocetos de crítica y estética musical*. Madrid: Cultura, 1921.
- _____. *Música y músicos de hoy*. Madrid: Mundo Latino, 1928.
- _____. *Sinfonía y ballet (Idea y gesto en la música y danza contemporánea)*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- _____. *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930 (2ª ed. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982).
- _____. *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: J. Mª Yagüe, 1935.
- _____. *La rosa de los vientos en la música europea*. México: Ediciones de la Orquesta Sinfónica de México, 1940.
- SAMAZEUILH, Gustave. *Musiciens de mon temps: chroniques et souvenirs*. París : Marcel Daubin, 1947.
- SOPEÑA, Federico. *Ensayos musicales*. Madrid: Editora nacional, 1945.
- _____. *La música europea contemporánea. Panorama y diccionario de compositores*. Madrid: Unión Musical Española, 1953.

XIII.2.6. Tesis doctorales y trabajos académicos

- BERGADÀ, Montserrat. «Les pianistes catalans à Paris (1875-1925): Contribution a l'étude des relations musicaux entre France et l'Espagne», tesis doctoral (Ph. D.), Universidad de Tours, 1997.
- BRODY, Elaine. «The piano works of Déodat de Séverac, a stylistic analysis», tesis doctoral (Ph. D.), Universidad de Nueva York, 1964.
- CORTÈS, Francesc. «El Nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes», tesis doctoral (Ph. D.), Universidad Autónoma de Barcelona, 1995.
- FONT, Montserrat. «La estética mediterraneísta y la música (1870-1920): Análisis estilístico en Déodat de Séverac», trabajo de Grado (DEA), Universidad de Salamanca, 2005.
- GUILLOT, Pierre. «Déodat de Séverac: Essai d'analyse musicale et esthétique de son œuvre», tesis doctoral (Ph. D.) Universidad de Paris IV- Sorbonne, 1985.
- LE BORDAYS, Christiane. «Un siècle de présence espagnole dans la musique française», tesis doctoral (Ph. D.), Universidad de Paris IV-Sorbonne, 1984.
- MARTORELL, Oriol. «Mig segle de simfonisme a Barcelona (1920-1970)», tesis doctoral (Ph. D.), Universidad de Barcelona, 1995.
- PAINE, Roger P. «Hispanic traditions in XXth. century catalan music, with particular reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge», tesis doctoral (Ph. D.), Universidad de Lancaster, 1985.
- PIQUER, Ruth. «El concepto estético de Clasicismo moderno en la música española (1915-1939)», tesis doctoral (Ph. D.), Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- SPICUZZA, Paul-Joseph. «Piano fingering: An approach based upon the imprint analysis of Blanche Selva», tesis doctoral (D.A. diss.), Bail State University de Indiana, 1980.

XIII.2.7. Artículos

a. En monografías y obras colectivas

- ACKER, Yolanda. «Aproximación bibliográfica a la música española del periodo de entreguerras (1914-1945)» en: Javier Suárez-Pajares (ed.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 311-347.
- ALAVEDRA, Joan. «Sonate dans un cerisier. La mort de Blanche Selva». En:

- Montserrat Alavedra. *Personatges inoblidables i altres records*. Barcelona: Selecta, 1968.
- ALIER, Roger. «El Noucentisme musical». *Història de la cultura catalana*, Pere Gabriel, dir. Barcelona: Edicions 62, 1996, vol. 7, p.142.
- AVIÑOÀ, Xosé. «Barcelona, del wagnerismo a la generación de la República». En: *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. Madrid: INAEM, 1987, vol. 2, pp. 323-340.
- BERGADÀ, Montserrat. «Les pianistes catalans dans le Midi de la France au tournant du siècle». En: *Musique dans le Midi de France*. Villecroze : Klincksieck, 1994, pp. 287-307.
- BONASTRE, Francesc. «Recepció de la música de Mompou a la Barcelona del període d'entreguerres (1920-1936)». En: *Federico Mompou (1893-1987)*. Madrid: Electra, 1993, pp. 36-43.
- CAHOURS D'ASPRY, Jean-Bernard. «Blanche Selva». En: Jean Gallois (ed.). *Musiques et Musiciens au faubourg Saint-Germain*. París: Délégation Artistique de la Ville de Paris, 1996, pp. 150-151.
- CALMELL, César. «Eduardo Toldrà». En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 117-124.
- ENCINA CORTIZO, M^a. «Asociacionismo musical en España». En: Emilio Casares (ed.). *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: SGAE, 2001. Vols. 8-9, pp. 13-14.
- ETCHARRY, Stephen. «Portrait de Blanche Selva à travers d'une correspondance échangée avec Joseph-Guy Ropartz», en: Jean-Marc Warszawski (ed.). *Blanche Selva, naissance d'un piano moderne*. Lyon: Symétrie, 2010.
- FONT, Montserrat. «Blanche Selva (1884-1942): una compositora entre París y Barcelona». Hans-Joachim Hinrichsen y Laurenz Lüteken (eds.). *Passagen, 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* (Zürich, 10-15 Julio), Kassel: Bärenreiter, 2007, p. 146.
- _____. «Blanche Selva y la première de *Iberia* en París: del virtuosismo francés al Andalucismo». Luisa Morales y Walter A. Clark (eds.). *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz* (Actas del 9º Symposium Internacional FIMTE 2008). Almería: Leal, series FIMTE, 2009, pp. 183-197.

- _____. «Déodat de Séverac y el Mediterraneísmo musical: intercambios nacionalistas en la música francesa (1900-1920)». En: Gemma Pérez Zalduondo y M^a Isabel Cabrera García (coords.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Ediciones Universidad de Granada, Université François-Rabelais de Tours, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010, pp. 139-150.
- GUILLOT, Pierre. «Déodat de Séverac: quelle méditerranéïsation de la musique ?». En: *Musique dans le Midi de France*. Villecroze : Klincksieck, 1994, pp. 309-324.
- HEINE, Christiane. «Salvador Bacarisse». En: *Obra social y cultural. Cambio de tercio: música española para cuarteto de cuerda*. Oviedo: Caja de Astúrias, 1995, pp. 155-177.
- PALACIOS, María. «Música y género en la España de principios de siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)». En: Antonio Álvarez Cañibano et al. (ed.). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: INAEM, 2008, pp. 75-90.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)». En: AA.VV. *Actas del congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. 2, pp. 83-102.
- SARDI DI LETTO, Antonio. «Déodat de Séverac: un esempio di pianismo mediterraneo ». En: Armando Menicacci y Johannes Streicher (eds.). *Esotismo e Scuole Nazionali, itinerari musicali tra l'Europa e le Americhe*. Roma: Logos, 1992, pp.73-81.
- TOMLINSON, Gary. «Il faut méditerraniser la musique : after Braudel », *Music and historical critique*. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 327-346.

b. En publicaciones periódicas musicales especializadas

- ALBERT VILA, Montserrat. «Música catalana de los años treinta». *Cuadernos de Música* I/1, pp. 29-33.
- AVIÑO, Xosé. «Manuel Blancafort (1867-1987)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4 (1997), pp. 89-103.
- _____. «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núms. 8-9 (2001), pp. 277-286.
- BONASTRE, Francesc. «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquestra Simfònica de Barcelona, la Orquestra Pau Casals y la Banda

- Municipal». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núms. 8-9 (2001), pp. 255-276.
- BRUYR, José. «En recuerdo de Déodat de Séverac músico catalán», *Montsalvat* núm. 40 (Junio 1977), pp. 334-337.
- CALMELL, César. «Ricard Lamote de Grignon, entre el *noucentisme* y la contemporaneidad». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 7 (1999), pp. 175-186.
- CAMPOS, Rémy y DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vincent d'Indy: de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début du XXe. siècle», *Annales Suisses de Musicologie* XXV (2005), pp. 155-216.
- FRANCO, Enrique, «La suite *Iberia* de Albéniz», *Nuova Rivista Musicale Italiana* VII/ 1 (1973), pp. 51-74.
- GARCÍA LABORDA, José M^a. «San Francisco de Asís y el “*Cantico delle Creature*” en la música de Antón García Abril y de otros compositores del siglo XX», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* XIX (2003), pp. 205-255.
- HEINE, Christiane. «Salvador Bacarisse, su obra de 1926 a 1930: del impresionismo al neoclasicismo», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* XIV/1 (1998), pp.119-172.
- _____. «Salvador Bacarisse (1896-1963) en el centenario de su nacimiento», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 5 (1998), pp. 43-75.
- MATA, Jacint. «Espurnes», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/2 (Mayo 1927), p. 19.
- PÉREZ COLODRERO, Consuelo. «Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión». En: Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Cáceres del 12 al 15 de noviembre de 2008. *Revista de Musicología* XXXII/ 2 (2009), pp. 751-757.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938- 8 de agosto de 1939) ». *Revista de Musicología* XVIII/1-2 (1995), pp. 247-274.
- _____. «La música en la revista “Vértice” (1937-1946)». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* XI/1-2 (1995), pp. 407-426.
- _____. «Apuntes para la evolución de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25) ». *Anuario Musical*, vol. 51 (1996), pp. 203-216.
- _____. «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núms. 8-9 (2001), pp. 323-335.

- PIQUER, Ruth. «Clasicismo, nuevo clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España», *Revista de Musicología* XXVIII/ 2 (2005), pp. 977-998.
- SUBIRÀ, José. «Ideario ético de Amadeu Vives». *Musicografia* I/4 (1933), pp. 75-79.
- _____. «Ideario estético de Amadeu Vives». *Musicografia* I/5 (1933), pp. 100-108.
- _____. «La Gran Semana Musical de Barcelona». *Musicografia* IV/38 (1936), pp. 83-67.
- AN. «Concert de Commemoració del Centenari de Beethoven». *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/1 (Abril 1927), p. 3.
- _____. «Moviment musical: Blanca Selva i Joan Massià». *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* III/23 (Febrero 1929), p. 29.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Agosto 1934), pp. 1-2.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Octubre 1934), pp. 1-2.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Joan Sonntag», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Noviembre-Diciembre 1934), pp. 1-2.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Inauguració», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Noviembre-Diciembre 1934), p.3.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Nova visita d'examen», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Marzo-Abril 1935), p.6.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Fi de curs», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Julio 1935), p. 5.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: En començar un nou curs escolar», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Agosto- Septiembre 1935), p.1.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Obertura del curs», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Octubre-Diciembre 1935), pp. 4-6.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Blanca Selva, indisposada», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Marzo-Abril 1936), p.6.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Blanca Selva, restablerta», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Junio 1936), p.6.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Clausura del curs», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Julio-Septiembre 1936), p.4.

- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Regraciaments», *Noticiari de l’Associació Obrera de Concerts* (Octubre-Diciembre 1936), pp. 1 y 8.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Inauguració del curs», *Noticiari de l’Associació Obrera de Concerts* (Enero-Febrero 1937), p. 4.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Futures professors», *Noticiari de l’Associació Obrera de Concerts* (Enero-Febrero 1937), p. 7.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva”: Clausura de curs», *Noticiari de l’Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Septiembre 1937), p.2.
- _____. «Estudis Musicals “Blanca Selva” de l’Associació Obrera de Concerts [Plan de estudios del curso 1937-1938]», *Noticiari de l’Associació Obrera de Concerts* (Mayo- Septiembre 1937), p. 3.

c. En publicaciones periódicas musicales de carácter general

- ALEXANINAN, D. «La technique et l’esthétique de Pablo Casals». *Le Monde Musical* VII (1921), pp. 230-234.
- A.R. «Badalona», *RMC XXIV*/ 287-288 (Noviembre-Diciembre 1927), pp. 352-353.
- AUBRY, Georges-Jean. «Une première rencontre», *La Revue Musicale* (núm. especial) 1929.
- AVIÑOÀ, Xosé. «Jaume Pahissa en el centenario de su nacimiento». *Ritmo L*/ núm. 505 (1980), pp. 53-55.
- _____. «El paper i la significació de Manuel Blancafort en el context generacional». *Revista Musical Catalana* (Septiembre 1997), pp. 426-428.
- CAHOURS D’ASPRY, Jean-Bernard. «Déodat de Séverac i l’Escola Mediterrània de Música». *Revista Musical Catalana*, núm. 56 (Junio 1989), pp. 56-58.
- CHAMBELLAN, C. «Iberia de Albéniz», *Le Mercure Musical* II/11 (1 Junio 1906), pp.519-520.
- DEBUSSY, Claude. «Notas sobre *Iberia*», *Bulletín S.I.M.* IX /12 (1 Diciembre 1913), p.43.
- F.LL. [LLIURAT, Frederic]. «Bl. Selva: *Déodat de Séverac*. Librairie Delagrave. París», *RMC XXVII*/ 320 (Agosto 1930), pp. 378-380.
- GRIVEL, Delphine y SELVA, Guy. «Du compositeur à l’interprète, Isaac Albéniz et Blanche Selva», *L’Éducation Musicale* núm. 561 (Mayo-Junio 2009), pp. 5-8.

- J.LL. [LLONGUERAS, Joan]. «Les sonates de Beethoven interpretades i explicades per Blanca Selva», *RMC XXII*/ 258-262 (Junio a Octubre 1925), pp. 181-183.
- MILLET, Lluís. «Les Sonates de Beethoven per Blanca Selva (Prefaci dell libre publicat per l'Orfeó Català i la institució Patxot en homenatge a l'autora) », *RMC XXV*/ 290 (Febrero 1928), pp. 48-50.
- S. [« Concert Blanca Selva : Bordes, Albéniz i Séverac»], *RMC XIX*/217 (Enero 1922), pp. 16-17.
- _____. «Barcelona : Palau de la Música Catalana. Associació d'Amics de la Música», *RMC XXII* / 263-264 (Noviembre-Diciembre 1925), p. 271.
- _____. « Acadèmia de Música de Barcelona», *RMC XXVII*/ 323 (Noviembre 1930), p. 521.
- TROTROT, Albert. «[Crítica] Quatuor Parent», *Le Mercure Musical* / III (Marzo 1908), p.343.
- X. «Vuitè concert», *RMC XXI*/244 (Abril 1924), pp. 102-103.
- _____. «Sala Parés : Blanca Selva i Joan Massià. Audicions explicades de les Sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano», *RMC XXIII*/ 269-271 (Mayo-Julio 1926), pp. 163-164.
- _____. «Associació d'Amics de la Música», *RMC XXII*/275-276 (Noviembre-Diciembre 1926), p. 311.
- _____. «Blanca Selva i Joan Massià : Tercera edició explicada d'obres de J.S.Bach i W.A. Mozart (14 gener)», *RMC XXIV*/277-278 (Enero-Febrero 1927), p. 34.
- _____. «Blanca Selva», *RMC XXIV*/ 281-284 (Mayo-Agosto 1927), pp. 215-216.
- _____. «Blanca Selva i Joan Massià», *RMC XXIV*/ 281-284 (Mayo-Agosto 1927), p. 218.
- _____. «Sala Parés : B. Selva- J. Massià», *RMC XXV*/289 (Enero 1928), p. 35.
- _____. « Sala Parés», *RMC XXV*/ 291 (Marzo 1928), p. 100.
- _____. « Barcelona. Palau de la Música Catalana : Blanca Selva i Joan Massià», *RMC XXVI*/ 311 (Noviembre 1929), p. 485.
- _____. «Barcelona. Palau de la Música Catalana. Associació de Música Da Camera : Blanca Selva- Joan Massià», *RMC XXVII*/316 (Abril 1930), pp. 179-180.
- AN. «La Orquesta Sinfónica de Bilbao», *Boletín Musical de Córdoba* I/ 1 (Abril 1928), p.1.

- _____. «Orfeó Català: Concerts en dies festius a la tarda», *RMC* XIX/217 (Enero 1922), pp. 13-14.
- _____. «Orquestra Pau Casals», *RMC* XXIII/ 269-171 (Mayo-Julio 1926), p. 158.
- _____. «Sala Parés: Sessió Blanca Selva i Joan Massià», *RMC* XXII / 275-276 (Noviembre- Diciembre 1926), pp. 314-315.
- _____. «El centenari de Beethoven a Barcelona. Dia 26 de març», *RMC* XXIV / 279-280 (Marzo-Abril 1927), pp. 104-105.
- _____. «Palau de la Música Catalana: Associació de Música “Da Camera”. 7 febrer», *RMC* XXIV/ 281-284 (Mayo-Agosto 1927), p. 213.
- _____. «Barcelona. Palau de la Música Catalana. Associació d’Amics de la Música: Blanca Selva- Joan Massià», *RMC* XXV/ 295 (Julio 1928), pp. 245-246.
- _____. «Sala Parés: Audicions explicades B. Selva- J. Massià», *RMC* XXV/ 296 (Agosto 1928), p. 288.
- _____. «Els triomfs de Blanca Selva i Joan Massià», *RMC* XXVI/301 (Enero 1929), p. 45.
- _____. «Exposició de Barcelona: Pavelló dels Artistes Reunits», *RMC* XXVII/ 317 (Abril 1930), pp. 224-225.
- _____. «XII Conferència- Concert», *RMC* XXVII/319 (Julio 1930), pp. 310-311.

d. En publicaciones periódicas artísticas, literarias y de pensamiento

- FAVRE, Georges. «Un musicien méditerranéen: Déodat de Séverac (1873-1921)», *Revue Universelle des faits et des idées*, 57 (Septiembre 1981), p.63.
- GARCÍA LABORDA, José M^a. «San Francisco de Asís y el franciscanismo en la música», *Naturaleza y gracia*, L/2 (2003), pp. 233-298.
- HICKEN, Adrian. «Apollo, Pan and Marsyas: musical iconography and the contest for meaning(s) in some cubist works of 1912-1913», *Exclusivity and coexistence* (1997), pp. 52- 60.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer franquismo», *Revista de Estudios do Departamento de Arte*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

e. En prensa y revistas de carácter general

- A.M.C. «Informaciones musicales: Blanca Selva en la Cultural de Música», *ABC* XXIII/ 7.511 (26 Enero 1927).
- A.O. «Música i música: Concert Blanca Selva- Joan Massià», *Diari de Sabadell i sa comarca* (30 Diciembre 1927).
- ARPEGI. «Musicals», *L'Avi Muné* (5 Junio 1926), p. 2.
- BALDIRI. «Concert íntim de l'Orfeó Manresà», *Pàtria* (19 Diciembre 1927).
- BEOVIDE, José M^a. «Blanca Selva», *El Castellano* (18 Enero 1923), p. 1.
- BLANCH, Miquel. «Concerts Íntims: el recital Blanca Selva-Massià», *El Pla de Bages* (20 Diciembre 1927).
- BRETÓN, Tomás. «Isaac Albéniz», *ABC* (21 Mayo 1909).
- CIVIL, Francesc. «Cròniques d'Art: Concert Blanca Selva i Joan Massià», *Diario de Girona* (4 Mayo 1928), p. 3.
- CORRESPONSAL. «Crònica comarcal: Sallent. Blanca Selva i Joan Massià a l'Orfeó Sallentí», *Pàtria* (31 Marzo 1927).
- J.C.S. «El concert Blanca Selva-Massià [a] Sallent», *Pla de Bages* (22 Marzo 1927).
- JUNOY, Josep M^a. «Déodat de Séverac», *La Revista* (1 Enero 1921), pp. 167-168.
- LALO, Pierre. «La musique», *Le Temps* (13 Julio 1906).
- MUSET i FERRER, J. «Commemoració del primer centenari de la mort de Beethoven. Concert Blanca Selva- Joan Massià a l'Associació de Música», *Diari de Sabadell i sa comarca* IX/2.160 (27 Abril 1927), pp. 1-2.
- PADRÓ, Joan. «Música i música: Concert Blanca Selva i Joan Massià», *Diari de Sabadell i sa comarca* X/2.351 (5 Enero 1928), p.1.
- PÉREZ de GUZMÁN, «Isaac Albéniz», *La Época* (21 Mayo 1909).
- SALTIMBANQUI. «Musicales», *Acción Social Obrera* (12 Junio 1926), p.4.
- TRÉMOLO. «La Filarmónica», *Diario de Burgos* (18 Enero 1923), p. 2.
- VERONIQUE, «Gran Casino: Mlle. Blanche Selva», *Diario de San Sebastián* (5 Julio 1919).
- _____. «Gran Casino: Mlle. Blanche Selva», *Diario de San Sebastián* (Julio 1919).
- AN. «Palau de la Música Catalana: Blanca Selva», *La Vanguardia* (21 Diciembre 1921).

- _____. «En la Filarmónica: Concierto de Blanca Selva», *Las Provincias* (18 Marzo 1924), pp. 1-2.
- _____. «Sociedad Filarmónica», *La Correspondencia* (19 Marzo 1924).
- _____. «Musicals: Concert Associació de Música: Olot. Blanca Selva – Joan Massià», *Revista d'Olot* (1 Junio 1926), p.24.
- _____. «Musicals», *Palmàrium* V/201 (6 Junio 1926).
- _____. «Palau de la Música Catalana: Las sonatas de Beethoven», *La Vanguardia* (1 Abril 1927).
- _____. «Commemoració del primer Centenari de la mort de Beethoven», *Diari de Sabadell i sa comarca* (20 Abril 1927).
- _____. «Nota d'art», *Eco de Badalona* XXVII (22 Octubre 1927).
- _____. «Notas de la Asociación de Música», *Diario de Girona de avisos y noticias* XLII/ 82 (8 Abril 1928).
- _____. «Associació de Música», *Diario de Girona...* (19 Abril 1928), p.4.
- _____. «Asociación de Música», *Diario de Girona...* (27 Abril 1928), p.3.
- _____. «Blanca Selva», *Diario de Girona...* (28 Abril 1928), p.4.
- _____. «Blanca Selva, Joan Massià. El concert a l'Orfeó Sallentí», *L'Abella* II/16 (Octubre 1929).
- _____. «VII Sessions d'art a l'Orfeó Sallentí: Quaresma de 1930», *L'Abella* II/20 (Febrero y Marzo 1930).
- _____. «Cultura/ Societat: Un llibre recull la història de la música catalana», *Diari de Girona* (21 Febrero 1991), p. 31.

f. En programas de mano

- LLONGUERAS, Josep Jordi. *Blanca Selva, plenitud i exemple*. Barcelona: Casal del Metge, 1984 [Conferencia al concierto-homenaje a Blanca Selva, celebrado el 21 d'abril de 1968, por la Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i M^a Carbonell].
- AA.VV. «Concerts Blaus: Dues sessions extraordinàries Blanca Selva, piano i Joan Massià, violí». Barcelona: Palau de la Música, cuaresma 1927.

g. Manuscrits

LLONGUERAS, Joan. «Blanca Selva i la seva tècnica del piano». *Textos manuscrits sobre músics catalans*, s.l. [1924]. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M6366, doc. 1.

_____. [«Reinauguración de los cursos de la escuela Blanca Selva»]. *Textos manuscrits sobre músics catalans*, s.f. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M6366, doc. 2.

RICART, José Ramon. «Ludwig van Beethoven: Sonata op. 109». Barcelona: AMGM, A.05.01.02.

XIII.2.8. Partituras

ALBÉNIZ, Isaac. «Triana», *Iberia : 12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers. 2^e. cahier*. París: Mutuelle, 1906-1908 y Madrid : UME, 1907.

ALQUIER, Maurice. *Sonate en Fa# mineur pour piano*. París : Rouart, Lerolle et Cie., 1910).

BLANCAFORT, Manuel. *Sonatina antiga (Les ombres perennes). A l'ombra de Bach i Scarlatti*. Barcelona: Clivis, 1986.

COINDREAU, Pierre. *En forêt, suite pour piano* (París, 24 Octubre 1907). Barcelona: BC, fondo Mercè Guarro, ms. P24-174.

[FLEM, Paul le]. *Sonate pour piano*. Barcelona: BC, fondo Mercè Guarro, ms. P24-174.

GOLS, Xavier. «Scherzo», *Suite pour piano*. París: M. Senart, 1931.

MASSIÀ, Joan. «Allegro», *Sonatina*. Barcelona: Clivis, 1983.

ROGER-DUCASSE, Jean. *Rythmes*. París: Durand, 1918.

ROUSSEL, Albert. «Ronde», *Suite en Fa# Mayor op. 14*. París: 1912.

CAPÍTULO XIV:

DISCOGRAFÍA

- Albéniz, Isaac ; Dukas, Paul ; Fauré, Gabriel ; Franck, César ; Garreta, Juli ; d'Indy, Vincent, Roussel, Albert y Séverac, Déodat de. *Blanche Selva, une promenade musicale*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín et al. CD (Association Blanche Selva y Centre International Albert Roussel colección del Festival Internacional Albert Roussel RCP 076, 2008).
- Bach, Johan Sebastian. *Primera partita en Sib Mayor BWV 825*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA (Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart, Tècnic Bla – PG 1101-1102, 1928-1930).
- _____. *El clave bien temperado y Primera partita en Sib Mayor* [incluye fragmentos de una conferencia]. Blanche Selva, piano. CASETE (Barcelona: BC, C 280, d. 1960).
- Bach, Johan Sebastian; Séverac, Déodat de; et al. *Four great french pianists*. Selva, Valmalete, Meyer y Lefébure, piano. CD (Pavilion 9495GEMMCD, 1991).
- Bach, Johan Sebastian; Beethoven, Ludwig van; Franck, César y Séverac, Déodat de. *Adagio ma non troppo* et al. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CD (Malibran-Music colección Tendil-Dumazert CDRG 177, 2002).
- Beethoven, Ludwig van. *Sonata op. 24 «La Primavera»*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA (Barcelona: BC, PG 3310-3322, 1928-1930).
- Franck, César. *Sonata en La menor op.74*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. Varios DISCOS (París: BNF, SD- 78 30-3747 y -3286, s.f.).
- _____. *Sonata en La menor op. 74*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CASETE (Barcelona: BC, C 304, 1960).
- _____. *Prélude, choral et fugue* et al. Blanche Selva, piano et al. (Timpani Historique 4C4017, 1997).
- Franck, César y Séverac, Déodat de. *Oeuvres pour clavier. Préludes et fugues, Cinquième suite française, Choral prélude*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CASETE (Fondation Armand Panigel, 1988) [París: BNF, Cr 2 SM – 41170].
- Franck, César ; Bach, Johan Sebastian y Séverac, Déodat de. *L'hommage de Blanche Selva à César Franck, Jean-Sébastien Bach et Déodat de Séverac*. Blanche Selva, piano. CD (en : SELVA, Guy. *Une artiste incomparable : Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne*. Nice : Association Blanche Selva, 2010).

Garreta, Juli et al. *Women at the piano (An anthology of historic performances 1926-1950)*, vol. 2. Blanche Selva et al., piano. CD (Naxos Historical. Great pianists series 8.111121, 2006).

Séverac, Déodat de. *Baigneuses au soleil*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA. (Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart, Bla-PG 1876/ PG 1970, 1928-1930).

_____. *Vers la mas en fête [En Languedoc]*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA (Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart, Bla-PG 1874, 1928-1930).

_____. *Les muletiers devant le Christ de Llivia [Cerdàña]*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA (Barcelona: BC, Fondo Gomis Bertrand, PG 2101, 1928-1930).

Toldrà, Massià, Manén. *Enregistraments històrics al violí (1927-1954)*. Joan Massià, violín y Blanche Selva, piano et al. CD (La Mà de Guido LMG 3061, 2004).

XIV.1. PROGRAMAS DE RADIO

Cantagrel, Gilles. *L'Heure du conte* (RFR 5 Musique, 10 Noviembre 2005).

Grivel, Delphine. *Au bonheur des gammes* (RFR 5 Musique, 1 y 3 Noviembre 2006).

Dru, François. *Pêcheurs de perles* (RFR 5 Musique, 7 Enero 2007).

Munera, Emilie. *Le reportage d'Emilie Munera: Illustration musicale avec Guy Selva: Juli Garreta, Sardana* (RFR 5 Musique, 26 Junio 2008).

Universidad de Granada

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

BLANCHE SELVA Y EL *NOUCENTISME* MUSICAL EN CATALUÑA

MONTSERRAT FONT BATALLÉ

VOLUMEN II

Directores:

GEMMA PÉREZ ZALDUONDO, Universidad de Granada.

XOSÉ AVIÑO A PÉREZ, Universidad de Barcelona.

Tesis Doctorado Europeo
Julio 2011.

CAPÍTULO XV

APÉNDICES:

	Pág.
XV.1. TABLAS	5
XV.1.1. Mujeres compositoras españolas en el período de entreguerras.	
XV.1.2. Composiciones de Blanche Selva documentadas en Cataluña, 1905-1935.	
XV.1.3. Principales estrenos e interpretaciones de obras de Albéniz por Selva en Bélgica y Francia, 1904-1923.	
XV.1.4. Estrenos e interpretaciones de obras de Albéniz por Selva en España, 1911-1930.	
XV.1.5. Conciertos de Blanche Selva en España, 1919-1928.	
XV.1.6. Conciertos del dúo Joan Massià y Blanche Selva en España, 1923-1930	
XV.1.7. Conciertos de Blanche Selva en Cataluña, 1922-1930.	
XV.1.8. Conciertos de Blanche Selva en Barcelona, 1911-1930.	
XV.1.9. Conciertos de Blanche Selva en el Palau de la Música Catalana (Barcelona, 1911-1930).	
XV.1.10. Música española interpretada por Blanche Selva, 1905-1930.	
XV.1.11. Ediciones francesas de Blanche Selva documentadas en España (1900-1938).	
XV.1.12. Alumnado español de Blanche Selva (París, 1906- Barcelona, 1936).	
XV.1.13. Escritos musicográficos franceses de Blanche Selva, 1906-1930.	
XV.1.14. Escritos musicográficos catalanes de Blanche Selva, 1924-1936.	
XV.1.15. Notas al programa de Blanche Selva publicadas en Cataluña, 1924-1930.	
XV.1.16. Conferencias de Blanche Selva en Cataluña, 1925-1928.	
XV.1.17. Discografía histórica de Blanche Selva, 1928-2010.	

XV.2. CATÁLOGO MUSICAL	6
XV.2.1. Composiciones de Blanche Selva	7
XV.2.1.1. Obras corales	
a. <i>La farigola</i> , 1926.	
b. <i>El tronc</i> , 1929.	
c. <i>Benedictus / Quicumque enim/ Pater noster</i> , 1929.	
XV.2.1.2. Canciones para voz y piano	
a. <i>Rosaire. L'église habillée de feuilles</i> , 1906.	
b. <i>Muntanya blava</i> , 1928.	
c. <i>Mes de Maria</i> , 1929.	
d. <i>Pensament matinal</i> , 1931.	
e. <i>Deu cançons originals</i> , 1928-1935.	
XV.2.1.3. Música de cámara	
a. <i>Cants de llum</i> , 1929.	
b. <i>La nit de la Puríssima</i> , 1929.	
XV.2.1.4. Obras para piano	
a. «Cloches dans la brume» (<i>Album pour petits et grands...</i>), 1905.	
b. «Cloches au soleil» (<i>Album pour petits et grands...</i>), 1905.	
c. <i>Primers jocs (premiers jeux). 12 pièces très faciles pour piano</i> , 1931.	
d. <i>Records i entremeliadures o souvenirs et espiègleries, neuf pièces pour piano</i> , 1931.	
XV.2.2. Selección de ediciones y transcripciones de Blanche Selva	10
XV. 2.2.1. Ediciones	
XV.2.2.2. Transcripciones	
XV.2.3. Partituras dedicadas a Blanche Selva	14
XV.3. CATÁLOGO LITERARIO	15
XV.3.1. Epistolario	15
XV.3.2. Monografías y colaboraciones en monografías	176

XV.3.3. Artículos	177
XV.3.3.1. Manuscritos	
a. Artículos	178
b. Conferencias 1926-1927	208
c. Conferencias 1928	384
XV.3.3.2. Impresos	
a. En revistas musicales	442
b. En prensa diaria	444
c. Conferencias	445
d. Presentaciones a ediciones musicales	445
e. En programas de mano	445
XV.3.4. Otros escritos	446
 XV.4. PROGRAMAS DE CONCIERTOS	 452
 XV.5. TEXTOS DE OBRAS VOCALES	 456
 XV.6. PRENSA HISTÓRICA	 489
 XV.7. CATÁLOGO ICONOGRÁFICO	 494
 XV.8. DIRECCIONES DE INTERNET	 502
 XV.9. FUENTES DE ESTUDIO	 504
XV.9.1. Fuentes musicales	505
XV.9.2. Fuentes literarias	510
XV.9.3. Fuentes discográficas y programas de radio	526
XV.9.4. Fuentes iconográficas	528

APÉNDICE XV.1:

TABLAS (PDF Adjunto)

- XV.1.1:** Mujeres compositoras españolas en el período de entreguerras.
- XV.1.2:** Composiciones de Blanche Selva documentadas en Cataluña, 1905-1935.
- XV.1.3:** Principales estrenos e interpretaciones de obras de Albéniz por Blanche Selva en Bélgica y Francia, 1904-1923.
- XV.1.4:** Estrenos e interpretaciones de obras de Albéniz por Blanche Selva en España, 1911-1930.
- XV.1.5:** Conciertos de Blanche Selva en España, 1919-1928.
- XV.1.6:** Conciertos del dúo Joan Massià y Blanche Selva en España, 1923-1930.
- XV.1.7:** Conciertos de Blanche Selva en Cataluña, 1922-1930.
- XV.1.8:** Conciertos de Blanche Selva en Barcelona, 1911-1930.
- XV.1.9:** Conciertos de Blanche Selva en el Palau de la Música Catalana (Barcelona, 1911-1930).
- XV.1.10:** Música española interpretada por Blanche Selva, 1905-1930.
- XV.1.11:** Ediciones francesas de Blanche Selva documentadas en España (1900-1938).
- XV.1.12:** Alumnado español de Blanche Selva (París, 1906-Barcelona, 1936).
- XV.1.13:** Escritos musicográficos franceses de Blanche Selva, 1906-1930.
- XV.1.14:** Escritos musicográficos catalanes de Blanche Selva, 1924-1936.
- XV.1.15:** Notas al programa de Blanche Selva publicadas en Cataluña, 1924-1930.
- XV.1.16:** Conferencias de Blanche Selva en Cataluña, 1925-1928.
- XV.1.17:** Discografía histórica de Blanche Selva, 1928-2010.

APÉNDICE XV.2:

CATÁLOGO MUSICAL

XV.2.1. COMPOSICIONES DE BLANCHE SELVA (PDF Adjunto)

XV.2.1.1. Obras corales

XV.2.1.2. Canciones para voz y piano

XV.2.1.3. Música de cámara

XV.2.1.4. Obras para piano

XV.2.2. SELECCIÓN DE EDICIONES Y TRANSCRIPCIONES DE BLANCHE SELVA

XV.2.2.1. Ediciones

XV.2.2.2. Transcripciones

XV.2.3. PARTITURAS DEDICADAS A BLANCHE SELVA (PDF Adjunto)

XV.2.1. COMPOSICIONES DE BLANCHE SELVA

XV.2.1.1. OBRAS CORALES

- a. *LA FARIGOLA* (Barcelona, 24 de septiembre de 1926), soprano, mezzosoprano, contralto, tenor y bajo.

Movimientos: *Fresc i tranquil*.

Texto: Jacint Verdaguer, *Flors de Maria* (1902).

Partitura: canción manuscrita, 75 compases.

Localización: Biblioteca del Orfeó Català.

- b. *EL TRONC* (Barcelona, 29 de noviembre de 1929), soprano, contralto, tenor y bajo.

Dedicada a: Lluís Millet.

Texto: Joan Llongueras, *L'istiu al cor* (1928).

Partitura: canción manuscrita, 162 compases.

Localización: Biblioteca del Orfeó Català.

- c. MOTETE *BENEDICTUS/ QUICUMQUE ENIM/ PATER NOSTER* (Barcelona, 9 de agosto de 1929), soprano, mezzosoprano y contralto.

Movimientos: *Tranquil* (blanca = 48).

Dedicada: al abad Bellevue.

Texto: Carta de San Pablo a los romanos VIII, 14, 18, 28.

Partitura: motete manuscrito a tres, 55 compases.

Localización: Biblioteca del Orfeó Català.

XV.2.1.2. CANCIONES PARA VOZ Y PIANO

- a. *ROSAIRE, L'ÉGLISE HABILLÉ DE FEUILLES* (1906), mezzosoprano y piano.

Movimientos: I. «Je suis une brebis»; II. «Resurrection»; III. «Ascension»; IV. «Pentecôte»; V. «Assomption»; VI. «Couronnement de la Vierge».

Estreno: Jane Bathori (voz y piano) en la Société Nationale de París, 21 de marzo de 1908.

Dedicada a: la Princesa Edmond de Polignac.

Texto: Francis Jammes, *Clairières dans le ciel* (1906).

Partitura: dúo publicado en París, Mutuelle, 1906, 124 compases.

Localización: copia conservada en la Biblioteca de Catalunya, perteneciente al fondo del Institut d'Estudis Catalans.

- b. *MUNTANYA BLAVA* (Barcelona, 20-22 de septiembre de 1928), tenor y piano.

Texto: Joan Llongueras.

Dedicada a: Joan Llongueras.

Partitura: canción manuscrita, 165 compases.

Localización: Museo de la Música de Barcelona, ms. 021739.

- c. *MES DE MARIA* (Barcelona, 1 de noviembre de 1929), voz y piano.

Movimientos: *Fresc i tranquil, però sense lentitud*.

Dedicada a: Déodat de Séverac.

Texto: Miquel Ferrà, *A mig camí...la rosada* (1926).

Partitura: Canción religiosa manuscrita, 94 compases.

Localización: Copia conservada en la Association Blanche Selva de La Touche (Valence).

- d. *PENSAMENT MATINAL* (Barcelona, 7 de noviembre de 1931), soprano, contralto, tenor, bajo y piano.

Movimientos: *Tranquil i clar*.

Dedicada a: la Virgen de Montserrat.

Texto: Blanche Selva.

Partitura: himno religioso manuscrito, 38 compases.

Localización: Biblioteca de la Abadía de Montserrat (Barcelona), ms. 1032.

- e. *DEU CANÇONS ORIGINALS* [Barcelona], 1928-1935, voz y piano.

Movimientos: I. «Sol en la nit»; II. «La candelera plora»; III. «Sonet de l'ànima immortal»; IV. «Puríssima»; V. «Els àngels»; VI. «Grill»; VII. «Matinal»; VIII. «Cap al tard»; IX. «Posta de lluna»; X. «Els reis».

Lema: «Servents del Senyor, beneïu al Senyor!».

Premio: XIVº concurso de composición Concepció Rabell i Civils de 1935.

Texto: Joan Llongueras, *L'istiu al cor* (1928); Miquel Ferrà, *A mig camí...la rosada* (1926) y Miquel Melendres, *La ruta il·luminada* (1935).

Partitura: álbum manuscrito, 60 páginas.

Localización: Biblioteca de Catalunya, fondo Joan Llongueras ms. M 5649.

XV.2.1.3. MÚSICA DE CÁMARA

- a. *CANTS DE LLUM* (Barcelona, 24 de junio de 1928 – febrero de 1929), violín y piano.

Movimientos: I. «Mar i sol (Bressolera)»; II. «Espia-dimonis (Scherzo)»; III.

«Ametller florit (Record de Montserrat) »; IV. «Humoresca»; V. «Ofrena».
Estreno: 10 de abril de 1929 en Barcelona por Blanche Selva y Joan Massià.
Dedicada a: Joan Massià.
Partitura: suite manuscrita, 822 compases.
Localización: ejemplar perteneciente a Nuria Turull y conservado en la Biblioteca del Orfeó Català, ms. II 39/L.

b. *LA NIT DE LA PURÍSSIMA* (septiembre de 1929), voz, violín y piano.

Texto: Joan Maragall, *La nit de la Puríssima* (1897).
Partitura: Trío manuscrito, 92 compases.
Localización: copia de la alumna Blanca Morera conservada en la Biblioteca Municipal de Manresa (Barcelona) y en la Association Blanche Selva de La Touche (Valence).

XV.2.1.4. OBRAS PARA PIANO

a. *CLOCHES DANS LA BRUME, CLOCHES D'ARDÈCHE* (Octubre 1904), piano.

Movimientos : *Très calme et estompé* (60 = blanca).
Estreno: Mme. Réccappé, Schola Cantorum de París el 19 de diciembre de 1907.
Partitura : *Album pour petits et grands, recueil de pièces de piano à 2 et 4 mains, composées par un groupe de musiciens de la Schola Cantorum*. París: Mutuelle, 1905, 119 compases.
Localización: copia conservada en la partituroteca Albéniz del Museo de la Música de Barcelona, R. 02 334.

b. *CLOCHES AU SOLEIL, CLOCHES D'ITALIE* (1905), piano.

Movimientos : *Vite* (208 = negra).
Estreno: Mme. Réccappé, Schola Cantorum de París el 19 de diciembre de 1907.
Dedicada a: Bernadette Maurice Denis.
Partitura: *Album pour petits et grands, recueil de pièces de piano à 2 et 4 mains, composées par un groupe de musiciens de la Schola Cantorum*. París: Mutuelle, 1905, 140 compases.
Localización: copia conservada en la partituroteca Albéniz del Museo de la Música de Barcelona, R. 02 334.

c. *PRIMERS JOCS (PREMIERS JEUX). 12 PETITES PIÈCES TRÈS FACILES POUR PIANO* (1930), piano.

Movimientos : I. « Amunt i endavant ! / *En haut et en avant!* »; II. « Ben bon minyó! / *Bien sage!* » ; III. « Dos tossuts que ténen molta dificultat a posar-se d'acord / *Deus*

têtus qui ont beaucoup de difficulté à se mettre d'accord ! »; IV. « Dos i un fan tres ! / Deux et un font trois ! »; V. «Fanfara dialogada/ *Fanfare dialoguée*»; VI. «Amable conversació/ *Aimable conversation*»; VII. « Alegre comitiva / *Gai cortège*»; VIII. «La pobre marxante de París / *La pauvre marchande de Paris*»; IX. «Campanes i campanetes/ *Cloches et clochettes*»; X. « Bressoleig/ *Bercement*»; XI. «Caminem alegrament ! / *Marchons gaiement !* »; XII. «Cançó vora la mar blava / *Chanson au bord de la mer bleue*».

Dedicada a: *Pour mes petits de l'Acadèmia de Música de Barcelona*.

Partitura: album para piano publicado en París, H. Heréle & Cie., 1931, 27 págs.

Localización: copia dedicada a la alumna Emma Riehl y conservada en la Association Blanche Selva de La Touche (Valence).

d. *RECORDS I ENTREMELIADURES O SOUVENIRS ET ESPLIÈGERIES, NEUF PIÈCES POUR PIANO* (noviembre 1931), piano.

Movimientos : I. «Ostra i cargols/ *Huitre et colimaçons*»; II. «Professons de formigues/ *Processions de fourmis* » ; III. «Canyes i oreig/ *Roseaux et brise* » ; IV. «Nuvolets en el blau/ *Petits nuages dans le bleu*»; V. «A la muntanya les cabres, el vent i Caputxinet s'hi diverteixen força.../ *À la montagne, les chèvres, le vent et le petit Caputxi s'y amusent bien...*»; VI. «Primers freds / *Premiers froids*»; VII. «Matí de tardor/ *Matin d'automne*». [Se hallan perdidas las piezas VIII. «Ulls clars, ànima recta» y IX. «Pau del cel»].

Dedicada a : Lily Fabre, Gisèle Fredet, Magda Solé, Albert Sarrazin, Joan Junceda, Joan Llongueras, Joaquim Coll, Gonzalo Planas, Joaquim Coll-Forest y Joan Massià.

Partitura: suite manuscrita, 28 páginas.

Localización: Colección Blanca Morera, Biblioteca de Catalunya, ms. 147 M/ P 22.

XV.2.2. SELECCIÓN DE EDICIONES Y TRANSCRIPCIONES

DE BLANCHE SELVA

XV.2.2.1. EDICIONES:

BLOW, John. *3 Pièces en Ut* (París : B. Roudanez, 1913). Col. Les maîtres classiques de la musique, n° 2013. Blanche Selva (anotaciones y digitados), pág. 2.

ALLIX, Paul. «I. Prélude, alla Bach», *Enfantillages, six pièces faciles pour piano* (París : B. Roudanez, 1913). Col. Le travail technique du piano, n° 8. Blanche Selva (anotaciones y digitados), págs. 1 y 2.

CLEMENTI, Muzio. «Canon I», *Six canons à deux voix extraits du Gradus ad Parnasum* (París : B. Roudanez, 1915). Col. Le travail technique du piano, n° 4. Blanche Selva (selección, anotaciones y digitados), pág. 2.

BACH, Johan Sebastian. «Prélude I (1^{er}. recueil des 12 petits Préludes», *6 Petits préludes pour les commençants* (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie, s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 24. Blanche Selva (revisión), pág.2.

_____. «Prélude I», *Clavecin bien tempéré, 1^{er}. Livre, 1722* (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 25. Blanche Selva (revisión), pág. 2.

_____. «Prélude II», *Clavecin bien tempéré, 1^{ere}. Partie, 1722* (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 26. Blanche Selva (revisión), pág. 1.

_____. «Prélude VIII», *Clavecin bien tempéré, 1^{er}. Livre, 1722* (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 27. Blanche Selva (revisión), pág. 2.

COUPERIN, François. « Les barricades mystérieuses, rondeau (extrait du 6^e. ordre)», *Ile. Livre de pièces de clavecin* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 102. Blanche Selva (revisión).

_____. «Le bavolet flotant, rondeau (extrait du 9^e. ordre)», *Ile. livre de pièces de clavecin* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 103. Blanche Selva (revisión).

_____. «La virginité/ La pudeur/ L'ardeur», *Les folies françaises, ou les dominos (extraits du 13^e. ordre), 1^e. partie* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 104. Blanche Selva (revisión).

_____. «La langueur/ La coquetterie», *Les folies françaises ou les dominos (extraits du 13^e. ordre), 2^e. partie* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 105. Blanche Selva (revisión).

RAMEAU, Jean-Philippe. «Menuet en Sol (1^{er}. menuet)», *3^e. Livre des pièces pour clavecin, 1736* (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 111. Blanche Selva (revisión), pág. 1.

PARADIES, Pietro Domenico. *Toccata en La* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 134, s.f. Blanche Selva (revisión), pág. 15.

DANDRIEU, François. «La Gémissante (Rondeau) », *1^{er}. Livre des pièces de clavecin*. (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de

Musique Classique, n° 211. Blanche Selva (revisión), pág. 1.

BACH, Johan Sebastian. *Fantaisie chromatique et fugue, 1^{re}. partie* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 213. Blanche Selva (revisión), pág. 1.

DANDRIEU, François. «Les tourbillons (rondeau)», *1^{er}. Livre des pièces de clavecin*. (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie, s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 273. Blanche Selva (revisión), pág. 1.

_____. «Les fifres (rondeau)», *1^{er}. Livre des pièces de clavecin* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 274. Blanche Selva (revisión), pág. 2.

LULLY, Jean Baptiste. «Air tendre et courante», *3 pièces de clavecin* (París: M. Senart, B. Roudanez, s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 275. Blanche Selva (revisión), pág. 4.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Courante* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 276. Blanche Selva (revisión), pág. 12.

CHAMBONIÈRES, Jacques Champion de. «La rare», *Quatre pièces* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 294. Blanche Selva (revisión), pág. 19.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Canzone* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 295. Blanche Selva (revisión), pág. 17.

GALUPPI, Balthasare. *Sonate, 1^{re}. partie* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 296. Blanche Selva (revisión), pág. 38.

_____. *Sonate, 2^e. partie* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 297. Blanche Selva (revisión), pág. 41.

DANDRIEU, François. «La lyre d'Orphée», *2^e. Livre des pièces de clavecin* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 336. Blanche Selva (revisión), pág. 1.

DAGINCOURT, François. *Le moulin a vent* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 338. Blanche Selva (revisión), pág. 24.

- _____. *L'étourdie, rondeau* (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.). Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 339. Blanche Selva (revisión), pág. 22.
- LULLY, Jean Baptiste. *Gigue* [París: M. Senart, B. Roudanez, s.f. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique]. Blanche Selva (revisión), pág. 6.
- MUFFAT, Gottlieb. *Deux menuets* [París: M. Senart, B. Roudanez & Cie. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique.], s.f. Blanche Selva (revisión), pág. 8.
- FRESCOBALDI, Girolamo. *Canzone en Sol Majeur* [París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique]. Blanche Selva (revisión), pág. 26.
- FROBERGER, Johan Jacob. *Toccata en Re mineur* [París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique]. Blanche Selva (revisión), pág. 30.
- _____. *Toccata en La mineur* [París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique]. Blanche Selva (revisión), pág. 34.
- SÉVERAC, Déodat de. «En tartane», *Cerdaña* (París: Rouart-Lerolle & Cie., 1919/ Salabert, 1991). Blanche Selva (indicaciones de matices y de interpretación), pág. 5.
- _____. «I. Vers la mas en fête», *En Languedoc* (París : Rouart-Lerolle & Cie., 1919/ Salabert, 1991). Blanche Selva (indicaciones de interpretación), pág. 71.
- _____. *Sous les lauriers roses ou soir de Carnaval sur la côte catalane* (París : Rouart Lerolle & Cie., 1920). Blanche Selva (indicaciones de matices e interpretación), pág. 1.
- _____. «I. La fontaine de Chopin» y «II. La vasque aux colombes». *En vacances, 2me. recueil inachevé* (París: Rouart Lerolle & Cie., 1922/ Salabert, 1991). Blanche Selva (indicaciones de ejecución), págs. 187, 195-200.
- SUK, Josef. *O matince de mamon, op. 28* (Praga: Urbánek, 1922). Blanche Selva (revisión e indicaciones de ejecución pianística), vars. págs.

XV.2.2.2. TRANSCRIPCIONES

- FRANCK, Cesar. *Trois chorals pour orgue* (París: Durand & Cie., 1910). Blanche Selva (reducción para piano).

XV.2.3. PARTITURAS DEDICADAS A BLANCHE SELVA

Albéniz, Isaac. «Triana», *Iberia : 12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers. 2^e. cahier* (Madrid : UME, 1907).

Alquier, Maurice. *Sonate en Fa# mineur pour piano* (París : Rouart, Lerolle et Cie., 1910), págs. 1-3.

Coindreau, Pierre. *En forêt, suite pour piano*. París, 24 octobre 1907 (Partitura manuscrita en tinta conservada en Barcelona: BC, Fons Mercè Guarro / P24-174), 19 págs.

[Flem, Paul le]. *Sonate pour piano* (Partitura manuscrita en tinta y lápiz conservada en Barcelona: BC, Fons Mercè Guarro / P24- 174), 20 págs.

Gols, Xavier. «Scherzo», *Suite pour piano* (París: M. Senart, 1931), págs. 6-9.

Massià, Joan. «Allegro», *Sonatina* (Barcelona: Clivis, 1983), pág. 1.

Roger-Ducasse, Jean. *Rythmes* (París : Durand, 1918), pág.1.

Roussel, Albert. «Ronde», *Suite en Fa# Mayor op. 14* (París: s.l., 1912), págs. 25-33.

APÉNDICE XV.3:

CATÁLOGO LITERARIO

XV.3.1. EPISTOLARIO

1. Carta de Blanche Selva a Florent Schmitt. París, 1-II-1905.
2. « « « y Déodat de Séverac a Ricard Viñes. Pamplona, X-1906.
3. « « « a Paul Dukas. París, 7-V-1907.
4. « « « a Isaac Albéniz. Vielmur (Corrèze), a. 10-VII-1907.
5. « « « a Paul Dukas. Vialmur (Mas del Sol), 18-VIII-1907.
6. « « « a Carlos, René y Mme. de Castéra. París, 19-X-1907.
7. « « « a Paul Dukas. París, 11-XI-1907.
8. « « « a Pau Casals. París, 12-I-1913.
9. « de Francis Poulenc a destinatario desconocido. París, 31-XII-1915.
10. Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Orient Express-París, 4-I-1922.
11. « de Nadia Boulanger a Blanche Selva. Praga, 28-III-1922.
12. « de Blanche Selva a J. Guy Ropartz. Orient Express-Ceret, 17-VII-1922.
13. « « « « « . Perpignan, 22-IX-1922.
14. Carta de Toni Szirmai, ministro de W. Bochko Chistitch à Mlle. B.Selva, profesora de música. *Légation du Royaume des serbes, croates et slovènes en France à Blanche Selva*. París, 11-V-1923.
15. Carta de Blanche Selva a Joseph Guy Ropartz. Praga, 12-V-1923.
16. Carta de la *Légation du Royame des serbes, croates et slovènes en France*. París, 4-VI-1923.
17. Carta de Blanche Selva a destinatario desconocido. Valencia, 17-III-1924.
18. « « « a Joseph Guy Ropartz. París, 3-IV-1924.
19. « « « a Joan Llongueras. Praga, *Dimanche* 11-V-1924.
20. « « « y Joan Massià a Joan Llongueras. Saint-Jean de Luz, 4-IX-1924.

21. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 7-IV-1925.
22. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 9-IV-1925.
23. « « « « « . Barcelona, 25-V-1925.
24. « « « « « . Barcelona, 19-IX-1925.
25. « « « « « . Barcelona, 7-XI-1925.
26. « « « « « . Barcelona, 31-XII-1925.
27. « « « « « . París, 12-II-1926.
28. « « « « « . Barcelona, 19-IV-1926.
29. « « « « « . Barcelona, 11-V-1926.
30. « « « « « . Barcelona, 17-V-1926.
31. « « « a Pau Casals. Barcelona, 11-VI-1926.
32. « « « a Joan Llongueras. Barcelona, 13-VI-1926.
33. « « « « « . Barcelona, 15-VI-1926.
34. « « « « « . Barcelona, 16-VI-1926.
35. « « « « « . Barcelona, 20-VI-1926.
36. « « « « « . Barcelona, 23-VII-1926.
37. « « « « « . Mas del Sol, Vialmur par Brives (Corrèze),
22-VIII-1926.
38. Carta de Blanca Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 9-IX-1926.
39. « « « « « . Barcelona, 10-IX-1926.
40. « « « « « . Barcelona, 30-IX-1926.
41. « « « « « . S.l., *Dilluns* 22-XI-1926.
42. « « « « « . S.l., *Dilluns* 31-I-1927.
43. « « « « « . Barcelona, *Vendredi* 11-III-1927.
44. « « « « « . Barcelona, *Dissabte* 12-III-1927.
45. « « « « « . Barcelona, 24-III-1927.
46. « « « « « . Barcelona, *Dimecres* 27-IV-1927.

47. « « « « « . S.l., Dissabte 21-V-1927.
48. Carta de Blanca Selva a Joan Llongueras. S.l., 24-V-1927.
49. « « « « « . S.l., 26-V-1927.
50. « « « « « . S.l., 23-VI-1927.
51. « « « « « . S.l., *Dissabte* 25-VI-1927.
52. « « « « « . Barcelona, *Dissabte* 5-VII-1927.
53. « « « « « . S.l., *Dimecres* 6-VII-1927.
54. « « « « « . S.l., *Dissabte* 9-VII-1927.
55. « « « a Pau Casals. Barcelona, 13-IX-1927.
56. « « « a Joan Llongueras. S.l., 21-X-1927.
57. « « « « « . Barcelona, *Jeudi* 27-X-1927.
58. « « « « « . S.l., *Dimanche matin* 6-XI-1927.
59. « « « « « . Barcelona, 9-XI-1927.
60. « « « « « . París, 29-XI-1927.
61. « « « « « . Bruxelles, 2-XII-1927.
62. « « « « « . Bruxelles, 3-XII-1927.
63. « « « « « . *Dans le train de Verviers à Paris*, 6-XII-1927.
64. Carta de Blanche Selva a Joan Llongueras. S.l., Dimecres 14-XII-1927.
65. « « « « « . S.l., 19-XII-1927.
66. « de Ramon Torra a Blanca Selva. Manresa (Barcelona), 21-XII-1927.
67. « de Blanca Selva a Joan Llongueras. Barcelona, 22-XII-1927.
68. « « « « « . S.l., 24-XII-1927.
69. « « « « « . S.l., 26-XII-1927.
70. « « « « « . S.l., 6-I-1928.
71. « « « « « . Barcelona, 9-I-1928.
72. « « « « « . Barcelona, 30-I-1928.

73. « « « « « . S.l., 31-I-1928.
74. Carta de Blanca Selva a Joan Llongueras. S.l., 17-II-1928.
75. « « « « « . Barcelona, 17-III-1928.
76. « « « « « . S.l., *Dimanche soir* 25-III-1928.
77. « « « « « . Barcelona, *Mercredi Saint* 4-IV-1928.
78. « « « « « . S.l., *Divendres* 13-IV-1928.
79. « « « « « . Barcelona, 14-IV-1928.
80. « « « « « . Barcelona, 24-IV-1928.
81. « « « « « . Barcelona, 28-IV-1928.
82. « « « « « . S.l., 7-V-1928.
83. « « « « « . Barcelona, 31-V-1928.
84. « « « « « . S.l., *Samedi* 2-VI-1928.
85. « « « « « . S.l., *Dimarts* 5-VI-1928.
86. « « « « « . S.l., 13-VI-1928.
87. « « « y Joan Massià a Frederic Mompou. Barcelona, Dilluns 6-VIII-1928.
88. Carta de Blanca Selva a Joan Llongueras. Barcelona, *Samedi* 11-VIII-1928.
89. « « « « « .Barcelona, *Samedi* 18-VIII-1928.
90. « de Joaquín Rodrigo a Frank Marshall. Valencia, 20-VIII-1928.
91. Carta de Blanca Selva a Joan Llongueras. Barcelona, *Mardi* 11-IX-1928.
92. « « « « « . París, 18-XI-1928.
93. « « « « « . Barcelona, 15-III-1929.
94. « « « a Amadeu Vives. Barcelona, *Dissabte* 20-VII-1929.
95. « « « a Joan Llongueras. Barcelona, 27-XII-1929.
96. « de Joan M^a Thomas a Frank Marshall. Barcelona, 30-XII-1929.
97. « de Blanca Selva a Joan Llongueras. S.l., 31-XII-1929.
98. « « « « « . S.l., 31-XII-1929.

99. « « « « « . S.l., Mardi 21-I-1930.
100. Carta de Blanca Selva a Joan Llongueras. S.l., Lundi 12-V-1930.
101. « « « « « . Barcelona, 4-VII-1930.
102. « « « « « . Barcelona, 29-IX-1930.
103. « « « a Vincent d'Indy. S.l., *Divendres* 24-X-1930.
104. « « « « « . S.l., 27-X-1930.
105. « « « a Joan Junceda. Barcelona, 13-XI-1930.
106. « « « « « . Barcelona, *Dissabte* 13-XII-1930.
107. « « « a Joan Llongueras. Barcelona, 27-XII-1930.
108. « « « « « . Barcelona, *Jeudi* 2-VII-1931.
109. « « « « « . S.l., *Vendredi* 8-I-1932.
110. « « « a Joseph Guy Ropartz. Barcelona, 19-I-1932.
111. « « « a Joan Llongueras. S.l., 17-III-1932.
112. « « « « « . S.l., 18-IV-1932.
113. « « « « « . S.l., *Pâques* 1932.
114. « « « « « . Barcelona, 10-VIII-1932.
115. « « « « « . Barcelona, 28-IX-1932.
116. « « « « « . S.l., 6-X-1932.
117. « « « « « . S.l., *Dimanche* 1-I-1933.
118. « « « « « . S.l., *Dimanche* 5-XI-1933.
119. « « « « « . S.l., 5-XII-1933.
120. « « « « « . S.l., *Vendredi* 15-XII-1933.
121. « « « « « . Barcelona, 9-V-1934.
122. « « « « « . Barcelona, 14-IX-1934.
123. « « « « « . S.l., *Vendredi* 26-X-1934.
124. « « « a Pau Casals. Barcelona, 11-XI-1934.
125. « « « a Joan Llongueras. S.l., 31-XII-1934.

126. « « « a Pau Casals. Barcelona, 8-I-1935.
127. Carta de Blanca Selva a Joan Llongueras. Barcelona, *Mercredi* 1-V-1935.
128. « « « « « . S.l., *Samedi* 25-V-1935.
129. « « « « « . S.l., *Jeudi* 21-XI-1935.
130. « « « « « . Barcelona, 28-XI-1935.
131. « « « « « . S.l., *Lundi* 2-XII-1935.
132. « « « « « . S.l., *Lundi* 23-XII-1935.
133. « « « « « . S.l., *Lundi* 13-I-1936.
134. « « « « « . S.l., *Vendredi* 14-II-1936.
135. « « « « « . Barcelona, 22-IV-1936.
136. « « « a Albert Sarrazin. Barcelona, 29-VII-1936.
137. « « « a Joan Llongueras. St. Saturnin d'Auvergne, 23-IX-1940.
138. « « « a Joseph Guy Ropartz. St. Saturnin d'Auvergne, 24-V-1941.
139. « « « a [Mariona Guarro]. Barcelona, s.f. 15 [h.] *tarda*.
140. « « « a Joan Llongueras. S.l., s.f.
141. « « « « « . S.l., s.f.
142. « « « « « . Mas del Sol, Vialmur par Brives (Corrèze), s.f.
143. Carta de Blanca Selva a Joan Llongueras. S.l. [Barcelona], s.f. [ca. 9-V-1934].
144. « « « « « . S.l., *Lundi matin* s.f. [ca. 27-X-1930]
145. « « « a [Joan Llongueras]. S.l., s.f. [a. 18-III-1927].
146. « « « a [Joan Llongueras]. S.l., *Mardi* s.f.
147. « « « a [Joan Llongueras]. S.l., s.f.
148. « « « a [Joan Llongueras]. [París], s.f. [a. 12-II-1926].
149. « de Manuel Brescané a Frank Marshall. Barcelona, 12-III-1952.

APÉNDICE XV.3.1:

EPISTOLARIO

1. BLANCHE SELVA A FLORENT SCHMITT¹

Paris, 1-II-1905

«J'attends avec impatience la musique que je dois jouer samedi à la Nationale. J'ai [soit] vendre dei soir à Me. Demets que j'acceptais, je ne sais s'il vous l'a fait savoir. Je vous serai très reconnaissante de me faire parvenu la musique le plus tot possible; je sui très occupé et je voudrais pouvoir travailler dès que j'ai un instant. J'arriverai chez Pleyel à 8.30h. Samedi et nous repeterons.

Je vous prie de croire Monsieur, à ma consideration très distinguée! »

Blanche Selva [Firma]

2. BLANCHE SELVA Y DÉODAT DE SÉVERAC A RICARD VIÑES²

Pamplona, X-1906

[Séverac]: «*Muy bonit(a) esta ciudad!*»

[Selva]: «L'Espagne est un admirable pays et j'en suis enthousiasmée.

Amitiées».

3. BLANCHE SELVA A PAUL DUKAS³

París, 7-V-1907

«Je rentre de la repetition générale d'*Arianne et Barbe Bleue* et je tien à venir tout de suite vous remercier de m'avoir permis d'y assister en m'envoyant une place surtout vous dire merci pour la belle ouevre dont vous venez d'enrichir la musique. Je ne veux point vous faire de compléments, vous êtes au-dessus de celà et je ne sais pas la

¹ Carta original manuscrita, contiene una foto adjunta de Blanche Selva impresa por Roudanez. París : BNF, SUPPL Blanche 2.

² Postal original manuscrita en castellano y francés, precedida de un motivo musical de Séverac sobre la palabra «Tatatract!»: sol#-sol# (semicorcheas), do# (negra). París: BNF, LA –SELVA, Blanche 1.

³ Carta original manuscrita. París: BNF, W-48 (524).

faire me vous me laisserez vous serrer très amicalement la main en vous disant que je trouve votre oeuvre belle et que je l'aime.

Blanche Selva [Firma]

Quand vous aurez un instant et que vous voudrais venir chez moi un Dimanche ce sera encore le plus grand plaisir que je vous verai entrer dans le trop petit salon de la rue Varenne».

4. BLANCA SELVA A ISAAC ALBÉNIZ ⁴

Vielmur par Brives la Gaillarde

Corrèze

a. 10-VII-1907

«Cher ami

Comme c'est gentil de m'avoir envoyé cette carte galantine Dimanche soir, cela m'a fait tant de plaisir.

Aujourd'hui pour ne pas perdre la douce habitude des bonnes musiciennes intimes du Dimanche j'ai passé l'après-midi [...] aux amis. Je suis ravie d'être calme dans la solitude des champs, ravie surtout d'être dans cette humble cabane où j'ai passé ma petite enfance.

J'ai déjà travaillé, j'ai fabriqué une mélodie tout en plantant des *claus* dans les murs, en arrangeant des [...] et en défaisant des caisses.

Demain, j'attaque *Iberia* II et III. À nous deux mon petit Albéniz, dame il a fallu démolir la maison pour pouvoir y faire entrer le piano, il faut que on serve à quelque chose. L'hiver prochain je vais si amuser à donner une séance à la Schola où je jouerai pour tout potage les 4 cahiers d'*Iberia*. On pourra faire servir un massacre entre les morceaux.

Sur ce, cher ami, partagez-vous toutes mes meilleures amitiés aux Mme. Albéniz, Henriette et Laura que j'embrasse de tout coeur».

B.Selva [Firma]

⁴ Postal original manuscrita. Barcelona: BC, M 2268 – B.II, núm. 124.

5. BLANCHE SELVA A PAUL DUKAS ⁵

Vialmur (Mas del Sol), 18-VIII-1907

«Chère Monsieur

Vagabondez vous? J'espère cher ami par cette chaleur, mais je travaille, j'arrange de programmes. Savez-vous que je vais jouer votre *Sonate* à Genève, le 6 (septiembre) prêt à Londres en 9e. au 10e. prochain, probablement à Saint Jean de Luz au commencement di 7e.

Vous voyez que ne l'oublie pas. Je vais passer le mois chez mes amis de Castéra, Château d'Angôume par Bivière (Landes). J'y serai le 27 Aout. Sympathiquement».

Blanche Selva [Firma]

6. BLANCHE SELVA A CARLOS, RENÉ Y MADAME DE CASTÉRA ⁶

50, rue de Varenne

Paris, 19-X-1907

«Chère Madame

Chers Amis

J'ai reçu avec grande joie le copieux courrier d'Angoumé. Je crois bien que j'accepte la combinaison proposée par Mr. Nurock, écrivez-lui donc que je serai ravie d'aller (plutôt le 3 ou 4 Mars que le 2) à Petersbourg faire une audition de musique nouvelle, bien entendue et y donnant la *Sonate en Mi* et tout ce qu'il aura envie d'entendre.

Ravie aussi d'accepter l'engagement pour 9 ou 10 d'octobre 1908 par Ziloti pour jouer la [Symphonie] *Cévenole* sous la direction du Maître. Arrangez donc cela [...]. J'ai eu hier Le Flem à la Schola, je lui parlé pour la présentation des *Ibéria*. Seulement Albéniz n'a encore écrit que 2 pièces (ravissantes, mais très difficiles) la troisième est en train mais ne lui plait guère (à moi non plus et je le lui ai dit) et il hésite

⁵ Carta original manuscrita. París: BNF, W-48 (525).

⁶ Carta original manuscrita, Archivos Castéra. Se conserva una copia en La Touche (Valence): FSELV.

à la continuer. J'ai dit à Le Flem que Jeanne Pilliard serait tout à fait bien pour jouer à ses séances *Le Chant de la Terre*⁷ etc.

J'ai dîné Jeudi chez Albéniz avec Dukas; je lui ai joué ses pièces très mal; son piano est un Érard que j'ai détesté et il lui ferme le couvercle y installe un pupitre si haut que tout cela joint à la présence de Dukas qui tournait les pages m'a déroutée et a fait que je n'ai pas joué ses pièces comme je le savais. Je les avais jouées l'après-midi à Poujaud de toute autre manière. Il avait été ravi. J'ai aussi montré à PP *L'Ange Gardien*, il l'aime beaucoup et a trouvé que c'était de beaucoup ce que j'avais fait de meilleur.

Nous avons été auparavant au Salon d'Automne où nous avons vu de très belles choses plus Sert en personne et même un baton de réglisse nommé Parent qui nous a semblé odieux en sortant des *Cézanne*. Il y a aussi deux belles salles de Berthe Morissot et des Carpeaux qui font le fond du salon. Un admirable bas-relief de Maillol, un Anglada (des femmes près un cheval) avec des détails savoureux mais tout de même moins bien que celles de l'an dernier. Il y a un certain fond bleu qui écrase tout. Cela n'apporte rien de nouveau chez Anglada.

Malgré votre curiosité d'en savoir plus je suis obligée de me restreindre, j'ai si peu de temps, et je voudrais encore vous parler de la tête ahurie de Coindreau⁸ cherchant des bribes de sa musique dans les deux morceaux de piano que je lui ai exécutés. Il a très bien pris la chose, malgré tout, mais il tient à remettre certaines harmonies, etc; il doit m'apporter les «paysans» revus par lui demain matin. La lettre va continuer à moins que ce ne soit très bien. J'ai maintenant mes coudées franches avec lui, et je lui laisserais pas écrire une note que je ne trouverai pas bien!!

A revoir je suis obligée de vous quitter, si vous saviez tout ce que j'ai à faire. J'ai pourtant déjà tant de choses cette semaine. Est-ce que *Clara* a expédié les robes ? Je n'ai encore rien reçu cette après-midi (Samedi) et n'ai aucune nouvelle. Cela m'inquiète un peu étant donné qu'elle m'avait dit que les robes seraient à Paris presque en même temps que moi.

Merci à Mme de Castéra de m'avoir si gentilement écrit; j'aime tant recevoir un petit mot d'elle. Merci à Carlos d'avoir pris la peine de m'envoyer toutes ces lettres

⁷ Referencia a *Le Chant de la Terre, poème géorgique pour piano* de Déodat de Séverac. Paris: Rouart Lerolle & Cie, 1903.

⁸ Referencia al compositor francés coetáneo Pierre Coindreau.

intéressantes. Sur ce, en hâte, j'embrasse avec une affection toute respectueuse la chère «Maman» que j'aime tant et je dis à ses vilains fils mes amitiés les meilleures».

Blanche Selva [Firma]

7. BLANCHE SELVA A PAUL DUKAS⁹

París, 11-XI-1907

«Me he enterado por René de Castéra ayer de la triste noticia de la muerte de vuestro hermano, acontecida con una rapidez espantosa. Aunque me conocéis poco, me permito atreverme de aseguraros una profunda simpatía y deciros que bien comparto el dolor que os aflige.

Sé lo que es perder un ser muy/tan querido y sé también lo que un corazón de artista percibe toda cosa profundamente también después que el espantoso hecho, mi pensamiento no me aparta...y quisiera poder suavizar el dolor que me padeceréis.

Sé que un caso parecido de ninguna palabra puede consolar, aunque las ensaye no sé qué palabras verdaderas deciros pero el afecto y la simpatía de los amigos reconforta los que sufren y es toda esta simpatía profunda la que vengo a ofreceros aquí, sintiendo desde lo más hondo del corazón no poder hacer nada más por vos, a quien admiro profundamente como artista y como hombre.

Creedme entonces un poco vuestra amiga, aunque pequeña y humilde amiga pero que toma parte de todo lo que os atañe y os estrecha bien tristemente las manos».

8. BLANCA SELVA A PAU CASALS¹⁰

36 Rue Varenne VIIe.

París, 12-I-1913

«Monsieur

Je voudrais en printemps, réaliser un désir que j'ai depuis longtemps: celui de donner un concert à Paris avec vous.

⁹ Carta original manuscrita. París: BNF, W-48 (526). La traducción es nuestra.

¹⁰ Carta manuscrita en tinta. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals 367-7294/04.01, doc. 137.

Je sais combien c'est difficile la réalisation de ce projet: nous sommes l'un et l'autre, di peu à Paris et si occupés lorsque nous y sommes! Cependant il me semble que nous pourrions, à nous deux, faire une belle chose sera véritable où pendant deux heures nous oublierons tous deux tout ce que n'est pas la beauté pure, et où nous nous laisserons emporter par la musique jusqu'à sublimes et "vivifiantes" régions de l'idéal.

Et c'est parce que c'est pour l'Art seul que j'ai lui n'envie que puisse de réaliser mon désir. Voici en quoi il consisterait: Je voudrais, en Avril-Mai, donner deux concerts à la Salle Pleyel, l'un avec orchestre dirigé par d'Indy ou je jouerai des Concerts de Beethoven, l'autre avec vous. Dont le programme me comporterait que trois sonates: les deux dernières de Beethoven et celle de Magnard entre les deux.

J'aurai rêvé de travailler ces merveilles avec vous sous la direction de d'Indy dont la compréhension de Beethoven est incomparable, vous le savez. Ce serait bon de les répéter devant lui afin d'arriver à une réalisation aussi belle que possible. Je pense que d'Indy pourra, le cas échéant, trouver le temps nécessaire pour venir assister à une répétition.

Et maintenant il y a la question ennuyeuse mais qu'il est nécessaire d'établir: celle des conditions matérielles. Je voudrais pouvoir vous offrir un cachet fixe mais je ne sais point faire mes concerts avec le tam-tam qui favorise les grosses recettes. Alors, voulez-vous accepter de partager avec moi le bénéfice de concert? Vous savez que c'est au nom de l'art que je vous demande cette concours, j'espère que ce sera au nom de l'art que vous me l'accordez.

Vous voudrez bien me dire, le plus rapidement possible si vous voulez ou pouvez accepter et le moment où vous serez à Paris en Avril-Mai. Je vous demande une réponse prompte à cause de la location de la salle qui soit faite en plus vite si l'on veut trouver encore des dates disponibles. Voulez-vous donc une fixe dès que vous le pourrez, d'ici une dizaine de jours.

En espérant une bonne réponse je vous dis, Monsieur, ma vive sympathie artistique».

Blanche Selva [Firma]

9. FRANCIS POULENC A DESTINATARIO DESCONOCIDO¹¹

Paris, 31-XII-1915

«Mlle. Selva est trop occupée pour vous répondre elle-même – Mais elle estime qu'elle-même / puisse rein / de César Franck, elle la joue.

Recevez, Monsieur mes salutations».

Francis [Firma]

10. BLANCHE SELVA A JOSEPH GUY ROPARTZ¹²

Orient Express-París, 4-I-1922.

« [...] Moi j'ai fait un bout de Strasbourg à Barcelona, comme vous savez, et si j'ai été ravie de mon court séjour dans ma patrie catalane. Les concerts y ont bien marché, mais ce n'est pas cela qui m'a occupait et dont je garde le souvenir, ce du pays lui-même, si beau, si attachant, avec l'admirable lumière qui est du bonheur et de la vie à celle seule. Rien me n'est doux comme cette lumière précise, qui dessine chaque chose avec tant de vérité et lui donne, en même temps, tant de charme et de valeur. On se sent déjà meilleur et dilaté rien qu'en dubissant l'atmosphère. La vie y perd de cette férocité odieuse qui accable dans le Nord et surtout dans les villes, on est délire de cette sourde hostilité des choses qui semble toujours menacer la vie et dont il faut se défendre par un lutte desséchante et sans trêne.

J'étais pourtant bien fatiguée quand je suis arrivée à Barcelona, et il ne pouvant en être autrement. La-bàs, je n'ai pas cessé d'agir pour le travail à fournir, et à plein air je pu, le lendemain du dernier concert, aller déjeuner chez Mme. Albéniz aux environs de Barcelona, et au retour, faire quelques tours dans les vieilles rues barcelonaises.

Mais la lumière, le climat, à eux seuls, m'ont reposée, et je sente une vie nouvelle [...] dans mon être. Vrai je suis revenue reposée, et je n'ai pas cessé de travailler depuis lors. C'est que aussi, j'ai pris conscience plus encore qu'avant que je suis irrésistiblement Catalane. Je le suis de race par toute ma famille paternelle, et la "danse rythmique" de mon jeu pianistique, le coloris, la vie, la ligne, la netteté et la sobriété autant que la chaleur, la douceur et la somptuosité de ce jeu, viennent de cette lignée.

¹¹ Carta original manuscrita. París, BNF.

¹² Fragn. carta de Selva a Joseph Guy Ropartz, Orient Express-París, 4-I-1922. Carta original manuscrita. París: BNF, BLANCHE/24.

Et je suis certaine d'être fille de lumière, d'ardeur et de force, fille d'épanouissement, de sourire et de fleur, fille de terre sobre et nue, de lignes pures et nettes, de chaleur embrasée et de brise rafraichissante, fille de volonté et d'imagination, d'énergie et de rêve, fille du Canigou et de la Méditerranée, fille des sources de montagnes et du vin doré, des sardanas et des potiers idéalisant la terre...

Aussi quelle joie ce serait si, dans quelques années cette "Academia Blanca Selva" qu'on désire là-bas parvenait à l'existence, et donc la floraison de ce germe d'un petit cours que j'ai inspecté cette fois et qui vient de naître cet automne.

J'ai rien de nouveau. Les élèves travaillent. L'hostilité de certains que vous savez ne s'y dément pas, au contraire. Mais qu'importe! Et je m'en vas cheminer à travers la France: Chalon sur Saône, Nîmes, Marseille, Montpellier, Perpignan (joie encore!), Castres, Toulouse, Tarbes, Pau, Bayonne, St. Jean de Luz, Tours et Blois me prendront tour à tour. Le 29, ce sera l'anniversaire de mes débuts: malheureusement je serai à Tours, dans un pays où je ne connais personne pour ce 25e. anniversaire de ma carrière!

Et je viendrai à Paris du 31 du Janvier au 3 Février. Puis je recommencerai à pérégriner: Limoges, Périgueux, Angoulême, Bordeaux, Bayonne, Poitiers, Montauban, Toulouse, Agen, Nantes, Angers, Saumur, Lyon, Grenoble, Bourg. Lyon, Mâcon me meneront à Strasbourg du 1er. au 3 Mars. Et après avoir venu à Paris du 3 au 7, je partirai de nouveau vers Prague pour jusqu'au début d'Avril. De là, je reviendrai 2 au 4 jours à Paris, puis je filerai en Andalousie et à travers toute l'Espagne du Sud avec mes amis de Castéra, pour m'impregner des choses qu'Albéniz a traduites dans ses oeuvres dont je ferai l'audition complète dans mes cours d'interprétation de l'*École Normale* à Paris, fin Avril et début Mai. Ensuite Prague...après: Paris, Toulouse, Barcelone, Lyon, Strasbourg (dernières jours de juin au premiers jours de Juillet) et enfin...Brives...avec le cours d'été du 23 Juillet au 3 Septembre.

Sur ce, cher ami, bonne année encore, pensez à moi souvent, comme je ne vous oublie [...].».

Blanche Selva [Firma]

11.NADIA BOULANGER A BLANCHE SELVA¹³

Praga, 28-III-1922

« ¡Cómo me he identificado con esta carta, de lo dulce que me ha parecido! Ciertamente no soy para mí una intrusa entre mis amistades. El tiempo sólo enseña hasta qué punto un intercambio, una amistad exterior se realiza con los ideales, los gustos; aunque todo lo que sé de vos es por lo que he podido leer de vuestros escritos, a excepción de algunos instantes fugitivos dentro de estas hostiles salidas de conciertos. Tengo para vos más que verdadera simpatía: un verdadero afecto. Así me es muy dulce de pensar que no os soy indiferente y que cuando por fin tengamos el tiempo [...] podremos estrechar estas relaciones que yo deseo. Hay alguna cosa algo profundo que va más allá de las miserias y decepciones de la vida mundana. Aunque sé que estamos formidablemente ocupadas, pese a todo tenemos que reunirnos.

¡Hay que luchar tanto para que la verdad triunfe! Sé que defendéis enérgicamente todo lo que creéis es verdadero, pero también por ello debemos conocernos realmente, ello hará a que podamos ayudarnos a que triunfe el ideal que servimos, sino sólo tendremos que decirnos admiraciones y simpatías exteriores. En todo, las cosas sólo tienen solidez en la verdad de su interior. Toda mi vida está consagrada a luchar por ello y Dios sabe qué obstáculos ya he encontrado en esta lucha! ¡Cuántas veces me he sentido envuelta por la hostilidad malvada y salvaje, la indiferencia egoísta, la traición sobretodo de falsos amigos.

[...] Me queda la esperanza de que pronto podré reencontraros [...] Bien simpáticamente vuestra».

Nadia Boulanger [Firma]

12.BLANCHE SELVA A JOSEPH GUY ROPARTZ¹⁴

Orient Express-Ceret, 17-VII-1922.

« [...] Je suis dans mon pays ancestral et d'élection: la Catalogne. Il y fait une lumière merveilleuse, cette lumière incomparable, donc joyeuse, toujours jeune, bonne,

¹³ Carta original manuscrita. París: BNF, NLA 104 (155-156). La traducción es nuestra.

¹⁴ Fragmento carta original manuscrita. París: BNF, BLANCHE/27.

dilatante, qui donne un avant-gût de paradis. Je me sens toujours plus “d’ici“, à chaque fois que j’y reviens et là seulement, je me sens vraiment bien.

“C’est là que je voudrais vivre...”

Mais mes desirs restent toujours subordonnés à la volonté divine...Partout ailleurs, c’est l’exit, soit...mais si toute ma vie je dois vivre ainsi, il me faut y consentir, par devoir [...] Comme je comprend Déodat d’être venu ici...Et si je n’étais pas qu’une misérable pianiste sans fortune...comme je dirai zut! à tous les concerts, pour me consacrer à ce coin, travailler à y grandir mon âme en essayant de faire profiter la petite patrie de tout ce qui peut être en moi de meilleur.

Pour le moment, rêves...

Ça m’empêche pas d’avoir fait je ne sais combien de programmes, pour tant de pays qui m’indiffèrent, pour tant de publics qui, que...Et jeudi déjà je part à Brives, où Dimanche, je vais accueillir ma cinquantaine d’étudiants-antes, auxquels je voudrais tant en tant communiquer toute la Beauté que je contemple, toute la douce et magnifique vérité qui me soutient et m’anime à la vie.

Ami, je pense bien à vous, et ce n’est pas parce que vous êtes un celtique que je vous aime moins, car je comprends et respecte votre amour de votre terre, puisque comme vous je sais ce que c’est *sa* terre...

Je vous souhaite bonnes vacances à vous et à tous avec meilleure santé des malades de printemps. Et je vous envoie ma meilleure amitié, en vous priant d’en faire sa part à votre chère femme et de dire mes bons souvenirs aux filles présentes».

Blanche Selva [Firma]

13. BLANCHE SELVA A JOSEPH GUY ROPARTZ¹⁵

Perpignan, 22-IX-1922.

« [...] Les choses on alors fini *pour la mieuse bien mieux* qu’on n’aurait jamais osé l’espérer, ça c’est lui qui m’a dit: “jamais il ne se pourra rien faire dire qu’il vous faut avec la Schola, et il vous faut-faire *votre* école à vous, c’est le seul moyen de mettre bien [...] ce qui sont géniales et qu’il faut faire aboutir. Faites cela et soyez sûre que vous verrez ça du meilleur [...] et que si nous avons quelque chose de bon nous vous l’enverrons”.

¹⁵Fragmento carta original manuscrita. París: BNF, BLANCHE 28.

Il a accepté de venir entendre, des maintenant, mes élèves privés et d'ainsi l'École que je m'efforcerais de fonder à Paris, quand j'aurai fini mon engagement de Prague, pourra être placée sous sa présidence d'honneur, s'il est encore de ce monde. En tout cas, elle est donnée, à présent, considérée par lui comme *accessoire* et cela change tout l'aspect des choses, vous les comprenez.

C'est pour moi une immense délivrance car je ne saurais dire ce que j'ai pu souffrir, de ce côté, ces dernières années, souffrance qui date déjà de plus de dix ans et n'a fait que [...] jusqu'à ce concert de Sant Sebastian.

Je sais, cher ami que vous serez très heureux aussi d'apprendre cela, car, comme moi, vous comprenez tout ce que cela remet en vie, tout ce que cela efface de regrettable et combien il est doux et bon que l'union puisse être refaite, sur des bases qui font qu'il n'y aura plus de liaisons de frappeurs et de difficultés.

Je suis heureuse, aussi, que Maman ne se soit pas trouvée là et qu'elle puisse ignorer les préliminaires de ce rapprochement car si elle m'avait vue dans l'état où j'étais à ce concert elle en aurait été vraiment malade.

Quand à moi, j'apprécie toujours plus qu'il s'y ait de vie, de redemption, de transfiguration possible que par la souffrance et malgré que je me sente encore un peu ébranlée, [...] de l'excès de tension [...].

**14. TONI SZIRMAI, MINISTRE DE W.BOCHKO CHISTITCH À MME.
B.SELVA, PROFESORA DE MÚSICA. LÉGATION DU ROYAUME DES
SERBES, CROATES ET SLOVÈNES EN FRANCE À BLANCHE
SELVA¹⁶**

Paris, 11-V-1923

«J'ai l'agréable mission de vous remettre de la part de W.Bochko Christitch, chef de cabinet de S.E.M le Président du Conseil des Ministres, les insignes de la Croix de Chevalier de St.Sava que S.M. le Roi Alexandre I, a daigné de vous conférer.

Comme vous aurez un accusé de réception à signer, je vous prierai de vouloir bien me téléphoner à Passy 94-72, n'importe quel jour au courant de la matinée pour nous entendre du jour et la date à laquelle je pourrai m'acquitter de cette mission.

¹⁶ Carta original manuscrita. Barcelona: MMB, carta 10.176.

En vous transmettant cette nouvelle je me permets de vous adresser mes très sincères félicitations et vous prie d'agréer Mlle., les assurances de mes sentiments de très haute consideration».

Toni Szirmai, ministro de W.Bochko Chistitch [Firma]

15. BLANCHE SELVA A JOSEPH GUY ROPARTZ¹⁷

Praga, 12-V-1923

« [...] Je lui ai donc exposé ça le plus largement possible. Il a aussitôt manifesté un intérêt puissant, faisant lui-même à mesure, des applications aux principes que je lui exposais, et me proposant à résoudre des difficultés sur lesquelles il disait avoir créé sans certitude. Il a approuvé absolument de plus en plus convaincu à mesure que les applications des principes montraient leur justesse. Ce devant [cette amusante] de nous voir l'un et l'autre, au wagon-restaurant, dans les [...] ou dans le compartiment, chantant des thèmes, dessinant des lignes mélodiques dans l'espace, adaptant des gestes aux accents, etc... Comme je vous aurais voulu là... pour la joie amicale d'abord, puis pour la musique ensuite.

Le Maître m'a fait aucune difficulté pour reconnaître que c'était bien là la vraie base des études *musicales* en soi, et vers la fin de l'entretien il m'a dit: "C'est extrêmement intéressant, mais ça entraîne très loin, ce que vous avez trouvé là. Vous n'êtes pas au bord des conséquences de vos principes. Vos bases sont très certaines, mais il faut mener ça jusqu'au bout, qui va plus loin qu'on [se] pense d'abord. – Je le sais. Je vois très bien tout ce que cela tient: toute l'explication de la phrase, et toute la construction de l'œuvre. [...] Tout s'inscrit à mesure dans cet déploiement et tout se motive par lui. Ainsi aucune virtuosité sans substance expressive, aucune intention sans possibilité de réalisation. Cela, depuis la base jusqu'au sommet".

Voilà le résumé du voyage, cher ami. Voyez vous qu'il n'a pas été perdu. Vous devez comprendre ma joie, d'abord, certes, au point de vue de l'affection: il n'est pas possible d'aimer, de vénérer plus un maître que je n'ai fait pour celui-là. Et rien n'a pu m'être une plus douloureuse épreuve qu'une scission entre nous.

Puis au point de vue artistique: j'ai toujours en conscience de m'apporter que ce qui sortait directement de cet enseignement en rapport, en équilibre, sans doute, avec

¹⁷ Fragmento carta original manuscrita. París: BNF, BLANCHE/30.

d'autres matériaux, mais justement, en les agrégeant par l'esprit même de cet enseignement, par tout ce qui en est le principe absolu. Et c'est alors que j'ai été à même de lui faire porter de nouveaux fruits, de témoigner par cela même de son excellence et ainsi, de le glorifier et de le perpétuer, c'est alors que je suis désavouée ou lâchée par ceux dont je sais, insuffisamment comprise en défendre par celui dont je sors...Il n'est pas de souffrance de métrier comparable, quand le «métier» prend la forme d'un sacerdoce comme il le revêt chez moi.

Mais Dieu fait bien toutes choses. Les pères [éfreuses] sont perpétuées par les esprits de ténèbres, certes, mais elles ne sont permises et appliquées que par la sagesse infinie de Dieu, en vue de la plus grande lumière et du plus grand amour [...].»

16. LÉGATION DU ROYAME DES SERBES, CROATES ET SLOVÈNES EN FRANCE¹⁸

París, 4-VI-1923

«Mlle,

J'ai l'avantage d'ordre du Ministre de vous adresser sous ce pli le certificat provisoire tenant lieu de décret, de la décoration de CHEVALIER DE SAVA qui vous a été conférée par S.M. Le Roi.

Veillez agréer, Mlle., les nouvelles assurances de mes sentiments de haute considération».

D'ordre du Ministre [Toni Szirmai]

17.BLANCHE SELVA A [DESTINATARIO DESCONOCIDO]

Valencia, 17-III-1924

«Cher Ami

J'ai un moment avant le concert et je viens le passer avec vous. Vous m'aurez reçu, je l'espère, une petite carte, que nous vous avons écrite, Massià et moi, du sanctuaire du Montserrat, piédestal magnifique, où nous avons été tous deux, ainsi que les professeurs et élèves de l'"Escola Blanca Selva", de Barcelone, mettre sous le patronage de la sainte Vierge ce que nous sommes et ce que nous voulons faire.

¹⁸ Carta original manuscrita. Barcelona: MMB, carta 10.177.

Quelle belle semaine j'ai passé à Barcelone! Quelle joie de sentir dans un milieu sincère. J'ai appris davantage encore à connaître quelques très sympathiques physionomies d'artistes de là-bas. Je comprends de plus en plus pourquoi Bordes et Séverac, qui les connaissent bien, aimaient passionnément les gens de là.

Quant à moi, toute mon ascendance paternelle parle en moi à leur contact, et je me trouve vraiment "chez moi" en étant chez eux. Mais par dessus tout, quelle admirable grâce que Dieu vient de me faire en m'amenant Massià! Nous avons travaillé, à une chose ou l'autre, chaque jour. Je l'ai vu en dehors du travail, beaucoup. Nous avons terminé le séjour par ce voyage à Montserrat. Pas un instant, dans pas un détail, je n'ai senti le moindre fléchissement dans l'unité absolue de notre idéal, religieux, moral et artistique, dans la sensibilité exacte de la nature, de l'art, de la vie.

Samedi, pendant douze heures consécutives, nous avons quittés les sommets de la pensée humaine, où tout fut partagé entièrement, où nous avions la même admiration, le même respect, la même ferveur, le même ravissement devant une pierre, une fleur, un nuage, une ligne, une couleur du paysage, un symbole que nous y découvrons, ou une pensée que nous émettions l'un ou l'autre.

Le concert fut magnifique, la répétition nous avait été une plus grande joie encoré. Mais pour l'un comme l'autre, tout cela n'est que *moyen* de vie, moyen d'élévation morale, pour soi et pour les autres. Pour l'un comme pour l'autre, on n'a jamais fini d'apprendre et tout ce que l'on fait doit être louange du Créateur et acte de charité parfaite.

C'est touchant de voir, à Barcelone, ceux qui connaissent Massià, l'entourer non seulement de respect, mais jeune ou vieux, de sentir leur *veneration* pour cette homme de 33 ans à peine, non seulement comme artiste, mais comme homme. Il est certain que je ne puis approcher cette âme que Dieu m'envoie sans une émotion profonde. Elle est d'une pureté virginale, d'une simplicité admirable en même temps que d'une profondeur extraordinaire.

Et je ne saurais vous dire comme je suis trouble en pensant que c'est la réponse que Dieu me fait à mes souffrances de ces dernières années, dans ces derniers mois surtout. Voilà l'âme qu'il m'envoie, toute belle toute imprégnée de Lui, toute douée des plus beaux dons d'intelligence, de sensibilité, d'imagination, d'art, l'âme qui vient irrésistiblement, vers moi, comme il me l'a dit, d'abord par un concert, ensuite par mes

livres, enfin par un appel intime, pressant, qui a fait mettre en branle des rouages extérieurs pour arriver à opérer la «conjonction» désirée, admirable.

Et cette âme si belle, c'est à moi qu'il appartient de la conduire toujours plus haut, c'est à moi, indigne, qu'il est demandé de travailler à établir, ensemble, une merveille de Dieu. Je reste anéantie de reconnaissance et de confusion. Je ne suis pas digne d'une telle misión, et cependant je ne puis la refuser. Comme c'est beau! Il me reste qu'à travailler sans relâche pour m'enlever moi-même vers les sommets où l'on m'appelle, où je dois oeuvrer. Que sont des buts fugitives en face d'une telle tâche!

Je voudrais vous dire plus, mais je n'en ai plus le temps. Du moins j'ai voulu vous dire que nous avons joué votre oeuvre avec ferveur, et que, si j'étais émerveillée par ce que j'avais vu et entendu à Paris, je n'ai cessé d'aller de joie en joie pendant cette semaine à Barcelone. Comme vous aimerez cette artiste et comme il vous aimera, d'ailleurs comme il vous aime déjà, par ce qu'il connaît de vous.

Je vous laisse, chère Ami, je vous embrasse tous comme je vous aime. Je pense bien aux jeunes foyers qui vont être si heureux».

Blanche Selva [Firma]

18.BLANCHE SELVA A JOSEPH GUY ROPARTZ¹⁹

París, 3-IV-1924

« [...] Voyez donc d'après cela en fixer moi le plus tôt possible pour que je garde ces dates et que Sexer encadre ça avec d'autres choses.

Je suis rentrée en France par Barcelone, les concerts de Madrid qui devaient terminer la tournée ayant été reportés à l'an prochain. J'ai refait de la musique avec Massià. Et plus ça va, plus c'est mon rêve...Quelle nature exquise en toutes sens.

Mais cette fois, je suis à Paris, et je n'ai pas le temps de bavarder avec les amis connus à Valencia...

Je ne puis que vous [envoyez] pour Cécile et pour vous, me meilleures amitiés».

Blanche Selva [Firma]

¹⁹ Carta original manuscrita. París: BNF, BLANCHE 33.

19. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS²⁰

Praha VII Ověnečká, 46
(“ pani Danesová)
Praga (Tchécoslovaquie)

Praga, Dimanche 11-V-1924

«Cher Monsieur et Ami:

Je veux profiter d'un moment de liberté pour venir vous apprendre une nouvelle qui, je l'espère, vous fera plaisir. L'année scolaire prochaine, mon contrat du Conservatoire de Prague se trouvera allégé de la moitié du séjour que j'ai dû y faire jusqu'à cette année. Il restera encore ainsi une autre année scolaire puis, enfin, il sera tout à fait fini.

Pour diverses raisons qu'il serait trop long d'énumérer par lettre, mais dont les deux principales sont la santé de ma mère (qui ne peut plus du tout supporter le climat de Paris ni les longs voyages) et la deuxième l'attraction irresistible du pays catalan sur moi, en contre-partie avec l'assurance qu'il n'y a rien à attendre de vraiment bon du milieu parisien de notre époque ; j'ai décidé d'élire domicile, à partir du mois de janvier prochain, à Barcelona.

Vous savez que je voulais déjà le faire dans deux ou trois ans, quand Prague serait complètement terminé, je m'y décide seulement plus tôt, parce que ayant de l'an prochain six semaines disponibles (presque sept avec les voyages) provenant du changement de disposition d'ici, plus trois semaines également disponibles du fait d'un autre changement à Strasbourg (les six cours qui m'y tenaient six semaines vont être disposés sur trois semaines seulement), je trouve préférable de m'installer tout de suite à Barcelona, plus tôt que de passer ce temps dans un hôtel, où ma mère serait mal, on ne pourrait venir, et ce qui constituerait des frais impossibles à supporter, puisqu'il faudrait quand même continuer ceux de l'appartement de Paris, très lourdes et inutiles pour s'y aller dans cette ville qu'au plus 40 jours par an.

Donc, j'habiterai Barcelona à partir de Janvier 1925... Je ne saurais dire la joie que j'ai à cette pensée ! Comme cela va permettre de bien meilleures dispositions pour les projets que nous avons formés, je vous en averti dès que je le puis, en vous donnant les dates de mes séjours certains à Barcelona.

²⁰ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.7, 6 pp.

J'y arriverai, comme il était convenu déjà, le vendredi 19 ou le samedi 20 Décembre à 19h. 25. J'y resterai jusque vers les 12 janvier. En Février, j'y serai sûrement du 1^{er}. au 8. En Mars également la 1^e. semaine et sans doute au moins la dernière. Cela dépendra de la tournée d'Espagne qui est projetée pour ce mois-là. En tout cas, je resterai à Barcelone et en Espagne tout le mois de Mars. En Avril, j'y serai du 1^{er}. au 19 (*Rams 5, Pascua 12* Avril). En Mai, du 24 jusqu'au 14 juin environ.

Il y aura donc lieu de disposer les Auditions Musicales expliquées avec une meilleure répartition, sur chaque mois. On pourrait en mettre 1 avant Noël, 1 entre le 6 et le 11 Janvier, 1 du 1^{er}. au 8 Février, 1 du 1^{er}. au 8 Mars, 1 entre le 29 Mars et 4 Avril, 1 du 25 au 28 Mai, 1 du 1^{er}. au 10 Juin et la dernière entre le 24 et le 30 Juin.

Si cette dernière paraissait trop tardive, il n'y aurait qu'à en mettre deux au lieu d'un à une autre période, ça ferait ainsi toujours les 8 auditions projetées, qui plus tard, pourront se disposer par mois, depuis Novembre.

D'autre part, dès l'instant que Barcelona va devenir mon domicile, au lieu de Paris (j'irai à Paris chaque mois 3 ou 4 jours, pour continuer l'enseignement, comme actuellement, et je continuerai parallèlement toutes les tournées de concerts et d'enseignement comme à présent) cela va immédiatement faciliter toutes choses pour l' *Escola Blanca Selva*, puisque, étant sur place, il n'y aura plus à considérer d'abord les frais forcés.

Nous parlerons de tout cela longuement au mois du Juin, quand je vais avoir la joie de me retrouver parmi vous, mais je crois utile de vous prévenir dès maintenant, pour que vous puissiez déjà orienter vos efforts, et ceux de vos amis, d'après des combinaisons bien meilleures, et qui ne sont que le point de départ de tout ce que je désire faire parmi vous.

Car plus encore, s'il est possible, que lorsque j'étais au milieu de vous, ma résolution est prise de consacrer la meilleur de mes forces, et même toutes mes forces, si on a besoin d'elles par la suite, à votre, à notre pays. Car si je suis vôtre quand j'y suis, je m'en sens encore plus, s'il est possible quand j'en suis éloignée. Et je ne puis plus continuer à en être sans y ouvrir.

Je vous assure que je sais ce que peut être la nostalgie, quand je suis ici, ou dans tous ce pays du Nord, de l'Est ou de l'Ouest !

On pourra donc, dès l'an prochain, annoncer l'activité de l' *Escola [Blanca Selva]* comme comprenant des cours ainsi répartis :

Piano {élémentaire = Guillem Garganta *i* Rosita Garganta
 {secondaire = Blanca Selva *i* Guillem Garganta
 {supérieur = Blanca Selva
 Violon = Joan Massià
 Musique de Chambre = Blanca Selva *i* Joan Massià
 Écriture musicale et analyse des œuvres = Blanca Selva *i* Joan Massià
 Histoire de la Musique = Blanca Selva *i* Joan Massià
 Gymnastique Rythmique = Joan Llongueras
 Solfège = Joan Llongueras
 Chant grégorien = ?
 Auditions musicales expliquées (publiques) Blanca Selva, Joan Massià, etc.

Cela fait un cadre musical et il y a de quoi faire un beau mouvement artistique. En attendant, je comence à travailler le castillan pour pouvoir me débrouiller dans la vie quotidienne. Et quan je saurai l'indispensable du castillan je mettrai au catalan avec bonheur...je n'espère pas jamais parler convenablement, mais je me réjouis de penser que j'arriverai un jour à le comprendre à peu près complètement...

Je ne saurais vous dire comme ma pensée est rivée à Barcelona et est restée au milieu de vous. Tout me paraît irréel depuis que j'ai quitté ce cher milieu. Quell joie sera la [mièvre] au 23 juin, en repassant la frontière pour rester jusqu'au 30 à Reus et à Barcelona! Et quelle joie plus grande encore en Décembre, quand j'y reviendrai pour m'y fixer, que je sentirai mes liens avec Paris dégagés, et, au contraire, mon port d'attache étable dans le pays de mon cœur...

Je pense, cher Monsieur et ami, que cette nouvelle va vous être une joie. Que de belles choses il nous faudra faire par la suite ! J'ai toute confiance. Et comme je travaillerai avec entrain à mettre debout toutes les choses que je suis en train de préparer !

Comme ce sera bon d'être calme dans quelque petit logis tout simple, à San Gervasio de préférence, car je ne veux pas du centre de la ville à cause de Maman et aussi de moi qui préfère la calme au bruit. Je vais tâcher d'écrire aussi à Garganta, mais au cas où je n'aurais pas le temps de le faire ces jours-ci, annoncez-lui la nouvelle qui lui fera plaisir, sans plus tarder. Je l'annonce aussi à Joan Massià en lui faisant envoyer quelques nouvelles analysis !

Je vous laisse à present, cher ami, en vous priant de me rappeler au bon souvenir de Mme. Llongueras, d'embrasser vos charmants enfants pour moi, de dire mes amitiés à Garganta à l'Escola [*Blanca Selva*], et de stimuler nos élèves en lui disant combien je les aime et me réjouis de les retrouver, et d'être, désormais, dans la possibilité de les aider à monter, encore bien plus que jusqu'à maintenant.

Je vous prie de trouver ici l'expression de ma reconnaissante amitié pour tout le dévouement que vous m'avez déjà témoigné, et dont le souvenir me suit comme un doux parfum du Pays et d'un noble et précieux ami.

Blanche Selva [Firma]

Je suis ici pour jusqu'au 10-12 Juin.

Si vous voyez Millet, dites-lui mon fervent souvenir, et combien je me réjouis à la perspective d'ouvrir par lui».

20. BLANCHE SELVA Y JOAN MASSIÀ A JOAN LLONGUERAS²¹

Sr. *Don* Joan Llongueras

Carrer Alt de Sant Pere, 37-39

Barcelona (Espagne)

Saint-Jean de Luz, 4-IX-1924

« Des de St. Jean de Luz li envia un record afectuós son amic Joan Massià
[Firma]

A bientôt, avec joie. D'ici là, très amicaux souvenirs ».

Blanche Selva [Firma]

²¹ Postal original manuscrita. Barcelona, BC: Fons Joan Llongueras M 6193, doc. 3.

21. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS²²

Blanche Selva

Professeur Supérieur de Piano au Conservatoire de Strasbourg

Barcelona (*San Gervasio*)

Calle Elisa, 1 (1º) S.I, 7-IV-1925

«Al Sr. D. Joan Llongueras

Estimat amic meu,

Vingui V. demà dimecres a les 4. L'esperaré amb molta alegria. Amistosament».

Blanche Selva [Firma]

22. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS²³

San Gervasio

Calle Elisa, 1 (1º)

Barcelona, 9-IV-1925

[Firma BS] «Cher ami Llongueras

Voulez-vous venir Samedi matin ? Je serai chez moi toute la matinée jusqu'à 1 heure. L'après-midi je ne serai pas libre.

J'ai vu ce matin Joan Massià. Hélas! Il n'a absolument pas pu s'arranger pour se libérer lundi, et il n'y a pas moyen de réaliser la petite excursion projetée. Il [en] est désolé et compte bien pouvoir reprendre ce projet pour plus tard. S'il y avait moyen pour la Pentecôte cela sera très bien. Je serai de retour à Barcelona pour ce moment et on pourrait profiter de Dimanche de Pentecôte et du Lundi pour aller chez votre ami.

Joan Massià m'a chargé de tous ses regrets pour cette impossibilité d'être libre. Vous voulez bien les transmettre à votre ami. C'est ne que partie remise et nous nous rejouissons de la faire un jour.

²² Tarjeta de visita original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 4, 1 p.

²³ Tarjeta de visita original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 6, 2 pp.

A Samedi matin, cher ami, je vous dis mon souvenir bien affectueux».

Blanche Selva [Firma]

23.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS²⁴

San Gervasio

Calle Elisa 1 (1º)

Barcelona, 25-V-1925

«Cher ami:

Me voici de retour.

Et je vous mets ce petit mot pour savoir s'il est toujours bien [convenu] que nous allons chez votre ami pour la Pentecôte, Joan Massià et moi ?

Nous pouvons rester chez lui de Dimanche à Mardi inclus, soit 3 jours. Nous lui serons bien reconnaissants de venir nous chercher en auto, comme il en avait été question pour Pâques. Joan Massià a été très gravement malade, il a dû renoncer complètement à toute la tournée que nous devions faire en France et rester couché plusieurs semaines. Il est mieux à présent mais a besoin encore de grandes précautions pour parvenir à retrouver la santé nécessaire. C'est un surmenage de plusieurs années qui est arrivé au bout des forces. L'admirable nature morale de notre ami a épuisé les ressources physiques jusqu'à l'extrême limite. J'ai été très inquiète pour sa vie pendant plusieurs jours. Je ne sais si vous avez vu son état réel, il déteste tant parler de lui !

J'espère que nous allons passer de bons jours de fête tous ensemble. Voulez-vous me mettre un mot pour me dire si c'est bien entendre ainsi et aussi pour me faire savoir, quand vous le saurez vous-même, quand M. [Rogent] viendra nous chercher.

Voulez-vous lui dire notre sympathique souvenir, en attendant de lui prouver que c'était bien malgré nous que nous n'avons pu être de vôtres pour Pâques. Je vous prie de me rappeler au bon souvenir de Mme. Llongueras et de garder l'assurance de ma sympathie toute amicale».

Blanche Selva [Firma]

²⁴ Tarjeta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.8, 2 pp.

24. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS²⁵

S. Gervasi, Carrer Elisa, 1 (1er.)

Barcelona, 19-IX-1925

«Estimat amic meu,

Sé que vostè tornarà ben aviat a Barcelona i vinc a dir-li que estaré molt contenta de veure'l quan es podrà. Estic a disposició per a fer treballar la Pilar si li agrada. Els espero tots en bona salut i havent passat un bon estiu al camp, i els envio l'expressió de ma millor amistat.

Blanche Selva [Firma]

No sé si lo que li dic és suficientment correcte per a ésser comprès!».

25. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS²⁶

S. Gervasi

Carrer Elisa, 1 (1º)

Barcelona, Dissabte 7-XI-1925

«Estimat amic meu,

He rebut la seva carta. Moltes gràcies. Li envio el fi del meu treball per a la sessió de dijous. Si pot corregir-lo pel dilluns a la tarda, li enviaré a la Srta. Mercè Planas (que li portarà avui el manuscrit i aquesta carta) per a cercar tot el manuscrit (el que ja té i aquest) perquè jo pugui treballar la seva lectura i pronunciació!...

No vingui demà diumenge perquè no puc ésser a casa meva a la tarda [...] Hi seré pel matí.

Gràcies a vostè per a la direcció de la casa Izabal, per a la intenció de venir a casa meva demà, i pel treball que fa per a corregir les meves ignoràncies de la llengua catalana... Sempre he oblidat dir-vos que és necessari tenir una cadira de 40 cms. d'altura per a tocar el piano a les sessions. Totes les cadires em són generalment massa altes. Una cadira molt ordinària em serà suficient, fent-li tallar els peus si es troben massa alts. Moltes gràcies encara.

²⁵ Tarjeta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 9, 1 p.

²⁶ Tarjeta original manuscrita en catalán. Barcelona. BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 11, 2 pp.

Si té vostè alguna cosa per dir-me, només ha d'escriure-me-la i entregar-la a la Srta. Planas quan anirà a casa de vostè dilluns al mig de la tarda.

Molt simpàticament».

Blanca Selva [Firma]

26.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS ²⁷

S.Gervasi

Barcelona, 31-XII-1925

«Vet aquí el manuscrit de la conferència per a dijous. No he pogut escriure'l fins ara...M'excuso de donar aquest treball a vostè en aquests dies on ha de tenir tanta feina.

Bones festes i afectuós record i moltes gràcies sempre

Blanca Selva [Firma]

Faré cercar aquest manuscrit dilluns a la tarda a casa de vostè».

27.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS ²⁸

Chez Mme. Roudanez

9, rue de Medicis VIe.

París, 12-II-1926

«Cher ami,

Je vous envoie un télégramme pour vous prier de reculer la session du 26 à une date quelconque de la semaine suivante, peu m'importe le jour. Mais un changement imprévu m'oblige à ne pouvoir compter être à Barcelona avant le Dimanche 28. Je suis désolée de vous donner le travail de ce changement mais je ne puis faire autrement.

Je n'ai qu'un instant pour vous écrire ce petit mot en hâte, en vous envoyant mes amitiés et celles de Joan Massià. Notre tournée se fait très bien jusqu'ici».

²⁷ Tarjeta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 10, 1 p.

²⁸ Nota manuscrita original. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.12, 2 pp.

Blanche Selva [Firma]

28.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS ²⁹

S.Gervasi

Carrer d'Elisa, 1 (1º)

Barcelona, 19-IV-1926

«Cher ami,

J'ai vu Joan Massià aujourd'hui et je lui ai dit que vous m'aviez "interviewée"...Il m'a questionnée sur ce que je vous avais dit ou pas dit...et m'a priée de vous faire part encore de ceci qui, paraît-il, peut intéresser certains!

1^{er}. J'ai fait entendre la *Sardana* de Garreta à Paris, au concerts de la *Revue Musicale* en XII 1924.

2^e. J'ai reçu les décorations suivantes :

1923 = Chevalier de l'Ordre de St. Sava, de Yougoslavie.

1925 = Chevalier de l'Ordre de Lion Blanc de Tchécoslovaquie.

1926 = Chevalier de l'Ordre de Leopold de Belgique.

3^e. J'ai oublié de noter sur la feuille de biographie que je vous ai remise les détails de mon activité artistique depuis l'Armistice...Je répare cet oubli en vous envoyant les notes ci-jointes ; depuis 1924, cette activité se trouve extrêmement liée à celle de Joan Massià, ou inversement. Il ya donc lieu de parler de l'un et de l'autre, évidemment.

4^e. J'y joins les projets que nous avons en perspective pour la saison prochaine si Dieu le veu !

J'espère qu'ainsi vous serez bien en possession de tous les "documents" utiles pour faire un article circonstancié! Et je remercie de toute votre fidèle amitié que m'est infiniment précieuse et je que vous rends avec joie.

Blanche Selva [Firma]

Activité artistique en France depuis 1919 :

Paris

²⁹ Carta ms. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.13, 21 pp.

Chaque année à peu près, je joue une ou plusieurs fois aux Concerts Colonne, ou aux Concerts du Conservatoire, ou aux Concerts Padeloup.

- Février 1924 = 1^{er}. audition à Paris de *Mon Lac* de Wittkowski (thème varié pour piano et orchestre qui m'est dédié) et que j'avais déjà joué à Lyon et à Strasbourg 2 ans auparavant. Cette œuvre obtient un très grand succès chez Colonne qu'elle me fut redemandée un mois plus tard et une fois encore cet hiver, en XI 1925, chez Colonne, et en Février 1926, chez Padeloup, sous la direction de l'auteur. Il est question que je la joue ici prochainement aux Concerts Casals.
- 1920-21 = Schola Cantorum de Paris : 6 cours d'interprétation, ou auditions expliquées sur Bach et Schumann.
- Avril 1921 = École Normale de Musique à Paris, 6 cours d'interprétation, ou auditions expliquées sur Franck, d'Indy, Chabrier, Chausson, Bordes, Dukas et Déodat de Séverac.
- 1922 = J'ai démissionné de la Schola Cantorum de Paris où j'étais professeur supérieur de piano depuis 1902.
- Avril 1922 = 6 cours d'interprétation (auditions expliquées) à l'École Normale de Musique sur Castillon, Franck, d'Indy, Debussy, Ravel, Déodat de Séverac, Roger-Ducasse et les 12 pièces d'*Iberia*, les *Chants d'Espagne*, la *Vega*, *Zortzico*, *Yvonne en visite*, *Espagne-Souvenirs* d'Albéniz.
- Juillet 1922 = J'ai été nommée membre du jury de concours du Conservatoire de Paris.
- Printemps 1926 = Auditions expliquées sur les Sonates de Beethoven, piano et piano et violon avec Joan Massià, chez Pleyel. Ces auditions doivent se continuer périodiquement pendant la saison prochaine, 1926-27.
- Entre temps, nombreux concerts chez Pleyel, à la salle des Agriculteurs, aux Annales au Trocadéro, à la salle Gaveau, aux Champs Elysées, au [vieux Colombiens], pour la *Revue Musicale*, la *Revue Pleyel*, la Société Nationale, etc. soit seule, soit avec Joan Massià, soit avec le Quatuor Tchèque, etc. donnant des œuvres anciennes et modernes de toutes les Écoles.
- En plus des concerts, nombreuses soirées ou matinées privées, chez des amateurs éclairés de la meilleure société mondaine et artistique.

- Nous allons faire au Théâtre des Champs Élysées, le 10 Mai prochain, Joan Massià et moi, un Hommage à Vincent d'Indy...organisée par la *Revue Pleyel*, programme ouquel figure, outre la *Sonate pour violon et piano*, la *Sonate pour piano* qui me fait dédiée par Vincent d'Indy en 1907, le *Poème des Montagnes*, et l'admirable *Thème varié, Fugue et Chanson*, pour piano, que vient de me dédier Vincent d'Indy et dont sera la 1^e. audition à Paris; j'ai déjà fait entendre cette œuvre en Janvier dernier à Lyon et en Février à Bruxelles, à la salle Banneau au Conservatoire, au cours de 2 concerts donnés avec Joan Massià.

Province française

- Chaque été on lieu des Cours d'Été pour professionnels ou amateurs désirant travailler sérieusement, à Brives, dans la Corrèze, pendant une durée de 6 semaines. Ces journaliers de piano, de musique de chambre et de violon, avec Joan Massià, de Rythmique, de Solfège, Improvisation par un Professeur diplômé de Jacques-Dalcroze, d'Harmonie, Analyse musicale, Chant grégorien.

Ces cours fonctionnent depuis 1921 et sont fréquentés annuellement par une soixantaine d'élèves, pour le plupart eux-mêmes professeurs ou virtuoses, venus de Paris, de toutes les régions de la Province française, de Hollande, de Suisse, de Belgique, d'Espagne, d'Algérie, du Portugal, d'Angleterre, de Tchécoslovaquie, de Yougoslavie, d'Amérique du Nord et du Sud...même de Catalogne !!! Ils auront lieu cette année du 19 Juillet au 29 Août.

- En dehors de cela, je dirige, inspecte et enseigne, avec Joan Massià, de nombreux centres d'enseignement à Paris et dans la province française (Lyon, Strasbourg, Marseille, Bordeaux, Toulouse, Bayonne, St. Jean de Luz, Nîmes, Avignon, Angers, Saumur, Rouen, Nancy, Mulhouse, Belfort, etc.).
- Chaque année, nombreuses tournées de concerts, soit seule, soit avec Joan Massià, soit avec orchestre, dans la plupart des villes importantes de France. Ces tournées excèdent même les limites de la France et nous entraînent en Suisse, dans le Luxembourg, en Belgique, en Hollande, à Monte-Carlo, etc.
- A Nîmes nous avons fait cet hiver une première séance Beethoven (audition expliquée) à l'instant de ce que nous faisons actuellement à Barcelona (Joan

Massià et moi). Nous sommes demandés tous deux pour donner des séries d'auditions expliquées des Sonates de Beethoven à Lyon et à Bordeaux, à l'occasion du centenaire Beethoven, pour la saison 1926-27.

Activité à Strasbourg

A la suite d'un concert avec orchestre en Février 1919, sous la direction de Guy Ropartz, je suis nommé professeur supérieur de piano au Conservatoire Municipal de Strasbourg, à la rentrée de 1919-20. Je donnais dans cette ville, cette année-là, de très nombreux concerts, soit seule, soit avec orchestre, soit avec quatuor d'instruments à archet ou à vent.

Octobre 1920, ayant du cesser d'être professeur régulier du Conservatoire par suite de ma nomination à une chaine de Professeur de la classe de maîtrise au Conservatoire de Strasbourg pour y faire chaque année une série de cours-conférences avec auditions musicales, ces cours ont porté sur les matières suivantes:

1920 : Audition intégrale des sonates pour piano et des *33 Variations sur une valse de Diabelli*,

de Beethoven.

1921 : Choix d'œuvres romantiques (Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt,

Stephen Heller, Smetana, V. Novák, Suk).

1922 : Audition intégrale du 1er. livre du *Clavecin bien Tempéré* et des *6 suites françaises* de Bach, en rapport avec l'influence de Couperin sur Bach, par l'exécution de 6 ordres de Couperin, et la mise en valeur de l'influence de Bach et Couperin sur la musique moderne française par exemples en des œuvres de Castillon, d'Indy, Franck, Fauré, Magnard, Debussy, Chausson, Ravel.

1923 : Audition intégrale des œuvres de clavecin de Rameau et de 6 *Partites* de Bach, *Partites* de Pasquini, Kuhnau, et œuvres modernes de Castillon, Bordes, Fauré, d'Indy, Chabrier, Dukas, Séverac et Albéniz.

1925 : Audition intégrale du 2^e. livre du *Clavecin bien tempéré* et des *Toccatas et Fantaisies* et Fugues de Bach, en rapport avec la forme Prélude et Toccata à travers l'histoire musicale de la littérature pour piano, par les *Toccatas* de Pasquini, Paradies, Froberger, la Fantaisie de Mozart, Fantaisie de Beethoven, Fantaisie et Préludes de Chopin, Préludes de Debussy, d'Albéniz, de Fauré, de Roger-Ducasse, de Roussel,

Toccatta et Variations d'Honneger, *Prélude et Fugue* de Bréville, *Pour le Piano* de Debussy.

1926 : Je dois faire une série sur la Sonate pour piano avant Beethoven (Kuhnau, Scarlatti, Bach, Arne, Ph.E.Bach, Haessler, Haydn, Mozart, Rust).

En 1927, à l'occasion du centenaire de la mort de Beethoven, je suis retenue pour faire une nouvelle audition de toutes les sonates pour piano de Beethoven, à laquelle se joindra l'audition des sonates pour piano et violon avec Joan Massià.

Chaque année, je continue à prendre part à Strasbourg, et dans l'Alsace et la Lorraine, à de nombreux concerts, soit seule, soit avec Joan Massià, soit avec orchestre.

Activité en Espagne

1919 : 2 concerts avec orchestre au Casino de S.Sebastián.

1920 : -

1922 : Récital au Kursaal de S.Sebastián. Festival-*Homenatge* a Vincent d'Indy avec orchestre

sous sa direction, au Kursaal de S.Sebastián.

1923 : Tournée de concerts dans les Filarmonique de Valladolid, Gijón, Avilés, Oviedo, Bilbao,

Burgos, Zaragoza i Pamplona.

1924 : Tournée de concerts dans les *Associacions de Cultura Musical* de Baeza, Gibraltar,

Cádiz, Jerez, Linares, Úbeda, Granada, Valdepeñas, Madrid (*amb* Joan Massià).

Nous sommes engagés, Joan Massià et moi, pour des tournées de concerts, pour 1926, dans les *Associacions de Cultura Musical*.

Activité à Barcelone et en Catalogne

1911: *Festivals Bach a l'Orfeó Català* ³⁰.

1917: *Concerts de música francesa amb en d'Indy, al Palau de la M.Catalana*

³⁰ La autora escribe esta sección en catalán.

1921: *Recital de Música Moderna (Franck, Chausson, Chabrier, Fauré, d'Indy, Albéniz, Debussy, Ravel) al Palau.*

Homenatge als amics Carles Bordes, Isaac Albéniz i Déodat de Séverac per llur amiga,

Blanca Selva, baix el patronatge de l'Associació d'Amics de la Música.

1924: *Associació de Música de Camera amb en Joan Massià.*

1925: *Associació d'Amics de la Música, 2 sessions amb en Joan Massià.*

XII 1925: *ídem.*

1922, 1923: *Reus*

1923: *Casal Català a París*

1925: *Igualada (amb en Joan Massià)*

1926: *Reus (amb en Joan Massià)*

Activité en Belgique

Depuis 1902 il ne s'est guère passé d'année (sauf évidemment, pendant la durée de la guerre) que je ne sois appelée à Bruxelles, ou à Liège, à Anvers, à Gand, à Tournai, à Mons, etc. pour divers concerts. Cette année nous avons joué à Bruxelles avec Joan Massià et nous devons retourner la saison prochaine, ainsi que dans d'autres villes de Belgique et à Luxembourg où nous avons joué aussi cette année.

C'est au moment du concert de Bruxelles que j'ai été nommé Chevalier de l'Ordre de Leopold de Belgique.

Activité pour la Tchécoslovaquie

Paris, X 1919 : Conférence et Concert sur la musique Tchèque.

V et XI 1919 : Tournée de concerts de musique française demandée par le Ministère des Beaux-Arts de Tchécoslovaquie, les artistes et les sociétés de concerts de Prague et la province de Bohême et de Moravie. Aux œuvres françaises j'avais joint une série d'œuvres tchèques.

Paris, 1920 : 2 concerts de musique française et tchèque avec le Quatuor Tchèque.

1920 : Tournée du province française avec le Quatuor Tchèque.

Conférences en France sur la musique de piano française et tchèque.

Paris : 2 concerts de musique de piano française et tchèque.

Paris : Conférences et auditions de musique tchèque à l'Exposition de l'Art populaire

Tchéco-Slovaquie au Musée du Louvre.

Prague, Juin 1920 : Invitée par le Gouvernement Tchécoslovaque pour la fête des Sokols, j'ai joué chez le Président de la République, Masaryk, au Château de Hradcany.

Octobre 1920: J'ai été nommée professeur de la classe de maîtrise de piano, au Conservatoire National de Prague, et chargée en outre, d'un cours d'interprétation avec conférences et auditions publiques sur la musique de piano en général, et spécialement sur la musique française. J'ai fait ces cours 3 mois chaque année jusqu'en 1924 inclusivement. À cette époque, ayant terminé mon contrat avec le Conservatoire de Prague, je suis venue me fixer à Barcelone.

Pendant mes séjours en Tchécoslovaquie j'ai continué à donner de nombreux concerts de musique ancienne et moderne à Prague, dans la province de Bohême, en Moravie, en Silesie et en Slovaquie. C'est à l'expiration de mon contrat avec le Gouvernement Tchécoslovaque que j'ai été faite Chevalier de l'Ordre du Lion Blanc de Tchécoslovaquie.

J'ai en outre écrit de nombreux articles sur la musique et sur la Nation Tchèques dans de nombreuses revues françaises, musicales ou autres.

J'ai reçu la dédicace de nombreuses œuvres de musique tchèque.

Nous devons prochainement faire une tournée de concerts en Tchécoslovaquie avec Joan Massià.

Activité en Yougoslavie

Mars 1923 : Tournée de Concerts en Serbie, en Croatie et en Slovenie, à l'issue de laquelle je fus faite Chevalier de l'Ordre de St. Sava, de Yougoslavie.

Joan Massià et moi devons faire une tournée de concerts dans ces mêmes régions ce printemps. Pour diverses raisons, elle n'a pu avoir bien en ce moment, mais nous sommes retenus pour la saison prochaine, et on a demandé que nous allons jusqu'en Bulgarie».

29. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS³¹

Barcelona, 11-V-1926

«Cher ami,

Je vous écris en français parce que cela va tout de même plus vite pour moi, encore qu'en catalan, et que je n'ai qu'un petit instant. Vous avez demandé à J. Massià de vous écrire après le concert d'ici. Je le fais à sa place. Cet Hommage à d'Indy a vraiment été tout à fait réussi. Le Maître était tout à fait énué et il nous a remerciée tous deux ou des termes exquis. Il nous a dit que c'était plus qu'un plaisir, plus même qu'une joie, qu'une pareille interprétation de ses œuvres, que cela entraînait jusqu'au plus profond de lui-même et qu'il en était touché plus qu'il ne pouvait dire.

Il a été non moins émerveillé de la *Sonate pour violon et piano* que de la première audition de son *Thème varié pour piano*. Car la *Sonate pour violon...* date de 1904, et c'était seulement hier qu'il y a entendu ce qu'il désirait, nous a t. dit-. Il a fait les plus grands éloges de l'art de J. Massià, de sa merveilleuse sonorité, de son exécution sous aucune déficience, de son style parfait, de sa compréhension tout à fait complète, et de l'émotion poignante avec laquelle il a vécu cette œuvre. Et il a admiré l'équilibre absolument parfait de nos jeux, à un point qu'il n'a jamais entendu semblable entre deux artistes. Bref, il était profondément heureux et il nous a embrassés tous deux avec la plus profonde émotion. Il m'a aussi spécialement remerciée de ce que j'avais écrit sur sa nouvelle œuvre, pour le programme, et dont tout ce qui concerne la donnée musicale et expressive est complètement ratifié par lui, ce qui m'est infiniment agréable, car j'ai écrit et j'ai joué cette œuvre, sans aucune indication préalable de son auteur...et j'avais tout de même une certaine appréhension de la lui montrer ainsi à lui-même, sans savoir si j'étais vraiment dans le vrai ! Il me semblait bien que si, et j'avais aussi la pleine approbation de J. Massià, duquel le critère est pour moi des plus précieux, mais cependant, ni l'un ni l'autre ne sommes les compositeurs même !

³¹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 14, 3 pp.

C'est donc une belle séance. Il y a eu un très gros succès pour les trois, auteur et interprètes. Et voilà.

Notre session Beethoven, la veille, a très bien marché aussi. J.Massià nous a dit pour la date du 28 Mai, au bien du 27, pour la 7^e. sessió Beethoven. *La 8^e. i última haurà d'ésser fixada al 18 de Juny, enlloc del 11. I ara, no tinc més el temps de parlar...Les deixebles...*

Depressa, doncs, li envio la nostra millor amistat».

Blanca Selva [Firma]

30.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS³²

Barcelona, 17-V-1926

«Estimat amic

Vinc de veure en Joan Massià. M'ha dit que el canvi d'hora no li sembla bé i que li sembla millor canviar la data i portar la sessió al dilluns 31 o dimarts 1er. o dimecres 2 o divendres 4 (El dijous és el Corpus) a l'hora acostumada. Vostè veurà el dia més favorable i escollirà aquesta data sense demanar-nos altra cosa, simplement, la data que serà escollida per vostè serà nostra.

Mercès per a tot i tota la millor amistat meva».

Blanca Selva [Firma]

31.BLANCA SELVA A PAU CASALS³³

C/ d'Elisa, 1 (1^o)

Barcelona, 11-VI-1926

«Chère Monsieur Casals,

Je rentre d'Olot ou je jouais hier soir avec Joan Massià et je trouve votre lettre et le matériel des *Variations* de Franck.

³² Carta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 15, 2 pp.

³³ Carta original manuscrita. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals, 550/ 06-01-04, doc. 163.

Je serai ravie, quand vous aurez le materiel de la *Sardana* de Garreta, de pouvoir faire la réduction du piano de la fin et je vous remercie à l'avance pour la communication que vous me ferez de cette partition, je ferai la chose très rapidement et vous retournerai le manuscrit de suite.

Je serai enchantée de vous voir bientôt.

Nous avons notre dernière sesión Beethoven aujourd'hui à la Sala Parés à 7h. du soir.

Je n'ai pas de billets chez moi, mais je vous envoie une carte pour l'entrée...vous n'avez d'ailleurs besoin de rien de tout et vous n'avez qu'à venir tout droit...si vous pouvez, ce sera avec joie que je vous retrouverai.

J'espère qu'il n'y aura pas d'impossibilité à votre venue et je vous dis, en tout cas, ma sincère sympathie et mon admiration artistique.

À bientôt».

Blanche Selva [Firma]

32.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS³⁴

S.Gervasi

Barcelona, 13-VI-1926

«Cher ami,

J'attends Pilar jeudi prochain à 6h. ½ pour sa leçon. Je suis très triste aujourd'hui et très inquiète car notre pauvre Joan Massià est sérieusement malade depuis hier soir. Il a été trop héroïque ces jours-ci encore et il est allé trop loin. Ce matin, après une nuit terrible il était encore bien mal. Espérons que Dieu ne fera pas cette épreuve trop lourde.

Merci encore de tout et tout amicalement à vous».

Blanche Selva [Firma]

³⁴ Tarjeta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.18.

33.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS³⁵

S.Gervasi

Carrer d'Elisa, 1 (1º)

Barcelona, 15-VI-1926

«Cher ami,

Les nouvelles de Joan Massià sont satisfaisantes pour l'instant. Il allant de nouveau mieux quand je suis allée ver lui et j'ai pu le voir quelques instants. Il avait eu de forts vertiges et il avait encore un peu, cependant il se sentait tellement mieux qu'il a demandé lui-même à prendre un peu de bouillon.

Sa mère s'est un peu [affellée] quand il a eu ce malaise et cela s'est passé juste au moment où vous êtes allé chez notre ami. Hereusement, pour le moment, le mieux semble continuer, et en tous cas, ces vertiges n'ont rien en à voir avec une rechute de ces crises de Dimanche. Les vertiges peuvent n'être qu'une conséquence de l'état de faiblesse et d'épuisement nerveux dans lequel il est forcement à present.

J'y retournerai ce soir et demain matin je vous ferai porter des nouvelles demain après-midi. Pour le moment il ne faut pas s'inquiéter car il était vraiment mieux et à même pour me parler pour les concerts que nous devrions faire la semaine prochaine...

Je vais reflêchir et tacher de m'informer au sujet de ce que nous avons dit tout à l'heure et je vous aviserai de suite. Tout amicalement à vous».

B.Selva [Firma]

34.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS³⁶

S.Gervasi

Carrer d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, dimecres 16-VI-1926

«Cher ami,

Les nouvelles de Joan Massià sont beaocoup meilleures aujourd'hui. Il a passé une très bonne nuit dormant calmement. Le docteur est satisfasait. Il commence à s'alimenter et le mieux progresse peu à peu.

³⁵ Tarjeta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.16.

³⁶ Tarjeta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.17.

Il vous envoie ses meilleures amitiés à partager avec le maître Millet et les autres vrais amis. En hâte bien amicalement».

Bl.Selva [Firma]

35.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS³⁷

S.Gervasi

Carrer d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, diumenge 20-VI-1926

«Cher ami,

Je viens vous donner des nouvelles de Joan Massià comme je vous l'ai promis. Le mieux continue à se faire, progressivement. Les docteurs, réunis hier, l'obligent à garder le lit ou la chaise-longue, dans la solitude complète, le silence, pendant 3 semaines encore. Ensuite on verra si on l'envoie immédiatement à la campagne ou s'il y a encore bien de faire un traitement ici.

L'essentiel est qu'il arrive à rétablir l'équilibre du système nerveux et à enrayer l'anémie toujours croissante. Vous pouvez penser que cette décision des médecins est punible à notre ami...Et quel souci cela peut mettre en son esprit pour la suite ! Mais il reste admirable. Espérons que nous pourrons réaliser ce qu'il faudrait pour lui.

Merci de tout cœur pour tout votre dévouement pour nous. Les vrais amis sont ici rares...

Bien affectueusement».

Blanca Selva [Firma]

36.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS³⁸

S.Gervasi

Carrer d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, 23-VII-1926

«Cher ami,

Je vous écris un court petit mot pour vous dire que j'ai bien reçu votre lettre et vous en remercie. Je regrette de ne pas vous avoir revu avant notre départ, mais je ne

³⁷ Tarjeta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 19, 2 pp.

³⁸ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.20, 2 pp.

vous en fais nul grief, soyez-en bien certain, parce que je sais trop bien ce que c'est que les occupations pour ne pas comprendre les impossibilités où elles vous mettent.

Je pars demain matin pour 6 semaines. Mon adresse sera pendant ce temps : [...]

Je suis contente de vous partiez en vacances. Vous en avez bien besoin et il faut vous reposer sérieusement, vous aussi. Faites attention de ne pas tirer sur la corde jusqu'à ce qu'elle casse ! Pensez à temps que vous avez une famille des amis, et beaucoup de bonnes choses à faire. Il faut donc ménager les forces pour durer. Je vous dis cela de la part de Joan Massià et de moi et je vous envoie nos amitiés cordiales à tous deux.

Blanche Selva [Firma]

Le papier à "en-tête Maragall" a fait merveille l'autre fois, auprès de notre ami. Il a été surpris et content du résultat...mais il n'est douté de rien, à cause de l'air "honnête" des preuves !! ».

37.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS³⁹

Mas del Sol, Vialmur par Brives (Corrèze)

Dimanche, 22-VIII-1926

«Cher ami,

J'ai reçu avec grand plaisir votre bonne lettre. Je suis heureuse que vous soyez bien réunis de vos malaises de ce printemps et que vous ayez peut réaliser votre désir d'aller à Genève. Présentez mon affectueux souvenir à Jaques Dalcroze et dites-lui que je suis désolée de ne jamais avoir le temps de le voir, ni même de lui écrire, mais que je ne l'oublie pas pour cela.

Cher ami, je voudrais certes bien satisfaire le desir exprimé par l'Orfeo, d'avoir tous les textes sur les sonates de Beethoven pour le mois de Septembre, mais je ne sais comment j'y parviendrai. Je pourrai certainement le faire dans le courant du mois de Septembre, mais pour le debut cela m'est tout à fait impossible, malgré toute ma bonne volonté.

Je suis ici dans toute la surcharge des Cours d'Été qui se termineront le 4 Septembre. Et de plus, cette année, ce travail se trouve encore aggravé du fait que la ville

³⁹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.21, 4 pp.

de Brives (ma ville natale, hélas !) a imaginé, à l'occasion d'un Congrès Régionaliste qui va avoir lieu les derniers jours d'Août, de se souvenir que je suis née ici et organiser en mon honneur une "Journée Musicale Blanche Selva" en me demandant de faire, le matin, une démonstration de l'enseignement en Mas del Sol, et le soir un concert au théâtre de Brives, avec le concours de mes élèves et professeurs.

J'ai été furieuse quand on m'a demandé ça...Mais impossible de se déraiser sans répondre par une grossièreté à une politesse ! Force m'a donc été d'accepter. Mais c'est pour moi un cauchemar que cette machine-là ! D'autant que je suis toujours furieuse quand on me rappelle que je suis née ici, et qu'en a l'air de vouloir me faire réjouir d'y avoir cette maison, alors que j'en suis chaque année plus contrariée...Et cette année plus que jamais !

Et je suis si peu d'humeur à des gaités de fête, cet été ! Notre pauvre cher Joan Massià va mieux, sans doute, mais si lentement que c'est un peu désolant. Il me peut réunir ici cet été et c'est un crève-cœur pour lui et pour moi, vous le pensez bien. D'autant que son docteur a fait, selon moi, une grosse erreur de conduite vis-à-vis de lui. Au lieu de lui dire de suite, en Juillet, avant mon départ, qu'il estimait impossible qu'il fasse le voyage d'ici et y assure les fatigues de quelques heures de leçons journalières, il lui a laissé espérer que, pour peu qu'il aille bien, il lui permettrait de venir pour le 15 Août. Et quand notre ami lui a demandé, au moment voulu, il lui a tout à fait refusé cette autorisation. De sorte que cela a donné outre une profonde tristesse à notre cher ami, une déception et un découragement tout à fait mauvais que j'ai cherché les plus rapidement possible à relever de mon mieux, et dont je l'ai, grâce à Dieu, heureusement relevé, mais qui n'en a pas moins affecté son organisme, en ce moment, si fragile.

Tous les bulletins de santé qu'il m'envoie depuis, et qui accusent un bon état moral revenu, montrent un recul sur le point où il en était arrivé au moment de cette douloureuse déconvenue. Enfin, espérons qu'il se remettra tout de mieux peu à peu. Mais vous comprenez que je suis fort indispensable.

J'ai obtenu de lui qu'il renonce à donner pour cette saison les suites de violon seul de Bach, qui sont la chose la plus épuisante de la littérature de violon. Nous ferons nos séances de cette année sur Bach-Mozart. Et comme Bach nous jouerons les 6 magnifiques sonates pour violon et piano. Les suites de violon seul et les Italiens seront

pour l'an[née] prochain, s'il plait à Dieu. Les programmes de cette année seront fort beaux, malgré ce changement.

Je suis ici pour jusqu'au 1^{er}. Octobre. La 1^{ere}. quinzaine d'Octobre, je dois aller faire mes cours de Strasbourg, pour la dernière fois, car je donnerai ma démission à l'issue de ces cours.

Je vous espère tous en bonne santé et j'espère vous voir bientôt. Écrivez-moi pour me dire si vous avez bien reçu toutes ces analyses et pour me donner de vos nouvelles. Je ne sais rien de vous depuis notre séjour à Genève. Je vous dis ma bonne et fidèle amitié. Bons souvenirs à toute la famille.

Blanca Selva [Firma]

Nous avons parlé de vous avec Joan Massià. Et s'il savait que je vous écris il vous enverrait sûrement ses bonnes amitiés. Je le fais donc à sa place.

Je rentrerai à Barcelona sans doute le lendemain même de l'achèvement des cours 5 Septembre».

38.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁴⁰

San Gervasio

Calle Elisa 1 (1^o)

Barcelona, 9-IX-1926

«Cher ami,

Je vous envoie la suite de mon travail sur *Les Sonates de Beethoven*. Je vous ai envoyé à Genève l'analyse de la 1^{re} Sonate. J'espère que vous l'avez bien reçue. Ici vous trouverez celles des sonates op. 2 n° 2, op.2 n° 3 et op.10 n° 2. Il manque encore celles des op. 27 n° 1, 1^{re}. et 2^{re}. moments de l'op.31 n° 1, op.54, et op.78. Il m'a été absolument impossible de faire cela plus tôt ni d'y aller plus vite. J'y ai travaillé, depuis que vous m'avez écrit, à tous les instants dont j'ai pu disposer.

Je vais continuer et dès que ce sera fait je vous enverrai mon travail. En vous remerciant toujours de la peine que vous prenez pour venir en aide à mon ignorance linguistique. Voici les "Cours d'Été", heureusement terminés. Ils ont pris fin sur une

⁴⁰ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 22, 4 pp.

double manifestation artistique demandée par la Ville de Brives (mon pays natal !) comme je crois vous l'avoir dit.

Je vous raconterai ça de vive voix et je vous donnerai les programmes de ces séances et aussi une petite photo qui vous amusera ! Ces séances ont vraiment bien marché. Mais elles ont été bien pénibles pour moi à plusieurs points de vue. Le 1^{er}. était l'absence malheureuse de Joan Massià, comme vous pouvez le penser ; le 2^e. que cette manifestation de l'enseignement ait lieu à Brives, et non ici !

Les autres étaient plus superficiels et ne me touchent donc pas réellement. J'ai pensé à vous, à notre *estimat*⁴¹ Millet, à [Baltasar] Samper et à tous ceux qui auraient été pour moi des auditeurs de choix, par l'âme et par l'art...Enfin, à la grâce de Dieu ! J'ai fait ce que je ne pouvais pas ne faire, et il en sortira ce qui voudra.

Personnellement, vous le verrez, je n'ai joué qu'un seul numéro, au concert du soir, et cela a été "Musique Catalane pour piano" :

Déodat de Séverac, *Baigneuses au Soleil (Souvenir de Banyuls sur Mer)*

Millet, *Complanta*

Garreta, *Sardana*

Ça été ma façon de correspondre aux hommages que me faisait ma ville natale...je ne suis offert un petit hommage à ceux de chez nous. En revenant ici j'ai vu un peu notre cer Joan Massià. Il est mieux, certes, mais encore bien délicat. Il repart pour la montagne, à présent, on il restera jusqu'au moment de reprendre la tâche.

Nous avons décidé de commencer les Auditions expliqués vers le 15-20 Novembre de manière à ce qu'il puisse prolonger son séjour à la campagne et son repos le plus longtemps possible. Ce qui est triste et que une fête en mon honneur tombe bien mal, ici, quand je souffre tant d'y être.

Je vous donnerai, en Septembre, un programme de cette fête. J'ai exigé qu'on publie intégralement des notes biographiques que j'ai moi-même rédigées selon la vérité, pour mettre fin à des tas de légendes d'ici. Et je mets : "Blanche Selva, née le 29 Janvier 1884, à Brives, de famille catalane..." Et plus loin, en arrivant à mon changement de résidence de Paris pour Barcelona, je mets : "Française de nationalité mais catalane de race, par tous ces ancêtres paternels (son nom même en témoigne) elle avait aspiré depuis longtemps à vivre au milieu de son pays ancestral" etc.

⁴¹ Palabra catalana que significa querido.

Et je joue le soir, personnellement, uniquement un numéro que j'ai spécifié : Musique Catalane: *Baigneuses au soleil* de Séverac, *Dansa* de Morera, *Complanta* de Millet, *Sardana* de Garreta. Vous devez vous amuser de mon idée ! Je vous raconterai ça tout au long quand je vous donnerai le programme. Pour le moment je vous envoie l'analyse de la 1^e. sonate de Beethoven. Excusez la mauvaise écriture. Je griffonne le plus vite que je peux, faute de temps. Il manquait l'analyse de 8 sonates (7 et 2 m to. de la 8^a), les op. 2 n° 1, n° 2, n° 3, op.10 n° 2, op.27 n° 1, op.31 n° 1 (sauf le rondó qui a été fait) op.54 et op.78. Je vous envoie l'analyse de l'op. 2 n° 1, il ne reste donc presque encore 7 à faire. Je fais et ferai tout ce que je peux, et vous enverrai les analyses à mesure que j'aurai pu les établir.

Merci pour tout, toujours, je vous souhaite bon séjour et bon voyage, et je vous envoie toutes mes bonnes amitiés».

Blanca Selva [Firma]

39.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁴²

San Gervasio

Calle Elisa 1 (1^o)

Barcelona, 10-IX-1926

«Benvolgut amic,

Heus aquí una altra sonata...Encara tres i el meu treball serà acabat!

Gràcies i gràcies sempre, i tot afectuós record».

Blanca Selva [Firma]

40.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁴³

S.Gervasi

Carrer d'Elisa 1 (1^o)

Barcelona, Dijous 30-IX-1926

Sr. Joan Llongueras

⁴² Nota original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 23/1.

⁴³ Tarjeta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 23/2.

«Estimat amic,

El senyor Miquel Ferrà m'ha dit ahir, de part de vostè, que vostè vindrà aquesta tarda a casa meva. Li escric aquest petit mot per dir-li de no venir perquè no seré a casa, o no seré lliure als moments que vostè hi serà de tota la tarda d'avui fins a les 10 de la nit!

Penso que podré enviar-li dissabte, abans de partir de Barcelona, els programes exactes perquè en Joan Massià ha d'ésser a Barcelona divendres i que farem aquest dia, sense dubte, els programes.

Els copiaré divendres a la nit o dissabte en el dia i li faré portar a casa seva dissabte o diumenge per la senyoreta Pegram que li portarà aquest mot avui. Les notícies de Joan Massià són molt millors, gràcies a Déu. Ve a Barcelona 2 dies per a veure el seu metge i per veure-me abans de la meva partida. Després s'en tornarà al camp.

El senyor Ferrà m'ha dit que vostè té encara noves coses penibles de part de les autoritats mal orientades que desfan les coses bones. Voldria poder dir-li com em fa pena totes les coses que no li són favorables. Però vostè ha de saber ja, com jo estic de tot cor amb ell, en totes les coses. Si vostè té alguna cosa que em sigui necessària de saber abans de partir, serà molt amable d'escriure-me-la, perquè no veig cap moment segur per a dir-li de venir a veure'm. Tinc molta feina i moltes coses que m'obliguen de sortir, d'aquí a la meva partida. Però que vostè per es tranquil·litza, tindrà segurament els programes dissabte si possible o diumenge al cas contrari.

M'excusi vostè per a les nombroses faltes que ha de tenir aquesta carta en català...Espero que serà tan mateix suficientment clara per a què es pugui entendre les coses que ha volgut dir!

Bona salut i moltes gràcies sempre. I tota la meva amistat ben fidel i afectuosa».

Blanca Selva [Firma]

41.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁴⁴

S.l., Dilluns 22-XI-1926

«Benvolgut amic,

⁴⁴ Nota original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.24, 2 pp.

Uns molt ràpids mots per a tranquil·litzar [a] vostè sobre les coses que l'han inquietat amb el nostre estimadíssim amic. No hi ha absolutament res entre nosaltres. Precisament quan he rebut la lletra de vostè, ell venia de dir-me parlant de vostè: “aquest Llongueres, sempre deliciós i tan bo...”

Ço que m'ha fet somriure quan he llegit el vostre mot! La veritat és que el nostre amic, dissabte, estava nerviós perquè es sentia molt en retard (no sé com se diu en català!) i que cercava el seu abric que estava en una altra cambra tancada; de manera que no feia cap atenció a lo que el voltava i que no pensava en altres coses que a la seva obligació d'anar-se'n el més depressa possible.

Com sabia quines són les seves disposicions interiors amb vostè, li he dit les coses i m'ha demanat de donar-li la seva lletra, perquè li agradava molt... I vostè pot [estar] completament tranquil i obert amb ell, perquè el cel és sempre completament serè entre els nostres cors, a ell i a vostè. M'ha manat de dir a vostè de part seva, que mai no es podrien tenir res entre nosaltres... [Estigui] doncs joiós i confiant amb ell com sempre.

Moltes gràcies sempre per a tot, i a divendres amb goig. Afectuosament:

Blanca Selva [Firma]

Excusi l[a] incorrecció d'aquesta lletra. No tinc temps de reflexionar per a saber menys malament expressar-me...».

42. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁴⁵

S.l., Dilluns 31-I-1927

«Benvolgut amic,

Li envio la fi de la 4^a conferència. Trobarà també el programa per a aquesta sessió, tal com cal imprimir-lo perquè havem completament canviat l'ordre d'execució de les obres. Són exactament les mateixes obres que es inscriben al programa general, però treballant-les, havem vist que no estaven disposades en el sentit més favorable a cadascuna i havem canviat [tot].

Junt a aquestes coses, també trobarà el programa del recital que vaig [haver] de fer a Madrid la setmana pasada, per si vol vostè fer-ne una qualsevulla notícia.

⁴⁵ Tarjeta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.26, 2 pp.

Penso que el divertiran les meves reflexions que he apuntat sobre aquest programa!...És llàstima que un músic com Turina no va trobar altres coses a dir!!

Vaig saber com han anat bé les seves manifestacions de Rítmica. Les notícies que m'en han donades m'han fet molt goig. Hauria volgut anar a aquestes belles sessions i no he pogut, però vaig pensar molt en elles i sobretot en vostè, desitjant-li el millor èxit, tant merescut.

Si Pilar pot venir demà dimarts a les 6h. de la tarda a casa meva, li donaré una lliçó.

Espero que vostè i tota la família [estiguin] en bon estat de salut i li dic la meva afectuosa amistat».

Blanca Selva [Firma]

43.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁴⁶

S.Gervasi

Barcelona, Vendredi 11-III-1927

«Cher ami,

Je vous écris en français parce que je suis horriblement pressé...Inclus la continuation de "*Beethoven*"⁴⁷ j'espère pouvoir vous porter la fin Dimanche au concert. Mais ce n'est pas pour vous envoyer cela que je vous écris. C'est pour demander si je pourrai compter sur Pilar pour me tourner les pages Dimanche prochain, à notre *segon* concert *al* Palau.

J'espère que *sí*. Vous seriez bien bon de me le faire savoir demain sans faute. J'enverrai chez vous dans l'après-midi et vous n'aurez en qu'à préparer un petit mot pour me dire si elle pourra me rendre ce service, ou si je dois recourir à une autre.

Je pense que Pilar se distinguera pour tourner...au violon et au piano !

Bonnes amitiés et remerciements toujours :

en hâte».

Blanca Selva [Firma]

⁴⁶ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.25, 2 pp.

⁴⁷ Referencia al libro en preparación *Les Sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí* (1927).

44. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁴⁸

S. Gervasi

Barcelona, Dissabte 12-III-1927

«Cher ami,

Je sais que nous n'aurons pas le bonheur de vous avoir demain à notre concert...Donc, je sais aussi que je ne puis pas compter sur Pilar pour mes pages, demain. Tant pis...

J'enverrai chez vous lundi après-midi pour chercher les corrections de la session de Vendredi. Au cas où vous m'auriez pas tant à fait fini de les corriger. Je vous demanderai de remettre en tous cas tout ce qui sera fait, car je serai extrêmement juste de temps pour pouvoir copier et apprendre. C'est très mauvais pour la main (piano) de devoir copier vite et beaucoup à la fois les derniers jours pour la sécurité de la parole, et pour ne pas avoir trop fatigué la voix à parler, du dernier moment, il est nécessaire que je puisse avoir terminé mes copies, Mardi.

Je vous enverrai la fin de "*Beethoven*" lundi après-midi. Je vous demanderai de faire tout le possible pour que je puisse avoir vos corrections Vendredi à la session afin de pouvoir bien travailler ce texte, après l'avoir copié.

Je suis désolée de penser que je vous presse ainsi, vous que je sais bien que si vous me donnez pas les choses avant, c'est par surcroît de travail...Je regrette de devoir vous fatiguer ainsi pour moi, mais comment faire autrement !...

Bon voyage demain, ami, à Igualada – Nous vous regretterons. Dire que vous m'avez déjà pas pour avoir la "*Kreutzer*" en XII et que vous la manquerez encore demain...Je crois que vous auriez été si content de l'entendre...J'ai l'impression qu'on n'a encore jamais entendu cette sonate comme nous l'avons donné en XII et comme nous venons de la travailler.

On ne peut jamais savoir ce qu'on va faire à l'avance. Mais avec tout l'amour et le travail fait, ça devrait être beau...Enfin. Espérons que nous vous aurons une autre fois. Vous nous manquez tant quand vous n'êtes pas au concert. Nous savons tellement que vous recevez comme nous donnons».

Blanca Selva [Firma]

⁴⁸ Carta ms. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.27, 4 pp.

45. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁴⁹

S. Gervasi

C. d'Elisa 1 (1°)

Barcelona, 24-III-1927

«Cher ami,

J'accepte avec joie que vous lisiez la conférence Samedi al Palau, ainsi je me trouve déjà délivrée de souci de savoir si ma voix sera ou non capable de se faire entendre dans ce grand vaisseau *del* Palau. Je devais y aller faire un essai, et d'après ce qu'on aurait entendu, ou pas entendu !... Je vous aurais prié de me rendre le service de lire ce long texte. Ainsi je suis débarrassée de tout souci et n'ai que le regret de vous charger encore d'un travail de plus, alors que vous êtes écrasé de surmenage.

Pour cette conférence, je regrette d'avoir à faire ces 3 petits exemples au piano, ce qui m'obligera à être sur l'estrade, j'aurais tellement préféré rester dans le foyer des artistes sans paraître du tout sur cette estrade !

Puisque ma présence se trouve ainsi forcée, je me résoudrai à rester là... Je m'asseoirai près de vous, à la table où vous serez, et quand ce sera le moment de faire les exemples, j'irai au piano. Je ne jouerai pas le thème de la 1^e. sonate qui est inscrit à la p.23. Je ne l'ai copié que au cas où la conférence serait publiée, mais il n'y a pas besoin de faire entendre ce thème, ce sera toujours ça de moins long ! Car elle est terriblement longue, cette conférence, hélas !...

Il sera, en effet, nécessaire de faire une pause d'une dizaine de minutes entre la conférence et les *Variations* [Diabelli], tout pour laisser reposer les esprits, et s'agiter les corps des [puditeurs], que pour me réchauffer les mains pour jouer les variations.

Ainsi donc à Samedi, cher ami. Je ne sais comment vous remercier de tout le dévouement que vous avez pour moi. Je suis vraiment confuse d'être obligée de peser tant sur vous, alors que je sais trop combien vous êtes déjà surchargé de tous côtés. Mais je ne puis combler mon insuffisance en toutes choses que par la compétente aide des amis.

Merci donc de tout cœur et à Samedi.

Bien amicalement à vous».

⁴⁹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.28, 3 pp.

Blanca Selva [Firma]

46. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵⁰

Barcelona, Dimecres 27-IV-1927

«Benvolgut amic.

Heus ací les primeres pàgines de la pròxima conferència...Li enviaré cada dia les coses que tindrè escrites. Li demano de donar després les seves correccions a mida que seran fetes, perquè jo pugui copiar i treballar el text...

Voldria bé dir-me com s'han arreglat les coses per a l'audició franciscana i per la sessió de la sala Parés. Pels programes, per a l'audició franciscana caldria posar: Cesar Franck, *Preludi, Aria i Final* (dura aproximadament 20 minuts) i fer demanar el piano Pleyel a en Piñal.

Per a la sessió VII (Bach i Mozart) el programa serà exactament el que ja s'ha anunciat, llevat de la sonata per a piano i violí de Mozart. Per a aquesta, enlloc de la sonata en Si bemol major, tocarem la *Sonata en mi menor*:

a/ Allegro

b/ Tempo di Menuetto

Tot el restant del programa resta igual a l'anunciat. Joan Massià i jo, vam tocar abans d'ahir a Vich. Mossèn Romeu ens ha ensenyat els seus càntics franciscans sobre la lletra de vostè. Són exquisits i verdaderament franciscans, lletra i música...

El deixo, perquè estic molt enfeïnada.

Demà a la tarda, Miss Pegram anirà a la casa de vostè, portant-li les noves coses meves. Si pot deixar per a ella les indicacions de les dates de les sessions (franciscana i la de Parés) li en seré agraïda.

Agraïdíssima, llavors, sempre estic per tota cosa que vostè fa per a mi

Afectuosament».

Blanca Selva [Firma]

⁵⁰ Carta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.29, 4 pp.

47.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵¹

S.l., Dissabte 21-V-1927

«Estimat amic

Moltes gràcies per les indicacions rebudes. M'agraden molt...Heus aquí la continuació dels anàlisis...Li enviaré dilluns potser tot el restant. Si vostè ha pogut corregir algunes pàgines ja per a Dilluns podrà deixar-les a casa seva on Miss Pegram anirà a cercar-les (portant altres!) a la tarda de Dilluns.

Afectuosos records de la seva amiga».

Blanca Selva [Firma]

48.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵²

S.Gervasi

Carrer d'Elisa, 1 (1^{er}.)

S.l., 24-V-1927

«Cher Ami,

Voici la fin des analyses pour les sessions ! J'enverrai Miss Pegram chercher ce qu'il y aura de corrigé jeudi à la fin de l'après-midi.

Merci toujours et bonnes amitiés».

Bl. Selva [Firma]

49.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵³

S.l., 26-V-1927

«Cher ami,

Il m'est impossible d'aller vers vous cette après-midi ; c'est pourquoi je vous fais porter ce mot par Miss Pegram. Vous avez toutes les permissions pour couper tout ce que vous voudrez dans la conférence. J'avais déjà pensé moi-même que ce serait nécessaire, et vous pouvez en supprimer autant que vous voudrez.

⁵¹ Nota original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.30.

⁵² Tarjeta de visita original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.31.

⁵³ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.32, 4 pp.

Je vous remercie pour l'invitations d'aller entendre votre lecture de cette conférence, mais je dois y renoncer parce que je dois jouer avec l'orchestre Casals Dimanche matin, et cette de veillée du Samedi ne me permettrait pas d'être en état de bien jouer, d'autant plus qu'il ya repetition Samedi a 3 heures et que je me sens en ce moment assez fatiguée. Il serait donc imprudent que j'aïlle a Poble-Nou dans la nuit de Samedi au Dimanche, et je vous prie de m'excuser auprès des organisateurs. Je serai avec vous de pensée, et je vous remercie de la peine que vous allez encore prendre pour moi à cette occasion. Je sais avec quel cœur vous faites tout cela. Je vous regrette pour Dimanche matin, ce *concerto* est très beau et je pense que cela ira bien.

Encore merci et bien affectueusement à vous

Blanca Selva [Firma]

J'enverrai Miss Pegram chercher ce qui restera de la conférence pour Vendredi. Je pense que Miss Pegram ira chez vous Lundi après-midi. Encore merci pour les renseignements que vous m'avez donnés au sujet de ce que je vous avais demandé l'autre jour. Joan Massià est d'accord avec vous et ce sera donc non que je répondrai ...sans regret !».

50.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵⁴

S.l., 23-VI-1927

«Estimat amic

Una mica més de treball per a vostè! Heus ací les quartilles pel meu nou article pel Portaveu de l'Obrera !...Li demana de ben voler corregir-lo com més aviat millor, perquè ja es fa tard per a donar-lo per imprimir-lo. Enviaré a casa seva Miss Pegram Dissabte a la tarda. Penso que vostè haurà pogut enllestir aquest treball meu, perquè espero que no hi tindrà massa faltes: aquest article conté nombroses citacions...ja fa una matèria segura!

He comunicat a en Joan Massià la seva lletra d'ahir: Ens tindrem a disposició seva per a anar a visitar l'escultor quan tornarà aquí.

⁵⁴ Nota original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.33, 3 pp.

El deixo a la feina...com sempre! i li dic de tot cor bona festa seva pel seu sant.

Afectuosament:

Blanca Selva [Firma]

Ara vaig a posar-me a l'article per a "la Paraula Cristiana sobre l'esperit religiós de Beethoven" ».

51.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵⁵

S.l., Dissabte 25-VI-1927

«Estimat amic,

Un petit mot, de pressa per a dir-li de no oblidar que em caldria donar resposta definitiva al mestre L. en els primers dies de Juliol... Espero que la semana entrant vostè podrà saber alguna cosa de la qüestió escola...

Sempre agraïda, li dic els meus afectuosos records».

Blanca Selva [Firma]

52.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵⁶

S.Gervasi

Carrer d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, Dissabte 5-VII-1927

«Estimat amic,

En Joan Massià m'ha encarregat de dir-li que serà el Divendres pròxim, dia 8, a les 4 de la tarda, que podrà anar amb mi a Can Maragall. Espero que no el molestarà de trobar-s'hi amb nosaltres. A Divendres doncs, i ben afectuosament:

Blanca Selva [Firma]

Per la senyoreta Pegram, jo faig entregar uns mots al Sr. Joan Maragall per avisar-lo de la nostra reunió a casa seva».

⁵⁵ Nota original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.34.

⁵⁶ Nota original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 36.

53. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵⁷

S.l., Dimecres 6-VII-1927

«Estimat amic,

El nostre bon amic Massià no podrà venir avui al taller d'en Llimona. Això li serà absolutament impossible. Jo hi aniré doncs sola. Em trobaré en el carrer, davant la porta d'en Llimona, una mica abans de $\frac{3}{4}$ de 7, esperant l'arribada de vostè, perquè no vull entrar sola a casa d'en Llimona, que no conec, i amb qui la conversa em seria difícil!

Doncs ens trobarem a la seva porta, de manera a poder entrar junts.

Altra cosa: En la seva revisió del meu article sobre l'esperit religiós de Beethoven, vostè va corregir sempre l'ortografia de "religiós" en "rel.ligiós". Com es fa això? En els precedents escrits meus en els quals vaig usar, sovint, del mot "religiós", o altres paraules emparentades amb aquest mot, mai vostè no va corregir-me'n l'ortografia. I mai no vaig llegar la de "rel.ligiós" en els escrits catalans que, fins ara vaig poder llegar.

Vinc de consultar els diccionaris que tinc a casa. En el *Diccionari Català-Castellà*, d'en Rovira i Virgili, es troven les dues ortografies: religiós i rel.ligiós, sense cap indicació de superioritat a favor de l'una o de l'altra. En el *Pal·las* de E.Vallpes, català-francès-castellà, l'única ortografia és la de "religiós". En el *Diccionari ortogràfic abreujat*, d'en Pompeu Fabra, que vostè em va donar és indicat (página 53) "Religió" (no "rel.ligió") i en l'*Ortografia catalana* del mateix Pompeu Fabra es diu (página 30): "Entre els mots que apareixen sovint escrits erròniament amb *l.l*, assenyalem: *elegir, elecció, elidir, elisió, estelat, celebrar, religió, tolerar...*"

A qui creure llavors? Li confesso que aquesta ortografia de rel.ligiós em fa un efecte desagradable, perquè no em sembla correspondre a res. El llatí usa de l'ortografia "religió", "religiós", i totes les llengües llatines que conec empren l'ortografia amb una sola "l".

Em dirà vostè la raó d'aquest canvi, i si puc tenir-m'en a la precedent ortografia: "religiós", sense entrar en conflicte amb no sé quina norma desconeguda de la meua pobra cultura.

Moltes gràcies sempre, i a $\frac{3}{4}$ de 7. Davant de la porta del taller d'En Llimona.

Ben afectuosament».

⁵⁷ Carta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 37, 2 pp.

54. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁵⁸

S.l., Dissabte 9-VII-1927

«Estimat amic,

Li envio aquí les quartilles per a la “*Paraula Cristiana...*“. Trobarà també aquí el modest tribut que En Joan Massià i jo li enviem per a la seva feina de les sessions de la sala Parés. Com l’any passat, pensem que serà millor donar-li així que en un objecte de record que podria no faltar-li. Així vostè mateix pot escollir allò que li agrada millor o que li és més necessari.

Amb tot el nostre agraïment i el nostre afecte».

Blanca Selva [Firma]

55. BLANCA SELVA A PAU CASALS⁵⁹

S. Gervasio

Barcelona, 13-IX-1927

«Sr. Pau Casals

Chère Ami,

Je me permets de recommander à votre bienveillante attention le jeune pianiste Xavier Gols, de Tarragona, qui doit passer ces jours-ci les épreuves pour obtenir la bourse de la Diputació de Tarragona.

Ce jeune homme désire ardemment venir travailler le piano avec moi à Barcelone. Il a déjà voulu le faire l’an passé, tout en habitant Tarragona mais l’éloignement et les difficultés de faire coïncider nos jours de liberté faut qu’il n’y a presque pas moyen matériels de venir assez fréquemment – encore moins de demander quelque temps ici – pour entreprendre le travail du *fond* que vous savez être indispensable à tout artiste qui veut...en devenir un!

De sorte que ce jeune homme se sentant entrouvé absolument pour faire le travail qu’il sera nécessaire, s’est décidé à se présenter pour obtenir cette bourse

⁵⁸ Nota original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.35.

⁵⁹ Carta original manuscrita. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals núm. 367-7294/04.01, doc. 137.

d'étude. Si je me permets de vous en parler c'est que je sais sa véritable musicalité, très fine et qui peut arriver à donner un très bon résultat dans relativement peu de temps, s'il peut arriver à être guidé d'abord dans son travail, ce qu'il n'a jamais eu.

Il n'a pu travailler avec moi les heures qu'il jouera au concours, car j'ai été absente de Barcelone depuis le mois de juillet et ne vient que d'y revenir ces jours-ci. Ce qu'il fera est donc de lui seul. J'espère qu'il obtiendra ce qu'il désire, c'est-à-dire cette possibilité de venir *travailler*.

Je m'excuse de vous écrire aussi, mais je pensais que, le connaissant déjà un peu et pouvant ainsi d'autant mieux rejoindre de ses possibilités artistiques, cela ne ferait que faciliter pour vous l'appréciation toujours si difficile à faire dans le contact superficiel des concours.

À bientôt j'espère, cher Ami, je vous dis toute ma sympathie».

Blanche Selva [Firma]

56. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶⁰

S. Gervasi

Carrer d'Elisa 1 (1º)

S.l., 21-X-1927

«Cher ami,

Voici les programmes...Enfin! Ils sont magnifiques. Vous verrez la charme de toutes ces petites œuvres anciennes...Et la beauté de certaines pages italiennes, si ardentes et expressives ...et ce qu'en fait Joan Massià !...Nous croyons que ces séances sont susceptibles de plaire beaucoup. Les explications seront très courtes, car il n'est pas besoin d'entrer dans des détails pour que la plupart de ces œuvres aillent directement sur auditeurs.

Et il y a les 2 grandes œuvres de Franck, pour piano et la Sonate...Sans compter les sonates de Brahms qui sont intéressantes et la sonate de Fauré, et la 1^{ère} de Schumann. De Schubert il y a les meilleures choses, et de Chopin aussi. Il y a notamment un scherzo de Schubert pour violon et piano qui est un bijou. Enfin vous verrez !

⁶⁰ Carta ms. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.38.

Les belles pages de Nardini, Veracini, Corelli parmi les Italiens nous enthousiasment...Et Pergolesi, et Tartini, et Geminiani, et Locatelli...etc., etc.

Les 2 pièces de Séverac sont des mélodies que Joan Massià a tressat pour le violon où elles réussissent à merveille. Mais je ne crois pas qu'il faille l'annoncer encore parce que je n'ai pas eu ce temps de demander l'autorisation à l'éditeur. Nous avons l'intention de demander à ce que cette transcription soit publiée. Mais jusqu'à ce que je peu savoir quelque chose de précis là-dessus, il vaut mieux n'en pas parler. Ce sera tiré au clair avant les séances ou nous les donnerons, et alors on pourra faire de la propagande là-dessus. Pour l'instant, il vaut mieux mettre les titres sans autre explication.

Je vous ai fait les programmes en double : les uns, simplifiées, pour le programme général; les autres, avec tous les sous-titres, pour le programme particulier de chaque séance.

Il se pourrait naturellement, que quelques détails de ceux-ci se transforment durant les cours de l'année, car nous avons du faire tout ça trop vite pour être absolument certains de tout. Il est possible que des certaines œuvres, au lieu de jouer les sonates entières, nous n'en donnons que les fragments les plus beaux, comme nous avons fait pour beaucoup d'autres. Mais ça sera suffisant de le savoir le mois précédent de chaque séance.

Pour l'instant les programmes I et II sont définitifs et c'est l'essentiel. Pour les dates, voici celles qui me semblent convenir le mieux, entre les fêtes multiples de l'année, et nos personnelles obligations :

I	II	III	IV	V	VI	VII
<u>Dijous</u> 10 de Nov. / 22 de Déc. / 26 de Gen. / 23 de Feb. / 29 de Març/ 19 Abr./ 10 de Maig						

VIII
Divendres 8 de Juny, qui se trouve le lendemain del Corpus, qui empêche de prendre le Dijous cette fois-là.

[...]

57. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶¹

S. Gervasi

Barcelona, Jeudi 27-X-1927

«Cher ami,

Comme nous voyons, Joan Massià et moi, qu'encore n'ont pas été annoncées de tout nos sessions de la Sala Parés, nous estimons qu'il serait imprudent de les commencer à la date prévue du 10 Novembre.

Il vaut donc mieux les remettre au mois suivant. La 1ere. session aura lieu le 22 Décembre, et en Janvier nous ferons 2 au lieu d'une, l'une le Jeudi 12, l'autre le 26, comme elle devait avoir primitivement lieu.

Donc entendu ainsi :

I 22 Décembre

II 12 Janvier

III 26 Janvier, et à partir de là sans changement sur ce que je vous ai déjà indiqué.

Au cas où les programmes généraux seraient déjà imprimés, il n'y aura qu'à s'en servir, annonçant qu'à cause qu'un changement dans la tournée de France il est nécessaire de reculer la date d'ouverture. S'il n'y a encore rien d'imprimé, on n'annoncera rien et on fera tout de même savoir que c'est à cause de cette tournée qu'il y a une perturbation pour l'ouverture et qu'on remet les dates comme je vous les inque ici...

Je vous dis en hâte notre bien amical souvenir. Nous avons joué bien à Vilafranca del Penedès et demain à Badalona. Nous sommes dans un travail formidable.

Bien amicalement à vous».

Blanca Selva [Firma]

58. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶²

S.l., Dimanche matin 6-XI-1927

«Cher ami,

J'ai reçu votre lettre hier soir, j'ai été en faire part à Joan Massià. Il est possible qu'il se produise bien plus d'abouements ces jours-ci, car, rien que dans mon petit

⁶¹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.39, 2pp.

⁶² Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.43, 2pp.

entourage d'élèves, personne n'a encore pris ses billets actuellement, et cependant on a l'intention d'y aller.

Chez Doesio, cette semaine encore, on a réondre à des personnes qui allaient s'abonner qu'ils n'avaient ni programmes ni billets...Je vous en avertis pour que vous sachez à quoi vous en tenir.

Cependant, malgré qu'on puisse espérer une "amilioration" notable d'ici à jeudi, il est certain que la chose à [doit] être prise trop de court et qu'il doit être prudent de remettre. On a [du] s'occuper surtout de Casals et de Bauer ces jours-ci et sans doute cela n'a pas été favorable à faire dépêcher les gens pour nous. Il faut donc ajourner pour le Mercredi 21 Décembre. Il n'y a qu'à prendre les Mercredi, veille des Jeudi choisis, puisque vous pensez ce jour plus favorable.

Joan Massià demande que l'annonce de cet ajournement soit fait : *a causa d'una modificació obligada en el contracte que tenim per aquest mes i pròxim, a l'estranger, modificació aliena a la vostra voluntat.*

Et il faudra d'utiliser le temps d'ici le 21 XII pour bien lancer ces sessions.

Je vous fais vite porter ce mot et je vous envoie nos meilleures amitiés :

Blanca Selva [Firma]

Toujours pas reçu aucun exemplaires de la *Paraula Cristiana*...Je voudrai bien en avoir 4 exemplaires avant mon départ car jamais voulu en donner là-bas...Je désirerais bien avoir aussi des *Revista Musical* du dernier numéro paru...».

59.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶³

S.Gervasi

C. d'Elisa 1 (1°)

Barcelona, 9-XI-1927

«Cher ami,

Nous ne savons que vous dire au sujet des dates, étant complètement ignorants de ces choses...Est-ce qu'il n'y aurait pas l'inconvénient, en changeant seulement une

⁶³ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.40, 2pp.

partie des jours, de ne contenter ni les uns ni les autres ? Nous sommes incapables de le savoir...

Voyez donc cela pour le mieux. Si vous êtes hésitant, vous pourriez peut-être consulter des gens amis plus compétents que nous dans ces questions. Pujol par exemple.

Enfin faites cela pour le mieux. Nous prendrons les jours que vous fixerez.

En tous cas, 2 séances en Janvier dans les environs des dates que je vous avais envoyez c'est à dire vers le 12 et le 26.

Nous partons Samedi matin. Voici nos adresses :

13 au 15 Nov. : aux bons [soins] de Mlle. Lacharrière.

(*Francia*) 61, rue de la République, Lyon (Rhône)

16 au 18 Nov. : aux bons soins de M. Sarrazin

17, rue de la Flèche, Moulins (Allier)

19 au 22 Nov. : chez Mme. Roudanez

9, rue de Médicis, Paris (VIe.)

24 au 27 Nov. : aux bons soins de Mlle. Metz.

10, faubourg de Pierre, Strasbourg (Alsace)

29 au 30 Nov. : chez Mme. Roudanez

9, rue de Médicis, Paris (VIe.)

1^{er}. au 3 Dic. : aux bons soins de Me. Lauveryns.

(*Bélgica*) 36, rue de Treurenberg, Bruxelles

4 au 5 Dic. : aux bons soins de la Schola Vervietoise

(*Bélgica*) 146, rue de Liège i Verviers

6 au 8 Déc. : chez Mme. Roudanez

9, rue de Médicis, Paris (VIe.)

puis retour au bercail !...*si Déu vol !*

Je me sauve vite, j'ai un travail fou. Toutes nos ferventes amitiés, de Joan Massià et moi».

Blanca Selva [Firma]

60. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶⁴

París, 29-XI-1927

«Cher ami,

Voici nos programmes de Nancy et de Strasbourg. Nous revenons enchantés de nos publics de Lorraine et d'Alsace. A Nancy, la grande salle Poiriel (dans laquelle on ne donne habituellement que des concerts d'orchestre) était toute pleine d'un public attentif et enthousiaste (froid à l'ordinaire !) composé de nombreux musiciens (beaucoup de violinistes, entre autres, qui suivaient la chaconne de Bach sur la musique et prenaient de nombreuses notes) d'une grande masse d'auditeurs dits "populaires", et de nombreux amateurs bien formés à l'audition des grandes œuvres par les nombreux et excellents concerts d'orchestre que Guy Ropartz, alors qu'il était Directeur du Conservatoire (pendant plus d'une vingtaine d'années et jusqu'à la fin de la guerre) y a donné, dans lesquels ont été jouées les plus belles œuvres de la musique ancienne et moderne, et se sont souvent fait entendre les plus renommées virtuoses. Nancy était à cette époque la première ville de France au point de vue de la culture musicale.

Ce public, heureux de trouver un beau programme, était accouru en foule et il démontre sa satisfaction avec un enthousiasme croissant qui s'est manifesté avec abondance spécialement après la chaconne de Bach, l'op. 109 de Beethoven et la sonate de Franck.

De Strasbourg, on peut rendre compte en termes à peu près identiques. Public extrêmement nombreux et dont l'attention et l'enthousiasme ont été croissantes d'un bout à l'autre du concert, achevant par d'interminables ovations après la sonate de Franck. Ensuite, chaleureuses félicitations de Guy Ropartz et de nombreux professeurs du Conservatoire, artistes et amateurs, tous pleins d'enthousiasme.

Execution de ces 2 concerts : dans celles de nos meilleurs jours. Et maintenant demain la 2^e de Paris... Il paraît qu'il doit y avoir encore plus de monde qu'au premier. Et après-demain départ pour la Belgique... Et dans tout ceci, voici bien des 24 heures que nous ne savons plus ce que c'est que la lumière du jour ! Oh ! notre pays bleu et or !

Amitiés à tous de nous deux, en attendant le revoir. Cordialement à vous».

Blanca Selva [Firma]

⁶⁴ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.41, 2 pp.

61. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶⁵

Bruxelles, 2-XII-1927

«Cher ami,

Notre 2^e. concert de Paris après les proportions d'une vrai triomphe, tant du côté matériel que du côté artistique. On a du refuser plusieurs certaines de personnes, après avoir augmenté la capacité de la salle, à la dernière minute, autant que possible par l'adjonction de plus d'une certaine de places sur l'estrade, non prévue dans la normalité de la salle Chopin (515 places).

Ça a fait une animation extraordinaire avait le concert car on se disputait ferme et on se battait presque à la porte pour entrer, cela a produit un grand retard pour commencer car on n'avait pas prévu pareille affluence et les places supplémentaires n'étaient pas préparées. On a profité tellement de tous les coins possibles de la salle et de l'estrade que nous-mêmes avons de la peine à atteindre notre place pour jouer ! Et quelle chaleur ! C'était presque injouable !

Au point de vue artistique ça été aussi réussi. Dès le début du concert, notre première sonate (op.30 n° 3 de Beethoven) l'enthousiasme s'est manifesté avec des ovations frénétiques et des cris de, bis à bis, de toute la salle...Mais selon notre [contenu] nous n'avons rien [bissi] ! Comme nous avons regretté les amis de Barcelona...car cette sonate, déjà au début du concert, elle est sortie comme jamais ! Vraiment elle semblait éclore comme par miracle, comme si nous n'y étions pour rien !

Le concert s'est continué ainsi, dans une atmosphère du plus haut Art et de vibration enthousiaste du public. Joan Massià a été obligé de revenir ce fois après la chacone de Bach, au milieu d'interminables ovations.

L'op. 109 de Beethoven s'est manifestée avec un rayonnement profond encore plus fervent que tout ce que j'ai pu lui faire atteindre jusqu'à maintenant. Et la Sonate de Franck a chanté tout là-haut, dans la région sublime où entraîne les âmes l'Arietta admirable et immaculée de l'op. 109. Enfin, ce fut vraiment un des plus beaux concerts de notre vie jusqu'à présent.

C'est donc pour nous une joie complète de pouvoir ainsi donner chaque fois davantage, et de constater que les publics répondent, que même celui si désorienté de Paris peut cependant recevoir quelque chose de ce message de Beauté vrai et s'en [...] enthousiasmer. L'organisateur des concerts de Paris nous disait après ce dernier que

⁶⁵ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.42, 4 pp.

c'était très regrettable que nous n'ayons pas une série de 4 concerts, car le succès serait allé ainsi, un augmentant à chacun.

Malheureusement, nous ne pouvons faire davantage cette année à Paris, mais pour l'an prochain nous le ferons. Nous sommes vraiment heureux de constater la complète réussite de cette tournée jusqu'ici. Les conditions générales cependant, sont mauvaises partout, et la réussite si complète de nos concerts surprend tout le monde, tant les concerts sont peu suivis en général.

C'est donc un très bon signe et un véritable encouragement pour nous, car cela promet d'espérer pouvoir avoir une action artistique efficace. Cela constitue donc une véritable triomphe de la bonne, de la sainte cause que nous servons, et nous en sommes réconfortés. Nous pensons constamment à nos amis de notre cher pays de lumière. A bientôt le revoir. Je vous enverrai les nouvelles des concerts de Bruxelles et de Verviers.

Nos meilleures amitiées».

Bl.Selva [Firma]

62.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶⁶

Bruxelles, 3-XII-1927

«Cher ami,

La tournée se tire...Bruxelles passé plus que Verviers. Inclus le programme de Bruxelles...Public attentif et enthousiaste, comme tous ceux que nous avons eu jusqu'au présent. L'attention fervente se manifeste dès la 1ère. séance, et l'enthousiasme va croissant jusqu'à la fin du concert. Là, les ovations sont devenues spécialement chaleureuses et prolongées, après les 2 derniers numéros du programme : Chabrier et Roussel.

Et toujours, au-dessus de nous, autour de nous, cette absence de ciel, de lumière...Il semble que la clarté diffuse et blafarde qui se devine, parfois, à travers les fenêtres, soit hostile, tant elle est opaque et laide, et l'on n'a que l'idée de fermer les volets ou les rideaux et de se calfeutrer dans la pièce close comme dans une boîte protectrice, sans plus rien savoir de l'existence du ciel qui a mis le soleil aux oubliettes ! Quelle impression pénible et comme cela explique bien les conceptions factices qu'arrivent à élucubrer les cerveaux septentrionaux...Comme la terre est hostile et le ciel sans certitude...

⁶⁶ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 44, 2pp.

Oh! la blavor de casa nostra... Comme il faut plaindre ceux qui ne peuvent plus s'y baigner...ceux qui l'aiment et qui *s'en enyoren potser per a sempre...* Ce concert de Bruxelles faisait penser plus encore à tout cela. Et s'est toujours bien pour pouvoir œuvrer davantage chez nous que nous pensons à réaliser ces pénibles tournées, seulement donc parce que, du moins, nous sommes deux, bien semblables et bien [à un]...

À très bientôt le revoir, les *audicions explicades, i tot...*

Meilleures amitiés de nous deux».

Blanca Selva [Firma]

63. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶⁷

Dans le train de Verviers à Paris, 6-XII-1927

«Cher ami,

Nous commençons à nous rapprocher *de casa nostra* ! Il fait soleil depuis hier. Et notre dernier concert à Viviers, fut des plus dignes de consommer cette belle tournée. Verviers, si voisine de Bonn, nous donnait bien envie d'aller rendre visite à la patrie de Beethoven. Verviers a clôturé bellement la série de nos concerts *a fora, d'aquesta* tourné ! Public nombreux, attentif d'abord sans plus au début (ni Joan Massià ni moi n'avons jamais joué à Verviers) nous avons senti l'auditoire s'éprendre de plus en plus et devenir intensément fervent pour les 3 derniers grandes œuvres.

La chacone de Bach, l'op. 109 de Beethoven et la sonate de Franck. Le concert s'est terminé d'une manière vraiment triomphale, tant par la qualité de notre execution à tous deux (c'est encore là que nous avons donné le plus complètement tout ce que nous avons en nous actuellement) que pour la ferveur et l'enthousiasme du public.

On nous à engagés pour plusieurs concerts à Verviers et région, pour la saison prochaine, avec orchestre, et en musique de chambre. Ainsi nous allons rester *a casa nostra amb doble alegria...* Nous sommes heureux d'avoir peu vraiment bien accompli notre tâche *a fora...*

À très bientôt l'heureux revoir. D'ici là nos meilleures amitiés».

Blanca Selva [Firma]

⁶⁷ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.45, 2pp.

64. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶⁸

S.l., Dimecres 14-XII-1927

«Cher ami,

Je vous envoie en hâte la suite de mon travail pour la conférence prochaine...bien prochaine. Je n'ai pu achever encore, mais il en reste très peu à faire (seulement les 3 *Moments Musicaux* de Schubert). Je les ferai porter demain à la fin de la matinée pour Miss Pegram.

Voulez-vous être assez bon de lui remettre les corrections de ce que je vous ai laissé de cette conférence avant de partir (le *Prélude-Choral et Fugue* de Franck, et la *Sonate* de Schumann). Je dois vous demander aussi de me corriger au plus tôt tout ce qui reste afin que je puisse recopier et apprendre !

En toute hâte je vous envoie ceci et toutes mes meilleures amitiés».

Blanca Selva [Firma]

65. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁶⁹

S.l., 19-XII-1927

«Cher ami,

Un mot en courant pour vous demander de dir a M. Maragall de bien *chauffer la salle d'audition et la salle où nous devons attendre quand nous ne jouons pas*.

L'année dernière cette petite salle où nous attendions était glaciale. On risque d'y prendre mal en venant de jouer, et on y prend si froid avant de jouer qu'on n'est pas en conditions pour remuer les doigts comme il faut...

Donc, il faut absolument mettre une *estufa* dans cette salle d'attente, sans préjudice du chauffage nécessaire dans la salle, c'est-à-dire, de ne pas enlever les estufes utiles à la salle pour en mettre une dans la petite salle mais en ajouter une pour cette petite salle !

Le bon chauffage est indispensable pour les auditions musicales, à tous points de vue :

- 1/ Les auditeurs écoutent mal s'ils ont froid.
- 2/ Auditeurs et artistes risquent de prendre mal.

⁶⁸ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.46, 2 pp.

⁶⁹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.47, 2 pp.

3/ Les artistes jouent mal s'ils ont froid aux doigts.

4/ Les instruments (surtout le violon) sonnent mal dans l'air froid.

Donc, il faut faire le nécessaire pour assurer de bonnes conditions de chauffage, et c'est très facile, puisqu'il n'y a qu'à mettre le nombre d'*estufes* voulu.

En hâte, toutes nos meilleures amitiées. Concert délicieux hier à Manresa. C'est un milieu charmant, si cordial et amant de l'art vrai...Affectueusement».

Blanca Selva [Firma]

66.RAMON TORRA A BLANCA SELVA⁷⁰

Orfeo Manresa i Conservatori de Música

Manresa, 21 Desembre 1927

Sra. Blanca Selva a Barcelona

«Distingida Sra,

He rebut la seva tarja i els programes de les sessions musicals de can Parés ; gràcies, però en llegir-los, com qui's posa a prop dels ulls una llaminadura, n'havem sentit un ferm desig, quasi una gelosia. Vol dir-me, distingida Sra., si arran mateix de cada data d'aquelles en les quals es donarà cada una de les vuit sessions, fóra possible establir-ne altres de paral·leles, amb iguals programes per tal d'evitar tota preparació nova ? – i si és possible en l'aspecte de temps, vol indicar-me quantes inscripcions fóra necessari recollir, o millor encara, quina quantitat com a mínim deuríem assegurar per cada sessió? – Si pot contestar-me la primera pregunta afirmativament, no li serà difícil senalar la segona, i llavors, nosaltres procurarem entre nostres amistats, el fer possible aquest esdeveniment a casa nostra.

Si no poden ésser vuit, la primera ja és feta i faltaria encara tota preparació, es podria fer una cicle més reduït, l'elecció de Vostès...Anem [...], les dates, és clar que per nosaltres serien preferibles tardes de dies festius o bé vetlles de vigílies...i en últim terme, tots els dies al vespre per quant de fer-se, com s'hauria procurat prèviament la inscripció a tot el cicle, l'assistència seria assegurada.

⁷⁰ Carta original manuscrita en catalán copiada por Blanche Selva y adjunta en la carta del 24-XII-1927 a Joan Llongueras, junto con otras dos críticas copiadas de sus conciertos en Manresa, 2 pp.

No res més per avui, sinó el testimoni de nostra gratitud per la tarda feliç que vostès ens procuraren el passat diumenge; li acompanyo uns retalls de periòdics que crec [traspuen] sinceritat.

Dongui molts records a n'en Joan Massià qui tant justament comparteix amb vostè la glòria tant merescuda, per l'exemplar tasca que duen a terme contínuament.

Rebi les salutacions més distingides de son [fervent]».

Ramon Torra [Firma]

President de l'Orfeó Manresà

67.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷¹

San Gervasi

Carrer d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, 22-XII-1927

Al senyor D. Joan Llongueres

«Mon bien cher ami,

Je voulais vous écrire en catalan...mais j'ai si peu de temps disponible que je me décide à la faire en français que je puis écrire plus vite encore...Comme je préférerais que ce soit le contraire ! Mais, en français ou en catalan, c'est la même chose que je veux vous dire. Et c'est toute ma reconnaissance et ma joie.

Certes, je savais par vous ce qu'il en était de ce mystereux présent ! Et je savais pour vous qu'il était magnifique ! Mais les choses vraiment bonnes et belles dépassant toujours les attentes. Et malgré tout, elles restent une véritable surprise et elles causent une joie indicible.

Le seul regret que j'éprouve, c'est de ne pas voir figurer votre nom sur ce livre. Car sans vous, ce livre n'aurait pas existé ainsi, ni dans sa belle langue, ni, sans doute, dans sa substance.

La joie, ce n'est pas tant de la beauté du présent qu'elle vient ; c'est de sentir si chauds, si bons, si sincères, si profondément attachés, si dévoués, si vraiment aimants, les cœurs des amis...

⁷¹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.48, 6 pp.

Rien ne peut m'aider plus dans ma tâche que cette affection dont je me sens entourée ici par vous tous. Certes, j'ai en déjà des amis...mais je n'ai jamais pu me sentir en telle sécurité que milieu d'eux ; je ne me suis jamais sentie protégée, bercée, portée, leur bonté, leur affection, comme je me sens ici dans votre cher groupe amicale.

Et plus que jamais, je sens que ne me suis pas trompé, que c'est bien ici mon bercail, et que je suis bien vôtre, et que vous êtes bien mieux, et que tous ensemble nous sommes un pour œuvrer de plus en plus, de mieux en mieux *i* pour nous aider, pour nous aimer toujours davantage.

Je ne puis vous dire comme cela me fait du bien. J'ai tant besoin de ces reconforts, de ces encouragements, de ces vitalisations...Je suis si faible, malgré qu'il vous en paraisse...La préface *del* Mestre Millet !...Quelle chose admirable ! Cela respire un parfum d'évangile. Cela est auguste comme la parole d'un grand *bisbe*. Cela est doux comme la carisse d'un père. Cela est pur et fervent comme la joie d'un enfant.

Et quelle beauté, quelle majesté dans cette simplicité fleurie, lumineuse, ardente et paisible ! Ses paroles me confondent. Elles me font davantage sentir encore combien je suis loin du but, combien je suis indigne encore d'être ce dont on a besoin...

Pourtant elles m'apportent en même temps confiance et courage. Il n'est pas possible de s'arrêter en chemin quand on est appelé par de tels cœurs ; quand on sent l'amour de tels êtres.

Je ne puis que bénir Dieu et m'abandonner à Lui et à mes véritables, mes bien-aimés amis.

Réjouissons-nous donc tout ensemble. Et tous ensemble marchons les mains réunies et le cœur donné et reçu dans l'ineffable union de ceux qui n'ont qu'un même idéal.

Bien affectueusement, et en profonde reconnaissance».

Blanca Selva [Firma]

68.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷²

S.l., 24-XII-1927

«Cher ami,

⁷² Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.49, 2 pp.

Je suis décidément tout à fait comblée de choses exquis, cette année...Je suis heureuse de votre présent. Votre beau livre arrive délicieusement, me portant tout la charme de votre anné dont j'aime tout la fraîcheur embaumée et l'ardeur embrasie. Merci *de tot cor...*

Merci aussi pour Joan Massià a qui j'ai porte votre livre pour lui et qui en a été tout heureux. Il vous le dira d'ailleurs lui-même.

Je vous joins ici la copie d'une lettre que j'ai reçue hier et qui nous fait beaucoup de joie. Comme je sais qu'elle vous en fera aussi, je vous fais cette copie.

Quelle merveille de voir cette sincère soif de beauté, et cet enthousiasme pour la sincerité ! Sûrement nous acceptons cette demande. Elle est trop touchante. Voilà une chose dont il faudra parler, même publiquement. Quel bel exemple donnent ces braves [...] d'un petit pays de Catalunya...c'est vraiment *emocionant* et touchant.

Je vous laisse, cher ami. Merci de tous vos vœux, je vous dis les mies, les nôtres tous fervents, tous pleines d'affection pous vous. Dieu [vénielle] bénir les désirs de votre cœur et vous combler de plus en plus de ses grâces.

Bon Nadal i bon any, sí, amic, i tota mena de benediccions.

Afectuosament

Blanca Selva [Firma]

Je vous copie aussi les articles de Manresa, parce que je sais que vous aimerez sentir ce jeune et touchant respect et ferveur».

69.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷³

S.l., 26-XII-1927

A en Joan Llongueras

«Cher ami,

Un peu de travail pressé, pour vous en attendant que je vous en envoie, *encara i sempre* ! d'autre !

⁷³ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.50, 2 pp.

Aujourd'hui c'est mon article pour le *Portaveu de l'Obrera* du 1^{er}. Janvier prochain, que je vous envoie. Je n'ai pu l'écrire jusqu'ici. Et c'est pourquoi c'est très pressé, car il faut que je le donne au plus tôt. Je l'enverrai prendre après-demain mercredi matin chez vous.

Je vous prie de très bien respecter mon texte, cette fois ! Ami...et de vous occuper seulement de la syntaxe et de la grammaire, quand vous arrivez vers la fin de cet article...je ne vous donne pas le droit d'opiner sur mes opinions...en ce qui touche à ce que vous lirez pages 9, 10 i 11...

Mais que ceci vous dire seulement que...nous pensons bien pareil, et nous aimons bien les mêmes choses, de la même façon...

Bien affectueusement, toujours merci».

Blanca Selva [Firma]

70.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷⁴

S.l., 6-I-1928

«Cher ami,

Je reçois vos invitations pour Joan Massià et moi...Hélas ! ni l'un ni l'autre ne pouvons en profiter...Le travail nos submerge ! Je vous fais porter par Barbara Pegram le manuscrit pour la prochaine session Parés.

Vous trouverez le *programme détaillé* pour cette session (programme qui comporte 2 suppressions d'œuvre sur celui annoncée dans le programme général (Francoeur et une des pièces de Brahms). J'ai écrit *en courant* la fin des commentaires, et je m'excuse de ce gribouillis informe que je vous envoie. Si vous venez Dimanche matin à notre concert de "l'Obrera", voulez-vous me porter les mots corrigées. Si non, j'enverrai Miss Pegram les chercher après le concert ce même Dimanche, car il me faut le temps de les copier et de les apprendre.

À Dimanche j'espère. Le programme est magnifique :

Beethoven op.39, n° 3 [*violí i piano*]

Bach *Xacona*

Scarlatti piano

Lamote de Grignon, Weber,

⁷⁴ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.51, 2 pp.

Rameau-Mozart [vl., p.]

Franck Sonata !

Je regrette plus que je ne peux dire de ne pas être auprès de vous aujourd'hui. J'y suis de cœur, du moins.

Bien affectueusement».

Blanca Selva [Firma]

71.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷⁵

San Gervasi

Carrer d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, 9-I-1928

«Cher ami,

Un mot en courant, de la part de Joan Massià : Voulez-vous faire annoncer la session de Jeudi, comme l'autre fois, dans la page d'annonces payantes de *La Vanguardia*, et de *La Veu de Catalunya*, et si elle reparait à temps, dans *La Publicitat*. Il faudrait que ça paraisse après-demain Mercredi sans faute. C'est dommage qu'on n'y ait pas pensé plus tôt et que ça soit maintenant trop tard pour faire annoncer demain. Mais enfin Mercredi, veille de la session, ça peut encore être bon.

Prière de veiller à l'orthographe des noms. L'autre fois, à *La Vanguardia* et à *La Veu de Catalunya*, on a orthographe de nom de Joan Massià i Macià !!! Joan Massià m'a dit aussi qu'il lui semble meilleur de ne pas parler de prix, dans ces annonces, ni en abonnement ni autrement. Simplement annoncer la session. Les gens ainsi peuvent à l'idée de devoir prendre un abonnement. Il y a certainement beaucoup de gens qui peuvent venir à une séance et qui ne veulent pas prendre d'abonnements, dans ce cas il est préférable de n'en pas parler.

Il me semble ne rien oublier de ce qu'il m'a chargé de nous dire. Moi je vous demande à mon tour de ne pas oublier de me faire avoir le texte de la 1ère. conférence pour jeudi (avec le texte raccourci sur Franck, comme je l'ai lu à Can Parés).

⁷⁵ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.52, 2 pp.

Merci pour les corrections de la présente session. Barbara Pegram m'a dit que vous étiez fatigué, ce matin. J'espère que ce n'est rien de sérieux. Joan Massià aussi est bien fatigué ces jours-ci. Et le travail est toujours là...À Jeudi.

Affectueuses pensées de nous deux».

Blanca Selva [Firma]

72.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷⁶

S.Gervasi

Barcelona, 30-I-1928

«Cher ami,

Voici ce que je puis écrire de l'article du *Portaveu*...je continuerai pour le mois prochain ! Je vous serai bien reconnaissante de corriger cela le plus tôt possible car je suis déjà très en retard pour donner ces quatrièmes...

J'envoierai Barbara Pegram demain soir chez vous. Si vous avez peut-être corrigé tout ou partie, elle prendra cela. Pour la prochaine session Parés, oui, nous pensons qu'il est bon de mettre des annonces comme les autres fois, sans rien dire ni des abonnements, ni des prix...

Pour les gazettes que vous desirez faire sur les œuvres, les pièces les plus remarquables de ce programme sont :

Veracini	<i>Sonata</i> (vl. e pno.)
Brahms	<i>Sonata</i> (vl. e pno.)
Couperin,	Chopin (pno.)

Et c'est dommage de ne pas dire qu'il y a aussi une exquise *Gavotte* de Rameau, et d'autres exquises choses, car tout est ravissant en ce programme.

À vendredi, ami. Oui, le travail s'accroît, et le temps...diminue !

Meilleures amitiés de Joan Massià, et de».

Blanca Selva [Firma]

⁷⁶ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.53, 2 pp.

73.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷⁷

S.l., 31-I-1928

«Cher ami,

Je vous retourne les quartilles de la 1^{ere}. et de la 2^e. sessions, retour de Manresa ! La 1^{ere}. est incomplète, il y manque tout ce qui concerne *Preludi, Choral et Fugue* : le texte complet primitif, vous l'avez gardé après la *sessió*. Je ne sais si je pourrai avoir la joie d'aller à vos *Jeux d'enfants*...etc... Jeudi. En tous cas, voulez-vous me donner deux invitations pour Joan Massià et moi (en cas...on il nous serait possible d'y aller), et 2 invitations pas au même endroit pour un jeune canadien qui vient travailler avec moi pa Barcelona et que je vous présenterai d'ailleurs Vendredi à la session.

Je vous espère en suffisante santé pour supporter toute cette fatigue. En tous cas, si je ne puis aller Jeudi vers vous, ce sera de cœur et du pensée que j'y serai.

Affectueusement, tous mes mercis, toujours.

Blanca Selva [Firma]

J'enverrai demain soir Miss Pegram chez vous, chercher les places».

74.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷⁸

S.l., 17-II-1928

«Cher ami,

Voici votre travail forcé !! Je me réjouissais d'aller bien jouer de la fête d'enfants mais, hélas ! Cela m'a été impossible. Je le regrette vivement car j'adore vos réalisations si écrivaintes et parfaites de goût.

J'enverrai Miss Pegram demain soir chez vous pour chercher les pages que vous aurez pu corriger de mes quartilles.

Vous n'aurez pas, je pense, à travailler pour l'analyse de Franck, car je compte me servir de ce que j'avais écrit l'année dernière pour la séance franciscane. S'il y a des "raccords" de texte à faire, je vous les enverrai demain.

Merci toujours, et toujours bien amicalement à vous :

Blanca Selva [Firma]

⁷⁷ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.54, 2 pp.

⁷⁸ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.55, 2 pp.

Inclus le détail du programme de la prochaine session : avec les chargements voulus».

75. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁷⁹

S.G.

C. d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, 17-III-1928

«Cher ami,

Je vous envoie le programme détaillé pour la prochaine *audició explicada* (29 III). Il m'a été impossible d'écrire encore quoique soit del *parlament d'aquesta...Una feina espantosa ! Ara ens en anem cap a Bilbao, demà al dematí. Tocarem a la Sociedad Filarmònica el 21 amb un programa magnífic:*

Beethoven Sonata dita La Primavera (pno.i vl.)

Scarlatti 4 pièces (pno.)

Bach Xacona (vl. sol)

Mozart Rondó (vl., p.)

Franck Sonata (pno.i vl.)

i el 22 amb un altre programa tant magnífic com el precedent:

Mozart Sonata Sib (pno.i vl.)

Bach Adagio i Fuga (vl. sol)

Bach Concert Italià (pno.)

Veracini Menuet i Gavota (vl., p.)

Tartini Variacions sobre un tema de Corelli (vl., p.)

Rameau Gavota en RE (vl., p.)

Schubert Menuet

Kreisler Tambori xinès

Beethoven Sonata a Kreutzer (pno.i vl.)

Inútil dir-li que havem treballat de nou totes aquestes obres com si mai no les haviem tocat...En Joan Massià que va tenir la grip fa alguns dies es troba ara molt

⁷⁹ Carta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.56, 2 pp.

millor i esperem donar a Bilbao la Vasca unes bones execucions...Escriuré el més aviat possible el parlament de la 5^a sessió i li enviaré tant aviat [quan sigui] preparat...

Tornarem aquí, si Déu vol! Diumenge pròxim:

Adéu...Tota la nostra afecció d'en Joan i de jo, per a vostè».

Blanca Selva [Firma]

76.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸⁰

S.l., Dimanche soir 25-III-1928

«Cher ami,

Voici enfin *les quartilles pel parlament de Dijous*...Voulez-vous avoir l'amabilité de les corriger de suite. C'est heureusement très court. J'enverrai Miss Pegram Mardi matin à chercher ce que vous aurez pour revoir, tout si possible.

Nous rentrons de Bilbao, bien fatigués !!! Les concerts ont excellent marché et nous avons tournée là-bas pas mal de gens sensibles a la vrai beauté.

Pas le temps de bavarder...Merci encore toujours...

Nos meilleures amitiés, de Joan et moi.

Blanca Selva [Firma]

Pour la prochaine session, faites toujours les mêmes annonces et mefiez vous de l'ortographie de nom de Massià qu'on s'obstine à écrire Macià...quan on ne change pas le prénom en celui de...Française ! ».

77.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸¹

S.Gervasi

C. d'Elisa 1 (1^o)

Barcelona, Mercredi Saint 4-IV-1928

«Cher ami,

Miss Pegram m'a porté, ce matin, les deux exemplaires de votre livre que vous nous avez destinés, à Joan Massià et à moi. Demain matin je remettrai à Joan son

⁸⁰ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.57.

⁸¹ Carta original manuscrita. Barcelona. BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.58, 4 pp.

exemplaire, et je sais d'avance quelle joie il en aura. Je vous dis donc merci pour lui et pour moi.

J'ai commencé de parcourir ce livre, si bien le complément de *Nadal*. C'est une vraie bénédiction de voir éclore si à point, ces deux doux petits livres, si pleins de cœur, si imprégnés *dels divins misteris*... Ils mettent l'âme vraiment en plus directe communion avec les pensées sacrées qu'ils chantent. C'est une si vraie manière de prêcher, ami, la vôtre... Vous unissez si bien, dans votre amour, le Ciel et la terre, la sainteté et l'Art, les choses infinies et les plus humbles, faisant si bien sentir leur admirable et emouvante fraternité.

Merci de ces bons livres, bien cher ami, qui sont une belle et bonne œuvre, une de ces œuvres comme elles devraient d'être toutes. Et merci des si touchantes paroles que vous avez écrit pour moi sur ce livre.

Dieu sait comme je ne les mérite pas, comme je suis peut tout ce qu'il vous apparaît... Mais vos louanges si affectueuses, si vraiment fraternelles, si elles me font rougir en me montrant toujours plus quelle distance me sépare de l'idéal, du moins elles m'animent à m'en rapprocher un peu plus, afin de ne pas trop decevoir ceux qui m'aiment, et que j'aime. Leur bonté, du moins, me fait du bien et m'aide bien doucement et bien fortement. Et j'ai tout besoin de bonté et d'amour, tant besoin de soutien et d'encouragement pour m'élever dans la Voie sacrée de la vie...

Merci donc, ami fraternel dont le cœur est fervent et humble, ami qui savez chanter, et prier, et aimer... Votre vie, votre chant, vos amours, tout cela est si bien parfumé de la senteur incomparable *de la nostra aimada terra*...

Oh! la nostra terra, amic, com més canta cada dia en la meva ànima... I quina celestial dolcesa, i fortitud, té aquest cant pel cor que el sap entendre... Amic bo i germanívol, bona, santa setmana, i preguem junts en la Dolor i l'Esperança. Gràcies encara i sempre».

Blanca Selva [Firma]

78.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸²

S.l., Divendres 13-IV-1928

«Cher ami,

Voici le commencement de mes elucubrations pour la session du jeudi prochain. Vous trouverez inclus le programme détaillé pour cette session. Pas d'autres recommandations pour cette fois que pour les autres. Mêmes annonces dans les journaux.

Le programme de cette fois est admirable, dominé par le *Concerto* de Nardini et la *sonate* de Veracini, avec des Scarlatti merveilleux, des Pasquini délicieux, un Locatelli grave et beau, des bluettes de Séverac, Fauré et Schubert ravissantes et la *Sonate* de Fauré, inégale dans notre amour mais qui contient des choses vraiment charmantes et que nous jouons...comme il faut !

En hâte, les souvenirs de meilleure affectueuse de Joan Massià et de moi.

Je suis dévorée du travail...Vous connaissez ça !

Blanca Selva [Firma]

Je vous ferai porter demain la suite des quartilles. Si vous en avez déjà de corrigées de celles que je vous envoie aujourd'hui, Miss Pegram me les apportera de manière que Dimanche déjà je puisse recopier».

79.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸³

Barcelona, 14-IV-1928

«Cher ami,

Voici la fin des commentaires pour la VIe...

J'enverrai Barbara Pegram chez vous lundi matin pour chercher vos corrections.

Merci encore et toujours et tout amicalement à vous.

En hâte».

Blanca Selva [Firma]

⁸² Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.59, 2 pp.

⁸³ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.61.

80. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸⁴

S. Gervasi

C. d'Elisa 1 (1^o)

Barcelona, 24-IV-1928

«Cher ami,

Je viens vous demander de changer la date de la prochaine session de la salle Parés. Nous avons la 1^{ère}. de nos sessions als *Amics de la Música* le Mercredi 9 de Maig (*la segona el Dilluns 21*). Joan Massià est vraiment en trop mauvais état de santé ces temps-ci pour qu'il soit raisonnable de faire la session de la salle Parés le lendemain de ces fatigantes séances de nuit als *Amics*.

Il faudrait donc mettre la session Parés le Lundi 14, ou Mardi 15, ou Vendredi 18 (Le 17 est la fête de l'Ascensió). Nous avons la session de Manresa le Dimanche 13, de sorte que plus la session de la salla Parés sera pres de cette date, mieux ça vaudra, d'autant qu'il nous faut travailler pour la *segona sessió dels Amics*. Le 14 ou le 15 seraient donc les meilleures dates, s'il est possible d'avoir l'un ou l'autre.

J'ai en la joie de revoir, hier, un veil ami commun de Déodat de Séverac et de moi autrefois : le sculpteur Manolo. Vous devez le connaître sans doute. Mais au cas où ça ne serait pas, je vous le recommande de toutes manières et de tout cœur. C'est un vrai grand artiste, un de ceux qui n'ont pas d'époque, parce qu'ils font vraiment de l'Art, tout court...et tout grand ! Et cet homme a eu la plus malheureuse vie qu'on peut rêver. La biographie que vient d'en publier J. Pla est absolument exacte ; il n'y a aucune exagération ni déformation dans ce qu'il en dit.

Il faut faire connaître Manolo a force ici, car il faut qu'il y demeure, et qu'il y ait ainsi une belle valeur de notre temps de plus dans notre cher pays qui est aussi le sien...Une valeur de plus pour le vivifier, le garantir, l'ennobler encore...

Et pour cet homme qui a été si malheureux, si incompris moralement et artistiquement même par ceux qui le fréquentaient le plus, il faut qu'il soit entouré maintenant par tout nous autres, nous autres qui portons dans le cœur de la douce clarté du Crist, nous autres qui savons aimer l'homme avant l'artiste, sans séparer l'un de l'autre, en tous ceux que nous aimons.

Cet homme a besoin de trouver des *cœurs* auprès de lui, de manière à ce qu'il puisse à present croire au Bien dans l'humanité ; c'est un *noble* cœur, une âme *pure*...et

⁸⁴ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.62, 4 pp.

sa pureté plus hautes et plus admirables encore. Je vous le confie, ami, sachant les trésors de votre cœur et la sensibilité de votre âme, dans la vie comme dans l'Art.

Voici un autre frère venu parmi nous, faisons fête autour de lui et ne l'abandonnons jamais.

En hâte, je vous dis toujours merci et je vous envoie mes souvenirs bien affectueux.

Blanca Selva [Firma]

Manolo est en ce moment immobilisé par des rhumatismes aux jambes. Il demeure pour l'instant *Ronda de S. Antonio, 102 (3^o-2^a)*. C'est tout juste à la place de *l'Universidad*. Si vous avez un instant allez le voir de ma part et parlez avec lui. Ça sera un bien pour tous».

81. **BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS**⁸⁵

S.Gervasi

C. d'Elisa 1 (1^o)

Barcelona, 28-IV-1928

«Cher ami,

Entendu pour le Dimarts 15 de Maig ; *aquesta data ens convé perfectament*. Joan Massià, a qui j'ai communiqué votre lettre, me charge de vous dire qu'il faut faire annoncer dans les "Espectacles" a *La Vanguardia* i a *La Veu de Catalunya* 2 fois la nouvelle date : 1 fois ces jours-ci, une 2^e. fois les jours avant la session. Sans préjudice des "*Gazetilles*" dans tous les journaux, qu'il faut aussi faire passer 2 fois.

Pour ces annonces "extérieures", il n'est peut-être pas nécessaire de parler d'un changement de dates ; on peut peut-être dire que la 7^e. session *est définitivement fixée* au *Dimarts 15 de Maig*. Au contraire, pour l'envoi à domicile, aux abonnées, il faut spécifier changement de dates, de manière qu'il ne puisse y avoir aucune confusion possible.

Je vous envoie inclus le programme détaillé. Oui, la vie est de plus en plus compliquée et on n'arrive à quasi rien de ce qu'on se propose !

Nous autres, pour l'instant, nous avons le concert de *Gerona* lundi prochain 30, beau programme, naturellement : Franck, sonate Beethoven *La Primavera* ; œuvres de

⁸⁵ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.63, 2 pp.

Mozart, Francoeur, Rameau, Schubert, Porpora, Fauré (*violí*) et de Scarlatti, Pasquini i Garreta (*Sardana*) (*piano*).

Et le 9 et le 21 Maig les 2 séances dels *Amics*. En hâte, toute notre bonne affection, de Joan Massià et de moi.

Blanca Selva [Firma]

Je n'ai pas traduit le titre de *Le Petit Rien* de Couperin, ne sachant comment le faire. Je l'ai noté au crayon pour que vous puissiez marquer ce qu'il faut.

82.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸⁶

S.l., 7-V-1928

«Cher ami,

En grande vitesse, je commence à vous envoyer les premières "*quartilles*" pour la prochaine session. Elle a bien d'abord a Manresa Dimanche prochain...de sorte que je suis terriblement à court pour la composer, vous la donner à corriger, la recopier et l'apprendre !...

C'est pourquoi je vous enverrai les feuilles à mesure qu'elles seront faites, de manière à ce que vous puissiez les corriger de suite. Merci toujours.

J'espère que l'état de votre frère continue s'améliorant de jour en jour, et que tous vous êtes en bonne santé.

Nous avons la 1ere. séance *dels Amics*, *Dimecres*. *Doncs a Dimecres*...Et toute notre bonne affection, de Joan M[assià] comme moi».

Blanca Selva [Firma]

83.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸⁷

S.G.

C. d'Elisa 1 (1°)

Barcelona, 31-V-1928

«Cher ami,

⁸⁶ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.64, 2 pp.

⁸⁷ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.65, 2 pp.

Voici le programme détaillé de la magnifique dernière ! Son seul défaut est d'être un peu long...il faudra commencer bien à l'heure. Et je parlerai à peine, seulement quelques paroles pour Vivaldi, peut-être, et pour Franck (les choses déjà mises dans des programmes antérieurs).

Pour les annonces, faites comme d'ordinaire, annonces payantes a *La Vanguardia*, *La Veu*...etc., etc.

Vous trouverez ici inclus...1 *duro*...Je crois que cela représente le montant de la cotisation annuelle à la Ligue pour les fleurs des champs (je ne sais exactement comment s'appelle cette œuvre dont l'idée me plaît...naturellement !).Voilà déjà plusieurs mois que je voulais vous dire de m'y inscrire, et chaque fois que je vous vois, je l'oublie. Inscrivez : *Blanca Selva i Joan Massià* et seulement mon domicile : *Calle de Elisa 1 (1º) San Gervasio* (parce que je veux être seule à payer la cotisation, vous comprenez ?)

En hâte, toutes nos meilleures amitiés».

Blanca Selva [Firma]

84.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸⁸

S.l., Samedi 2-VI-1928

«Cher ami,

Si les programmes pour Vendredi ne sont pas encore imprimés, voulez-vous les changer pour le suivant. S'ils sont déjà faits, on annoncera le changement a la session même. Il s'agit simplement de remplacer la *Follia* de Corelli par le délicieux *Menuet* de Schubert. La *Follia* est supprimée. Le programme est décidément beaucoup trop long et ce changement l'arrange parfaitement.

Donc, l'ordre exact est :

I	Francoeur (sans changement)		
II	Scarlatti	(« «)	
III	Vivaldi	(« «)	
IV	Rameau	(« «)	
	<u>Schubert</u> , <i>Menuet en Do</i> (violín i piano)		
V	Schubert	(« «)	
	Chopin	(« «)	

⁸⁸ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.66, 2 pp.

En hâte, toute notre bonne affection».

Blanca Selva [Firma]

85.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁸⁹

S.l., *Dimarts* 5-VI-1928

«Cher ami,

Joan Massià m'a demandé de vous écrire pour vous dire de faire annoncer le changement de date de la session dans les annonces payantes de *La Vanguardia* et de *La Veu de Catalunya*.

Il dit qu'il y a beaucoup de gens qui ne lisent les Gazetilles et qu'il est nécessaire de la faire savoir davantage. Voilà ma commission faite. Je me sauve...faute de temps.

Merci toujours. Toute votre bonne amitié».

Blanca Selva [Firma]

86.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁹⁰

S.l., 13-VI-1928

«Cher ami,

Je vois que a *La Publicitat*, les gazetilles d'aujourd'hui annoncent une fausse heure pour la session de demain a la *Sala Parés*. Il serait indispensable que ça soit rectifié pour demain parce que ça peut induire des gens en erreur, les empêche de venir a $\frac{3}{4}$ de 7 et les faire aller a $\frac{3}{4}$ de 10 comme cela s'annonce là. Et l'ortographie du nom Massià...encore !

Hélas ! Le pauvre ami ne pourra pas jouer demain, décidément. Il est encore bien trop faible pour cela. Il sera donc indispensable que vous annonciez demain, à la session, cette triste chose, et pour cela il faut que vous puissiez être bien exact à l'heure.

Pour cette annonce, il faudra dire que vu la maladie qu'il veut d'avoir et qui l'a empêché de jouer à Manresa la semaine passé, il arrive que, bien qu'entrant actuellement en convalescence, il n'est pas encore assez bien rétabli pour pouvoir jouer, et que d'autre par, la saison touchant à sa fin, il est impossible de reporter la session à une date plus lointaine.

⁸⁹ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.67.

⁹⁰ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.68, 4 pp.

Joan Massià tient à ce que vous disiez que nous jouerons la Sonate de Franck, promise pour cette année, la saison prochaine.

J'ai combiné le programme suivant pour demain :

I	Rameau	<i>L'Entretien des Muses</i>
<i>Les Tourbillons</i>
<i>Les Cyclopes</i>
<i>Les Niais de Sologne</i>
II	Scarlatti	<i>Allegro en Sol</i>
<i>Menuet « «</i>
<i>Allegro « «</i>
<i>Capriccio « «</i>
<i>Toccata en Re</i>
III	Schubert	<i>Scherzo en La</i>
	Chopin	<i>Scherzo en Do#, op. 39</i>
IV	Schubert	Impromptu en Sol, op.90 n° 3
	Schubert	Fantasia op.15 (<i>El vianant</i>)

J'aimerais que vous demandiez aux critiques qui assisteront à ce concert de ne pas en rendre compte dans les journaux. Il faudrait, naturellement, que dans ces comptes-rendus on fasse mention de l'absence et de la maladie de Joan Massià. Il est préférable qu'on donne le moins de publicité possible à cela, et le mieux est donc qu'on ne parle pas du tout de ce concert comme s'il n'avait pas eu lieu.

A demain donc, à 6h. ¾ à la salle Parés...Je compte sur vous...et vous pouvez penser comme je suis triste...Mais enfin, il vaut mieux ça que risquer de provoquer quelque grave accident dans la santé de notre incomparable ami. Et à cause de cela, par-dessus tout, il faudra nous rejouir de son absence.

Vous m'y aiderez, n'est-ce pas...A demain et merci toujours.

Blanca Selva [Firma]

Si vous y êtes, venez a la *llotja dels savis*, c'est là que je serai en cas où d'y aille. Peut-être irais-je ce soir a la *Missa Solemnis*. Pujol m'y a invitée avec insistance. Je ne sais encore si je m'y déciderai».

87. BLANCHE SELVA Y JOAN MASSIÀ A FREDERIC MOMPOU⁹¹

San Gervasio

Calle de Elisa 1 (1º)

Sr. Frederic Mompou a París

Barcelona, Dilluns 6-VIII-1928

«Molt senyor meu :

Ens proposem, com el programa adjunt li farà conèixer, de dedicar la major part de les nostres Audicions explicades de la vinent temporada a les obres per a violí i piano i per a piano sol de compositors ibèrics i especialment als autors catalans.

Venim a demanar-li quines obres té vostè pels nostres instruments, o, si no en té, si pensa escriure especialment a l'ocasió d'aquesta mena d'Exposició de la música de casa nostra, pels nostres instruments, que desitjem fer l'any vinent.

Vostè será ben amable en contestar-nos com més aviat millor. Li agraïrem enviar-nos la seva música, manuscrita o editada, de manera que nosaltres poguem escollir les obres a fi d'establir els programes ben aviat i aprofitar l'època d'estiu per a començar-ne l'estudi.

Per a aquestes audicions, ens proposem invitar als autors de les obres que tocarem a exposar, amb algunes paraules pronunciades per ells mateixos abans l'execució de l'obra llur, el fi artístic, expressiu i tècnic, que es van proposar realitzar a l'escriure aquesta obra, o, si prefereixen, caracteritzar sintèticament, la naturalesa de l'ideal que l'anima en la composició musical.

Així els oients podran ésser directament guiats pel mateix compositor en el llur contacte amb la seva música.

⁹¹ Carta original mecanografiada en catalán. Barcelona: BC, fondo Mompou (correspondencia profesional: caja 75), M 5022.

Aquest directe contacte de l'autor amb el seu auditori, en el moment precís en què la seva música va revelar-se a ell, ens sembla un ben profitós mitjà per a establir una vibració simpàtica entre tots els presents.

Esperem que la nostra idea d'aquesta modesta Exposició de música pels nostres instruments, a la qual treballem desde fa molt temps, podrà contribuir al més fecund desenvolupament artístic.

Demanant a vostè el seu concurs en aquesta ocasió esperem la seva bona i ràpida resposta i l'assegurem de la nostra ben sincera consideració artística».

Blanca Selva i Joan Massià [Firma]

88.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁹²

S.G.

C. d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, Samedì 11-VIII-1928

«Cher ami,

Voulez-vous m'envoyer de suite l'adresse de Rodrigo. J'ai déjà envoyé les autres "circulaires" aux musiciens, et il ne faut pas qu'il y ait trop de retard entre les uns et les autres. Vous ne savez pas l'adresse de Gerhardt ? Et celle de J.Pagès.

En hâte, mes meilleures amitiés :

Blanca Selva [Firma]

Joan Massià commence à aller un peu mieux. Il est toujours à la montagne».

89.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁹³

S.G.

C. d'Elisa 1 (1º)

Barcelona, Samedì 18-VIII-1928

«Cher ami,

⁹² Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.69.

⁹³ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.70, 2 pp.

Entendu pour lundi, 10 heures du matin, station de France, pour aller chez le *Mestre* Millet.

Il faudra absolument que je reparte de Masnou à 4h.29 – train que je voi arriver, sur la *guia*, à 16h.56 à Barcelona. Car il me faut être à 5h. 1/2 chez moi, 6 heures au plus tard. Mais cela fera déjà un bon moment à Masnou, et si vous désirez y rester plus longtemps, il ne faudra pas vous gener, je reviendrai seule ici.

La semaine qui veint va être très chargée pour moi à cause de mon départ pour la France. C'est pourquoi, puisque ce jour convient au *Mestre* Millet et à vous, je ne veux rien y changer en les autres jours ça me serait impossible.

Je serai lundi à 9h. $\frac{3}{4}$ (*3/4 de 10*) dans la gare de France ; je vous attendrai à l'endroit où l'on prend les billets, dans cette première salle publique, que l'on appelle en France la "salle des pas-perdus".

A Lundi, j'apporterai *Cants de Llum* et le manuscrit de Séverac, que je ne sais pas si le *Mestre* Millet connaît.

Bonnes nouvelles de Joan Massià. Le mieux se continue. Encore beaucoup de faiblesse et bien des malaises, mais il y a quand même une amélioration constante. C'est l'essentiel.

Bonnes amitiés de lui et de :

Blanca Selva [Firma]

Je suis très intimidée d'aller chez le *Mestre* Millet...et de lui montrer les *Cants de Llum*...».

90.JOAQUÍN RODRIGO a FRANK MARSHALL⁹⁴

Valencia, 20 –VIII-1928

«Sr. D. Frank Marshall

Estimat amic: Moltes gràcies per les tant amables frases que té vostè per a la meva obra.

Tinc el gust de enviar-li dues obres més, que recentement han segut publicades, una *Suite* i una *Bagatela*, esta última, no ambiciona altre fi que de proporcionar uns moments de confiat i alegre pianisme.

⁹⁴ Carta original manuscrita en valenciano. Barcelona: AMGM, colección Joaquín Rodrigo, M.03.01-1.

No sé si sabrà, que en el concert donat en París en el mes de Juny, en la S^a. M. I. C. se tocà una obra meva pera orchestra de corda.

¿Com van llurs treballs pera la organització de la música espanyola? He rebut una carta molt amable de Blanca Selva, en la que me demana les meves obres.

Repetint-se el son amic que li estreny la mà:

Joaquin Rodrigo [Firma]

Sorni 10

València

P.D. Ja em dirà la opinió que li mereixen estes coses que li envie».

91. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁹⁵

S.G.

Elisa, 1 (1^o)

Barcelona, Mardi 11-IX-1928

«Cher ami,

J'ai parcouru votre livre de poésies : *L'Istiu al cor*, que vous m'avez donné hier. Je ne résiste pas au plaisir de vous dire combien ces poésies m'enchantent...et combien elles chantent en moi...Je suis dévouée de travail, et pourtant je n'ai pu résister à les lire et relire à tous les instants que j'ai pu !

Et, si vous permettez, j'en vous déjà plusiers que j'aimerais de laissai chanter en moi...Il y en a deux qui entrent parfaitement dans mon actuel projet de *Chœurs d'arbres* : "L'alzina vella" i "El Tronc". Que cette dernière et donc magnifique avec son beau symbolisme humain...Et j'en vois deux autres (sans compter encore bien d'autres !) dont j'aimerais faire des mélodies chant et piano :

El vol suprem i Muntanya Blava. Il "El Grill"...i la *Ruta infinita*, celle-là avec un recitant et des interventions de chœurs, sans cesse variées sur le "*Camina, camina, camina*! "... *I...i...*mais je crois que presque toutes chantent !...

Il y a là dedans tout ce que j'aime...un cœur, une âme, de la lumière du ciel, de la grande campagne saine, forte et tendre. Et toutes les images sont musique et peinture

⁹⁵ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.71, 4 pp.

et toutes viennent du sentiment et y retournent. Et les vers chantent tout seuls rythme et mélodie, sève de la langue belle et vivante...

J'ai hâte de pouvoir trouver les temps de réaliser tout ce que je vous dis là, et Dieu veuille me faire la grâce que la musique soit digne des paroles qui l'engendreront...

J'ai pensé que vous pourriez m'envoyer de suite l'exemplaire de ces poésies destiné à notre cher Joan Massià, ainsi, dès les 1ers. Jours que le verrai à son retour, je le lui donnerai de votre part et il en sera tout content, sûrement.

Vraiment Vives a très bien *senti* votre poésie, cher ami ; une poésie qui est bien l'expression de votre être, très pur et très bon, et que la vie, en passant, meurt à point pour qu'il embaume davantage encore.

Merci de *tout*. Tout est contenu dans l'amitié. Et plus on avance dans la vie, plus les vrais amis, les rares amis dont nous parlions hier, les seuls amis sont des grâces précieuses qui vivent éternellement dans le plus intime du cœur.

Plus je vais, et plus je bénis Dieu de m'avoir permis de venir vivre ici, où je me sens chaque jour plus vraiment *à ma place*, bien chez moi, par l'intime bonheur de cette communion parfaite avec notre terre, et avec ces amis incomparables qui correspondent si fidèlement aux désirs de mon cœur.

Merci encore, toujours, et bien affectueusement votre».

Blanca Selva [Firma]

92.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁹⁶

París, 18-XI-1928

«Cher ami,

Je sais que vous serez heureux d'apprendre que notre concert à Anvers a été admirablement réussi. Je vous envoie inclus copie d'un article paru hier matin dans un journal d'Anvers. Il vous montrera l'accueil qui nous fut fait.

J'avais déjà joué plusieurs fois dans cette société, et j'en avais gardé le meilleur souvenir, car c'est un milieu très cultivé et très sincère, un milieu qui sympathiserait sympathiquement sûrement avec celui de *notre* Orfeo... Cette année cette société fête son 25^e. anniversaire de fondation et à cette occasion a édité un petit historique de son activité. On voit la grande quantité d'artistes qui ont joué et les œuvres qu'on y en

⁹⁶ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.72, 4 pp.

entendues, ce qui est très intéressant. C'est ainsi qu'on trouve Diemer, Risler, d'Albert, Bauer, Cortot, Pierret, Lazare Lévy, Teresa Carreño, Iturbi, Casadessús, Nat, etc., etc, parmi les pianistes, et parmi les violinistes Sarasate, Ysaye, Kreisler, Thibaud, Flesch, Habermann, Szizeti, etc., etc. et naturellement Casals, Becker, Hekking, etc. parmi les violoncellistes, ce qui veut dire tous les noms les plus connus.

Le public était donc bien à même de pouvoir apprécier ce que nous lui apportons. Et ça a été un très vif succès, *très compréhensif*...autant qu'un public peut comprendre !!

Le comité nous a félicités chaleureusement et nous a dit : "Au revoir, à très bientôt", ce qui veut dire qu'on nous redemandera de jouer. Et la liste des artistes prouve qu'on ne redemande pas fréquemment...donc c'est une bonne note.

Je vous raconte tout ça parce que je sais combien vous êtes désireux de tout ce qui peut être favorable à la diffusion de notre art.

Maintenant nous sommes à Paris pour cette semaine, à donner des leçons. Puis le retour à Barcelona donas le courant de l'autre semaine. Donc à bientôt le bon revoir. Nous espérons, Joan Massià et moi, que vous êtes tous en bonne santé. Faites nos amitiés à tous les amis, nous pensons à vous tous et en parlons bien souvent ; de tout notre cœur nous vous disons notre bien affectueux souvenir.

Blanca Selva [Firma]

Vous pouvez vous servir de tous les renseignements que je vous donne dans cette lettre pour le publier à votre gré».

93.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁹⁷

S.G.

Elisa 1 (1°)

A en Joan Llongueras

Barcelona, 15-III-1929

«Cher ami,

Je vous écris en courant parce que je travaille comme dix nègres !

⁹⁷ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.73, 4 pp.

N'oubliez pas, je vous en prie, de retirer la copie de *Cants de Llum* de chez l'éditeur et de me l'envoyer pour que j'y fasse les corrections voulues. D'abord il y a toutes les indications de nuances et d'exécution qui ne sont pas indiquées. Ensuite j'ai fait des corrections très importantes dans quelques passages, et je ne veux à aucun prix que cela soit publié autrement qu'avec ces corrections qui améliorent beaucoup des choses qui ne me plaisant pas.

Merci d'avance pour ce nouveau service. Je travaille à force à mon *Séverac* pour Paris. J'espère le terminer la semaine prochain ou l'autre en tous cas. En Avril donc, je commencerai la traduction catalane...travail pour vous qui en manquez !!

Il faudra donc voir pour l'édition. J'ai pensé demander à Junceda de dessiner quelques culs-de-lampe pour les divers chapitres de l'édition catalane. Je pense tout le temps à Junceda en écrivant ce livre...l'esprit de Séverac, dans un certain sens, lui ressemble tout...

Joan Massià, à qui j'ai parlé de mon idée de faire cela m'a dit que c'était "une idée de génie"...Je suis enamourée des dessins de Junceda, ce qu'il fait pour la *Revista Musical Catalana* est tout à fait ce que j'aimerais pour mon Séverac...Oh ! ce petit paysage...immense...de l'autre jour...et ces clôches ! et tout ! C'est tout à fait la matière et l'esprit de la vision de Séverac.

Je ne vous en dis pas plus long. Je cours vite à mon Séverac sur lequel je travaille 10 ou 12 heures par jour...en plus du reste !

En hâte donc, toutes mes bonnes amitiés, et celles de Joan Massià. Et excusez le griffonage...de tant écrire je me puis plus former les lettres !

Votre

Blanca Selva [Firma]

L'éditeur du *Séverac* à Paris est Delagrave, Libraire éditeur, 15, rue Soufflot (Ve.) c'est à lui qu'il faut s'adresser pour le permis de traduction».

94. BLANCA SELVA A AMADEU VIVES⁹⁸

Sant Gervasi

Elisa 1 (1º)

Barcelona, Dissabte 20-VII-1929

«Mestre Amadeu Vives

Benvolgut mestre i amic,

Amb quin goig vaig rebre la seva bona carta del mes de Juny! Li volia contestar de seguida amb tot l'entusiasme que ens ha encomanat, a en Joan Massià i a mi, la notícia de saber-lo escrivint per a nosaltres un *Concert per a violí i piano*.

Però, fins ara, enfeïnada sense parar, no he pogut escriure-li, i cada dia passant sense fer-ho augmentava la meva recança de no haver-ho fet.

Espero que vostè no haurà interpretat el meu silenci com a una marca d'indiferència. Tot al contrari, és que volia escriure-li llargament, parlant de totes les coses que la seva lletra ens ha suggerit, i m'ha estat del tot impossible fins ara, de trobar el temps necessari per a fer-ho.

Avui em decideixo a escriure-li poca cosa, perquè ja veig que sense això encara passarà un dia sense poder enviar-li un mot...i Déu sol sap quan podré trobar una bona estona lliure per a dir-li totes les coses que voldria.

Doncs, li dic només l'essencial: el nostre goig i la nostra il·lusió entusiasta en pensar en aquesta obra seva que està naixent i a la qual donarem des del moment que ens serà confiada, tot el millor de les nostres possibilitats artístiques.

Estigui ben tranquil, benvolgut mestre: la música que desitgem de vostè, és precisament la música "seva", no la música de tal o qual; és l'estil seu, i no l'estil de «moda», ara o no, aquí o allà...

Vostè es sent lliure només amb música de teatre, ens diu en la seva lletra...

¿Què hi fa això per a escriure bella música instrumental? L'exemple de Mozart obra el pas!! ¿Què són les seves admirables sonates per a violí i piano sobretot, sinó música de teatre-orquestra i personatges, escrita pels dos instruments cantants?

La natural inclinació de vostè, doncs, no és un obstacle. Al contrari, vostè no farà música sense vida ni sentit...I és tot el que desitgem!

⁹⁸ Carta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, M 2268 – B.II, núm. 123, 3 pp.

Doncs, esperem rebre ben aviat aquesta obra seva, i amb el nostre més sentit agraïment, li envio, amb els millors records d'en Joan Massià, la meva ben sincera simpatia».

Blanca Selva [Firma]

95.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS⁹⁹

S.Gervasi

Barcelona, 27-XII-1929

«Cher ami,

Voici mon article pour *La Veu de Catalunya*. J'espère qu'il vous plaira. Vous serez bien bon de me le corriger ; j'enverrai le chercher chez nous dans la matinée de lundi prochain ; puis je le recopierai de suite et je vous le retournerai pour que vous puissiez le donner a *La Veu*... et qu'on la publié.

Merci toujours et en hâte (je suis dévorée de travail avec les élèves de France qui sont ici ces jours-ci) mes bien affectueuses amitiés et celles de Joan Massià».

Blanca Selva [Firma]

96.JOAN M^a THOMAS A FRANK MARSHALL¹⁰⁰

Barcelona, 30-XII-1929

«Honorable Senyor i distingit amic,

Em plau adreçar-me a vostè, tot recordant les seves admirables disposicions per a tot esforç artístic, pregant-lo de voler ajudar-nos amb la seva valuosa col.laboració.

Philharmonia de la qual li adjunto el primer número (imperfecte per culpa d'informalitats de la impremta) és la primera "Guia d'Art" que surt en aquesta forma – concerts, exposicions- i si aconseguim reeixir com esperem, la nostra publicació serà ampliada considerablement en les seccions de noticiari musical i artístic, etc.

⁹⁹ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.74.

¹⁰⁰ Juan M^a Thomas fue presbítero, organista y musicógrafo de Palma de Mallorca, así como colaborador de varias revistas musicales especializadas europeas y americanas como: *La Revue Musicale* y *Musique* (París), *Melos* (Berlín), *Musical Opinion*, *The Organ* y *The Chesterian* (Londres), *The Musical Digest* (New York) y la *Revista Musical Catalana* (Barcelona). En esta carta mecanografiada de dos páginas escrita en mallorquín, Thomas envía a Marshall el primer número de la nueva revista balear *Philharmonia*. Barcelona: AMGM, fondo Joaquín Rodrigo, M.03.01-1, doc. 1160.

El radi de la nostra Guia és molt extens, més que l'ordinari de les Revistes especialitzades, car l'enviem gratuïtament a l'illa i a la Península, a totes les filarmòniques, centres artístics, escoles, etc., etc. A més a més, tots els números portaran un article sobre algun tema interessant. El número pròxim n'insserirà un consagrat a Gabriel Fauré, escrit expressament per a *Philharmonia* per Ernest Fauchet.

Ara bé, el que jo m'atrevesc a pregar-li és un anunci de la seva Acadèmia tan prestigiosa, el qual anirà intercalat entre el contingut de la Guia, i no en pàgina exclusiva d'anuncis "hors de text", com solen fer les Revistes. A Mallorca, hi ha actualment molts de joves qui treballen el piano amb desitjos d'anar a perfeccionar-se a Barcelona. Samper va ésser, fa temps, el primer qui va fer-ho així, i ara hi ha una renovellada. Una noia acaba d'anar a Blanca Selva; un jove vol treballar amb el Mestre Socies i així d'altres, per les facilitats que hi ha avui en els viatges Palma-Barcelona, i pel fet de no haver-hi un professor especialitzat en el piano, de prestigi sobresortint. Aquest fet demostra, al meu entendre, que la col.laboració que vostè vulgui aportar-nos, no serà estèril (En aquest sentit: ampliació d'estudis, perfeccionament etc., seria útil redactar la forma [...]).

Esperant la seva amable resposta i amb la més sincera felicitació d'Any Nou per a vostè, per al Mestre Mas i Serracant i demés amics, rebi una cordial salutació del sempre afectuosíssim amic que li estreny sa mà.

Joan M^a Thomas, prev. [Firma]

P.D. El número 2, molt millorat de paper, sortirà dintre de vuit o nou dies. Per això li agrairé que vulgui respondre'm el més prest possible. Si entre les seves nombroses relacions pot trobar-nos algun col.laborador anunciant, no cal dir-li el nostre agraïment, car la publicita és l'única base de la nostra Guia, gratuïta, com li he dit. Vale».

97.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹⁰¹

S.l., 31-XII-1929

«Cher ami,

Je pense à présent que ma plume a fourché tout à l'heure en recopiant *a corré-cuita* l'article pour *La Veu...*, et que j'ai oublié, ensuite de giatte la chose qui n'est pas

¹⁰¹ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.75, 2 pp.

claire...C'est, je ne sais pas exactement à quelle page de mes quartilles, mais environ page 2 ou 3 ; j'ai du écrire : "*la meravellosa Verge d'ivori del segle XVI, catalogada sota el nº 1173 de la sala XIV del Palau Nacional*". Alors que je voulais écrire : "*del segle XIV*".

Je vous demande de bien vouloir corriger cette erreur de plume, afin qu'il n'y ait pas une erreur de 2 siècles dans l'article.

Mettez bien 14 (XIV) pour le siècle comme pour le nº de la salle !

Pardon, et merci...

Et mille amitiés

En hâte».

Blanca Selva [Firma]

98.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹⁰²

S.l., 31-XII-1929

«Bon cher ami,

Merci de vos corrections à mon article, alors que vous êtes...*sempre* !...si écrasé de travail. Je vous envoie l'article recopié, pour *La Veu*...Je vais me mettre en pondre un autre...pour *La Publicitat*. Sitot fait je vous l'envoie.

Bonne fin d'année pour tous, *i bon any nou...de part d'En Joan Massià i de mi*.

À Vendredi, a l'*Acadèmia*.

Affectueusement ».

Blanca Selva [Firma]

99.BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹⁰³

S.l., Mardi 21-I-1930

«Cher ami,

Voici la fin de mon article. Je l'enverrai prendre chez vous demain sur le midi, de manière a pouvoir le recopier de suite et l'envoyer immédiatement a Samper pour qu'il le fasse passer le plus tôt possible a *La Publicitat*.

¹⁰² Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 76.

¹⁰³ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.77.

En hàte, toujours merci, et toujours mes souvenirs de toute amitié ».

Blanca Selva [Firma]

100. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERES¹⁰⁴

S.l., Lundi 12-V-1930

«Cher ami,

Je vous mets ci-inclus copie du programme et des comentaires que j'y ai fait, qui sont destinés a la session de Vendredi. J'ai pensé que d'avoir à votre disposition ce programme détaillé et les choses que j'en dis pourrat vous aider pour votre *Parlament* (*uns 20 minuts*).

Vous pourrez ainsi vous servir de cela à votre aise, le compléter ou dire tout autre chose, tout à fait comme il vous plaira. Mais de toutes manières, ça peut vous aider à mettre les choses en mouvement, et ainsi vous gagner peut-être un peu de temps.

Je ne puis aller aujourd'hui a Blanquerna puis que je dois accompagner Callao a la conferència de Pena.

A Mercredi, a Blanquerna, ou, en tous cas, a Vendredi, Llotja de la Mar, ¼ de 7 *de la tarda*, pour *Parlament i Danses...sense dansa !* ».

Bien amicalement ».

Blanca Selva [Firma]

101. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERES¹⁰⁵

St. Gervasi

Sr. Joan Llongueres a Barcelona

Barcelona, 4-VII-1930

«Benvolgut amic,

Esperaré tots els meus deixebles Llongueres :

Ana-Maria, Maria-Teresa, Josep-Jordi, Montserrat i Maria dimecres pròxim, dia 9, a 2/4 de 6 de la tarda. Faré per a ells curs fins a les 8, de manera a donar a cadascun el mateix temps de lliçó com en una setmana a l'Acadèmia. Que vinguin tots junts, o bé, almenys tots a la mateixa hora (2/4 de 6) de manera de poder fer un treball col·lectiu.

¹⁰⁴ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.78, 2 pp.

¹⁰⁵ Nota original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.79, 4 pp.

Magda Solé vindrà també a ajudar-me per a fer estudiar la tècnica durant que jo faré treballar cadascun ½ hora al teclat.

Així faran un bon treball durant l'istiu.

Si vostè pot venir, vingui, que'm farà ben plaer. En tots casos, ens veurem ben aviat per a començar la feina del solfeig.

Ben amicalment

Blanca Selva [Firma]

En Vicents M^a de Gibert m'ha escrit ahir per a demanar-me de rebre'l un d'aquests dies. Ell i Samper i Gibert-Camins per a parlar-me de l'Acadèmia. No sé què volen. Contesto avui que els esperaré Diumenge a 2/4 de 4 de la tarda. Si vostè pot venir vingui també».

102. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹⁰⁶

St. Gervasi

Barcelona, 29-IX-1930

«Cher ami Llongueres,

Je serai exacte demain mardi pour la reunion de l'Acadèmia ainsi que Joan Massià. Les professeurs Solé et Morera, il est inutile qu'elles viennent.

Je vous écris ce mot en courant pour vous demander un service. Voici : Il avait été convenu avec M. Narcís Masó qu'il viendrait me voir cette fin de Septembre, à son retour à Barcelona, pour nous mettre d'accord pour commencer les leçons de catalan le plus tôt possible.

Or, en ce moment, je suis sur-occupée et si fatiguée, cérébralement, qu'il m'est impossible d'ajouter quelque chose de plus à ma tâche quotidienne, malgré tout le désir que j'ai d'étudier le catalan pour être libre de m'exprimer. Je n'ai pas l'adresse de M. Masó et c'est pourquoi je recours à vous pour lui faire savoir de suite qu'il ne se dérange pas ce jours-ci pour venir.

J'espère pouvoir commencer avec lui en Novembre une fois la surcharge des élèves de France et des organisations de rentrer passée et quand je me sentirai un peu moins [craintée] qu'un ce moment.

¹⁰⁶ Carta original manuscrita. BC: Fons Joan Llongueras M 6193, doc.80.

J'ai bien plus l'impression d'une "fin de cours" que d'une "rentrée de vacances" en ce moment pour la fatigue !

A demain donc, cher ami, et pardon pour le dérangement que je vous cause.

Amicalement».

Blanca Selva [Firma]

103. BLANCHE SELVA A VINCENT D'INDY¹⁰⁷

S.l., Divendres 24-X-1930

«Cher ami,

Je reçois à l'instant une carte de Madrid de Mme. d'Indy qui me dit : "Après un voyage qui s'est bien effectué partout, nous nous régalaons ici des beaux Goya, et des magnifiques Velázquez. Nous serons à Barcelona Dimanche, mais s'il y a course de taureaux nous comptons bien y aller.

Vous seriez donc mille fois gentille de ne rien organiser pour cet après-midi là. Et si vous voulez bien jouer pour nous..."

Elle ne me dit pas de combien de temps sera la durée de leur séjour à Barcelona...Et il n'y a aucune indication d'hôtel à Madrid, de sorte que c'est impossible de leur télégraphier ou téléphoner.

A ce soir a l'*Acadèmia*, [je (...)] que vous y savez, et Joan Massià dit y aller aussi. On pourra voir hors cette séance.

Amicalement. A vous».

Blanca Selva [Firma]

¹⁰⁷ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.81.

104. BLANCHE SELVA A VINCENT D'INDY¹⁰⁸

S.l., 27-X-1930

Au Maître Vincent d'Indy

«Maître:

Il m'est bien doux d'avoir été désignée par mes amis et compagnons de l'*Acadèmia de Música de Barcelona* par vous offrir, en notre nom à tous, ce modeste souvenir de votre inoubliable passage au milieu de nous.

Comme l'a dit l'ami Llongueres, l'*Acadèmia de Música de Barcelona* est encore une toute jeune école, puisque à peine compte-t-elle une année d'existence.

Elle débute modestement, sans tapage extérieur, sans réclame vulgaire, sans intention hostile contre personne. Elle est créée par le seul enthousiasme artistique, par le seul respect du "bien faire", par le seul culte du Beau, du Bien et du Vrai, par la seule droite intention de servir, au sens divin et humain de cette parole qui résume tout le sens de la vie en ce monde, toute sa noblesse et sa splendeur.

Engendrée donc par cet idéal intérieur, comment cette *Acadèmia*, en ses humbles débuts, ne nous ferait-elle pas songer tout spécialement aux humbles débuts de cette Schola Cantorum de Paris qu'un semblable idéal fit autrefois surgir de votre enthousiasme. Maître, uni à celui de ce merveilleux semeur d'idées, de cet incomparable vivificateur que fut Charles Bordes, et à celui du bon papa Guilmant, ce digne patriarche de l'orgue, toujours fervent, toujours jeune d'esprit et généreux de cœur.

Comment donc, Maître, la pensée de vous demander votre glorieux et vénéré patronage pour notre École naissante ne nous sciait-elle pas venue, alors que nous nous sentons si entièrement animés par l'idéal que vous avez fait resplendir à nos yeux depuis le moment où notre jeunesse vous contemplait avec admiration et vous suivait avec amour. Car si les circonstances n'ont pas permis à tous parmi nous d'être directement vos élèves, tous de moins, Maître, vous ont vénéré comme l'une des plus hautes figures universelles de la Musique de tous les temps, comme l'une des plus exemplaires personnalités artistiques, tant dans votre œuvre personnelle que dans votre rayonnement éducatif.

¹⁰⁸ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.82, 10 pp.

En vous demandant d'être le *Président d'Honneur de l'Acadèmia de Música de Barcelona*, nous avons voulu, Maître, et vous rendre le témoignage de l'admiration et de l'amour que tout véritable artiste doit ressentir pour vous, et affirmer par cela même notre *Credo* d'art et de vie.

Nous voulons, à votre exemple, aimer et servir. Amants, nous-mêmes, de toute Beauté ancienne ou nouvelle, nous respectons amoureuxment tout le patrimoine de Beauté que les dons et le travail persévérant des artistes d'autrefois ont légué à ceux d'aujourd'hui.

Nous croyons fermement que les efforts désintéressés des vrais artistes qui existent aussi de nos jours créent, à la suite de leurs ancêtres, une nouvelle richesse qui va augmentant sans cesse le trésor commun de merveilleuse et émouvante Beauté.

Ainsi admirateurs d'hier et d'aujourd'hui, nous rêvons encore de pouvoir aider en tout notre possible, aux artistes de demain à trouver leur voie sans déviation et sans perte de forces et de temps.

Et nous pensons aussi que, s'il est nécessaire aux artistes-nés de trouver en leur jeunesse des disciplines de vérité et de droiture, en même temps que des ferments d'enthousiasme et de liberté créatrice, il est aussi indispensable de faire rayonner sur la totalité des êtres l'amour de la Beauté, incomparable levain d'élévation morale par la spiritualisation des goûts, par l'initiation au Plus-Être.

Pour cela il est indispensable d'apprendre à tous et à chacun à goûter le vrai, à avoir en horreur le factice, le faux, le mensonge, c'est à dire le laid, la vanité, le néant. Pour cela donc il faut distribuer à chacun, dès l'enfance, l'enseignement de vérité – Vérité d'ensemble et vérité de détails ; Vérité de but et vérité de moyens.

Il n'y a pas de distinction possible entre artistes et amateurs en présence des principes directeurs de la vie ni de l'Art. Les bases en sont les mêmes pour tous. Mais pour éduquer ainsi il faut avant tout être compétent dans son métier et consciencieux dans son enseignement. Il faut n'avoir peur de rien que de mensonge et n'avoir foi en rien que la Vérité.

C'est à ce prix seulement qu'une école est un foyer de vie.

Unie ici à ces foyers d'éducation générale qui se nomment *Mútua Escola Blanquerna*, *Acadèmia Elisenda* et *Acadèmia Monturiol*, l'*Acadèmia de Música de Barcelona* est bien placée pour aider à une nombreuse jeunesse à s'apprendre de ces hautes, fécondes, simples et joyeuses disciplines.

Elle espère donc, avec la bénédiction divine, pouvoir faire tâche, sans doute modeste mais du moins féconde. C'est notre bonne volonté et nos efforts présents et futurs, et cette espérance de leur fécondité que nous vous offrons, Maître, comme au plus digne modèle de ce que nous désirons être.

Et je suis heureuse, en vous donnant ce modeste titre de Président d'Honneur de l'Acadèmia de Música de Barcelona, de vous dire ici, en présence de tous, moi qui fus amenée à la lumière de la Musique par l'audition de votre *Symphonie Cévénole*, et qui ai la bonheur d'être devenue votre disciple, votre enfant artistique voici plus de trente et un ans, que chaque un progrès dans l'admiration et l'affection que je vous ai vouées.

Dès que je vous ai connue je vous ai nommé : Maître, car j'ai senti en vous dès le premier instant, un véritable Maître. Et Maître vous avez été pour moi en toute mon éducation d'artiste. Et maintenant qu'à mon tour j'ai déjà longuement et copieusement enseigné, que j'ai [derricrè] moi une déjà longue carrière artistique, plus que jamais je vous dis : Maître. Car tout ce que j'ai appris jusqu'ici me sert à mieux savoir combien vous êtes grand parmi les grands artistes, et que véritablement Maître vous êtes.

Chers Amis, Compagnons et Élèves de l'Acadèmia de Música de Barcelona, soyons fiers et heureux d'avoir pour Président d'Honneur le Maître Vincent d'Indy, l'une des plus belles figures, l'un des plus nobles artistes de la Musique de tous les temps. Travaillons sans relâche pour être dignes d'un tel patronage.

Et à vous, Maître, mon bon Maître vénéré, nous vous demandons, comme une bénédiction pour notre tâche inspirée de la vôtre, de garder une petite place dans votre cœur par notre École naissante, la jeune *Acadèmia de Música de Barcelona*.

Nous vous demandons de nous compter, au moins pour notre bonne volonté et notre droite intention, parmi les joies de la fécondité de votre admirable carrière, puisque désormais nous sommes encore davantage vos enfants et vos petits-enfants artistiques dans l'amour qui nous est commun de la belle et éternelle Musique».

Blanca Selva [Firma]

105. BLANCA SELVA A JOAN JUNCEDA¹⁰⁹

Sant Gervasi

C/Elisa 1 (1º)

Barcelona, 13-XI-1930

«Sr. Joan Junceda

Admiradíssim amic.

Amb quin goig vaig rebre la vostra amable lletra i la petita mostra dels vostres dibuixos! Volia contestar-vos immediatament per dir-vos com us agraeixo el vostre exquisit present però no he pogut procurar-me fins ara la vostra direcció que vós no m'havíeu indicada en la vostra lletra.

He portat aquells dibuixos i gravats a l'amic Renart per a demanar-li que els posi uns marcs. I li he preguntat per a la vostra direcció. Ell no ha pogut recordar-se del número del carrer de Mallorca on vós viviu, però m'ha dit que s'encarregaria d'entregar-vos la meua lletra.

Ara doncs, puc tenir el goig de donar-vos les gràcies i de dir-vos que trobo exquisits de fantasia alada, de gràcia i de frescor, la petita mostra que m'haveu enviat. El dels infants, especialment, és d'una sensibilitat delicadíssima i d'una observació finíssima com passa sempre en tots els vostres dibuixos còmics o humorístics.

Per a mi, la qualitat que més m'entusiasma en el vostre art és que, per damunt de la gran fantasia humorística expressada per l'exageració volguda de certes coses – admirablement observades i no menys admirablement traduïdes, de la manera més fina, més pulcra, més bella, més espiritual- existeix sempre en els vostres dibuixos còmics la més exquisida poesia i la més bondadosa i amorosa caritat.

Els confessaré que, d'una manera general, m'agraden molt poc sovint les caricatures i l'humorisme perquè té malícia, la perversitat i l'orgull acaben de matar-hi tota vel.leïtat de noblesa, de pietat i de bondat humana i divina.

Les coses dites còmiques, per a mi, són més aviat lamentables que divertides. I la visió de lletgesa que en resulta m'afligeix més aviat que em faci riure. En canvi, amb el vostre art, passa el contrari. Un somriure de compassió caritativa, sense cap mala malícia, il.lumina el cor, i l'alegria que encomana és franca germanívola. La visió dels

¹⁰⁹ Carta original manuscrita en catalán. Se conserva una copia de la original propiedad de Esperanza Junceda, en La Touche (Valence): FSELV.

ridículs, llavors, enlloc de conduïr a menysprear la humanitat, serveix més aviat a fer més amables els pobres objectes que ens inciten a riure.

I ara, què dir-vos del vostre *St. Francesc predicant als peixos*? És una visió inoblidable. I és una realització formidable, magnífica i dolcíssima. Dóna una sensació de perfecció en cada detall i en el conjunt. Es pot posar al costat de les més belles coses de la pintura i no s'en afluixarà pas com a [obra] mestra de realització, com tampoc no en pot minvar la potència expressiva, d'una sinceritat i elevació meravelloses. Espero amb impaciència de tenir aquest gravat posat en una paret del meu saló, que molt sovint l'acariciaré amb l'esguard i em dirà una paraula de pau, de bondat, d'esperança i d'eternal claror.

Amic Junceda, vós sou un gran pintor; vós sou un contemplatiu inspirat que encomana l'amor a la bellesa, a la bondat i a la innocència; vós sou un gran artista, un cor bondadós i una ànima verament il·luminada de la gràcia cristiana. I és per això que, [podent fer grans] dibuixos còmics que enlaireu enlloc d'abaixar; és per això que amb una senzilla ratlla vós sabeu evocar un paisatge immens i que més enllà dels ridículs vos sabeu entendre i fer cantar la bellesa divina que resplandeix en tota l'amable creació del bon Déu.

Amic Junceda, admiradíssim i benivolgut, us dono de tot cor les gràcies i m'estimo sortosa de poder dir-vos la meva germanívola admiració i amistat.

Blanca Selva [Firma]

Agraeixo a la vostra esposa el seu bon record i us prego de transmetre-li el meu. Us envio adjunt un exemplar del meu llibre sobre *Déodat de Séverac*. És per aquest llibre en la seva versió catalana – que escriuré així que podré trobar el temps indispensable per a fer-ho-, que espero il·lustracions vostres. No dubto que un tal subjecte us inspirarà admirablement. És un verdader germà nostre, el malaguanyat Déodat que tan ens hauria estimat».

106. BLANCA SELVA A JOAN JUNCEDA¹¹⁰

Sant Gervasi

Elisa 1 (1º)

Barcelona, Dissabte 13-XII-1930.

«Amic Junceda

Imagini que li escric des del meu llit...perquè acabo de sortir de greu malatia...tant curta com violenta: una formidable congestió que podria resoldre tant bé en congestió cerebral com en bronco-pneumonia...Gràcies a Déu, ara estic completament fora de perill, i tot resta una qüestió de prudència, de descans i de temps.

Ara, amic Junceda, durant aquests dies i nits de lluita vital, he pensat sovint amb vostè i en l'amic Miquel Soldevila (perquè no puc separar-los l'un de l'altre – que per a mi em semblen ésser germans bessons!) i he desitjat i desitjo ardentment veure'ls.

Així em prenc la llibertat de demanar-los-hi si poden venir a visitar-me-. No podré fer-los música encara...però sí parlarem, i els hi diré coses ben divertides. Si possible vinguin demà Diumenge per allà [a] les 4 de la tarda, perquè en aquesta hora no penso tenir cap visita destorbadora, i així podrem ésser tres criatures en [...]. No puc avisar l'amic Soldevila perquè no tinc la seva direcció, per això li demano fer-me el favor d'avisar-lo vostè mateix.

Si l'un de vostès no fos lliure que l'altre no deixi de venir per això!!

Els espero amb grandíssima il·lusió demà a les 4, i rebin la meva germanívola amistat».

Blanca Selva [Firma]

107. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹¹¹

Sant Gervasi

Elisa 1 (1º)

Barcelona, 27-XII-1930

«Cher ami,

J'aurais voulu aller chez vous savoir de vos nouvelles, mais, sitôt rétablie je suis au travail forcé avec les élèves de France qui viennent ici pour les *vacances de Nadal*.

¹¹⁰ Carta original manuscrita en catalán. Carta original de Esperanza Junceda. Se conserva una copia en La Touche (Valence): FSELV.

¹¹¹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.83, 4 pp.

Je vous écris donc ce mot en courant pour vous parler d'une chose qui n'a aucun rapport avec la musique. Voici !

Comme je crois vous l'avoir dit, j'ai du mettre en vente ma petite campagne de Brive. C'est n'est pas encore vendu, hélas ! mais comme j'ai du en retirer les jardiniers-gardiens, j'en ai enlevé aussi les meubles et les choses aux quelles je pouvais tenir.

Tout cela m'est arrivé ici ces jours-ci ! Et comme mon petit appartement était déjà pas mal rempli, vous devinez quel encombrement il y a en ce moment chez moi, d'autant que je suis occupée sans arrêt avec les élèves, et que...il n'y a que moi pour tout faire à la maison !

Passons...Voici où j'ai veut venir :

Parmi les meubles qui me sont venus j'ai des lits en trop. J'ai, notamment, un très bon lit d'une personne (c'était la mieu quand j'allais à Brives) que je ne puis loger ici. Et j'avais pensé que vous, qui avez une famille nombreuse et croissante (en taille et en nombre !), vous pourriez peut-être utiliser ce lit – en très bon état puisqu'il a très peu servi-.

Dans ce cas, je serai tout à fait hereuse de vous l'offrir, tout simplement et je vous le ferai porter (avec toute sa literie) le plustôt possible. Mais il faut que vous me disiez le plutôt possible si cette combinaison vous convient, car si non il faut que je cherche à qui donner ce lit que je ne puis absolument pas garder et qui, pour l'instant, encombre fort la maison.

On m'a aussi envoyé de Brive une grande *pissarra amb pentagrammes*, comme celle de l'*Acadèmia*. Je pourrais la donner à l'*Acadèmia* car ici je n'en ai que faire, et là-bas elle pourra servir. Soyez assez gentil pour m'écrire 2 lignes me disant s'il vous convient de recevoir mon lit, et à l'*Acadèmia* la *pissarra* à musique.

Dans ce cas je ferai porter là tout ces jours-ci à destination. Je vous espère vous rétablissant et vous soignant.

Et je vous dis au 2 janvier avec joie et affection».

Blanca Selva [Firma]

108. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERES¹¹²

St. Gervasi, Elisa 1 (1°)

Barcelona, Jeudi 2-VII-1931

«Cher ami Llongueres,

Il y a hier longtemps que je ne vous ai pas donné du travail ! Donc, comme vous pourriez m'avoir rien à faire ces jours-ci, je vous en envoie un peu. Voici de quoi il s'agit. On va éditer à Paris (chez Hérelle) mes petites pièces de piano que j'avais commencé de composer il y aura bientôt 2 ans – quand va se fonder l'*Acadèmia de Música de Barcelona* ! Ces pièces étaient restées chez Samper tout l'autre année scolaire – Quand je les ai eues de nouveau en mains, j'éu ai encore ajouté quelques unes a la dernière fut pensée dans mon lit, en Janvier dernier- et enfin je me suis décidée à laisser publier ces pièces à Paris. Le recueil est dédiée : a mes petits de l'*Acadèmia de Música de Barcelona*, et chaque pièce est dédiée a des élèves qui ont été inscrits dans ma classe...dans une édition qui sera jolie, illustrée par la sœur d'une de mes élèves professeur à Strasbourg.

Mais bien que publiées à Paris, les pièces portent titre en français sans doute, mais aussi en catalan...*El* titre général du recceuil est : *Primers Jocs* (Premiers Jeux) titre à double sens puisqu'il s'agit des premiers modes de jeu du piano et qu'aussi ce doivent être les premières jeux, les premières créations musicals...

Et comme la maladie, si elle me prive de bavarder aisement encore avec la bouche commence à laisser assez de liberté à ma tête pour pouvoir un peu bavarder avec la plume, je viens d'écrire la Préface que j'appelle *Introduction*, parce que cela introduit on devrait introduire réellement à la compréhension de ce qu'on devait trouver dans le recueil, et que c'est en même temps une leçon introductive à l'enseignement et à l'étude.

La dite Introduction sera publiée dans les 2 langues, français et catalan. Je vous demande donc de vouloir bien revoir et corriger mon texte catalan. Je vous ai copié en regard le texte français pour que vous puissiez toujours facilement savoir ce que je veux dire, si je l'ai mal dit comme ça doit m'être arrivé plus souvent qu'à mon tour !

Je vous serai reconnaissante de ma reviser cela le plus tôt que vous pourrez (sans cependant faire des folies pour cela !) Si vous avez l'occasion de me le faire envoyer sans dérangement, faites-le, si non je demanderai à Maria Carbonell ou a Margarita

¹¹² Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.84, 4 pp.

Lledó, *Mardi ou Mercredi prochain* quand elles viendront prendre leur leçon avec moi, de passer chez vous pour recueillir mon texte corrigé.

Je ne sais encore si je partirai bientôt passer les nuits et les soirs au Tibidabo ou a Vallvidrera...Et vous ? Il faut vous soigner à fond cet été, c'est indispensable, nous avons besoin de vous, *de toutes manières*...

Merci toujours, cher ami, et bien affectueusement, bien fraternellement à vous :

Blanca Selva [Firma]

J'espère que vous aurez pu comprendre mes annotations sur l'examen que j'ai fait des élèves. Maria Galí a vraiment une *nature très intéressante*. Et il faut tâcher de repêcher Montserrat Sans qui pourrait très bien faire si elle ne se laissait influencer par les gens qui ne savent pas ce que c'est que jouer du piano ni faire de la musique...

Excusez ma mauvaise écriture...mes mains "santent" encore beaucoup ! Enfin ! "Patience et longueur de temps"...Je continue à n'exister guère à partir de midi. C'est curieux la différence de mes possibilités entre le matin et l'après-midi !! Enfin, peut-être y aura-t'il un moment où j'existerai toute la journée...».

109. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹¹³

S.l., Vendredi 8-I-1932

«Cher ami

Merci de tout, je suis aussi avec vous de tout cœur. Inclus les *quartilles* per a la Revista Musical. Je ne vous écris pas davantage faute de temps.

A vous bien affectueusement».

Blanca Selva [Firma]

110. BLANCHE SELVA A JOSEPH GUY ROPARTZ¹¹⁴

Barcelona, 19-I-1932

« [...] Lui-même l'année dernière, ici (la dernière fois que je l'ai vu sur terre) m'avait dit de mon *Déodat de Séverac*: "c'est un livre parfait". J'espère donc écrire un beau *Vincent d'Indy*. C'est mon devoir, et c'est mon cher désir.

¹¹³ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.85.

¹¹⁴ Fragm. carta original manuscrita. París: BNF, BLANCHE/41, p.4.

Pour cela, comme pour mon *Séverac*, j'ai besoin de collaboration de tous ceux qui l'on connu. Car je veux une documentation authentique, et il faut que le Maître vive dans son cadre et dans sa radieuse vérité. Donc, ami, je vous demande de me consigner tout ce que vous pourrez de vous souvenirs sur lui. C'est une tâche sacrée pour nous tous. C'est à vous qu'il appartaient de faire rayonner la vérité sur lui, de la léguer, au pied de son oeuvre, comme notre supérieure hommage au bel ami, au magnifique Artiste, à l'Homme si bon, si bienfaisant, qui doit encore rayonner pour l'avenir, sur terre aussi.

Croyez-moi bien avec nous, en profonde affection [...].».

Bl. Selva [Firma]

111. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹¹⁵

S.l., 17-III-1932

«Cher bon ami,

Je veux donner au D. J. Coll i Forest votre beau livre dels *Cants de la Passió*, ces jours-ci puisque nous nous retrouvons à ce moment chaque année plus profondément beau en nous. Mais je tiens à lui donner votre livre avec une dédicace de vous. Je sais qu'il en sera certainement très touché. Vous ne le connaissez pas personnellement *el bon metge*, comme je lui dis souvent, mais dédicacez-lui votre livre comme si vous l'auriez vu toujours, car c'est un vrai frère, celui-[là] aussi. Quand nous aurons du temps, je vous raconterai tout ce qu'il a fait et tout ce qu'il est pour moi.

Pour l'instant, je le résumerai en ceci que vous comprendrez de suite en toute profondeur : Je suis en train d'ajouter à ma série de *Records i Entremeliadures*, 2 nouvelles pièces, à cause, précisément, de tout ce qui est venu compléter en moi les choses existants à la *Tardor*. Ces deux pièces (seulement commencées, mais qui s'achèveront un jour au l'autre, s'il plait à Dieu) devront intitulées et vont dédiées comme suit :

8/ "*Ulls clars, ànima recta*": a Gonzalo Planas, l'amic de la Muntanya, del Pla i dels carrers, el bon servidor en els dies de Prova, pel sol, el vent, la gebrada o a les fosques...

9/ "*Pau del cel*": Als meus germans de divinal caritat, Joaquim Coll-Forest i Joan Massià.

¹¹⁵ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.86, 4 pp.

Je n'ai pas besoin de vous en dire davantage, il me semble, car vous devez bien comprendre le sans de ces titres et de ces dedicaces...

Donc, merci d'avance pour Coll et pour moi. Nous avons bien parlé de vous ensemble, et c'est pourquoi je sais qu'il aimera sûrement mon présent ainsi présenté...

Malgré notre éloignement materiel forcé, cher bon ami, vous savez que je suis toujours avec vous par le cœur, et que je participe à tout ce qui vous touche, dans la joie comme dans la peine. Mais est-ce que tout ne finit pas par la Joie ?

Est-ce que ma longue maladie et les multiples et profondes épreuves qui l'ont engendrée et l'ont accompagné n'arrivent pas, précisément, à se conclure toutes sous ce titre : "*Pau del cel*" ?

Cher ami, a bientôt j'espère, amis en tous cas, de pensée, d'affection, de tout ce qui est éternel en nous, je vous dis *i* à toujours».

Blanca Selva [Firma]

112. **BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS**¹¹⁶

S.l., 18-IV-1932

«Cher bon ami,

Aujourd'hui je n'aurai pas la joie de vous voir ni de travailler avec vous. Voici 3 jours que je passe de nuits de plus en plus mauvaises, de sorte que je suis très fatiguée et que ce ne serait pas possible de faire le moindre effort. J'étais *beaucoup, beaucoup* mieux jusqu'à Vendredi dernier. Progrès formidable, en tout, mais probablement par cela même, les choses ont évolué dans mon corps et c'est sans doute la cause des ennuis actuels.

C'est-à-dire que l'incruation-contraction s'est relativement complètement délocalisée du bras gauche...mais elle se promène à présent dans tout le corps, ce qui ne serait rien et serait excellent à traiter avec la Rythmique si...la dite misérable ne m'empêchant à peu près complètement de dormir...de manière que le cervellet – si épuisé – s'en trouve très mal et que c'est à cause de lui qu'il fut éviter le moindre effort.

Ne vous préoccupez pas. J'avise le bon Dr. Coll-Forest...Il va bien trouver le moyen de faire un peu de discipline dans cette anarchie !

A lundi, je l'espère bien, je me sauve par sagesse. Bien affectueusement».

¹¹⁶ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.87, 3 pp.

Blanca Selva [Firma]

113. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹¹⁷

S.I, Pâques 1932

«Cher bon ami,

Je suis bien peinée de savoir votre vie *impossible*. Méfiez-vous de vos yeux. Le bon-Père spirituel qui m'a dirigée 15 ans et dont à présent, je ne sais plus rien pour cause de santé, à *force de ne pas fermer assez les yeux* par manque de sommeil, a perdu un œil et l'autre, quand je l'ai vu pour la dernière fois, m'en valait guère mieux et il s'attendait à le perdre aussi tout à fait.

Il ne faut pas aller jusqu'à ces extrémités d'usure, c'est moi qui vous le dis par expérience et compréhension. Bon ami très cher, je n'irai pas chez vous avant Lundi prochain (de demain en une semaine) parce que, le Mercredi et le Samedi à 10 heures, c'est exactement heure et jour que me prend le bon Dr. Coll.

Je verrai avec lui, cette semaine, s'il peut changer les jours. Si non, je n'irai chez vous que les Lundi, avec joie et peine. Joie de vous voir de travailler avec vous ; peine de vous enlever les quelques minutes de liberté que vous avez encore. Au lundi 4 Avril, donc, à 10 heures (je serai *exacte*) chez vous et je serai une élève bien docile.

L'amélioration de ma santé va son chemin ascendant, *admirablement*. Tout à la Joie de Pâques avec vous».

Blanca Selva [Firma]

114. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹¹⁸

12, C. d'Arimón

(S.G.)

Barcelona, 10-VIII-1932

«Bien cher ami,

Joan Massià m'a donné hier, de votre part, votre bonne lettre et les 700 *pessetes* qu'elle contenait. Merci toujours. Nouvelles de la santé ?

¹¹⁷ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.88, 4 pp.

¹¹⁸ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.89, 4 pp.

Ni bonnes ni mauvaises...Question de beaucoup de temps, de patience et de volonté...En attendant le mieux qui viendra en l'année que Dieu voudra, je suis plus que jamais *una ostra*...mais qui cuit sur son rocher...ce qui n'ajoute rien ni à sa grâce, ni à son agilité, ni à son intelligence !!

Enfin, patience, et sachons aimer ce que Dieu envoie...La donneur de la vie, en tous les cas, est dans la miséricorde du Seigneur et dans l'affection des bons amis qui savent aimer en vrais chrétiens.

Je suis de cœur, toujours, avec vous, bien fraternellement».

Blanca Selva [Firma]

115. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹¹⁹

12, C. d'Armon

St. Gervasi

Mestre Joan Llongueras

Barcelona, 28-IX-1932

«Bien cher ami,

J'ai grande ennui et besoin de vous voir. Magda Solé m'a dit que Dimanche vous êtes libre (?!) Ça ira à merveille. Venez me voir dans l'après-midi, entre 4 et 6 heures de préférence. *Durant* ce temps vous assisterez peut-être à mon *berenar*, ou bien à une friction, mais avec vous c'est toujours pareil...Je ne vous dis rien de ma santé, je n'en sais rien, si ce n'est qu'elle n'est pas fameuse et demande encore des mois (ou des années ?!) de soins et de repos.

On dit que je vais mieux. Moi j'ai la sensation seulement que je suis bien plus impuissante que l'année dernière...Enfin !

Magda Solé me dit que vous êtes mieux. Faites durer ce mieux, je vous en prie, par de la sagesse...

Joan, lui, n'est pas bien, et nous avons beau être très voisins de maisons à présent...nous ne nous voyons guère...Et cela n'est pas fait pour améliorer les santés !! Enfin, à la volonté de Dieu ! N'est-ce pas ? Il sait mieux que nous ce qui convient.

¹¹⁹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.92, 2 pp.

Quelles belles heures nous vivons en ce moment ! Comme j'ai pensé à vous Dimanche.

A Dimanche 4 heures, cher ami si bien frère. Vous verrez ici des choses inimaginables...Je vous avance que, plus que jamais, ma vie est faite ! De 3 choses superposées : Drame, comédie et cantique. À vous de cœur».

Blanca Selva [Firma]

116. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²⁰

S.l., 6-X-1932

«Cher ami,

Inclus tout ce que j'ai pu faire pour l'article que vous m'avez demandé. Ma vie est pure que jamais ? Demain soir vendredi, je ferai passer chez vous à recueillir ces feuillets corrigés par vous. Je les recopierai de suite Samedi pour que vous puissiez les remettre à la *Revista*. Ce n'est pas du tout ce que j'aurai. Voulez faire, mais une [voie] impossible n'interdit mieux.

A vous de tout cœur».

Blanca Selva [Firma]

117. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²¹

Sr. Joan LLongueres

S.l., Dimanche 1-I-1933

«Bien cher ami ;

Bon any nou !!

Je voudrais nous écrire longuement, mais, comme ce ne sera pas possible, je veux, du moins, vous mettre un mot d'affection de *Nadal*...je pense tout à nous...et je prie pour vous, aussi bien que je puis de moins...Mais, justement, *Nadal* nous envoie une joie que je ne veux pas que vous ignoriez...

Joan Massià est arrivé, Jeudi dernier, à faire "ressusciter" mon jeu de piano ! N'allez pas croire que je joue très bien ! Mais la main droite fait tout ce qu'elle doit, et

¹²⁰ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.90.

¹²¹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.91, 4 pp.

quant à la gauche, quand elle est *oubliée* en profit de la droite, elle peut aussi faire tout ce qu'elle doit...vitesse, qualité, etc...

Coll est triomphant, et il y a bien de quoi, car c'est par le produit de la collaboration de lui et de Joan que la situation s'éclaire...

Je ne sais si je puis nous donner une idée de la chose exacte. Cela veut dire que, pour l'instant, ce qui me paralyse c'est une concentration formidable de l'attention dans bras et main gauches...Quand on réussit à distraire complètement l'attention, les mouvements *tous* se réalisent comme avant la maladie.

Vous devez comprendre, mieux qu'un autre ce que cela veut dire. Cela veut dire que votre amie Blanche excès corporalement, *intégralement*...

Un jour ou l'autre, au moment que Dieu [voudrais] cela pourra se manifester en toute liberté. Pour l'instant, vous devez comprendre aussi qu'il ne s'agit que d'éclairs (avec, cependant un *énorme* progrès général, constant) puisque ce n'est que lorsque l'attention peut être fortement dérivée que la libération se produit...Et vous devez imaginer qu'il est très difficile de faire dériver cette attention chez un sujet sans mon [espèce]...et avec la culture de dissociation que je possède !! Voilà que [...] mes qualités se tournent un obstacle !!

Toutes ? Non, car tout de même il y a certaines qualités, me semble-t-il, qui sont plus que jamais à l'ordre du jour et qui doivent servir à neutralisation les défauts antérieurs et actuels, et les qualités antérieures devenues des obstacles actuels...

Ami, excusez ce bavardage hâtif et tout sur un même sujet. Mais dans le cas actuel, j'ai conscience que vous parler de moi c'est, tout de même, vous donner quelque chose à vous-même...Avec mon affection qui vous l'apporte, avec celle de Joan qui de suite, vous a joint à notre allégresse et notre reconnaissance, recevez ici nos vœux de *Nadal, d'Any-Nou*, notre fraternité éternelle.

Avec vous de tout cœur».

Blanca Selva [Firma]

118. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²²

S.l, Dimanche 5-XI-1933

Sr. Joan Llongueres

«Ami très cher,

¹²² Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.93, 4 pp.

Il y a trop longtemps que j'ai envie de vous écrire...il faut bien que j'arrive à le faire un moment ou un autre...en attendant d'avoir la joie de nous voir, ce qui viendra bien aussi un jour ou un autre, malgré la difficulté de pouvoir trouver un moment de rencontre !

J'espère que vous êtes assez en bon état de santé, encore, malgré l'écrasant labeur déjà abattu sur vous. Joan Massià m'a donné de vos nouvelles, quand il vous a vu il ya quelque temps...Toujours davantage les admirables amis que je sais, tous vous autres !

Espérons qu'un jour ou l'autre, je pourrai vous rendre un tout petit brin de tout ce que vous faites, constamment, pour moi. Pour l'instant je suis encore trop "ankylosae" pour être bonne à grand-chose.

Vous devez avoir hâte de "nouvelles", je le sais. Et je veux satisfaire un peu votre désir, d'autant qu'il y a des choses neuves à vous apprendre : Je suis plus occupée que jamais, en tant que "malade" ses temps-ci...à cause qu'en vient de me commencer un traitement presque journalin (pour l'instant) de massages profonds pour épaule, bras et main gauches. C'est trop récent pour en voir les effets (seulement 3 séances encore) et il paraît que les muscles sont très atrophiés, mais il me semble qu'il y aura un bon résultat d'ici quelque temps.

Avec ces occupations là, j'en ai d'autres (en plus de courantes !) et j'en aurai de plus a plus durant quelques mois i je vais *déménager*, vers *Nadal* – ou 1^{er}. Janvier en tous cas. *La conillera*, c'est ainsi que je nomme le *cau* où les circonstances si pénibles de l'année dernière m'ont obligée de giter, est vraiment un logis impossible pour moi. J'irai très près de la : *J.C. de Cartagena*, St. Gervasi.

Si vous ne savez pas où c'est, je vais vous le dire, ou plutôt vous l'indiquer vaguement par quelques lignes, en relation avec la *torre* où habite Joan, et celle où je suis actuellement.

Comme *tren* [...] il y a le 58 (c'est la *parada més amunt*, que celle qu'il faut pour chez Joan et actuellement pour chez moi. Voilà pour vous orienter !). Donc, pour l'instant, je commence à préparer la [...] en *triant* des papiers...Il y a chez moi un désordre fantastique, car il y en avait un peu un moment ou je suis tombée malade, il y aura bientôt 3 ans, et depuis lors, ça n'a été qu'un *crescendo* inmesurable !!

Maintenant, cote santé...Je n'en sais rien...Il y a certainement beaucoup de mieux, au milieu des ondulations constantes, mais les plus enneveux (indépendamment de

l'impossibilité de jouer encore convenablement du piano) c'est la difficulté de j'ai à parler...

Il me s'agit encore que de "contractions", mais elles se logant spécialement aux endroits où elles n'anulent le plus !

Et plus qu'autre chose, actuellement (à part les questions de son occupation) c'est cette difficulté à faire remuer les machons pour parler qui me fait renoncer le plus possible à tout contact humain, malgré tout le grand désir que j'aurais à voir des amis et à donner des leçons...

Enfin, nous correspondons, ami très cher, et tout de mieux, j'espère bien que nous arriverons à trouver un petit instant, un jour ou l'autre où je pourrai aller chez vous, nous revoir un bon moment. Ce sera plus facile que j'aie chez vous que de vous dire de venir chez moi... Il faut dire que, de toutes manières, je préfère toujours m'en aller de chez moi autant que je puis !

Ainsi, vous jugerez par vous mieux de mon état physique... Vous aurez lu déjà la *1ere. Evocació d'Art*. La 2^e. est commencée depuis bientôt 2 mois... sans que j'arrive à trouver le temps de la continuer, bien que cela me tienne forte... Elle s'appellera "Paisatge" et si vous voulez bien... j'ai l'intention de vous la dédier... car je pense bien à vous en y pensant, et je crois (si elle continue bien !) que vous l'aimerez.

Au fond, j'ai un grand besoin de travailler... et j'espère qu'une fois "installée" en el *Niu* (c'est ainsi que je nomme la *torreta* de Cartagena) et mieux portante, je pourrai répondre un peu d'activité. J'en ai besoin à tous points de vue.

Ami, j'espère que vous pourrez trouver ce temps de m'écrire un petit mot (C/ d'Arimon, 12, St. Gervasi) et que vous m'y donnerez des *quantités* de moments où je pourrais aller chez vous – Je choisirai selon mes possibilités et vous en ferai part afin que vous puissiez disposer du reste de la "quantité" !...

J'ai vraiment soif de vous revoir, cher bon ami si discret, si compréhensif, si fraternel... Et comme je sais bien que vous serez content de me voir, ma joie sera double, sans compter que je sais bien que Joan aussi s'en rejouira... vous nous êtes si cher à tous deux. Vôte».

Blanca Selva [Firma]

119. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²³

Sr. Joan Llongueres

Ciutat

S.l., 5-XII-1933

«Ami

Je reçois votre lettre aujourd'hui et suis bien heureuse de vous savoir en bonne santé. Cela vous est bien nécessaire...Donc, je me fais une joie d'aller vous voir Vendredi 8, sur les 9h. ½ - 10h. Ce sera la fête de la Puríssima et ce sera bon d'avoir aussi un peu de fête d'amitié en nous retrouvant quelques instants.

Je n'ai pu encore rien continuer du "Paisatge" commencé en Septembre...Ces temps-ci, pour faciliter ma vie matérielle, ma *minyona de servei* s'est cassé un petit os du pied...doncs plâtrée...Et Gonçal a été malade presque une semaine...ça veut dire que j'ai surtout doie m'occuper des besognes du ménage !

Je ne vous dis rien de ma santé. Je m'en sais trop rien. Il y a un mieux central évident mais toujours les contractions empêchant la liberté de la parole et le jeu du piano, etc., etc., etc.

Enfin, à Vendredi 9h. ½ 10h. donc chez vous. Je ne puis écrire davantage, mais suis toute vôtre».

Blanca Selva [Firma]

120. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²⁴

S.l., Vendredi 15-XII-1933

«Cher ami Llongueres

Impossible de savoir plutôt quand je pourrai recevoir la *Srta.* Angelina. Je l'attendrai Dimanche prochain 17 à 4h.1/4 de la *tarda* (comme il n'y a pas les élections, que les tramvay marchent et qu'il y a tranquillité, je pense qu'elle pourra venir).

Comme c'est très tard pour aviser et que je crains que cela ne vous arrive pas assez tôt pour qu'il vous soit facile d'aviser, j'envoie par Gonçal à l'*Acadèmia de Música Blanquerna* St. Gervasi, une carte à la *Srta.* Angelina ainsi comme:

¹²³ Tarjeta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.94.

¹²⁴ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.95, 2 pp.

Blanca Selva esperarà a la Srta. Angelina el pròxim Diumenge, dia 17, a les 4 ¼ de la tarda.

Je ne sais malheureusement pas le nom de la *Srta. Angelina* et je n'ai pu lui mettre d'autre nom que son prénom : *Srta. Angelina*... mais enfin je pense qu'elle ne s'en formalisera pas et que ma carte lui parviendra quand même, étant portée aujourd'hui par *Gonçal a l'Acadèmia*.

Cher ami, impossible de vous écrire davantage. Je suis devoirée de besogne...vous connaissez ça !

Donc, seulement, encore et toujours, ma fraternelle affection».

Blanca Selva [Firma]

121. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²⁵

J.C. de Cartagena

St. Gervasi

Barcelona, 9-V-1934

Mestre Joan Llongueres

«Tout cher ami,

Je n'avois pas lu le journal quand je vous écrit hier...ensuite j'ai [appui] que Dimanche vous avez été nommé *Mestre en gai saber*...Je m'en réjouis avec vous, vous le pensez bien, et ça me parait la chose la plus normale car pour moi, vous êtes ça depuis longtemps...Ça...et autre chose encore...Je n'ai pas le temps de nous le dire...et puis, il faudrait savoir écrire un *Oda en català* pour *la fam* [...] (J'ai lu le fragment que publie *El Matí*. Je m'y enthousiasme comme toujours dès que je lis de votre poésie...vous savez bien...je pense qu'elle chante en moi...Pas la joie de vous le dure...

Pas le temps d'écrire davantage (excuse ce griffonage autour de ce matin, par manque de temps) mais toujours celui de vous aimer comme un frère tout cher et tout bon que vous êtes. Vôtre :

Blanca Selva [Firma]

¹²⁵ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.96, 2 pp.

Ça me fait plaisir de penser que j'ai pu achever votre "Paisatge" le jour même où vous êtes reconnu comme *Mestre en Gai saber*... Je suis doublement contente d'avoir pu enfin terminer ce petit rien. Un petit rien du cœur que je dépose dans vos lauriers mais, surtout, dans votre cœur».

122. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²⁶

St. Gervasi

J.C. de Cartagena

Mestre Joan Llongueres

Barcelona, 14-IX-1934

«Bien cher ami,

Voici le longtemps que je veux vous écrire pour "bavarder" avec vous...mais je n'y suis pas encore parvenue et aujourd'hui non plus...Ce mot-ci ne doit être qu'aussi rapide que possible, faute de temps, pour vous demander s'il vous est possible de rendre un service à mon brave Gonçal Planas, le chauffeur-ami que vous connaissez. Voici de quoi il s'agit : Gonçal tient à ce que ses enfants soient élèves dans une école chrétienne, mais il est actuellement dans une situation financière telle qu'il faut qu'il compte bien strictement pour arriver à vivre. Donc, le bon Gonçal a été pour inscrire son fils aimé (du même nom que lui) comme élève payant à l'école de *Doctrina Cristiana* de la *carretera* de Sarrià qui est celle qui lui conviendrait, mais il s'est tourné qu'on lui a répondu qu'il n'y avait plus de place. Comme, d'autre part, on lui a dit de repasser le 24 je crois et que s'il y avait une place libre on la garderait pour son enfant, Gonçal a pensé qu'il serait peut-être utile de faire recommander son cas.

J'ai pensé que, peut-être, vous auriez, directement ou indirectement, quelque relation dans cette école (*Doctrina Cristiana* de la *carretera* de Sarrià) et que vous pourriez recommander ce très brave homme afin qu'il puisse faire suivre les classes à son petit Gonçal là.

Pardon d'un dérangement de plus dans une vie plus que remplie...Mais je sais bien qu'il s'agit toujours d'aide fraternelle. Donc, je n'hésite pas, sachant que si vous avez quelque aboutissant dans cette école tout ira bien. Il ne s'agit pas de le faire entrer

¹²⁶ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.98, 2 pp.

pour rien, mais payant ce qu'on paye dans cette école. Je ne suis pas au courant des détails aussi je ne vous en dis rien pour ne pas errer.

J'espère pouvoir vous écrire bientôt *personnellement*, et vous revoir !! et aussi voir à travailler pour enseigner à l'*Acadèmia de Música*. Je me sauve faute de temps, mais je vous dis mon affection. A bientôt».

Blanca Selva [Firma]

123. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²⁷

Mestre Joan Llongueres

S.l., Vendredi 26-X-1934

«Cher bon ami,

Les jours passent et les semaines...et j'ai attendu de jour en jour pour répondre à votre bonne lettre et vous remercier de ma part et de celle de Gonçal Planas pour la recommandation que vous avez envoyé pour son fils aimé. J'aurais l'intention de vous indiquer un moment possible pour nous voir, et comme jamais je ne parvenais à avoir de précision à ce sujet, j'ai ainsi retardé de vous dire que votre mot avait été admirablement accueilli et qu'il avait fait l'effet désiré.

L'enfant est entré à la *Doctrina Cristiana de la carretera de Sarrià* et tout le monde est *très content*. Et voilà, ne ne puis encore savoir quand nous nous reverrons...Je compte aller tâcher de faire des cours à l'*Acadèmia de Música* dans les 1ers. jours de Novembre. Je ne sais exactement quand. Je m'arrangerai avec Maria Carbonell pour arriver avec elle, le 1^{er}. jour, afin de savoir immédiatement où ont lieu les cours, de manière à ne pas perdre mes forces à interroger et à chercher...

Je vais mieux certainement, mais j'ai toujours beaucoup d'effort pour parler (c'est ce qui ne coûte le plus...ne parlons pas du piano, car je ne puis pas me compter comme pianiste !)

Enfin, à la grâce de Dieu. J'ai de la bonne volonté et de l'énergie, il me semble, et je tâche de faire le plus possible, comme si je n'étais plus malade et que la vie soit souriante à l'activité terrestre...A bientôt donc, à l'*Acadèmia* et toujours ma fraternelle affection».

Blanca Selva [Firma]

¹²⁷ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.97, 2 pp.

124. BLANCA SELVA A PAU CASALS¹²⁸

Ciutat

Barcelona, 11-XI-1934

«Sr. Pau Casals:

Quand j'ai reçu, hier, votre lettre, cela m'a un peu amasie parce que, précisément, j'étais à ce moment occupée à achever un article qui, si vous le voulez bien, vous est dédié.

Il sera publié à la *Revista Musical Catalana*, sous la rubrique générale: "Orientacions d'Art", et porte comme titre: "Meditació sobre el Silenci". Je vais le recopier dès que j'aurai un moment pour cela et l'envierai de suite à la *Revista Musical Catalana*, ou il sera publié, je suppose, en janvier, car pour Décembre il est trop tard, je n'ai pu terminer cela à temps.

Je serai très heureuse que cette article vous plaise, comme me semble vous aussi plus les précédents.

Et je me réjouis de vous voir un instant ici quand vous serez de retour à Barcelona.

Bien sympathiquement».

Blanche Selva [Firma]

125. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹²⁹

S.l., 31-XII-1934

Mestre Joan Llongueres

«Bien cher ami,

J'ai réfléchi, en sortant de la réunion tout à l'heure, que Dimanche, sans doute irais-je à votre session de *Jocs d'Infants* avec Gonçal et sa femme, et que, sans doute, cela plairait aussi aux 2 enfants d'y assister.

¹²⁸ Carta original manuscrita. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals , núm. 367-7294/04.01, u. doc. 137.

¹²⁹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.99, 2 pp.

Alors, en cas, voulez-vous avoir la bonté de m'envoyer 5 invitations au lieu de 3 que je vous ai demandé (à condition que ça ne vous manque en rien bien entendu). Je me réjouis de me retrouver dans cette atmosphère que j'aime, mais je ne pourrai me permettre d'aller vous serrer la main après la session...ce serait imprudent pour moi de tenter de me frayer un passage au milieu de la calme...

Donc, ce sera de cœur seulement que je vous saluerai...mais vous savez que, de loin ou de près, c'est toujours de tout cœur...Et puisque je vous écris ce dernier jour de 1934, j'en profite pour vous souhaiter bonne fin d'an et très bon nouvel au...Que la Seigneur nous bénisse afin que ce soit vraiment *Bon any*. Vôte :

Blanca Selva [Firma]

J'attendrai Josep, pour lui donner une leçon le Dimanche 13 Janvier à 11h. ½.
Voulez-vous avoir la bonté de lui dire ? ».

126. **BLANCA SELVA A PAU CASALS**¹³⁰

Sant Gervasi.

G.C. de Cartagena (torre)

Barcelona, 8-I-1935.

«Benvolgut Pau Casals

He rebut amb molt de plaer la seva amable carta del començament d'any. Donant-li aquí les gràcies, també puc contestar-li exactament amb l'expressió dels mateixos sentiments. Conservo un excel·lent record de la seva amable visita i m'alegrarà que pugui repetir-la ben sovint, i li desitjo ampla benedicció del bon Déu per aquest any, per a molts anys i per a sempre.

Afectuosament

Blanca Selva [Firma]

P.D. La "Meditació sobre el silenci" medita en silenci, per alguns dies encara, en la redacció de la *Revista Musical Catalana*. Encara resten coses atrassades que han de publicar-se abans de sortir aquest escrit meu que va dedicat "a Pau Casals"».

¹³⁰ Carta original manuscrita en catalán. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals, Fondo 367- 7294/04.01, doc. núm. 137.

127. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³¹

St. Gervasi

Barcelona, Mercredi 1-V-1935

«Cher ami Llongueres

J'ai reçu tout à l'heure, votre lettre, merci. J'attendrai donc la *Sra. Badia Dissabte* comme vous dites. Et si vous pouvez venir ce sera avec joie que je vous accueillerai, vous le savez bien... Vous pourrez faire savoir le jour et l'heure que doit venir la *Sra. Badia i Carme Petit*, afin que si elle peut venir elle vienne, ça n'en vaudra que mieux car il est possible qu'on doive se contenter de cette répétition, pour ne pas déranger trop la *Sra. Badia*.

Inclus le programme définitif. J'ai inséré de nouveau (sur celui que vous a communiqué Joan Massià) 2 autres *Primers Jocs* : "*Ben bon minyó*" et "*Dos Tossuts*". La raison en est que serait dommage de priver la petite Albet de jouer. Elle a travaillé ça de tout son cœur *i li fa molta il.lusió de tocar !*

Quant a "Dos tossuts", le petit Cunties a été malade et n'était pas très au point la dernière fois que je l'ai vu, mais il y a déjà longtemps et il a du travailler depuis ; et lui aussi s'applique et *li fa il.lusió*...et, de plus, on ne peut passer de "*Ben Bon Minyó*" à "*2 i 1 fan 3*", sans séparation, parce que ce sont des pièces de même caractère qui se miraient... Enfin, chacune de toutes ces pièces est si courte...

J'ai, par contre, supprimé de bien longuë la "*Fanfara dialogada*" que devait jouer la Mercè Closa qui ne s'applique jamais et ne met jamais son cœur (si elle en a!) à rien, car elle savait très mal encore cela la semaine prochaine et il n'y a guère de chance qu'elle l'eût su mieux à l'audition parce que c'est une enfant qui ne fait aucun effort pour bien faire et n'est occupée que d'elle ou de je ne sais quoi, en tous cas pas de l'effort à faire ni de l'attention à la tâche !

Permanyer fait effort dans sa petite mentalité de fillette élégante et futile, mais elle a été malade et comme elle serait à la limite de ses possibilités pianistiques il n'y a rien à prendre qu'elle ne joue pas l'"*Amable conversació*". Maria Arnó aurait très bien joué l'"*Alegra comitiva*" si elle n'avait été sérieusement malade. Mais comme elle a du interrompre longtemps, elle était très en retard et il vaut mieux pour elle (qui eût été en dessous de ses réelles possibilités) et pour la pièce, qu'elle ne joue pas. En tous cas cela,

¹³¹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.100, 6 pp.

va très bien avec ce qui reste et je pense que ça pourra faire une gentille petite exhibition familiale...

*

Je vous donne aucun détail sur les pièces de *Primers Jocs*... Il y a la “*Introducció*” qui donne tout ce qu’il faut. Et vous n’avez besoin de personne pour faire vivre le titre, le dessin et la musique de chacun pour les faire goûter *a les noies*... “*Cançó vora la mar blava*”, vous n’avez que regarder la musique où il y a le titre de la chanson catalane qu’y est utilisée (*L’Enramada*) et aussi, durant la pièce les éléments qui s’y déroulant.

*

Records i Entremeliadures : Ce sont 7 pièces pour piano écrites à l’automne de 1931, durant les 1ers. mois de ma convalescence. Ce sont des souvenirs ou des émotions ressenties surtout à la montagne (Vallvidrera et Tibidabo). Le groupe complet comprend :

1/ “*Ostra i Cargols*” (ceci souvenir pittoresque du moment de maladie aigrie, alors que, au début, je ne pouvais faire aucun mouvement dans le lit, et disait au Dr. Coll : *Ara faig d’ostra*, puis, ensuite, quand, dans le même lit j’ai commence à me mouvoir péniblement et que ai dit : *Ara, ja semblo més un cargol*).

2/ “*Professó de Formigues*” : à Vallvidrera, contemplant des fourmis qui traversaient le chemin, s’enfilaient aux rochers, étaient arrêtées par des obstacles infranchissables pour elles, s’en retournaient et reprenaient perseveramment le chemin par ailleurs jusqu’à ce que, triomphant, elles puissent *tornar al cau*.

Et pour moi, convalescente sans forces, cela m’était un exemple et un réconfort, une leçon féconde.

3/ “*Canyes i Oreig*” : entre St. Boi i St. Vicenç [...], *per allà un petit canal que hi ha per allà*. Les “canyes” chantaient exquisément, selon ce que j’ai pu en noter dans les 1eres. mesures de cette pièce. Et l’enthousiasme de toute la beauté de la Création, en moi chantaient encore davantage, chant d’amour et de louange, chant des petites choses qui font les grands êtres, chant doux, variée, misterieux, infini...

4/ “*Nuvolets en el Blau*” : De jolis nuages blancs, aux “neumes” harmonieux passant un caresse dans la douceur du Bleu... Transformation de beauté en beauté ; “madrigal” aérien venu de bien loin rejouer nos yeux, et allant porter fraternellement aux autres notre pensée fraternelle.

.....

5/ *“A la Muntanya, el vent, les cabres i caputxinets s’hi diverteixen força”*: Au soleil levant, a Vallvidrera. De la montagne maternelle mon cœur entendait chanter en lui une chanson du Canigou que mon père me chantait quand j’étais toute petite... Sur les planes de la montagne, joyeuses, gripaient les chèvres noires. Et *Caputxinet* mon petit chien hardi, s’enaillait les provoquer, alors que les chèvres capricieuses, de ci, de là, s’arretaient pensives. Et le petit vent d’automne faisait rouler des feuilles, et *Caputxinet* courait de feuille en feuille... Jeux dans le calme de la belle montagne de plus en plus illuminée et maternelle.

6/ *“Primers freds”* à Vallvidrera : Au milieu de la douceur de l’automne voici que la main dure de l’hiver venait broyer les plus tendres branches, les plus innocents fleurs... Une impression de tristesse voulait opprimer le cœur. Mais la pensée de la Réalité venait lui enlever l’amertume en n’y laissant que la paix. L’Automne, c’est un symbole de veillesse, c’est la fécondité donné, c’est l’apaisement venant. Et la mort, le chrétien sait que c’est la vraie Vie. Donc, Amen à l’Amour.

7/ *“Matí de tardor”*: entre Vallvidrera et Tibidabo, par le chemin des fontaines. La fraîcheur toute jeune du matin s’exhale en chanson. Mais de ci, de là, voici des feuilles déjà tombées qui disent l’automne. Automne de la nature, automne de ma vie... Dans le bois, tout à coup, un oiseau joue du *flabiol*... et alternen[t] dans l’âme les impressions d’automne, les douleurs de la terre et la joie du Ciel. Travailler, souffrir, aimer, chanter : là est tout l’artiste, là est tout le chrétien, là est tout le sens de la vie, toute sa beauté, sa douceur, sa fécondité, son mérite éternel, la chanson par laquelle chacun des petits oiseaux humains gazouille et exulte dans la certitude chrétienne qui doit transformer chaque cœur chrétienne en un encensoir odorant et un chant triomphant.

8/ *“La Nit de la Puríssima”* : per a cant, violí i piano (date de Sept. 1929), lletra de Joan Maragall.

“Quin cel més blau aquesta nit !

Sembla que es vegi l’Infinit,

l’ Infinit sense vels,

més enllà de la lluna i dels estels.

La lluna i els estels brillen tan clar

en el blau infinit de la nit santa

que l’ànima s’encanta

enllà...

*Aquesta nit es bé una nit divina.
La Puríssima del cel va baixant,
per aquest blau que ella il.lumina,
deixant més esplendors en cada estel.*

*Per la nit de Desembre
ella davalla,
i l'aire se tempera
i el món calla.*

*Davalla silenciosa.
Ai! Quina nit més clara i més formosa! ”*

Lisant cette poésie, j'entendais la musique...et “*La Puríssima*”, pour ainsi, c'est déjà en loin chante *Nadal*.

.....

Voilà le fonds de l'inspiration de cette mélodie. Le violon y est comme un chant d'ange ou une auréole lumineuse ; et ensuite il est un berger qui rêvent danse en son cœur et chante. Voilà les “secrets” de ces pièces, dont vous pouvez faire la substance de vos commentaires, ami, pour qui cette musique soit plus accessible aux auditrices et pour qu'elle soit plus bienfaisante en elles, s'il se peut...

Merci une fois de plus, ami fraternel. Je voudrais avoir plus de temps pour mieux vous dire combien je suis reconnaissante à la Providence d'avoir fait coïncider nos chemins pour que j'ai la douceur de vous avoir pour si cher ami. Oh ! la douceur, le réconfort de la vraie affection, il n'y a qu'au Ciel que nous saurons les dire...fraternellement vôtre».

Blanca Selva [Firma]

128. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³²

Mestre Joan Llongueres

S.l., Samedi 25-V-1935

«Ami,

Ces jours-ci on est venue me compliquer un peu l'existence...J'ai reçu l'autre soir *una citación* de la Bolsa de Trabajo pour me présenter là, comme étrangère travaillant en Espagne, pour justifier de mes moyens d'existence, etc. J'ai pu, heureusement, me dispenser d'aller en personne à cette *oficina* et pu me contenter d'autoriser Gonçal à faire le nécessaire...Mais ce n'est pas achevé encore parce qu'il faut [...] choses supplémentaires que je n'ai pas actuellement en ma possession, lesquelles sont nécessaires pour la confection de la *Carta de Trabajo* qu'il paraît que je nécessite...Entre les choses qu'il me faut présenter, il me faut un *Certificat de Blanquerna*, attestant que j'y suis professeur à l'*Acadèmia de Música de Barcelona*.

Indiquer aussi que *com a sou, és Eventual, segons el nombre de deixebles* ; il est important de spécifier (ce qui est ou ne peut plus vrai !) que je n'y ai pas de *sou determinat*. Donc, ami, je compte sur vous pour qui l'Administration de Blanquerna me fasse ce très simple certificat le plus rapidement possible. Il me faudrait l'avoir lundi ou Mardi au plus tard car c'est Mercredi matin au plus tard que Gonçal doit retourner porter ça...

Ce *certificat* est tout à fait simple, il ne s'agit de rien d'autre que de certifier que je suis professeur à l'*Acadèmia de Música* et que je n'y ai pas d'émolvements précis...Comme tout cela est de plus vrais il n'y a aucune complication !

Merci d'avance, je m'adresse à vous comme Directeur...et je vous demande pardon d'ajouter ce petit détail à vous innombrables occupations ! Et j'en profite pour vous dire une fois de plus mon affection fraternelle :

Blanca Selva [Firma]

J'avais pensé remettre ça à Josep hier, mais il n'est pas venu Dimanche 26 V».

¹³² Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.101, 2 pp.

129. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³³

Mestre Joan Llongueres

S.l., Jeudi 21-XI-1935

«Cher bon ami,

Il me semblait bien hier tout en vous parlant, que j'avais quelque chose d'autre à vous dire...Et je ne m'en suis doucée qu'en quittant Blanquerna le soir. Voici, Mme. Closa, hier matin, m'a demandé de donner leçons particulières à sa fille en plus des cours. J'ai accepté, naturellement ! Je n'ai pas compris quelle périodicité elle désirait pour ces leçons (si de semaine, de quinzaine, de mois). La seule chose décidée est que la 1^{ère}. de ces leçons aura *Dissabte pròxim dia 23*, à Blanquerna, à midi ¼. Vous serez bien bon d'assurer une classe libre pour cette heure-là car, comme je n'ai pas été encore à l'Academia le Samedi matin je ne sais pas du tout les disponibilités de local.

Ensuite, vous serez bien bon de savoir quand les leçons doivent se reproduire, ça n'est pas pressé jusqu'à la semaine prochaine, puisque, en tous cas, la leçon initiale sera Samedi, on verra ensuite !

Je vous écris ce mot pour que vous soyez avisé et qu'ainsi vous puissiez me dire demain Vendredi ou je devrai donner la leçon Samedi. Arnó n'est pas venue hier soir (ni Turull, ni Montserrat) je l'attendrai chez moi Samedi à 5h ½ pour lui donner leçon. Et voilà, ami, mon oubli d'hier réparé.

Il n'y a donc rien de convenu d'autre avec Mme. Closa que je donnerai leçons particulières à sa fille le Samedi à midi ¼ à Blanquerna. Je n'ai parlé aucunement de conditions et il y aura lieu que ce soit vous, *directeur*, qui fixiez cela d'après le nombre de leçons qui devront être données.

Moi je peux m'arranger à y aller tous les Samedis si elle désire des leçons *setmanals* (c'était l'heure que m'avait réservé Mme. Arnó, et qui, donc, actuellement se trouve libre.

Ami, à demain, et toujours bien affectueusement».

Blanca Selva [Firma]

¹³³ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.102, 3 pp.

130. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³⁴

St. Gervasi, J.Cartagena

Mestre Joan Llongueres

Barcelona, 28-XI-1935

«Bien cher ami,

Hier, comme c'était la dernière classe du mois pour elle, et que le travail n'avait pas amélioré ces temps-ci...j'ai signifié à Maria Arnó que je ne le ferai plus travailler et qu'elle cessait de faire partie du Cours de piano de l'*Acadèmia*. Je lui ai dit que je regrettais beaucoup, parce que, au mois de mars dernier, j'avais vraiment pensé qu'elle serait une bonne élève et qu'il y aurait moyen de la faire arriver vite à faire quelque chose de bien, mais ensuite, à l'été, elle a tout gaché. A la fin de Septembre et 1ere. quinzaine d'Octobre, j'avais de nouveau l'*esperança* que (tout en étant loin d'être bien c'était cependant beaucoup moins mal qu'à l'été, et il y avait la preuve qu'elle travaillait au moins un peu dans le sens indiqué) cela pourrait, peu à peu, se remettre dans la bonne voie, mais depuis lors, de nouveau c'est le gachis, sans tenir compte jamais de la manière de travailler pour corriger les défauts, etc., que je lui indique.

Dans ces conditions, comme je vois que mon enseignement n'existe pas pour elle, je ne puis consentir à perdre mon temps a *posar aigua en un colador*, alors que mon temps fait défaut pour d'autres qui en profiteraient réellement. J'ai terminé en lui disant que je ne la chassais pas de la classe comme une ennemie, mais que je voyais qu'elle n'était pas dans les conditions pour profiter de l'enseignement et que, par conséquent, je l'arrêtais.

Je lui ai dit que à l'été, si c'était le désir de sa mère, je lui donnerai des leçons particulières pour voir non seulement où elle en était, mais si elle était en état d'étudier convenablement, afin de pouvoir savoir si, oui ou non, il était possible de la réinscrire l'année prochain aux cours de l'*Academia*.

Il m'a semblé bon de dire cela afin de ne pas paraître faire une rupture violente complète. Ainsi c'est une "suspension" et non un "renvoi" des cours. Bien entendu, cela reste subordonné à votre avis, Sr. Director, et je n'ai fait cela que pensant être dans votre esprit et, justement, pour laisser les choses d'autant plus à votre main.

¹³⁴ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.103.

M. Closa m'a demandé ça leçon pour Samedi matin comme la semaine passée. Je la lui donnerai donc ainsi, mais il sera bon de voir avec la mère pour les conditions et le nombre des leçons. Mme. Closa a souffert un accident au bras gauche et je crois qu'elle ne sort pas actuellement de chez elle.

Jordi Bonet a commencé. Il est bien sympathique et semble comprendre bien.

Pour l'instant je n'ai rien en à voir encore de son travail puisque lundi je n'ai fait que l'examiner un peu et hier je lui ai expliqué et montré les 1ers. mouvements préparatoires au jeu en les lui donnant à travailler pour demain.

Voilà les "nouvelles" récentes, ami, dont je m'empresse de vous donner connaissance afin que vous soyez toujours aussi au courant que possible de ce que se passe dans mon "rayon" de l'Academia !

Voulez-vous me rendre un petit service ? Vous qui allez sans cesse à l'Orfeo...dir à qui de droit que je désire aller Dimanche au Concert et qu'on me mette une invitation a la *porteria* où je le recueillerai en entrant Dimanche. Et voilà, merci.

Et à nous, toujours de tout cœur. Vôtre».

Blanca Selva [Firma]

131. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³⁵

Mestre Joan Llongueres

S.l., Lundi 2-XII-1935

«Cher bon ami,

Comme je n'aurai pas le temps de vous parler ce soir, ni mercredi ! Je prends le parti de vous écrire pour vous mettre au courant de petits détails de fonctionnement de la classe. J'apporterai dès cette semaine (bien que, cette semaine, il ne puisse pas être question de fonctionnement "normal" à cause de la suppression des cours de *la tarda de Divendres*) des petits changements qui seront certainement bienfaisants.

Du fait de la suspension de la classe de Arnó, je me trouve pouvoir disposer de 1 heure de plus dans la semaine pour les élèves de 7 a 8 des Lundi, Mercredi et Vendredi, qui étaient tellement serrés.

De ce fait, je vais pouvoir isoler dans leur travail avec moi, ce que je désirais fortement : R.Suriñach et Rosa Vallès qui sont très "spéciaux" et entravent le bon travail

¹³⁵ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.105, 6 pp.

collectif, en même temps que les autres élèves perturbent également la tranquillité indispensable pour eux.

De plus, pouvant “isoler” ces 2 là, je me trouve alors pouvoir disposer le Vendredi de l’heure entière pour les 4 autres élèves (Saumé, Creixells, Marina Bruguera i Rosa Puig). De manière que ainsi, chacun de ces 5 élèves aura effectivement ¼ d’heure avec moi, ce qui est le temps réglementaire, qu’il n’a pas été possible de leur attribuer jusqu’ici. Je prendrai donc ces 6 élèves, à partir de la semaine prochaine ainsi :

Lundi, 7.40 a 5.55: Rafel Suriñach

Mercredi, 7.20 a 7.35: Rosa Vallès

Vendredi, 7 a 8 {Roser Puig, Eugènia Creixells, Marina Bruguera, Dolors Saumé

De plus, cette distribution déchargera aussi ce même cours fait par Magda Solé car elle aura : Lundi, {Roser Puig, Mercredi {Roser Puig
Vendredi {Rafel

{Eugènia Creixells	7 a 8	{Eugènia Creixells	7.20
Suriñach			
{Marina Bruguera		{Marina Bruguera	a
{Rosa			
{Dolors Saumé		{Dolors Saumé	7.50
Vallès			
{Rosa Vallès		{Rafel Suriñach	

Elle verra donc chacun des élèves 2 fois pas semaine, comme jusqu’ici, mais il y aura un jour où elle n’aura que les 2 “isolés” tandis que, à ce moment moi j’aurai les 4 autres. Et ainsi, les jours où j’aurai les “isolés” elle n’aura que 5 élèves et non 6 pour l’heure (ce qui est déjà trop d’ailleurs, mais il n’y a pas moyen d’“élargir” ce temps). D’autre part, lui donnant le Vendredi Suriñach et Vallès pour ½ heure, qu’elle n’y avait pas, et ainsi je verrai Turull ¾ d’heure dans la semaine et Magda Solé ¼ d’heure, au lieu que je la voyais seulement ½ heure et elle ½ heure. Ce qui me paraît préférable à tous points de vue. Si j’avais pu garder Turull entièrement avec moi je l’aurais fait volontiers, car elle est intéressante mais il ya lieu de la faire travailler de manière “spéciale” et il y a lieu [dénuancer] directement son travail selon ce qu’on voit qu’elle en prend ou reçoit...et nous comprennez que pour faire cela, dans le vrai sens, profond, vivant, artistique, fecond il faut beaucoup d’expérience et de psychologie...

Jordi Bonet m'a dit qu'il ne prenait pas part, d'aucune manière, à la *festa* de St. Nicolau. Il est donc disposé à prendre sa classe (1/2 heure ce jour là !) avec moi comme de coutume mais...où la donner avec le branle-bas de Blanquerna en ce moment ? Je lui ai parlé qu'il vienne la prendre chez moi, mais c'est vous qui pouvez régler cette question.

Autre chose pour J.Bonet : il m'a dit avoir un peu étudié avec sa maman ce que je lui avais indiqué à travailler (seulement alors des gymnastiques de bras, mains, doigts, préparation lointaine de "jeu éclatant" et charpente rythmique de *Amunt i Endavant*. J'ai dit à Jordi que, puisque sa Maman s'intéressait à le faire travailler, j'aimerais bien qu'elle [viene] assister (au moins le Vendredi où il a 1/2 heure de classe) à sa classe avec moi, afin que je puisse lui indiquer moi-même ce qu'il y avait bien de veiller, etc. Jordi m'a dit que sa Maman le ferait volontiers.

Ce serait très désirable car, ainsi, certainement que l'enfant avancera au moins le double vite et qu'il sera possible de faire cela de manière très intéressante.

Ami, ami, voulez-vous demander à Mme. Bonet, personnellement, de venir assister à la classe. Ce n'est pas à titre de "mère" mais de "répétitrice". Mme. Puig de Fàbregas le fait également. Et s'il y avait d'autres mères qui veuillent le faire j'en serais enchantée.

Si la classe de Vendredi (jour de St. Nicolau) devait avoir bien chez moi, Mme. Bonet pourrait y conduire Jordi. Enfin, voyez-vous-même. L'essentiel est que Mercredi, quand je ferai travailler Jordi (6 1/4 à 6 1/2) la chose soit arrangée pour qu'en puisse convenir où se donnera la classe de *Vendredi* (l'heure pour Vendredi m'est égal puisque les autres élèves n'auront pas de cours). Je vous joins les "horaires" nouveaux de moi et de Magda Solé. Je n'ai pas encore communiqué à Magda Solé le sien, vous pourrez le lui remettre vous-même ce soir puisque ce sera vous (selon ce que vous m'avez dit, qui [iray] chercher les 3 élèves : Suriñach, Puig, Bruguera (Marina) à 7h 1/4 à sa classe pour les mener chez moi si ils auront classe de 7 1/2 à 8 (quand la cloche sonne el *cotxe*) je me les lâche pas avant !

Mercredi mieux heure 7h 1/4 pour 7 1/2 ce sera Vallès, Creixells et Saumé qui passeront avec moi. Magda Solé continuant son cours avec les 3 restants chaque fois...

Et voilà pardon de si longue lettre, mais ainsi vous pouvez être bien au courant de toutes choses de mon rayon comme je dis.

Bien fraternellement à vous».

132. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³⁶

St. Gervasi

J.C.Cartagena

Barcelona, Lundi 23-XII-1935

«Ami fraternel

Je vois qu'il me faut décidément renoncer au bon profit de me réunir à vous *en la diada de Nadal d'enguany*...Ma jambe gauche ne veut rien savoir de sorties ! encore moins d'escaliers...même pas, évidemment, d'église ! Le Dr. Clotet commencera à ma faire une application de diatermia demain.

Malheureusement, à cause des jours de fête, ces applications ne pourront pas être bien nombreuses...Enfin, une fois de plus, à la grâce de Dieu ! Le Dr. Clotet m'a dit que ce n'est pas réellement *une sciatique*, ce que j'ai, mais un heureux mélange de névralgie au nerf sciatique *reuma articular (turmell)* et *muscular (peu i cama !)*. Ce tout comme un nouvel aspect de trastorn de mon état général...Tout ça sont des "Variations sur un même thème"...Le Thème fut [emis] il y a ces jours-ci 5 ans...et depuis lors, les variations très variées et variables se succèdent entremêlées d'épisodes dramatiques, comiques ou "monotoniques" !!

Avis à Josep-Jordi sur la persévérance avec laquelle il faut "varier" un même thème !! Je ne lui recommande pas ce thème là, évidemment, mais seulement l'exemple des *aspectes* multiples qu'une même chose fondamentale peut revertir dans le Temps et l'Espace !

Et maintenant, ami, assez "blagué" sur cette misère ! Je ne serai pas corporellement au milieu de vous dans la *diada de Nadal*...mais j'y serai bien réellement de cœur.

Et pour qu'il y ait, tout de même, un peu de présence "matérielle-spirituelle" je vous écris cette lettre. Vous avez, une fois de plus, en une exquise attention en m'invitant à me réunir "en famille"...C'est une attention qui me touche profondément, parce que je sais de quel cœur elle vient, et qu'elle est l'affection qui la inspire.

¹³⁶ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.104, 6 pp.

A cette affection, vous savez bien comme répond la mienne. Vous savez bien que je vous aime vraiment comme un frère...Et d'autant plus que je sais combien vous êtes éprouvé, vous aussi ! Et voilà pourquoi il m'est plus pénible de ne pas pouvoir me mêler à vous en ce jour fraternel...mais, ami, puisque nous sommes déjà bien éprouvés, c'est donc une raison pour pouvoir nous comprendre d'autant mieux et nous aider d'autant plus.

C'est donc aussi une raison pour nous donner, actuellement, le meilleur de ce que nous pouvons. Donc, puisque nous ne pourrons pas parler de [vine voux] Mercredi, je voudrais essayer de parler aujourd'hui, un peu, de mon lit. Ainsi vous aurez entre vous, tout de même, une "présence sensible" de mon âme et de mon cœur.

Donc, nous souffrons...oh ! Oui ...chaque jour davantage ! Chaque jour la vie terrestre se referme davantage sur nous, nous opprime et nous [angousie] davantage. Je pensais ce matin, que justement, cela *doit* être une raison de plus pour que nous travaillions à la Joie. Toutes les choses que nous aimons sont belles et bonnes, dans leur essence normale, naturelle.

Mais la vie, devant chacune de ces voies bonnes et belles ferme une à une les portes, et le bien que nous rêvons et le beau qui nous enivrant, sont démenés, on empêche...Cela semble le triomphe du mal, de l'impuissance du néant...Et c'est cela que met des larmes dans le cœur et qui opprime et écrase...Mais cela...c'est la vision faussée ! c'est la vision rétrécie, fragmentaire, sans considération pour l'essence des choses...

C'est la vision sans Dieu, la vision non chrétienne...Donc il faut nous en garer comme de la peste. Il est vrai, cette négation terrestre est, réelle, et ce ne sont pas des illusions. Mais il n'est là qu'un *minuscule fragment* de la Réalité. Et c'est parce que ce n'est qu'un minuscule fragment détache de Principe et de Fin, que cela, vu ainsi, est faux.

Il y a un lieu naturel sacrifié, certes oui...Que s'en suit-il ? Que là où il bien avait abondé en principe, sans doute, pour ce qui me concerne, je n'ai pas assez veillé et j'ai laissé le mal abonder au milieu du bien.

Donc il a fallu que les conséquences soient celles normales...le mélange du bien et du mal hésite le sacrifice du bien. Mais c'est alors le moment de se souvenir de la parole de St. Paul : "là où *el* mal avait abondé, le Bien a surabondé". Tout est là...

La surabondance ou Bien vient sur l'abondance du mal. Et l'abondance du mal...Et l'abondance du mal ne pouvait venir que de l'abondance du Bien...Or nous sommes faits pour la surabondance...Voilà ce que je pense de plus en plus...quand je pense à la durée et à la pesanteur de mon épreuve actuelle...

Sans doute, si elle dure et s'apesantit, c'est que je ne suis pas encore capable de faire quelque chose de propre sans elle...Il me semble, par moments, que si...Il me semble que désire guérir pour pouvoir donner avec plénitude de ces belles choses dont je me sens pleine...Il me semble que mon activité pourrait être bienfaisante ! Il me sembla que je la désire pour la plus grande gloire de Dieu et le plus grand bien de mes frères. Il me semble...mais qu'est-ce que je sais, au fond ?

Est-ce que je sais employer *purement* quoi que ce soit ? Ni la joie ni la peine, ni la satisfaction, ni le *sacrifici*...Quand est-ce qu'il n'y a pas de mélange, d'orgueil et [...] d'égoïsme, en moi, donc ce qui est bien et doux et facile...comme un ce qui est pénible et amer ?...Alors, n'est-ce pas cela qui empêche de pouvoir guérir ? Puisque, de moins, il y a toujours le *sacrifici*, la souffrance, la misère, qui sont dignes de compassion et implorent en présence à Dieu et servent dans la Communion des Saints...*Nadal* !

Fête de Joie s'il en est une...Jour matériellement triste pour moi cette année plus que d'autres encore...Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce qu'il faut penser ? Cette année, non seulement ce sera, comme depuis longtemps, la solitude à mon foyer absent...ce sera, plus que jamais l'inquiétude du lendemain inassuré dans la vie naufrageante...

Il n'y aura pas pour moi, cette année, la joie de l'assistance aux Fonctions liturgiques...La Messe de minuit, tant aimée, à laquelle l'année passé j'avais pu retourner...il n'y faut pas longue, bien entendu, cette année ! La Messe du matin, que les années antérieures j'avais du moins pu avoir...cette année est aussi impossible...La Communion de Noël...Mais, justement, est-ce que, quand j'ai en tout cela, je n'en ai pas si peu *joué* qu'il vaut mieux pour moi en être *privée* que de n'en pas assez jouir. C'est cela que je pense de plus en plus...Donc, ami il me semble qu'il faut nous encourager mutuellement à la *Joie*. Il me semble que notre tristesse, dans la Douleur, vient de ce que nous ne savons jamais assez jour...Vous comprenez ce que je veux dire...

Pour moi, il me semble que tout est gagné quand je puis arriver à calmer l'inquiétude et à m'épanouir dans une certaine certitude de joie...Parce que la joie est un devoir...Est-ce que ce ne serait pas *Le Devoir* tout court ?...

Parce que, la *Joie*, la *Joie*, c'est toute la Foi, et toute l'Espérance, et toute la Charité ! Et tout est facile quand on est joyeux...Et on est bon avec tous quand on est *vraiment joyeux*.

Donc, ami, dans les tristesses et les angoisses de ce Noël 1935, tâchons d'être plus chrétiens, vraiment chrétiens...Chantons le Chant des Anges...et en présence de Jésus naissant, par Jesus naissant, efforçons-nous de renaître de renaître instant par instant, jusqu'au bout...dans la Joie, par la Joie, pour la Joie...

Bien fraternellement

Blanca Selva [Firma]

Dites mon affection à tous, et faites partager à tous, selon leur propres dispositions de petit entretien fraternel de Noël !

Excusez l'écriture, c'est de mon lit que je griffonne...».

133. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³⁷

Mestre Joan Llongueres

S.l., Lundi 13-I-1936

«Ami fraternel,

J'ai attendu en vain Josep hier. Je comptais lui remettre le papier [mêlus] et lui expliquer ce que je désirerai qu'il en sait fait. J'ai vu sur le Règlement du Concours du Concepció Rabell i Cibils, relativement à :

*I Premi de 1.000 pessetes a la millor col.lecció de cançons originals (6 almenys) per a una veu i piano, sobre text català...*les suivantes indications, dont je ne m'étais pas préoccupée jusqu'ici, n'en ayant rien à faire :

Les composicions que hauran d'ésser rigorosament inédites, s'enviaran a l'Orfeó Català, a nom de Joan Salvat, Secretari dels Concursos Concepció Rabell i Cibils, Vda.

¹³⁷ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.106, 2 pp.

Romaguera, i cada una d'elles portarà un lema. Terma d'admissió: fins per tot el dia 15 de Febrer de 1936.

J'avais pas du tout pensé à cette question de *lema*. Comme je pense que cela doit être fait de la main du copiste, je vous envoie inclus la liste des lemes que j'ai choisis (presque tous sont d'un texte sacré que vous reconnaîtrez de suite...et qui est une des choses que j'aime entre les choses que j'aime...).

Je vous demande donc de faire ajouter ces *lemes* de la manière qu'il convient (vous savez cela mieux que moi qui n'en jamais participé à aucun concours pour lesquels il y a eu cette nécessité).

Ensuite je pense que le mieux sera que vous fassiez vous-même le paquet des compositions, y fassiez mettre la *direcció* par une écriture inconnue, et faire remettre également le paquet à destination par un porteur inconnu...et...à la grâce de Dieu !

Evidemment, si j'avais le prix, ça serait une bonne petite chose pour ma bourse plate et mon peu de moyens de subvenir à mes nécessités matérielles...Mais, même si je ne l'ai pas, je serai quand même contente d'avoir fait ce concours parce que ça m'a obligée à composer, et qu'ainsi cette musique existe qui n'aurait pas existé.

Merci encore, toujours, avant, pendant et après votre aide fraternelle.

Et toute ma fraternelle affection».

Blanca Selva [Firma]

134. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³⁸

Mestre Joan Llongueres

S.l., Vendredi 14-II-1936

«Ami très cher,

Un mot en courant, n'étant pas certaine de vous voir aujourd'hui à l'*Acadèmia*. Je n'ai pas pensé, depuis ces derniers temps, quand je vous ai vu, à vous demander si les *Méodies* chant et piano, pour le Concours, étaient remises à l'Orfeo.

C'est demain (15) qu'est la limite pour cette remise et ainsi, au cas où ça ne serait pas encore là-bas, je vous serai bien reconnaissante de faire remettre la chose aujourd'hui ou demain ou plus tard...Plus tard ce serait trop tard !

¹³⁸ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.107.

Quand Josep viendra (l'autre Dimanche) il pourra me rapporter mes manuscrits de ces mélodies, qui sont aussi chez vous.

Merci toujours, et toujours ma fraternelle affection».

Blanca Selva [Firma]

135. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹³⁹

Mestre Joan Llongueres

Barcelona, 22-IV-1936

«Ami très cher,

Je voulais vous demander de me procurer l'invitation pour le Concert de Vihuela, al Casal del Metge, pour demain après midi, et aussi pour la session de *Dissabte tarda, al Poble Espanyol*. Malheureusement, tous ces jours-ci je ne vous ai vu ni non plus Josep. De sorte que, pour demain, je n'ai aucune occasion de vous revoir à temps pour que vous puissiez me donner une invitation, puisque c'est fête demain et que, même, ce soir, la *Srta*. Angelina m'a dit qu'il n'y avait pas de classe disponible pour pouvoir y faire mon cours à cause de la "préparation" de la fête de demain.

Donc, comme je sais que vous m'avez dit qu'on était dans l'intention de me donner des invitations permanentes, j'ai conclu que je pourrais entrer demain. J'irai donc, et vous voudrez bien faire le nécessaire pour que, en disant mon nom à l'entrée, ou on me donne une invitation, ou on me fasse entrer.

J'arriverai certainement à 6h ½ pour le concert annoncé pour 7 heures, de manière qu'il y aura encore facilité de me loger, j'espère. Je ne suis jamais allée au Casal del Metge et je ne sais comment c'est disposé. Surtout, si vous avez quelque chose à me faire savoir pour cette entrée de demain, n'essayez pas de m'envoyer une carte par la poste, car je le recevrai sûrement trop tard. Le courrier, entre Barcelona et St. Gervasi met 2 jours.

Quand Josep m'écrit pour m'aviser qu'il ne viendra pas, je ne sais jamais rien de lui au moment où il devait venir et je l'attends comme s'il ne m'avait pas avisée...car sa lettre arrive régulièrement le lendemain de sa leçon !!

¹³⁹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.108, 2 pp.

Donc, sans avis de vous, *porté ici*, j'irai au Casal del Metge demain à 6h ½, je dirai mon nom à je ne sais qui à l'entrée et on verra bien ce qui se passera... Pour Samedi vous avez le temps de me faire tenir l'invitation à l'*Acadèmia* Vendredi.

Je vous laisse, ami, en m'excusant de vous prendre ce temps de me lire et de vous occuper de cette question d'invitation. Je ne vous dis rien de plus pour ne pas allover...

Affectueusement».

Blanca Selva [Firma]

136. BLANCHE SELVA A ALBERT SARRAZIN¹⁴⁰

Barcelone, 29-VII-1936

«Mon cher Albert,

Reçu avec joie votre lettre du 26 Julliet. Pour l'instant je ne me propose d'aucune manière de quitter la Catalogne. D'une part, ma santé ne me permettrait aucun voyage, même le plus court. D'autre part, pour l'instant, il ne semble pas qu'il y ait lieu de songer à semblable décision. La situation, évidemment, n'est pas très commode, mais enfin la vie, ici, renaît chaque jour davantage et il faut espérer qu'un jour viendra où elle fleurira à nouveau.

Pour l'instant, j'ai ici un élève de Canada à qui je donne des leçons journalières (sauf les deux jours de véritable tragédie dans les rues, soit les 19 et 20 Julliet) mais depuis la circulation se refait chaque jour plus intense. Les trams circulent depuis cette semaine, etc. Pour nous, (Joan et moi) sauf le Dimanche 19, nous avons pu nous voir un peu chaque jour, bien que la rue Muntaner, qui sépare nos maisons, soit une grande artère où, les deux jours tragiques, il y a eu bien des luttes et des victimes. Jusqu'ici nous avons personnellement passé très inquiétés, ni dans nos personnes ni dans nos maisons. La Providence sait ce qui doit arriver. Et il ne se passera que ce qu'Elle permettra.

Mercie de tout coeur, encore et toujours de votre bonté. Votre lettre arrive au moment où je me proposai de vous écrire moi-même pour vous rassurer sur notre sort. Je sais si bien que lorsqu'on a des amis absents on s'inquiète horriblement. Il n'y a jamais rien de si terrible que les séparations... Je me proposais donc de vous rassurer, sachant votre affection, dès que j'ai su la circulation du courrier rétablie. J'ai seulement

¹⁴⁰ Se conserva una copia de esta carta manuscrita en La Touche (Valence): FSELV.

voulu laisser passer les premiers moments de ce rétablissement de circulation parce qu'il n'est pas de bon contribuer à trop surcharger les services dans ces moments de difficiles réorganisations. Mais aujourd'hui, j'ai reçu à un courrier du matin, une lettre d'Andrée Vidal (antérieure au déclenchement du soulèvement fasciste ici) et cette après-midi votre lettre ainsi que les Tablettes de l'École César Franck ce qui veut dire que même les imprimés se distribuent.

Pour ma part, je n'ai pas cessé une seule heure de travailler (ne suis-je pas chrétienne et élève de Vincent d'Indy donc je crois savoir comment employer le temps, mais quand il ya des fusillades et des cannonades...). Je ne puis rien vous dire concernant l'avenir, naturellement, mais pour le présent, le soulèvement fasciste ici complètement dominé et il se domine chaque jour davantage dans la reste de l'Espagne, selon ce qu'il semble, et si ma santé physique est loin d'être ce qu'elle devrait être, ce qu'elle était avant de tomber malade, voici cinq annés et demi, moralement la souffrance déjà endurée et les épreuves présentes me semblent avoir, grâce à Dieu, éveillé en moi des énergies inconnues.

Je suis envahie du pessimisme, et de la douleur chrétienne n'a rien de commun avec la tristesse, puisque, au contraire, nous devons nous souvenir que la Joie est de tout temps puisque éternelle...Et Dieu ne ment pas...et nous non plus en réalité...Et là où le mal abonde, le bien surabonde...puisque le mal n'est que pour cela. *Sursum corda*, donc, et c'est tout.

Amis de Moulins, faites-vous savoir les uns aux autres ces nouvelles (et à tous ceux hors de Moulins que vous pouvez toucher, à cause que je n'ai pas le temps). Vous avais-je dit qu'en mai dernier j'ai gagné ici un prix de composition musicale avec un recueil de dix mélodies, pour chant et piano sur des poésies catalanes...Il me semble que je n'ai pas eu le temps de vous raconter ça.

Si vous avez l'occasion de faire faire à Moulins un concert de piano et piano et violon par Andrée Vidal et le violiniste Bisteri, faites-le. Andrée est une vraie artiste et, entre autres oeuvres, ce deux artistes ont préparé et très donné la sonate de piano et violon du Maître [Vincent d'Indy]. Je vous quitte donc (de lettre!) pour répondre à Andrée Vidal et retourner à mes travaux musicaux écrits. Joan et moi vous disant une fois de plus notre fraternelle amitié.

Affectueux baisers à Marguerite. Je lui enverrai d'ici peu le cours par correspondance qui correspond à ce mois de Julliet et que je n'ai pas encore préparé. Ne nous oubliez pas auprès de vos parents».

Blanche Selva [Firma]

137. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹⁴¹

St. Saturnin d'Auvergne, 23-IX-1940

«Mon si cher Llongueres,

Enfin! J'ai donc reçu une lettre de vous, depuis tant de temps que je la désirais! J'ai bien envie de vous grandir de ne m'avoir pas écrit plus tôt "pour ne pas m'[ennuyer] avec vos lettres", me dites-vous...Comme si jamais les lettres des meilleurs amis ont ennuyé leurs frères de cœur ! Vous en avez de bonnes, vous, pour m'écrire à moi des choses pareilles !

Allons, je vous pardonne de tout cœur, mais ne recommencez plus !

Je sais bien que vous êtes toujours débordé de travaux et que les soucis d'un père et grand-père ne sont pas menées...Donc que le temps d'écrire fait souvent défaut au meilleur désir mais cependant, le serait qu'une petite postale, ou 4 lignes qui déchargent le cœur gras en se jetant dans un cœur ami, cela fait partie du trésor de la Providence ami, et comme tal, il convient de l'exploiter.

Bien, j'ai donc un peu de vos nouvelles. Mais vous ne m'en avez pas donné des fils en général, et en particulier de ceux – très aimés- qui furent mes élèves. Je réclame. C'est avec émotion et joie que j'ai reçu le prospectus de l'Academia de Música de Barcelona. Ça ne fait rien qu'il n'y ait encore que peu d'élèves, l'essentiel est que le germe soit mis en terre. Il y fut trop bien mis, autrefois, pour qu'il disparaisse sans laisser de traces et sans préparer des fruits. Il a reçu le baptême de l'épreuve, et cela n'a pu que le préserver des miasmes mortifères. Souvenons nous qu'en tout se vérifie toujours la parole du seigneur Jesus :

Si le grain de froment qui a été jeté en terre ne meurt pas, il reste stérile. Mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits. Combien les annés en passant sur nous, pour nous et par nous, de cette réalité inéluctable !

Aussi, voyez-vous, si je suis pour toute mon existence terrestre, en exil, et si cet exil ne peut qu'être *enyorança* en moi, cependant je n'ai jamais en tant de lumière dans

¹⁴¹ Carta original manuscrita. Barcelona. BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.109, 8 pp.

l'être, tant d'énergie joyeuse à communiquer. Pour l'instant, les relations postales sont trop compliquées pour que je puisse vous faire profiter de longs écrits tant comme vous, mais toutes les choses humaines ont une fin à celle que Dieu *veut*, et quand Il le veut, souvenons nous en toujours, et un jour viendra où nous pourrons jouer en plénitude de tout ce que Dieu a mis en nous et nous a chargés de cultiver et multiplier.

Vous avez produit en abondance, durant ces mois d'incommunication, me dites-vous. Et moi donc ! Seulement, vous le Rythmicien, vous avez "pondu" dans notre "nid", tandis que moi, j'ai émigré dans des régions que je ne connaissais pas ! A présent que je ne puis plus jouer de piano, me voici passée écrivain !

Vous savez sans doute cela par le Rdo. M. Melendres qui m'a écrit vous avoir vu et vous avois donné de me bonnes nouvelles, l'hiver passé. Donc ami, il y a un ouvrage capable de former une bibliothèque d'au moins 22 livres !!! Le titre général de tout l'ouvrage est : *Dialogue sur la musique avec Marie-Françoise*.

La Bibliothèque de Marie, comprenant des matières diverses, se présentant ainsi :

Le livre de Marie : "Marie, à la cuisine, fait des liqueurs de ménage" (notions de pédagogie, à propôs de musique et de piano, à l'usage des autres et de soi-même). A la suite de celà, un ouvrage spécialisant : *Higiène, Morale et Beauté*, puis 3 collections de 7 livres chacune, chacune sur des "spécialités différentes".

I. *Au cœur du piano* (établissement complet de tout ce qui conerne l'étude, l'exécution et

l'enseignement du piano, depuis les rudiments initiaux jusqu'aux sommets les plus hauts de l'art pianistique). Chaque livre doit porter un titre spécial, symbolique et concrétisant :

- i. "Sillon dans la cire"
- ii. "Par le sentier de lumière"
- iii. "Avec le rythme qui chante et danse"
- iv. "Au croisement de voies"
- v. "Le poème de la porte étroite"
- vi. "La symphonie du chemin qui monte"
- vii. "Dans la musique infinie des Hauts Plateaux du Chant Eternel"

La collection sur la musique (composition) doit s'appeler : *Paysages d'Harmonie*. Et la 3^e collection, qui devrait être purement une ample auto-biographie comportant tout

l'exposé de ma vie et de mes activités diverses, en leur cadre porterait le titre du : *Aubes et Aurores*. Détaillé en 5 livres dont l'un aurait 3 tomes : I. "L'Enfance", II. "La Nature", III. "L'Art" (3 tomes), IV. "L'Amour", V. "L'Exil".

Evidemment, un tel projet me paraît absolument irréalisable sur terre. Surtout vu l'amplitude que les choses prennent, alors que l'Inspirateur me fait passer à la réalisation. Mais enfin le projet seul, déjà, est en lui-même une belle chose, un cadre qui est de la lumière.

En réalité, il me paraît que, s'il y a une chose qui soit susceptible de se réaliser entièrement, c'est *Le Livre de Marie*. Et encore, c'est un tel monument, ce livre, de par ses proportions et surtout son contenu, que ça n'est pas moins que la *Somme* de notre époque...vous voyez ça. Son image réelle m'en apparaît comme *Un Ecrin pour la coupole de St. Pierre de Rome* : Je vous dis tout ça, à vous poète, parce que je sais que, plus qu'un autre, vous êtes capable de le goûter et de vous en réjouir en en profitant par cela même.

Ce *Livre de Marie* est une construction que je n'ai jamais vue employée en littérature, mais que je n'ai nullement cherchée, et qui est venue "seule" (comme tout ce que j'écris !) répondant tout à fait à ce qu'il faut, là, et que je constate n'être pas autre chose, en littérature, qu'une transposition dans ce domaine de la forme "grand lied développé" de la musique. Ce, en ce sens que le chapitre I doit se relire entre chacun des chapitres pairs – ce qui en fait comme le Refrain de l'œuvre, mais chaque fois il est serté par 2 paragraphes de transition "préparatoire" à la re-lecture, et de "coda concluante" à cette relecture, différents, et adaptés aux horizons ouverts, ou à ouvrir, par les chapitres pairs. Voici le sommaire du Livre : introduction, convocation, avis.

Chapitre I Orientations (nous n'avons soif que de savoir. – Savoir, quoi ? La vérité)

1. "Orientation des orientations"
2. "L'esprit d'enfance" (traduction française de l'article que j'écrivais autrefois et que
vous connaissez, avec une adaptation et une péroraison convenant ici)
3. "Hommage au Bon Sens"
4. "La signification des mots et le sens des choses"
5. "Le mystère des trois en un"
6. "Simple aperçu de la simplicité"
7. "La loi, les lois et les règles"

Chapitre II Les éléments généraux servant au jeu du piano (au corps par l'esprit)

1. Où l'on voit que les activités spéciales ne sont que des adaptations spécialisées de généralités diverses.
2. Ce qu'est, en général, l'être humain qui se propose de jouer du piano
3. Qu'est le corps humain, en général, et de quoi disposer-t-il pour jouer du piano ?

Chapitre III Orientations (“même [s'] occupant d'un rien, ou se sent le client de vérités devant lesquelles les montagnes sont éphémères”) [...]

- A. Introduction au chapitre I devenant chapitre IV
- Z. Conclusion du chapitre III l'enchaînant au chapitre IV

Chapitre IV De la bonne et facile manière de servir des vrais matériaux (Bien et vite)

1. Comment le corps humain sera-t-il conduit pour jouer du piano
2. “Il n'y a que la première pas qui conte”
3. “Du connu à l'inconnu”
4. “Que le jeu doit être une étude et l'étude un jeu”

Chapitre V Orientations

“Comment un spécialiste pourrait-il contribuer aux progrès d'une science quand, méprisant la principale condition de toute connaissance de la nature et de ses lois, il n'étudie et ne traite qu'une partie du grand tout sans tenir compte des rapports des parties avec le tout ? ” (Ludovic Hulne)

- A. Nouveau préambule au chapitre I le transformant en chapitre V.
- Z. Postlude du chapitre V conduisant au chapitre VI.

Chapitre VI Rencontre du corps et de l'esprit et échange de leurs gouvernements

(à l'esprit par le corps)

1. En ne croissant que d'un jour chaque jour croître tous les jours d'un jour.
2. Rencontre capitale pour l'esprit : le corps.
3. Première révélation grosse de toutes : la spiritualité de la matière
4. Les secrets gouvernementaux se découvrent l'un par l'autre
5. La délivrance du Printemps (Art, Beauté, Vie plénière)
6. L'ordre s'établit par le rétablissement de l'ordre
7. La Paix régnant, la Lumière commence à resplendir : est apparu LE MAÎTRE.

Chapitre VII Orientations

“ Pour si élevés que puissant être les palais il suffit de la plus petite flaque d'eau pour les apercevoir renversés” (M.Melendres)

- A. Péristyle du chapitre I devenu chapitre VII, nef et chœur du *Livre de Marie*.
- Z. Lettre testamentaire de *Marie* à ses *Petits Enfants*

*

Vous le voyez, ami poète, c'est un beau sommaire, et quand je pense que c'est à cette année-là que je suis conviée à ouvrir, ça me fait tressaillir tante, à la foi de besoins de “disparaître” et d'élan enthousiaste pour élever l'œuvre. Je vous donne ces titres et sous-titres, à défaut de pouvoir actuellement vous faire tenir le contenu déjà écrit que ce contenant annoncé. –J'en suis dans le 3 du VI, depuis plus d'un an déjà, c'est immense et je n'ai presque pas le loisir d'y travailler. Ça ne se fait qu'à l'intérieur.

Tout ce qu'il y a dans ce Livre – la somme de toutes les connaissances naturelles de notre époque (à l'état synthétique bien entendu, éclairée entièrement par la Lumière intégrale de la Verité surnaturelle. C'est justement de par cela que l'image “d'Ecrin de la campole de St. Pierre de Rome” est rigoureusement exacte. C'est écrit en langage très facile, coulant, contrasté entre la plaisanterie, dès qu'il s'agit de la Verité...en passant par l'affirmation catégorique de la confession planière de la Réalité sonneraine en toutes choses.

Le *Livre de l'Action catholique*, pourrait-on dire, écrit par l'artiste-Interprète. Tout ce qu'il y a là-dedans est substance de méditation, contemplation "*ad vitam aeternam*". D'ailleurs, vous le voyez au seus énoncé des titres, et c'est justement pour cela que je vous le donne, parce que, de cela même, vous spécialement, poète, professeur, rythmicien, etc., vous pouvez tirer de "bon feu" pour vous et d'autres.

J'en suis donc dans *La spiritualité de la Matière*. Ça c'est "formidable". Je dois dire que toute la synthèse de ma vie et de ce que je puis dire on faire, est contennue dans ces 3 points de vue "révélateurs" qu'il a plu à la sagesse de faire contempler à mon esprit, depuis que je suis en Exil. Ce sont :

1. Le mystère des 3 en 1 – absolument caractérisée en toute chose, absolument ; tout étant toujours constitué à la manière de la Vie divine : 2 contraires absolus (car le Père et le Fils que sont. Ils donc si ce n'est l'absolu) reliés par un 3^e. terme mystérieux, invisible toujours, indéniable, idem, purement spirituel, et qui n'est autre en réalité, que l'Esprit-Saint Lui-même : la Présence Creatrice perpétuelle. Ex :

La respiration { 1. Organes respiratoires

{ 2. Atmosphère

{ 3. Le soufflé

L'architecture { 1. Matière solide

{ 2. Atmosphère

{ 3. Le Rythme

La musique { 1. Son

{ 2. Silence

{ 3. Rythme

Etc., etc., etc., regardez partout, cherchez en tout, vous ne trouverez jamais que ça partout...Et le 3 manifeste, en toute la Création, sa Présence qu'en jouant, en se jouant dans 1 et 2 contraires...Formidable, [leçon] ? Admirable...Nous devons croire à la Présence de Dieu en tout...voici que nous La "voyons" pour ainsi dire. "En énigme" toujours, mais en réalité positive absolument indéniable.

Dans le chapitre I, ce mystère des 3 en 1 n'est présenté que comme la hantise que je prend tout esprit de bonne foi en considérant le mystère universel de 3 en 1 à travers toute l'activité naturelle.

Dans VII, le Type divin sera dévoilé et confessé. D'ailleurs, jusqu'au chapitre V inclus, tout est toujours enseigné sous langage symbolique, absolument catholique, mais jamais sous la terminologie théologique...C'est le langage pour clarifier les esprits et annoncer les cœurs sans que les mots malconnus éloignent les bonnes volontés scandalisées antérieurement.

Mais le chapitre V lève tous les voiles et attribue toutes choses à leur unique Auteur véritable et sous la Forme exacte qu'il lui a plu de leur donner en l'Eglise catholique qui est, par conséquent, l'Universelle Assemblée de l'Univers entier. C'est qui démontre :

la spiritualité de la Matière : Ça c'est le 22 Point de vue transcendant. Non pas l'existence de l'esprit, à côté de la matière. Non, non, la Matière elle-même, qui est spirituelle...ce, démontre par les exposés, les plus indéniables, eu des exemples absolument contrôlable par tous, éclairant toutes les conditions matérielles terrestres. Ce "paragraphe" là, est à lui-même à lui seul un Livre qui peut être dit en plusieurs termes. Et il a plu à Dieu de me faire faire ce que jamais je n'avais pensé : raconter, sous forme d'histoires, d'"Images", ma propre auto-biographie a tout ce qui peut servir aux autres. C'est là-dedans que j'en suis ! Voici le sommaire du chapitre V ou du moins de sens 3 ;

3.Première révélation grosse de toutes : La spiritualité de la matière.

A {a. Consideration sur la causalité et ses conséquences.

{b. Mise au point de la notion : Espace.

{c. Mise au point de la notion : Temps.

B {g. Mise au point de la notion : Matière (réflexions sur la Densité)

h. Considérations sur les concepts spirituels (à propos de "vérité naturelle" et de vérité surnaturelle")

C Reflexions sur les images, les figures, les symboles naturels.

a {aperçu en général

b {aperçus personnels : "La Guirlande aux 9 images de la propre vie de *Marie*"

c {considerations conclusives

D a{Aperçu de la Prière

b{Réflexions sur le signe de la croix

c{Quelques considérations sur la Pénitence

E Aperçu des Sacrements.

Vous voyez quels monuments ça peut représenter que tout cela !

Le 3^e Point de vue (qui sera exposé comme il se doit dans le C/ du D/ concerne la plus sublime des réalités de la Création-Incarnation-Redemption. C'est la *Justice par la Substitution*.

Aboutissement logique du véritable *Amour de la Justice* qui conduit à la *Justice de l'Amour* laquelle n'arrive à son apogée que, précisément, en la *Justice par Compensation* qui est en réalité, la *Justice par la Substitution*. C'est à dire le Rédempteur Lui-même...et toute la vie chrétienne réelle.

Ami, je m'aperçois que je "bleuis" des pages ! Et moi que serre les lignes pour "économiser" le papier en ces temps de pénurie ! Enfin, dites-moi bien vite l'accueil que vous leur faites, à ces petites pages bleues...et je vous ferai connaître alors d'autres "sommaires", entre autres celui des 9 images de la Guirlande de Marie. Je ne puis dire combien je pense à vous en écrivant tout cela, ou du moins en le recopiant, car lorsque "ça vieut"...(en pleine montagne, ou à l'aube dans mon lit !) – je ne puis penser à rien d'autre qu'à "noter" ce qui se présente en mon esprit.

Mais vous êtes, d'ailleurs, nommé en plusieurs points de cette "autobiographie", parce que vous avez été providentiellement désigné dans des circonstances trop capitales de ma vie pour qu'il n'y ait pas eu l'obligation très chère de présenter auprès de "Marie", cet ami si compréhensif et fraternel.

Sur ce, je vous charge de dire à chacun des vôtres et à tous nos amis que cela peut intéresser mon meilleur souvenir toujours fidèle et ineffaçable jusqu'en l'Eternité. Donnez-moi le plus de détail possible sur toute votre activité personnelle, et sur celle des vôtres, et de l'Academia de Música, et de tous nos chers amis musiciens et artistes qui m'ont comme [...] souviennent de moi. Et je vais care, maintenant, ce long bavardage fraternel de cœur et d'art, en vous remouchant l'expression de toute mon affection véritable.

Blanche Selva [Firma]

P.S. J'y ajoute qu'il se trouve que la journée de Mardi de chaque semaine et "offerté" à Dieu pour mes plus chers de Barcelona – parmi lesquels vous êtes spécialement nommé – et pour tout le Pays qui les [inclus].

Une autre fois je vous parlerai du jolie village où je vis, et des beaux paysages de montagne qui m'environnent et qui sont – avec ma fidèle chienne *Formosa*- mes "compagnons" de travail et mon cadre d'*enyorança*...

Mais pensons un peu à ce que va être notre Joie en la Résurrection générale. Moi, c'est seulement alors que j'aurai, *tout* ce dont j'ai absolument besoin...ah ! quand on pense à cela !

"L'œil de l'homme n'a pas vu, son oreille n'a point entendu, son cœur n'a jamais compris. Ce que Dieu prépare à ceux qui l'aime"...Ami, restons-là : c'est notre Rendez-vous».

138. BLANCHE SELVA A JOSEPH GUY ROPARTZ¹⁴²

St. Saturnin d'Auvergne, 24-V-1941

«No tengo buenas noticias de Sarrazin, a día de hoy [...] salud en serio agravamiento este invierno pero mejora poco a poco y seguramente trabaja con la redacción de *El libro de Maman* interrumpido por imposibilidades materiales y salud, me parece que aquí se repondrá un poco. Yo actualmente en *Ascensión*. Amistad fiel».

Blanche Selva [Firma]

¹⁴² Telegrama en francés original mecanografiado. París: BNF, BLANCHE 42. La traducción al castellano es nuestra.

139. BLANCHE SELVA A [MARIONA GUARRO]¹⁴³

Barcelona, s.f. 15[h] *tarda*.

«Estimados amigos:

He rebut la seva lletra que encara tinc a les mans. Estic contenta perquè està bona i aquest poble li va bé a la salut. Ahir vàrem rebre una carta d'en Joan¹⁴⁴ que diu que “treballa molt, que té 35 noies (entremaliades) i que fa la preparació dels concerts per a fi de Novembre”.

Diu que el mes que ve, farà repòs que molt fatigat està. Però que està bé. Viu al Mas del Sol. Està a casa de la Blanca Selva, amb la seva mare que diu “que estan molt bé”.

“És un poblet de França molt petit amb carrers i cases del segle XIV que són molt boniques. Tot una mica encongit, gris i misteriós. Enviarà postals”.

És una carta molt bufona per en Ramon, sap? Vol la direcció? Jo guardo la carta d'en Ramon, així que per això l'hi puc donar (de res?):

Chez M. B.Selva

Mas del Sol

Vialmur par Brive

Corrèze (França)

La Blanca Selva és molt agradable, el dia de Sant Joan vaig estar amb ella molta estona. És molt franca [...]. A en Joan es veu que l'hi troba molt de talent, i que faran camí tots dos de molt profit. En Joan està content i la seva mare també molt. I tots nosaltres també [...], ja sap que l'estimo de tot cor i desitjo de tot lo que vostè pugui desitjar. Records a tots i fins un altre dia.

[Firma ilegible]

P.D. En Ramonet bé i encantat de la vida. Vàrem tenir carta ahir, estic més tranquil·la ¡¡ és clar!!... ».

¹⁴³ Carta original manuscrita sin identificar escrita en catalán, probablemente por la alumna de Blanca Selva Mariona Guarro en Barcelona, ca. 1924-1925. Barcelona: BC, fondo Mercè Guarro P24-174, 2 pp.

¹⁴⁴ Referencia a Joan Massià.

140. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹⁴⁵

S.l., s.f.

«Ami Llongueres,

En courant je vous écris. Joan Massià m'a dit vos peines à votre et à mon sujet. Surtout, en ce qui *me* concerne, n'en ayez aucune. Je sais très bien ce qu'est la vie, et vous savez aussi bien que moi qu'il y a la Providence. Donc soyez tranquille.

J'aurais voulu vous écrire de suite, longuement, pour vous rassurer, mais je n'ai pu et ne puis en avoir le temps.

Je voudrais nous mettre au courant d'un tas de choses, mais je ne puis. En tous cas, je m'en vais cette après-midi pour quelques semaines. Le chauffeur Gonzalo Planas qui vous remettra ce mot vous expliquera tout de vive voix. Et à ce propos, je vous dirai que ce chauffeur (c'est lui qui m'a porté à la montagne tous les mois écoulés) et qui est un *excellent* chauffeur est, pour moi, un véritable ami qui m'a rendu d'immenses services.

Je vous demande donc de le recevoir en ami, vous pouvez tout lui dire car il est au courant de tout. Et si vous avez besoin d'un *homme de confiance*, intelligent, discret, ponctuel, un vrai catalan de pure race, avec ou sans auto, vous pouvez vous en servir en toute sécurité. Vous pouvez lui confier des missions délicates, il s'en tire à merveille; je vous le dis, car ça peut être un bien pour vous et pour lui.

Ami Llongueres, je m'en vais, mais j'[emmène] avec moi mes amis, et vous savez que vous occupez dans mes affections un lieu de choix.

Bien affectueusement à vous».

Blanca Selva [Firma]

141. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹⁴⁶

S.l., s.f.

«Bien cher ami,

Lundi, je rentre dans la vie visible...c'est à dire que je retournerai chez moi dans la journée de ce jour, l'après-midi je pense. Mais ce n'est pas à ce sujet que je vous écris. Avant de commencer, je vous dirai : surtout n'ayez pas d'inquiétudes sur l'équilibre de ma raison. Il n'a jamais été plus complet. Et si vous en aviez, allez vous

¹⁴⁵ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueres M 6193, doc.1, 4 pp.

¹⁴⁶ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueres M 6193, doc. 2, 4 pp.

rassurer auprès du Dr. Coll : il vous éclairera complètement...Je vous conterai tout ça en détail un jour que vous aurons le temps, et quand j'aurai repris toute facilité de parole, qui encore me coûte beaucoup.

Je vais vous dire, en 2 mots (non pas que cela me fatigue d'écrire, mais pour ne pas empiéter sur les heures de repos) ce qu'il en est de ma maladie. Purement *nerveux*.

Il y a dans cela le résultat de toute ma vie : surmenage physique et moral. Travail incessant et souffrances morales encore plus incessantes. Il s'est passé la chose normale : les nerfs sont arrivés à ne plus pouvoir supporter les coups...Et voilà tout ce qui m'a fait tomber et me tient encore ligotée en bien des choses, des choses essentielles à ma vie. Et, durant cette longue maladie (bénédissons Dieu, comme toujours, car cette maladie a fait des choses merveilleuses, je vous dirai tout ça plus tard, mais je vous avance seulement quelques mots pour que vous puissiez vous orienter un peu. Et comme je n'ai la possibilité de vous dire seulement que quelques mots, là où il faudrait des livres...c'est à cause de cela que ce que je vous dis pourrait vous paraître étrange. Mais soyez tranquille, ça ne l'est pas. Ce n'est rien que magnifique. Et en bénissant Dieu, benissez aussi l'ami Coll-Forest, car il fallait [un] être comme celui-là pour arriver jusqu'au centre d'un cas, et d'un être aussi spécial que le mien, je vous conterai tout ça, vous dis-je...Mais pour l'instant, *anem al gra*...

Voici, j'en suis ravie et désolée : je vais avoir besoin de vous. Ravie puisque il faudra que je vous vois. Désolée, parce-que je sais votre vie impossible et que je ne demande comment vous pourrez y ajouter ce dont j'aurai besoin...

Voici : comme il ne sagit absolument de rien autre que de nerveux actuellement, le grand moyen thérapeutique pour moi est la gymnastique. Et comme tous les phénomènes qui me ligotent encore (c'est le vrai cas de dire : ligote) sont des contractions tenaces et intempestives, il faut une base de décontraction...Et comme la décontraction est la dernière chose qu'on puisse travailler seul quand on ne peut pas la produire normalement...j'ai donc besoin d'un aide. Et quel aide plus indiqué que vous, en tous sens ?

Il s'agira de me faire travailler, le plus fréquemment possible, les choses que vous verrez les meilleures à me faire faire, quand je vous aurai montré mes impossibilités, mes faiblesses ou mes difficultés.

Je sais que cela vous intéressera à tous points de vue. Je ne parle pas de l'amitié. Je parle seulement, pour l'instant, au professeur de gymnastique et au directeur de

l'*Acadèmia de Música* de Barcelona...Le professeur de gymnastique sera tout à son affaire, de pouvoir faire faire à *fond* de la technique corporelle (car il n'y a rien d'autre à faire pour moi, pour l'instant ; il ne s'agit que de réaliser des mouvements...pas a pas...avec un corps malade dont seulement les avant-bras et les mains ont été parfaitement cultivés, les bras et le dos un peu, le reste pas du tout. Déjà, en cela, un beau déséquilibre, et qui n'a pas peu contribué à la possibilité de ce qui m'est arrivé au bras et à la main gauche...Vous verrez comme c'est intéressant.

Le Directeur de l'*Academia de Música*, se pourra convaincre pratiquement, en tous les détails, de l'unique logique de la culture pianistique que j'impose...On pourrait convier aux séances les pauvres récalcitrants !!! Peut-être que ça leur ouvrirait les yeux de l'intelligence ! (En tous cas le Dr. Coll-Forest comprend à merveille les raisons de mon enseignement, et pour me soigner a travaillé mes livres de technique). Doncs, de ce coté, je sais que ce n'est pour vous qu'une chose intéressante de me faire travailler.

Mais le temps !

Je pourrai aller chez vous. En taxi (avec ce livre ami que je vous ai envoyé l'autre jour, rien ne m'est plus facile). Et non seulement pour votre pauvre temps absent ce sera encore le moins incommode ; mais encore je crois que ça vaudra mieux à tous les points de vue. Car on me croit déjà bien assez folle comme ça dans ma maison et *al barri*...Si encore on voit arriver un professeur de gymnastique...et que ce sait vous...ce sera complet ! Du coup, il n'y aura plus qu'à m'envoyer a St. Boi. Naturellement, il n'y a pas besoin de longues séances, mais surtout qu'elles soient le plus fréquentes possibles. Et la combinaison des heures va probablement vous être difficile – car il faut, évidemment, que ça ne coïncide pas avec la digestion...

Comme jours et heures de tout à fait impossibles pour moi, il n'y a que le mercredi et samedi, de 9h ½ a 11h, qui sont les jours et heures réservés aux séances d'électricité par le Dr. Coll-Forest. En dehors de cela, je m'arrangerai. Les autres choses, quelles qu'elles soient, doivent passer après les soins, n'est-il pas vrai...Le Dimanche je suis entièrement libre. Mais ne vous préoccupez pas d'autres obstacles de jours et heures que ceux-là : Mercredi et Samedi de 9h ½ a 11h.

Vous pourrez m'écrire quand vous pourrez me recevoir, à partir de mardi même. Je vous viendrai en costume de gymnastique sous mon vêtement et mon manteau. Personne n'y voit rien. Je fais ça couramment pour aller chez le Dr. Coll-Forest. Inutile de vous dire de ne parler de ça à personne. Je ne veux voir encore personne à cause de la

difficulté que j'ai encore à parler (contractions respiratoires, qui se sont *beaucoup* diminuées avec les mouvements respiratoires que me fait faire le Dr. Coll-Forest ; et contractions des lèvres et des joues...le tout changeant de place et d'intensité, car il ne s'agit pas du tout de crampes) – et augmenté de façon formidable par l'émotivité, laquelle, aussi, est démesurée.

Et les derniers événements de ces temps-ci ont achevé d'ébrauler ce pauvre système nerveux qui, à mesure qu'il a tenté, on, plutôt, qu'on l'a soigné pour le rétablir, a reçu les coups le plus constants et les plus possibles...C'est à dire que *Tot ens ha vingut d'esquena*, disait le Dr. Coll-Forest il y a quelque temps. Mais il a pris de mesures radicales et indispensables [: la] séparation d'avec ma mère, car il y avait là la plus constante source de troubles et fatigues nerveux.

Ensuite, mon propre départ secret de la maison, pour rester quelques jours dans l'isolement complet, étendue la plupart de ce temps et *a les fosques* a fin d'apaiser l'excès de vibration nerveuse, avec seulement de la gymnastique générale et locale, et au piano, de même (ces jours-ci, car la 1^{ère} semaine le piano a dois être fermé...). Mais il y a déjà un progrès *formidable* accompli ainsi, et comme, à présent, la maison sera tranquille, je vais continuer de me soigner à fond tant qu'il faudra. Et vous verrez quelle belle chose sortira de là. Je n'ai jamais été si vivante...*les fosques il.luminades*, comme je dis au bon docteur...Et je ris d'une gaité beethovénienne, en pensant à toutes les bêtises qui se disent en ce moment sur mon compte, et de tout le coté comique de ma vie actuelle. Ami très cher, je dois cesser ce trop long et trop court bavardage...Je me réjouis à la pensée de vous revoir. Dites-moi quand, et j'accours...Vôtre».

Blanca Selva [Firma]

142. **BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS**¹⁴⁷

Mas del Sol, Vialmur par Brives
France (Corrèze), s.f.

¹⁴⁷ Nota original manuscrita incompleta. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. sin catalogar.

«Les nouvelles de Joan Massià sont peu à peu meilleures. Il sort un peu chaque jour

depuis une semaine et a peu commencer le traitement électrique chez son docteur, ce qui lui fait du bien. Je vais le laisser avec peine, vous pouvez le penser, bien que heureusement sans inquiétude car il est très raisonnable et très bien soigné. Mais on ne peut savoir s'il lui sera possible de venir un peu aux cours d'été. Il aurait dû y être dès le 1^{er} Août, mais cela est tout à fait impossible ; s'il y a une chance, ce sera pour les dernières semaines des cours, et encore...je n'ose pas l'espérer de peur d'avoir le chagrin de la déception. Enfin, l'essentiel est qu'il vive et qu'il se remonte peu à peu.

J'ai vu M. R. Il m'a dit pouvoir d'engager pour 100 *pessetes* par mois, pour la séance chez lui, séance qu'il fera même dans l'intimité complète de la seule famille, s'il ne réunit pas quelques amis comme cet hiver [...].».

143. BLANCHE SELVA A JOAN LLONGUERAS¹⁴⁸

J.C. de Cartagena, St. Gervasi

Mestre Joan Llongueres

S.l. [Barcelona], [ca. 9-V-1934]

«Très cher ami,

Inclus le *Paisatge*, enfin achevé...Ça a été long à s'achever, extérieurement parlant, mais enfin, mieux vaut tard que jamais et, du moins, il me semble que vous pourrez aimer cela écrit, vous le sentirez bien, de tout cœur et qui me semble tellement lié à vous...

Vous serez bien bon, dès que vous l'aurez lu, si vous l'approuvez, de le faire tenir de suite au bon Salvat, ou au chez *Mestre* Millet afin qu'on le publie le plus tôt possible dans la *Revista Musical Catalana*. Vous pouvez même annoncer au *Mestre* Millet qu'il a en gestation, à lui dédiée, une 4^{ta}. *Evocació d'Art* qui portera sur l'«*Esperit d'Infància*». C'est déjà commencé, et dès que ce sera fait je le lui enverrai.

Et un jour ou l'autre, il faudra que nous convenions, chez bon ami, que vous veniez me voir dans mon nouveau logis...J'y ai un petit jardin que j'aime spécialement et une terrasse d'on, par temps clair, j'aperçois un petit brin de mer entre maisons. C'est

¹⁴⁸ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 111, 2 pp.

une maison tranquille, douce, que j'appelle *el Niu*...c'est un *Niu* où je voudrais pouvoir enserrer bien souvent mes amis.

Donc, un beau jour, dites-moi quand vous pouvez venir...Le matin, au soleil, c'est le charme du jardin (et toute la 2^e. partie du *Paisatge* y a été écrite hier, entre les fleurs, auprès d'une fontaine, [...] du grand soleil par une touffe de lauriers...

Je ne vous dis rien de la santé...ça va tout de même mieux qu'il y a quelques semaines où ça n'allait guère. Ça n'est pas encore bien fameux quand même mais, enfin, j'ai pu déménager, emménager, sans trop de dommages et voici que j'ai terminé le *Paisatge*...

Ami, je n'ai plus, le temps de bavarder davantage, mais lisez partout la fraternelle affection de votre».

Blanca Selva [Firma]

144. **BLANCHE SELVA [A JOAN LLONGUERAS]**¹⁴⁹

S.l., Lundi matin s.f. [ca. 27-X-1930]

«Cher ami

J'ai pensé cette nuit que nous avons oubliée de mentionner au bas des programmes pour ce soir le nom du piano. Je vous écris vite ce mot pour que vous puissiez rectifier cet oubli. Pour les maisons de piano qui prêtent leurs instruments il est indispensable que le nom figure en bas des programmes.

A ce soir...J'ai écrit mon petit parlement pour le Maître, mais je ne sais comment ça sortira, je suis grippée depuis hier soir et ce matin je me sens vraiment pas bien de tout...mal de tête, vomissements, etc., etc. Espérons que je serai mieux ce soir car je ne sais comment je jouerai dans cet état.

Enfin, à la grâce de Dieu. Je ne sais si j'irai faire le cours avant, ça dépendra de l'état dans lequel je me trouverai. En tous cas les répétitrices iront. A ce soir et amitiés toujours».

Blanca Selva [Firma]

¹⁴⁹ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan LLongueras M 6193, doc. 112, 3 pp.

145. BLANCHE SELVA [A JOAN LLONGUERAS]¹⁵⁰

S.l., [a.18-III-1927]

«*Estimat amic:*

Ens agradarà que la data per la sala Parés sigui fixada al Dijous 12 de Maig. Per la sessió franciscana, escriuré demà o passat-demà algunes línies sobre el sentiment religiós en l'obra de Franck que servirán per a justificar la seva presència en una manifestació franciscana.

No tindrè temps d'anar a veure el piano. Penso que si la sessió té lloc a la gran sala de l'Institut de Cultura, potser seria preferible demanar el piano Pleyel. Aquest piano és la meva disposició per totes les manifestacions en les quals en tinc necessitat, i sempre és la casa Pleyel que ha de pagar-ne tots els gastos.

Serà suficient avisar el Sr. Piñol de la data, de l'hora i del lloc on ha de fer portar el piano. L'obra de Franck demana un bon piano, i em sembla preferible trobar aquest Pleyel que ja conec que trobar-me inopinadament davant d'un instrument inconegut...

Li envio les pàgines següents del parlament Bach-Mozart. L'acabaré demà, em sembla. Potser ens veurem aquesta nit al concert Casals?

Estic sempre enfeinadíssima...

Afectuosament».

Blanca Selva [Firma]

146. BLANCHE SELVA [A JOAN LLONGUERAS]¹⁵¹

S.l., Mardi s.f.

[d. 27-XII-1930]

«*Cher ami,*

Je ferai porter chez vous jeudi matin le lit dont je vous ai parlé avant de tomber malade. Comme vous le prouve cette carte je vais de mieux en mieux...bien qu'il faille encore de longs mois avant d'être rétablie.

Enfin, à la grâce de Dieu, n'est-ce pas ! Et vous ?

Affectueuses amitiés. Soignez-vous bien».

Blanca Selva [Firma]

¹⁵⁰ Carta original manuscrita en catalán. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 113, 4 pp.

¹⁵¹ Nota original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 114.

147. BLANCHE SELVA [A JOAN LLONGUERAS]¹⁵²

S.l., s.f.

«Cher ami

En courant je vous réponds pour l'annonce des programmes pour l'année prochaine. Nous n'avons guère en le temps d'y penser encore et nous ne pouvons donner aucun détail pour le moment, mais nous avons l'intention de consacrer les sessions de l'an prochain aux œuvres de piano et de violon et piano des écoles anciennes italienne et française et à des œuvres romantiques et modernes.

Je suis avec vous pour ce join et vous dis encore toujours merci.

Souvenirs bien affectueux de Joan Massià et de moi».

Blanca Selva [Firma]

148. BLANCHE SELVA [A JOAN LLONGUERAS]¹⁵³

Chez Mme. Roudanez

9, rue de Medicis (VIe)

[París], [a. 12-II-1926]

«Cher ami,

La tournée continue normalement. Inclus programmes de Moulins et de París. Beaucoup de public dans ces deux villes, et très enthousiastes. A Moulins, les sonates de Beethoven spécialement *alla à Kreutzer*, ont été très goûtées.

Ici, où notre premier concert a eu lieu hier soir, public très "select", de musiciennes et de "bonne société"! qui nous a fait un accueil vraiment enthousiaste et fervent. La *suite de Bach* pour violon seul a été extrêmement applaudie ainsi que toutes les pièces de "solistes" piano, ou violon et piano. Nous aurions de bisser à peu près chacune de ces pièces, si nous avons voulu complaire au public. Mais à Paris je me suis fait une règle, depuis toujours, de ne jamais rien bisser ni rien ajouter au programme.

La *Chanson Catalane* de Lamote de Grignon a été extrêmement applaudie ainsi que le *Rondó* de Mozart et les "Menetriers et Glaneuses" de la suite *Cerdanya* de D. de Séverac, où resplendit un fond de pure sardane catalane.

Roussel aissitait au concert et nous a vraiment felicités et remerciés pour sa sonate.

¹⁵² Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M6193, doc. 115, 2 pp.

¹⁵³ Carta original manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M6193, doc. 116, 4 pp.

Je crois vous avoir tout dit. J'ai un travail fantastique...Je vous enverrai la semaine prochaine le texte de la première conférence pour la correction...Je succombe sous l'organisation de ce début d'année. Je me lève chaque jour à 6 heures du matin et je me couche...le lendemain à 2, 3 ou 4 heures...et j'écris tellement que je ne parviens plus à écrire, comme vous pouvez me juger par ce griffonnage. Nous partons le 12 Novembre, pour notre tournée qui nous fera jouer à Lyon, Moulins ; Paris (plusieurs concerts) ; Strasbourg ; peut-être Nancy ; en Novembre et au début de Décembre Bruxelles et Verviers. Je vous dis cela pour si vous voulez vous en servir pour la *propaganda*.

Nous avons donc aussi joué à Brives cet été... (30 Août) comme vous le savez déjà. Je vous laisse, en vous remerciant toujours... À bien tôt d'autres nouvelles. Bien amicalement de nous deux. Bien affectueusement à vous.

Blanca Selva [Firma]

Prière de ne pas oublier de prévenir pour le piano Pleyel ; même organisation que l'année dernier».

149. MANUEL BRESCANÉ A FRANK MARSHALL¹⁵⁴

Barcelona, 12-III-1952

«Muy distinguido Sr. mío:

Ha sido en mi poder su amable y acogedora carta del dos del pasado mes que por un equívoco en la dirección fue enviada a Madrid. Agradezco pues lo que valen sus palabras de aliento por mis anhelos pianísticos, y créame que estoy bien necesitado de ellas, por encontrarme frente a un problema minado de dificultades, sin que ningún profesional de la localidad sirva para orientarme en la ardua tarea que he emprendido.

Recuerdo las razones que apunta en su carta por no aceptar una clase, y créame que lo que más lamento es, su estado de salud, haciendo votos por su mejoría y pronto restablecimiento. La distancia que nos separa, ya consideramos Querol y yo que era una gran dificultad, pero recurrimos a la posibilidad de reunirme con buenos materiales de

¹⁵⁴ El autor Manuel Brescané Cabedo firma como Périto Agrícola del Estado y residente en Murcia. Carta original manuscrita conservada en Barcelona: AMGM, M.03.01-1, doc. 45.

trabajo y con una acertada literatura pianística, que hicieran las veces del pedagogo a mi alcance.

De momento he podido conseguir el método Cortot *Principes Rationels de la Technique Pianistique*, el cual trabajo con mucho entusiasmo y más habiéndomelo recomendado Ud. También he adquirido sus dos obras *Estudio pianístico sobre los pedales* y *La Sonoridad del piano*, que me dispongo a trabajarlas.

He comenzado los estudios de Chopin y los *Preludios y Fugas* de Bach, y convertido en auto-didacta, no desmayaré ni un solo instante, hasta que mi ambiente y mis circunstancias varíen, y queda ponerme en contacto con un buen profesor que perfile y retoque mi obra, aparte de lo que Querol hará cuando sus múltiples conciertos le dejen libre. He una tan buena amistad con él, que él podría ser mi Maestro, ya que en verano solemos coincidir en Valencia un par de días, pero me ha convencido que no tiene tiempo material para dedicarlo a mí.

Sólo le suplico que cuando Ud. pueda me dé una bibliografía de literatura pianística, cuyas obras se puedan ver en francés o en inglés, pues como ambos idiomas me sirven de orientación. Leopoldo Querol me habló de la obra de Blanca Selva, que dió unas conferencias en su Academia, sobre técnica del piano. ¿Dónde podría conseguir esa obra?

De nuevo reitero mis deseos del restablecimiento de su salud y agradeciéndole mucho las molestias que le proporcione, considéreme siempre como un buen amigo, quedando en ésta incondicionalmente a su disposición.

Muy afectuosamente le saluda su afectuosísimo».

Manuel Brescané [Firma]

XV.3.2. MONOGRAFÍAS Y COLABORACIONES EN MONOGRAFÍAS

Selva, Blanche. *Causerie sur l'art, l'interprétation musicale et la technique du piano avec exemples*. Cherbourg: Depêche, 1912.

_____. *Cours Blanche Selva. Programme de l'examen de professeur du 3^e. degré. Degré Supérieur : 6^e., 7^e. et 8^e.* París : Roudanez, s.f.

_____. *Déodat de Séverac*. París : Delagrave, 1930.

_____. *Quelques mots sur la sonate (évolution de son genre)*. París : Delaplane, 1914.

Selva, Blanche; Rocamora, Manuel; Capmany, Aureli. *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna*. Barcelona: L'Estampa, 1930.

_____. *La sonate. Étude de son évolution technique historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*. París : Rouart, Lerolle et Cie., 1913.

_____. *L'enseignement musical de la technique du piano*, 5 vols. París: Rouart Lerolle et Cie., 1916-1925.

_____. *L'étude des octaves d'après la méthode du jeu d'octaves de Théodore Kullak (revue, classée et précédée d'exercices préliminaires avec la manière de travailler par Blanche Selva)*, 4 vols. Col. «Le Travail technique du piano. Choix d'exercices et d'études avec la manière de les travailler et les doigtés par Blanche Selva». París: Roudanez, 1915.

_____. *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*. Barcelona: Atenes, 1927.

_____. *Travail de cinq doigts d'après Clementi*. Col. «Le Travail technique du piano. Choix d'exercices et d'études avec la manière de les travailler et les doigtés par Blanche Selva». París: Roudanez, 1915.

XV.3.3. ARTÍCULOS

XV.3.3.1. Manuscritos

Pág.

a. Artículos

178

Selva, Blanche. *Orientacions d'art II: Les malifetes de la poca educació musical*. Barcelona: 19 Marzo 1935. Barcelona: BC, M 6346.

b. Conferencias

208

Selva, Blanche. *Vuit quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre Bach i Mozart* (Diciembre 1926 a Junio 1927). Barcelona: BC, M571 – 1.

Conferencia I: Barcelona, 26 Noviembre 1926. 208

Conferencia II: Barcelona, 17 Diciembre 1926. 228

Conferencia III: [Barcelona, ca. Enero 1927]. 247

Conferencia IV: Barcelona, 11 Febrero 1927. 268

Conferencia V: [Barcelona, ca. Marzo 1927]. 288

Conferencia VI: Barcelona, 8 Abril 1927. 318

Conferencia VII: Barcelona, 12 Mayo 1927. 341

Conferencia VIII: Barcelona, 3 Junio 1927. 361

_____. *Tres quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre les antigues escoles italiana i francesa per violí i per a clavecí i piano* (Enero a Febrero 1928). Barcelona: BC, M571 – 1.

Conferencia I: S.l., ca. Enero-Febrero 1928. 384

Conferencia II: Barcelona, 12 Enero 1928. 399

Conferencia III: Barcelona, 3 Febrero 1928. 417

APÉNDICE XV.3.3.1.a:
ARTICULOS MANUSCRITOS

a. ARTÍCULOS

BLANCA SELVA

ORIENTACIONS D'ART II:

«LES MALIFETES DE LA POCA EDUCACIÓ MUSICAL»¹⁵⁵

A Frederic Lliurat

Barcelona, 19-III-1935

«Té raó l' amic Lliurat de denunciar “Les Malifetes de l' accent mètric”. Molt de mal ha fet, en efecte, no pas a pròpiament parlar, l'accent mètric (el pobre, en realitat, no té cap culpa si hom l'ha cregut veure allà on no és!) sinó la insuficiència de verdadera educació musical, insuficiència que permet (si podem dir així com diuen els francesos en casos d' aquesta mena), de: confondre *tour avec alentour*.

És cosa perniciosíssima per a l' art musical, en efecte, que aquesta manera de tallar en petits rectangles uniformes la paraula musical, així sovint partida pel bell mig...Com volen que pugui viure la Música, quan hom li ha dipositat un fragment de cap en una caseta, un altre fragment en una altra caseta, i així de tot el seu pobre cos tallat, retallat i sobretallat, sense cap atenció en quant a l' estructura del seu ordenat conjunt; en quant a les funcions dels seus òrgans vitals; en quant a l' equilibri de la seva harmoniosa bellesa!

La música, en efecte, és un llenguatge figurat. Com tota llengua, ella té per a base l'accent; per a raó d' ésser l' expressió del pensament, de la vida interior de l'home. Com tota forma, ella revela unes diferències de direcció entre els seus elements, les formula amb línees, les manifesta amb valors diversos d' intensitat.

¹⁵⁵ Manuscrito hológrafo. Barcelona: BC, M 6346, 38 pp.

Com tot ésser complex, ella té una estructura interior vital revestida d'elements intermediaris i exteriors, els quals provenen de l'estructura interior vital, la recobreixen, l'embolcallen, s'hi conformen i la revelen, tot tenint personalment cadascú la seva pròpia estructura accessòria individual.

La interpretació musical, malgrat que faci ús de mitjans tècnics personals, no en té pas menys, necessàriament, com a medul·la, allò que és la mateixa medul·la de la composició musical. L'instrument exterior és diferent, és veritat, però la unitat ha d'existir en els mateixos centres de les dues coses, fent-ne un centre únic, irradiant d'idèntica manera. Les bases de la interpretació musical són doncs les mateixes bases de la música. ¡Desgraciadament, que en són de poc conegudes, en general, les bases de la Música! No sols, ai las! dels traficants de sons, sinó encara de molta bona gent sincerament devota a la veritable Música!

Ara, si volem orientar-nos vers la Interpretació musical, ans que tot, cal endinsar-nos per poc que sigui, en la magnífica regió on resideixen les bases generals de l'accentuació; la mateixa definició de la Música en testimonia la imprescindible necessitat. Per aconseguir de descobrir les lleis de l'accentuació musical, cal orientar-se des dels mateixos elements primers, primordials, de la música.

Però no basta per a fer tasca constructiva, el criticar del lamentar, una vegada que, ja havem vist, o almenys pressentit, un error, ens cal fer llei l'esforç per acabar de veure clar, de debò, en la qüestió. En això, malauradament, restem massa sovint a la superfície de les coses, i així critiquem un error, i el reemplacem per un altre. Aquí havem d'anar, com en tot, amb humilitat, sinceritat, [...] prudent entusiasme i perseverança, recordant-nos que la veritat és interior encara que sovint manifestada per detalls exteriors que ella engendra. Recordem-nos, que “canviar no és pas el mateix que progressar, i que hom pot moure's molt sense fer ni un pas endavant”¹⁵⁶.

Aquests elements són tres: Ritme, Melodia, Harmonia i aquests tres només són en la Música. Sense entrar, per avui, profundament en l'estudi detallat de cap d'aquests elements, només considerarem un instant l'aspecte melòdic-harmònic de la substància musical. El Ritme és l'ànima de la música, però el so n'és el cos. Sense el so, en música,

¹⁵⁶ Mgr. GAY. *Entretiens sur les Mystères du Saint Rosaire*.

terrena[l]ment, no podem percebre el Ritme immaterial. Quan coneixem l'existència del Ritme, el veiem presidir a tot; el trobem a la base, al centre i al cim de tot l'edifici sonor, cos del qual ell és la vida.

Però el cos sonor té el seu propi funcionament, pel qual funcionament tradueix la vida del Ritme que l'anima. Els elements melòdic i harmònic que formen el cos de la música tenen una comuna generació: la ressonància natural dels cossos sonors. En síntesi, diem element harmònic o harmonia del fenomen sonor especialment considerat sota l'aspecte de la simultaneïtat dels sons.

Diem element melòdic, o melodia, del mateix fenomen sonor especialment considerat sota l'aspecte de successió dels sons. Aquests aspectes harmònic i melòdic tenen per primera engendradora l'existència d'un so primer, al voltant del qual graviten els sons dits resultants dels quals les [neutres] relacions proporcionen les diverses atraccions i repulsions dels sons entre ells¹⁵⁷.

Els músics, conscients o no d'aquelles coses, però que no poden en cap cas sostreure's a ells, escullen en aquells elements primordials de tota música allò que és una major concordança amb les llurs pròpies tendències, el llur personal desenvolupament, físic, intel·lectual i moral, la riquesa de la llur sensibilitat i l'amplitud de la llur educació. Els teòrics analitzen els fenòmens coneguts, els classifiquen i n'anuncien les lleis i les regles. Així es formen, es determinen, es transmeten i s'utilitzen els grans ordres sonors coneguts sota el nom de modes. En els modes, s'inscriuen els tons. El to és format ell mateix, per graus, separats entre ells per diferents intervals que es succeeixen en un ordre permanent al sí de cada mode, constituint-lo per aquell mateix ordre. Cada mode és caracteritzat per l'escolliment fet de certs sons resultants o concomitants i l'ordre segons el qual les afinitats d'aquells són utilitzades. Cada mode té doncs una fisonomia individual, degut a aital escolliment.

¹⁵⁷ Actualment els físics no estan d'acord sobre el procés exacte del so. Els uns veuen el so fonamental com engendrador d'altres sons, harmonies resultants; d'altres pensen que no existeix cap so fonamental, però que allò que sembla tal no és res més que un so general produït pel conjunt dels sons harmònics simultàniament vibrants. Aquestes discussions no interessen al músic perquè, en definitiva, no li fa res que es tracti d'un so fonamental engendrador, o d'un so general engendrat, per simpatia que existeix entre el so dit fonamental i els sons que ell engendra [...], la llur mateixa simpatia produeix la manifestació d'un so general. El mosaic, en front d'aquest conjunt de sons necessita observar només les recíproques relacions dels sons, en els relatius graus de força o de bellesa que tenen entre ells, així com les relatives atraccions o repulsions que en resulten [Nota de Blanca Selva].

Cada mode porta doncs en sí mateix, així, indeleblement, un caràcter personal distintiu. És aquest caràcter que en forma l'expressió.

L'expressió sonora, modal doncs, amb els seus múltiples matisos de tons, amb les seves diverses coloracions d'harmonies, amb les seves línees, els seus volums, les seves valors d'interval·ls diferents, amb les gradacions de plans de les superposicions polifòniques o harmòniques, és la mateixa base de tota expressió humana per mitjà dels sons, és a dir de tota música. La música és engendrada pel Ritme primordial, i el realitza, el manifesta i el comunica per mitjà de la intensitat, lligades a la mateixa emissió sonora, en la seva altura i en relació amb la seva duració.

Ritme creador primordial, mode sonor en concordança, expressat per un dels tons que li pertanyen. Intensitat i duració manifestant-los, realitzant-los tots dos en el Temps; tals són els elements primers de tota música. Múltiples doncs, incessantment variables, són els reflexos, les imatges humanes produïdes per la música; simple, permanent, immutable, és la Llei primordial de la música en la seva essència.

Sense caracteritzar aquí actualment, les diferències secundàries, exteriors, accessòries, d'aquells aspectes diversos d'un mateix fons, cal impregnar-nos ben bé, [abans] de tot, si aspirem a il·luminar quelcom la subtilitat de la interpretació musical, d'aquesta norma directiva: per a conèixer la llei expressiva de la dicció d'una frase tot es resumeix a descobrir els punts centrals d'aquesta frase i les llurs atraccions. Per això, allò que proporciona les bases segures són els elements harmònic- melòdics en correspondència amb algunes regles de duració dels sons. És d'allò que neixen les diferències d'intensitat orgànica dels sons, vida rítmica de tota música i que en constitueix l'Accentuació.

Per a descobrir els lligaments orgànics d'un text musical, a fi de poder determinar la seva veritable accentuació, cal procedir a engrandir la línia del text per simplificacions successives d'aquest, fins al punt de trobar la línia melòdica essencial, la més simple, línia la qual que no pot ésser més simplificada sense perdre llavors, les característiques essencials sintètiques de les formes melòdiques del text. Aquest estat fonamental melòdic que correspon a l'estat ornamental harmònic del text és el que revela,

pels neumes elementals de la seva estructura, els accents principals, primordials que són per la distribució central inesborrable de les direccions melòdica- harmòniques...

De més simple que aquesta línia no n' existeix cap i només existeix l' estat fonamental harmònic- tonal, el qual no té cap forma melòdica precisa, és a dir cap altura de so determinada, i que és relativament al conjunt del text, allò que anomenarem una nebulosa harmònica. Al revés, des del punt de partida melòdic de la línia essencial dita estat fonamental melòdic, la qual és integrada per sons de llarga duració, veiem superposar- se, entrecreuar-se i dividir-se en durades cada vegada més nombroses i més breus, una sèrie d' estats ornamentals melòdics-rítmics, de nombre variable, que són com capes successives que revesteixen i recobreixen la ossamenta primitiva, podent deixar-lo a descobert, en alguns casos o moments, o bé [ofegar]-lo per complet sota la successiva creixent profusió sobrepassada d' ornamentació d' ornaments.

La primera capa ornamental és la que pot afegir uns accents mètrics secundaris als accents principals determinats per l' estat fonamental melòdic. Cada capa successiva engendra una accentuació accessòria cada vegada més superficial, menys important, fins al punt que, la major part dels casos aquesta construcció ha de desaparèixer totalment a la realització, llevat del cas en el qual l' autor indica expressament que convé tenir-la en compte. Podríem dir que passa en la realització de l' accentuació dels diversos estats melòdic- rítmics inclosos per un text musical, un fenomen semblant a allò que passa en dibuixar, posem per cas, un paisatge amb una selva fullada.

Si tenim que suggerir el conjunt de la selva, no cal donar importància a tots els arbres, encara menys a totes les branques i totes les fulles. Però és necessari, malgrat tot, de tenir-ne un cert concepte realitzador que permeti a l' espectador d' endevinar que es tracta, en aquest dibuix, d' una selva fullada i no d' una superfície llisa... Si dibuixem un arbre, tampoc tenim de dibuixar totes les branques, les fulles i llurs nervis... però ja sí havem de precisar algunes branques i potser alguna fulla... Si es tracta d' evocar una branca fullada, encara no hi ha lloc per a totes les fulles i llurs nervis, però no obstant, ja sí algunes fulles han d' estar netament traçades. I si dibuixem una fulla, haurem de tractar amb tota exactitud, els contorns de la seva forma, el traçat i el seu esquelet fibrós... No hi ha cap contradicció en la manera diferent de tractar els mateixos elements segons el conjunt al qual es refereixen. No hi ha cap contradicció sinó hi ha proporcionalment justa observació de la

perspectiva en la manifestació de la veritat individual i general, en la jerarquia de les seves valors. La Interpretació, que és la manifestació subratllada, l'evidència de la veritat en tots els ordres de les coses, tant com la composició ha de tenir en compte la realitat de les realitats.

Per a estudiar la interpretació que s'ha de donar d'un text musical, després d'analitzar la seva autèntica estructuració, cal penetrar-se del propi caràcter de cadascun dels estats melòdic- rítmics que existeixen més o menys ocultament sobrepassats en el text. En general, podem constatar una augmentació de bellesa, plenitud substancial a mida que l'estat esdevé menys ornamental, almenys això passa en les frases d'alguna valor artística! En la música de Bach, per exemple, l'estat fonamental és en general d'una bellesa transcendent. A més de practicar fidelment la contemplació memorable de les línies melòdiques a fi de rebre'n el vivificant impuls dels seus diferents ritmes, cal deixar-nos impressionar per les coloracions, els matisos dels tons, de les harmonies, de les modulacions.

Amb el conjunt de tot això, podem determinar que la interpretació i que l'accentuació, fonament imprescindible de la interpretació és de cadascun d'aquells detalls relacionats amb el conjunt. Accentuar, no vol dir reforçar un cert so...més que tot podríem dir que significa reposar-se en un cert punt, i endolcir, més o menys gradualment, allò que el segueix, tal com, després d'aspirar exhalem progressivament o menys bruscament. [...] el buf que alimenta la nostra vida. L'accent és una cosa interior, un centre constructiu, una funció [...], i hi ha moltes varietats d'accent. Sense entrar aitalment en molts detalls, esmentarem, per exemple, com tenir accent orgànic indestructible: Harmònicament els graus forts, tonalment (graus I, V, IV), els graus sensibles, modalment (graus III i VI) segons la llur valor jeràrquica respectiva.

Melòdicament: les apoiatures, que són notes sensibles subjectades a l'atracció d'una altra funció harmònica, especialment pels graus tonalment forts o modalment sensibles. Els accents són de qualitats molt diverses, segons de qui procedeixen. Altre és l'accent harmònic que l'accent melòdic; altres, l'accent purament rítmic i l'accent mètric; altres, per fi, l'accent patètic, expressiu.

Podem avançar, en principi, que l'accent rítmic és un accent de voluntat, d'energia vital. L'accent mètric es confon, sovint, amb l'accent rítmic, però en d'altres

casos, és un accent de direcció, una orientació del ritme. L'accent melòdic és un accent de desig, d'impuls. L'accent harmònic és un accent de repòs, d'afirmació. L'accent expressiu és una irradiació o bé una condensació d'altres accents. És clar que tots aquells caràcters poden ésser més o menys definits, segons la llur presentació més o menys melòdica, rítmica o harmònica, segons la llur situació respectiva, relativament a l'arquitectura general de la frase o de la composició, i segons el sentiment de l'obra, l'estil de l'autor.

Sovint, analitzant un text musical, veiem el mateix estat melòdic- rítmic presentar una contradicció d'agrupacions melòdico- harmòniques. D'una part, els neumes s'hi reparteixen de manera tètica; per altra part, al revés, els sentim coincidir amb una situació anacrúsica. Això fa que els accents, tan si es tracta d'accents importants com d'accents accessoris, siguin [anivellats] a l'execució, destruint així tota manifestació d'accentuació.

D'altres vegades, és el mateix estat rítmic que es refereix a dibuixos melòdics diferents, constituïts els uns com els altres per emanacions harmòniques de sons de més llarga duració. Aquesta multiplicitat d'atraccions en un mateix estat no té res d'excepcional, ben al contrari, en la música de valor, en la de J.S. Bach, per exemple, podríem dir que és gairebé constant. En casos d'aquesta mena, és a dir de doble corrent rítmic o de vàries línees melòdiques de mateixa agògica, la contradicció d'accentuació o d'atraccions melòdico- harmòniques, dóna una tensió constant i creixent a la frase, perquè al moment que els neumes o els ritmes d'una capa s'afluïxen, correspon l'accent o a la tensió atractiva d'un altre neuma o d'un altre ritme sobrepassat.

Prenem per cas allò que passa en l'estat més ornamental del Preludi en Do menor del primer llibre del *Clavecí ben temperat* de J. S. Bach. Els accents de l'estat melòdic- rítmic de semicorxeres s'hi acullen recíprocament, fet que hi existeixen, sobreposades, vàries tendències diametralment oposades. L'una s'estructura:

Durant que una altra (formada de neumes de disposició que anomenarem anacrúsica comparativament a l' estat rítmic de corxeres que serveix de suport a aquesta capa de semicorxeres) és així delimitada:

La contradicció constant entre aquests dos aspectes del mateix estat ornamental, té com a conseqüència que cap nota no ha d' ésser accentuada; tampoc no havem de deixar cap separació de puntuació en cap lloc, tot el teixit musical essent continuadament lligat.

Una tercera agrupació equilibra aquí en realitat la contradicció de l' expressió, és aquesta:

En ella, apareix el petit motiu ornamental en forma de «brodat» qui és el motiu característic de la fuga i del seu preludi; aquest petit motiu ornamental, el veurem variar d'accentuació en el Preludi i de situació mètrica (doncs també d' accentuació) en la Fuga. En la seva presentació inicial, aquest ornament és construït per una clivis de situació anacrúsica i de podatus que forma la contracció d'una apoiatura de segona inferior [...] a l' estat de corxeres que l' engendrà:

Direm que semblant disposició fa pensar en la manera com són alternades les teules per a formar una coberta sense cap solució de continuïtat, malgrat ésser composta amb una infinitat de petites peces distintes.

Casos d' aquesta mena (repetim que són molt freqüents) donen lloc a interminables discussions entre els semi- savis, els [científics] musicals. Perquè en la limitació del llur instint i de llurs coneixements musicals, els uns veuen posem per cas, res més que l' aspecte tètic, mentre que els altres només consideren l' aspecte anacrúsic. I tots dos s' entussodeixen en la parcialitat de les seves pròpies limitacions, sense pensar ni un instant que tots dos tenen parcialment raó, i totalment [...]

Però, si ja la limitació de punt de vista produeix tals discussions i tals deformacions en l' accentuació i l' expressió, que no produeix pas la limitació dels coneixements verdaderament científics, de les facultats d' intel.ligència i de sensibilitat artística i musical en tanta gent malauradament adonada al cultiu dels sons, quan es tracta de penetrar en un context musical més endins que les notes estrictament escrites!...

(13) Ja tenim dit que la gairebé totalitat dels textos musicals definitius contenen de manera oculta una superposició sovint molt gran d'estats ornamentals diferents. Apareix a la notació i a l'audició distreta allò que correspon a l'aspecte d'un cos per a la vista d'un ignorant, és a dir només a la superfície, l'exterior...

Però tot home cultivat sap que l'exterior no és res més que l'últim embolcall d'un sistema vital que té més complexitat i més unitat proporcionalment a la jerarquia vital de l'ésser del qual es tracta. Sense deixar-nos impressionar i enganyar, doncs allò que veiem a primera vista, provem de cercar amb intel.ligent sensibilitat quines son les coses interiors que comuniquen vida a l'aparença que ens salta a la vista.

Així en el Preludi de Bach que estem estudiant, veiem existir immediatament sota l'últim recobriment, lleuger i bellugadís, de semicorxeres, un entrellaçament ondulat de corxeres.

La vista de l'existència d'aquest sosteniment de doble ona ens dona a conèixer que les semicorxeres són aquí purament ornamentals i que així, tenen poca consistència. Són una figuració suggeridora i la llur execució, doncs la d'ésser com un murmuri i no pas una afirmació martellejada.

Però, tot descobrint aquesta doble capa de corxeres, sentim, també que les seves ones es recolzen donant quelcom de més precís que elles mateixes. Descobrim llavors, l'existència interior de pilarets de negres, els quals també, es creuen en dos rengles:

Si considerem llavors, el conjunt de figuració d'aquests pilarets veiem que són altra cosa que una variant rítmica, una distribució en quatre pilarets més prim i més menuts d'una columnata més ampla, ritmada per parelles de blanques¹⁵⁸:

¹⁵⁸ Copiar tot l'exemple precedent, afegint-hi per sota... [Nota de Blanche Selva].

Arribats en aquest punt, ens adonem que, precisament, la [columnata] de blanques procedeix constantment per un doblement rítmic d'una estructuració més ampla encara, en rodones:

Llavors, per fi, es revela a la nostra vista meravellada el centre, allò que podríem anomenar realment el cor d'aquest preludi... Té gravetat i bellesa de coral; és com una cova misteriosa, encantada, en la qual canten ànimes encara captives (*Veure el suplement musical*). Llavors, amb la revelació d'aquell bell centre misteriós, sí que podem determinar la veritable accentuació animadora d'aquest preludi: La seva veritable estructura rítmica, fins el moment de la cadència sobre el pedal de dominant, és tètica... És només en les ornamentacions més superficials (corxeres i semicorxeres) que apareixen neumes de situació anacrúsica, i encara aquells que tenen un continuat contrapès amb neumes de situació tètica.

El compàs de *C* correspon al caminar de rodones que sosté el desenvolupament central. Però això no implica de cap manera que cap rodona correspongui a l'accent mètric del compàs de *C*. Les rodones, aquí, són només el temps, el grau de lentitud amb el qual es succeeixen les notes dels neumes de la veritable frase: Els accents principals corresponen, doncs, als mateixos accents dels neumes d'aquesta frase central (o sigui la primera nota de cadascú). Però s'ha d'observar que un accent nemàtic (accent melòdic) no té res d'un picat sec i estrident... És un dolç, interior, vellutat, sostingut [recolzat] que va escorrent-se suaument en la vocalització endolcida de les notes següents, fins a l'acabament del neuma.

I encara s'ha de pensar per a la realització d'aquests accents dels neumes centrals durant l'execució del revestiment de semicorxeres, que, precisament, es tracta

d' accents de rodones, no d' accents de semicorxeres, és a dir que són uns accents amples que afecten la sonoritat durant relativament llarg temps. Així les semicorxeres han d' anar seguint els matisos tals com es ritmen en els neumes de rodones, sense que sobresurti cap semicorxera com una punxa aguda, encara que sigui la que correspongui al moment de l' emissió de l' accent de rodona, puix que aquest és un accent llarg, ample, que irradia inevitablement durant vàries semicorxeres successives.

(17) En aquest preludi, els matisos i l' accentuació han d' anar per graus conjunts. Les semicorxeres no porten cap accent, per febles que siguin, puix que tots s' hi contradiuen. L' execució no ha d' ésser massa lligada, puix que no es tracta de línees rectes, d' una superfície llisa, sinó, al revés, d' un aspecte musical que podríem qualificar d' espumós, ni massa martellejada, puix que cap nota emesa no té valor propi, sinó només son notes que en suggereixen d' altres. De l' enllaç dels petits nervis que veiem dibuixant-se en la variant melòdico-rítmica de corxeres, no trobem tampoc gaire altra cosa a indicar que el balanceig que correspon a la variant melòdico-rítmica de negres. És aquesta [...] la síntesi de tot el revestiment ornamental amb la seva doble construcció que forma part d' una línia mitjana continuada, d' altra part un balanceig tètic que oscil·la alternativament per damunt i per sota de la línia mitjana continuada.

D' aquesta doble capa de negres també ens permet deduir que el caràcter de la presentació d' ordre rítmic pot conduir la utilització artística de les notes de passatge, de les apoiatures i altres elements melòdics i harmònics, hi ha una immensa varietat d' aspectes i de possibilitats expressives humanes. El geni de J.S. Bach en va fer ús d' una manera tan magnífica que sovint les seves prodigioses utilitzacions escapen per complet al tipus monòton, empobrit, en el qual la majoria dels músics pretenen limitar el preludi (19).

Abans de continuar de detallar l' estructuració d' aquesta obra en vista d' orientar-nos per a la seva interpretació, ens sembla interessant [de] fer unes remarques més generals en quant a la seva essència constructiva. Podem remarcar que, com tot preludi, aquest és, abans de tot, d' essència harmònica. És a propòsit de recordar-nos que encara que Bach hagi enlairat la forma del Preludi, així com totes les formes musicals que va emprar, fins a una envergadura desconeguda fins llavors, no obstant, era un home massa intel·ligent, cultivat i assenyat per a desvirtuar fora de sentit les coses a les quals ell tocava. Les exemplars [...], sí però no negava mai les llurs

característiques típiques, el llur tradicional sentit. Bach sabia ben bé que la forma preludi prové de la improvisació harmònica tonal feta per a preludiar, per a preparar l' ambient harmònic i tonal convenient per a la fuga o altra composició que era el veritable motiu, la real finalitat a la qual hom es proposava assolir de tocar, d' entendre ben bé aquella composició. El preludi només té com a finalitat el posar en bones disposicions. D' altra part, la manera instrumental de presentar la cadència harmònica tonal que constitueix obligatòriament l'estructura de Preludi és la d' arpeggiar les harmonies. És precisament en això que resideix la possibilitat d' invenció que permet d' eixamplar i d' [enlairar] la presentació del preludi.

Des del senzill [arpeggiat] estricte, ascendent o descendent, dels dos quartets alternats, fins a la riquesa melòdica de la més gran intensitat expressiva, tornem ara, a la directa consideració del preludi que estem estudiant. La columna de blanques no hi ofereix res de nou per a la nostra execució. Però havem de considerar que és ella, en realitat la que constitueix l' estructura rítmica decisiva, engendradora dels tres estats rítmic-melòdics que la recobreixen. Els estats ornamentals de negres, corxeres i semicorxeres no són res més, en efecte, que garlandes onduloses i fullades que lliguen l' una a l' altra les parelles de columnes iguals del ritme espondaic de blanques; aquest ritme [fidel] al recorregut de la melodia orgànica i del conjunt harmònic central del coral en neumes de rodones que formen el fons de tota la primera part del preludi.

És aquest coral, ara, allò que havem de contemplar detingudament. Primer de tot havem de considerar que malgrat el fet de tenir un aspecte més aviat harmònic, en realitat és més que tot polimelòdic. Podem discernir-hi quatre veus essencials, que procedeixen amb llibertat melòdica i rítmica, tot relacionant-se harmònicament. Deixarem la sensibilitat de cadascú del *commoué* s i entusiasmar-se donant la bellesa insospitada d' aquest misteriós conjunt. Aquí només posarem de relleu la constitució general de la frase que ha de guiar l'execució. Trobem, en primer lloc, un neuma de quatre sons que es desplega durant els quatre primers compassos. Comença i acaba sobre la tònica, do, donant així impressió de tranquil.litat, com una ampla planura dolçament ondulada.

A aquesta entrada de quatre compassos succeeix un període ondulant de deu compassos, que va de do menor al to relatiu major, Mi bemoll. Aquest període s' inicia al punt culminant de tota la primera part del preludi, amb l' accent més intens més

suplicant i va baixant de to a cada repetició de clivis, fent cada vegada més humil la seva aspiració. Acaba [pacífic] i suaument recollit, en Mi bemoll major.

El segon període s' inicia en la misteriosa claror de l' harmonia de sèptima de la dominant de si bemoll major, to que és a la quinta clar del de Mi bemoll major, el qual, Mib major, és ell la cara clara del to general del preludi, de manera que l' inici d' aquest segon període és un punt dolçament lluminós. Però aquest claror s' apaga de seguida, des del segon compàs amb ondulació per l' harmonia de dominant de do menor.

L' execució ha de fer sentir amb sonoritat dolça, però més brillant, l' atac del Fa inicial del primer compàs; aquest accent que ensems allarga una mica més la duració sobre les primeres semicorxeres del primer compàs va acusant-se cada vegada més al primer temps dels segon i tercer compassos, però el caràcter va fent-se, de nou, cada vegada més suplicant, s'endolceix i s' eixampla amb la nota [...] que forma l' acabament d aquesta gran clivis, que ha insistit durant quatre compassos.

A aquest petit període de quatre compassos (amb el qual el segon període de la primera part del preludi equilibra el període inicial de l' obra) el succeeix un període de nou compassos, anant amb tres gradacions successives des de l' harmonia de subdominant a la dominant de do. Aquí cada rodona ha d' accentuar-se cada vegada més, mentre un creixent general tradueix, amb el formigueig progressivament més estrepitos de les semicorxeres, l' eixamplament i la creixent tensió del desig interior, de l' atracció irresistible que [amara] tot el conjunt melòdic-harmònic a pujar, graó per graó, amb esforç i voluntat fins a l' esclat deslliurador de la dominant.

(21) Aquest deslliurament l' ha aconseguit la tercera progressió, la medul.la substancial de l'harmonia, mentre que el ritme abandonava el pas uniformement igual que ha tingut fins aquí, i ara es posa a lluitar en la recerca d' un altre equilibri. El conjunt poli- melòdic també es disgrega donant més preponderància aquesta vegada, no pas a les emanacions melòdiques de l'harmonia com fins ara, sinó a la insistència de la mateixa nota fonamental de l'harmonia de dominant [de] Sol.

L' estudi de l' estructura d' aquesta darrera progressió és molt interessant. La progressió consta d'una anacrusa de tres notes en tres compassos, la qual aconsegueix per fi com a tesis la imposició afirmativa de la dominant. Revela molta

complexitat ensems que testimonia una vegada més el formidable sentit constructiu de J. S. Bach, sentit constructiu visible àdhuc en la germinació i en l' adaptació dels més petits detalls. Per a entendre ben bé aquest passatge, hem d' establir primerament, la seva síntesi harmònica-rítmica:

Síntesi harmònica-rítmica: anacrusa de tres notes, tesis [4 *punctum*].

El desig, l' anhel, la recerca, que són el mateix fons essencial d'aquesta estructura rítmica-harmònica, en la situació en la qual es troba aquí, engendra una presentació múltiple i bastant turmentada: com passa sempre en semblants casos, el conjunt de les harmonies no és pas utilitzat en mateixa coincidència rítmica, és a dir que no té sincronisme al moment normal de l'emissió, al contrari aquesta emissió fragmenta i es contradiu ella mateixa, engendrant una alternança de veus així:

Aital alternança aquí enloc de reservar l'afecte de l'emanació harmònica com a senzilla ressonància de la nota bàsica que l'engendra, es posa a prendre caràcter d'apoiatura, anacrúsic de l'harmonia següent així:

Després d'establerta aquesta estructuració, veiem com les durades es van multiplicant davant d'ella, donant més moviment a l'expressió humana, i com en el transcurs de tot aquest preludi, expressant melòdicament la substància harmònica!

L'alternança de les veus substitueix sempre sota la multiplicació de les notes, mentre que l'estructuració rítmica s'enriqueix i s'afirma.

Ara, en l'estat de negres el moment anacrúsic de l'estat de blanques dóna naixença a un neuma de clivis, el qual subratlla i ensems suavitza i arrodoneix més l'accent anacrúsic, el qual està lluitant entre la tesis anterior, en el desig que té de la seva pròpia tesis. Per altra part, el caient anacrúsic s'amplifica per mitjà d'una anacrusa de negra, la qual rosega una mica més el temps de ressonància de la tesi precedent, en profit de l'atracció a la tesi següent:

(23) Però Bach no s'accontenta amb aquesta ornamentació; com en tot aquest preludi va més enllà. Per apreciar ben bé l'estat rítmic-melòdic de corxeres, havem de fixar-nos en un petit detall gràfic, relacionat amb l'execució instrumental. En la notació, Bach indica el punt precís on s'ha de procedir a l'alternança de les mans, per tal d'aconseguir així gairebé fatalment, el més imprescindible de la dicció d'aquest passatge. Fixant-nos en aquell preciós detall gràfic o instrumental, podem assegurar-nos de la situació exacta de les reparticions rítmiques:

La capa de semicorxeres damunt de tot això, va lligant i ornant amb flexible mobilitat els contorns essencials donats per l'ornamentació de corxeres, mentre substitueix sempre l'accentuació central decisiva que porta l'estructuració característica de negres: l'últim revestiment de semicorxeres no fa altra cosa que [...] exactament cada petita vèrtebra de l'esquelet de negres i lligar i [des]envolupar bellament, amb sinuosos arabescos, cada neuma accessori de l'estat de corxeres:

que dóna el conjunt de:

Ara que hem d'estudiar a propòsit de l'ondulació sonora amb la qual s'ha de realitzar l'ornamentació que va lligant entre elles les notes essencials d'aquest motiu. Doncs estem a punt per a fer una remarca que troba en tota la música innombrables aplicacions. Interroquem doncs un instant les investigacions interpretatives que estem fent en aquest preludi, per a considerar detingudament el fenomen que podem anomenar de «corrents entrecruades» el qual troba en aquest passatge una clara i subtil aplicació. El cas de «corrents entrecruades» es resumeix en això: mentre unes notes realitzen l'acabament afluixat d'un accent isolat o d'un neuma, es va formant ocultament un corrent anacrúsic que va creixent fins que aconsegueixi el seu accent. Passa aquí un fenomen que podem comparar amb l'espectacle de les ones a la vora de la mar.

Una ona, havent acabat de rompre's i d'escampar-se al límit de la mar, va retirant-se suaument, perdent progressivament la força. Durant aquest temps, una altra ona s'ha format en el pla de l'aigua i va avançant, guanyant progressivament més força o amplitud. Arriba un moment en el qual l'ona ascendent, creixent, troba l'ona que es retira, decreixent. I la força de l'ona nova detura el curs decreixent de l'escolament de l'ona acabada, la qual, en aquesta topada, ben transformat el seu curs de conseqüència en un reforç del corrent anacrúsic de l'ona avançant, la qual l'empeny amb ella fins a aconseguir el repòs de la seva activitat en l'accent del seu rompiment, el qual la

transformarà, al seu torn, en el curs afluixat, apaivagat, de la seva retrocessió. I així sempre en la mar.

I així sempre en la música, tant com no s'ha aconseguit un total silenci d'acabament. Això és una llei constant. Des del moment que hi ha successió ininterrompuda de neumes, d'articulacions, de fragments de qualsevol ordre que siguin, existeix el fenomen de corrents entrecruades.

La flexibilitat d'un conjunt requereix la multiplicitat dels elements que s'hi ajunten. Però la continuïtat indispensable a llur unificació implica una constant superposició d'elements i de funcions. En la constitució de l'ornamentació musical que estem estudiant, veurem clarament dibuixar-se els corrents entrecruats que sostenen la continuïtat, tot deixant manifestar-se la *souplesse* de detalls i del conjunt (25):

Veiem clarament que són només el primer i el darrer neuma d'aquest conjunt que no tenen cap corrent de contradicció; és precisament per això que en aquest cas de l'afluixament essencial de la conseqüència de l'accent, es produeix completa cessació del so solució de continuïtat, silenci complet encara que infinitesimal, és a dir, puntuació:

La fluctuació sonora definitiva d'aquest conjunt es determina doncs així:

Corrents entrecreuat:

En correspondència global amb la força definitiva del corrent més cèntric:

Corrent de l'estat de negres:

En aquest passatge, la mateixa [successió] es repeteix a cada compàs amb correspondència amb la triple repetició anacrúsica de rodones que forma el suport de tota aquesta ornamentació. La fluctuació de cadascuna de les ondulacions ornamentals es reproduïx doncs amb la repetició del seu so generador, però el matís general cada vegada més fort, i amb l'ondulació accentual progressivament més [acurada].

Ara amb l'afirmació accentuada de la dominant que ve a imposar-se com a pedal harmònic, comença la segona part d'aquest preludi; segona part completament diferent de la primera, encara que siguin meravellosament equilibrades totes dues entre elles. Bach, en aquest preludi, va fer ús, successivament de les dues maneres de preludiar que poden existir: primer la manera que podem anomenar «atmosfèrica», o d'ambient, o «d'insinuació harmònica-tonal», en la qual un motiu que no és pròpiament parlar un tema, va repetint-se continuadament, fent ressonar misteriosament en ell les harmonies que han de preparar, d'introduir a la composició que seguirà. Segon, la manera que podem dir de resplendiment o «d'afirmació harmònica-tonal», amb la qual les harmonies característiques són afirmades categòricament engarlanades per uns recitatius melòdics que fan resplandir successivament a la llum tonal les diferents facetes de les funcions harmònico-tonals.

En aquest preludi, la primera part és d'ordre «atmosfèrica», la segona part és «de resplendor». Per a passar de l'una a l'altra, la transformació és operada per la triple progressió que havem estudiat, la qual comença «atmosfèricament», però tot fent sobresortir de la boira melòdico-harmònica uns punts essencials; en tercera vegada, acaba a la manera de «resplendor», mentrestant més visiblement la substitució harmònica la fecunda per mitjà d'una melodització més intensa, més extensa i més perllongada (27).

És en tots els seus aspectes que la segona part d'aquest preludi es diferencia de la primera: el moviment hi passa de moderat a viu. El ritme general hi és lliure i variat com en un recitatiu. El fonament de rodones no hi existeix. Els seus punts bàsics

son molt amples, encara tota sencera aquesta segona part que es recolza només damunt de tres llargues ressonàncies harmòniques. La primera: sol (dominant). La segona: do (la qual comença per a engendrar la seva harmonia inferior, és a dir l'harmonia del IV grau de subdominant i la seva dependència a la tercera, do, que ha resolt al [...] mudat en l'alliberació de franca tònica de Do.

L'estructura de blanques aquí existeix però deixa de tenir aspecte de columnata per a posar-se a voleiar amb cants més moguts. Aquesta capa de blanques es divideix en una doble línia sincopada i una altra doble línia que ve a adjuntar- s'hi, després en una invitació canònica lliure, a l'octava inferior, però modulant:

És de remarcar que les quatre notes que formen el motiu d'aquest diàleg són eixides del ritme de tres sons anacrúsics i tesis que va imposar la dominant. Però aquí el caient rítmic té poca importància: el caràcter general està en aquest moment massa agitat, inquiet, gairebé nerviós, per a trobar repòs en unes tesis momentànies i accessòries. És una gran recerca central la que arrossega tot el conjunt i recerca que no pot parar abans dels triomf definitiu de la tònica que permetrà l'entrada de la fuga (28).

Per a manifestar la doble línia de blanques, la capa de negres es fa bellugadissa, anant de l'una a l'altra de les dues línees melòdiques relacionant-les l'una amb l'altra amb neumes de clivis disposats anacrúsicament, en relació al pas normal adoptat fins ara en el ritme i la mètrica generals d'aquest preludi. La tranquil·litat interior manifestable fins aquí pel tèsime dominant de l'ornamentació es transforma actualment, i la inquietud interior és expressada per la disposició anticipada de l'accent provinent de la situació anacrúsica del neuma ornamental:

Sobre aquesta línia zigzaguejant de negres, l' estat de corxeres afegeix una anacrusa que arrodoneix més l' accent, i orna l' accent del neuma de negres amb clivis de corxeres formant nota de passatge harmònic, que escórrer més suaument la intensitat de l'accent de negres fins a la seva nota de conseqüència:

Per fi, l' ornamentació de semicorxeres acaba precisant i augmentant encara més tots aquests caràcters, a l'anacrusa de corxera afegeix anacrusa de semicorxera, i ornant aquella amb neuma de *podatus* formant apoiatura, neuma en el qual passen, forçosament corrents entrecreuats, de manera que així l'impuls i la creixença de l'anacrusa arriben amb les semicorxeres a rosegar les tres quartes parts del temps de silenci o de repòs.

A això succeeixen dues progressions que són dues repeticions cada vegada més involuntàriament afirmatives del ritme de tres notes anacrúsiques i tesis. Així va reiterant-se amb força creixent la injunció de la cadència IV-I presentada anacrúsicament. A l'última vegada, aquesta intenta d' obligar a concloure per l'aburriment de l'harmonia de tònica mitjançant l'emissió de la tercera picarda: Mi.

quacresc. / cresc. / cresc. / cresc. / cresc. / cresc. / cresc. / cresc.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It features a melodic line with slurs and accents, marked with "clim:" and "fos:". The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with slurs and accents, marked with "anac:". The score concludes with a double bar line and the word "fine" written below the staff.

Handwritten musical notation on a staff, showing a sequence of notes and rests, with some notes crossed out by diagonal lines.

A handwritten musical score on three staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes, slurs, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The staves are connected by vertical lines, and there are various annotations and corrections throughout the piece. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

És aquí el lloc de remarcar que, ara, iniciant la insistència anacrúsica ja per dues vegades s'ha dibuixat sobre els seus graus tonals decisius (encara que sense tenir per ara ni la situació mètrica ni el ritme definitius), el motiu inicial del subjecte de la fuga!

Aquesta remarca ens condueix a una altra que concerneix la intimitat de relacions o més ben dit, la unitat de substància fonamental, que lliga entre ells el preludi i la fuga que el segueix i l'engendra: en el preludi, com en el subjecte de la fuga, trobem una característica insistència de la cadència I- IV del to de do menor; la qual interrogació no és res més que la fragmentació suspensiva de la triple cadència I-IV, IV-V, V-I i acaba amb el preludi i final a gran estructuració harmònica- tonal del subjecte de la fuga:

- (1) Esquelet harmònic-melòdic del començament del preludi:
- (2) Terminació del preludi
- (3) Subjecte de la fuga

És interessant de remarcar també que els tres cops anacrúsics que repercuteixen tan sovint en el preludi, tant en l'esquelet rítmic-harmònic fonamental en el qual esclata la dominant, com en les emanacions harmònico- melòdiques que irradien

d'aquest centre encès i rutilant, emanacions que es multipliquen cada vegada més amb ritmes més agògics, troben la llur correspondència en el triple impuls de tònica, ornat pel «brodat» que forma el fons ornamental del preludi (32).

Seguim ara l'estudi del preludi: el pedal de dominant en aquest moment cedeix a la seva atracció per a la tònica i canvia la persistència de tensió del seu Sol pel repòs sobre Do. Però el moment de vertader repòs encara no ha arribat. Després de tant llarg temps passat a [trenca] garlandes en la tranquil·litat del coral tot fullejat, la potència del retrunyiment de la dominant és massa gran per a poder apaivagar-se tan ràpidament. Cal que vagi tranquil·litzant-se més gradualment, tot engendrant encara noves ressonàncies. Les dites ressonàncies manifestades per unes emanacions amablement ondulatòries permeten al revelar-se encara més les «idees fixes» que motiven la fuga i per la fuga el preludi.

El fonament de Do que la Dominant tant desitja per a fondre's-hi en la plenitud del repòs, veu transformada al revés, la seva ressonància com a tònica en la de dominant de la subdominant:

i així la que perdura és la influència de la subdominant, aquesta harmonia essent solament apoiatural de l'harmonia de IV grau:

de manera que la caiguda conclusiva encara està retardada [...]. Lluny de poder satisfer-se i abandonar-se a la tònica (de la qual ja ressona el so, però sense que aquest so pugui encara aconseguir-ne la funció). La tensió suspensiva ornamenta la seva tivantor, pel fet del prolongament d'aquest retard. Damunt de l'esquelet que forma l'apoiatura en blanques:

l'ardent i impacient desig fa brotar una múltiple i gairebé prolixa ornamentació:

D' aquests sis estats només són interessants l' estat melòdic fonamental, el quart estat ornamental melòdic-rítmic i l'ornamentació definitiva, mescla de tots els estats sobreposats: els estats intermediaris només són divisions rítmiques que transformen progressivament les llargues bàsiques en l'escabellat que la corona definitivament (34).

En el raig abundós d'aquesta fantasia, veiem aparèixer com accidentalment, uns elements que s'encasten en els materials constitutius de la fuga: veiem així esboçar-se l'alemany subjecte i trobem precisat el petit retorn amb el qual es presenta el petit «brodat» constitutiu en el subjecte de la fuga.

L'estudi de la realització del recitatiu d'aquest «Adagio» ens posa en presència de dos aspectes interpretatius gairebé oposats i que equilibrant-se en una execució harmoniosa, lògica, vivent, ensem enèrgica i sensible han d'alternar-se [...] en

la dicció mesurada i la recitació lliure. Els fragments que tenen un dibuix rítmic ben definit – i essencialment el petit motiu rítmic característic ja esmentat-: [cita 36] han d' ésser francament mesurats, han de tenir com a temps relatiu per a la realització de les fuses, el moviment de les corxeres de la primera part del preludi, moviment que és el de les negres en el «Presto» i que és aproximativament, el temps de les corxeres en la fuga.

El petit motiu precitat ha d'ésser com el centre rítmic de tot aquest petit recitatiu; les seves duracions relatives han d'ésser escrupolosament observades. Els inicis de la ornamentació de les llargues són els punts de partida a la recitació lliure de manera mesurada, però de seguida la recitació lliure s' inicia i transforma insensiblement les fuses en semifuses. La notació exacta de les duracions, en cas de recitació lliure, és impossible. És l' intèrpret qui ha de sentir l' equilibri harmoniós amb el qual ha de realitzar-se l' execució. El compositor no pot estar sinó de manera simplista i cínicament a títol d' indicacions orientadores, els punts en els quals ell entén tenir duracions més llargues o més breus, i en quina proporció.

Aquí per exemple, els punts més lents són els punts de partida, i la velocitat general ha d'oscil.lar entre fusa i semifusa. Per a passar de l'una a l'altra d'aquestes velocitats, una gradació agògica insensible i progressió [...] a la que podem observar en el rebotar lliure d' una pilota llençada a terra, i que va fent bots cada vegada més menuts i més ràpids entre l' impuls inicial i la parada definitiva.

Tal és la progressió natural que havem d' observar en tota recitació lliure, per a passar de lent a més ràpid amb el qual s' ha d'[aconseguir] per a realitzar els retards, passar a [expandir] [...] frenant amb els *allargandi*, amb els quals s' ha de cenyir els contorns generals de les afirmacions, devem observar la mateixa progressió a l'inrevés.

Si al retardar enlloc de tenir el caràcter de victoriosa afirmació ha de traduir un esllanguiment o bé un esgotament progressiu que acabant-se en la dolcesa d'un abandó, tot ell reposat i confiat, la progressió agògica que s' ha d' emprar és la de l'afluixament gradual de les oscil.lacions que segueixen la impulsio donada a un pèndol, oscil.lacions que fan cada vegada més lents i més dèbils fins al total atur.

En el transcurs de la recitació havem d' observar que les progressions insensibles de creixent velocitat concerneixen, especialment els passatges en línea recta,

ornaments en forma tals com games d'arpegis. Els contorns en línia trencada o ondulada han de realitzar-se, o bé de manera mesurada, o almenys amb insistència de durada sobre els punts esquelètics on es produeixen canvis de direcció de durada important.

(36) En el petit recitatiu que estem estudiant, l'aplicació de gairebé tots aquells aspectes d'execució recitada es precisen, cap aturada de direcció convé perquè tot el contorn general és aquí purament exterior, el d'una ampla [...] escapada ornada entre Mi i Fa però també mitigada d'una manera [...] afirmativa perquè aquest dibuix del Si natural [...] nota sensible [...] a la tant desitjada tònica.

L'aspecte semi-mesurat, semi-recitatiu en l'«Allegro» que segueix continua d'existir fins a l'acabament del preludi. Havem d'equilibrar l'encadenament de l'«Adagio» i de l'«Allegro» que el segueix mitjançant l'igual velocitat donada a les semifuses de l'«Adagio» i a les semicorxeres del primer compàs de l'«Allegro» final. Des del segon compàs d'aquest «Allegro» a la fi s'inicia la progressió d'afluixament a la qual nota per nota va estenent-se a poc a poc amb cada grup melòdico-rítmic, en cada una de les vèrtebres rítmiques fins que tot arribi a reposar en la quietud de la tònica (Do) amorosida per la claror de la tercera picarda (Mi natural).

Aquest darrer «Allegro» amb la veu més greu es desplega progressivament en tres ondulacions progressivament eixamplades amb les quals continua el desenvolupament de les volutes melòdico-harmòniques enmig de les quals es precisen més i més els ritmes anacrúsics d'una i de tres notes, mentre que retarda progressivament [la llarga].

Ara la desitjada fuga pot venir...l'espera s'ha feta tant apacible com formosa. L'ambient de recolliment està creat, estem [al] bell mig del preludi; ha semblat el to com cal en el cors, la llavor substancial de la fuga, llavor que ja ha germinat i brota d'ací i d'allà. Pot entrar la fuga...la fuga i paraula, cant o dansa a la lloança de la bellesa i la fecundiat tonals...

Tals són els principals elements que han d'orientar l'estudi de la interpretació, i les deus que alimenten accentuació, matització, dicció en l'expressió bella i verídica del sentiment humà engendrador de la música, i que la música té per a

missió comunicar sentiments. Algú poc entès en realitats artístiques no deixarà de dir en presència de la manifestació de les entranyes de la composició musical, que el compositor, quan va compondre la seva obra, no va pensar en tot això. No en dubteu! Perquè si al moment de compondre, el compositor havia començat per preocupar-se del sistema nerviós, ossós, sanguini i visceral de la música, hauria pogut fer tasca de *herr o don professor*, convenientment documentat i aplicat, però mai obra d'artista expressant artísticament en una pàgina de veritable música el batec del seu sentiment d'home. L'interpret tampoc en el moment que prova de realitzar instrumentalment l'expressió del seu propi sentiment, encès pel sentiment confiat del compositor a la seva obra, no ha de pensar en els detalls de funcionament dels sistema vital que sosté l'obra que li parla... Però el saber parlar i escriure correctament una llengua mai no ha privat de poder expressar amb aquesta llengua els seus propis pensaments...

(40) La veritable ciència, en un artista, excita en ell la sensibilitat tot depurant el seu gust pel coneixement de més veritat. A mida que l'artista entreveu més clarament les realitats de la bellesa contemplada, més s'enamora i s'entusiasma de les seves facultats artístiques. En ell, noves aspiracions brollen provocades per la percepció de noves visions. I l'artista veritable, precisament perquè és veritablement artista, porta innat un cert sentit d'equilibri de la fertilitat, de la fecunditat. Si per cas, en un moment de més o menys ben inspirada fantasia imagina coses sense lligam, sense relació amb el pensament central, la idea fixa impel.leix a la creació artística, el seu bon gust natural li fa rebutjar tota cosa inferior o solament inadequada a la unitat del conjunt que instintivament persegueix l'artista en la realització d'una obra. És això que manifesta l'inconfusible personalitat d'un artista i fa que la seva obra posseeixi indeleblement aquesta qualitat d'ordre superior que s'anomena l'estil.

Lluny de pensar en el veritable artista que la veritable ciència pot ésser-li dany, per la sola força del seu inesborrable instint, ja sent la pruija d'educar-se, d'enriquir-se amb totes les observacions generals i personals que poden llegar-li la tradició humana i la seva pròpia atenció, a fi d'abastar totes facilitats d'expressió, tots [els] recursos possibles de l'hàbil tècnica per aconseguir fer obra la veritable bellesa. L'artista complet és el que pot obrar recolzant damunt el més clar enteniment de les greus lleis generals i dels llurs efectes de conjunt i de detall, les impulsions del propi geni.

Moltes coses encara serien a considerar per a fer un estudi complet d'aquest preludi de Bach. Però ens sembla que ja aquest present resum pot permetre d'entrellucar alguns aspectes de realitats generalment poc conegudes, per a no dir desconegudes del tot de la poca educació musical corrent. No és el lloc aquí d'escriure [...] un tractat complet de música, però són «Orientacions d'Art» que poden aprofitar els estudiosos per «avançar» amb més seguretat, enmig de les obscuritats generals de semblants qüestions. No estem més a l'època en la qual va imperar cegament l'Accent mètric, distribuïnt a tort i a dret sobre totes les notes que seguien immediatament les ratlles divisòries dels compassos. Aquesta reglamentació, actualment només està vigent en alguns medis menys que primaris de gent mancada de tota cultura artística. Però ja no estan de moda en els medis una mica informats.

Ja fa temps que alguns conscienciosos artistes i analistes, s'han adonat que, molt sovint, la real accentuació no té gaire a veure amb el tallat del compàs. Però, com generalment ocorre al moment de tot gran o petit descobriment, la revelació era massa sensacional per a no enlluernar. I així els descobridors engrescats per la nova claror, no pogueren tenir la fermesa de vista necessària per a determinar amb més exactitud les relacions de ritme i mètrica, l'equilibri que existeix entre la veritable llibertat rítmica fonamental i la distribució del compàs.

L'enlluernament fatal d'aquesta novetat fou causa qui fou gairebé bandejada al complet per la «mètrica», i que l'accent mètric mal considerat, fou declarat inexistent. Però és ben remarcable el fet que els mateixos artistes que iniciaren el parlar així, no deixaran per això d'utilitzar la notació mètrica en les seves pròpies composicions – evidentment perquè aquesta notació corresponia a quelcom de real en la pròpia sensibilitat artística.

D'altres vingueren més tard, els quals enlloc de teoritzar després d'obrar volgueren fer obres d'aplicació de teories...Aleshores sota el pretext d'alliberar el ritme; es posaren a escriure enfilalls de sons arítmics, produint així aquelles coses invertebrades, grisíssimes, monotosíssimes, fastigosíssimes...D'altres, enlloc d'alinear notes del propi tarannà, es dedicaren a desarticular la música ja existent. Tot teoritzant, feren «revisions», publicades en edicions més o menys acadèmiques, però totes igualment anti- artístiques...Tan poc artístiques que, realment, és impossible de determinar si la rigidesa, la «quadratura» de la mètrica mal emprada és un mal més

perniciós per a la música que l'«imvertebrisme», l'«espasmodisme» del pedantisme d'un *Herr Doktor* «Alliberador»!

La realitat és que no veiem en cap lloc que sigui ben enfocat l'estudi necessari per a conduir a la lògica deducció de l'equilibri dels contraris. Sense veritable intuïció artística, unida amb lleial consciència, clara intel·ligència i perseverant observació no podem aconseguir res. No obstant estem en un moment en el qual, amb ànima sana podem aprofitar la part de veritat que hi ha entre les pitjors deformacions. Si no estem secs de cor, recollint curosament els fragments de veritat escampats enmig de les errors, els podem situar en el seu lloc sense perillosa confusió.

Amb intel·ligència il·luminada per la contemplació de la Bellesa, en qualsevol ordre que es manifesti, havem de tenir el costum, l'hàbit de meditar amb respectuós fervor, la Llei d'ordre i d'harmonia que veiem resplendir en totes les lleis parcials que sostenen la vida de tot allò que viu. Així disposats podem fer tasca musical fecunda. La bona accentuació és una qüestió d'equilibri. L'equilibri implica oposats.

Però de l'antagonisme dels contraris, l'equilibri en fa la imprescindible multiplicitat de la unitat fecunda. El músic que sap això, l'artista que sent ésser-ho la seva pròpia llei vital, no s'atura en unes solucions accentuals que poden convenir en un punt i que discrepen amb les atraccions que bateguen en un altre...L'actiu contemplador que pressent llavors, un radiant misteri estudia amb perseverant delit, i sense perdre de vista la menudesa dels detalls, amplifica i profunditza les seves recerques. Així veu resplendir, sota l'aparença incerta, la lluminosa certitud del cor i de l'esperit.

Així, sota el fullam profús, veu el brancam resistent, sota la cara tova i ondulada, sent, sap i veu el misteri de la vida passar en la sang i els nervis; el misteri del buf sagrat, el misteri del cor amagat, el misteri de l'esperit invisible; el misteri de la vida donada que dóna vida, vida manifestada, vida comunicada per la paraula, el gest, la forma, el color, l'accent...*Accent que atreu tot accent, accent que tot accent prova de dir i cantar...»*

Blanca Selva [Firma]

APÉNDICE XV.3.3.1.b.:

CONFERENCIAS MANUSCRITAS 1926-1927

OCHO CUADERNOS DE LAS CONFERENCIAS PRONUNCIADAS POR

BLANCA SELVA SOBRE BACH Y MOZART ¹⁵⁹

Segundo ciclo de sesiones

- Barcelona, noviembre de 1926 a junio de 1927-

I

Barcelona, 26- XI-1926.

«Els nostres programes de les sessions d' aquest any, els havem consagrats a celebrar el culte de *Bach* i de *Mozart*. Bach i Mozart! En pronunciar solament aquests dos noms, aquests dos noms de meravella, com deixaríem de sentir de seguida la nostra ànima recollir-se tota ella en el més profund i humil silenci; enfervorir-se, dalerosa, i confiar-se amb complet i apacible abandó, inefablement feliç en l' espera i el desig de contemplar aviat els més esplendorosos horitzons, de delectar-se i purificar-se en les més pures i inesgotables aigües i d'abrandar-se amb l' ardent i perdurable flama del més diví dels amors.

Bach, Mozart! Dos noms de miracle! Dos noms simbòlics de transcendent i fraternal bellesa, i, no obstant, de complet contrast. Bach el Pare eternal de la Música, com ja s' ha dit sovint. I Mozart, el Fill etern, l' Infant de perenne joventut! Contrast meravellós, que ja sembla damunt la terra una preuada mostra de l' infinida i sempre admirable varietat dels benaventurats del Paradís.

Bach i Mozart, avui ens criden, benvolguts oients, per a venir a contemplar amb ells i per ells, uns nous aspectes de la divinal bellesa, a fi de rebre d' Ella, sempre dolça

¹⁵⁹ Manuscrito hológrafo en tinta. Barcelona: BC, M571 – 1, 294 pp. (Conferencia I: 29 pp.; conferencia II: 29 pp.; conferencia III: 37 pp.; conferencia IV: 34 pp.; conferencia V: 52 pp.; conferencia VI: 40 pp.; conferencia VII: 35 pp.; conferencia VIII: 42 pp.).

i materna, una nova dolçor, una nova gràcia, com una inexpressable carícia de la Bondat infinita del Pare dels àngels i dels estels, dels sants i dels artistes. En aquesta sagrada Presència, que tot en nosaltres sigui pau i esperança, repòs, pregària i fervor.

*

Per a iniciar aquesta sèrie d' audicions, havem escollit i havem posat en cadascuna

d' elles una mostra de l' immortal *Clavecí ben Temperat* de Bach. Tothom sap que *El Clavecí ben Temperat*, “el pa quotidià de la música”, com l' anomenava Schumann, consta de dos reculls de vint-i-quatre preludis i fugues, disposats per ordre de tonalitats, amb el fi d' il·lustrar així els recursos de la nova manera d' afinar el clavecí, i també de posar en relleu tots els progressos expressius que el millorament dels instruments proporcionava al músic per a la manifestació dels seus pensaments i sentiments.

Cada recull de [*El*] *clavecí ben temperat* comença amb un preludi i una fuga en Do major, i acaba amb un preludi i una fuga en Si menor, tot passant intermediàriament per totes les tonalitats majors i menors, seguint-se cromàticament. *Do* major, do menor, do diesi major, do diesi menor, *Re* major, re menor, etc.

El primer llibre de [*El*] *clavecí ben temperat* fou escrit per Bach [el] 1722; el segon llibre vint- i -dos anys més tard, [el] 1744. Com després veurem en el transcurs de les nostres sessions, amb la mirada sintètica que la successió de les mateixes permetrà de portar sobre el conjunt d' aquesta genial obra, als dos llibres acabats d' esmentar la composició dels quals fou realitzada en èpoques tan allunyades l' una de l' altra, presenten caràcters molt diferents d' estil, tant en l' arquitectura com en les idees musicals. El segon llibre és generalment més madur, més espiritual, més perfecte encara que el primer. Però no caldria induir d' això que ja no sigui el primer una cosa admirable, i sempre nova, i sempre plena i madura. Conté, entre altres, algunes peces, absolutament úniques en la música i que deuen ésser comptades entre les millors pàgines del seu autor.

Bach, al fer *El clavecí ben temperat*, humilment no es proposava altra cosa que el portar a cap, - com tantes vegades li va ocórrer- una obra didàctica, una obra únicament destinada a l' immediata educació dels seus deixebles, al cap dels quals es trobaven els seus propis fills. Però, el seu extraordinari, imprescindible geni ha fet que la seva obra esdevingués l' indispensable nodriment dels deixebles de tots els països i de tots els temps. Millor encara, ha fet que fossin deixebles respectuosos i fervents tots

els mestres, tots els artistes, per genials que siguin; i àdhuc com més grans i més genials, són aquests mestres, més admiració, més amor, senten envers aquesta obra, envers aquest incommensurable i bondadós geni, que sembla com una deu sobrenatural de la Música, davallant des del misteri de la creació divina fins a les terrenals planures, on els noms captius i suplicants pateixen l'enyorament de la total Bellesa i de la Bondat sense límits.

1. BACH, J.S. "Preludi i fuga en Do major", *El Clavecí ben temperat II*.

El Preludi en Do major, que ocupa el lloc inicial en el segon llibre de [E] *Clavecí ben temperat*, és una d'aquelles composicions de les quals cap paraula no pot definir la inexpressable bellesa. En la seva augusta simplicitat, és un monument admirable; i el seu detallat anàlisi pot instruir i meravellar a tot músic. Però no tenim cap necessitat de procedir, ara, a aquest anàlisi per a rebre l'emoció que proporciona a l'ànima que el sap contemplar amb l'indispensable recolliment.

Amb una dolça, inexpressable majestat s'inicia aquest Preludi, com en plenitud de gràcia. D'allà davalla amb una serenitat quasi sagrada, expandint, llavors, per tot arreu, pau, llum esblaimada, puresa i bondat:

Quan així del Cel ha descendit amb el to tranquil i ample de Do major, la frase esdevé germana de les nostres ànimes. Tot modulant, passa per meravelloses ondulacions de sentiment. Aspira i descansa amb amorosa i devota obediència. Canta, s'anima bella del nostre Pare Bach! Canta, que el teu cant, junt amb el dels àngels, dona glòria a Déu! Canta i comunica als homes dolorosos la teva fe plena, i sia amb ella assolida la pau a la qual aspirem, la pau del Senyor que sobrepassa tot sentiment.

Quan aquest Preludi, de nou s'ha immobilitzat en la dolcesa de la seva plena i magnífica adoració, heus ací la fuga que ve, com un alegre i tranquil *corteig*, a fer la seva aparició. És una *fuga a tres veus*, tres veus que semblen evocar així que entren, la visió de tres fileres successives de jovencells i harmoniosos, apareixent de tres indrets diferents per a venir a ajuntar-se al mig d'una plaça, d'una plaça davant d'alguna catedral, davant la catedral formosa i recollida dins la qual hem pregat, fa un instant en la companyia dels àngels.

Quan els tres alegres *corteigs*, tot marxant, amablement s'han apropiat i ajuntat, heus ací que comença el joc bell i dolç en el qual, talment com vivents garlandes, volten i giren entre ells, van i vénen, reproduint o imitant els uns dels altres els llurs posats i les llurs salutacions, o perseguint, insistents, amb els llurs passos sempre rítmics i joiosament tranquils.

Els tres *corteigs*, a son torn s'apropen i es saluden, o es giren simplement d'esquena, però sempre amables, sempre somrients, sempre ordenats i lluminosos. Així va desplegant-se aquesta fuga, amb les seves exposicions i els seus episodis, amb els seus desenrotllaments dels tres elements del Subjecte:

Es desplega la bella fuga, de vegades com tornant harmoniosa rodona, de vegades a manera de *corteig* alegrement pompós; es desplega així, fins que els tres *corteigs*, tots plegats, cantant i dansant conjuntament, proclamen triomfals i joiosos, la tranquil·la i apacible glòria del to de Do major, principi i fi d'aquesta obra nascuda i florida del seu amor.

2. BACH, J.S. "Preludi i Fuga en Do diesi major", [El] Clavecí ben temperat I.

El tercer preludi i fuga que es troba en el primer llibre de [El] *Clavecí ben temperat* és com un airós i exquisit murmuri del to de Do diesi major.

Sembla evocar com una dansa immaterial en la qual, l'un davant de l'altre, en joc tan imprevisit com harmoniosament ordenat, dansen dos éssers, deslliurats quasi de la carnal pesantor. Per quatre vegades aspira i decreix la frase:

i cada vegada fuig ver una altra tonalitat, fent una alada mitja volta. Avança cada vegada més, fins que s' enrotlla contínuament sobre sí mateixa. Després recula fins a la [Sub]dominant, Fa diesi major. Llavors, en aquesta més apagada claror, s' aixeca de nou i s' inclina la frase, en la primera aspiració, que ben aviat retorna a exhalar-se en *Do* diesi major.

S' inicia seguidament un llarg i deliciós pedal de Dominant, en la blenor assolellada del qual dansen, com de puntetes, els dos graciosíssims companys, incessantment giravoltant cadascú sobre sí mateix, dins el ritme ternari:

fins que s' uneixen com en bellugadissa garlanda, i s' aturen per fi, drets, i dolçament gloriosos, en la resplendor de la cadència perfecta del to daurat de *Do diesi major*.

“El goig de l' ànima plena traspua certa dolça melangia”, ha dit el nostre mestre Millet. És el sentiment que commou el cor escoltant, contemplant la celestial *fuga* que segueix:

És com un cor angèlic, com unes rodones paradisiàques, que des del captiveri de la terra endevinen i enyoren...Dolç i resplendent, humilíssim i gloriós, tranquil i movent, lliure i sotmès, adora[t] i enamorat, canta i canta, sempre i sempre, el cor dels àngels, tot enllaçant els benaurats tots en l' infinita cadena de l' eternal amor.

O allà, allà, tot és silenci i assegurada pau; tot és repòs o eterna fixe[sa]!...però, o meravella! el silenci és l'harmonia de l'Harmonia; la pau l'expressió eternament creixent de la vida; el descans l'activitat sense cap atur de l'ésser immortal; i l'eterna fixe[sa], - o goig!- és la benhaurada possessió unitiva de l'Amor triomfant, que nodreix per a sempre la vida de l'aimat amb la vida de l'aimant, i fa que siguin aimant tots els aimats.

O infinita felicitat a la qual aspirem!...i terme inicial qual anhelem arribar durant tota la nostra terrenal prova!...o eterna unió dels cors, única cosa que ens fa suportable la separació de la vida!...

Canta, o cant, cor viu, admirable i felicíssim! Entrem indissolublement la sagrada cadena dels éssers nascuts de l'amor, i que d'amor es moren...I tu, oh el nostre Pare Bach, demana pels teus infants, encara patint en el caos de la terra, demana al nostre Pare que està en el Cel, demana per a nosaltres, amb la teva divina música, la Vida sense mort, la Vida sense separació, la Vida amorosíssima en la qual tots els cors, extasiats, bateguen d'un sol batec en la suprema beatitud de l'Amor unitiu.

*

3. BACH, J.S. *Sonata en La major*, per a piano i violí.

Per a entendre bé el sentit de les admirables *Sonates per a piano i violí*, cal tenir sempre present dins l'esperit l'oposició fonamental que trobem en el mateix caràcter de Bach. Bach és un místic, i Bach és un burgès. Místic i burgès entenent-se aquí en les millors accepcions d'aquestes paraules. Bach és un místic. La seva fe religiosa té una seguretat sense dubtes, i el seu amor diví és sempre arborat i afectuosíssim. La seva aspiració a la vida eterna, per a la transfiguració de la mort, és sempre dalerosa, perquè té necessitat de l'Absolut i l'espera amb ferma convicció. Fe, esperança i caritat fan d'ell un vident de les coses invisibles, de les quals es troba tan cert com de les visibles.

I Bach és un burgès, és a dir un home que viu modestament però plenament la vida de la terra, que sap assaborir-ne les patriarcals alegries; que troba agradables els petits presents que Déu fa als seus infants, el nostre pa material de cada dia en tots els ordres de necessitats, i que sap fruir de la seva honesta vida de pare de família, de professor o de mestre de capella.

No té ambicions terrenals, però no menysprea cap natural dolcesa de l'existència. És un home, és a dir un ésser en cos i en esperit.

Aquest fonamental contrast forma el no menys fonamental equilibri d'aquest caràcter d'home i d'artista. I és potser aquest equilibri que dona a la seva música, directa exhalació de la seva ànima, l'efecte tant benefactor que posseeix aquesta, i el caient eternal que serveix la seva obra universal i perenne sentit.

Aquest contrast i aquest equilibri, resten ben marcats i definits en les Sonates per a violí i piano. Les peces lentes d'aquestes obres pertanyen, gairebé totes, al sentit místic, mentre els *allegri* són expressions de terrenal i plena activitat i alegria.

Per a entendre més íntimament el sentit de les llurs parts lentes, cal penetrar-se abans que tot, de la significació i de l'expressió de la música que Bach escrigué per a les *Passions* i per a les seves innumerables cantates religioses.

Pel que es refereix a l'escriptura instrumental d'aquestes sonates, és necessari fer remarcar que són escrites no en *duo*, sinó generalment en *trio*, com per a tres instruments d'arc: dos violins i un violoncel, i és l'equilibri sonor d'aquesta escriptura a tres que dona l'harmonia del conjunt, i la plenitud lleugera i simple de la seva polifonia.

*

L'Andante que inicia la *Sonata en La major* és una admirable pàgina, de les del caràcter místic. És ensem lluminosa i velada, tranquil·líssima i anhelant, melangiosa i joiosament assegurada, tendra i forta, adorable i afectuosa amb serena bondat.

Múltiples vegades Bach usa aquí dibuixos accentuats de dues en dues notes amb apoiatures melòdiques i harmòniques; dibuixos d'estructura i caràcter semblants als que, freqüentment, ha atribuït a l'expressió de les seves bressoleres de la mort, tant admirables, que es troben en els cors finals de les *Passions segons Sant Joan* o *segons Sant Mateu*, i en altres obres religioses.

Aquest Andante consta de dues parts, cadascuna compartida en dues petites divisions:

La primera fa d'exposició:

La segona sembla una nova exposició, en una altra tonalitat:

però comença de desenrotllar-se. La tercera és el desenrotllament pròpiament dit:

I la quarta fa de *conclusió*. Totes elles són tan íntimament lligades entre sí, amb l' exposició i el desplegament natural de l' expressió que, talment, semblen formar una sola immensa frase, iniciant-se en la majestuosa i fervorosíssima pujada de la seva melodia inicial:

per a venir apaivagar-se en l' adorable bressol[er] motiu al qual hem fet *al·lusió*:

motiu que serveix de conclusió a cada caiguda de frase, i es desenrotlla també fragmentàriament amb el dibuix inicial, en el tercer període.

Aquest segon motiu sembla impregnat a l' ensens de llàgrimes i de somriures, com cada vegada que Bach expressa semblants sentiments, llàgrimes dolorosíssimes per a la partida visible de l' ésser estimat, i somriure extasiat, contemplant-lo desvetllat, benaurat, allà- dalt, en l' immortal llum...

Aquesta doble cara de la mort, l' experimenta sempre Bach quan contempla místicament el Calvari, o l' etern descans d' una ànima que Déu ha cridat vers Ell. Sembla, llavors, com bressolar i acariciar aquesta ànima amb la més piadosa tendresa, i un inexpressable respecte, com si el seu bressoleig i la seva carícia poguessin esborrar tota dolor amb el seu suau fregadís amorosíssim, i que amb la súplica summament ardent de la seva corferida oració,

l' ànima *aimada*, aquí adormida, allà es desvetlla, per a sempre viva i feliç en l' eterna albada del dia eternal...

Després d' aquest admirable Andante ve, en aquesta sonata, un robust i joiós Allegro, ple de bona salut moral i física. La seva forma és ternària, essent construïda amb l' *exposició* d'un *tema principal*:

que es repeteix després per a concloure la peça. Entre aquestes dues repeticions, formant primer i tercer compartiments, es dona curs un Desenrotllament orgànic, en el qual s'exposa un element secundari, més dolç i flexible:

qui alterna amb unes emissions fragmentàries o completes del tema principal. Un llarg *pedal de Dominant* acaba aquest *compartiment central* fent resplendir el motiu principal sobre ondulants

onades harmòniques:

fins que s' aturen i s' interrompen en la culminació del llur esclat. I és el primer tema, que ve joiosament a fer la seva reexposició com ja s' ha dit. El segon Andante, en fa diesi menor, és, altra vegada, una pàgina de mística expressió. És una admirable frase,

dita en forma de *cànon* entre els dos violins (que són el violí real i la mà dreta del piano):

mentre el violoncel (o *sia* la mà esquerra del piano) són els seus regulars i sords *pizzicati*:

que fan pensar en les pulsacions del cor, i són com els tic-tac del vital rellotge, que cauen misteriosament, un a un, en l'abisme finit del Temps, mesurant inexorablement la vida transitòria, fins que ve a néixer en la vida sense temps ni fi. Damunt d'aquests monòtons i potents passos del Destí humà, cant l'ànima solitària, aixecant la seva veu amb commovedora humilitat i melangia, i amb ardent i suau amor.

Llavors, misteriosament, una altra veu repeteix la seva paraula, el seu cant, inflexió per inflexió, sentiment per sentiment, aspiració per aspiració...I així, sembla com el ressò inefable de la vida d'aquí- baix s'escampa pel Cel, portant als peus del tron de Déu la suplicació i l'amor de l'humil criatura qui pateix i desitja, en l'obediència i la paciència; en la mig- claror i en el fred de la terra, la llum suavíssima i la blavor amorosa del Paradís.

Llarg temps resta així en suspens l'ànima enyorant; els ulls del cor fixats en l'insondable misteri de l'altra vida...

Però la robusta salut del nostre pare Bach, una vegada més, el mena de nou, joiós i satisfet, vers les sanes alegries de la vida d'aquest món. I és el Presto d'aquesta sonata que ve a dansar i a cantar, amb la seva alegre noblesa, i el seu mesurat i digne posat.

És en *forma binària*, en forma de *suite*, aquest final. La primera part és l'exposició i el desplegament d'un motiu principal:

La segona part s'inicia amb l'exposició d'un motiu complementari:

i s'acaba amb una reexposició del motiu principal que dorm així un escaient ternari a la forma binària de la suite, i al qual s'afegeix una bella expansió melòdica:

emparentada amb un dibuix semblant al de l'acabament de la *tercera fuga del primer llibre* de [El] *Clavecí ben temperat* i que aquí testimonia, per damunt les bones alegries de la terra, la persistent aspiració de l'ànima vers un goig més complet encara, per una contínua i sempre creixent irradiació del Sol d'amor en les cors beatificats.

*

4. BACH, J.S. Caprici sobre la Partida del seu dilectíssim germà.

Bach tenia vint anys quan va compondre el Caprici sobre la partida del seu dilectíssim germà. Amb les *Sonates bíbliques* de Joan Kuhnau, és un dels primers poemes simfònics que s'hagin escrit. Malgrat que es tracta aquí de "*música a programa*", és a dir de música constreta de seguir el transcurs de l'argument extra-musical preestablert, i que sovint proposa coses que no són musicables, aquesta obra de joventut és molt agradable, i ja ben expressiva en les parts que poden verament ésser expressades amb la música.

S'inicia amb un arioso al qual Bach posà com a títol: *Exhortacions dels seus amics, amb un motiu de fer-lo renunciar al seu projecte*. És una bonica frase, acariciant i insistent, que apar[eix] ben bé com un discurs que deuria convèncer pels arguments que sembla enunciar, i sobretot pel to molt afectuós amb el qual són dits:

Després ve la *Representació dels diversos incidents que poden ocórrer-li en els països estrangers*. Aquest text no es pot verament expressar en música. És el defecte de la música dita “a programa”, el contenir sempre alguns episodis que no són pròpiament musicals. Bach, aquí, s’*accontenta* fent una “falsa fuga”; una fuga amb [Resposta]¹⁶⁰ a la Sota- Dominant, enlloc de la Dominant com normalment deuria ésser:

Fa intervenir sortosament un element expressiu format amb un record de l’afectuosa insistència dels amics intentant així dissuadir-lo d’anar-se’n:

Després dóna curs a la verdadera emoció amb una molt expressiva Xacona, titulada: *Lamentacions unànimes dels seus amics*. En aquesta xacona, ja es manifesta unes disposicions melòdica- harmòniques molt característiques de Bach, i que sovint es trobaran més tard en la seva música, quan voldrà expressar recança, gemecs i llàgrimes:

Quan s’ha acabat aquesta xacona, els amics, constatant que *les llurs exhortacions són inútils*, s’*acomiaten d’ell*, i ho fan ara, sense manifestar ja més tristesa. L’abandonen al seu desig i no són altra cosa que banals compliments tot el que acaben de dir-li; compliments molt indiferents, com tant sovint en fan els que diuen amics, però que, de fet, poden passar-se molt fàcilment l’un de l’altre!

Llavors, el jove germà de Bach es troba lliure en l’alegria de la seva partida. Se sent la joiosa *Fanfàrria del postillo* i l’espetec de les xurriaques.

¹⁶⁰ En el original, Selva utiliza la palabra «Responement».

L'obra acaba amb una Fuga en la qual el Subjecte és una nova *imitació de la carreta del postilló*.

i en el contrasubjecte intervenen les xurriacades ara més espaiades:

I la *fuga* es desplega animada i alegríssima, tal com apareix un viatge sobtat en plena joventut, llavors que tot canvi de costums és una cosa desitjable i agradabilíssima!

*

5. MOZART, W.A. Sonata en Fa major, per a piano.

Mozart: La frescor feta home! La música sempre irradiadora de joventut! Quines coses podríem dir sobre aquest caràcter, que ja no fossin dites? Perquè Mozart sempre ha tingut el privilegi dels infants, de trobar gràcia damunt dels caràcters més ferrenys, més ombrius i més injustos. No cal doncs cercar nous elogis per a aquest art reconegut i lloat per tothom.

La *Sonata en Fa major*, per a piano, que es troba inscrita en aquest programa no fou pas publicada per Mozart sots el títol de sonata; els dos primers moviments foren anomenats per ell: *Allegro* i *Andante*, i el tercer, que havia separat: *petit Rondó*. És posteriorment a la mort de llur autor que aquestes tres peces foren reunides sota el nom de *sonata*.

L'*Allegro*, en forma de sonata amb dos temes i desenrotllament és una de les composicions més desenrotllades i més amples de la música per a teclat de Mozart. El *primer tema*:

és una deliciosa frase que testimonia tant la dignitat de la gràcia en Mozart com la del seu jovenívol encís. El *segon tema* és extraordinàriament desenrotllat per a l'època de la seva composició. Consta de tres frases molt diferents de caràcter, i totes tres són molt caracteritzades:

Primera frase:

Segona frase:

Tercera frase:

L'Andante, en Si bemoll major, és també en forma Sonata amb dos temes i desenrotllament, i ofereix una construcció molt més forta que l'acostumadament usada en aquella època. El *primer tema* és una molt expressiva, recollida i ampla frase que es diu dues vegades, la segona vegada més desenrotllada i més intensa encara:

El motiu inicial serveix per a formar un Pont que condueix a una segona idea en dues frases, en Fa major, de caràcter més clar i somrient.

Primera frase:

Segona frase:

El desenrotllament es fa sobretot amb el primer tema i la primera frase de la segona idea, sobreposats:

En la *reexposició*, la repetició del primer tema va amb superposició de l'element desenrotllat de la primera frase del segon tema:

i conclou amb tota serenitat.

El *Rondó* és un d'aquests deliciosos jocs mozartians, de gràcia enjogassada i de delicadíssima claror. El primer refrany:

va seguit d'una primera cobla, en Do major, que sembla una frase complementària de la frase inicial:

El *segon refrany* sembla acabar l'exposició d'un primer tema. La segon cobla, en re menor, més rítmica:

i en la qual intervé un record del motiu inicial:
pren caràcter de Pont.

Exposa després una frase més cantant, en Si bemoll Major, que fa de segona idea:

El *tercer refrany*, en Fa Major, ve a concloure tota la part expositiva del Rondó. Després d' ell ve la tercera cobla, en fa menor, que és una frase ternària, de caràcter podríem dir episòdic:

Després d' ell ve la tercera cobla, en fa menor, que és una frase ternària, de caràcter podríem dir episòdic:

Un *conducte*, en Fa Major, fa entrar el quart refrany, com en una Reexposició. La *quarta cobla* és la repetició, en Fa major, de la *frase complementària del primer tema*, ara més desenrotllada. Condueix a un desenrotllament terminal fugat, sobre el pedal de Dominant de Fa, i que acaba desplegant-se en riures frescs i lluminosos amb escales i trino.

I una *conclusió* fa de *quint refrany*, compartida en dues parts, la primera, nova, es manifesta en la dolça claror general d' aquest rondó:

La segona, que és una frase conclusiva eixida del motiu inicial, es murmura en el greu del piano, com esborrant-se misteriosament en un apaivagament d'infants que s'endormisquen amb somriure i abandó.

6. MOZART, W.A. Sonata en Mi bemoll major, per a piano i violí.

La Sonata en Mi bemoll major, de Mozart, qui porta en l'edició Peters el número 16, fou composta en l'any 1785. És una exquisida composició de gràcia presta i eixerida, o d'emoció pura i dolça. El primer tema, en Mi bemoll major, consta de dues frases. La primera frase, en tres petits períodes, és deliciosa d'alegra ardidesa i d'inimitable gràcia:

La segona frase, complementària, afegeix una nota de dolça gravetat a l'airós somriure que voleteja sobre tota aquesta frase:

El pont, que comença en do menor, i que és més agògic i nerviós, condueix a una segona idea, en tres frases i una coda, tota gràcia tendra i encisadora...

Primera frase:

Segona frase:

Tercera frase:

Coda:

Encadena al *desenrotllament* amb un petit motiu rítmic. El desenrotllament comença amb el pont; i exposa un nou element:

modulant, misteriós i creixent, que acaba dolçament esclatant sobre el *pedal de Dominant de Mi bemoll Major*, dominant el qual s' anuncia el primer tema. I ve la Reexposició. La primera frase del primer tema sols s' hi reexposa. El pont, més curt, comença en fa menor, i deixa ben aviat la paraula a la segona idea, amb les seves tres frases i la seva Coda, ara en *Mi bemoll major*.

Una conclusió general de l'Allegro es fa, iniciant-se amb la segona frase del primer tema, que no s'havia reexposat en el seu lloc normal. Va seguida de l' element nou del desenrotllament, i conclou joiosament amb la coda de la segona idea, que acaba amb alegre triomf.

L'Adagio que segueix en *La bemoll major* és un lied amb cinc compartiments. El primer compartiment, en *La bemoll major* és una frase-*lied* de caràcter contemplatiu i intensament expressiu en la seva tranquil.litat:

El segon compartiment, en fa menor, i modulant a Mi bemoll major, és més agitat:

La melodia, però, es tranquil·litza sobre un pedal de Dominant de *La* bemoll major, damunt el qual, davallen dolces *escales*.

El tercer compartiment, en Re bemoll major, i després modulant, és una frase-*lied* encara més contemplativa que la primera. Tranquil·líssima en el seu primer període:

Després s' inquina més i modula misteriosament, fins que un record i desenrotllament del primer període del primer compartiment es fa sentir en *La* Major. Aquest to succeeix una bonica modulació al to principal, en la qual tot el primer compartiment, més ornat encara, ve com a quint compartiment.

Una conclusió general acaba el moviment amb uns records de pedal de Dominant del segon compartiment, ara en *La* bemoll major, i del primer període del quart compartiment, qui acaba amb una pura i tendríssima *coda*, amb la qual amb tota pau, conclou l' *Adagio*.

L' *Allegretto* que es troba al final de l' obra, és un jovenívol i molt agradable Tema amb sis variacions.

Tema:

Un joc graciós, i ben ritmat, en el qual la fantasia més abundant s' uneix amb la gràcia i l' ingenuïtat per a formar revestiments i divertiments sempre renovellats, fins que l' obra arriba al seu fi enmig d' una dolça i fresca claror, que és talment com una atmosfera semblant a la del començ[ament] de l' obra.

Així tota aquesta sonata és harmoniosa i variada, i tota ella embolcalla l' ànima amb una quietud feliç i lluminosa que li porta puresa i amabilitat».

[Blanche Selva] Firma

II

Barcelona, 17-XII-1926.

«Benvolguts oients:

La finalitat del Preludi, com el seu nom mateix ja indica, és preparar la composició a la qual serveix de peristil. Aquesta preparació necessita sobretot el situar ja l'esperit en l'atmosfera convenient per a la millor manifestació possible d'aquesta composició.

A propòsit d'això, creiem útil i convenient el fer remarcar que la tonalitat i la modalitat poden ésser considerades, en música, ja sigui com una mena de lloc d'acció, ja com un principi vital del personatge integrat en elles. La tonalitat, en el Preludi, és principalment la manifestació d'un ambient, d'una atmosfera, d'un lloc d'acció; ambient, atmosfera, lloc d'acció purament espiritual, en el qual actuarà la Fuga.

En la fuga, al contrari, la tonalitat és sobretot un principi vital. La Fuga sencera, quasi neix del to, creix de la seva substància orgànica, i aconsegueix el seu màxim desplegament per a la glorificació d'aquest to, principi i fi de la Fuga.

La Fuga és la manifestació de la riquesa vital de la tonalitat, en la modalitat, i tant la seva melodia com la seva arquitectura són eixides únicament de la més íntima substància d'aquesta tonalitat, i tenen com a finalitat la lloança i la glorificació d'aquesta, per la manifestació amorosa i creixent de la seva eficàcia o bondat, i la resplendor de la seva bellesa.

Bach, en la construcció dels seus preludis, fa ús sobretot de dues maneres principals de preludiar. L'una, que es podria anomenar *atmosfèrica*, o d'*insinuació tonal*; l'altra, que es podria dir *resplendent*, o de *proclamació*, d'*afirmació tonal*.

En altres ocasions, sens dubte, el preludi ja pren ell mateix una certa activitat personal, i sembla ésser una composició com independent, i que no té, amb la fuga que el segueix cap altre lligam que l'harmonia general de llur conjunt. Però, aquesta mena de preludi, que revesteix llavors sovint una forma binària, com de suite, o que pren un aspecte de *fugato*, no constitueix pas el mateix tipus del preludi, el qual hem de cercar-

lo principalment en les dues maneres oposades que venim d'esmentar, i que són tant eficaces i lògiques l'una com l'altra per a ben preludiar.

*

1. BACH, J.S. "Preludi i Fuga en Fa Major", Primer Llibre del *Clavecí ben Temperat*

El Preludi i Fuga en Fa major, onzè del primer llibre de *El Clavecí ben Temperat*, és una harmoniosa composició plena de delicada vivacitat i de sòbria elegància, en la gràcia encisadora dels bonics ornaments de la seva línia melòdica tranquil·la i dolça. El Preludi pertany a la manera de preludiar que anomenarem atmosfèrica.

La línia melòdica fonamental descendent que forma l'esquelet del subjecte i de la fuga, forma també l'estructura fonamental del començament del Preludi, però més allargada, i es repeteix diverses vegades en el transcurs d'aquest, sempre amagada sots el bellugadís revestiment del seu ondulós teixit:

L'apoiatura característica del Subjecte:

i la, de *sentit contrari*, i ornada amb un trino, amb el qual acaba el Contrasubjecte:

aniran manifestant-se cada vegada més durant tot el Preludi:

Així aquest dibuix, sempre ondulós i sempre fugint, que va escolant-se continuadament d'una a l'altra cadència, sense aturar-se mai, sense donar mai més importància als seus contorns, sempre corrent alegre i esmunyador, pervé a insinuar-se admirablement en l'esperit, per a fomentar en ell, com inconscientment, el desig d'una certa forma melòdica, i d'una determinada substància harmònica- tonal, que vindrà a manifestar després la fuga, llavors completament conforme a aquest desig que el preludi tot entretenint-lo, i preparant la seva vinguda, ha aconseguit fer renéixer i madurar.

2. BACH, J.S. "Preludi i Fuga en Sib menor", segon del llibre de *El Clavecí ben Temperat*

El Preludi i Fuga en Si bemoll menor, número 22 del segon llibre de *El Clavecí ben Temperat*, és una admirable i corprenedora composició tota impregnada de suprema pau ensem amb que d'incommensurable dolor. El Preludi, a tres veus, té una mena de subjecte:

que va caminant sempre, tot aixecant la seva dolça i melangiosíssima lamentació. Sembla com encerclat pel dolor; dolor immens, desplegat per tot l'univers; dolor penetrant, que s'ha destil·lat fins a la més pregonia intimitat de l'ànima. Però dolor tranquil i resignat, que s'inclina sense força de revolta.

La Fuga, més greu encara, amb el seu Subjecte que s'aixeca penosament:

i cau en el Contra-Subjecte cromàtic, que intenta també aixecar-se i cau al seu torn, entre sospirs i enmig d'una irremeiable desolació:

Sembla un dia tenebrós més fosc que una pregon nit. Diríem talment tenebres i desolació de Calvari, solitud immensa i profunda en la quals ens apar veure errar per a sempre, com marrida i esgarriada, l'ànima vídua i dolorosíssima.

El Subjecte i el Contra-Subjecte, van i vénen sempre, plorant, pregant i recollint-se en amarg o suau record. Es formen en inversió:

com cercant en la terra allò que no els otorga el cel. Van i vénen seguidament i s'uneixen per a millor vèncer però romanen com impotents onades de dolor que no poden aconseguir sotragar la rigidesa inflexible i despietada de la mortal separació i de l'horrorosa solitud.

Així va, desenrotllant-se la dolorosíssima Fuga, i sembla evocar-nos tota hora aquella desolada de la Magdalena en el Sepulcre, llavors que demanava a Déu i als homes el Cos adorat del seu dilectíssim Senyor.

I l'últim acord d'aquesta tan planyívola música, sobtadament s'aclareix amb una tercera major:

que porta per fi a l'ànima ansiosíssima, com una secreta esperança i una inexpressable dolçor, que transfigura amb un celestial somriure les llàgrimes encara fresques de la terra.

3. BACH, J. S. "Sonata en Sol, per a piano i violí".

La Sonata en Sol, per a piano i violí, de Bach, és una composició curiosa i una mica estranya. Té en la sèrie de les *Sonates per a piano i violí*, una especial naturalesa. Contràriament a les altres sonates del mateix autor, les quals consten totes de quatre moviments, aquesta la formen cinc trossos molt desiguals de llargària, i que, si s'oposen completament els uns als altres, segons el costum de construcció de Bach, aquí, però, ho fan sense tanta harmonia del conjunt com en les altres sonates.

Aquesta disparitat que es pot ésser, en aquesta sonata, motiu de crítica, és deguda sobretot a l'ús de tonalitats massa nombroses, i fins relativament massa allunyades l'una de l'altra. Únicament el primer i el darrer moviment són en Sol Major. Un primer Largo, seguit d'un Allegro, són en mi menor. Un segon Adagio és en Si menor, i és aquest to el que dóna una certa estranyesa a l'encadenament del to de Sol major que segueix, i destrueix massa, així el sentit d'unitat necessari en tot conjunt de peces que vol constituir verament una obra, és a dir un ésser únic amb diversos membres.

Per altra part, les cinc peces d'aquesta sonata són com simplement juxtaposades l'una amb l'altra, sense aquell lligam íntim que necessita el llur encadenament, llevat de la cadència suspensiva que detura el primer Largo, amb la qual es demana a una nova peça d'acabar la suspensió.

L'estil general de l'obra s'emparenta més amb el de les *Suites per a orquestra* de Bach, que amb el de les seves *Sonates per a piano i violí*, i així es podria veure en ella, la iniciació de l'estil orquestral que rebran més tard aquestes obres, amb Beethoven, Schumann, Franck, i els compositors posteriors. L'escriptura a tres veus, que ja havem assenyalada a propòsit de la *Sonata en La*, de Bach, es troba també usada en la present sonata, llevat del seu primer Largo, que és a quatre veus, i de l'Allegro del mig, que és una peça de clavecí sol, en la qual domina l'escriptura a dues veus, com en la majoria de les suites per a aquest instrument. Però l'escriptura a tres veus sembla fictícia en el primer Allegro, perquè el conjunt sona més com una reducció d'orquestra o, millor dit, com a una indicació, una suggestió d'obra orquestral, que no pas com a trio d'instruments d'igual importància.

Aquest primer Allegro, la part més considerable de l'obra, és com una festívola obertura, en forma ternària de *primer moviment de concert* que evoca l'orquestra de cordes i, també, alguns tocs esclatants com de trompetes, d'oboè i de flautes.

El Largo en mi menor, que ve després, és en estil francès, formant amb l'Allegro que segueix, una *Obertura a la francesa*. Comença amb un diàleg dels dos violins sobre un acompanyament del violoncel;

però el segon violí es veu ben aviat multiplicat amb una viola, mentre les línees melòdiques es fan més confuses.

El violoncel, al contrari, deixa el seu igual i persistent acompanyament per apoderar-se del tema, i els quatre instruments canten així fins que s'aturen a la suspensió de la Dominant. Llavors segueix un Allegro per a piano sol, que, en sí mateix, és una peça interessant i bonica, però que pot sembla una mica fora de lloc en una sonata amb violí, malgrat que d'altra part, pot agradar aquest contrast si no dura massa.

És construïda en forma ternària, amb un sol tema:

Aquesta peça també evoca l'orquestra, escrita com és a dues o tres veus, o fins a més veus encara quan vol reforçar els accents. La cosa que la fa més inadequada en una sonata amb violí és que tendeix a evocar l'orquestra de cordes i efectivament, fa estrany aquí el voler suprimir el verdader timbre del violí per a substituir-hi una pàlida i seca

evocació, interessant i rica, sens dubte, quan no es puga fruir de la real bellesa de la sonoritat i de l'ànima del violí, però que pot aparèixer aquí pobre i descolorada talment com un dibuix juxtaposat a una bona pintura a l'oli.

Quan s'ha acabat aquest Allegro de piano, segueix un Adagio en si menor, en el qual l'escriptura "a tres" és de nou en plena vigor. És una peça que no té cap lligam amb el restant de la sonata.

El caràcter d'aquest Adagio s'emparenta amb el d'algunes Àries de les *Passions* o de les *Cantates*, però sense tenir l'intensa interioritat i emotivitat dels Adagios de les altres sonates per a violí. En aquesta sonata, tots els elements, àdhuc els de les peces lentes, són molt més exteriors que en qualsevol altra sonata. Bach aquí ha concebut una obra més decorativa, més indiferent que totes les altres vegades que ha pensat amb la commovedora veu del violí. Els moments de recolliment són curts, i fins i tot Bach no arriba a situar-se plenament davantg els insondables horitzons de l'ànima, aquells horitzons que tantes vegades ha sabut prodigiosament contemplar i cantar amb la seva celestial música.

L'Adagio aquest inopinadament es detura en Re Major, i llavors comença l'Allegro terminal, llarga giga en forma ternària escrita amb un Subjecte:

el qual, junt amb el seu conducte i el contrasubjecte:

repercuteixen com de costum, en les tres veus que dialoguen sense cansar-se mai, per a formar el primer i el tercer compartiments.

Un dibuix complementari:

serveix de subjecte en la part mitja de la giga, que continua també desplegant els motius accessoris del primer compartiment. I així amb una animació bonica es conclou aquesta obra curiosa i un xic incoherent, que constitueix en la història de la sonata un exemplar quasi únic, i que sembla el punt de partida d'una revolució de l'estil, revolució de la qual tots els compositors posteriors a Bach s'han aprofitat per a edificar les llurs composicions, enmig de les quals admirem alguns imprescindibles monuments de la música, com són les *Sonates per a piano i violí* de Beethoven i la de Cesar Franck.

4. MOZART, W.A. Sonata en Do major per a piano

La Sonata en *Do* major de Mozart, inscrita en aquest programa, és una composició d'una gràcia menuda i lleugeríssima. L'*Allegro moderato* que inicia l'obra és en forma de sonata amb dos temes i una part mitjana que no és pas un desenrotllament pròpiament dit. Aquesta sonata que data de la primera època de la producció mozartiana, té una construcció més veïna de les sonates anteriors a Mozart que la d'algunes de les seves pròpies sonates posteriors a ell. La primera idea, deliciosa de frescor i de gràcia elegantment enjogassada:

encadena directament amb la segona idea, en tres frases i una coda, en *Sol* major.

Primera frase:

Segona frase complementària:

Tercera frase conclusiva:

Coda:

El compartiment del mig, fent de desenrotllament, és una nova frase melòdica:

però modulant per anar a acabar sobre el pedal de Dominant de Do, i provocar, d'allà estant la reexposició, que es da normalment, i acaba amb un record del compartiment del mig.

L'Andante cantabile que segueix és un Lied amb tres compartiments en *Fa* major, d'un sentiment delicat i tedre. El primer compartiment:

és tranquil i dolçament matisat amb modulacions més obscures, que donen més lluminositat al to principal quan apareix de nou per a concloure la frase. El compartiment mitjà, en *fa* menor, és una frase binària que va del to melangiós de *fa* menor

al seu to relatiu més apacible de *La* bemoll major, pel primer període de la frase, i s'en torna de nou a *fa* menor per a concloure com amb més melangia. Però el tercer

compartiment, semblant al primer, porta de nou la claror mig apagada i dolçament tranquil·la de Fa major en el qual el to s'exhala una deliciosa petita coda, eixida del compartiment del mig:

la qual sintetitza suaument l'afectuosa i velada tranquil·litat de tot aquest exquisit Andante. La sonata acaba amb un *Allegretto* en forma quasi semblant a la del primer Allegro d'aquesta obra. Les idees d'aquest final són de la mateixa qualitat que les del primer Allegro, potser encara més simplificades i delicades, lleugeres, totes ingènues i una mica puerils, amb aquella preciosa puerilitat que donava el to a les damiseles boniques de l'elegant societat de l'època, totes elles embolcallades de randes, de cintes i de farbalans, i de les quals el posat i els costums, sempre afectats, encomanaven un matís un xic fictici als pensaments i als sentiments, per senzilla i pura que fos l'ànima disfressada sots aquestes inútils complicacions.

Primera idea:

Pont:

Segona frase, complementària:

Tercera frase, conclusiva:

Compartiment del mig, fent de desenrotllament, amb un nou element:

Reexposició normal.

5. BACH, J. S. “Sarabanda i Passepied” de la V Suite Anglesa

Les *Suites* dites *Anglèses*, que foren escrites per Bach abans de 1726, són unes composicions molt remarcables, tant per la seguretat de llur estil com per la intensitat expressiva de les peces integrades en elles, enmig de les quals especialment es distingeixen les *Sarabandes*, per la llur admirable bellesa, que pot, en algunes, intensificar-se fins a l'emoció més corprenedora.

Seguint-les immediatament, venen les peces que podríem anomenar Divertiment, o sigui les *Gavotes*, *Menuets*, *Passepieds*, *Bourrées*, etc., les quals trobem que assoleixen la mateixa perfecció a la qual Bach ha portat semblants peces en les seves genials *Suites per a violí sol*. Havem escollit pel nostre programa d'avui la Sarabanda i el Passepied de la cinquena suite dita anglesa, en mi menor. La Sarabanda té una admirable puresa en la seva noble simplicitat. És una senzilla melodia ternària, de la qual el primer període:

és una continua ascensió que comença amb tranquil·litat i creix en intensitat fins anar a descansar momentàniament sobre la Dominant.

El període del mig s'inicia amb la tensió d'aquesta Dominant que es resol dolçament en *Re Major*:

i després continua amb més dubtes i melangia en La menor. El tercer període comença amb la Dominant de *Sol major*:

i després d'una insistent ascensió modulant, ve a concloure amb el dibuix inicial, i dins la mateixa atmosfera de velada serenitat, en la qual s'ha manifestat en el començament de la Sarabanda.

El *Passepied* que segueix és un alegre Rondó en el qual el refrany:

es diu quatre vegades, i el segon passepied:

fa de tercera cobla, fent sortós contrast, la seva claror del to de *Mi* major, i la seva escriptura i caràcter de Museta, amb el ritme nerviós i una mica ombrívol del refrany i de les cobles primera i segona .

*

6. MOZART, W.A. Sonata en Si bemoll, per a piano i violí

La sonata en Si bemoll major, per a piano i violí, de Mozart, que porta en l'edició Peters el número 10, és una de les més belles de totes les sonates de Mozart. El primer moviment, de caràcter decidit i alegre s'inicia amb un primer tema de gràcia ardida i juvenívola:

que es repeteix dues vegades, la primera pel piano, la segona pel violí. El Pont, més mogut, encara que d'un caràcter semblant, el formen dos elements ben caracteritzats:

Primer element:

Segon element:

La segona idea, en tres frases, s'inicia amb una primera frase que pot dir-se una continuació del Pont, i que conté dos elements; el primer, melòdic i dolçament matisat amb modulacions superficials:

el segon, sobre el pedal de Dominant de *Fa*, que prové del segon element del Pont pròpiament dit:

La segona frase de la segona idea ve després, en *Fa* major, i apareix com la variable segona idea. Conté dos elements. El primer, deliciosament clar i fresc:

es repeteix, amplificat pel violí que l'encadena amb un segon element, molt curt i més planyívol:

el qual és repetit ara pel piano. La tercera frase de la segona idea, conclusiva, és enjogassada i riallera:

El violí la repeteix, allargant-la amb l'ajut del joc combinat del piano. I l'exposició dels temes es conclou amb una coda també saltironant, amb un deliciós i tendre somriure:

La part mitjana de l'Allegro és integrada per nous elements. El primer element és una melodia modulant, en dos períodes, de caràcter melangiós.

Primer període:

El segon element és una d'aquestes marxas armòniques modulants, com sovint - massa sovint, podem dir-, en fa ús Mozart. Aquí és suficientment curta per a no molestar massa. S'encadena sortosament amb la reexposició que es fa normalment, i acaba amb una coda joiosa i infantívolament triomfal.

L'Andantino sostenuto e cantabile que ve després és un lied amb tres compartiments, en *Mi* bemoll major. El creiem una de les més formoses peces lentes de Mozart. El *primer compartiment* és una frase-lied de caràcter suau i recollit. Canta amb una amorosa puresa, de la qual la clara senzillesa no exclou la real profunda interioritat.

El *segon compartiment* consta de dos períodes; el primer en *Mi* bemoll major, és una frase més moguda que la melodia inicial, però que continua ben bé, més ardent, la seva cançó de tendresa i d'innocent bellesa:

El segon període, que comença en fa menor, i modula sobre la Dominant de Mi bemoll major, és més inquiet i melangiós:

però s'aclareix com amb dolçors d'esperança. I el violí ve a cantar idealment la melodia inicial com a tercer compartiment. Aquest reesposa sols el primer període de la frase. El segon és, ara, reemplaçat per la repetició del segon període del segon compartiment. Així, quan la frase inicial ve a cantar encara, ara per última vegada, encomana una major tranquil·litat i s'exhala amb més exquisida puresa.

Aquesta pàgina de rara bellesa acaba amb una *conclusió* tota ella simplicitat, pau i pur amor:

El *Rondó* és una petita meravella de gràcia presta i clara, que corre àgilment o canta amb deliciosa lleugeresa. El refrany:

que es diu dues vegades, té una frase complementària que fa de primera cobla:

Després del segon refrany, la segona cobla comença en sol menor. Sembla una segona idea, construïda en forma de frase-*lied*. Primer període:

Segon període:

El retorn del primer període s'allarga més i encadena amb un conducte el tercer refrany. La tercera cobla és com un episodi d'italiana agilitat, que incansablement saltirona conjuntament al violí i al piano, tot enjogassat i rialler:

Amb una gràcia ingènuaament coqueta s'encadena amb el quart i darrer refrany. Una conclusió, alegre i dansant, sona cadenciosa:

I una coda bellugadissa:

Acaba amb jocs i amb riures aquesta sonata, verdader poema de joventut somrient i encisadora, que sorgeix inopinadament en la Música amb una frescor de jovecell bell i ardit.

7. BACH, J.S. Toccata i Fuga en Mi menor

La Toccata i Fuga en mi menor fou composta per Bach a Leipzig el 1731. En la composició musical, el nom de Toccata ha servit per a designar dues formes de música ben definides i contradictòries. D'una part el teme de Toccata designava primitivament una composició per a teclat sol, en oposició al nom de Sonata donat a les obres per a instruments d'arc, o al de Cantata que designava una composició escrita per a les veus.

La *Toccata* era generalment una peça ràpida i alegre sovint en forma binària, constituïda per un dibuix continu, freqüentment format amb duracions iguals que li donaven tot l'aire d'una mena de *Motu perpetuo*.

D'altra part, el nom de Toccata ha servit també per a designar una composició per a orgue o per a clavecí, d'una naturalesa essencialment diferent de la que venim d'esmentar. La Toccata era llavors una forma característica del Preludi, la forma- tipus del Preludi-recitatiu o Preludi resplendent o sigui preludi per proclamació, per afirmació tonal.

La Toccata-Preludi fou també anomenada Fantasia per Bach i els compositors contemporanis i posteriors a ell. La toccata destinada així a servir de resplendent pòrtic a una Fuga, ofereix generalment la següent estructura: Primer un recitatiu lliure, adés greu, adés brillant, inicia l'obra amb una imposició ben caracteritzada de la Tònica i de les funcions tonals essencials, formant així un primer compartiment preludial.

Després ve un segon compartiment format amb un *fugato* més o menys estricte i desenrotllat. Un tercer compartiment revesteix la forma recitatiu, formant així pendent amb el primer compartiment, malgrat que la substància temàtica i expressiva sia diferent en aquestes dues parts de la Toccata.

La forma de Toccata pot ésser més o menys complexa, però ofereix sempre la característica barreja de parts recitatives i d'exposicions o de desenrotllaments d'estil fugat. La present *Toccata* és estrictament establerta amb aquesta estructura. El primer recitatiu, a l'ensem greu i animat, s'inicia amb l'afirmació de la Tònica, amb un dibuix:

el qual servirà també, posat en d'altres graus melòdics, pel començament del Subjecte de la fuga. El segon compartiment és un *fugato* amb un doble subjecte:

del qual el subjecte principal ofereix una remarcable analogia amb el motiu del "Confiteor" de la *Missa en Si menor*:

Fet anàleg es reproduïx també en algunes altres *toccat*es. Un segon recitatiu, més vocal que el primer:

ve a declamar insistentment sobre les funcions tonals essencials fins que, després d'un passatge armònic d'aspecte més atmosfèric:

l'afirmació tonal de mi ve a concloure definitivament aquest grandios preludi.

Llavors comença la *Fuga*, amb un subjecte en el qual el dibuix anunciador del primer recitatiu de la *Toccat*a s'allarga i es desplega molt amb diversos intervals:

S'encadena amb el Contrasubjecte per mitjà d'un tetracord descendent:

Inversió del tetracord ascendent eixit del començ[ament] del segon recitatiu de la Toccata:

i que forma, amb el dibuix inicial del subjecte i del primer recitatiu, ara tots dos en Doble lentitud, tot el teixit musical del contra-subjecte:

que conclou amb l'acabament del Subjecte principal del segon compartiment, ara en Doble velocitat:

La Fuga, escrita com la Toccata, com per a l'orgue, es desplega sempre més animada i esclatant, tot servant una serena tranquil·litat, fins que fineix amb resplendor, per medi d'un lliure ornament:

emparentat amb el recitatiu inicial de la Toccata, i donant aquí una magnífica unitat a tota aquesta composició, monument de digna i robusta bellesa».

[Blanche Selva] Firma

III

[Barcelona, ca. I-1927]

«Benvolguts oients:

1. BACH, Preludi i fuga en mi menor (*Clavecí ben temperat*, Llibre 1)

El Preludi en mi menor, número 10 del primer llibre del *Clavecí ben temperat*, el formen dues parts ben distintes; la primera de caràcter cantant i de moviment tranquil, i la segona, per a la qual Bach ha indicat el moviment de Presto. El conjunt d'aquestes dues parts sembla emparentat amb la forma de composició dita *Obertura a la francesa*, forma composta d'una Introducció lenta seguida d'un Allegro.

Aquí la part lenta és construïda per una llarga i bella melodia, a l'ensem mesurada i recitada:

que comença i acaba en mi menor, tot modulant intermediàriament vers diverses tonalitats veïnes. Aquesta melodia és acompanyada sempre amb un dibuix igual i continuat:

el qual relaciona aquest preludi amb la manera de preludiar que ja havem anomenada atmosfèrica o d'insinuació tonal. El conjunt d'aquest dibuix acompanyador i d'aquella lliure melodia forma una mescla encertada dels dos principals aspectes que pot revestir el Preludi, ja que, per la melodia pot dir-se emparentat amb la forma recitativa i per l'acompanyament, ho és igualment amb la forma oposada. El Presto terminal s'apodera del dibuix acompanyador:

i el desenrotlla continuadament fins a fer-lo concloure amb unes escales recitades que acaben amb una cadència de l'estil *Toccata*:

La fuga que segueix és l'única a dues veus escrita per Bach en *El Clavecí ben Temperat*. Consta d'un subjecte cromàtic modulant:

la [resposta] del qual és un simple transport a la quinta:

Aquest Subjecte suspensiu, sempre corrent, i del qual la continuïtat i la igualtat semblen ésser preparades pel dibuix continuat del Preludi, va seguit d'un contrasubjecte diferent i característic:

el qual, al contrari, s'emparenta rítmicament amb freqüents motius ornamentals del la melodia de la primera part del preludi:

El subjecte s'allarga més i es transforma deixant d'ésser modulant en la seva darrera Exposició:

i conclou amb un lleuger i ràpid arpegi:

que acaba de donar a aquesta fuga un caracter una mica preludial.

2. BACH, J.S. Preludi i Fuga en Mi major (*Clavecí ben Temperat*, llibre 2)

El Preludi i Fuga en Mi major, novè del segon llibre de *El Clavecí ben temperat* és una de les més admirables pàgines de tota la Música. El preludi, en forma binària, com de suite, és una religiosa i jubilant contemplació, en la qual tres veus dialoguen amb la més perfecta tranquil·litat, enllaçant-se incessantment en un conjunt sempre recollit, lluminós i velat, amorós i adoratiu, melangiós i apacible, humil i abundant, tot cantant sempre amb una plenitud d'ànima i una dilatació del cor, en fi, que sobrepassen tota paraula i tota lloança:

Però si el preludi, ja, no es pot descriure, i fa impotents tot anàlisi i tota paraula, què podem dir de la Fuga a la qual semblant preludi serveix d'augusta i sagrada preparació? La fuga, verament, no pot expressar-se ni amb un clavecí, ni amb un piano; i massa fred seria encara per a ella l'orgue més complet...Solament, potser, - i encara!- un cor nombrosíssim i disciplinat, tot ell fos en meravellada adoració, podria donar una realització com cal a aquesta música de la més alta essència, de l'essència més sublim, més immaterial que es pugui somniar en la terra.

És un dels més esplendorosos motets que mai hagi cantat la Música a la lloança del Déu d'amor i de bondat, del Déu fet home. En un silenci d'incommensurable immensitat tenint recollides totes les potències de l'ànima amb angelical fervor comença d'exhalar-se el Subjecte; de la més immaterial i corprenedora senzillesa:

És un inesborrable accent de l'ànima, aquest subjecte, com si la immobilitat silenciosa de la criatura ara s'esdevingués dolcíssima aspiració d'un cor oprimat d'amor. No pot trobar-se una fórmula més essencial i a l'ensems més orgànicament expressiva que l'estructura d'aquest subjecte. Primordialment el veiem simple nota molt perllongada:

Sots la influència de la humana pobresa, puja la nota en aspiració, en pregària, i humilment després inclinant-se retorna al seu lloc:

Sots l'augment dels mateixos sentiments, l'aspirant aixecament no es satisfà amb la simple apoiatura, i la fa precedir d'una anticipació encara més insistent:

En fi, tant amor i admiració omple el cor, que l'aspiració s'aixeca com prenent vol, i acariciant la caiguda humil i obedient amb l'apoiatura d'aquesta apoiatura:

Arriba així a formar aquesta miraculosa línia, de la més absoluta bellesa plàstica, i de la més rica significació expressiva. Així, una a una, quatre veus entren en el sagrat concert, exhalant totes una dolçor inexpressable, i una ardor creixent i sempre suavíssima. Per tot arreu, l'una per l'altra, es multipliquen les amorosíssimes veus, tot aixecant-se o inclinant-se amb el subjecte i el contrasubjecte:

com en un ritme d'eterna vital respiració. – De l'anhelant aspiració de la humanitat tota, i d'apaivagament adoratiu i sobreabundant, en la més beatífica contemplació. Sembla el més bell cor que mai s'hagi exhalat de la terrestre Música per cantar el Salvador, l'Infantó diví tot amor i tot bellesa; certesa de beatitud per damunt tota dolor...

Sembla l'exhalació sagrada de tota la creació, en els seus més immaterials murmuris: coral de les selves de pins olorosos; himne de les ones del mar tranquil en la blavor immensa; càntic dels perfums dels camps, i dels colors irisats de l'aurora i del

ponent...Són tots els més dolços sons, i colors, i perfums, idealitzats en el cor meravellat pel més profund amor.

És veritable cant d'àngels en la Nit sagrada, en la lluminosa i misteriosa immensitat del cel i de la terra...És cant de tots els sants, cant de tots els pobres, cant de tots els cors que pateixen i s'enyoren; cant de tota criatura agenollada, adorant, mentre davalla del Cel, la Bondat infinita, irradiant-se damunt la terra, vivificant i unificant tots els cors en la suprema beatitud de l'Amor tot en tots.

En la presència de semblant música, oblidem ara tota música, i fem que, solament, visqui aquí el nostre cor, amb ella adorant l'Infant tot bondat que acaba de néixer, pobríssim i adorable, per a estimar-nos fins en la mort.

*

3. BACH, J.S. Sonata en Do menor per a piano i violí

La quarta sonata per a piano i violí, en Do menor, és una commovedora i magnífica, única en el seu gènere com ho són cadascunes de les sonates que ens ha llegat el nostre venerable Bach. Es compon de quatre parts, segons el seu quasi general costum de construcció en aquestes obres: dos *Allegri* encapçalats cadascun per un sublim Adagio. La primera peça lenta d'aquesta sonata és un Largo titulat *Siciliano*. És en forma binària, o de suite, i escrit en un conjunt de tres parts: l'una principal, pel violí, les dues altres fent un murmurí acompanyador, amb dos ritmes continuats, sobreposats pel piano.

D'aquest conjunt s'exhala una commovedora música, d'una dolorosíssima melangia, que va pregant i plorant sempre, mentre camina en la grisa boira que l'embolcalla, o que neix de la seva mirada velada per les llàgrimes. Aquest *Siciliano* fa irresistiblement pensar en la sublim Aria d'alto amb violí sol, que Bach ha destinat en la *Passió segons San Mateu*, a expressar el dolor i el penediment de Pere, després del seu renegament.

Sense assolir una tant punyent i sublim expressió de dolor, el Siciliano de la sonata és impregnat d'una tristesa com més solidària:

En l'Aria de la *Passió*..., el cor del deixeble es retorç en el dolorosíssim penediment, però el seu amor és tant ardent i tendre que, malgrat restar allunyat del seu dilectíssim Mestre, és en el cor d'aquest que plora el seu propi cor, i tan bo i aimant és el cor d'aquest amic, que el dolor de Pere és misteriosament penetrat de llum i de consol, en la seva inexpressable desolació. Aquí, l'ànima encara no sap anar a plorar directament en el mateix Cor pel qual plora; és com desterrada i solitària, i a la seva melangia no s'hi barreja cap raig de llum consoladora. Serva la pau de l'obediència, però gairebé sense esperança.

L'Allegro que segueix a aquesta apacible lamentació és una apacible Fuga en tres parts: dos violins i un violoncel, plena de vigoria i d'animació. El tema principal, subjecte llarg i molt caracteritzat, es mou amb una decisió i una activitat remarcables, sense deixar de tenir a l'ensem una noble amplària i una completa plenitud d'equilibri:

L'escriptura instrumental d'aquesta peça és molt moguda i ben sonora, i mostra ella l'admirable assimilació que Bach sabia fer al estudiar els mestres que l'havien precedit. L'admirable escola italiana del violí l'apassionava en extrem, i provava, en nombroses obres d'aprofitar les riqueses d'aquell estil i de la conveniència instrumental d'aquella escriptura. Vivaldi, sobretot, sots aquest punt de vista, l'ha sovint inspirat, fins arribar a fer unes transcripcions per a clavicordi dels *Concerti* d'aquest autor italià. Aquí és el genial Tartini que Bach ret homenatge amb aquest Allegro de tal manera que hi fa ús d'un motiu accessori:

el qual diríem és quasi una citació del vell mestre italià. Això demostra una vegada més que el geni no consisteix pas en menysprear les coses ja existents, sinó en projectar damunt totes les coses l'esclat esplendorós d'una més alta i potent personalitat.

Aquest primer Allegro és construït com una verdadera fuga, amb les diverses clàssiques exposicions que comporta la normal arquitectura d'aquesta composició. La fantasia pren ample curs en la inversió dels contrasubjectes, molt encertadament variats, de les parts lliures de la polifonia i dels Episodis o desenrotllaments. Un motiu accessori:

que apareix dues vegades en els episodis centrals, fa una oposició quasi femenina al tema principal, tot de robusta virilitat. Un altre dibuix accessori, cromàtic:

ve també a fer oposició, en els episodis centrals, amb el seu caràcter lligat, a la saltadora activitat del tema general, en les seves exposicions i els seus desenrotllaments. En fi, nombrosos trinos venen a posar la brillant rialla del llur esclat sobre l'atmosfera seriosa i una mica oscura d'aquesta peça que caracteritza una energia concentrada i un bon humor treballador.

La tercera part d'aquesta Sonata és un admirable Adagio en Mi bemoll major. S'aixeca, el temps d'aquest, dins la Sonata, amb la noblesa meravellosa d'un pi del Líban enmig d'una vasta planúria. Aquest Adagio, únic en les obres per a instrument d'arc i piano, és un germà directe dels sublims corals figurats que el geni inesgotable de Bach inventà per a la solitud majestuosa de l'orgue, en el silenci de les catedrals.

Aquí és una verdadera peça d'orgue, confiada als dos instruments concertants. El violí és l'encarregat de la sublim melodia, i la canta com si dialoguéssin dos magnífics timbres de recitat en l'orgue. La mà esquerra del piano executa la part de pedal de l'orgue, base armònica del monument, arrels imprescindibles que fonamenten i porten la vida a tot l'arbre gegant, en íntima unió amb la melodia que n'és com el brancam desplegat, emanació admirable i corprenedora, revelació de l'excel·lència de la mateixa substància de la vida amagada en la terra, pel cel.

I la mà dreta del piano, com en un altre teclat de l'orgue, envolta les línees sumptuoses de la melodia amb un teixit harmònic continuat, fet amb flexibles tresets, que s'enrotllen a l'entorn del cant, sense mai destruir l'enèrgica netedat de la seva línea magníficament dibuixada, així com el fullatge del cedre enjoia les branques noblement onduloses, amb la molta exquisida de les seves roses estelades:

L'arquitectura tota d'aquest admirable i commovedor Adagio, únic, tant en la seva forma com en la seva substància, no pot comparar-se altra cosa millor que al majestuós desplegament de l'arbre bíblic per excel·lència, amb el qual pensem al contemplar aquesta meravellosa música.

Feta amb una absoluta unitat, composta de molt nombrosos períodes, construint un per un aquesta unitat, com així mateix, una per una les branques multiplicades fan única la massa de l'arbre, tots aquests períodes es despleguen en línees casi horitzontals i onduloses, i es disposen amb un balanceig rítmic perfecte i incessantment variat, a

l'ensembls asimètricament i simètricament cadenciat, com canta i s'harmonitza la incomparable arquitectura del més noble i patriarcal dels arbres.

Quan, magnífic i dolçament triomfal, en l'espai recollit, definitivament s'ha alçat i extès el gegant sant i paternal, s'aixeca, al violí i a la mà dreta del piano, una doble melodia, imprevista i modulante:

que va enrotllant-se en tranquil·les i flexibles volutes, i deixa sospesa la llur seriosa i apacible interrogació, com a conducta entre aquesta gloriosa quietud i l'activitat, retornada ara amb l'Allegro terminal de la sonata.

Aquest Allegro és un Fugato, en forma de suite, amb dos subjectes; el primer, principal:

es desplega en la primera part de la forma binària, l'altre, secundari:

forma el motiu de la segona part, mentre continua, però, el desenrotllament del primer subjecte, el qual vindrà després, joïós i afirmatiu, per a concloure robustament aquesta magnífica sonata, poema de contemplació i de místic amor, i de sana i seriosa glòria del terrestre treball.

4. MOZART, W.A. Fantasia en Re menor per a piano

La *Fantasia en Re menor* de Mozart ve, en descendència directa de les Fantasies de Felip Manuel Bach, el més creador dels fills del gran Bach. Les Fantasies de Felip Manuel Bach son evidentment eixides de les del seu pare, però contenen considerables innovacions. Així, esdevenen composicions independents, de les quals l'estil fugat ha

completament desaparegut. L'estructura hi és molt lliure, ensems que molt ben equilibrada. El seu caràcter és el d'una improvització constant, en la qual el fons és fet amb recitatius harmònics entre els quals intervenen recitatius melòdics, de sentiments i de moviments diversos i contrastants.

La present fantasia de Mozart, molt interessant i expressiva, té una arquitectura semblant a la d'aquelles fantasies de Felip Manuel Bach; el caràcter de les melodies, però, és molt personal, i fa pensar en les Obertures d'obres teatrals de Mozart. El sentiment greu i melangiós del començament:

s'inquieta més en certs recitatius:

i finalment deixa lloc a un clar i fresc Allegretto en Re major:

que clou l'obra amb una enjogassada i innocent alegria, ben característica del caràcter mozartià.

5. BACH, J. S. Sisena Suite Francesa en Mi major

Les *Petites Suites*, dites “a la francesa” de Bach, daten de 1722, la mateixa època en la qual compongué el primer llibre de *El Clavecí ben Temperat*. La sisena suite, en Mi major, que havem escollida pel nostre programa d'avui, és una harmoniosa i delicada composició en la qual Bach s'ha apropiat més que en cap altra obra seva, a l'escriptura lleugera i menuda del clavecí, tal com la tractaven els mestres francesos que millor escriviën per a aquest instrument segons el seu propi caràcter.

Bach, com tot home verdaderament intel·ligent i artista, admirava molt les coses més diverses. Lluny de prescindir de tot altre que d'ell, com volen fer tants mediocres, o de no saber entendre i admirar més que un aspecte massa estret de la Bellesa infinita, Bach, humilment i perseverantment, provava d'assimilar-se els estils diferents anteriors a ell que podia conèixer: el dels Alemanys que l'havien precedit; la gran escola italiana antiga, la delicada escola preciosista francesa; l'escola anglesa que ha comptat músics de gran valor, entre els quals brilla especialment el simpàtic i expressiu Purcell.

Bach, en fer les Suites anomenades franceses, cerca a circumscriure el seu pensament i la seva escriptura instrumental dins la tenuïtat elegant i harmoniosa amb la qual un Francesc Couperin tractava el clavecí femení i cortesà. Sembla inútil el dir que, si Bach s'ha proposat imitar els models francesos, ha reeixit com sempre a expressar-se ben personalment. Les *Petites Suites*, per més que es troben emparentades amb l'estil francès, no podrien ésser atribuïdes a ningú més que a Bach. Ha construït el conjunt de l'obra amb la segura harmonia arquitectural que el caracteritza; ha dibuixat cada peça amb la destríssima mà que sap llençar les línees més llargues de la melodia sense cap afluirament de l'interès melòdic i expressiu, i trenar la polifonia amb inigualable llibertat, varietat i ponderació. L'*Allemanda* tranquil·la i alegre:

La *Corrente* clara i més moguda:

La *Sarabanda* noble i bella:

La *Gavota*, germana de les per a violí sol, llevat que aquí, per a seguir el seu model francès, la fa més menuda i versallesca:

La *Polonesa* elegant i noble, inspirada en la dansa polonesa, àvia deliciosa i oblidada de les massa conegudes i maltractades *Poloneses* de Chopin:

La *Bourrée* plena d'alegria ràpida i ritmada:

El *Menuet*, senzillíssim i encisador:

La *Giga*, en fi, que corre i salta, fina i joiosa, amb un Subjecte:

que s'inverteix en la segona part d'aquesta peça:

Tot aquest conjunt de danses refinades i boniques afegeix a la gràcia de llur model francès una serenitat més interior, un no sé què eminentment bondadós i pur, sobretot, que les afirmen sense possibilitat de dubtes, filles del nom gloriós del gran Bach.

6. BACH, J. S. Fantasia en Do menor

La *Fantasia en do menor* de Bach, que data del 1738, no pertany a la forma recitada de la qual hem parlat, analitzant la construcció de la *Toccata*. Aquesta Fantasia

és construïda en la forma binària de suite, però amb una reexposició terminal del motiu inicial:

que l'emparenta amb la construcció original de la Sonata primitiva. El caràcter d'aquest Allegro és ardit i mogut, i l'escriptura, concebuda pels dos teclats del clavecí, és molt brillant i ben sonora. Tota aquesta peça es desplega amb extrema vivacitat i varietat de línees, que es barregen deliciosament amb la nobla força del ritme per a proporcionar-li, a l'enans, una sana alegria i una agradable robustesa.

7. MOZART, W.A. Sonata en Fa Major, per a piano i violí.

La Sonata en Fa major, de Mozart, per piano i violí, número 7 de l'edició Peters, és una clara i exquisida composició, plena d'invenció i de frescor, data del 1781. El primer moviment, en forma sonata, té una primera idea en dos períodes, el primer com d'obertura...

va seguit d'un segon, complementari:

La segona idea la componen dues frases. La primera frase, també, és feta amb dos elements: el primer, molt curt, que volateja, com cercant on posar-se definitivament:

El segon, joc clar, rialler i tendre entre els dos instruments que reflen com ocells:

La segona frase és una fórmula de cadència, ornada amb una gràcia coqueta:

és dita pel piano i repetida amb la mateixa gràcia pel violí. Acaben tots dos en l'Exposició dels temes amb una coda graciosa i senzilla:

La part central d'aquest Allegro és ocupada per un curt desenrotllament de la segona frase de la segona idea, ara esdevinguda una frase diferent i més cantant:

i pel segon element de la primera frase d'aquesta segona idea:

que serveix llavors, modulant, per a cloure el desenrotllament i preparar la Reexposició que es fa normalment.

L'Andante, en Si bemoll major, que ocupa el lloc central d'aquesta deliciosa sonata, és una peça de tendra emoció, omplerta d'exquisida poesia, i que fa pensar una mica amb l'admirable Adagio, en Si bemoll també de la Sonata en Fa major, op.24 per a piano i violí, de Beethoven, malgrat que el sentiment del present Andante sigui ben específicament mozartià, i no s'endinsi fins a la profunditat de contemplació, i no s'elevi fins a la puresa i l'ardor d'amor que s'uneixen, amb la gràcia i la claror, en el geni beethovenià.

Però no es pot negar que la disposició instrumental, el ritme i la línia encisadora del dibuix acompanyador de l'Andante de Mozart evoca una atmosfera una mica semblant a la que s'exhala de l'Adagio de Beethoven, cadascun servant, per complet, l'originalitat que ve imprescindiblement de la personalitat del seu autor respectiu, personalitat tan diferent que és quasi oposada en els dos mestres. Així, en una atmosfera que sembla com veïna l'una de l'altra, el cor de Beethoven, humil i commogut, contempla i escolta silenciosos, i la bellesa de les coses sembla exhalar-se per sí mateixa davant d'ell i de nosaltres, omplint tots els cors de somni i d'amor-caritat.

Mozart, menys recollit i més infantívol, enlloc d'escoltar silenciosos, la veu de Déu en les coses del món, parla ell mateix i s'esforça instintivament cantant, d'ésser agradable en el seu discurs de jovencel amorosívol. Aquest Andante de Mozart és en forma de Lied d'una construcció molt lliure. El primer compartiment consta d'una llarga frase en tres períodes és una frase binària exposada pel piano, tot embolcallat per l'exquisit dibuix del violí:

El violí repeteix la frase fent-la conclusiva , mentre el piano l'acompanya. Un conducte modulant:

és eixit del ritme que puntua els petits membres de la primera frase. El violí canta després el segon període sobre la Dominant de Si bemoll:

El conducte i el segon període, llavors, són repetits amb canvi d'instruments. El piano, per fi, acaba el primer compartiment amb un tercer període:

que sembla voler ésser conclusiu, però que sobtadament modula sobre la Dominant de FA. En aquest to de FA major s'exposa dues vegades com a compartiment central, el primer període, barrejat amb un petit desenrotllament del segon. Després, com a tercer compartiment, ve l'exacta repetició del primer, únicament modificat per a concloure, amb tota tranquil.litat, en el to de Si bemoll major.

El *Rondó en Fa Major*, amb el qual acaba aquesta sonata, té un refrany eixerit i gentil, tres vegades repetit:

A l'exposició primera aquest refrany és exposat pel piano i repetit immediatament pel violí. Va seguit d'un segon element enjogassat i rialler:

també dues vegades repetit. La primera cobla consta d'un element rítmic molt característic:

que és dit una vegada en re menor i modulant, i una segona vegada en Do major, fent de Pont. Sobre el pedal de Dominant d'aquest to s'aixeca la segona idea que es desplega amb gràcia delicada i somrient:

El segon membre d'aquesta frase:

és repetit pel violí. Després, els dos instruments s'uneixen en una cadència llanguidament riallera, sobre el pedal de Dominant. I apareix el refrany, per segona vegada, amb repetició al violí, però sense ésser seguit del segon element. La segona cobla, en Si bemoll major, conté primer una frase en dos períodes molt diferents:

Primer període:

Segon període:

[...]

Després de la repetició del segon període ve la Reexposició del Pont, més allargat, i de la segona idea, ara en *FA* major. La lliure cadència s'extén més per a fer entrar el Refrany, per tercera vegada, i seguit del seu segon element, com en una reexposició d'un primer tema amb dos elements.

La sonata acaba amb una conclusió formada per l'element del Pont, amb una frase conclusiva, fresca i pura, eixida del començament de la segona idea i de l'acabament del refrany, tots dos units, ara, i com dolçament apagats per un deliciós arabesc traçant un fons ondulós i tranquil mentre sona, per última vegada, la melodia clara i encisadora:

8.

BACH, J. S. *Toccatà i Fuga en Do menor.*

La *Toccatà i Fuga en Do menor* és una d'aquestes fortes composicions en les quals Bach ha sabut unir una constant invenció amb una absoluta unitat de caràcter. La

Toccata consta d'un primer recitatiu, molt decidit, que imposa amb animació i grandesa el to de Do menor:

Segueix un Adagio a quatre veus, molt recollit i expressiu, de caràcter fugat, en el qual s'aixeca una mena de Subjecte:

En aquest greu Adagio intervé ben aviat un ritme molt característic del recitatiu precedent:

Aquest ritme adquireix cada vegada més importància fins al punt que detura el fugat recollit i s'apodera de la situació per a declamar, amb autoritat i alegra magnificència, la glòria de la cadència de Sol, Dominant de do menor, amb la qual acaba la *Toccata*.

La Fuga a tres veus és construïda amb un Subjecte en el qual és inscrit el ritme característic del recitatiu de la *Toccata*, del qual acabem de fer referència ara situat sobre un tricord ascendent, mentre que en el recitatiu es troba més aviat insistència de tricords descendents.

És interessant comparar entre ells els diferents elements que tenen més importància en la *Toccata* i veure amb quina mestria s'encasten en la Fuga aquests elements que semblen fortuïts en la *Toccata*. Així en la Fuga van seguint exposicions i episodis – desenrotllaments d'aquest subjecte:

fins que, semblant concloure uns motius de la Toccata venen a interposar-se i a imposar una nova cadència suspensiva sobre la Dominant. Però de nou apareix el Subjecte, ara acompanyat d'un altre contrasubjecte, fent de segon subjecte:

Tots dos, llavors, aniran exposant-se, desenrotllant-se, amb una varietat i una cohesió admirables, tot passant per múltiples aspectes, esclatants o obscurs, alegres o melangiosos, bells i vius sempre.

El ritme de la Toccata, també, anirà barrejant-se amb els elements de la Fuga, proporcionant-hi una creixent animació, fins que, pervinguts tots sobre la Dominant, es desplega un magnífic recitatiu, que proclama amb peremptòria insistència el triomf de la Tònica, *Do* enmig d'una progressió harmònico-cromàtica, que s'enrotlla a l'entorn de la Dominant. Llavors la Sota-Dominant, aixecant-se melòdicament sobre el pedal de Tònica, sembla una triomfant bandera arborada cap al Cel amb una poderosa aclamació, i transformant-se després en l'harmonia de Dominant sobre Tònica».

[Blanche Selva] Firma

IV

Barcelona, 11-II-1927.

«Benvolguts oients:

L'Allegro i Adagio ma non tanto de Bach que havem escollit per a iniciar aquest programa és extret d'una Sonata en mi menor, per a violí i baix xifrat, sonata poc coneguda, de la qual el manuscrit que va servir per a la publicació es trobava dins la biblioteca privada dels Reis de Saxònia. Aquest conjunt musical és construït en forma d'Obertura a la italiana és a dir amb una part inicial ràpida i l'exposició tranquil·la d'una segona part més cantant i expressiva.

L'Allegro és un preludi emparentat, com a caràcter i com a presentació instrumental, amb varis Allegri de les *Sonates italianes* per a violí. És construït tot sencer damunt un llarguíssim pedal de tònica sempre mantingut per la part baixa del piano, i sobre la qual juga el violí, enrotllant-hi un arabesc enèrgic, brillant i sever a l'ensem i fent resplendir a l'entorn de la Tònica les funcions tonals de mi menor, a la manera dels passatges ràpids de les parts recitades de les obres concebudes en la forma musical anomenada *toccata*. Així, essent donat la persistent continuïtat del ràpid dibuix d'aquest arabesc, i el caràcter d'improvització que té aquest Allegro, es troba reunit en ell els dos aspectes que poden revestir les composicions anomenades *toccata*:

L'Adagio ma non troppo que segueix és una llarga i bella frase d'una peculiar construcció. Consta de sis períodes disposats en tres compartiments de desigual llargària. El primer compartiment conté un primer període en mi menor:

al qual succeeix un segon període complementari anant de mi a si menor:

El segon compartiment, més llarg, s'inicia amb el tercer període, que comença amb el motiu inicial, però en si menor:

i continua la frase amb una nova melodia modulant fins a Re major. Segueix el quart període, també modulant, anant de Re major a La menor, amb una melodia complementària:

que conclou en la mateixa cadència que el segon període però en La menor:

Un cinquè període, en mi menor, ve a acabar el compartiment del mig amb una nova melodia, de contorn molt extès i flexible:

El tercer compartiment, com de Reexposició, és ocupat pel sisè període, en mi menor, format amb la melodia del tercer període amb algunes variants i una cadència

terminal més extensa i acabada per un molt expressiu arabesc que ve a cloure tota aquesta peça amb noble i greu resplendor.

2. MOZART, W.A. Sonata en Mi bemoll major per a piano.

La *Sonata en Mi bemoll major* és la més tendra de totes les sonates per a piano de Mozart. El seu exquisit primer moviment és un expressiu Adagio que sembla contar-nos fervorosament un dolç secret. És una forma binària o de suite, amb dues idees molt curtes. La primera idea s'inicia amb una melodia molt íntima i expressiva:

que, després s'aixeca més lliurament en un segon període:

el qual modula, fent de pont, per encadenar amb la segon idea. Aquesta, en Si bemoll major, és més lleugera i menuda:

i ornamenta més encara la segona part de la seva melodia ja molt ornada. Els elements de la primera idea, després, s'exposen de nou, però amb canvis melòdics que prenen caràcter de desenrotllament. La segona idea, ara en Mi bemoll major, es reexposa normalment. L'Adagio conclou amb una dolça coda, eixida del motiu inicial, i que

acaba el moviment dins el mateix sentiment d'intimitat i de tendresa que s'ha exhalat des del seu començ[ament].

El lloc central d'aquesta sonata és ocupat per dos Minuets, el primer en Si bemoll, l'altre en Mi bemoll, dels quals el segon fa de trio. El primer minuet és tot gràcia coqueta i menuda:

El segon hi afegeix una nota més cantant i afectuosa:

Tots dos componen un conjunt acabat i deliciós de veritable elegància. L'Allegro amb el qual acaba l'obra és en forma de sonata amb dues idees molt curtes. La primera idea consta d'un saltironant motiu en Mi bemoll:

al qual succeeix un altre motiu d'igual llargària però en Si bemoll:

La segona idea consta d'un simple període amb dos elements contrastants, l'un acariciant:

l'altre més decidit:

que es repeteixen amb variant del primer. Una segona repetició ve a fer de conclusió:

Un petit desenrotllament de la primera frase ve a posar alguns dubtes al ja esmentat saltironant motiu inicial. Però aquest recobra ben aviat el seu caràcter alegre i sense neguit, per a començar la reexposició dels temes. Aquesta Reexposició es desplega normalment, i la sonata acaba així dins una atmosfera delicadament enjogassada, que forma una ben encertada harmonia amb els altres fragments de l'obra, tots discretíssims i menuts, i emplenats de gràcia afectuosa i encisadora.

*

3. BACH, J.S. Preludi i Fuga en Si bemoll major, *Clavecí ben Temperat I*

El Preludi i fuga en Si bemoll major del llibre primer del Clavecí ben temperat és una pàgina de bella lleugeresa i d'alegra vivacitat, qualitats que no exclouen ni la robustesa, ni la noblesa, que no deixen de mostrar-se sempre que es tracta d'un pensament musical de Bach. El Preludi, papallonejant improvisació, envolta les funcions tonals de Si bemoll major amb l'alegre joc del seu ritme destacat i continuat:

capriciosament mig partit per ràpides escales que semblen voler esborrar-lo:

En la segona part d'aquest preludi, una àmplia declamació serveix per a proclamar de faisó més poderosa la dignitat del to de Si bemoll.

Després d'aquest significatiu manament, el joc s'apaivaga i el ritme, destacat i lleuger, s'envola vers les altures i allà es detura i resta clavat en una clara Tònica:

La Fuga, a tres veus, és construïda sobre un joiós Subjecte:

té com a contrasubjecte un motiu característic:

el qual comparteix amb la gaia melodia del subjecte el joc de creixent alegria que fan, tot cantant, corrent i saltant, les tres veus, cada vegada més triomfalment enjogassades.

*

4. BACH, J.S. Preludi i Fuga en Fa menor, *Clavecí ben Temperat II*.

El Preludi i Fuga en Fa menor, dotzè del segon llibre del *Clavecí ben temperat*, és una composició molt plena de contrastos. El Preludi, melangiós i tranquil, és construït en forma binària o de suite. Consta d'un motiu inicial, ell mateix format per dos elements.

El primer element principal és aquell sintètic accent que es troba tantes i tantes vegades en l'obra de Bach, i abans, i després d'ell en tota la música. Aquesta fórmula, més o menys caracteritzada segons expressi un desig més o menys profund (des de la més superficial melangia fins a l'accent vital del dolor i de la suplicació més ardent), ha de trobar-se inevitablement en el cant humà, puix que és per essència, com la fórmula musical de tota aspiració, de tot desig, de tota pregària, essent així com l'expressió sintètica de tota crida de l'humana pobresa, en la seva primordial impotència de criatura.

Res d'estranya doncs, que aital motiu, tipus musical de l'aspiració amorosa, humil i enyorant, expressiu del sentiment humà en èpoques ben diverses. Així trobem aquest accent en el cant gregorià; en el sublim *O vos omnes* de Vitòria; en nombrosíssimes obres de Bach; en molts crits o planys de Beethoven; en l'admirable *Preludi, Coral i Fuga* i en la meravellosa *Sonata per a piano i violí* de Cesar Franck; i en diverses composicions de la nostra època, per a citar solament alguns exemples molt caracteritzats i nobilíssims.

En el present preludi, aquest planyívol accent:

es repeteix moltes vegades, adés en sentit dret, adés invertit, per a formar l'expressiva i melangiosíssima línia melòdica del primer element:

dialogant amb el segon element, més plàcid o resignat, però tant melangiós com el primer:

Sobre el ritme igual i continuat del compàs anacrúsic a dos temps: 2 / 1 (ritme que ja és per si mateix com una trista aspiració i una tranquil·la respiració), van caminant així, durant tot el transcurs del preludi, aquests dos elements de melangia, exhalant dolçament llurs sospirs i llurs desigs, llur recansa i llur tristesa; unes vegades més inquiets i dolorosos, i altres més sotmesos i resignats, fins que l'accent inicial, ara ornat i sobreposant-se els seus dos sentits melòdics, ve a concloure sobre la cadència perfecta de fa menor:

amb una obediència melangiosament [tranquil·la].

La Fuga que segueix és construïda amb un subjecte que en aparença sembla molt diferent dels elements del preludi però que, en el fons, al contrari, reposa sobre un esquelet semblant (sinó en quadruple lentitud), al del primer motiu del preludi.

Aquesta fuga és molt més moguda que el seu preludi però serva encara un caient inquiet i melangiós, malgrat que sigui més robusta i decidida. Enmig de les línees continuadament bellugadisses eixides de la fi del subjecte (que serveix també de començament al contrasubjecte) es fa sentir com un fugitiu record del sentiment planyívol del preludi:

Però el ritme característic de la fuga, aquesta triple repetició d'una mateixa nota

amb ritme d'anapest:

insisteix cada vegada més, i sembla voler desencongir la fuga, encara melangiosa i indecisa, i arrossegar-la vers una dansa ritmada i una mica pesant, enmig de les ràpides girades de les escales i dels arpegis eixits de l'ornamentació del subjecte.

La fuga, per fi, acaba amb una cadència perfecta de la qual el revestiment melòdic és completament veí del de la conclusió del preludi. En el preludi trobem:

En la fuga:

Així, mentres molts contrastes donen una gran varietat al conjunt, aquest preludi i fuga serveix una misteriosa i constant unitat, que contribueix a la impressió de perfecta harmonia que proporciona el repòs de l'ànima en la bellesa artística.

5. MOZART, W. A. Sonata en Si bemoll major per a piano i violí.

La Sonata en si bemoll major, per a piano i violí (número 15 de l'edició Peters) és una de les obres mestres de Mozart. És una ideal meravella de l'estil mozartià, en la qual les qualitats fonamentals d'aquest cantor primaveral de la joventut llueixen amb tot el llur encisador i perenne esclat. Aquesta bellíssima sonata s'obre com solemnement

amb un greu pòrtic introductori, en el qual ja s'inicia l'afectuos diàleg que forma el fons de tota aquesta obra:

Ja comença, en aquesta introducció, l'ús d'un molt simple procediment tècnic musical que podria ésser fastidiós i banal i que, aquí, fonamentat per la sinceritat emotiva i el geni artístic és admirablement proporcionat i adaptat al seu fi. És el procediment de la repetició més o menys immediata d'una frase o d'un qualsevol motiu, amb variació, per una altra veu que no és la que l'ha expressat per primera vegada. En aquesta introducció, la repetició florida de la paraula d'un altre ésser s'inicia des del segon fragment de la frase expandida, mentre palpita misteriosament, en la profunditat dels baixos, un ritme de batecs del cor:

Quan la Introducció ha arribat, així, a prendre repòs damunt la Dominant, heus ací que esclata l'Allegro, clar, fresc, joiós, exquisit. El primer tema és tot gràcia triomfant i [...] alegria. Sembla un desbordament de jocs i rialles dels dos cors joves i feliços:

I el diàleg de nou recomença, semblant com la imitació instintiva de les paraules, dels gestos, dels jocs o dels riures, cada ésser semblant com viu ressó o espill de l'altre:

Aquest exquisit joc de mogut enllaç continua, modulant, i fa de pont per a conduir al to de la Dominant. En aquest to de Fa major persisteix, llavors, el bell i animat joc:

repetint-se dues vegades, la segona vegada més allargada per a concloure. Una frase complementària, més fresca i deliciosa encara, insisteix sobre la cadència:

I una coda ve a cloure el joc de l'exposició dels temes amb els seus riures que va repercutint de l'una a l'altra de les joves i clares veus:

El desenrotllament s'inicia amb el motiu terminal de la coda:

i engendra ben aviat una nova i exquisida frase, feta amb una melodia que ens porta una mica el record del segon fragment de la Introducció, però altrament desplegat, i tot endolcit i embolcallat pel graciós arabesc que va estirant suaument les seves escales cromàtiques:

I el diàleg recomença amb aquest moviment cromàtic i amb un accent, menut i planyívol, que va repetint-se fins que ve el somriure de la Dominant de Si bemoll, determinant la reexposició, tant clara, joiosa i encisadora com ho fou l'exposició dels temes.

El formosíssim Andante que constitueix la part central d'aquesta sonata és en forma ternària, dita forma de sonata amb dos temes, pont i desenrotllament; construcció molt rara en l'obra de Mozart, en els moviments lents de les sonates. Aquest Andante, omplert d'una meravellosa poesia, és tot ell puresa, tranquil·litat i juvenívol i feliç amor.

Pels sentiments generals i per la naturalesa de les idees, aquesta sonata, del començ[ament] a la fi, és com una mena d'òpera còmica en miniatura, i l'Andante n'és el duo d'amor, duo ple de sinceritat, sense cap afectació teatral. L'exposició dels temes s'inicia amb una clara, fervorosa i tranquil·líssima primera idea, en Mi bemoll major, que canta amb sereníssima tendresa, la veu commovedora del violí:

El piano, després, li fa la mateixa confiança, afegint-hi alguns detalls més florits, i és tot enllaçat pels arabescs acompanyadors del violí, tan afectuosos com un cant:

Després tots dos, units, acaben la frase amb doble repetició, cada vegada més ornada de la cadència:

Llavors del violí s'aixeca una nova melodia, que continua exhalant la mateixa tendresa, mentre el piano l'acompanya amb un acariciant dibuix:

Modula, fent de pont, per a conduir a la segona idea, en si bemoll major. Aquesta és una frase que comença al piano, com amb timidesa:

i que va aixecant-se sempre més i més. I amb clara tendresa, violí i piano acaben la frase:

El desenrotllament comença amb el motiu inicial del primer tema, ara tot entristit i planyívol en si bemoll menor:

Després d'aquests dolços planys i sospirs sobrevé un nou element, veritablement admirable i d'un caràcter raríssim en l'obra de Mozart. Ha trobat en ell una expressió exquisidament misteriosa i commovedora, d'un sentiment quasi beethovenià. Mentre les veus del violí i del piano va dialogant melangiosament:

el violí, com si acabés la paraula que deixa en suspens el piano, molt misteriosament es posa a perllongar la seva nota, transformant així l'acabament de la frase en iniciació d'un nou element, tot ell misteri i claror, que ix sobre la boira palpitant del piano:

i creix suaument fins a irradiar en una modulació en si menor sobre la qual el piano, després, fa palpitir les commogudes vibracions d'un *si* repetit que es transforma en un trino estelat, que va modulant a do menor:

Acaba llavors la frase amb una tendresa encara inquieta que va tranquil·litant-se per a la reexposició dels temes que s'exhala amb l'íntim entrellaç de la melodia, ara constantment compartida entre les dues veus que van canviant-se entre elles cant i acompanyament, cadascuna de les veus continuant, amb perfecta identificació, la paraula iniciada per l'altra:

Així va desplegant-se tota la reexposició, [evocant] cada vegada més encís de jove tendresa fins que s'emmudeixen les veus amigues en la dolçor d'un harmoniós silenci.

L'Allegretto amb el qual acaba aquesta bella sonata és en forma de rondó-sonata amb quatre refranys i dos temes. És com el darrer acte de l'òpera còmica. Podríem trobar en ell alegres corteigs i graciosíssimes danses de jovenalla cantadora i riallera, que ve a formar el quadre primaveral de la festa. El primer tema és format per dos elements. El primer element que es diu dues vegades fa de refrany:

El segon, exquisit, és com un balanceig florit:

Amb un ritme decidit s'encadena a la primera cobla. Aquesta, la forma una segona idea, amb dos elements i una coda. Aquesta segona idea va precedida de dos períodes preparatoris posats sobre la Dominant de fa i servint de pont. Primer període preparatori a la segona idea:

Segon període preparatori:

El primer element de la segona idea sembla una mena de petit corteig juvenívol i còmicament triomfal:

El segon element ve per a completar el motiu rítmic del primer amb una frase més cantant:

Després de la repetició del primer element, el segon es desenrotlla i engendra un segon període:

que es repeteix tot amplificant-se i ve a concloure amb un motiu de coda:

Aquest ritme de la coda serveix després per a encadenar el segon refrany. La segona cobla, que ocupa el mig del Rondó, la forma una nova melodia en Mi bemoll major, a manera de desenrotllament que conté, transformats en una altra cançó, alguns elements eixits dels diferents temes del rondó. S'inicia amb el començament del primer període anunciador de la segona idea:

Es continua amb un ritme que fa pensar amb el de la Coda:

I encadena la seva repetició amb un dibuix emparentat amb els graciosos ornaments del refrany:

A aquesta frase, lleugera i cantant, succeeix un segon període completament diferent, més dubtós i melangiós:

S'enllaça amb el tercer refrany per mitjà d'un conducte format amb un accent repetit i reflectit en forma de diàleg:

La reexposició dels temes es fa normalment, mitjançant el tercer refrany i la tercera cobla, en Si bemoll major. Un quart refrany inicia la coda general d'aquest Rondó desplegant-se com la joiosa conclusió de tota aquesta escena de simpàtica i general alegria, que corona amb discret i franc esclat aquesta sonata, [...] deliciós poema de tendra frescor de joventut, aquí expressada amb el més genial bon gust i la més exquisida i fàcil lleugeresa d'execució, i dins el més reeixit estil de veritable comèdia musical. Mozart ha fet així, d'aquesta sonata, en l'ordre de la música instrumental, una digna germana de *La Flauta encantada* o de *Les Noces de Figaro*.

6. BACH, J.S. Ària amb trenta Variacions.

L' *Ària amb trenta Variacions* (a voltes també anomenades *Variacions Goldberg*) daten del 1742 i foren compostes per Bach per encàrrec del baró de Kaiserling, antic enviat del sobirà rei a la cort de Saxònia. Hom sap que durant la seva estada a Leipzig, aquell baró havia encomenat a Joan Sebastià Bach que escrivís uns trossos de música per a clavicèmbal, de caràcter dolç i alegre, per tal que els executés son primer pianista Goldberg, deixeble de Bach. Cregué el mestre que res com unes variacions podia satisfer millor l'expressat desig.

En aquestes variacions, si Bach no va poder desplegar tots els aspectes del seu poderós geni, essent el fruit d'una comanda per a una destinació prou frívola, i amb l'ordre de fer una cosa "dolça i alegre", aquest geni era prou ric i variat per a manifestar-se plenament en tota mena de coses, àdhuc en les més allunyades del seu peculiar temperament.

El verdader tema que serveix de fonament a tot desplegament dels variats divertiments, no és la melodia de l'*Ària*. Aquesta melodia, en estil francès, ja és una variació ornamental. El tema és més fonamental, més primordial; és d'essència especialment harmònica, simple línia de base de coral destinada a l'edificació del monument contrapuntístic. És expressat en realitat, aquest tema, en la part baixa de l'*Ària*, i la veu alta que canta conjuntament una melodia ja molt ornada, no fa altra cosa més que cantar un "contrapunt florit" d'aquest cantus firmus que constitueix les perpèties i veritables arrels de tot el conjunt de l'obra.

Vet aquí aquest tema, coral amb quatre períodes agrupats dos per dos per a formar una arquitectura binària de suite:

És meravellós veure com Bach s'ha divertit en encastar aquests punts fixos en l'arabesc multiforme de la seva bellugadissa invenció. Enmig de les variacions més brillants, d'una esclatant tècnica instrumental, digne del genial espurneig d'un Paganini, Bach s'ha complagut en sembrar vuit cànons, a tots els intervals i en tots sentits; una fugueta; una obertura a la francesa; algunes variacions en estil lliure que prenen aspecte de Siciliano o de Giga, o de Xacona, o d'expressiva Aria de cantata; d'altres s'emparenten amb l'estil alemany o l'estil italià; d'altres reflect[eix]en el cor, o els instruments d'arc, o l'orgue, o la veu isolada, etc. És un amuntegament de riqueses musicals, sots el qual s'hauria pogut ofegar el baró aficionat a les coses dolces i alegres!

Per fi quan arriba la trentena variació, Bach, ple de bon humor, acaba l'obra amb una facècia: com si hagués volgut significar que res no podia resistir a la seva traça d'inventor de música i que no li era pas impossible el transformar fos el que fos en definitiva bellesa i en universal harmonia, Bach es posà a escriure un quodlibet, divertiment contrapuntístic, en el qual féu entrar, com a última floració del seu fecundíssim cantus firmus, uns antics cants populars. El primer, del qual amb el text és: "Fa tant de temps que no sóc estat amb tu! Torna! Torna!" etc. té per a tonada:

i inicia el Quodlibet. Però la segona cançó: "Verdures i naps m'han venut..." etc. de la qual la melodia és:

repercuteix molt sovint i com triomfalment durant tota la variació. Com a última conclusió, Bach sembla fer la seva reverència al baró amb la repetició del Tema [...], aquesta amagada llavor inicialment presentada sots el vel d'una innocent melodia...

Així, talment amb un somriure juvenívolament maliciós, el vell Bach deixa l'aristocràtica companyia que continuà variant el seu tema amb els nous ornaments, sovint inesperats, de la mundana xerradissa! ».

[Blanche Selva] Firma

V

[Barcelona, ca. III-1927]

«Benvolguts oients:

El Preludi i Fuga en Fa major, onzè del segon llibre del *Clavecí ben temperat*, és una de les més precioses joies que ornem la corona de l'instrumental cantor. El meravellós preludi, clar i velat, apacible i bellugadís, sembla l'eterna cançó de les blanques onades jugant sobre la sorra daurada, a les vores d'alguna mar ideal, tranquil·la i immensa.

L'aigua escumosa, que no es cansa mai tot corrent, s'en va brodant amb blanques perles l'or apagat de la riba celestial. S'adelita tot teixint la sumptuosa randa d'alguna alba de sacerdot sacrificat. I tot teixint i brodant, s'esmuny depressa; tot cantant s'en va l'aigua apacible i agilíssima. A cada tomb de l'arabesc es perllonga una nota. I les notes perllongades van sobreposant-se l'una damunt de l'altra fins a formar una suau i misteriosa harmonia:

D'una banda a l'altra de l'horitzó, amb el ritme sagrat d'una vital respiració, s'aixeca en cadència, i s'abaixa el pit ondulant del mar harmoniós i immens. Com una emanació del mar, per damunt d'ell i de les seves profunditats s'irradia, omplint l'espai, un cant d'amor i d'èxtasi; un cor de misteri i de transfiguració, un cor d'àngels o d'ànimes desencadenades...

Cor profund i enlairat, cor greu i juvenívol, cor de llum i de pietat, de glòria i de tendresa, cor del cel i de la terra, cor de bellesa i caritat. Canta, oh canta, tota hora i sempre, cor piadós somniat pel nostre pare Bach per a bressolar, amb mans angelicals i amb harmonies de Paradís, les nostres ànimes, tan frisosos i pobríssimes...

El cor misteriós del preludi s'és tornat, en la fuga, un cant d'alegria i de joventut celestial. Un subjecte tot airós i alat:

ple d'inaudita frescor, de puresa i d'entusiasme s'aixeca, amb tres cops d'ala, vers la blavor daurada del cel. Quan ha llençat la seva crida lloadora i entusiasta, ve a respondre-li un altre estol angelical, semblantment enfervorit i joiós. Tots plegats, volant i cantant, els veiem pujar, pujar per l'atzar immaterial.

Robusta i ferma, una tercera cobla, més greu però tant alegre i entusiasta, deixa a son torn, també, les valls de la terra per a volar cap al cel. Comencen de respondre's llavors els tres cors, sempre amb inesgotable abundor, i com animats per una creixent ardor, semblen recórrer l'incommensurable espai amb el clam lloador de les llavors de llurs joioses proclamacions, i amb els salts robustíssims d'aquelles poderoses danses dels llurs peus alats.

Un indestriable goig interior sosté totes les llurs vocalitzacions, àdhuc quan s'inclinen, humils i cercadores. Canten fins perdre alè. Però el cant, enlloc d'afadigar-los, sembla al contrari renovar llurs forces. L'entusiasme va portant-los per tot arreu amb creixent energia, transformant tota obscuritat en claror nova.

Un pedal de fa, tònica, ara tractat com a dominant de la tonalitat de [sub]dominant, si bemoll, sembla deuria normalment apagar la claror del to. Però aquí solament hi aporta una llum menys esclatant, però tan animada com en el to de fa.

Una lleugera melangia s'insinua i passa sobre el pedal de dominant de fa, aquí tractat amb aspecte menor:

Però, no serveix per altra cosa que per a fer irradiar millor la plena claror, quan retorna amb l'harmonia major:

Llavors, com embriagats d'un suprem entusiasme i d'un formidable desig, els tres cors s'uneixen en una embranzida irresistible i pas a pas, grau per grau, les veus exaltades diríem s'enfilen a l'assalt del cel. La veu greu, llavors, allarga la pujada del subjecte, donant-li així una més decisiva força, mentres les veus agudes vant imitant-la, però amb variants melòdiques, i entrecreuant-se per a compartir-se la imitació amb millor unió de sentiment i esforç:

Finalment, del tot feliços i poderosos, com vençuts per l'amor vivificats per ell, els tres cors units entren, amb un clam suprem d'admiració per la porta del triomf a l'eterna glòria de la Jerusalem celestial:

*

2. BACH, J. S. Preludi i fuga en Sol major. *El clavecí ben temperat*.

El preludi i fuga en sol major, quinzè del primer llibre del *Clavecí ben temperat* és una composició plena de claror, de vivacitat i de força joiosa. El preludi, que pertany una mica a la manera de preludiar que havem qualificat d'*atmosfèrica*, és una alegra volada que va i ve, enrotllant-se al voltant de les notes importants de les tonalitats, les quals notes s'afirmen amb accents en relleu donats per algunes notes destacades:

Tot el preludi va així corrent, jugant i saltironant, vers la seva última cadència, que sembla l'afirmació joiosa de la lluminositat del to de Sol Major.

En aquesta atmosfera de llum franca i vivificadora es desplega després la fuga, activa, robusta i alegríssima. Les seves tres veus dialoguen amb un subjecte enèrgicament joios:

que vindrà, després, no menys joiosament, en sentit invers:

Subjectes drets i invertits van afirmant-se cada vegada més, enmig d'una creixent activitat general, que és molt bellugadissa però no inquieta ni agitada. Així va amplificant-se la fuga, fins que ressonen els pedals de dominant, els quals preparen excel·lentment amb les entrades en *stretto* que li fan els subjectes sobreposats, la magnífica plenitud de sana i forta alegria amb la qual acaba triomfalment aquesta bella fuga.

3. MOZART, W.A. Sonata en La major, per a piano i violí.

La Sonata en La major, per a piano i violí de Mozart [...] data del 1778. És una exquisida composició plena de bon humor, de bonhomia, i de jovenívola i dolça malícia. El primer moviment, molt orquestral, sembla un Allegro de simfonia que tractés d'evocar l'obertura d'una comèdia musical.

El primer tema s'inicia amb una joiosa i lleugera fanfàrria:

a la qual succeeix, després, un període complementari, que sembla una tornada italiana curta i joliva:

Modula vers Mi major per a permetre l'entrada de la segona idea. Aquesta consta de tres períodes amb repetició de cadascun. El primer període és un prest i deliciós arabesc que va enrotllant-se sobre sí mateix amb una gràcia encisadora.

Es completa amb un període secundari més rítmic, que canta i saltirona alegrement:

Després de la repetició d'aquest període, el seu ritme dona naixença a una fugitiva variant melòdica, de la qual el joc musical, ben italià, produït per l'alternativa tercera major i menor, dona momentàniament una ombra delicadíssima i exquisida:

Però la plena alegria retorna de seguida amb la cadència francament major:

Llavors un tercer període ve a desplegar el seu creixent orquestral i vocal, joiosament trepidant:

per a conduir de nou a la cadència, insistentment repetida, i que una petita coda ve a proclamar, portant-nos el record de la fanfàrria inicial:

El curtíssim desenrotllament s'inicia amb una doble exposició modulant de la fanfàrria del primer tema, ara en sentit invertit, i amb intervals alterats:

Acte seguit un petit període diferent ens condueix de nou al to de la major, en el qual la fanfàrria triomfant fa la seva reaparició. Tota la reexposició que ella inicia es fa normalment servant cadascun dels elements temàtics, sempre fresc i joiosament mogut, el seu propi caràcter.

El tema con 6 Variazioni amb el qual acaba l'obra és exquisit de jovenívola fantasia. El tema és un *Andante grazioso* encisador per la seva gràcia, a l'ensem ingènua i noble, i com impregnada de somrient i plaent dignitat:

En la primera variació corre i llisca el piano tot sol, amb flexibles i amables sinuositats:

En la segona variació, al contrari, és el violí que postureja amb gràcia jovenívola, per contar-nos junt amb el piano, alguna historieta graciosa i còmicament pomposa:

En la tercera variació, piano i violí, amb frescor i alegria, sembla que dialoguin i juguin a perseguir-se i a oposar-se:

El violí, en la quarta variació, es posa a cantar amb més expansió, però amb un insistent maliciós somriure en la seva tendresa, i també amb algunes postures delicadament còmiques:

En la segona part d'aquesta variació, el violí comença a dir coses una mica més sentimentals, i el piano reflexiona, després, tot sol, amb un somriure un xic somniador. Però violí i piano conclouen ben aviat, units tots dos en un esclat sense neguit.

En la primera part de la quinta variació, van tots dos junts, violí i piano, posturejant de nou, ara com misteriosament, i amb una decisió rígida i menuda, molt entretinguda:

En la segona part s'oposen còmicament, de tant en tant, l'un a l'altre, per acabar de nou units amb plaents posats. En la sisena variació condueix al fi de la sonata amb una dansa enjogassada, en la qual van girant i saltant els dos instruments fins que s'aturen units per a cloure l'obra amb una petita afirmació d'alegria satisfeta:

4. BACH, J. S. "Sarabanda, gavota i giga", VI Suite Anglesa.

El conjunt de la sarabanda, de la gavota i de la giga de la sisena suite anglesa de Bach forma una bella sèrie de peces que ofereixen contrastos molt ben encertats. Cadascuna d'aquestes pàgines és verdaderament típica del punt d'elevació, de simplicitat o d'activa grandesa que Bach ha aconseguit en la composició de les seves suites.

La Sarabanda és un admirable recitat tot impregnat del més punyent dolor. De la dansa de sarabanda sols hi roman el ritme, però esdevingut aquí com uns passos que es farien inconscientment, tot parlant en la profunditat de la desolació. Parla, canta, plora, prega l'emocionant melodia! És com un coral a quatre veus que exhalés una deploració talment germana de les d'un Monteverdi en l'*Orfeo*:

La variació anomenada doble ve a donar, després, encara una major desolació, sota el revestiment ornamental que sembla cubrir el bell cos espiritual de la sarabanda.

Aquests ornaments, lluny d'aminorar la intensitat de la tristesa que omple la sarabanda, en el seu primitiu estat, vénen al contrari, a punt per a completar la seva expressió de desolació.

Finit el primer exposat del dolorós esdeveniment que motiva tanta recança, l'ànima, més solitària encara, i més perduda en els seus dolorosos records, sembla evocar un a un, alguns caríssims detalls de la vida o de l'ésser de l'estimadíssim Absent. Contempla amb piadosa complaença aquells menuts i preciosíssims aspectes, ara per sempre desapareguts. Aquesta més íntima evocació, diríem fa tremolar d'emoció la veu que canta, la paraula que recorda aquells mil resos que broden la vida, i testimonien, millor que molts actes esclatants, l'encís d'un ésser i la bondat del seu cor.

Així la variació ornamental, que va repetint-se, en el seu fons la lloança de l'Absent, pel dol que la seva pèrdua ha portat a l'ànima vídua, acaba de fer més manifesta i viva, per mitjà de la intimitat de l'ornamentació, aquest dolor i el de l'amor crucificat que la pateix. L'ànima talment s'isola, per dir-ho així, amb els seus records, i tota la seva vida es concentra en la contemplació interior de les delicadíssimes gentileeses del que ella estima i plora:

La gavota en re menor que segueix, és una veritable germana de les nobles i belles gavotes per a violí o per a violoncel sol. El motiu inicial:

serveix també de motiu principal a la segona gavota, o museta, en re major, que fa de trio. El canvi de mode, del menor al major, transforma el caràcter del motiu que de francament rítmic, en menor, esdevé més melòdic en major:

L'oposició de caràcter, entre els dos fragments que integren les gavotes, expressada per les tonalitats i la presentació instrumental, sense deixar de servir la unitat de tema, és ben encertada. Aquestes gavotes formen un perfecte intermedi, com un divertiment del tot popular, entre la dolorosíssima interioritat de la sarabanda, i l'esclat vigorós de la giga que vindrà després. No es pot definir en quins casos Bach és més creador; si en les fugues, en les suites de clavecí, de violí o de violoncel sol, en les sonates, en les obres d'orgue, o en les monumentals *Missa*, *Passions*, *Cantates* i altres obres religioses. En cada cosa, ell ha posat la novetat meravellosa del seu geni, i tal és la potència de la seva invenció, que quan l'ha projectada sobre una forma de música, aquesta no sembla haver mai existit abans d'ell.

Això és la reflexió que hom pot fer davant de l'extraordinària giga que clou aquesta bella suite. Si la sarabanda ha aconseguit una transcendència d'emoció que deixa molt lluny d'ella totes les sarabandes escrites pels predecessors i els contemporanis de Bach, la giga que ve es troba inaudita entre les giges, i ningú no hauria pogut prenunciar que el ritme saltironant d'aquesta dansa tingués en ell possibilitats de rebre tanta amplària, tanta fulgorant energia, tanta formidable potència.

Aquesta giga és construïda en forma de fugato a tres veus, sobre aquest vigorosíssim subjecte:

El contrasubjecte augmenta encara l'autoritat, àdhuc es podria dir la tossuderia d'aquest ritme, subratllant cada accent del compàs ternari de la giga amb notes

destacades, a les quals succeeix l'acalorament d'un motiu d'escala interrompuda per nervioses notes repetides:

Quan entra la tercera veu, la primera es posa a fer tremolar un trino que inicia el domini d'aquest ornament en aquesta giga. Els trinos anirant després multiplicant-se i intensificant-se durant tot el transcurs d'aquesta robustíssima peça. Donaran extraordinari relleu i esclat a la incessant creixença d'energia, que es reforça cada vegada més en el desenrotllament dels altres motius temàtics.

En la segona part de la forma binària d'aquesta giga, el subjecte i el contrasubjecte van en sentit invertit:

I l'animació i l'energia van creixent, fins que el motiu del subjecte és dit conjuntament, en sentit dret per una veu, i en sentit invertit per una altra, mentre la veu més aguda proclama triomfalment la tònica, re, al voltant de la qual s'han mogut irresistiblement tots els elements d'aquesta giga de tant increïble potència.

5. MOZART, W.A. Sonata en Sol major, per a piano.

La Sonata en Sol major per a piano de Mozart és una agradabilíssima composició, molt clara i harmoniosa. El primer moviment és un Allegro en forma de sonata amb dos temes i pont. La primera idea, graciosa i delicada:

Va seguida d'un passatge de transició, o pont, molt curt i ben decidit:

que condueix a la segona idea, en re major, composta de tres petites frases. La primera, amb un pedal de dominant de re, és la més cantadora en sos inicis:

és repetida amb ornaments. La segona, més llarga, és més saltironant:

Es repeteix dues vegades. La tercera, conclusiva, fa alternar els ornaments ràpids amb un record de les síncopes de la primera frase:

L'exposició acaba amb un petit motiu de coda, simple cadència una mica ornada:

La part mitjana d'aquest Allegro és molt curta, i consta de dues petites frases diferents, emparentades, la primera amb el caràcter de la primera idea, i la segona, amb els destacats de la segona. La reexposició es fa normalment.

L'Andante, en do major, és un lied en tres compartiments. El primer és una exposició de forma-sonata, però amb el caràcter expressiu apropiat a un Andante. La primera idea és una frase molt cantant en do major:

Un passatge de transició sembla continuar la melodia, llevat el fet de modular vers la dominant de sol major:

En Sol Major es manifesta la segona idea, més ornada en el moment de la seva aparició:

però que esdevé ben aviat tant cantant com la primera idea. S'interromp i acaba després amb una caiguda molt ornada i delicadíssima. El compartiment del mig s'inicia amb una lleugera melangia, i desenrotlla la primera idea en forma de diàleg més inquiet, i àdhuc amb una mica de severitat. Però la nerviositat ben aviat s'apaivaga per a deixar que la reexposició, en el tercer compartiment, es faci amb la mateixa dolcesa i tranquil·litat que ha estat feta l'exposició en el començament de l'Andante.

Un record de la primera idea acaba amb la més serena amabilitat. El Presto que clou la sonata és també en forma de sonata amb dos temes i desenrotllament, però aquí,

el caràcter, ben adaptat a un divertiment final és molt enjogassat i ràpid. La primera idea, molt variada, s'inicia amb un motiu com de cançó:

Es fa després més rítmica, i serveix per a començar a conduir vers la segona idea. El passatge de transició revesteix aquests dos aspectes. El primer ben rítmic:

El segon més melòdic:

La segona idea, molt graciosa i somrient, s'inicia amb un primer període posat sobre el pedal de dominant de re major:

El segon període, complementari, és com un desenrotllament dels elements del primer:

El tercer període que cerca la conclusió és més lleuger i finalment divertit:

Encadena amb una coda formada per tres elements ben contrastats i característics:

La part mitjana del Presto és ocupada per un desenrotllament del tercer motiu de la primera idea, del segon motiu del segon període de la segona idea, i dels dos darrers elements de la coda. La discussió que la cadència de la coda hi sosté amb sí mateix, dóna naixença a un bonic diàleg, tot cantador i dolçament coquet, però tant animat com tots els elements d'aquest final.

Després d'una interrupció immobilitzada en un silenci general, la reexposició, tant plena de bon humor i de gràcia com ho fou l'exposició, ve a concloure l'obra, que acaba afirmant peremptòriament la cadència perfecta, amb dos acords relluents i definitius.

*

6. BACH, J. S Sonata en fa menor, per a piano i violí.

L'admirable *Sonata en fa menor* per a piano i violí de Bach s'obre amb un Largo d'una bellesa verdaderament colpidora. Al piano, un motiu d'expressió ensems tranquil·la i melangiosíssima:

Handwritten musical notation for the first staff of 'The Rose Tree'. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). There are slurs over the first four notes and the last four notes.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is for the vocal melody, the middle staff is for the piano accompaniment, and the bottom staff is for the bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a simple, handwritten style with some corrections and annotations. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bottom staff.

305

ara continua, com tractant d'explicar millor el motiu interior de la desolació que la motiva.

Va desplegant la seva aspiració en una llarguíssima frase composta de quatre grans períodes, dels quals s'exhala la més corpenedora emoció. El primer gran període va de fa menor a la bemoll major, i el trobem que acaba amb afirmació de recollida i fervorosa esperança:

La primera part del segon període està impregnada tota ella d'aquest mateix conhort d'esperança, i prega amb ardent confiança, en les tonalitats majors:

Però la inquietud i la melangia, de nou envaeixen l'ànima que va pregant, llavors amb punyent insistència fins que es detura com llançant un crit d'implorant desolació:

Enmig d'aquesta fosca i ombr[ívol] atmosfera s'inicia el tercer període; però s'aixeca altra vegada la veu sempre humilíssima i ardent del violí, i la seva publicació esdevé tant insistent que commou tots els elements. L'ondulació dolorosa es fa lluminosa i apacible com un dolç bressoleig:

I la meravellosa pregària s'eleva i va portant cada vegada més amunt, grau per grau, la seva suplicació i el seu amor. S'exalta magníficament:

però ben aviat es tranquil·litza, esdevé pacient, i la sentim concloure amb una augusta obediència, en l'amarga tonalitat inicial de fa menor:

Llavors, el quart i darrer període ve a confirmar tots aquests sentiments, resumint sublimament tots els anhels del cor, en un formidable clam de l'ànima.

que cedeix ben aviat i esclata en un dolorosíssim sanglot:

La fervorosa i humil pregària intenta encara més aixecar-se. Però ja no pot pujar més. Davalla poc a poc en una cadència que sembla obeir de la faisó més sublim, i el seu *Amén* s'enclota en l'abisme insondable de les supremes tenebres...

El besllum de les clarors eternals sembla ara amorosir els seus ulls, ja closos a la terrestre llum. A través de les llàgrimes, una pau sagrada sembla profetitzar les inconegudes beatituds:

Així va desplegant-se aquest admirable Largo, expressant successivament tots els matissos del sentiment, des de la interrogació dolorosíssima fins a la confiant pregària, i des de la immensa desolació fins a l'esperança obedient mentre el dolor i l'amor omplen el cor, del tot fos en l'amargura de la penosíssima prova.

Contemplació del calvari, meditació, potser del crit d'angoixa del Senyor: "Déu meu, Déu meu, perquè m'haveu desamparat?" Adoració i amor que ofeguen el cor piadós mentre contempla l'Adoració i l'Amor patint i triomfant en el Crist crucificat...Aspiració de l'ànima colpejada, que misteriosament es fortifica en l'esclafament del seu ésser...

Misteri i sublimitat, vida i mort, mort i misteriosíssima esperança...Tal semblen ésser els pensaments i els sentiments sembrats per a sempre en aquesta punyent i genial música, que al penetrar en la nostra ànima pobríssima la deixa tota plena de recolliment, d'humilitat i de devota admiració.

L'Allegro que segueix després d'aquest místic Largo és una pàgina activa i severa. Construït en forma binària, o de suite, és un fugat que s'imposa amb [...] un

enèrgic subjecte emparentat amb ell pels seus detalls rítmics i pels seus ornaments melòdics:

Un motiu accessori, més acariciant, ve a conversar dolçament:

Aquest motiu és idèntic al motiu principal de la tretzena invenció a dues veus:

En la segona part de la forma binària s'exposa un subjecte secundari:

seguit del desenrotllament del subjecte principal, del motiu accessori i dels altres elements ja coneguts en la primera part, als quals es barregen els accents planyívols tant freqüents en l'obra de Bach:

i un fugitiu motiu:

que recorda la bressolera de l'*Oratori de Nadal*:

Tots aquests elements, ben caracteritzats, van barrejant-se en una incessant activitat, llevat del record del cant nadalenc que és murmuri solament una vegada. El caràcter resta sempre greu i fosc, únicament endolcit i aclarit pel bressolant motiu accessori, en les tonalitats majors. Es barregen i es despleguen, els esmentats elements, fins que triomfa el subjecte principal, afirmat definitivament en l'obscur to inicial de fa menor.

La tercera part d'aquesta sonata és un admirable Adagio tot planyívol i velat, que va modulant de do menor fins a la bemoll major. És una pàgina de melangiosíssima tranquil·litat, que sembla encongir-se i compungir-se masegada per un dol punyent, d'aquells que deixen l'ànima sense forces i sense desig de vida, únicament girada vers el dolorosíssim record de la tragèdia que l'ha feta vídua.

Al piano, un boirós i incessant balanceig embolcalla de griso esmorteïda la lenta lamentació del violí que plora – tan sol!- amb la doble línia del seu cant planyívol i suspirador.

El pla arquitectural d'aquest Adagio és tant misteriós i velat com el teixit que el recobreix. Consta d'una immensa frase en tres períodes de desigual llargària. El primer període, molt curt, en do menor, serveix d'exposició. El segon període, de desplegament, comença en mi bemoll major:

i modula fins a concloure en sol menor:

El tercer període, més llarg encara, comença en sol menor i modula fins a la mateixa cadència que ha deixat clos el segon període, però aquí en do menor. Un curt període de coda ve com per a conhortar l'ànima desolada, i adormir suaument la seva pena en el repòs d'una confiant esperança:

La peça amb la qual resta closa aquesta sonata és un vigorós fugat que es mou i s'arrossega amb un ritme de giga. El seu subjecte cromàtic, fosc i tossut, va tot carrenquejant:

Una ràpida escala, després, serveix de contrasubjecte. Aquest subjecte engendra un segon subjecte, que fa la seva aparició en la segona part del moviment subjecte que és tant coix i mal girbat com el primer:

Un motiu polifònic accessori:

ve a alleujar, amb les seves voltes gracioses que ja consenten un cert somriure, en les tonalitats majors, l'aspecte sever que revesteix tota aquesta ruda dansa, la qual va girant i rodant sempre amb una robusta activitat, una mica feréstega i com malhumorada. Però el motiu accessori s'imposa poc a poc, i és ell, triomfador, el qui acaba aquesta potent sonata de la qual tots els moviments lents han aconseguit i alcançat l'expressió de les més commovedores sublimitats.

7. BACH J.S. Fantasia i fuga en Re major.

La *Fantasia i fuga en Re major* de Bach, anomenada també *Toccat i fuga* en algunes edicions, és una bellíssima composició concebuda sots un aspecte joiosíssim triomfal, com ja pot fer-nos presumir la seva tonalitat de Re major, la mateixa tonalitat de les antigues trompetes. S'inicia amb un recitat ràpid i esclatant:

que s'interromp ben aviat, sobre la dominant, amb amena autoritat:

Llavors comença un Allegro mesurat, ple de bon humor. Consta d'un motiu pesantment saltironant, i una mica còmicament pompós:

que va repetint-se moltes vegades, amb tot l'aire de contar-nos alguna plaent història. Ben aviat s'oposa a aquest motiu un segon element de caràcter més cantant, i que va acompanyat d'un contrasubjecte ondulós i com xiuxiuejant:

Aquests elements oposats van desenrotllant-se i contrastant-se més i més, sense mai deixar la bonhomia i la quieta alegria que els caracteritzen. Després d'una cadència sobre la tònica de re major:

Un recitatiu més greu intervé, posant interrogacions i reflexions:

Després d'aquesta mena de diàleg, el recitatiu acaba, mig autoritari, mig dubtós, amb la cadència de fa diesi menor:

En aquest to de fa diesi menor, ara, es desplega un fugato amb doble subjecte:

Va desenrotllant-se com en una tranquil·la dolça conversa, una mica melangiosa, però sempre animada i agradabilíssima. Alguns episodis cromàtics vénen ara a fer més variada aquesta deliciosa pàgina, plena de detalls encisadors, i de la qual l'interès expressiu no flaqueja en cap moment. Però, quan aquesta apacible conversació ha finit, heus ací que intervé de nou el recitat, fent alternar sempre interrogacions i explicacions, dubtes i afirmacions:

Sembla que sigui el problema tonal l'objecte del litigi. Molt nombroses, en efecte, prou perllongades i àdhuc, - donades les costums de l'època-, gairebé llunyanes fóren les modulacions, en tota aquesta fantasia. Sembla que la supremacia del to de re major sia una mica amenaçada. I el recitat, sens dubte, discorre per a reivindicar els seus drets.

Per fi, després de moltes discussions, el recitat pot concloure sense cap altra oposició. Aquesta conclusió, la fa amb una victoriosa proclamació verdaderament admirable, de l'excel·lència del to de re major, que floreix amb esplèndida amplitud, i amb suprema i nobilíssima resplendor:

Llavors, enmig d'aquest goig i d'aquesta alegria, la fuga com embriagada, s'abandona a una alegríssima giga que comença amb un subjecte dolçament saltironant:

que el contrasubjecte ve a empènyer més encara vers la dansa:

Tots dos, llavors, aniran sempre amplificant, insistint, dansant, cantant, sonant les trompetes, proclamant més i més triomfalment aquesta gran victòria i aquesta major excel·lència del to de re major. Enmig d'un enrenou joiosíssim i formidable, el pedal de dominant tremola de goig en un trino que és com un repicat de tambor sobre el qual les agudes trompetes llancen les llurs notes triomfals:

D'elles davalla, en remolí, un arpegi foll de glòria, que s'en va fins la profunditat dels baixos, en una poderosíssima subdominant alterada, que és una apoiatura sensible i amorosa de la, dominant de re:

sobre les quals la melodia, increïblement exaltada, clama la resplendor de re major amb insuperable magnificència».

[Blanche Selva] Firma

VI

Barcelona, 8-IV-1927.

«Benvolguts oients:

Tranquil i afectuós és el “preludi i fuga en La bemoll major”, dissetè del primer llibre del *Clavecí ben temperat* de Bach, que havem escollit per a obrir aquesta sisena sessió. El preludi, dolç i graciós, és com una mena d’invenció a dues veus, basada sobre un motiu senzill i encisador:

les incessants repeticions del qual serveixen per a formar els llargs i apacibles arabescs que es despleguen cada vegada més en el transcurs de la peça, fins que tornen de nou a un caient més concentrat per a l’afirmació dolça i segura de la cadència terminal:

La fuga, a quatre veus, és construïda sobre un subjecte afectuós i recollit:

que va seguit de la dolça vocalització del graciós contrasubjecte:

Subjecte i contrasubjecte van repetint-se i desenrotllant-se, durant tota la fuga, dins una atmosfera sempre suau i harmoniosa, amb una claror mig apagada, com de clarobscur o de besllum, que s’entristeix solament un instant, amb la dolça melangia de les modulacions a les tonalitats menors veïnes. Però ben aviat la claror esdevé de nou apacible, i deixa créixer i manifestar-se un interior fervor, cada vegada més plena d’entusiasme.

La darrera exposició de la resposta:

va desenrotllant-se amb aquest creixent entusiasme, animat per una bella progressió ascendent:

fins que acaba amb la darrera exposició del subjecte, ara proclamada amb una radiant afecció, per la veu de soprano, a la qual acompanya la jubilació, humil i fervorosa, de les altres veus. Totes plegades conclouen amb una cadència que és com un Amén de perfecta obediència i de dolça caritat:

2. BACH, J. S. Preludi i fuga en Si bemoll. *Clavecí ben temperat*, llibre segon.

El preludi i fuga en Si bemoll major, número 21 del segon llibre del *Clavecí ben temperat* és una d'aquelles composicions que no poden ésser descrites amb paraules, ni prefigurades amb imatges precises. Una vegada més, per a suggerir una mica la naturalesa de la llur bellesa feta d'abundància, d'imprevist, d'harmonia i de bondat, cal recórrer a l'evocació de les ones del mar tranquil, o de les activitats inesgotablement felices dels éssers celestials cantant i enllaçant-se en harmoniosíssimes danses, en la claror infinita de l'éter insondable.

Sens dubte que Bach no intenta descriure cap aspecte, perquè altrament li era inconegut, del nostre mar de llum blava. Ell no conegué mai el soroll encantador de la respiració del mar en la calma, ni la cançó dels seus jocs d'escuma argentada, quan l'aigua bellugadissa s'enretira, després del seu bes fugitiu a l'arena fina i dolça, o als palets rodoladissos.

Però, amb tot i ésser forçosament irreal, són aquestes les imatges més conformes als afectes que experimenta l'esperit dins el seu recolliment, quan escolta aquests admirables jocs d'onades que hi ha en les melodies sense fi de Bach, i que contempla les seves ideals construccions enmig l'espai immaterial. Tals són els pensaments que acudeixen al nostre esperit quan intentem parlar de la música d'aquest preludi en si bemoll major.

Amb quina inexpressable amplària i amb quina suavitat dolcesa es mouen les melodies que s'escampen per la immensitat apacible! Quins arabescs preciosos i sempre nous dibuixen les línees sonores, flexibles i bellugadisses com les que fa l'aigua del mar damunt les platges llises i arrodonides! Quina plenitud de vital alegria, d'amorosa bondat i d'absoluta seguretat omple el cor paradisiàc que canta i plasma en l'espai espiritual, les danses més belles, nobles i dolcíssimes que pot somniar la mística contemplació de l'artista!

Bach ha sabut inscriure totes aquestes grandioses i exquisides visions en l'humil arquitectura d'un preludi, encara que, de fet, renovant la forma d'aquest amb disposicions eixides de la forma suite, i àdhuc amb les de la forma característica de la sonata per l'efecte d'una quasi reexposició del motiu inicial:

però, per molt mestrívola que sia la forma material d'aquesta composició, no és res en comparació amb la immensitat de bellesa que evoca el seu contingut immaterial, quan el pot percebre un esperit contemplatiu i un cor humil i atent.

Després d'aquest bellíssim preludi s'exhala una fuga tota gràcia i afectuosa tranquil·litat. El seu subjecte, amb tant dolces i delicioses sinuositats:

va repetint-se i engendrant melodies accessòries sempre noves i apaciblement mogudes. Així van entrelleçant-se les tres veus, fins que acaba la fuga, [acabant] llavors amb una dolça i definitiva certitud en l'harmonia pau que ha donat vida a tota aquesta composició de suau i perenne bellesa.

*

3. MOZART, W.A. Sonata en Sol major per a piano i violí.

La sonata en sol major, per a piano i violí de Mozart (número 6 de l'edició Peters) data del 1778. Consta de dos moviments. El primer moviment és un *Allegro cum spiritu* en forma de sonata. La primera idea és mot clara, senzilla i dolçament expressiva:

Després de la seva exposició feta pel violí, la frase s'interromp i un segon element, més rítmic intenta entrar:

però no continua, i la primera frase és exposada ara, de nou, pel piano. Un tercer element, ben rítmic, com si fos una petita marxa, succeeix a la melodia inicial:

Després comença el pont, bastant llarg, compost de dos elements. El primer no és altra cosa que un petit desenrotllament del segon període de la primera frase. Modula vers la dominant de re major, sobre el període de la qual és exposat el segon període del pont, viu i alegre:

La segona idea, molt llarga, consta de quatre frases. La primera frase, deliciosament fresca i alegrement espiritual es divideix en dos períodes. El primer període fa:

i és aquest el segon:

La segona frase, complementària dues vegades repetida, és més agitada, i comença sota un aspecte menor:

La tercera frase, conclusiva, és una fórmula de cadència també dos cops repetida:

La quarta frase, de coda, la formen dos records, l'un del motiu inicial de la segona idea, l'altre del segon element del primer tema. El desenrotllament s'inicia amb aquest segon element del primer tema, ara en La menor. Engendra després un nou període, modulant, molt interessant amb el seu ritme decidit i el seu contramotiu cromàtic.

Un insistent pedal de dominant menor de sol fa intervenir, després, el segon element del primer tema, en el seu primitiu aspecte. Deixa lloc, de seguida a la reexposició, la qual és en tot, completament conforme amb l'estructura habitual. La sonata consta encara d'un Allegretto, la forma del qual es troba emparentada amb la de certs Minuets. S'inicia amb una frase molt graciosa i senzilla, en sol major:

Un segon període, diferent, modula fent de pont:

Ve una segona frase, en re major, directament eixida de la frase inicial:

Es repeteix dues vegades, la segona amb una diferent presentació instrumental. L'acabament de la repetició d'aquesta frase s'allarga més, i deixa lloc, després a un conducte que ve a interrompre's. Després d'un silenci, la frase inicial apareix dues vegades diferentment variada, en sol major.

Un trio, en sol menor, ofereix una frase de construcció ternària, com de lied. La seva dolça melangia i el seu ritme de *Siciliano* fan un molt reeixit contrast amb l'alegra gràcia de la part inicial:

Després, ve a reexposar-se íntegrament tota la part inicial de l'Allegretto, ara seguida per una coda dues vegades repetida, ben afirmada pels instruments:

amb la qual, àgil i elegantment alegre, acaba aquesta amable sonata.

*

4. BACH, J.S. Partita en Si bemoll major.

La primera partita en si bemoll major de Bach data del 1731. És una de les més exquisides suites de Bach. El preludi, deliciós i expressiu arabesc cantant, delicat i ample a l'ensemble, s'inicia amb aquesta bella melodia:

L'Allemanda comença amb una molt moguda i amable ondulació:

sobre la qual, ben aviat, pren relleu un dibuix sincopat més expressiu, que fa de pont per a conduir a una segona idea, en fa major, més rítmica i ben joiosa:

La segona part de l'Allemanda conté els mateixos elements dels quals ja ha fet ús la primera, però amb altres tonalitats, tal com ja és de costum. La Corrente, amb el

fons bellugadís del seu ritme ternari igual i continuat, sobre el qual es destaca un ritme noblement angulós, és construïda com l'Allemanda, amb un primer element:

que deixa lloc, després a un passatge de transició que ve a aconseguir una segona idea a la dominant, la qual es presenta aquí amb dos períodes; aquesta segona idea no és res més que el motiu inicial presentat en fa major.

La Sarabanda és tota plegada una bella frase, ampla i noble, de la qual l'ornamentació rítmico-melòdica ofereix un cert parentiu amb la melodia del preludi. Aquí el caràcter propi de la sarabanda li dóna, naturalment, més amplitud i més solemnitat:

A la sarabanda succeeix un adorable Minuet, tot gràcia i delicadesa:

El segon Minuet que fa de Trio, fa un deliciós contrast amb l'ondulós teixit del primer Minuet. Aquest segon minuet és construït sobre uns pedals harmònics que l'emparenten amb les Musettes. La seva melodia, molt simple i finíssima, és exquisida d'elegància i senzillesa:

La partita acaba amb una Giga que és una delicada meravella. Aquesta giga ofereix la particularitat de trobar-se una mica emparentada amb una giga de Domenico Scarlatti:

i sobretot (i aquí es tracta d'una relació temàtica molt estreta i perllongada) amb l'acompanyament d'orquestra de l'Ària "Jo t'imploro i jo temo" de l'*Ifigènia a Tàurida* de Glück:

Aital coincidència, tant flagrant, resta encara inexplicable. Aquesta giga, molt italiana de caràcter, és d'un encís únic, tant per a la perfecció de la seva línia general, com per l'exquisitat de la seva presentació instrumental. Així es clou aquesta harmoniosa partita, deixant després d'ella com un regust encisador.

5. MOZART, W.A. Sonata en La major per a piano.

La Sonata en La major per a piano de Mozart és prou coneguda per a que sia necessari l'analitzar-la ara llargament. S'inicia amb un Andante grazioso, amb sis variacions. El tema, que és una frase ternària, dita frase-lied, és una deliciosa cançó:

cadascuna de les variacions ve a revestir-la amb nous i graciosos ornaments, sense canviar-li el seu caràcter, com no sia aquella lleugera melangia que ve a portar-li la tercera variació en La menor. El Minuetto té un caràcter de minuet de simfonia. S'inicia noblement, amb una amplitud molt allunyada de l'antiga menuda delicadesa que tenia el minuet en el segle anterior:

El Trio, en Re major, el forma una exquisida frase la més deliciosa de tota la sonata, amb la delicada cançó del tema inicial. La melodia del trio es troba sempre repetida, com un eco, amb una altra instrumentació. Té una frescor, una lluminositat encisadores en la seva senzillesa elegant, somrient i noble a l'ensems:

La sonata acaba amb un Allegretto “alla turca” massa conegut i desformat, sota el nom de *Marxa Turca*, per una multitud de persones que s'anomenen professors de piano sense conèixer la música, i sense ni saber realment tocar l'instrument, els quals no fan més que atropellar la dissortada Marxa, posant-la a l'[abast] de tots els llurs deixebles – grans o petits- que maltracten el piano...

Aquest Allegretto no té de turc més que el nom, i la fórmula exterior que la moda d'aquell temps volia qualificar de turca, o d'indiana, o de qualsevol altre país més o menys inconegut dels quals prenien semblants noms. En realitat, és més a prop de la música hongaresa que de cap altra, encara que la influència sigui molt llunyana i sense caràcter racial verdaderament específic:

6. BACH, J.S. Sonata en Si menor, per a piano i violí.

La sonata en Si menor, per a piano i violí, és una de les més belles que es troben en l'admirable sèrie de sonates de Bach. S'inicia amb un punyentíssim Adagio que fa pensar en alguna de les més commovedores deploracions de les *Passions*, sobretot en aquella Aria que la tiple canta després de la mort de Jesús, en la *Passió segons Sant Joan*, amb un seguit sanglot que esqueixa el cor:

Aquesta Aria de tiple, amb acompanyament de dues flautes i un oboè de caça, sobre el fons del baix continu té una disposició instrumental semblant a la de l'Adagio de la present sonata. Els dibuixos que expressen les lamentacions de les flautes s'emparenten amb els que diuen els planys tan dolorosos del piano, al començ[ament] de l'Adagio de la sonata:

i sobretot amb la cadència del violí, a la conclusió d'aquest mateix Adagio:

En la sonata, potser més immensament encara que en l'Aria, la magnífica frase principal, de forma binària, és talment un irresistible i sublim crit de desolació, que esclata en la tristor aguda, velada i agitada, de la solitud de l'ànima vídua, enmig la buidor immensa de l'espai.

Cosa estranya i verament admirable, que d'un conjunt de veus, conjunt que testimonia doncs l'aplec de varies persones, pugui eixir-ne l'evocació de la solitud, i que la dolcesa d'una comuna lamentació no faci més que accentuar i manifestar millor l'isolament del cor.

Aquesta música humaníssima expressa així involuntàriament sens dubte, però amb viva realitat la diferència d'intensitat del dolor segons el grau d'amor que pot unir els éssers, grau que es troba en relació amb el grau d'amplitud i de profunditat de les ànimes que estimen i sofreixen. Aquí el dolor del violí ho omple tot. Les flautes no es lamenten en relació amb ell, més que d'una manera llunyana. Cap consolació no pot

venir-li dels seus companys de misèria, perquè aquests, si bé estan tristos i afligits, no han perdut, però com ell, el mateix centre del seu cor, i l'únic tresor de la seva vida.

Així contemplant aquest meravellós Adagio, hom podria pensar, per exemple amb l'expressió dolorosa de la desoladíssima Magdalena en el sepulcre, ella la que s'estimava l'Amic del seu cor més que no pas tots els altres, perquè ella tenia un cor més sensible, més amorós, més humà, i més capaç així de sofriment que no ténen pas les més petites ànimes que la rodejaven.

L'Allegro que ve després d'aquest sublim plany fa l'efecte d'una dansa encara encongida i melangiosa que intentés distreure l'ànima de la seva desesperació, oferint-li un espectacle de gràcia i de vida, sense colpir els seus ulls ofegats per les llàgrimes. Aquest Allegro és un fugat, d'estructura ternària, amb reexposició, establert sobre un subjecte menut, però sanament i exquisidament enèrgic.

Té la gràcia d'una gavota i el nerviós saltironament d'una *Bourré*, aquesta delicada dansa, en l'afectuos desplegament de les seves figures, que en la part mitjana de l'Allegro s'aclareixen en l'ablaniment de les tonalitats majors:

L'Andante que ocupa el lloc central d'aquesta bellíssima sonata és una admirable melodia, plena de tendresa i de consol. Sembla com si l'esperança vingués a bressolar en una dolça claror, i en una feliç certitud, l'ànima fins ara tota adolorida. Consta d'una llarguíssima frase en cinc períodes.

El primer període és com una ampla i dolça respiració de deslliurança. L'ànima encara resta com velada per l'inconscient record de l'inexpressable desesper que acaba

de sofrir, però un molt apacible somriure dilata el seu rostre melangiós, i un confiant abandó dona descans als seus membres:

Aquest període és repetit, poc després integralment en el to encara més clar de La major, però ens fa l'efecte d'haver-se endolcit perquè la melodia és dita ara en un to de veu més greu. El segon període, en si menor, apareix impregnat de melangia i porta una certa inquietud:

El tercer període s'inicia en mi menor, murmurant el seu bressolant i melangiosíssim motiu, tot fet amb accents apoiaturals, de dues en dues notes, que recorden els planys del primer Adagio, com si enmig del somni, els sospirs de tant en tant, no deixessin d'aixecar i commoure el pit:

Modula en fa diesi menor, un xic inquiet encara, i sempre melangiós:

Però un conducte de dos compassos ve a conduir-nos de nou en el to de Re major, apaivagant tota inquietud, com si una mà amiga es posés, acariciant, damunt el front febrós d'un malalt. I la serena melodia inicial ve a reexposar-se per complet, com a quart període, bressolant amb una creixent dolcesa l'ànima que confiadament s'és adormida. Llavors, fent de cinquè període, l'ondulós motiu de l'inici del tercer període també és reexposat, ara en major, i sembla així encara més acariciador i maternal. Tot l'Andante conclou en una afirmació de sereníssima certitud i de dolcíssima i feliç claror:

La sonata té per a conclusió un Allegro enèrgic i joiós, construït en forma de suite-sonata (forma binària amb reexposició del tema principal en el to inicial) sobre un subjecte presentat amb un doble contrasubjecte:

al qual s'afegeix un curt però molt important conducte amb ornaments d'estil italià, que anirà desenrotllant-se molt en el transcurs del moviment:

Tots aquests elements van repercutint amb noble vivacitat, de l'una a l'altra de les tres veus, per a formar la primera part de l'Allegro. La segona part s'inicia amb una variant del subjecte i dels seus contrasubjectes:

que és exposada així a cadascuna de les veus. Després el primer aspecte del subjecte s'imposa joiosament en La major, to al qual respon el de mi menor. Aquest segon aspecte del subjecte, amb noves variants dels contrasubjectes, vol imposar-se sobre diversos graus del to de mi menor, però l'ornament del conducte del primer subjecte s'apodera de la situació i condueix al to de si menor, en el qual és reexposat amb una joiosa autoritat, el subjecte en sa forma inicial, i ornamentat amb un nou contrasubjecte, tot saltador i florit:

El segon aspecte del subjecte, que té el paper de segon subjecte, ve a servir de complement al primer, per a concloure amb poderós esclat el bell final, ple de sana energia, d'aquesta tant admirable sonata.

7. BACH, J.S. Concert Italià.

El *Concert en estil italià* de Bach data del 1735. És una encertada creació de Bach, pel clavicèmbal sol, dins l'estil dels *Concerti* de Vivaldi, per a violí i orquestra d'arc. Bach professava una gran admiració per aquests *Concerti* de Vivaldi, els quals ell havia transcrit per a clavicèmbal sol. Aquesta arquitectura i aquest estil tant li plagueren

que escriví, després, un bon nombre de *concerti* per a diversos instruments principals i orquestra d'arc, i també aquest concert per a clavicèmbal sol, sense orquestra.

La disposició instrumental, com l'arquitectura, s'hi troben conformes amb els seus models italians, dels quals la transcripció que Bach en va fer per a clavicèmbal sol, li havia ensenyat de disposar l'escriptura d'aquest instrument per a evocar la col.laboració de l'orquestra.

Així trobem en aquest concert, la mateixa distribució de *tutti* i de *solí*, i les rèpliques instrumentals hi són disposades per a donar més animació al diàleg general. El primer moviment és un Allegro molt decidit, molt clar, i verdaderament alegre. El *Tutti* s'inicia amb aquest tema principal ben rítmic:

al qual succeeix un període de transició, més melòdic i elegantment mogut:

i un període complementari molt important, en el qual un motiu rítmic característic ve a saltironar en els baixos:

quan aquest *tutti* ha acabat amb una cadència ben franca i esclatant:

s'exposa un solo, amb una frase més delicada, que acompanyen les notes repetides de l'orquestra, de la qual sobresurt de tant en tant el violoncel, que repica al violí solista amb el motiu rítmic del període complementari:

Així va, com en un verdader concert d'instrument solista amb orquestra, el desplegament de l'obra, mig partida en tutti, que repeteixen sempre els elements de l'exposat inicial, però en diverses tonalitats i més fragmentàriament, i en *solí* sempre diferents, en els quals el violí recitant és acompanyat per l'orquestra i dialoga amb ella. Tot això va desenrotllant-se amb alegria i tranquil·litat, fins que el *tutti* inicial s'exposa de nou per complet, per a concloure definitivament l'Allegro.

L'Andante que segueix és tractat en aquest concert segons el concepte d'un recitatiu mesurat, per a violí recitant, acompanyat d'una part de baix continu, que podria ésser per un violoncel i una viola de l'orquestra. És una bellíssima frase en re menor, molt ornada i expressiva, i cantant amb dolça i greu dignitat. Els instruments acompanyants comencen sols, creant l'atmosfera de melangia i de tranquil·litat en la qual la noble melodia ve a cantar, adés amb molta tristesa, adés amb més esperança, sempre amb molta vibració interior, dolça i ardent:

La construcció general d'aquest Andante és en forma binària; la primera part acaba en Fa major, després d'un llarg i molt expressiu pedal a la dominant, que comença així:

i va creixent d'intensitat expressiva i sonora fins a la magnífica caiguda de la frase sobre la tònica de Fa major. La segona part continua l'explicació i el recitat expressiu semblantment acabats amb un pedal de dominant, ara en re menor, que ve a caure sobre la tònica de re menor. Sobre un pedal de tònica d'aquest to una frase conclusiva:

ve a cloure l'Andante com amb una reflexió més interior, més dolça, però sempre melangiosa, que resumeix tota la significació expressiva del mateix Andante en un més concentrat pensament.

L'obra acaba amb un Presto que rep, com l'Allegro inicial, la construcció del concert amb orquestra. És construït amb una disposició anàloga a la del primer Allegro, llevat del caràcter de les idees musicals, que són aquí més ràpides, més enjogassades i lleugeres que les del primer temps. El *tutti* s'inicia amb aquest joiós motiu:

El solo es desplega sobretot amb aquest altre motiu més lleuger:

Tot el conjunt de la peça és bellugadíssim i esclatant, amb mil detalls delicats i graciosos, sense que l'animació joiosa mai no s'afluixi o es retardi. L'escriptura instrumental, molt clara i ben sonora, és d'una netedat i d'un esclat dignes d'encantar als vells mestres italians als quals Bach es proposava imitar, i sota l'impuls dels quals el seu propi pensament va reluir amb una agradabilíssima vivacitat».

[Blanche Selva] Firma

VII

Barcelona, 12-V-1927.

«Benvolguts oients:

El preludi i fuga en Sol major, quinzè del segon llibre del *Clavecí ben temperat* de Bach és una pàgina de deliciosa frescor i de tranquil·la lluminositat. El preludi, construït en forma binària o de suite, encapçala les seves dues parts amb pedals harmònics de tònica i de dominant, llargament perllongats, que donen a la frase un aspecte de museta amb caràcter pastoral:

La fuga, no menys alegre ni amable que el preludi, és a tres veus. Un subjecte joiosament bellugadís:

en companyia del seu contrasubjecte més rítmic:

volta i gira durant tota la fuga, adés complet, adés fragmentat. Va desenrotllant-se, per a trobar el pedal de dominant mentre el ritme del quart compàs del contrasubjecte:

es desenrotlla també amb insistència, desproveït de la seva melodia i esdevingut, ara,

un simple ritme de notes repetides: que es manté insistent i accentuat, cada vegada més, per l'esclat d'un trino, fins que pot aconseguir imposar triomfalment la dominant. Afirmada ja vers les altures, aquesta joiosa dominant i la

tonalitat de Sol, unes ràpides escales vénen a desenrotllar-se al voltant de l'última proclamació del subjecte, i fineix la fuga amb una deslliuradora, noble i joiosa amplitud.

2. BACH, J.S. Preludi i fuga en do diesi menor. *Clavecí ben Temperat*,
llibre primer.

El preludi i fuga en do diesi menor, número quatre del primer llibre del *Clavecí ben Temperat*, és una de les més belles pàgines de Bach i de tota la música. El preludi, humil i molt melangiós, desplega llargament les mogudes i tranquil·les línees de la seva polifonia, amb una continguda emoció. Amoroseix els seus accents amb ornaments “a la francesa”:

i expressa la seva interior tristesa adés amb inquietud, adés amb resignada melangia o amb somrient obediència, però sempre amb dolcesa, ardor, noblesa i bondat.

L'admirable fuga és a cinc veus i fa ús de dos subjectes i de dos contrasubjectes molt contrastants. S'inicia amb el primer subjecte, greu i quasi immòbil, però molt expressiu, amb l'aspirant palpitació interior de la seva doble cadència estructural. Tònica-dominant, dominant-tònica, tot just dibuixada sota la línia alterada del seu revestiment melòdic apoiatural, revestiment que suavitza, al mateix temps que expressa, l'afirmació cadencial essencial. Primer subjecte amb el revestiment de la seva melodia apoiatural:

Estructura harmònica essencial d'aquest subjecte:

El primer contrasubjecte molt tranquil encara, és no obstant ja més mogut:

Tota la part inicial d'aquesta fuga resta exposada dins una solemnia, recollida i obscura atmosfera, que sembla intentar expressar l'augusta i misteriosa tranquil·litat de la nit en una vastíssima catedral gòtica. Entrant l'una després de l'altra en sentit ascendent, les cinc veus van omplint d'harmonia de mica en mica, i cada vegada més clara, el sagrat silenci i l'obscuritat opressiva del santuari.

El contrasubjecte, multiplicant-se i desenrotllant-se cada vegada més, i àdhuc el mateix subjecte principal – que canvia en blanca la seva rodona inicial –, van donant insensiblement més animació a la immobilitat primordial del moviment adormit, i com submergit en la nit. Misteriosament el primer contrasubjecte es transforma en un dibuix més mogut que passa a ser el segon contrasubjecte:

I continua creixent l'animació. És com si la insensible progressió de la claror en l'alba naixent comencés d'animar el poble de columnes i d'estàtues que reposava invisible dins la nau sagrada. Pels finestrals amorosits, una nova vida davalla del cel i s'endinsa en el temple, avivant al tocar-les, una a una, cada forma petrificada i desapareguda en la mort nocturna, i cridant-les totes a la dolça resurrecció de la llum celestial.

Poc a poc, s'omple l'aire de veus harmonioses que esdevenen decidides i conscients, i canten, amb creixent agraïment la lloança de la lluminosa vida en els éssers desvetllats per ella. Ben aviat, enmig de l'animat reveniment del poble catedralesc, sentim la robusta i decidida afirmació del segon subjecte:

que com si fos un nou contrasubjecte, ve a proclamar el seu ritme enèrgic conjuntament amb la repetició del primer subjecte. Llavors continua creixent i animant-se cada vegada més tot aquest món ressucitat, i la fuga desplega amb progressiva amplitud la sonoritat i l'animació agògica, enmig de les quals el primer subjecte, ara retornat al seu ritme

inicial –que fa l'efecte, aquí d'una formidable augmentació- esclata en triomfals i solemnes proclamacions.

Tots aquests elements, desenrotllant-se sempre, i multiplicant-se en vigorosíssims *stretto* expressen cada vegada més poderosament, la victòria joiosa de la claror triomfant que porta, fins als més obscurs recondits paratges de l'immens santuari, la sumptuosa i transfiguradora alegria dels raigs encantats que dansen a través dels vidres màgics.

I la fuga, iniciada en l'encongiment dolorós de l'opressiva obscuritat, acaba amb el gloriós i benefactor triomf del sol vivificant, símbol magnífic i transitori del déu admirabilíssim i eternal.

3. BACH, J.S. Cinquena Suite Francesa per a piano.

La cinquena suite francesa, en Sol major, per a piano, és una de les més fresques i perfectes suites de Bach. L'Allemanda, noblement joiosa i moguda:

La Corrente, més juvenívola i clara encara:

La Sarabanda tan bella en la dignitat graciosa i tendra de la seva deliciosa melodia:

L'exquisida Gavota que punteja amb suau i somrient alegria:

La Bourrée més pesant i rítmica:

La Louré, capriciosament ritmada, i que fantasieja amb una melodia noble i graciosament solemnia:

La Giga, en fi, meravellosa d'esclat amb el seu fugat a tres veus, construït sobre el seu joiosíssim subjecte:

que perllonga el no menys joiosíssim i saltador contrasubjecte:

El subjecte s'inverteix en la segona part:

i el contrasubjecte revesteix un altre aspecte:

sense deixar apagar ni minvar, ni l'un ni l'altre la llur persistent i robusta lluminositat. Totes les peces d'aquesta suite, tan perfectes d'arquitectura com de dibuix i d'harmonia,

expressen amb una exquisida plenitud, la gràcia joiosa de l'ànima plena de bon humor i de salut moral del bon pare Bach, que es diverteix, ara dansant innocentment i creant i suggerint les genials figures del seu ballet ideal.

*

4. BACH, J.S. Fuga en sol menor, per a violí i baix xifrat.

La *Fuga en sol menor*, per a violí i baix xifrat és una curiosa i interessant composició. Està construïda sobre un subjecte esquemàtic i sever:

el qual acompanya des de la seva primera presentació, un primer contrasubjecte, ben rítmic i més ornat:

Aquest subjecte es desplega amb diversos contrasubjectes, més moguts que vénen a variar l'aspecte del subjecte, sempre enèrgic i greu. El segon contrasubjecte el forma un teixit harmònic més agògic.

Un tercer contrasubjecte afirma més encara l'element harmònic concebut aquí per a donar més vibració al conjunt de la sonoritat:

El quart contrasubjecte, també és una altra variació melòdico-rítmica d'un esquelet harmònic sonant, ara, clara i lleugera sobre el subjecte greu i més eternit per la tonalitat major de Mi bemoll:

El primer contrasubjecte reapareix amb el to de fa menor, més melangiós i dolçament expressiu. Després d'un desenrotllament del tercer contrasubjecte sobrevé una nova entrada del subjecte, ara en Si bemoll major, i acompanyat d'un cinquè contrasubjecte d'aspecte sempre rítmico-harmònic:

Tot això condueix naturalment vers un primer pedal de dominant eixit del bellugadís teixit del tercer contrasubjecte. Encadena amb una nova exposició del subjecte en el to principal (sol menor), acompanyat ara pel retorn del primer contrasubjecte. Dóna, després, naixença a un desenrotllament que condueix a un nou pedal de dominant, molt llarg i insistent, el qual ve a concloure amb molta amplitud i radiant sonoritat, coronat finalment per l'última exposició del subjecte amb el seu primer contrasubjecte, tots dos gloriosos i triomfants.

5. BACH, J.S. Adagio en Mi bemoll, per a violí i baix xifrat.

Quan ja estava fet i imprès el segon programa d'avui, benivolguts oients, ens ha semblat que la presentació d'aquesta fuga seria més favorable per a la seva millor manifestació si anava precedida de l'execució d'una altra pàgina de Bach. Aquesta fuga, en efecte, no sembla començar per sí sola. Potser feia part d'un conjunt de peces o, almenys estava – o podia estar- encapçalada per un preludi qualsevol, que no ens ha pervingut o que no fou escrit.

És per això que hem pensat afegir al programa d'avui, l'execució d'un curt però ben bell Adagio en Mi bemoll major, poc conegut i que forma part d'una sonata per a violí i baix xifrat, de la qual el manuscrit fou trobat en la biblioteca privada dels Reis de Saxònia.

Aquest Adagio és una commovedora frase-lied, que s'inicia amb una dolcíssima i fervorosa tranquil·litat:

El període del mig, en fa menor, és més inquiet i dolorós:

però el retorn del període inicial ve a embolcallar l'ànima tota amb una bondadosa i religiosa pau, en la qual acaba aquesta pàgina afectuosa i bella, que fa pensar en algunes de les millors àries de les cantates.

Tocarem doncs, ara, primer, l'Adagio en Mi bemoll major, i immediatament després la Fuga en Sol menor.

6. MOZART, W. A. Fantasia i fuga en Do major, per a piano.

La Fantasia i fuga en Do major per a piano de Mozart, és una composició molt reeixida. La Fantasia, emparentada ensems amb l'antiga forma de fantasies de Felip Manuel Bach, i amb la de les obertures d'obres teatrals, és molt orquestral. S'inicia amb un noble Adagio:

que sembla solemnnial pòrtic de l'obertura. El diàleg instrumental s'apaivaga ben aviat, però sobtadament esclata un Andante molt animat d'expressió, en el qual el diàleg orquestral pren l'aspecte d'una persistent discussió en la qual, violins i violoncels,

Vénen escales descendents i notes repetides destacades que dialoguen tot modulant. La frase de seguida esdevé més melòdica i planyívola, embolcallada tota ella d'arpegis flexibles i tranquil·lament bellugadissos. Però la frase aviat detura i posa fre a aquestes expressives ondulacions; interroga, enèrgica i imperiosa; els arpegis esdevenen el desplegament ample harmoniós d'una gran cadència que davalla cromàticament, fins que s'escapa, clara i lleugera, una ràpida escala cromàtica que fuig vers les altures.

Responsum.

en el desenrotllament del qual s'interposa el subjecte ara en La menor, com cercant imposar-se amb l'ajut de notes més llargues.

Ben aviat la polifonia acompanyadora del contrasubjecte es disposa en successions de tercetes, i acaba fent oposició a la primera exposició en *stretto* a tres veus del subjecte; *stretto* en la qual la veu de baix afirma aquest subjecte per augmentació, donant així a tot aquest passatge un caient molt anunciador del corteig dels *Mestres Cantaires* de Wagner:

Més enllà el subjecte juga amb la seva presentació, ara per disminució:

I tots aquests elements, desenrotllant-se cada vegada amb més animació, van afirmant més clarament i joiosament a cada entrada respectiva, la mesurada i ordenada alegria del seu corteig pomposament triomfant.

7. MOZART, W.A. Sonata en Mi menor, per a piano i violí.

La *Sonata en Mi menor* de Mozart, per a piano i violí, sonata que porta el número quatre en l'edició Peters, és una bonica i delicada composició. L'Allegro inicial és construït en forma sonata amb dos temes, pont i desenrotllament. El primer tema consta de tres elements. S'inicia amb un primer període ben rítmic i enèrgicament concentrat sota la seva dolcesa exterior que li dona un caient misteriós:

Un període complementari ve a interposar-se amb les seves rítmiques interrogacions posades sobre la dominant:

El primer període és exposat de nou, sense cap canvi melòdic i amb la mateixa mesurada gravetat, però ara més cantant i melangiosament afectuós. Acaba deixant lloc a un tercer període, més melòdic i dolçament melangiós, que ve a fer de conclusió amb la seva senzilla i deliciosa cançó, dues vegades repetida:

El pont, el forma un dibuix ben caracteritzat:

que engendra, en la tonalitat de Sol, un període introductori de la segona idea:

la qual, molt llarga, esclata fresca i joiosa en la seva frase principal, eixida del pont, però variant el ritme del seu punt de partida, i allunyant-se'n amb propis elements fins que acaba amb riallera cadència:

Ve a interposar-s'hi llavors el segon element del primer tema, ara en sol major, i accentuant el pedal de dominant amb un ritme sincopat que oposa la persistència del seu toc de campana al ritme decidit del dibuix destacat:

El motiu del pont intervé al seu torn i conclou tot deixant la paraula a la frase conclusiva de la segona idea que és eixida de la frase principal d'aquesta idea, ara esdevinguda senzill i exquisit ornament de la cadència:

I l'exposició dels temes acaba amb un record de l'element inicial del primer tema, ara ben decidit, i que es desenrotlla amb imitacions canòniques per a formar l'encadenament amb la repetició de l'exposició o amb el desenrotllament que la segueix:

Aquest desenrotllament, l'inicia el mateix motiu inicial del primer tema, ornat amb detalls exquisits, i al qual succeeixen alguns accents més planyívols posats sobre el pedal de dominant de mi, pedal damunt el qual és reexposat seguidament el segon motiu del primer tema. La reexposició, així iniciada, es continua després amb la frase principal d'aquest primer tema, aquí contrarrestada per alguns accents rítmics emesos amb

harmonies inesperades. Però la lluita tot just esbossada s'esborra de seguida i tot el restant de la reexposició s'efectua normalment.

L'encadenament terminal ofereix, aquesta vegada, una variant melòdica dels ritmes característics del primer tema. Quan ha acabat tot el primer tema s'exposa de nou, per a servir de conclusió general a aquest deliciós i bell Allegro, molt reeixit tant d'equilibri estructural i instrumental, com de bon gust i de delicadesa expressiva.

El segon i darrer tros de la sonata és un *tempo di Menuetto* encisador per la gràcia fina i melangiosa del seu motiu principal:

i per la gràcia tendra i acariciadora del motiu complementari:

que ve a desplegar millor encara el violí en un següent període, ara tot embolcallat pel graciós acompanyament del piano:

Després de la repetició ornada, pel piano, amb el ritme acompanyador modificat pel violí, la frase resta suspensiva sobre la dominant de mi menor, i una ràpida escala cromàtica ve per a introduir de nou el motiu inicial.

El trio, el forma una exquisida i tendra frase-*lied* en Mi major, molt cantant en la seva melangiosa dolcesa plena de gràcia bondadosa i eternida, d'un caient molt schubertià.

La reexposició de l'element inicial del tempo di Minuetto, que ve després acaba amb una conclusió més inquieta i sospirant:

que fineix amb una coda més decidida, de la qual el dibuix d'arpegi:

sembla donar encara més unitat al conjunt d'aquesta bella sonata, pel record que ens porta del motiu d'arpegi del primer tema de l'Allegro amb el qual ha estat iniciada l'obra.

8. BACH, J.S. Partita en Do menor per a piano.

La *Partita en do menor* és una de les més importants de les suites per a clavicèmbal de Bach. La llarga i bellíssima Simfonia que forma el preludi d'aquesta partita, és una pàgina que fa pensar molt en les seves composicions orquestrals o per a

orgue, formant així com una mena d'obertura a la francesa, pel fet d'iniciar-se amb un fragment lent al qual succeeix un Allegro.

La peça s'obre amb un Grave majestuós, del qual l'ampla declamació sembla ésser com un bell i grandios exposat d'un esdeveniment interior que cantaran després cadascú a la seva manera, l'Andante i l'Allegro que integren el restant de la simfonia.

Succeeix a aquest noble recitatiu mesurat un Andante a dues veus, en el qual la veu aguda, acompanyada sempre per la veu greu, canta melangiosament una dolça i admirable frase, que va desplegant en amplies ondulacions, cada vegada més incessantment expressiva, la seva vocal o violinística melodia. El primer període, el més llarg, comença tot recollit i encongít en la seva melangia:

El segon període, més curt, comença en Mi bemoll major, més aclarit:

i va més planyívol, modulant en fa menor, en qual to conclou amb una tranquil·la afirmació. La frase, però, encadena sense més repòs amb el tercer període que comença també en *Mi bemoll major*, més clar i bressolant:

Es transforma de seguida amb accents apoiatursals més insistents en la tonalitat entristida de sol menor, en la qual exhala més inquietud fins al momentani repòs de la cadència en aquesta tonalitat. S'esforça després en allunyar-se'n, i insisteix, a aquest fi, amb esforços cada vegada més profunds:

però no aconsegueix altra cosa que canviar la funció d'aquesta harmonia de sol menor, transformant el seu aspecte de tònica d'aquest to, en el de dominant de do menor.

Amb un gran crit i una ampla i dolorosa declamació, la frase recitant ve a concloure sobre aquesta harmonia de sol menor, sense haver pogut trobar cap verdader repòs ni cap consoladora claror en tot aquest recitat dominat per la fosca de les tonalitats menors.

L'Allegro moderato que ve després, és un fugat a tres veus, expressat sols per dues parts instrumentals; contrasta per tota la seva robusta i decidida activitat amb les planyívoles i ardents melodies de l'Andante. El seu subjecte ben ritmat i molt violinístic:

continua amb un contrasubjecte més lligat, que desplega amb ornada animació les seves ondulants escales:

Un conducte més tranquil i melòdic:

ve a portar la tercera entrada del subjecte. Després, alternen episodis i exposicions, tots ells revestits de la bella varietat d'aspectes que Bach sabia tant bé distribuir en les seves fugues.

Tot aquest fugat fa pensar molt en els Allegri del *Concert Italià*, ell mateix inspirat pels *concerti* de violí dels vells mestres italians que Bach tant admirava. L'Allemanda que segueix a aquesta simfonia, és escrita a dues i a tres veus. Aquesta peça és activa, melangiosa i ben cantant en el seu primer element:

Una fugitiva alegria s'expressa, momentània, amb ornaments més lleugers i saltadors, ornaments d'estil italià dels quals Bach molt sovint ha fet ús:

Però, aquest esbargiment és molt fugaç, i en sol menor, un segon element, eixit del primer, ve a insistir amb planyívols accents apoiaturals:

La primera melodia, sempre seriosa i activa, ve a conduir a una insistent progressió:

que esclata després en ample afirmació cadencial. Tots aquests elements únicament canviats de lloc tonal, rítmic o melòdic, integren també la segona part de l'Allemanda, que fineix tal com ha començat: ben activa i seriosa.

La Corrente és una formosa pàgina plena d'emoció dolorosa i continguda. La forma una noble i fervorosa melodia, amb aires de pregària, que s'inicia amb aquesta profunda i melangiosa aspiració:

que va repetint-se a través de la primera part, engendrant sempre noves ondulacions melòdiques, cada vegada més melangioses i insistents. La segona part s'obre amb la inversió d'aquest motiu:

L'expressió, una mica més apacible amb aquest aspecte invertit, esdevé de seguida, al contrari, més ardent i suplicant, amb l'admirable creixença emotiva manifestada per les modificacions successives que rep l'accent apoiatural culminant del motiu, el qual s'amplifica formidablement fins a aconseguir una inesperada amplitud, una profunditat d'expressió i una magnificència de línia que fan encimbellar aquesta magnífica pàgina amb una commovedora súplica:

S'apaivaga ben aviat, però, i l'aparició del motiu sota el seu aspecte inicial, després d'aquesta enorme extensió expressiva dels seus contorns, li comunica, ara, com un caient d'humilitat i d'obediència:

amb el qual acaba la Corrente, apacible i resignada, mentre però, plora secretament el cor en una dolça recança:

La Sarabanda, curta i seriosa, és el tranquil melangiós i variat desplegament d'aquest ondulós dibuix:

El Rondó, el forma un refrany ensems enjogassat i seriós:

i unes cobles més somrients i expressives. La peça conclou robustament amb una varietat del refrany. La partita acaba amb un Capriccio molt brillant i d'una escriptura instrumental que evoca l'orquestra de cordes a tres parts: violins, violes i violoncel·ls. És un fugat molt animat, tot sencer construït sobre aquest joiós i vigorós subjecte:

que s'inverteix en la segona part de l'arquitectura binària d'aquest Capriccio:

Tot el fugat és un bellugadís i molt robust divertiment que corre i salta sense cansar-se mai, tot espurnejant amb una escriptura instrumental i molt italiana. Així acaba, amb bon humor i jovialitat, aquesta bella suite que fou ben seriosa i àdhuc melangiosa en els seus altres fragments, llevat del fugat de la simfonia preludial.

I el brillant Capriccio, amb l'evocació que dona també de l'orquestra d'instruments d'arc, contribueix a dotar d'un excel·lent equilibri musical i instrumental aquest bell conjunt de peces d'aquesta ben reeixida obra, de la qual la intimitat discreta i velada de les peces del mig es troba admirablement encuadrada amb la gran simfonia inicial i el mogut Capriccio terminal, totes dues ben sonores i ben amples d'inspiració així com també de realització instrumental».

[Blanche Selva] Firma

VIII

Barcelona, 3-VI-1927.

«Benvolguts oients:

Els dos preludis i fugues que havem inscrits en el programa d'aquesta darrera sessió del segon curs de les nostres Audicions explicades – que pensem continuar l'any pròxim, si Déu vol!- són dues admirables composicions que compten entre les més belles del nostre genial pare Bach.

1. BACH, J.S. Preludi i fuga en mi bemoll major. *Clavecí ben Temperat*,
llibre primer.

El preludi i fuga en mi bemoll major, que ocupa el número vuit del primer llibre del *Clavecí ben temperat* és una pàgina de profunda emoció i de perenne bellesa. El preludi és un greu, tranquil i commovedor recitatiu mesurat que desplega amb serena amplitud la seva admirable melodia per damunt el fons auster de l'harmonia donada amb un ritme insistent i monòton d'acords, sempre iguals en la llur perllongada repetició:

La fuga a tres veus que ve després d'aquesta commovedora confidència és més semblant a un motet vocal que no pas a una fuga instrumental. El seu subjecte, recollit i tranquil.lament ondulós, està visiblement emparentat amb les melodies gregorianes:

L'exquisida línia melòdica d'aquest subjecte engendra les més dolces i variades ondulacions en tota la polifonia de l'obra. Diverses vegades, dues de les veus, i àdhuc en certs moments totes tres, s'uneixen com perseguint-se per a cantar el propi subjecte o [la resposta] ja sia en sentit dret, ja sia en sentit invertit, amb imitacions canòniques o *stretta*.

Per fi s'exposa la resposta o el subjecte per augmentació, mentre les altres veus canten el subjecte dret o invertit, amb les seves duracions normals, o amb un ritme diferent:

Tota aquesta peroració és molt animada, a l'ensem que grandiosa i tranquil·la. Les veus es despleguen, donant la sensació d'un espai enorme com si voleïessin enmig la immensitat del cel, i la fuga conclou greu, fervorosa, amb una meravellosa amplitud interior i una abundor musical inesgotable.

2. BACH, J.S. Preludi i fuga en do diesi major. Clavecí ben temperat, segon llibre.

Entre el Preludi i fuga en do diesi major, tercer del segon llibre de [El] *Clavecí ben Temperat*, ens és ofert a l'ensem un gran contrast exterior i una gran unitat interior,

admirables i misteriosament commovedores cadascuna d'aquestes peces. El preludi és una mena d'obertura a la francesa, en quant a la seva arquitectura general (dues parts ben contrastants que s'encadenen, la primera lenta i la segona ràpida), però no en quant a la substància al caràcter d'aquestes dues parts, sobretot de la primera.

Aquesta primera part la forma un meravellós teixit harmònic-melòdic; de l'ordre preludial que havem anomenat atmosfèric, és a dir del qual la manera de preludiar procedeix per constant repetició d'un mateix dibuix, repetició que produeix una progressiva saturació de l'ambient sonor amb un motiu continuat, que insinua irresistiblement la tonalitat, sense semblar imposar-la autoritàriament. En el present preludi, el motiu corrent consta d'una dolça figuració d'arpegi ornat:

que reposa sempre sobre un ritme igual i persistent, mig so, mig silenci, posant els fonaments harmònics amb una igualtat que dóna una total tranquil·litat:

Enmig del balanceig d'aquesta dolça i serena respiració, ondula una línia melòdica suau i exquisida, un cant de bondat i pau misterioses i maternals:

I el conjunt d'aquest cant ple de palpitations, que suaument s'exhala enmig del dolç murmur acompanyador, fa una atmosfera tan inexpressablement lluminosa i velada, commovedora i apacible, potent i somniadora, terrena i celestial, que remou l'ànima com amb la visió d'un sublim i humil paisatge de Terra Santa, d'aquella bondadosa Palestina que fou creada per a que hi germinés el més bell dels infants dels homes, del diví Jesuset, salvador del món.

Quan s'ha ben exhalat la meravellosa música que ens embolcalla l'ànima amb tanta dolcesa, heus ací que s'atura el misteriós balanceig en la plenitud lluminosa de la dominant de do diesi major:

Llavors, joïoses, lloadores, agraïdes, tres veus es posen a cantar, l'una després de

l'altra:

I va creixent sempre més la bella cançó! Poc a poc semblen multiplicar-se les veus que la canten fins arribar a formar un cor de suprema plenitud, que fa pujar vers el cel radiant amb l'encens del cant angèlicament humà, el goig de tota criatura, en la glòria daurada i fructificadora del sol naixent, lluminós i dolcíssim.

L'admirable fuga que segueix sembla com el desplegament ordenat i sumptuós d'un corteig gloriós i noblement animat. El seu subjecte:

va seguit d'un contrasubjecte més mogut:

mentre la resposta entra depressa, com en *stretta*.

La tercera veu entra també en *stretta* però cantant el subjecte en sentit invertit.

El dibuix de la resposta i del subjecte invertit intervé ben aviat per disminució, així:

En la contra-exposició, la resposta va seguida amb un altre contrasubjecte, més

mogut encara que el primer:

Una cosa molt remarcable en aquesta fuga és la poca importància que Bach ha donat al subjecte o a la resposta en sí mateixos. No són altra cosa més que la iniciació d'una melodia més llarga, i serveixen per a formar una harmoniosa polifonia que pren la seva valor expressiva del conjunt de les melodies sobreposades, amb el contrast i el mogut equilibri de llurs diferents ritmes i de llurs sentits melòdics sovint invertits.

La melodia que canta la tiple en el moment de la seva entrada – melodia integrada a la resposta, al contrasubjecte i a la part lliure del contrapunt- és com un record de la dolcíssima melodia del preludi, ara rítmicament transformada i més ornada, com en l'embriaguesa del goig i de la lloança que han robat l'ànima enamorada, en la conclusió del preludi.

La fuga, després d'aquest començament greu i ben posat, va creixent fins a la seva conclusió. Les tres veus s'exalten cada vegada més, amb les vocalitzacions que es multipliquen, lloadores i lluminoses, i amb els temes que es responen de per tot arreu.

Sobre aquest fons ondulós i tranquil·lament bellugadís, entra, triomfal, en un paroxisme expressiu, la resposta per augmentació:

anant exaltant-se sempre fins a la poderosa resplendor del pedal de dominant. Llavors, cada veu més embriagada que mai, canta amb tot el seu alè; una radiant i càlida claror embolcalla totes les harmonies fins que, extasiades, felices, adoratives, vénen a fondre's totes les veus en un admirable apaivagament:

tot ell goig i pau; tot ell confiança i amor; tot ell contemplació i adoració.

*

3. BACH, J. S. *Sarabanda amb repetició ornada, Gavota i Museta.*

La Sarabanda de la suite anglesa en sol menor és una pàgina de corferidora expressió. Es presenta com un ample recitatiu mesurat impregnat de la més punyent dolor, que es manifesta amb una melodia plena de llàgrimes i de sanglots continguts, d'una dramàtica i immensa tristor expressada amb una dignitat i una profunditat admirables:

Aquesta magnífica frase va sempre expressant-se en períodes de quatre compassos formats per tres compassos amb ritme de iambe ternari, i un compàs de

troqueo igualment ternari, la qual cosa dóna al ritme un aspecte ensems dubtós i tranquil, coix i equilibrat. Els iambis comuniquen al caminar una mena de vacil·lació, i el troqueo que puntua simètricament cada període de quatre compassos, ve a restablir l'equilibri com retornant al desitjat repòs. El conjunt rítmic, així variat i simètric a l'ensems, és d'una rara perfecció. Les harmonies greus i ardides formen un fons intens i fosc que sosté poderosament l'emoció de la frase, i emmotllen i tradueixen fidelment totes les ondulacions del sentiment.

La Sarabanda va seguida d'una seva integral repetició de la qual l'expressió es troba encara augmentada per la presència de nous ornaments que donen a la melodia un caient més improvisat, i semblen eixamplar més encara l'espai en el qual es mou i plora l'ànima essolada, amb una tristor com d'esgarriament:

Després d'aquesta commovedora deploració, Bach ha escrit un deliciós divertiment: una Gavota amb la seva Museta. La Gavota és ben joiosa i decidida, en el to prou obscur de sol menor. Té més aviat, un aspecte de Bourrée que no pas de Gavota, amb el seu ritme nerviós i trencat:

La Museta, que fa de Trio ben contrastant, és iniciada amb un ritme semblant, però endolcit per la tonalitat major, i pel caient més cantant de la seva melodia, tota ella gràcia i senzillesa amb la claror del seu caràcter pastoral:

Gavota i Museta són rublertes de bon humor i d'àgil i fina fantasia.

4. MOZART, W.A. *Sonata en Do major, per a piano i violí.*

La clara sonata en do major, per a piano i violí, de Mozart, que porta el número vuit en l'edició Peters, data del 1778. El seu primer moviment, franc, fresc i tot alegre, té com a primer tema aquesta joiosa frase d'obertura teatral, en dos períodes que contenen cadascun dos elements diferents.

El primer període, amb el seu caràcter fi i graciós, sembla ésser ja una segona idea, llevat de la seva característica modulació:

El segon període, amb un ritme eixit de l'element inicial del primer tema, és més robust:

La segona idea és en dues frases, també molt contrastants. La primera és exquisida i enjogassada, amb la seva doble melodia, deliciosa i eixerida, que es gronxa, tot saltironant, sobre les harmonies cadencials:

Després de la seva integral repetició, amb canvi dels instruments, ve la segona frase, en dos elements:

també cadascun dues vegades repetit per a insistir sobre la conclusió cadencial. El desenrotllament s'efectua el primer element del pont, i amb una transformació melòdica de la segona frase de la segona idea. La reexposició es fa normalment, llevat de la

supressió total del pont, supressió motivada pel fet de la llarga aparició de la seva melodia característica en el desenrotllament.

L'Andante sostenuto que forma la part central d'aquesta sonata és una formosa romança en forma de lied. El primer compartiment és una cantant i dolça cançó constituïda per una frase-lied en Fa major:

El compartiment del mig és una exquisida i commovedora frase en si bemoll major, frase de tendresa continguda i ardent:

s'encadena per mitjà d'un petit conducte amb retorn de la frase inicial com a tercer compartiment. En aquest, la melodia, al moment de concloure, es modifica i s'allarga més. I dona fi a l'Andante una tranquil·la i bonica frase conclusiva:

que repeteix diverses vegades la cadència tonal, amb una cada vegada més intensa suavitat, resolvent definitivament, en la cantadora dolcesa dels tresets, la persistent

oposició rítmica del binari, ternari i quaternari que s'ha mantinguda durant tot el moviment, creant així una impressió que afavoreix l'atmosfera de somni en la qual s'exhala la tendra i dolça cançó.

La sonata acaba amb un Rondó joiós i mogut, en el qual canta un alegre i decidit refrany:

Aquest Rondó té una arquitectura una mica especial, la fantasia de la qual és del tot encertada per a mantenir tothora la frescor mateixa que l'inicia. La primera cobla conté un petit pont:

que condueix ràpidament a una segona idea en tres elements ben distints, però a l'ensem ben conseqüents l'un de l'altre:

Un conducte de dos compassos fa entrar el refrany per segona vegada. La segona cobla es subdivideix en tres parts ben distintes. La primera part, en la menor, en dos períodes, sembla la cobla pròpiament dita:

a la qual succeeix una segona part que sembla com un desenrotllament, o una tercera cobla – desenrotllament que normalment deuria aparèixer després d'una nova repetició del refrany. Aquesta supressió d'una represa del refrany és aquí excel·lent per a donar més cohesió a tots els elements del mig de la peça, i constituir amb ells a pesar de llur gran varietat, una unitat general que forma un bon equilibri amb la importància del refrany.

La segona part, en fa major d'aquesta cobla central és constituïda per dos elements ben diferents, que tenen caràcter de desenrotllament:

La tercera part és una reexposició de la primera cobla, formada pel pont, aquí transformat:

i per la segona idea, en tres elements, aquesta vegada en do major, to principal, com és de costum en una reexposició. El refrany torna a venir per tercera vegada fent de reexposició d'un primer tema. Una conclusió, en la qual s'endevinen alguns records dels elements temàtics de les cobles o del refrany, ve a posar el segell de les seves cadències presentades sota dos aspectes diferents.

El primer sembla voler desenrotllar encara el bellugadís teixit que serveix de fons a tot aquest mogut rondó:

El segon és una joiosa fanfara:

que expressa decididament el triomf de l'alegria en la claror senzilla i juvenívola de la música de Mozart.

5. BACH, J.S. Fantasia cromàtica i fuga.

La *Fantasia cromàtica i fuga* no fou pas escrita per Bach més tard de l'any 1730. És una composició grandiosa, la més perfecta, potser de totes les admirables *Toccata* o *Fantasies* i fugues amb les quals Bach tant va enriquir la Música.

La *Fantasia cromàtica* s'inicia com amb una poderosa interrogació i amb la seva adequada contestació, afirmant així immediatament la tonalitat amb les dues cadències oposades del to de re menor: la primera, suspensiva, de tònica a dominant:

la segona, conclusiva, de dominant a tònica:

Va desplegant-se després la fantasia amb una gran animació, fins que s'apaivaga poc a poc, amb una llarga sèrie d'arpegis, seguint unes successions cromàtiques que condueixen la frase fins al to de la menor, dominant del de re menor.

amb la qual resta closa la primera part de la fantasia. La segona part, la forma un recitatiu molt més interior, en el qual la melodia, puntuada amb alguns acords que en subratllen l'esquelet harmònic, és sempre com una improvisació en la qual es succeeixen unes reflexions que es van engendrant l'una a l'altra.

El sentiment general és greu, melangiós, molt vacil·lant, aquí decidit, allà esllanguit i dubtós. La intensitat interior creix poc a poc fins que la frase ve a concloure amb energia i amb magnífica amplitud, sobre la tònica de re menor:

Llavors comença la bellíssima conclusió de la fantasia. És una commovedora caiguda de la frase, que va, semitó per semitó, seguint el recorregut cromàtic d'una octava, sense deixar el pedal de tònica de re en els seus fonaments. Cada grau de l'escala cromàtica descendent porta una harmonia apoiaturada, de la qual ix una meravellosa floració melòdica que l'encimbella amb la corba, flexible i melangiosa, dels seus ornaments:

I la fantasia acaba així, més somniadora i melangiosa que mai, en la tranquil·la noblesa de la cadència perfecta posada sobre la tònica de Re. Llavors, misteriosament, un cant mig cromàtic, mig diatònic, tranquil, s'aixeca enmig el silenci. És el subjecte de la fuga:

Mentre s'exposa la resposta, el contrasubjecte més mogut, desenrotlla el ritme del petit conducte amb el qual s'ha encadenat el subjecte. Aquest ritme s'interromp cada dos o tres compassos, com si semblés dubtar:

i va imposant-se cada vegada amb major importància en el transcurs de la fuga. La fuga va desplegant-se tota ella amb una potent i bellugadíssima activitat que creix sempre, sense mai afluixar-se fins que s'imposa irresistiblement el subjecte en la veu baixa, com si fos el pedal d'un orgue. Aquest subjecte és afirmat definitivament per la veu més alta, i la fuga acaba magníficament amb una proclamació recitada sobre la cadència IV -V-I de re menor:

proclamació que, portant-nos el record de la fantasia lliga d'aquesta manera *Fantasia i fuga* en una gran unitat. Així acaba, amb greu i esplèndida potència aquest admirable monument sonor, robust i expressiu a la manera d'una vasta i magnífica arquitectura de catedral.

*

6. BACH, J.S. Sonata en Mi major, per a piano i violí.

La sonata en Mi major és una composició magnífica, potser la més perfecta de totes les sonates de Bach per a piano i violí, tant per l'excel·lent valor de les idees i la llur bellesa expressiva, com per l'absolut equilibri estructural de l'obra, en cadascun dels seus fragments com pel bell conjunt del monument per l'edificació del qual han servit.

És oberta l'obra amb un admirable Adagio el qual consta d'una llarguíssima frase, que s'expandeix tota ella en la més intensa, ampla i enlairada expressió. Aquesta gran frase en tres compartiments d'extensió desigual – el compartiment del mig es troba format per quatre subdivisions modulants – s'inicia amb una cèl.lula melòdica:

que serveix, invertida, modificada per a iniciar cada subdivisió del compartiment central, per a iniciar la primera subdivisió del compartiment central:

Així com la tercera:

La segona d'aquestes subdivisions comença per una variant d'aquesta cèl.lula:

i la quarta, que serveix d'encadenament per a conduir a la reexposició, s'inicia amb la cèl.lula en sentit dret:

La frase sencera es desplega en una prodigiosa amplitud i bellesa de línees:

sempre mantinguda grandiosa i senzilla, dolça, clara i poderosa per la intensitat del sentiment interior que li dóna alè. L'acompanyament del piano fa pensar en l'orgue. Es compona d'un ritme sempre igual, format amb una alternativa del so i del silenci.

Aquest ritme amb la seva persistència absolutament constant, en quant a la base harmònica, i quasi constant, en quant a l'ornamentació melòdica que el corona:

dóna impressió d'una tranquil·la respiració, que comunica més repòs, més seguretat i més plenitud encara a l'admirable desplegament de la melodia cantada amb tanta certitud i emoció pel violí.

Un deliciós Allegro segueix a n'aquest incomparable Adagio. És un Allegro mesurat a dos temps, que té l'aspecte d'un Trio de cordes, tal com ja s'en troben en algunes de les altres sonates de Bach. És edificat sobre un alegre i ben ritmat subjecte:

al qual s'afegeix un contrasubjecte que s'és format per mitjà de variants rítmiques:

El compartiment central de l'Allegro fantasieja amb una melodia més flexible que ens porta, en do diesi menor, el record una mica melangiós de l'Adagio inicial:

Va acompanyat d'un ritme continuat i saltironant:

El subjecte, com dubtant, intenta entrar en la part del violoncel, també en el to de do diesi menor. Després d'una repetició del record de l'Adagio, el subjecte ve a insistir encara en do diesi menor. Inicia així la reexposició que acaba joiosament amb una darrera proclamació del subjecte, retornat per fi a la plena claror del to de Mi major, llarg temps velada per l'aspecte melangiós del seu to menor relatiu.

La melangia que ens ha deixat el to de do diesi menor és tan forta que ella serveix d'ambient per a la manifestació del bellíssim i tan melangiós *Adagio ma non tanto* que segueix. Aquesta admirable i commovedora pàgina, ben digne de la bellesa del primer Adagio de l'obra, és completament diferent de caràcter.

És bastit tot ell sobre un baix persistent, a la manera de les *xacones* o de les *passacalles* (sense tenir-ne però el ritme veritable), i és format per una cadència ornada disposada sobre quatre compassos:

quinze vegades repetida durant el moviment, adés en do diesi menor, adés en mi major, adés modulant. Després d'exposar, pel piano sol, aquest esquelet harmònic que sembla expressar la persistència d'una idea dominant, el violí ve a exhalar la seva dolça i

profunda melangia, amb la melodia admirable que es desplega durant dues de les repeticions de la cadència harmònica fonamental. El dibuix que inicia aquesta bella frase:

és el motiu principal, que sota un aspecte o un altre, en sentit dret o invertit, forma la quasi totalitat del teixit melòdic de l'Adagio. Quan la frase ha estat així exposada pel violí, els instruments s'interverteixen, i és el piano que fa la repetició de la melodia, donant-li ara, una expressió més clara i joiosa, amb el to de Mi major. Però aquest aclariment sols dura un instant. Ja que la melodia, per a concloure, modula vers el to melangiós de sol diesi menor.

Tot el compartiment central de l'Adagio és un diàleg entre els dos violins, per damunt la continuada insistència del baix persistent, sempre repetit pel violoncel. Aquest diàleg dolcíssim i mogut, passa per diversos matissos del sentiment, un moment inquiet, un altre més apaivagat, aquí encongit i dolorós, allà aclarit per l'esperança i la confiança, però sempre intens i afectuosíssim.

Després de la reexposició de la melodia inicial en do diesi menor, pel piano, la frase s'amplifica per a la seva conclusió. Però, enlloc d'acabar sobre l'afirmació de la tònica de do diesi menor, els dos instruments, aixecats conjuntament en una semblant interrogació, deixen la frase en suspens sobre la dominant, amb una dolcíssima i inefable enyorança:

Llavors, imprevist, joíós i decidit, esclata el Final. Bastit sobre un bellugadís subjecte que insisteix creixent sobre la tònica de mi major, i s'en deslliura tot rient:

El contrasubjecte tant joiós com el subjecte, ve a proclamar la seva alegria amb una petita fanfara:

I el trio dels violins i del violoncel s'entrega després per complet als jocs moguts i alegríssims, cadascun perseguint l'altre amb bon humor i placidesa. En el compartiment central, el joc canvia d'aspecte. Amb un arabesc de ritme ternari, molt flexible i graciós, que va sempre junt amb un ritme binari eixit del ritme del contrasubjecte:

el joc es fa amable i somrient. El motiu inicial, algunes vegades, vol fer irrupció:

però l'amable garlanda dels tresets no es deixa intimidar per aquesta falsa rudesia, i continua tranquil·lament la seva deambulant ondulació. Per fi el motiu principal insisteix i es desenrotlla llargament, fins que aconsegueix determinar la joiosa reexposició.

I l'obra acaba així, rutilant i magnífica, joiosa i forta, amb un joc assolellat en el qual la jovenívola alegria del pare Bach dóna la mà a la seva genial magnificència per a dotar la Música d'una obra mestra que restarà eternament jove i admirable en el cel de la suprema Bellesa».

[Blanche Selva] Firma

APÉNDICE XV.3.3.1.c:

CONFERENCIAS 1928

TRES CUADERNOS DE LAS CONFERENCIAS PRONUNCIADAS POR
BLANCA SELVA SOBRE LAS ANTIGUAS ESCUELAS ITALIANA Y FRANCESA
PARA VIOLÍN Y PARA CLAVECÍN Y PIANO¹⁶¹

- Barcelona, enero a febrero de 1928 -

I

s.l., ca. I-II-1928.

«Benvolguts oients;

Les nostres sessions d'enguany les havem consagrades en la major part dels llurs programes a la música de les antigues escola italiana i francesa, per a violí i per a clavecí o piano. A aquestes obres han estat afegides, per raons de contrast i de millor equilibri dels programes, unes altres d'autors romàntics o de l'iniciació del període encara avui dia anomenat contemporani.

No ténen la pretenció, aquests programes, de presentar un resum complet de les esmentades èpoques. Ben al contrari, foren concebuts fora de l'idea d'un curs d'història de la música. Representen només algunes hores de l'any que tots dediquem senzillament a la fruïció d'una mica d'aquella música encisadora perfumada, arborada i il·luminada de l'Itàlia antiga i d'aquella altra música eclosa en l'atmosfera recercada i sumptuosa creada pel rei superb de l'Illa de França que fou anomenat pels seus partidaris el gran Rei o el Rei Sol.

D'entre els autors i les obres del període romàntic n'havem escollit sols un nombre molt escàs (encara que d'un ben positiu interès) – i dels moderns havem triat els més aprop de l'època romàntica pel moment de llur vida, ja que el nostre fi no és

¹⁶¹ Manuscrito hológrafo en tinta. Barcelona: BC, M 5771/2, 108 pp. (Conferencia I: 26 pp.; conferencia II: 36 pp.; conferencia III: 46 pp.).

escriure tals obres en aquests presents programes és únicament el de donar més varietat al conjunt dels mateixos amb oposicions d'estils i de caràcters musicals i humans.

Si doncs, escoltant aquestes sessions, cal situar-se en el medi convenient per a millor fruïr de les diverses bel·leses de les músiques que s'hi exhaleu, no cal pas fer gran esforç d'erudició històrica ni de tecnicisme musical per a gustar-ne l'encís. Es troba a l'abast de tothom que senzillament escolta amb les seves facultats de cor, d'intel·ligència i d'oïda.

És per això que no vull insistir en els comentaris d'aquestes obres. Sols aniré dient algunes petites coses que seran com breus preludis al caràcter expressiu de la música. Obrim aquest programa amb una sèrie de composicions de Rameau, el més gran mestre de la música francesa antiga, almenys en quant a l'envergadura material de les seves composicions, i a les riqueses tècniques que hi va desplegar.

1. RAMEAU, J.-Ph. *Livres de Pièces de Clavecin* (sel.)

Jean Philippe Rameau va néixer a Dijon en Borgonya, el 1683, i va morir a París el 1764, a l'edat de 81 anys. El «Preludi» inscrit en aquest programa és el que obre el primer *Llibre de Peces de Clavecí* que publicà Rameau el 1706. S'inicia amb un caient quasi solemni; per un recitatiu lliure:

seguit d'una part més ràpida a ritme de «Giga»:

L'escriptura d'aquest «Preludi», encara emparentada amb la de les obres pel llaüt, és molt més ample que la que venia usant-se en aquella època en les composicions per a clavecí. L'«Allemande», i tota la sèrie de composicions que la segueixen en

aquest programa, formen part del *Nou Llibre de peces de Clavecí* publicat entre 1727 i 1731. Aquesta «Allemande», molt moguda i de línees amplies i variades, es desplega llargament amb una escriptura polifònica lliure:

i alguns detalls instrumentals interessants. La seva estructura binària segueix estrictament la forma arquitectural anomenada *Suite*.

La «Courrente» a tres veus és molt ardida d'elements melòdics, rítmics i harmònics. Consta d'un motiu característic sempre repetit, de caient rítmico-melòdic molt audaciós amb els seus angles rítmics i les seves dues quartes sobreposades:

Aquest motiu, expositat, adés a la part alta, adés a la del mig, ja sigui en sentit dret, unes vegades, i altres en sentit invertit:

va insisitint cada vegada més amb el seu caràcter imperatiu i el seu llarg compàs a 3 per 2, mentres corre sense parar un contrapunt florit en les altres veus, mesurat a 6 per 4:

La «Sarabande» en LaM és magnífica per la majestat de la seva línia elegant i noble:

La seva part del mig modula de manera molt expressiva i inesperada, tot desenrotllant el ritme inicial de la melodia o el de l'ornament ràpid que engalana la primera cadencia d'aquesta bella frase. És una de les pàgines de més cantant melodia i de més ample inspiració que poden trobar-se en les obres per a clavecí de l'escola francesa.

«Les Tres Mans» és una d'aquelles composicions de divertiment en les quals excel·liren els clavecinistes francesos. És una fantasia d'arquitectura binària en la qual les dues mans del clavecinista s'entrenen entre elles per a donar il·lusió que són tres, pel mitjà d'entrecreuaments d'una part que passa i repassa per sobre o per sota la línia principal:

Aquesta exposició dolçament cantant deixa lloc ben aviat, a brillants capricis instrumentals molt moguts ben sonors. «Fanfarineta» és una altra peça de fantasia. Una mena de petita fanfara (el diminutiu de «Fanfarineta» l'expressa molt bé) – de caràcter enjogassat i graciós:

«La Triomfant» clou brillantment la sèrie d'aquestes composicions amb un bellugadís «Rondó», del qual el Refrany proclama amb insistència el seu victoriós motiu de trompeta joiosa i esclatant:

2. CORELLI. Sonata en Rem per a violí i teclat.

Arcangelo Corelli va néixer a Fusignano, prop de Bolònia, el Febrer [de] 1653. Des de molt jove estudià el violí. Es perfeccionà sobre aquest instrument amb Bassani i treballa la composició musical amb Simonelli. Corelli viatjà durant molts anys a França, potser, però segurament per Alemanya. Va viure després a Roma on va adquirir una formidable reputació com a violinista, com a compositor i com a director d'orquestra. Posseint un caràcter molt serè i modest, Corelli no es deixà seduir per la brillantor fictícia de la virtuositat sense fonament musical. Va morir a Roma el primer de Gener de 1713.

La *Sonata en Re menor*, que es trova inscrita en el present programa, fou publicada l'any 1700, amb l'indicació d'obra V. Aquesta Sonata és la primera de les dites «de Càmera». Consta de quatre moviments. S'inicia amb un «Preludi» fresc i mogut, ben ritmat i decidit:

Una «Courrente», eixida d'aquest dibuix musical, succeeix al preludi, molt variada en els seus contorns melòdics i sempre ben clara i franca, en quant al ritme i a l'estructura melòdica-harmònica:

Una bellíssima Sarabanda desplega després la noble simplicitat de la seva franse en dos períodes. Aquesta melodia està impregnada a l'ensem de la majestat serena i de la melangia greu i tendra que caracteritzen les millors frases de la bella època melòdica italiana:

La Sonata acaba amb una «Giga» molt robusta, alegre i fina d'arquitectura binària

i que desplega ben lliurament el seu dibuix saltironant i una mica fosc, malgrat l'alegria general amb la qual va dansant i saltironant sense mai cansar-se.

3. PERGOLESE: «Allegro ma non troppo», Sonata núm.8 en MibM per a violí i teclat.

Giambattista Pergolese nasqué a Jesi, el 4 de Gener de 1710, i estudià la música a Nàpoli. Va morir a Pozzuoli, el 16 de Març de 1736, a l'edat de 26 anys. Músic tendre i apassionat, conegué en la música i en la vida molts turments que afluirien la seva salut, fins a provocar la seva mort prematura, comunicaren al seu art una exquisida sensibilitat.

L'«Allegro ma non troppo» que tocarem avui és el primer temps de la Sonata en Mib, núm.8 de les *Dotze sonates per a dos violins i baix xifrat*, que apareixen reduïdes per a violí i piano, sense alteració del text primitiu, perquè la part del segon violí era insignificant en sí mateixa.

Aquest «Allegro ma non tanto» és una forma-Sonata amb dues melodies temàtiques molt emparentades entre elles, totes dues impregnades de gràcia senzilla i fresca, delicadament amorosida per lleugers ornaments de les llurs ondulacions cantadores i sensibles:

Primera frase:

Segona frase:

El desenvolupament, tot ell format per la primera frase, és tant melòdic com les exposicions.

4. LULLY: «Gavota i Rondó»

Giambattista Lully va nèixer a Florència el 29 de Novembre de 1632. Va anar a França l'any 1646 amb el seguici del Cavaller de Guise. En aquesta época els seus coneixements musicals es limitaven a cantar i a tocar la guitarra. El comte de Nogent s'interessà per ell i li procurà l'aprendre el violí. Així pogué esdevenir un dels millors violinistes del seu temps, estudiant també el clavecí i la composició, en la qual pogué excel·lir fins a desempènyer un paper important en el destí de la música francesa. Lully va morir a París el 22 de Maig de 1687.

La «Gavota i Rondó» que figura en el present programa és una exquisita composició, de caient popular, en la qual Lully sap afegir a la preciositat de l'art francès un no sé què de més cantant que recorda el seu origen italià. La «Gavota» inicia i conclou aquesta delicada composició amb una melodia ingènua i preciosa:

El seu «Trio» és un Allegretto encisador dins la seva simplicitat:

5. LECLAIR: El Tamborí per a violí i teclat.

Jean-Marie Leclair nasqué a Lyon el 1697. El 1722, fou mestre de ballet i primer dansaire al teatre de Torino. En aquesta ciutat estudià el violí amb Somis i tocà amb gran èxit aquest instrument el 1728, a París. Visqué després a Holanda, on es trobà

amb Locatelli. Tornà de nou a França, a Chambéry i després a París, on el mataren misteriosament el 1764.

El *Tamborí* inscrit en aquest programa no pot donar idea de l'amplitud de la música de Leclair però sí és ben característic de la seva invenció lleugera, clara, viva, enjogassada i brillant:

6. TARTINI: «Fuga en LaM», *Sonates per a violí i baix xifrat*.

Giuseppe Tartini va nèixer a Pirano a Istria el 12 d'Abril de 1692, i va morir a Pàdova el 16 de Febrer de 1770. Aquest admirable violinista fou un gran músic i un remarcable teòric de l'harmonia i de l'acústica. Entre les seves *Sonates per a violí i baix xifrat*, Tartini va escriure sis Fugues. La del programa d'avui és la segona, en LaM i és una composició brillant i ampla, en la qual el violí desplega lliurament les exposicions del bell subjecte digne de Bach:

i forma els episodis de la Fuga amb un estil ardit i vigorós, i una bella escriptura instrumental.

7. F.SCHUBERT: *Moments Musicals* n° 5 en Fa m i n° 6 en LabM, op. 91.

Franz Schubert va nèixer a Liententhal, prop de Viena, el 1797 i va morir el 1828. Schubert va escriure durant un període de quinze anys, moltes composicions per a cant, per a orquestra o música de càmara o per a piano. Entre aquelles obres, moltes són del més gran interès artístic, i alguns poden ésser admirades entre les més incomparables obres mestres de la música.

Els curts *Moments Musicals*, per a piano, són unes senzilles fulles d'àlbum, però són també exquisides poesies sonores en les quals el cor ingenu i bondadós de

Schubert, i l'ariosa fantasia del seu geni s'han expansionat amb el més delicat i perenne encís. D'entre aquestes delicioses pàgines, havem escollit la primera, en DoM, tota ella abandó i blancor, frescor d'ànima i de primaveral paisatge:

El sisè d'aquests *Moments Musicals*, en Lab Major, és tot ell poblat de sospirs i d'aspiracions, que van teixint la seva suavíssima cançó, i la gràcia esllanguida de la seva dansa melangiosa i acariciadora:

El cinquè *Moment Musical* en Fa menor, és un joc imprevist i mogut, ben digne d'un scherzo fantàstic o heroic de Beethoven. Les modulacions més audacioses, encisadores i ben típiques de Schubert arrossequen la cadena encantada d'aquella Dansa robusta i delicada, enérgica i pantejant, que s'inicia amb cops i salts repetits i nerviosos:

i conclou amb clar somriure i alegres aclamacions.

8. SCHUMANN: Sonata en La menor, op. 105, per a piano i violí.

La primera Sonata per a piano i violí de Schumann data de 1851. És una bella obra ben típica dels caràcters expressius del seu autor. El primer moviment [«Allegro»], en forma sonata, és una composició de sentiment ensem íntim i tumultuós. Una ombrívola passió sembla cremar en tot el seu primer tema:

El *pont*, també, és molt agitat:

La segona idea, amb el mateix ritme que el primer temps, la integren tres períodes tant ben encadenats l'un amb l'altre que la frase sencera, sempre apassionadíssima, sembla escrita d'una sola embranzida.

El *primer període* sosté una exaltació molt semblant a la del primer tema, però més clara:

El *segon període* vol intentar somniar, potser, però continua sempre animat.

S'encadena el *tercer període*, de conclusió, que és un record del Pont, ara en DoM. Deixa lloc, desseguida, al retorn del primer tema. El desenvolupament també és inquiet i impetuós, sempre ombrívol i dolorós. En la seva part central, una mena de tercera frase intervé amb un balanceig encisador:

però no aconsegueix el tranquilitzar la febre ombrívola i inquieta que arrossega tot aquest «Allegro» de passió simpàtica i dolorosa. La *reexposició* va sostenint i expressant els mateixos sentiments. El *desenvolupament terminal* s'inicia amb uns commovedors records del primer tema:

qui semblen volguer desfer-se en planys i llàgrimes enmig d'una atmosfera una mica fantàstica. Una *conclusió* molt moguda fa córrer la seva línia angulosa i ràpida sobre uns robusts acords:

L'«Allegro» acaba, sense cap apaivagament, amb una ruda i peremtòria afirmació de la cadència de La menor. L'«Allegretto» que segueix és un deliciós *intermezzo* en forma de lied amb cinc compartiments. És una pàgina exquisida, molt reeixida de proporcions i d'escriptura instrumental, en la qual Schumann verament creador, ha expressat la seva tendresa amb aquella delicadeza i amb aquella puresa seves que sabia comunicar a les més íntimes confidències del seu cor ingenu i bondadós.

El *primer compartiment* és una frase-lied de la qual el primer període el forma una línia ondulosa que es detura per dues vegades, interrogativa i somniadora:

El *període central* és més rítmic. És un joc delicat i menut, capriciós com el d'alguns esperits fantàstics, saltironants i riallers:

El tercer període és un record del primer. El *segon compartiment* és una melangiosa melodia en Fa m:

El tercer compartiment és la repetició del primer. El quart és un bonic desenvolupament del període central de la frase-lied inicial. Ara els esperits joganers despleguen encara més la fantasia dels llurs esbargiments encisadors:

El *cinquè compartiment* vol ésser semblant al primer, però els seus períodes dos i tres desenvolupen altrament llurs melodies, i l'*intermezzo* conclou enmig d'una claror dolçament velada i exquisida.

El «Final» d'aquesta obra és una forma-Sonata amb mescla de Rondó. El primer tema el constitueix un dibuix saltironant movent-se apressat entre els dos instruments que semblen jugar amb la mutual imitació de les llurs accions. Aquest mogut inici té lloc dins una atmosfera velada i ombrívola que dóna una mica de serietat i de concentració al joc:

La *primera Cobla*, la forma el pont, molt curt i ben rítmic:

i la segona idea, acariciadora i enjogassada:

El *primer tema* intenta entrar després, conduïnt per primera vegada, a la repetició de l'Exposició. Quan aquesta s'és repetida, el motiu inicial condueix a la *Cobla central* que exposa dos nous elements, l'un rítmic:

L'altre melòdic: acariciador i apassionat:

El *primer tema*, però, cerca el mitjà d'intervernir. Insisteix fins que provoca la Reexposició. Aquesta és semblant a l'Exposició, llevat de les tonalitats diferents de la segona idea, com és d'ús en les Reexposicions.

Un formós desenvolupament terminal presenta un commovedor record del primer tema de l'«Allegro» inicial que és evocat aquí enmig d'una atmosfera fosca i una mica tèrbola, mentre el primer tema del Final volateja misteriosament, quasi esgarriat:

Aconsegueix un predomini i s'afirma cada més fins que ve a imposar-se amb força l'element rítmic de la *cobla central*. Però el tema del Final, impacient, per darrera vegada, es llança victoriosament. I la sonata conclou amb energia molt animada, malgrat la mitja obscuritat del to general de l'obra».

II

Barcelona, 12 -I- 1928.

«Benvolguts oients:

Jean Baptiste Samailié va néixer a París vers 1687 o 1690. Va viatjar per Itàlia el 1715 on fou violinista de la Cort de la Duquessa d'Este. Semaillé es perfeccionà en l'art del violí amb el gran Vitali, fins el 1719. Va morir a París el 15 d'octubre de 1730. Semaillé composà cinc llibres de Sonates per a violí i baix xifrat, entre els anys 1710 i 1727. La construcció d'aquestes obres es troba emparentada amb la de les Sonates de Corelli.

1. SAMAILLIÉ, J.-B. Sonata en LaM

La *Sonata en La M* que figura en aquest programa és una composició deliciosa per l'encís ensem clar i dolç, que d'ella s'exhala. L'«Adagio cantabile» inicial, que serveix d'introducció a l'«Allemande» que el segueix, es descabdella en una noble i tranquil·la frase:

L'«Allemande», ràpida, alegre, clara i bonica, és en forma binària o de suite, iniciada per aquesta línia bellugadissa i elegant:

L'«Adagio» que fa d'introducció a l'«Allegro» terminal no és més que una frase dolçament melangiosa i noble, de línea graciosa i ben cantant:

L'«Allegro animato» amb el qual acaba la Sonata és un prest i delicat divertiment molt emparentat amb un rondó per a clavecí, anomenat *Les Fifres* d'un contemporani de Semaillé: Dandrieu, que visqué de 1684 a 1740.

2. DANDRIEU. Rondó

El Rondó de Dandrieu s'inicià amb aquest refrany:

L'«Allegro animato» de Semaillé té com a primera frase:

3. PORPORA. *Menuet en ReM* , per a violí i piano.

Nicoló Pórpora va néixer a Nàpols vers 1686, i va morir-hi el 1767. Durant la seva carrera artística visqué a Venècia, el 1726, a Dresde, el 1728, a Nàpols, el 1731, a Viena, vers 1750. Després tornà a Venècia i acabà la seva vida en plena indigència, a la seva ciutat natal. Compongué un nombre considerable d'òperes, de misses, de cantades i de sonates.

El *Menuet en ReM* que toquem avui, és una composició de caràcter joiós, ardit i brillant. El tema del *Menuet* pròpiament dit, és ben ritmat i ben italià de contorn melòdic, d'un italianisme que sembla d'una época posterior a la de la seva composició:

4. VIVALDI, A. «Adagio i Giga», *Sonata en Re m*, per a violí i piano.

Antonio Vivaldi el *prate rosso*, com l'anomenaven els seus contemporanis, nasqué a Venècia vers 1680 i va morir el 1744. Vivaldi influí molt sobre Joan Sebastià Bach, el qual, com hom sap, admirava extraordinàriament les obres de Vivaldi que

conegué, copiant-les, transcrivint-les i inspirant-se ell mateix en elles per a les seves admirables obres.

L'«Adagio i la Giga» del programa d'avui són extrems d'una Sonata en Re m per a violí i baix xifrat, que comporta, abans d'aquests fragments, un «Preludi» i una «Courrente». L'«Adagio» és una frase ben expressiva i ben melòdica, que canta melangiosament sobre un fons harmònic fet d'acords repetits:

La «Giga», en forma binària, o de suite, és ben activa i ben rimada, franca i ben decidida, enmig l'atmosfera prou obscura de la tonalitat de Re m:

Tant la «Giga» com l'«Adagio» que la precedeix són coses de pur geni. El contorn melòdic, tant notablement senzill i sensible de l'«Adagio»; tant imprevist i variat de la «Giga»; el ritme ben equilibrat i mai monòton a l'ensems; la fina sabor harmònica que avala el conjunt; tot manifesta el verdader geni de Vivaldi. No ha d'estranyar-se que Bach, que Händel, s'hagin inspirat tant en ell, perquè és digne de la llur admiració. Händel ha pogut trobar en Vivaldi frases totes fetes de les quals va servir-se gairebé sense modificar-les (llevat de privar-les, precisament, de la llur sabor genial incommunicable). J.S. Bach, sempre creador, fins quan volia simplement imitar els altres, va trobar en Vivaldi un nou i fecund impuls per a la seva *sensibilitat creadora*.

5. TARTINI, G. *Fuga en La M, per a violí i piano*

La tercera de les Fugues de Tartini en La M, és molt joiosa i moguda. El seu Subjecte zona com un repic de campanes tocant a festa:

La construcció general d'aquesta fuga segueix més aviat el *pla de la sonata* que no pas el d'una fuga pròpiament dita. L'escriptura instrumental espurneja brillantment, amb les seves ressonàncies harmòniques, les freqüents dobles-cordes, i el lliurament d'alguns trinos que semblen riure amb molta alegria.

6. SCHUBERT, F. Dos *Impromptus en LabM i Fam*

Els dos *Impromptus* de Schubert inscrits en aquest programa són respectivament l'un el núm. 2, l'altre el núm. 4 de l'op.42. El primer, en LabM, sembla una tendra cançó acompanyada amb aquell ritme de iambe ternari tant familiar a Schubert:

Construït en forma de Lied, aquest *Impromptu* té un compartiment del mig que és un flexilbe enrotllament d'arpegis al voltant d'aquest ritme de iambe ternari, mentres s'endevina al cim de l'harmonia, una dolça melodia tot just dibuixada:

Tot aquest *Impromptu* exhala un encís melangiós i exquisit. L'altre *Impromptu* en *Fa menor* sembla inspirat per una d'aquelles danses hongareses o tziganes, les quals tant sovint han influït sobre la inspiració dels compositors vienesos.

Schubert en fa una cosa ben seva, un «Scherzando» enjogassat, lleuger i finament saltironant sobre aquest ritme de iambe ternari, tant seu amb alguns contrastes rítmics, formats pels troqueus que determinen les cadències:

Esquema melódico-rítmic:

Un segon element prova d'introduir un ritme binari, eixit del iambi, en aquest fons corrent ternari:

Però el iambi s'imposa amb autoritat i determina ben aviat, amb els seus trinos i escales fulgurants i insistents:

el retorn de la dansa inicial. Aquesta s'encadena amb el Trio per mitjà d'un passatge modulant, fet amb l'intervenció repetida i cada vegada més insistent, del ritme binari alternant amb troqueos:

El Trio d'aquest «Scherzo», molt llarg, consta d'una part ben moguda, mig partida per nombroses escales, ensems ràpides i tranquil·les:

i d'una altra part que té l'aspecte de dansa i està formada per troqueos:

Després de la reexposició de la dansa inicial, el ritme saltironant de l'acompanyament ve a posar-se a la part alta, i allà fixat determina un formós desenvolupament terminal, del tot digne de Beethoven per l'amplitud de visió i el misteri sonor que ell evoca.

S'interromp sobtadament, i després d'un silenci, una coda ve a reafirmar el ritme i el to inicials. Una ràpida escala descendent clou la dansa amb la línia fulgurant de la seva definitiva afirmació.

7. VITALI, T. *Xacona en Sol m* per a violí i baix xifrat.

Tommaso Antonio Vitali nasqué el 1677 i va morir el 1744. Era fill d'un gran violinista i compositor: Giovanni Batista Vitali, nadiu de Cremona.

La potent i conmovedora *Xacona en Sol m* per a violí i baix xifrat, culmina l'obra de Tommaso Antonio Vitali. És una obra de gran inspiració i de magnífica escriptura instrumental. Molt diferent de la formidable *Xacona per a violí sol* de Joan Sebastià Bach, la de Vitali és una obra especialment melòdica que expressa sentiments pregonos, intensos i commovedors, i que conté també moltes i ben reexides troballes de sonoritat instrumental i de realització musical.

Fonamentada tota ella sobre aquesta noble i expressiva melodia:

Aquesta bellíssima *Xacona* desplega el sumptuós teixit de les seves cinquanta-cinc repeticions del seu baix fonamental obstinat sots els revestiments, cada vegada més expressius, de les seves variacions. Cap eixarreit escolasticisme no ve a trencar la lliure expansió de l'efusió emotiva. Adés seriosa i austera, adés planyívola i molt melangiosa, adés dolorosament potent, o lluminosament majestuosa o grandiosa, o somniadora, o ampleament recitada; sigui en la tonalitat general severa de Sol m[enor], o amb algunes belles modulacions; sigui en la digníssima simplicitat de l'exposat repetit (i cada vegada amb més completa significació) de la melodia inicial; o sigui amb unes amplificacions temàtiques i expressives, aquesta formosa obra ofereix totora una vertadera magnificència musical posada al servei d'una emoció sempre comunicativa i conmovedora.

Entre altres modificacions ben significatives esmentem la de les repeticions 28, 29 i 30 del baix obstinat, les quals, enlloc de presentar el mateix sentit melòdic, desenvolupen la cadena melòdica amb una inversió, usant el pentacord ascendent, enlloc del tetracord descendent, per a juntar les funcions harmòniques de tònica i dominant:

Aquesta modificació no s'acontentà amb ésser un simple artifici contrapuntístic, sinó que prové de l'expansió expressiva i la manifesta excel·lentment. Quelcom semblant passa en aquesta obra, amb moltes combinacions d'escriptura admirablement realitzades i que són sempre ben fidels serventes de l'emoció humana.

8. BRAHMS, J. *Intermezzi* op.115/6 y op.117/1

Johannes Brahms va néixer a Hamburg el 1833, i va morir a Viena el 1897. Brahms fou, desde la seva joventut, un pianista i un músic remarcable. Ja el 1853, Robert Schumann el designà com tal a l'admiració del món musical, dient d'ell:

“Brahms al piano, ens descobreix meravelloses regions, fent-nos penetrar amb ell en el reialme de l'ideal. El seu tocat, impregnat de geni, canvia el piano en una orquesta de veus doloroses i triomfants. Són unes sonates en les quals s'endevina la simfonia, uns lieder dels quals la poesia s'hi revela, música per a piano que adjunta un caràcter demoníac a la forma la més seductora; després son sonates per a piano i violí; quartets per a instruments d'arc; i cadascuna d'aquestes creacions son tan diferents l'una de l'altra que semblen brollar de fonts diverses”.

L'«Intermezzo en Mi Major» és la sisena de les *Fantasies op.116*, composades el 1892. Aquest «intermezzo» és construït en forma de lied. El primer compartiment és un cant tranquil i recollit, que acompanyen unes harmonies greus i clares:

El compartiment del mig és més lleuger, però dolçament melangiós:

L'«Intermezzo en Mib Major» és el primer dels tres *Intermezzi* de Brahms op. 117, que daten també del 1892. Aquest intermezzo porta a l'epígraf l'estrofa següent:

“Schlaf sanft, mein kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dien meinen sehn”.

Schottisch Aus Herders Volkliedern

Dorm dolçament, fill meu, dorm dolçament i bo!
Perquè jot inc pena en veure't plorar.

Schottisch. Sobre les cançons populars de Herder.

La seva construcció és ternària, en forma de lied. La melodia inicial és una senzilla cançó dolçament murmurada enmig del bressoleig que l'acompanya suament:

El compartiment del mig és més ombrívol. En Mib menor, volateja lentament enmig d'accents planyívols:

La melodia inicial és més ornamentada en ésser represa com a tercer compartiment del lied i conclou amb perfecta tranquil·litat.

9. BRAHMS, J. Variacions sobre un Tema original op.21/1.

Les Onze Variacions sobre un Tema original op.21/1 en Re Major, de Brahms, daten del 1861. El Tema és una frase binària tranquil·la i noble. La melodia s'hi desplega amb dolcesa i bella expressió, i les harmonies són clares i profundes:

Les Variacions trenen moltes i belles garlandes a l'entorn d'aquesta melodia plena de serena dignitat i de tranquil·la tendresa. La major part d'entre elles serveixen l'apacible claror del tema que revesteixen de major gràcia i lleugeresa. L'una d'elles: la quinta variació, és un «canone in moto contrario» amb el conseqüent invertit diferentment ritmat que l'antecedent:

Les Variacions 8, 9 i 10 són en Re menor. Aquestes tres variacions són més severes i mogudes; la vuitena és una mica pantejant; la novena més afirmativa i

autoritària; la dezena agitada i inquieta. Però tota obscuritat i inquietud es fon en la dolcesa exquisida en ReM de la onzena i darrera variació. Un trino posat sobre un pedal de tònica serveix de fons centellejant a un formós esplai de la melodia que s'aixeca, noble, tendra, dolcíssima, enmig de la claror encisadora:

La repetició de cada període de la melodia es fa amb una nova variació, i més ornada que la primera. Després d'haver acabat aquesta doble variació del tema s'inicia un desenvolupament terminal que desplega progressivament una bella frase conclusiva sobre uns records de la primera variació:

I l'obra conclou amb aquella serenitat en la qual sembla néixer, però més harmoniosa i plena encara, com il·luminada per la bellesa de la frase que s'hi va desvetllar i que, ara, torna a adormir-s'hi de nou, amb confiant abandó.

10. LECLAIR, J.-M. «Gavota en Dom», Sonata *Le Tombeau*.

La «Gavota en Do m» de Jean-Marie Leclair que figura en aquest programa és extreta de la sonata anomenada *Le Tombeau* (La Tomba). Aquesta «Gavota» és absolutament exquisida, tant per la seva gràcia melangiosíssima en la part en menor:

Com per la frescor elegant i florida del seu Trio en Do Major:

L'escriptura instrumental d'aquesta «Gavota» és plena de traça i d'audàcia, i sona d'una manera particular i encisadora.

11.

BOCCHERINI, L. «Allegretto», Sonata en Sol.

Luigi Boccherini nasqué a Lucques el 1743, i va morir a Madrid el 1805. La seva obra consta d'innombrables composicions instrumentals entre les quals figuren 125 quintets per a instruments d'arc. L'«Allegretto en Sol Major» de forma ternària o de sonata, que figura en el nostre programa d'avui, és una delicada composició elegantment florida, que sembla somriure deliciosament enmig de la seva gràcia lleugera i enjogassada.

La flexibilitat dels enrotllaments melòdics, la subtil bellesa de la matèria dels detalls ornamentals fan pensar una mica, quan hom escolta una composició de Boccherini en la gràcia elegant i preciosa, en la riquesa dels vestits i de les joies, de les pintures de Ghirlandaio o de les de Filippino Lippi. Són d'un efecte semblant, ric i lleuger, noble i juvenívol.

En l'època de la composició del *Rondó Brillant* de Schubert, més encara que en la nostra època, una gran part dels aficionats a la música tenia gust per a les obres de virtuositat més encara que per a les de verdadera música.

Aquesta moda que seguien, i segueixen, tots els compositors sense consciència artística, era llavors tant tirànica que àdhuc va obligar als grans genis a escriure algunes obres al gust del dia. Enmig d'aquella atmosfera fictícia en què fou compost aquest *Rondó Brillant*. Però la marca distintiva del veritable geni és la de no poder tocar cosa alguna sense deixar-hi rastre de les excepcionals facultats artístiques que posseeix.

Si doncs, l'estil general d'aquesta composició és el que podrà ésser més asequible a la majoria dels oients de la societat d'allavors, aquest Rondó conté també un no sé què d'especialment schubertià, que el salva de la banalitat, i sap donar encís fins a les coses més vulgars.

Dit això, provem de divertir-nos amb els Divertiments que ens proposa el bon Schubert quan, per a satisfer el gust superficial de l'elegant societat de Viena, va compondre aquest Rondó amb jocs de brillants virtuoses i records de festa major de barris suburbans.

La «Introducció» ens transporta, diríem dins una sala de teatre, i la música sembla voler iniciar-nos a les peripècies dramàtiques que hom pot figurar-se que viuen els protagonistes de l'òpera. En aquesta introducció, malgrat el convencionalisme corrent, la inspiració schubertiana va inscriure molts detalls de verdadera sensibilitat artística. Vol ésser heroic en el seu començament:

Ben aviat entra un motiu planyívol que insistirà moltes vegades en tota aquest introducció:

Sense trigar, la melodia es precisa en una frase dolça, cantada pel violí, la qual oscil·la entre l'aspecta verdaderament shubertià i uns records d'italianisme:

Els acords “heroics” i el motiu planyívol reapareixen com a tercera part de la introducció. D’aquesta insistència n’eixirà la cèl·lula melòdico-rítmica del *Rondó*, aquelles dues notes semblants a la cèl·lula generadora del «Presto» inicial de la sonata «Kreutzer» de Beethoven; però aquí són tant diferents d’essència que ténen un destí oposat en la llur activitat vital. En Beethoven, esdevenen senyal de lluita heroica i de noblesa cavalleresca; aquí serveixen simplement de preludi a un motiu de divertiment popular:

Semblants fenòmens proven ben bé que si la matèria serveix per a traduir l'esperit, no és en qualsevulla fòrmula material que es pot esclavitzar l'esperit, i que la mateixa materia pot servir per a expressar moltes coses ben diferents entre elles, en quant a la llur veritable substància. Tal com un somriure pot significar sentiments ben diversos, no sols entre els diferents caràcters dels homes, però fins segons el momentani humor de cadascú.

Aquest tema d'alegria senzilla i d'un caràcter que fa pensar en la del poble en festa en els afores d'una gran ciutat, detura ben aviat, i deixa lloc a un bonic esplai melòdic, en el qual la fina naturalesa de Schubert es manifesta:

Però l'alegria plebèia segueix, sorollosa i bellugadissa. Enmig dels crits joiosos, dels riures i de l'alegre tumult del poble en festa se sent una gaia fanfara en ReM, que fa de segona idea:

A l'entorn d'ella, creixen soroll i animació durant llarg temps, però l'ànima cantadora de Schubert de nou s'expandeix en una frase expressiva:

Els motius de la introducció reapareixen i determinen l'entrada del refrany:

El Sol Major avança, tot dançant i saltironant al pas tranquil i sonor dels cavalls emplomallats, la cobla central, lleugera i sense neguits:

És així com la imaginació graciosa i jovenívola de Schubert transforma el ritme heroic inicial de la «Introducció»! Més lluny va completant la joiosa transformació amb aquest nou motiu:

Lavors l'alegria creix encara i sempre. Tothom es llança i corre per tot arreu! I esclaten els riures, i sonen les fanfares, i corren els cavalls i canta i es crida la jovenalla animadíssima!

Com en un dia assoleiat de festa major, sembla que creixen l'alegria amb el soroll, la felicitat amb l'esclat enlluernador de les llums i dels ornaments multicolors, així Schubert es diverteix en arrossegar artistes i oients com en un galop desenfrenat en el qual tothom es llança a cos perdut, salta victoriosament els obstacles enmig de les aclamacions entusiastes, mentre l'orquestra forana ressona cada vegada més triomfalment».

B.S. [Firma]

III

Barcelona, 3 -II- 1928.

«Benvolguts oients:

1. DES PLANES, G.-A. «Intrada», *Preludi en Si m*, per a violí i piano.

Les dates exactes de la naixença i de la mort de Giovanni-Antonio Des Planes són desconegudes. Hom sap només que va néixer a Nàpols a les acaballes del segle XVII i que va morir a Venècia. Visqué una part de la seva vida a França on fou el mestre de Semaillé. Des Planes – *el Piare de Nàpols*-, com hom l'anomenava, compongué alguns reculls de sonates que foren publicats a París.

L'«Intrada» per a violí i piano, amb la qual iniciem aquesta sessió és un ample i noble preludi en Si menor en el qual, sobre el ritme acustat i continuat de l'acompanyament, el violí canta una bella frase que fa pensar algunes vegades en Bach.

2. PERGOLESE, *Sonata n° 6 en ReM*, per a violí i piano

La sisena *Sonata en Re Major* de Pergolesi té com a primera part un «Presto fugat» basat sobre aquest subjecte, clar i decidit:

Aquest *fugato* es desplega joiosament, adés cantant sense neguits, adés repicant com alegres campanes. El moviment que ocupa el mig de la Sonata és en SolM. El forma una formosa frase en set períodes que són tots més o menys repetició, modificació o amplificació del primer:

L'«Allegro» terminal [final] és una mena de Giga que fa pensar molt en Domenico Scarlatti, així ja com el primer temps. En aquest «Allegro», la melodia és verdaderament alegre i l'escriptura lluminosa i moguda. La construcció ternària, o de forma de sonata. Té com a primer element la frase:

que encadena amb aquest segon període:

El segon element ben mogut i joiós:

3. RAMEAU, J.-Ph. «Gavota en Mi menor», *Castor i Pollux*, per a violí i piano.

La «Gavota en Mi menor» de Rameau que toquem avui forma part del Ballet de l'òpera *Castor i Pollux*. No s'en pot dir altra cosa que és una veritable joia dins el seu estil. La «Gavota» és absolutament exquisida amb la seva gràcia fina, noble i maliciosa. No es pot demanar cosa més evocativa del seu temps i de l'estat d'ànima i de

l'ambient exterior de l'elegant societat en la qual el músic vivia; amb el sobreentès que aquí s'hi exhala només el perfum més refinat i encisador:

Continua així la seva xerradissa tan espiritual i tan nerviosament elegant, tot dringant el seu ritme capriciós i cadencat. Aquesta «Gavota» té com a trio una sola frase en Mi Major que s'inicia amb caràcter de Museta i acaba amb una cadència eternida i com il.luminada, en la seva frescor jovenívola, d'una gràcia admirable:

D'aquesta música exquisida, cap compositor posterior no sembla haver-ne sabut copsar l'inimitable delícia, fins que la seva ànima cantadora torni a encarnar-se, passat més d'un segle i només per alguns dies fugissers, en la inspiració irisada del malaguanyat i exquisit Déodat de Séverac.

4. COUPERIN, F. 6e. Ordre, *Pièces pour Clavecin.*

“Couperin o la gràcia” va escriure ben justament en Joan Llongueras...Couperin, François Couperin, Couperin el Gran, nasqué a París el 10 de

Novembre de 1668 d'una dinastia musical bastant semblant a la dels Bach; morí el 12 de setembre de 1733. Couperin va escriure en el «Prefaci» del seu primer *Llibre de Peces de Clavecí*, el 1713:

Vaig tenir sempre un objecte en compondré totes aquestes peces i ocasions diverses me'l van proporcionar, hom em dispensarà de rendir-ne compte; però com que entre aquests títols s'en troven que semblen afalagar-me és millor d'avisar que les peces portant títols d'aquesta mena són com uns retrats que hom va trobar algunes vegades prou semblants sots els meus dits, i que la part més important d'aquests títols falaguers deu més aviat atributs als amables originals que vaig voler representar que no pas a les còpies que vaig fer.

La sisena ordre de Couperin que havem escollit per a aquest programa és sens dubte de les 27 Ordres que constitueixen l'obra per a clavecí de Couperin, una de les més notablement reeixides, tant per a l'exquisitat de cadascun dels fragments que la integren, com per l'equilibri absolutament perfecte de llur conjunt. Aquestes peces no necessiten cap explicació especial. Són aires de danses o de cançons, tals el rondó «Les Moissonneurs» («Els Segadors»), que té un caràcter popular:

«Les Langueurs Tendres» («Les tendres llangors») és una mena de cançó tendra, amb construcció d'*Allemande*:

«Le Gazouillement» («El Xerroteig») és un rondó imitatiu i descriptiu, cantat, o millor dit, murmurat:

«La Bersan» ha d'entrar en la categoria de retrats dels quals parla Couperin en el seu Prefaci; musicalment és una *Allemande* estrictament escrita amb dues parts contrapuntístiques, i amb un esperit alegre i exquisit.

Un altre rondó que ha de fer al·lusió a alguna cosa ben coneguda de Couperin, cosa ensems reals, al·legòrica, simbòlica, sentimental i musical, porta el títol de «Les Baricades misterieuses» («Les Baricades misterioses»). És una veritable meravella d'enginy instrumental i harmònic, ensems que de delicadeza de sentiment i de tenuïtat d'evocació:

Una pastoral encisadora: «Les Bergeries» (*Les Mallades*) és un rondó que va entusiasmar el gran Bach que el va copiar de la seva pròpia mà, i que alguns editors publicaren sots el seu nom. La riquesa d'orquestració del clavecí de Couperin, i la seva inspiració tant fantasista i del més depurat bon gust s'hi revelen amb tota la seva inesgotable varietat:

Una altra peça humorística és l'exquisit retrat sintètic titulat: «La Commère» («La Comare»). Viva, presta, entremaliada, riallera, tal ens apar aquesta «Comare». ¡Garlaire, oh! Garlaire!...tant que devia perdre sovint l'alè!

Tal com ens la presenta Couperin, és una noia encisadora!...però, Déu nos en lliuri de que totes les dones xerraires treguessen d'aquesta deliciosa «boutade», la conclusió de que la mania d'enraonar sense parar pugui tenir mai més l'encís de la conversa espiritual i lluminosa de la bella parladora estilitzada pel geni de Couperin!

Quina delicadesa d'observació denota la divertida i deliciosa fantasia anomenada «Le Moucheron» («El Mosquit»). Couperin no s'acontenta fent una qualsevulla imitació del lleuger soroll del mosquit volatejant. N'ha observat no solament la sonoritat, sino també el ritme i la trajectòria del vol; quan i com es posa; quan gira moltes vegades a l'entorn d'un punt cobejat; o quan fuig, ràpid, en vol recte o sinuós...

D'un mosquit odiós en la vida, sap presentar-nos-en una pintura delicadíssima i verídica sota la transformació material, artística i musical! És així com un verdader artista sap observar i discernir els elements propis del seu art en totes les coses que trova mentre fa son camí i sap enriquir amb ells el seu esperit i la seva fecunditat creadora.

5. VERACINI. Sonata en La, per a violí i piano.

Francesco Maria Veracini nasqué a Florència vers 1685 i morí a Pisa el 1750. Es troba doncs ésser exactament contemporani de Bach. Veracini és una de les més grans figures de l'art italià del violí. Violinista de gran valor, fou de més un compositor verdaderament dotat de geni, en possessió d'una tècnica perfecta de l'escriptura musical. Tant en la perfecció de l'arquitectura com en els detalls de realització melòdica, harmònica i rítmica, Veracini es revela un mestre entre els seus mestres, i un artista veritablement inspirat i complet.

La seva música té una noblesa magnífica la qual no exclou la gràcia i la delicadeza; una varietat d'elements que mai no engendra el desordre o la confusió, però si, es despleguen amb claredat, gust perfect, força i concisió. La seva inspiració rep l'impuls dels sentiments més diversos. Gravetat, energia o gràcia i serenitat; melangia o ardor i alegria; tranquil·litat o passió. Sempre l'ànima de Veracini és arborada i el seu cor s'exalta i canta amb entusiasme i sinceritat.

La *Sonata en Re menor* que toquem avui és una bella mostra de l'estil de Veracini i una obra en tot sentit formosa i captivant. S'inicia amb un «Preludi» greu i noble que li fa de pòrtic ample i sever:

L'*Allemande* que segueix és molt ardida i fogosa. El seu ritme enèrgic i variat, la seva animació plena de flama, la seva escriptura admirablement equilibrada, la seva construcció sense defecte, en fan un verdader model. Aquesta *Allemande* té

veritablement tota l'amplitud musical d'un *concerto*, tant per la plenitud expressiva com per la perfecció de la seva manifestació:

Una «Siciliana» exquisida succeeix a aquesta robusta *Allemande*. Està impregnada d'un encís ben popular que cant amb una senzilesa que no exclou la perfecta puresa de l'escriptura. En totes les composicions de Veracini hom pot remarcar una extraordinària vitalitat en la part del baix que veritablement dialoga amb la del violí. Sovint Veracini dóna l'impuls de la melodia a aquesta part baixa la qual, així, ben lluny d'ésser un simple acompanyament sense importància forma un veritable dúo amb la veu del violí. Això ho trobem molt especialment en aquesta bressoladora «Siciliana»:

Bon punt s'és perduda, en el silenci harmoniós, aquesta encisadora cançó, sobtadament la veu del violí canvia d'expressió. Ara, es posa a declamar, com dubtant i interrogant; ben aviat la passió esdevé més forta i la frase es desplega, magníficament dramàtica:

Llavors els seus dubtes i la seva melangia s'esvaeixen com per miracle, i un lluminós i mogut final es presenta, clar, brillant, ardit i magníficament alegre:

Un segon element, fent de passatge de transició, és aquesta animada i alegre rèplica:

Condueix a una frase joiosa cantadora amb una fantasia de ritme i una franquesa d'expressió que li donen un caient realment popular:

Animadíssim, fantasista, robust i alerta, aquest «Allegro» sembla un Final de concertó, tan per l'amplitud de la seva sonoritat com per la vivacitat del diàleg instrumental i l'esclat de les idees.

François Francoeur visqué a França en la segona meitat del segle XVII i la primera del segle XVIII. Viatjà molt per Alemanya i conegué profundament l'escola italiana. Amb totes aquestes coneixences, Francoeur fertilitza el seu propi temperament i escrigué obres encisadores de caient ben personal.

La «Siciliana» és una cançó bressolant i suaument melangiosa en forma binària:

El «Rigodón» és gairebé un motu perpetuo pel violí. Sembla un joc d'oposició amb el piano. Aquest no vol moure's, gairebé, del seu mateix lloc, obstinat en anar picant repetidament el seu ritme incisiu i igual.

El violí l'enrotlla amb una bellugadissa garlanda; corre, gira i volta sense mai cansar-se, teixint delicadament la seva draperia flexible, aquí prima i impalpable, allí més ample i brillant, en tot lloc ben ágil i riallera, fina i espiritual:

7. NARDINI, *Allegro en Re* per a violí i piano.

L'*Allegro en Re* que havem inscrit en aquest programa ha estat atribuït a Nardini. Ben sonor, joiós, de ritme sòlid i ben equilibrat, aquest *Allegro*, de construcció ternària, esclata amb brillantor musical i instrumental i es sosté continuadament amb fogositat i abundor, frescor d'invenió i comunicativa alegria:

8. CHOPIN, F. *Nocturn* en Do#m, op.27/1.

Aquest *Nocturn* és un dels més bells de Chopin. Sembla evocar com una visió nocturna de planes immenses, desolades. Sembla que, de lluny i en somni, Chopin vegi la seva estimadíssima pàtria, abandonada a la tristesa i a la solitud més pregonas; la seva pàtria desmembrada, esclavitzada, desnacionalitzada. Una veu misteriosa hi plora; una ànima s'hi lamenta:

Ben aviat, apar com si el paisatge desolat i solitari, confosament s'anima. Al lluny avança com una heroica cavalcada, un exèrcit nombrós i exaltat:

En la imaginació febrosa del desterrat, creix cada vegada més l'exaltació heroica. Tot el seu ésser s'aixeca, visionari. Li sembla llançar-se impetuosament cap endavant, travessant les terres sobre un cavall noble i inlassable. De per tot arreu sent les veus confoses de la terra desvetllar-se com si els mateixos morts tornessin a viure i es sublevessin per alliberar la pàtria vençuda. Cant d'entusiasme; exaltació generosa i formidable, l'ànima de Chopin, ansiosa i esperançada escolta...

Greu, afirmativa, solemnia com un oracle, una veu profunda que profetitza la deslliurança futura, després d'una prova, llarga sens dubte, però limitada com el momentani triomf del Mal en la Creació divina...

Llavors la terra de nou s'adorm tristament en la tenebra i l'enyor, i la seva ànima plora i canta en el vent nocturn, que fa igualment planyívols l'estepa i el mar... Però del Cel davalla sobre la terra en dol una veu consoladora i maternal, que l'apaivaga amb una suavíssima i bressolant carícia de llum i d'esperança:

9. CHOPIN, F. Nocturn en Dom, op.48/1.

Aquest nostàlgic Nocturn és un altre cant d'enyor i de visió exaltada. Severa, gairebé fatídica, la seva dolor s'exhala en una frase de ritme lent i pantejant:

Poc a poc s'exalta tot dient la seva pena enmig la desolada solitud. Però del fons de la seva ànima passa misteriosament com un record dels bells diumenges del temps passats. Li sembla sentir l'orgue a l'església:

Del cel, els àngels responen amb llants i arpes d'or. Llavors de la terra misteriosa i sofridora s'aixeca un murmur confós i creixent que es barreja amb les veus de pau celestial:

La religiosa melodia creix i va ascendint cada vegada més, arrossegant amb ella la legió dels herois. Un formidable esclat encén l'espai i la flama llibertadora resplandeix en els horitzons i en les ànimes:

Però enmig [de] la nit, espaiada, l'angoixa, de bell nou s'apodera dels cors. La melodia inicial, ara com fora de sí mateixa amb un neguit indescriptible, crida, plora, sanglota i sospira sense parar, enmig d'un tumult de lluita horrorosa:

L'ànima torturada de la Pàtria vençuda, sola en la nit de la indiferència, plora els seus infants morts per a Ella. Unes campanes fúnebres, tètriques, repiquen lentament:

I la terra pesant cobra els cossos dels herois pel son de la llarga Espera...

10. BRAHMS, J. Sonata en Sol op.78 , per a violí i piano.

La *Sonata en Sol Major* per a violí i piano op. 78 de Brahms, és una obra molt poètica i plena d'encís. És molt instructiu el constatar, a propòsit de la música de Brahms, com el judici humà pot trobar-se deformat quan va precedit o acompanyat, en els homes de passions estranyes a l'objecte positiu envers el qual ha d'exercir-se aquell judici.

El cas de Brahms és molt típic en aquest sentit. Brahms fou, i és encara, víctima del xovinisme de diversos partits d'Alemanya i França. Els d'Alemanya, plens d'orgull en afirmar la superioritat musical del llur país, han volgut posar Brahms tot a dalt del cim de l'Art, proclamant en ell un successor, àdhuc un germà artístic dels incommensurables genis de Bach i de Beethoven.

Han explotat, per això, tota la seva música, i fins la coincidència d'una lletra inicial comuna, en el seu nom, amb la de Bach i de Beethoven. Els vanitosos xovinistes

d'Alemanya han promulgat el dogme de la trinitat sagrada de la música, *les tres grans B*, com diuen: Bach, Beethoven i Brahms, com a deïtat augusta de la qual és única posseïdora la nació alemanya.

Els xovinistes francesos, tant orgullosos com els d'Alemanya, han respost a aquesta ridícula proclamació amb una negació sistemàtica del valor artístic de Brahms. L'han rebutjat com el príncep del Tedi, i el més pesant i aclaparador dels compactes núvols del Nord! Han fet, del rebutjar Brahms, com una mena de qüestió nacional!

Tan els uns com els altres d'aquests vanitosos incomprensius han causat un gros perjudici a la veritable coneixença i fruïció de l'art de Brahms, i al mateix temps han perjudicat també llur propi país. Pels proclamadors de la deïtat de Brahms que dirigeixen els cabdills de Berlín, aquesta obra no deixa de tenir els seus defectes: la falta de proporció, d'aeració, de la qual sovint pateix l'arquitectura brahmsista. La música de Brahms, en efecte, quan la inspiració la deixa, és freqüentment difusa i pesantment inconsistent.

Pels negadors impenitents de Brahms que esclavitza el mot d'orde parisenc, la música de Brahms continua essent desconeguda. No saben quin parentiu té aquesta música amb la dels més típics dels músics francesos. És ben remarcable, en aquest sentit, el comparar, per exemple la present *Sonata en Sol* de Brahms, amb moltes pàgines del compositor francès, proclamat com el més «inimitablement francès» pels seus més fervents admiradors: Gabriel Fauré.

Melodia, ritme, harmonia, en moltes frases, es troben idèntiques en Brahms i en Fauré, tant que hom pot dubtar de la firma respectiva dels autors, i sense que es tracti de cap còpia d'una part o de l'altra. Així doncs, sembla que l'Àngel de la Germanor universal s'hagi complagut en fer que el més alemany dels compositors alemanys, i el més francès dels compositors francesos, es troben lligats per una inspiració de vegades similar! És una gran lliçó de la qual deurien aprofitar-se tots aquells funests xovinistes de la terra, sia el que es vulla el país al qual pertanyen!

Deixant de banda, ara, les consideracions generals, apropem-nos a la bella sonata inscrita en aquest present programa. El seu primer moviment és un «Vivace ma non troppo» construït en forma de sonata. És tot ell impregnat d'aquesta llum endolcida i com llunyana dels països del centre d'Europa. Atmòsfera velada, paisatges verds i

mullats; brugerars immensos, roses o morats; boires blanques i vagabundes que dormen recloses en els fondals, i fugen, acariciadores, quan l'ullada del vol ve a posar-s'hi com a glavi d'or.

Tals són els elements principals que formen el fons de l'obra brahmsista, i enmig dels quals s'exhalen els seus sentiments humans. Aquells sentiments, adés tranquil·lament somniadors, adés vigorosament apassionats, algunes vegades recollits i harmoniosament greus; d'altres vegades fantasistes i capriciosos, s'expressen amb l'ajut d'una música ben personal, tant el ritme com la melodia i en l'harmonia, i fins quan els materials temàtics o episòdics es troven emparentats amb els d'altres músiques. Algunes vegades, passen records o evocacions de Schumann, de Wagner, de Fauré i d'altres encara. Però Brahms sempre s'hi posa aquell distintiu segell que dona a la seva música un encís ben peculiar i durador, perquè correspon realment al seu propi temperament i es troba, també, en conformitat amb el de la seva raça i amb l'ideal de la humanitat tota.

Brahms doncs, si no té verdaderament el geni incomparable de Bach ni de Beethoven, ni àdhuc el de menys alts cims de l'Art, resta un compositor de ben positiu valor i un veritable artista que ocupa un lloc ben seu i expressa un matís ben típic de l'ànima humana.

El primer tema del «Vivace ma non troppo» inicial d'aquesta Sonata en Sol és una melodia encisadora, ensems velada i lluminosa, ample i somniadora, suaument flexible i que té en sí un apassionament encara adormit però que anirà desvetllant-se cada vegada més durant l'obra. Aquesta melodia s'inicia amb un ritme dolçament aspirant, ben característic que constitueix una *cèl·lula temàtica* general de l'obra. Aquesta frase exquisida va desplegant la seva línia graciosament ondulosa damunt un fons tranquil i dolçament mogut constituït per alguns acords harmoniosament pregonos:

Aquestes airoses boirines semblen aixecar-se cada vegada més nombroses dins l'aire assolellat i fresc del matí. Van agombolant-se damunt les harmonies del piano, mentre el violí canta el *segon periode* de la frase, més mogut i apassionat. El forma un ritme que tindrà també repercussió en els altres fragments de l'obra:

La melodia inicial forma, després, el tercer període de la frase, entusiasmant-se cada vegada més amb un bell lirisme:

S'apaivaga poc a poc per a servir d'encadenament a la segona idea. Aquesta té com a primera frase una melodia ben cantant i xardorosa:

Aquesta segona idea té com a segona frase una melodia que desenvolupa la melodia inicial del primer tema, donant-li aquí un sentit diferent. Aquesta melodia reposa sobre un ritme d'acords repetits amb silencis intermediaris que acaba d'emparentar tota aquesta frase amb la més típica música de Gabriel Fauré.

Misteriosament es prepara la tercera frase de la segona idea amb una insistència del ritme inicial de la primera frase d'aquesta segona idea, ara dialogant en un balanceig ben cadencat, enmig del qual es fa sentir un ondulós fregadiç que s'apaivaga a poc a poc:

per a deixar lloc a la tercera frase, graciosa i tendra, amb aquest mateix ritme tote ll aspirant, dolçament sostingut pel ritme sincopat del fons harmònic:

L'exposició dels temes acaba amb una coda ben «faureana», formada per les tranquil·les línies d'escala en sentit invertit:

Llavors, dins la dolça claror del to de Sol Major, canta de nou el primer tema, ara cadenciat amb l'harmoniosa vibració dels tranquils *pizzicati* del violí, unit als baixos del piano per a donar una sonoritat molt misteriosa i exquisida.

El desenvolupament s'inicia amb les blanques boires del primer tema, que s'enrotllen en flonjes draperies, creant una atmosfera deliciosament imprecisa. Ben aviat la melodia inicial canta, llunyana, en Lab Major, però s'apassiona molt i es desplega amb força i animació.

El ritme i la melodia del segon període d'aquest primer tema vénen a fer créixer l'animació apassionada. La tranquil·la coda intenta entrar, però es fragmenta i no pota conseguir tranquil·litzar per complet el desenvolupament encara agitat. El balanceig de la tercera frase de la segona idea, però, barrejat amb uns records de la suau melodia inicial del primer tema arriba a apaivagar la inquietud del desenvolupament. La dolça melodia inicial intenta entrar tota sencera, sots un aspecte menor molt melangiós i abandonat. La serenitat, però, retorna a embolcallar ànimes i paisatge, i la reexposició pot desplegar el deliciós encís de les seves dolces frases, tant suaument acariciadores.

Una exquisida frase conclusiva, extraordinàriament germana de les millors inspiracions de Fauré, ve a acabar el primer moviment amb uns records, íntimament lligats entre ells, de fragments dels diversos temes que es completen aquí, mútuament de manera perfecta:

The image displays a handwritten musical score, likely a piano sonata movement, organized into three systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is fluid and expressive, with many slurs and ties. Key handwritten annotations include 'per la coda de B.' at the top, 'in tempo poco a poco cresc.' in the first system, 'sempre cresc.' in the second system, and 'per A.' in the third system. The score concludes with a final cadence in the third system.

I la primera part de la sonata acaba amb l'ample entusiasme ben peculiar de Brahms. L'«Adagio» que segueix és en forma de lied. El primer compartiment és una frase-lied de la qual el primer període, de melodia ben brahmsista, evoca Wagner per les seves harmonies profundes i amples. La tonalitat de Mib Major, succeïnt a la de SolM del primer moviment, és molt ben escollida per a evocar com un contrast nocturn després de la claror del dia. La frase sencera amb el seu primer període molt tranquil:

El segon període més inquiet i mogut:

i el retorn del primer període, ara modificat i ben equilibrat per a concloure:

És tot ell impregnat de poesia i ben característic de la inspiració melòdica de Brahms, arrelada en el lied popular alemany. El segon compartiment fa de desenvolupament. Dos elements en constitueixen la substància: l'un rítmic, talment una marxa solemnnial i heroica, és una transformació de la cèlula rítmica inicial de l'obra:

El segon element és un motiu melòdic que, amb la seva gràcia tendrà i aclarida, sembla servir d'oposició al primer:

Aquests dos elements, oposant-se formen tot el segon compartiment. Un condeute format per un record del ritme del segon període del primer tema del «Vivace» inicial, sobre el qual cerca a entrar el començament de la cèl.lula melòdica pròpia de l'«Adagio»:

Resta indecís i interrogatiu, i el tercer compartiment en tot semblant al primer, llevat del revestiment acompanyador, que és aquí més bellugadís i vaporós, ve a fer renéixer la tranquil.litat somniadora però sempre apassionada en el fons del seu sentiment. Una conclusió molt ben reeixida barreja tots els elements temàtics de l'«Adagio» en una frase conclusiva d'una exquisida poesia.

L'«Allegro molto moderato» amb el qual acaba l'obra és un rondó melangiós i inquiet. El refrany iniciat amb una nova transformació de la cèl.lula rítmica primordial:

És com una cançó inquieta, en dos períodes dues vegades repetits, mentre un dibuix acompanyador molt bellugadís embolcalla i lliga tots els elements melòdics amb el seu teixit pantejant:

La primera cobla és un orquestral «Scherzando» del qual la melodia és eixida d'un fragment del refrany [...] presentat amb un ritme que recorda el del segon període del primer tema del *Vivace* inicial. Aquesta cobla és una frase de tres períodes, dels quals el tercer és la repetició modificada del primer. Primer període:

dues vegades repetit. Segon període:

El segon i tercer període es repeteixen una altra vegada, més nerviosament insistents en la llur manifestació. El refrany intenta desenvolupar-se després de la fuga d'aquest fosc i joganer «Scherzando» que, tot dansant enmig de la nit, va perdent-se i esfumant-se. Després de la segona exposició completa del refrany, la segona cobla ve a desenvolupar la melodia de l'«Adagio», ara barrejada amb un fragment del refrany. El segon ritme de l'obra hi trova una gran preponderancia:

Aquest doble desenvolupament s'exalta molt, però un encadenament format pel desenvolupament de la cèl.lula rítmica inicial i del dibuix acompanyador del refrany fa renéixer la tranquil.litat:

El refrany ve per tercera vegada, idèntic a les seves precedents aparicions. Un desenvolupament terminal barreja així els records dels diversos elements temàtics en el to de Sol Major. I el motiu inicial de la Sonata ve a concloure l'obra amb les seves primeres notes de gràcia esllanguida i somniadora, formant una deliciosa frase

conclusiva amb la transformació del motiu del refrany, ara apaivagat per la tranquil·la claror dins la qual l'obra s'ha despertat amb el seu primer moviment i ve a reposar, ara amb la satisfacció dels seus desigs i la dolça felicitat d'un confinat abandó».

B.Selva [Firma]

XV.3.3.2. ARTÍCULOS IMPRESOS

a. En revistas musicales

Selva, Blanche. «A casa la música (Fantasia)», *RMC* XXXII /374 (Febrero 1935), pp. 53-55.

_____. [«À la mémoire de Déodat de Séverac:】 jugements et opinions», *Le Feu* XV/14 (15 Julio 1921), pp. 239-240.

_____. « Carta oberta als socis de l'Associació Obrera de Concerts de Barcelona», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 2 (Mayo 1927), pp. 13-14.

_____. « Comentarís sobre algunes paraules de Ruskin», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 7 (Octubre 1927), pp. 62-63.

_____. «Evocacions d'art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy», *RMC* XXX/358 (Octubre 1933), pp. 401-410.

_____. «Evocacions d'art II: Comentarís a un article de Pere Benavent», *RMC* XXXI/364 (Abril 1934), pp. 129-138.

_____. «Evocacions d'art III: Paisatge», *RMC* XXXI/ 366 (Junio 1934), pp. 217-221.

_____. «Evocacions d'art IV: L'Esperit d'Infància», *RMC* XXXI /368 (Agosto 1934), pp. 315-320.

_____. «Evocacions d'art V: Pensaments directius d'interpretació musical», *RMC* XXXI/370 (Octubre 1934), pp. 388-392.

_____. «Evocacions d'art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!», *RMC* XXXIII/390 (Junio 1936), pp. 225-234.

_____. « In memoriam. Vincent d'Indy», *RMC* XIX/337 (Enero 1932), pp.2-3.

_____. «La música per a piano de Vincent d'Indy I», *RMC* XIX/337 (1932), pp. 24-30.

_____. «La música per a piano de Vincent d'Indy II (Acabament)», *RMC* XIX/338 (Febrero 1932), pp. 49-56.

_____. «La musique pour piano de Déodat de Séverac», *La Revue Musicale* III/6-8 (1921), pp. 217-230.

- _____. «La paraula cristiana...sobre l'esperit religiós de Beethoven». *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (23 Junio 1927).
- _____. «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí, explicades en vuit sessions a la Sala Parés, amb la cooperació d'en Joan Massià. Primera sessió», *RMC XXII/11* (1925), pp. 238-261.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Segona sessió», *RMC XXIII/265-266* (Enero-Febrero 1926), pp. 1-16.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Tercera sessió», *RMC XXIII/269-271* (Mayo-Julio 1926), pp. 97-124.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Quarta sessió», *RMC XXIII/272-273* (Agosto-Septiembre 1926), pp. 198-219.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Cinquena sessió», *RMC XXIII/274* (Octubre 1926), pp. 249-260.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Cinquena sessió (Acabament) », *RMC XXIII/276* (Noviembre-Diciembre 1926), pp. 272- 294.
- _____. «Les Sonates de Beethoven...Sisena sessió», *RMC XXIV / 279-280* (Marzo-Abril 1927), pp. 71-100.
- _____. «Les Sonates de Beethoven... Setena sessió», *RMC XXIV/ 281-284* (Mayo-Agosto 1927), pp. 162-195.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Vuitena sessió», *RMC XXIV/ 285-286* (Septiembre-Octubre 1927), pp. 236-274.
- _____. « Notes sobre la música, l'art i la vida: A propòsit de l'obra d'art», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts I/ 3* (Junio 1927), pp. 26-27.
- _____. « Notes sobre la música, l'art i la vida», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts I/ 4* (Julio 1927), pp. 33-35.
- _____. « Notes sobre la música, l'art i la vida», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts I/ 5* (Agosto 1927), pp. 45-46.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: Les condicions per a percebre i per a rebre una obra d'art», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts I/ 8* (Noviembre 1927), pp. 74-76.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: L'acció de l'obra d'art», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts I/ 9* (Diciembre 1927), pp. 82-83.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: Art i realitat», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts II/10* (Enero 1928), pp. 7-10.

- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: Sobre els aplaudiments i altres manifestacions d'entusiasme», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* II/12 (Marzo 1928), pp. 35-37.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven al davant dels seus contemporanis», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/34 (Enero 1930), pp. 2-4.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven davant dels artistes i del públic del segle següent», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/35 (Febrero 1930), pp.1-3.
- _____. «Notes sur les études de piano», *La Revue Musicale* VI/13 (Julio 1906), pp. 319- 321.
- _____. «Nòtules sobre la música, l'art i la vida: en presència de Beethoven, meditació davant el seu llit de mort», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/36 (Marzo 1930), pp. 34-36.
- _____. «Nòtules sobre la música, l'art i la vida: El cor de Beethoven en la seva música», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/37 (Abril 1930), pp. 49-50.
- _____. «Nòtules sobre la música, l'art i la vida: Allò que ha d'ésser el nostre cor com a intèrprets i com a oients de la música de Beethoven», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/38 (Mayo 1930), pp. 68-69.
- _____. «Nòtules sobre la música, l'art i la vida: Pregària en unió amb la música i el cor de Beethoven (Conclusió) », *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/39 (Junio 1930), pp. 81-82.
- _____. «Orientacions d'art I: Meditació sobre el silenci!», *RMC* XXXII/376 (Abril 1935), pp. 145-149.
- _____. «Una lletra d'or», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Septiembre 1933), p. 1.

b. En prensa diaria

- Selva, Blanche. «A propòsit de la *Missa Solemnis* de Beethoven per l'Orfeó Català», *La Veu de Catalunya*: 19 Junio 1927, p.7.
- _____. «De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern», *La Veu de Catalunya* : 7 Enero 1930.

c. Conferencias

Selva, Blanche. « Commemoració del primer Centenari de la mort de Beethoven. Conferència de Blanca Selva », *Diari de Sabadell i sa comarca* : 22 Abril 1927, pp. 1-2.

_____. « L'Obra d'Art (Fragments de la conferència de Blanca Selva “Beethoven el nostre cantor i germà” que fou llegida el dia 26 del propassat mes de març, al Palau de la Música Catalana [...] per tal de commemorar el centenari de la mort de Beethoven) », *La Veu de Catalunya*: 25 Mayo 1927.

d. Presentaciones a ediciones musicales

Selva, Blanche. « Introduction », en : Josèphe Géry (ed.). *100 exercices pour l'indépendance d'accentuation entre les deux mains*. Lyon: Dulieux, 1915.

_____. « Préface », en : Joseph Guy Ropartz (ed.). *Chansons de France pour les enfants harmonisées par Joseph-Guy Ropartz*. París: B. Roudanez, 1916 (reed. Philippi, 1935).

_____. « Sur l'application de quelques principes essentiels a l'interprétation de la musique et a la technique du piano », en : Marcel Orban (ed.). *Dix petites pièces enfantines pour les jeunes pianistes*. París: Mutuelle, 1911.

e. En programas de mano¹⁶²

Selva, Blanca. « Georges -M. Witkowski: Sonata en Sol per a piano i violí ». Notas al programa, 12 Marzo 1924 (Barcelona: Associació de Música “Da Camera”, 1924).

_____. « Beethoven: 33 Variacions sobre un Vals Diabelli ». Notas al programa 26 Marzo 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

_____. « Les grans sonates per a piano de Beethoven, primera sessió ». Notas al programa 29 Marzo 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

_____. « Les grans sonates per a piano de Beethoven, segona sessió ». Notas al programa 2 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

_____. « Les grans sonates per a piano de Beethoven, tercera sessió ». Notas al programa 5 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

¹⁶² Programas de mano escritos por Blanche Selva documentados en Barcelona: BOC.

- _____. «Les grans sonates per a piano de Beethoven, quatrena i darrera sessió». Notas al programa 11 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).
- _____. «Sessió commemorativa de la mort de Beethoven». Notas al programa 10 Abril 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927).
- _____. «Sobre el *Concerto* de Beethoven». Notas al programa 29 Mayo 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927).
- _____. «Notes analítiques i comentaris sobre les obres del programa». Notas al programa 8 Enero 1928 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1928).
- _____. «Commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 9 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1928).
- _____. «Commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 21 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1928).
- _____. «Breus comentaris». Notas al programa 20 Octubre 1929 (Sallent: Orfeó Sallentí, 1928). En: *L'Abella* II/16 (Octubre 1929), pp. 5-7.
- _____. «Els nostres concerts de Música da Camera” y “Beethoven: Sonata op.12, núm.3». Notas al programa 27 Octubre 1929 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1929).
- _____. «Vincent d'Indy: *Souvenirs*». Notas al programa 9 Febrero 1930 (Barcelona: Orquestra Pau Casals, 1930).
- _____. «Reflexions sobre el Romanticisme musical» y «Comentaris sobre les obres del programa: Schumann, Weber, Schubert, Chopin, Franck». Notas al programa 21 Marzo 1930 (Barcelona: Associació de Música “Da Camera”, 1930).

XV.3.4. OTROS ESCRITOS

ALBET, Montserrat. «La Guerra quin disbarat...», en: AA.VV. *Vivències. La Barcelona que vaig viure 1931-1945: relats*. Barcelona: Consorci de Biblioteques, Ajuntament i Diputació de Barcelona, 2006. http://www.bcn.es/biblioteques/pagstot/activitats/vivencies/vivencies_relats.html

LLONGUERAS, Joan. «Blanca Selva i la seva tècnica del piano», *Textos manuscrits sobre músics catalans*, Barcelona [ca. 1924].

LLONGUERAS, Joan. [Reinauguración cursos Escuela Blanca Selva], *Textos manuscrits sobre músics catalans*, Barcelona, s. f.

RICART, José Ramon. «Ludwig van Beethoven – Sonata op.109», Barcelona: 1985.

SÉVERAC, Déodat de. «Blanche Selva et l'art pianiste», *La Tramontane* (Febrero, 1919)

APÉNDICE XV.3.4:

OTROS ESCRITOS

LLONGUERAS, Joan. «Blanca Selva i la seva tècnica del piano»,

*Textos manuscrits sobre músics catalans, Barcelona [ca. 1924]*¹⁶³.

«Aprofitant el seu sojorn a Barcelona i després del magnífic concert que amb el nostre Joan Massià (violinista) donà a l'Associació de Música “da Camera”, aquesta eminent pianista francesa catalana d'origen per part de pare, visità l'escola del seu nom que sota la direcció dels mestres Gargana i Llongueras, té establerts els seus cursos de solfeig, rítmica i piano en el local del “Domus Artis”, examina el treball dels alumnes, otorga els corresponents diplomes i calificacions i, accedint als desitjos d'alguns dels seus admiradors, es presta benèvolament a explicar en una *causerie* inolvidable l'origen i les bases de la seva concepció del jo[c] del piano i de la seva tècnica tan meravellosament sistematitzada i resolta en el seu sistema d'ensenyament».

LLONGUERAS, Joan. [«Reinauguración de los cursos de la

Escuela Blanca Selva»], *Textos manuscrits sobre músics catalans, Barcelona, s. f.*¹⁶⁴

«Ha inaugurado nuevamente sus cursos la Escuela Blanca Selva, para la enseñanza musical de la técnica de piano. La famosa pianista francesa Mlle. Selva, de los conservatorios de Praga y Strasburgo, Schola Cantorum i Escuela Normal de Música de París, llevará la dirección general de la escuela i revisará personalmente los cursos otorgando los correspondientes diplomas a los alumnos que sean de ellos merecedores.

¹⁶³ Carta manuscrita. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6366.

¹⁶⁴ *Íd.* Cuartilla manuscrita duplicada, con una copia escrita en catalán que omitimos por ser réplica de la versión castellana que reproducimos. Probablemente Joan Llongueras preparó este anuncio publicitario para editarlo en los periódicos barceloneses, de ahí que se conserven dos versiones bilingües.

Mlle. Blanche Selva, completamente identificada con las ideas y procedimientos pedagógicos del centro Jacques-Dalcroze hace preceder y simultanear con los estudios de piano, el solfeo y la rítmica según el método del eminente pedagogo y compositor suizo. El centro Joan Llongueras, de sobras conocido entre nosotros, da estas enseñanzas y del estudio de la técnica del piano (se) cuida el notable pianista y aventajado alumno de Blanca Selva, el profesor Guillermo de Garganta.

Los cursos tienen lugar tres días por semana. Detalles e inscripciones al local de la escuela. *Domus Artis*. Paseo de Gracia, 86 (1º), los martes, jueves y sábados de diez a una».

SÉVERAC, Déodat de. «Blanche Selva et l'art pianiste»,

***La Tramontane* (Febrero, 1919)¹⁶⁵.**

«Hay muchos, muchos pianistas; hay incluso demasiados», dijo el autor de *Sigurd*¹⁶⁶, enemigo jurado del forte-piano, como todo el mundo sabe. Pero hay pianistas y pianistas! En nuestras Escuelas de Música y nuestros Conservatorios florecen maternalmente miles de ellos, y todos los años al inicio del verano y con la gran regularidad de las migraciones de pájaros, una multitud de laureados baudelerianos y de laureados altamente emplumados vuelan hacia los países donde florece la gloria, con la esperanza de “cachets” sensacionales. Estas jóvenes gentes son, en su mayoría, unos técnicos consumados. Ellos (o ellas) descifran impecablemente los manuscritos más accidentados y más ingratos. Su velocidad espantosa juega con combinaciones de escalas, de arpeggios y de los acordes más horrorosos y la vida entera no teme a enumerar todas las notas que sus dedos puedan hacer surgir del marfil en unos minutos.

Para alcanzar este nivel de saber y fuerza, uno no puede imaginar que voluntad, que enérgica y paciente labor son necesarias. ¡Qué de noches en blanco pasadas heroicamente sobre el piano blanco y negro, por gran espanto de los vecinos de abajo y de arriba!

¹⁶⁵ Artículo reeditado por la misma revista nº 291-292 (1947), pp. 433-434. Traducimos la fuente incluida en: Pierre GUILLOT (ed.). *Déodat de Séverac, écrits sur la musique*. Liège: Mardaga, 1993, pp. 106-108.

¹⁶⁶ Alusión a la ópera *Sigurd* (1884) de Louis Étienne Reyer (1823-1909).

Una vez los concursos se terminan, vencedores y vencidos desaparecen... ¡El piano se calla! La casa está voluptuosamente tranquila como un verso de Camo¹⁶⁷.

¿Dónde están los pianistas victoriosos?

Decidme donde, ¿en qué país?

¡Quizás no les reveremos nunca más!

Un largo viaje puede ser también fatal para las cigalas de la paloma infiel de Jean La Fontaine¹⁶⁸.

¡Son muy tristes los días siguientes a los días de triunfo! Compadezcámoslos, todos estos primeros premios, en los que muchos fueron los más brillantes, que la Fatalidad los haga descender bien a menudo del Olimpo, para conducirlos prosaicamente al Cine o al Music-Hall. Mientras, durante toda su adolescencia, ellos habrán palidecido sobre las fugas de Bach y ellos conocen de corazón todas las sonatas... Hélas ellos no han aprendido la cosa más importante: que la habilidad instrumental no hace al artista... Él no sufre por amar la música, él hace sobretodo «amarse por ella», como le gustaba de decir a Jean Moréas, y la música es una amante bella como la aurora, pero cruel como las bellezas... Desgracia a aquél que no sepa como acercarse a los rituales que ella exige a sus adoradores.

Blanche Selva es una de estas extrañas elegidas por esta Deidad feroz. Ella estuvo, desde la cuna, mecida por sus dones y sus favores. Además, esta catalana se ha convertido, con toda la fuerza del término, en el Apóstol del Arte musical, como fue, antes que ella, otro meridional de origen, el gran Charles Bordes, del que no se proclamará nunca de manera suficiente su genio benéfico. La obra que Bordes ha realizado en la Schola de Paris, que ha fundado, en Saint-Gervais, en Montpellier, en sus giras a través de su palabra y sus escritos, Blanche Selva lo ha de alguna manera prolongado y quintaesenciado en sus recitales de piano y en su enseñanza instrumental y estética.

Me acuerdo de sus inicios como uno se acuerda de ciertas mañanas de primavera, particularmente soleadas. En medio de esta multitud de virtuosos infalibles, pero sin talla, que ejecutan – a la manera de M. de París – las obras de pobres compositores, la interpretación de Selva supone una verdadera revelación. Su éxito fue triunfal y uno sabe que el público acostumbrado a los conciertos de la *Société nationale*,

¹⁶⁷ Pierre Camo (1877-1949) poeta catalán, crítico de arte y amigo de Séverac en Ceret.

¹⁶⁸ Alusión a la fábula de La Fontaine *Les Deux Pigeons* (Libro IX/ fábula 2), 1679.

no se deja subyugar fácilmente. Es lo que Blanche Selva ya poseía, pese a su juventud, todas las cualidades que hacen de ella la intérprete ideal: Una virtuosidad perfecta, pero sin pompa, y borrándose detrás de la obra hasta hacerse olvidar; un sentido de las proporciones, del equilibrio, de la forma y de la eurrítmia sin llamar la atención. Ella sorprende, hechiza y conquista este auditorio refinado tanto por su comprensión del conjunto como por los detalles de su ejecución melódica y de sus hallazgos de sonoridades de una variedad infinita.

Al día siguiente, el Todo-París artístico habla de ella. «Una estrella nos ha nacido» dijo Lalo, el gran y temible crítico de *Temps*.

Es de esta *soirée* que tuvo lugar en la vieja sala Érard, que fecha nuestra amistad.

Desde entonces, a parte de las horas donde nos reencontramos en los mismos cursos de la Schola, habían las sesiones dominicales que nos reunían en su casa de la calle Varenne, al lado de Vincent d'Indy. Allí se estudiaban nuestros viejos maestros franceses, Rameau y Couperin, en que la malignidad y la tenacidad alemanas habían conseguido hacer olvidar las obras sublimes en provecho de autores germánicos. Por otro lado, Selva leía como ella sola sabía leer, alguna novedad inédita entre alguno de nosotros. A su alrededor, resiguiendo el mismo manuscrito, estaba nuestro querido Albéniz que fue, él también, un pianista extraordinario, antes de convertirse en el compositor célebre de *Catalunya* y de *Iberia*; Albert Roussel, los Castéra, Alquier, Marcel Labey, Poujaud, Pierre Lalo y tantos otros que el cruel Destino a separado, pero no desavenido...

Cuando la obra nueva obtuvo los sufragios de la asamblea, una recompensa preciosa entre todas quedó acordada: *un got de ranci de los Masos*¹⁶⁹. Así decía el excelente padre de Blanche sirviendo el viejo vino donde parecían decantarse los rosados del Rossellón y las pepitas de oro, y él canturreaba, para Albéniz o para mí, con una piedad contenida, un estribillo del *Pardal* o de *Muntanyes regalades* ».

¹⁶⁹ Expresión catalana: «un vaso de vino añejo en Los Masos», segunda residencia de Blanche Selva al lado de Prades (Pirineos Orientales).

APÉNDICE XV.4:

PROGRAMAS DE CONCIERTOS¹⁷⁰

1911. «Recital Blanche Selva». Palau de la Música Catalana, 19 noviembre (Barcelona: Festivals Bach), 2 pp.
1917. «Sis concerts de Música francesa: segon concert». Palau de la Música Catalana, 15 mayo (Barcelona: Societat d'Amics de la Música de París), 4 pp.
1917. «Sis concerts de Música francesa: tercer concert». Palau de la Música Catalana, 17 mayo (Barcelona: Societat d'Amics de la Música de París), 2 pp.
1921. «Sisè dels nou concerts en diez festius a la tarda: Recital Blanche Selva, pianista francesa». Palau de la Música Catalana, 18 diciembre (Barcelona: [Orfeó Català]), 2 pp.
1921. «Recital de piano per la eminent artista Blanca Selva: Homenatge als amics Carles Bordes, Isaac Albéniz i Déodat de Séverac». Palau de la Música Catalana, 20 diciembre (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 2 pp.
1923. «Recital de piano por Blanche Selva». Teatro Jovellanos, 9 enero (Gijón: Sociedad Filarmónica de Gijón), 1 p.
1923. «4º concierto a cargo de la notable pianista francesa Mlle. Blanche Selva». Teatro Palacio Valdés, 10 enero (Avilés: Sociedad Filarmónica Avilesina de la Unión de Sociedades Filarmónicas), 2 pp.
1923. «Recital de piano a cargo de la eminente concertista francesa Blanche Selva». Teatro Campoamor, 11 y 12 enero (Oviedo: Sociedad Filarmónica de Oviedo), 4 pp.
1923. «Concierto Mlle. Blanche Selva con el coscurso de la Orquesta Sinfónica de Bilbao bajo la dirección de M. Armand Marsick». S.l., 15 enero (Bilbao: Sociedad Filarmónica de Bilbao), 2 pp.
1923. «Recital de piano Mlle. Blanche Selva». S.l., 16 enero (Bilbao: Sociedad Filarmónica de Bilbao), 2 pp.
1923. «Blanche Selva». Teatro Principal, 17 enero (Burgos: Sociedad Filarmónica de Burgos), 2 pp.
1923. «Quinta sesión musical con el concurso de Blanche Selva, piano». Teatro Principal, 19 enero (Zaragoza: Sociedad Filarmónica de Zaragoza), 2 pp.

¹⁷⁰ Programas de conciertos documentados en Barcelona: BOC.

1923. «Blanche Selva, recital de piano». Teatro Gayarre, 20 enero (Pamplona: Sociedad Filarmónica de Pamplona), 2 pp.
1923. «Blanche Selva pianista». Teatre Fortuny, 18 junio (Reus: Associació de Concerts de Reus de la Lliga Nacional d'Associacions de Música), 2 pp.
1924. « Dos conciertos de piano Mlle. Blanche Selva con el concurso de la Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por D. Armando Marsick ». S.l., 20 y 22 marzo (Bilbao: Sociedad Filarmónica de Bilbao), 2 pp.
1924. «Recital de piano a cargo de la eminente concertista francesa Blanche Selva». Teatro Campoamor, 25 y 26 marzo (Oviedo: Sociedad Filarmónica de Oviedo), 2 pp.
1925. «Sessió de piano i violí per Blanca Selva i Joan Massià». Palau de la Música Catalana, 30 marzo (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 3 pp.
1925. «Sessió Beethoven per Blanca Selva i Joan Massià». Palau de la Música Catalana, 3 abril (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 2 pp.
1925. «Tanda de cinc concerts. Primer concert: Blanche Selva, pianista i Joan Massià, violinista». Conservatori de l'Ateneu, 21 abril (Igualada: Ateneu Igualadí de la Classe Obrera), 1 p.
1925. « 1ª audició explicada sobre les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano ». Sala Parés, 12 noviembre (Barcelona), 1 p.
1925. « Segona audició explicada de les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano ». Sala Parés, 11 diciembre (Barcelona), 1 p.
1925. «Sessió de piano i violí per Mlle. Blanca Selva i Joan Massià dedicada a Joan Sebastià Bach». Palau de la Música Catalana, 14 diciembre (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 2 pp.
1925. «Segon recital de piano i violí per Mlle. Blanca Selva i en Joan Massià ». Palau de la Música Catalana, 18 diciembre (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 2 pp.
1926. « Tercera audició explicada de les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano a càrrec de Blanca Selva i Joan Massià ». Sala Parés, 7 enero (Barcelona), 1 p.
1926. « [Recital Blanche Selva i Joan Massià] ». S.l., 14 enero (Reus: Associació de Concerts de Reus), 1 p.
1926. « [Recital Blanche Selva i Joan Massià] ». Casa d'en Rogent, 25 enero (Barcelona: Concierto privado), 1 p.

1926. «Quatrena audició explicada de les sonates de Beethoven per a piano a càrrec de Blanca Selva». Sala Parés, 5 marzo (Barcelona), 1 p.
1926. « 5ª audició explicada [de les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano a càrrec de Blanca Selva i Joan Massià]». Sala Parés, 26 marzo (Barcelona), 1 p.
1926. « 6ª audició explicada [de les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano a càrrec de Blanca Selva i Joan Massià]». Sala Parés, 15 abril (Barcelona), 1 p.
1926. «Concert Blanca Selva i Joan Massià». Establiments Maragall, 23 abril (Barcelona: Residència d'Estudiants de Catalunya), 1 p.
1926. « [Recital Blanche Selva i Joan Massià] ». S.L., 27 mayo (Sant Feliu de Guíxols: Associació de Música), 1 p.
1926. « Setena audició explicada [de les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano a càrrec de Blanca Selva i Joan Massià]». Sala Parés, 31 mayo (Barcelona), 1 p.
1926. « [Recital Blanche Selva i Joan Massià] ». [Teatro Principal], 9 junio (Olot: Associació de Música), 1 p.
1926. « Vuitena audició explicada [de les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano a càrrec de Blanca Selva i Joan Massià]». Sala Parés, 11 junio (Barcelona), 1 p.
1926. «1ª Audició explicada [sobre Bach i Mozart] ». Sala Parés, 26 noviembre (Barcelona), 1 p.
1926. «Les sonates de Beethoven per a piano i violí interpretades per Blanca Selva i Joan Massià, primera sessió». Palau de la Música Catalana, 29 noviembre (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 4 pp.
1926. «Les sonates de Beethoven per a piano i violí interpretades per Blanca Selva i Joan Massià, segona sessió». Palau de la Música Catalana, 6 diciembre (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 4 pp.
1926. «Les sonates de Beethoven per a piano i violí interpretades per Blanca Selva i Joan Massià, tercera sessió». Palau de la Música Catalana, 14 diciembre (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 4 pp.
1927. «Blanca Selva piano, Sainz de la Maza guitarra amb la cooperació d'Esteve Gratacós flauta i Joan Ribas viola». Palau de la Música Catalana, 7 febrero (Barcelona: Associació de Música "Da Camera"), 2 pp.

1927. «Dues extraordinàries sessions de Blanca Selva piano i Joan Massià violí». Palau de la Música Catalana, 8 y 13 marzo (Barcelona: Concerts Blaus), 4 pp.
1927. «Commemoració del centenari de Beethoven ». S.l., 27 marzo (Sallent: Orfeó Sallentí), 1 p.
1927. «Les grans sonates per a piano de Beethoven per Blanca Selva, primera sessió». Palau de la Música Catalana, 29 marzo (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 1 p.
1927. «Les grans sonates per a piano de Beethoven per Blanca Selva, segona sessió». Palau de la Música Catalana, 2 abril (Barcelona: Associació d'Amics de la Música), 1 p.
- Maragall, Joan. 1927. Notas al programa para la *Commemoració del Centenari de la mort de Beethoven*. Teatro Principal, 20 abril (Sabadell: Associació de Música), 5 pp.
1927. «Blanca Selva pianista i Joan Massià violinista ». Teatro Vigatà, 25 abril (Vic: Associació de Música de Vic), 2 pp.
1927. «Setena audició explicada [sobre Bach i Mozart] ». Sala Parés, 12 mayo (Barcelona), 1 p.
1929. «Sessió inaugural dels concerts de “Música de Càmera” [a càrrec de] Blanca Selva pianista i Joan Massià violinista». Palau de la Música Catalana, 27 octubre (Barcelona: Associació Obrera de Concerts), 1 p.
1930. «Concert de gala en honor dels Felibres que assistiran a les Festes del Centenari de Frederic Mistral i a benefici dels damnificats per les inundacions del Migdia de França». Palau de la Música Catalana, 27 junio (Barcelona: [Orfeó Català]), 2 pp.
1968. «Homenatge a Blanca Selva». Casal del Metge, 21 abril (Barcelona: Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell), 1 p.
1984. «Homenatge a Blanca Selva en el centenari del seu naixement». Ateneu barcelonés, 17 junio (Barcelona: Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya), 1 p.
2006. «Autour d'une artiste catalane : Blanche Selva pianiste (1884-1942)». Iglesia de los Masos, 5 agosto (Prades: 55º Festival de Música de Cámara Pablo Casals), 1 p.
2006. «Messe et concert d'orgue à l'intention de Blanche Selva». Iglesia de San Pedro, 6 agosto (Prades: Association Blanche Selva), 2 pp.

APÉNDICE XV.5:

TEXTOS DE OBRAS VOCALES

1. SAN PABLO. Carta a los romanos VIII, 14,18, 28. [en: Motete *Pater noster/ Quicumque enim/ Benedictus*].
2. MARAGALL, Joan. *La nit de la Puríssima* (1897).
3. VERDAGUER, Jacint. «La farigola», *Flors de Maria* (1902).
4. JAMMES, Francis. «Rosaire. L'église habillée de feuilles», *Clairières dans le ciel* (1906).
5. FERRÀ, Miquel. «Mes de Maria», *A mig camí...la rosada* (1926).
6. _____. «La candelera plora», *A mig camí...la rosada* (1926) [en: *Deu cançons originals*, 2].
7. _____. «Els àngels», *A mig camí...les violes del crepuscle* (1926) [en: *Deu cançons originals*, 5].
8. _____. «Posta de lluna», *A mig camí...la rosada* (1926) [en: *Deu cançons originals*, 9].
9. _____. «Els reis», *A mig camí...la rosada* (1926) [en: *Deu cançons originals*, 10].
10. LLONGUERAS, Joan. «El tronc», *L'istiu al cor* (1928).
11. _____. «Sol en la nit», *L'istiu al cor, penombres* (1928) [en : *Deu cançons originals*, 1].
12. _____. «Grill», *L'istiu al cor, penombres* (1928) [en: *Deu cançons originals*, 6].
13. _____. «Cap al tard», *L'istiu al cor, penombres* (1928) [en: *Deu cançons originals*, 8].
14. _____. *Muntanya blava*, s.f.
15. SELVA, Blanche. *Pensament matinal* (1931).
16. MELENDRES, Miquel. «Sonet de l'ànima immortal», *La ruta il.luminada* (1935) [en: *Deu cançons originals*, 3].
17. _____. «Puríssima», *La ruta il.luminada* (1935) [en: *Deu cançons originals*, 4].

18. _____. «Matinal», *La ruta il.luminada: lluernes pel camí* (1935) [en: *Deu cançons originals*, 7].

1. MOTETE: *PATER NOSTER/ QUICUMQUE ENIM/ BENEDICTUS*

«Pour l'abbé Bellevue»

Letra: San Pablo a los romanos
(VIII, 14,18, 28)

Música: Blanche SELVA¹⁷¹

Barcelona, 9-VIII-1929

1. «Pater noster, Pater, Pater qui es in coelis,
santificétur nomen tuum;
advéniat regnum tuum;
Fiat voluntas tua
sicut coelo et in terra.
Panem nostrum quotidianum
da nobis hodie,
Pater noster, dimíte nobis
débita nostra
sicut et nos dimítémus
debitóribus nostris;
Liberanos a malo,
Pater noster, Pater, Pater qui es in coelis,
qui es in coelis, Pater, Pater, Pater.
2. Quicumque enim spírítu Déi aguntur,
hii sunt filii Déi.
Non sunt condignae passiones
hujus témporis ad futurem gloriam
quae revelábitur in nobis.
Scimus autem quoniam
Diligéntibus Deum omnia omnia
cooperantur in bonum.
Quicumque enim spírítu Déi aguntur,
hii sunt filii Déi, filii Déi. Amen Amen.

¹⁷¹ Motete ms. a tres para S Mz A. Barcelona: BOC, 4 pp.

3. Benedictus qui venit in nomine in Domini.
Benedictus, Benedictus.
Hosanna, Hosanna, Hosanna in excelcis. Amen».

2. LA NIT DE LA PURÍSSIMA

Letra: Joan Maragall (1897)

Música: Blanche SELVA¹⁷²

1929

«Quin cel més blau aquesta nit!
sembla que es vegi l'Infinit,
[...]

l'infinit sense vels,
més enllà de la lluna i dels estels.

La lluna i els estels brillen clar
en el blau infinit de la nit santa
que l'ànima s'encanta
enllà...

Aquesta nit és una nit divina:
La Puríssima, del cel va baixant
per'quest blau que ella il.lumina,
deixant més resplandors en cada estel.

Per la nit de Desembre ella devalla,
i l'aire se tempera, i el món calla.

Devalla silenciosa.

Ai, quina nit més clara i més formosa! »

¹⁷² Trío ms. para voz, violín y piano en catalán. Manresa: Biblioteca Municipal, colecc. particular Blanca Morera. Se conserva una copia de este ms. inédito en La Touche (Valence): FSELV, 10 pp.

3. LA FARIGOLA

Letra: Jacint VERDAGUER

Música: Blanche SELVA¹⁷³

Flors de Maria (1902)

Sant Gervasi (Barcelona), 24-IX-1926

«Quan ja de la terra Jesús s'envolava,
lo cim de la serra s'enfarigolava.
L'herbeta eixerida, de sos peus eixida
de flors s'esfaltà.

Abelleta vola per la farigola,
abelleta vola pel farigolar.

Amb ses mans mateixes
la Verge en collia
semblaven-li deixes del fill que partia.
Hi troba en sa a[b]sència,
de Jesús essència
la seva hi posà.

Abelleta vola per la farigola,
abelleta vola pel farigolar. Ah!

Des d'aquell sant dia de l'Ascenció
tapiç de Maria, se diu lo timó
La terra abrigada d'eixa empaliada,
quina festa fa! quina festa fa!

Abelleta vola per la farigola,
abelleta vola pel farigolar».

¹⁷³ Canción ms. para SMzATB en catalán. Barcelona: BOC, 3 pp.

4. **ROSAIRE. L'ÉGLISE HABILLÉE DE FEUILLES**

«À Madame la Princesse Edmond de POLIGNAC»

Letra: Francis JAMMES

Música: Blanche SELVA¹⁷⁴

Clairières dans le ciel (1906)

1906

JE SUIS UNE BREVIS

«Je suis une brevis qui court dans les oeillets.

Elle tremble et sa voix semble toute mobilée

lorsque l'on voit le jour succéder à la nuit:

Car l'aurore est bien froide avant que la brevis

dans le parc en ciel soit tout ensoleillée...

Renaiss Soleil! Du fond des cirques ténébreux,

Renaissiez, renaissiez, mystères glorieux

pour la brevis qui tremble au milieu des oeillets?

RESURRECTION

Par la nuit qui s'en va et nous fait voir encore l'égantine

qui rit sur le coeur de l'aurore.

Par la cloche pascale a la voix en allée

et qui le Samedi Saint, à tout volée,

couvre d'alleluias la bouche des vallées

Je vous salue Marie.

ASCENSION

Par le gravissement escarpé de l'ermite

vers les sommets que les perdrix blanches habitent,

¹⁷⁴ Melodía para voz y piano en francés. París: Mutuelle, 1906, 13 pp.

par les troupeaux escaladant l'aube du ciel
pour ne se nourrir plus que de neige de miel
et par l'Ascension du glorieux Soleil:
Je vous salue Marie.

PENTECÔTE

Par les feux pastoraux qui descendent, la nuit,
sur le front des coteaux, ces apôtres qui prient:
par la flamme qui cuit le souper noir du pauvre,
par l'éclair dont l'Esprit allume comme un chaume,
mais pour l'Eternité le néant de chaque homme
Je vous salue Marie.

ASSOMPTION

Par la vieille qui atteint, portant un faix de bois,
le sommet de la route et l'ombre de la Croix
et que son plus beau fils, vient aider dans sa peine,
par la colombe dont le volà la lumière se fond
si bien qu'il n'est bien tôt qu'une prière:
Je vous salue Marie.

COURONNEMENT DE LA VIERGE

Par la Reine qui n'eut jamais d'autre couronne que les astres,
trésors d'une inefable Aumône,
et d'autre sceptre que le lys d'un vieux jardin;
par la vierge, dont penche le front qui est ceint de roses
des désirs que son amour atteint:

Je vous salue Marie».

5.MES DE MARIA

«A la memòria d'en Déodat de Séverac»

Letra: Miquel FERRÀ

Música: Blanche SELVA¹⁷⁵

A mig camí...la rosada (1926)

Barcelona, 1-XI-1929

«Pels finestrals aguaita el dematí
dins la gentil capella florentina.
La campaneta amb sa cançó argentina
escampa un goig en l'aire diamantí.

- Ave Maria, bella com l'aurora!-

En alba joia resplendeix l'altar.

Al peu de la Senyora,
és cada liri una ànima que enyora,
cada poncella un cor que es vol badar.

- Ave Maria, dolça com la lluna!-

Banyada en castes lluíssors d'argent,
somriu Maria entre ramells, dins una
constel.lació de ciris, reverent.

- Ave, oh tu, clara com l'estel de l'alba! –

diu el llantió que adora tremolós.

El jorn [eixit]¹⁷⁶ del sí de la nit balba,

¹⁷⁵ FERRÀ, Miquel. *A mig camí...* Barcelona: Altés, 1926, pp.32-33; y SELVA, Blanche. «Mes de Maria», melodía ms. para canto y piano en catalán. La Touche (Valence): FSELV, 6 pp.

roat i lluminós.

En les blavors puríssimes, defora,

canta un angèlic cor de campanils.

Davant la Verge, en el candor de l'hora,

Salmegen les veuetes infantils.

- Ave, Escollida com el sol! – Xalesta,

daura la llum planures i turons;

crits de velzia omplen el cel de festa;

riu la verdor dels camps pels horitzons».

¹⁷⁶ Forzando su adaptación musical, Selva modifica este verbo en la partitura por la fórmula «hacixit».

6.DEU CANÇONS ORIGINALS II: «LA CANDELERA PLORA»

«A Joan Massià»

Letra: Miquel FERRÀ¹⁷⁷

A mig camí...la rosada (1926)

Música: Blanche SELVA¹⁷⁸

Barcelona, 16-XI-1935

«La candelera plora

Damunt els camps mullats;

a cada raig de pluja

s'alegren els sembrats.

Les boires i tristeses

de l'hivernada són

una claror de núvol

qui blanament se fon.

Se fon per l'aire càndid,

pels ametlers en flors,

joiosos canelobres

enllumenats de plors.

La Candelera plora,

l'hivern serà acabat.

L'aucell, espolsant l'aigua

del plomisó roat,

¹⁷⁷ FERRÀ, Miquel. *A mig camí...* Barcelona: Altés, 1926, pp.22-23; y SELVA, B. «La Candelera Plora». Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5653, pp.10-14.

¹⁷⁸ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

s'envola dins la joia

d'un raig de sol furtiu.

La blanca Primavera

darrera un vel de llàgrimes somriu».

7.DEU CANÇONS ORIGINALS V: «ELS ÀNGELS»

«A Joan Massià»

Letra: Miquel FERRÀ¹⁷⁹

Música: Blanche SELVA¹⁸⁰

A mig camí...les violes del crepuscle (1926)

Barcelona, 10-VII-1935

I

«Formant a l'orient un nimbe cel i rosa,
els àngels han guaitat dins l'aua mig desclosa.

L'estrella del matí, dins la blavor del dia,
com en un llac d'argent, dubtosa se fonia.

Brollava dolçament la llum conquistadora.
Els àngels han obert les portes de l'Aurora.

II

A l'expandir-se el sol damunt la via plena,
el cel ha resplandit de joia més serena.

L'or quèia en davassalls de rutilant cascata.
Han tavellat el cel uns aleteigs de plata.

Vestits de resplendor, a l'hora del migdia,
els àngels de la llum han dit l'Ave-Maria.

III

Quan s'arraulia el jorn en moradencia faixa
pel místic llunyedar del cel de l'hora baixa,

al toc d'oració caigut de les campanes,

¹⁷⁹ FERRÀ, M. *Op. Cit*; pp. 49-50; y SELVA, B. «Els Àngels». Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5654, 10 pp.

¹⁸⁰ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

els àngels han volat per sobre monts i planes.
Han inundat a vols la transparència blava,
i han aclucat els ulls al dia que expirava.

IV

Ferventa, rielant de castedat divina,
els àngels han encès l'estrella vespertina.

I agenollats, davall sa blanca lluminària,
sobre la mort del jorn han dit una pregària.

Llavors, pels esglaons de llum de l'estelada,
s'en són pujats, vetllant la terra consolada».

8. DEU CANÇONS ORIGINALS IX: «POSTA DE LLUNA»

«A Joan Massià»

Letra: Miquel FERRÀ¹⁸¹

Música: Blanche SELVA¹⁸²

A mig camí... la rosada (1926)

Barcelona, 3-XI-1929

«L'espai en dolces claretats somriu.
Besa la lluna les humils teulades
i els camps, on tot reposa. Assossegades,
han mort les fresses de la nit d'estiu.

Sota la llum que brilla com un riu,
les cases una a una es són tancades.
Fins el mussol, qui totes les vetllades
fa penitència en l'olivar soliu,

ara ha callat...La lluna se n'adona
que és tard i fa serena, i ja fa estona
que és tota sola sobre el camp dormit.

Va davallant pel cel, mig ensenyada.
Toc a ponent...La lluna s'és colgada
darrera la muntanya. Bona nit! »

¹⁸¹ FERRÀ, M. *Op. Cit.*, p.37; y SELVA, B. «Posta de Lluna». Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5651, 4 pp.

¹⁸² Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

9. DEU CANÇONS ORIGINALS X: «ELS REIS»

«A Miquel Ferrà»

Letra: Miquel FERRÀ¹⁸³

Música: Blanche SELVA¹⁸⁴

A mig camí... la rosada (1926)

Barcelona, 12-VI-1935

«Dalt dels pacífics dromedaris,
atravessant els solitaries
carrers i viles i ciutats,
els Reis se'n vénen d'Orient,
en caravana resplendent
per dins els camps nevats.

Embolcallats dins una bruma
qui els auriola i els perfuma
d'olor de dies innocents,
somni enyorós de la infantesa,
tornen cada any en la cruesa
dels gèners blancs i transparents.

Quan, de la nit dins el misteri,
els elements són un salteri,
i ens adormissa amb rítmic plant
la freda pluja qui, pausada,
degota en pau de la teulada,
calant la terra assaonada,
mentre a muntanya va nevant...

¹⁸³ *Ibid.*, pp.18-19; y SELVA, B. «Els reis». Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 5656, 6 pp.

¹⁸⁴ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

Llavors, remulls, silenciosos,
els Reis desfilen lluminosos
dins la nocturna solitud.
Vénen d'un lluny de poesia,
seguint l'estel d'Epifania,
portant tresors per qui somnia
de llur reialme inconegut.

I al pas de l'àuria cavalcada
sols riu la lluna desvetllada,
qui en la nevosa nuvolada
lluu dins un iris boreal;
o pel cristal del cel llenega,
blanca Regina fredolega,
mentre allà abaix l'estrella rega
l'etern camí qui du al Portal...»

10. *EL TRONC*

«Pel Mestre Lluís Millet»

Letra: Joan LLONGERAS

Música: Blanche SELVA¹⁸⁵

L'istiu al cor (1928)

Barcelona, 29-XI-1929

«Ah! Ah! Ah! Ah!

Les branques són florides i pugen cel enllà;

les flors amorosides el sol les fa brillar.

La prada verda es gira i riu veient el ram.

El tronc obscur sospira tot sol sota el fullam.

Ell ha comptat els dies, ell ha comptat les nits.

Ah ! Ell sap les alegries, ell sap també els neguits.

A cada primavera ell ha donat el cor

i ell ha deixat , sencera, sa vida en les flors d'or (bis).

El tronc sent que els seus braços ja pesen i es fan vells

i plora els dies lassos oïnt cantar els ocells.

I mira com llampeguen, florits també, els estels

i aguanta el rosec tràgic dels corcs dins les arrels.

Les rames cimbregant-se, perfumen l'ample espai.

El tronc va retorçant-se en un suprem esglai.

Branqueta tan florida ves qui t'ho hauria dit,

Avui la terra vida aspira l'infinit!

Més ai, que no perdura del viure el gran anhel

fins que en la terra dura s'enfonsa bé l'arrel!

Jo era ahir la branca en flor,

la flor nova de la branca que es gronxava en l'esplendor

tota airosa, tota blanca.

¹⁸⁵ Cuarteto vocal ms. para SATB. Barcelona: BOC, 8 pp.

Avui sóc el tronc obscur que sosté una altra florida.
Sóc tot aspre i sóc tot dur;
Però endins sento el goig pur
de donar a les flors ma vida. Ah! (bis)
de donar ma vida, Ah! »

11. *DEU CANÇONS ORIGINALS I: « SOL EN LA NIT »*

«A Joan Llongueras»

Letra: Joan LLONGUERAS

Música: Blanche SELVA¹⁸⁶

L'istiu al cor, penombres (1928)

Barcelona-St. Gervasi, 17-X-1935

«Repòs de la muntanya,

Encís del meu sojorn!...

La nit al meu entorn.

Estic tot sol.

La nit...

i encara en l'esperit

somriu la llum del dia...

I encara l'alegria,

l'alegria lleugera

que ha brillat fugissera,

no sé vers on me guia.

Camino lentament

per l'ombra remorosa,

tot sol.

Misteriosa,

igual i persistent,

de mica en mica,

de la terra s'exhala una música.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

Allà al lluny un udol,
tristement llança el vent.

Estic sol!

La foscor fa basarda!

És covarda la pensa
i no es llença fosca enllà,
fosca enllà... (bis)

a esbrinar el comtant retornar
de la vida, renaixent
tot moment atrevida.

Dolçament una cantiga
cançó al pensament, nova,
canta i sospira i s'aixeca d'un vol!

No estic sol!

Qui em segueix i qui em mira?
respir he sentit, jo diria
d'inefable i subtil companyia.
És la cançó que amb la llum porto dins?
És la cançó vibradora dels brins?
És el cor que es deleix?
És l'amor que em segueix?

¹⁸⁷ Aquí termina el poema original y sigue el texto añadido ex novo de Selva. En: LLONGUERAS, Joan. *Antologia poética*. Barcelona: Proa, 1980, p.18; y SELVA, B. «Sol en la nit». Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649, pp. 1-9.

Fervorosa s'eleva ma pensa
i un silenci comença...
i comença una pau benaurada.
Fuig-me a dalt la mirada
que de llum sent l'anhel!
En el cel, brillador,
guiador un estel».

12. DEU CANÇONS ORIGINALS VI: «GRILL»

«A Joan Salvat»

Letra: Joan LLONGUERAS¹⁸⁸

Música: Blanche SELVA¹⁸⁹

L'istiu al cor, penombres (1928)

Barcelona, 29-IX-1928

«Grill que cantes grill petit
companyia de la nit
cançó negra sens dolor
cant metàl·lic monotó.

Insistència de neguit
Ressonància d'infinit
Plor de terra, plor senzill
Veu que eixordes
Grill, grill, grill

Crit que rodes per l'oreig
Clam que frises amb panteix
Resistència tremolor
foll deliri vibrador.

Ta cantada sense fi
va escarnint-la cada bri.
De la terra puja al cel
i la canta cada estel.

Jo m'adormo somniant
la insistència de ton cant.
El meu viure va fugint
ta pregària repetint

¹⁸⁸ LLONGUERAS, J. *Op. Cit.*; p.44; y SELVA, B. «Grill». Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5650, 6 pp.

¹⁸⁹ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

i en la joia d'un desmai,
tot jo em perdo per l'espai».

13. *DEU CANÇONS ORIGINALS VIII: «CAP AL TARD»*

«A Joan Massià»

Letra: Joan LLONGUERAS¹⁹⁰

Música: Blanche SELVA¹⁹¹

L'istiu al cor, penombres (1928)

Barcelona, XI-1928

«Oh cap al tard que reposes
dalt la muntanya indolent!
Oh sol rogenic que ara et poses
darrera els cims amatent!

Oh dolça llum amorosa
que et perds pel cel poc a poc
deixant damunt tota cosa
una aureola de foc.

Posa't amable i serena,
tota roent en mon front
que envejo aquella carena
amb el raig que s'hi fon.

Encén de l'Amor que et guí
el rastre en mon pensament
i dins el meu cor destria
les flames del meu turment».

¹⁹⁰ LLONGUERAS, J. y SELVA, B. «Cap al tard». Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 5652, 4 pp.

¹⁹¹ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

14. *MUNTANYA BLAVA*

«Al bon amic en Joan Llongueras»

Letra: Joan LLONGUERAS

Música: Blanche SELVA¹⁹²

S.f.

Sant Gervasi (Barcelona), 22-IX-1928

«Més enllà del verd tan clar de la vinya i l'alzinar,
Quan avui la contemplava la muntanya era ben blava.
Ho era més que el cel tot blau en aquesta hora de pau
que és la més assossegada i és la més il·lusionada
perquè porta el gran desmai de la llum per tot l'espai.

Quina excelsa meravella d'aquest blau insospitat!
Sembla el blau immaculat del mantell d'una doncella.
M'ha sobtat a mig camí a través les oliveres.
El mirar del dematí fa les coses rialleres.

Pietosa, persistent, clama al lluny una campana
la dolcesa s'encomana d'aquell blau tan refulgent.
La veu tendra d'un infant l'hora torna més serena.
Oblidat d'enmig i pena, poc a poc vaig avançant.
Sento el doll de la bondat dins de mi com vessa i canta.
Als meus ulls la joia és tanta que camino enlluernat.

¹⁹² Melodía ms. para T y pno. en catalán. Barcelona: MMB, R.02.1739, 8 pp.

Aquest blau de la muntanya no sé com em va envaïnt
i en mirar-lo vaig sentint com em guia i m'acompanya.

A l'encís del meu camí hi ha l'encís del blau encara.

Oh muntanya, digues ara d'on has tret eix blau tan fi!

És el do de la llum clara, el diumenge al dematí.

Més enllà del verd tan clar de la vinya i l'alzinar

quan avui la contemplava, la muntanya era ben blava».

15. *PENSAMENT MATINAL*

«A la Verge de Montserrat»

Letra y música: Blanche SELVA¹⁹³

Barcelona, 7-XI-1931

«Qui és aquesta que puja
com l'auja quan surt,
bella com la lluna,
escollida com el sol,
Al.leluia, Al.leluia!
Ah! La vara de Jessé ha florit! Al.leluia!

Ave Maria plena de gràcia.
Al.leluia, Al.leluia!
La Verge engendrà el Déu home
Al-leluia! Al-leluia!
Glòria a Déu
La vara de Jessé ha florit! Al-leluia!
Ave Maria, plena de gràcia,
el senyor és amb vós.
Tornà Déu la pau.
Al.leluia, Al.leluia!

¹⁹³ Melodía ms. para coro y piano en catalán. Barcelona: BAM, ms. 1032, 3 pp.

La vara de Jessé ha florit! Al-leluia, Al-leluya! »

16. DEU CANÇONS ORIGINALS III: SONET DE L'ÀNIMA IMMORTAL

«A Joan Massià i a la memòria del meu mestre Vincent d'Indy»

Letra: Miquel MELENDRES¹⁹⁴

Música: Blanche SELVA¹⁹⁵

La ruta il.luminada (1935)

Barcelona, 23-VII-1935

«Ànima trista que el neguit tortura,
pensa en l'esclat de ta claror latent!
Quan somouran els perns de la natura
les sotragades de l'esfondrament,
mentre el no-res com una falda obscura
no gronxarà ni un sol estel d'argent,
sola amb els àngels i la Flama Pura,
tu cremaràs com una torxa ardent.
Ets més, ets més d'efímera llanterna!
Vençut el cos i feta flama externa,
no et mancaran ni ara ni vestal.
En l'infinit tindràs el pedestal.
I Déu mateix, amb alenada eterna
Ventarà el flam del teu glati[r] immortal».

¹⁹⁴ MELENDRES, Miquel. *La ruta il.luminada (poemes op.III)*. Tarragona: Sucursal de Torres i Virgili, 1935, pp.41-42; y SELVA, B. «Sonet de l'Ànima immortal», Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5657, 6 pp. El poemario de Melendres conservado en la BC, pasó por la censura.

¹⁹⁵ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, Fons Joan Llongueras M5649-5658.

17. DEU CANÇONS ORIGINALS IV: «PURÍSSIMA»

«A Joan Llongueras»

Letra: Miquel MELENDRES¹⁹⁶

Música: Blanche SELVA¹⁹⁷

La ruta il.luminada (1935)

Barcelona – St. Gervasi, VIII-1935

«Salve, salve, salve...

¿Lliri o gessamí?

La natura balba

l'ha pogut collir.

Pura, pura, pura...

¿Qui blanqueja el món?

Aguaiteu l'altura:

ja la neu no es fon.

Pia, pia, pia...

Fervorosament

la tardor copia

tant recolliment.

Dolça, dolça, dolça...

Oh si maternal!

Va creixent la molsa

Fina de Nadal».

¹⁹⁶ MELENDRES, M. *Íd.*, p.94-95; y SELVA, B. «Puríssima», Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5658, 6 pp.

¹⁹⁷ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

18.DEU CANÇONS ORIGINALS VII: «MATINAL»

«A Miquel Melendres»

Letra: Miquel MELENDRES¹⁹⁸

Música: Blanche SELVA¹⁹⁹

La ruta il.luminada: lluernes pel camí (1935)

Barcelona, 3-XI-1935

«Penjada al cel hi ha una petita estrella,
una només: l'estel de l'alba clar.
No trobo naus que vagin tan prop d'ella
que me la puguin abastar.

Si això hi valia, oh bell herald de l'alba!
M'enfilaria a l'arbre més fornit,
et colliria, humil, amb la mà balba
i et tancaria en el cofret del pit.

En els turments de l'agonia, quina
alta amistat faríeu, tu i el cor!
Ell, el flam últim de l'Amor que fina;
tu, el punt final d'aquesta nit que mor...»

¹⁹⁸ MELENDRES, M. *Op. Cit.*, p.62; y SELVA, B. «Matinal». Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 5655, 4 pp.

¹⁹⁹ Melodías ms. para voz y piano en catalán, 59 pp. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M5649-5658.

APÉNDICE XV.6:

PRENSA HISTÓRICA

- Veronique. «Gran Casino: Mlle. Blanche Selva», *Diario de San Sebastián* (5 Julio 1919).
- _____. «Gran Casino: Mlle. Blanche Selva», *Diario de San Sebastián* (Julio 1919).
- An. «Palau de la Música Catalana: Blanca Selva», *La Vanguardia* (21 Diciembre 1921).
- _____. «Concerts en dies festius a la tarda», *Revista Musical Catalana, butlletí de l'Orfeó Català* XIX/ 217 (Enero 1922), pp. 13-14.
- S. [«L'excel.lent pianista Blanca Selva...»], *RMC* XIX/ 217 (Enero 1922), pp. 16-17.
- Trémolo. «La filarmónica», *Diario de Burgos* (18 Enero 1923), p. 2.
- Beovide, José M^a. «Blanca Selva», Burgos: *El Castellano* (18 Enero 1923), p.1.
- An. «En la Filarmónica: Concierto de Blanca Selva», Valencia: *Las Provincias* (18 Marzo 1924), pp. 1-2.
- _____. «Sociedad Filarmónica: Recital por Blanca Selva», Valencia: *La Correspondencia* (19 Marzo 1924).
- _____. «Vuitè concert», *RMC* XXI/244 (Abril 1924), pp. 102-103.
- Ll[iurat], J[oaquim]. «Les sonates de Beethoven interpretades i explicades per Blanca Selva», *RMC* XXII/258-262 (Junio a Octubre 1925), pp. 181-183.
- S. «Palau de la Música Catalana: Associació d'Amics de la Música, B. Selva-J. Massià», *RMC* XXII/263-264 (Noviembre-Diciembre 1925), p.271.
- An. «Orquestra Pau Casals», *RMC* XXIII/269-271 (Mayo a Julio 1926), p. 158.
- X. «Sala Parés: Blanca Selva i Joan Massià. Audicions explicades de les sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano», *RMC* XXIII/ 269-271 (Mayo a Julio 1926), pp. 163-164.
- An. «Musicals», Sant Feliu de Guíxols: *Palmàrium, Semanario Independiente* V/ 201 (6 Junio 1926).
- _____. «Musicals: Concert Associació de Música d'Olot. Blanca Selva – Joan Massià». Olot: *Revista d'Olot* (1 Junio 1926), p. 24.
- Saltimbanqui. «Musicales». Sant Feliu de Guíxols : *Acción Social Obrera* (12 Junio 1926), p.4.

- Arpegí. «Musicals». Palamós: *L'Avi Muné* (5 Junio 1926), p.2.
- X. «Associació d'Amics de la Música», *RMC XXII/* 275-276 (Noviembre-Diciembre 1926), p. 311.
- An. «Sala Parés: Sessió Blanca Selva i Joan Massià », *RMC XXII/* 275-276 (Noviembre-Diciembre 1926), p. 314-315.
- A.M.C. «Informaciones musicales: Blanca Selva en la Cultural de Música». Madrid: *ABC, Diario ilustrado XXIII/* 7511 (26 Enero 1927).
- C. «El concert Blanca Selva-Massià de Sallent», Sallent: *Pla de Bages* (22 Marzo 1927).
- Corresponsal. «Crònica comarcal. Sallent: Blanca Selva i Joan Massià a l'Orfeó Sallentí», Manresa: *Pàtria* (31 Marzo 1927).
- An. «Concert de Commemoració del Centenari de Beethoven», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts I / 1* (Abril 1927), p.3.
- _____. «Palau de la Música Catalana: Las sonatas de Beethoven», *La Vanguardia* (1 Abril 1927).
- _____. «Commemoració del primer Centenari de la mort de Beethoven». *Diari de Sabadell i sa comarca* (20 Abril 1927).
- Muset i Ferrer, Joan. «Commemoració del primer Centenari de la mort de Beethoven: Concert Blanca Selva – Joan Massià a l'Associació de Música». *Diari de Sabadell i sa comarca IX/* 2160 (27 Abril 1927), pp. 1-2.
- _____. «Concerts Blaus: Dues sessions extraordinàries Blanca Selva, piano i Joan Massià, violí». Barcelona, Palau de la Música Catalana: Notas al programa (Cuaresma 1927) [Incluye fragmentos de varias críticas periodísticas en *La Publicitat, La Veu de Catalunya, La Noche, La Vanguardia* y *El Noticiero*].
- X. « Blanca Selva i Joan Massià. Tercera edició explicada d'obres de J.S. Bach i W.A. Mozart (14 gener) », *RMC XXIV/* 277-278 (Enero-Febrero 1927), p. 34.
- An. «El centenari de Beethoven a Barcelona: Dia 26 de març», *RMC XXIV/* 279-280 (Marzo-Abril 1927), pp. 104-105.
- _____. «Palau de la Música Catalana: Associació de Música “Da Camera”. 7 febrer», *RMC XXIV/* 281-284 (Mayo-Agosto 1927), pp. 213.
- Mata, Jacint. «Espurnes», *Fruïccions...I/2* (Mayo 1927), p.19.
- X. «Blanca Selva», *RMC XXIV/*281-284 (Mayo-Agosto 1927), pp. 215-216.
- _____. «Nota d'art », *Eco de Badalona* 27 (22 Octubre 1927).

- X. «Blanca Selva i Joan Massià», *RMC XXIV*/ 281-284 (Mayo-Agosto 1927), p. 218.
- A.R. «Badalona», *RMC XXIV*/ 287-288 (Noviembre-Diciembre 1927), pp. 352-353.
- Baldiri. «Concert íntim de l'Orfeó Manresà», Manresa: *Pàtria* (19 Diciembre 1927).
- Blanch, Miquel. «Concerts Íntims: el recital Blanca Selva-Massià», Manresa: *El Pla de Bages* (20 Diciembre 1927).
- An. «Música i música: Concert Blanca Selva-Joan Massià», *Diari de Sabadell i sa comarca* (30 Diciembre 1927).
- Padró, Joan. «Música i música: Concert Blanca Selva i Joan Massià», *Diari de Sabadell i sa comarca X*/ 2351 (5 Enero 1928), p.1.
- X. «Sala Parés: B. Selva – J. Massià», *RMC*/ 289 (Enero 1928), p. 35.
- MILLET, Lluís. « Les sonates de Beethoven per Blanca Selva (Prefaci del llibre suara publicat per l'Orfeó Català i la Institució Patxot en homenatge a l'autora) », *RMC XXV*/ 290 (Febrero 1928), pp. 48-50.
- An. «Orquestas: La Orquesta Sinfónica de Bilbao», Córdoba: *Boletín Musical I*/ 1 (Marzo-Abril 1928), p.1.
- _____. «Notes de la A. de M. », *Diario de Girona de avisos y noticias XLII*/82 (8 Abril 1928), p. 1.
- _____. «Associació de Musica», *Diario de Girona* (19 Abril 1928), p.4.
- _____. «Asociación de Musica», *Diario de Girona* (27 Abril 1928), p.3.
- _____. «Blanca Selva», *Diario de Girona* (28 Abril 1928), p.4.
- Civil, Francesc. «Concert Blanca Selva i Joan Massià», *Diario de Girona* (4 Mayo 1928), p.3.
- X. «Sala Parés», *RMC XXV*/ 291 (Marzo 1928), p. 100.
- An. «Barcelona. Palau de la Música Catalana. Associació d'Amics de la Música: Blanca Selva- Joan Massià», *RMC XXV*/ 295 (Julio 1928), pp. 245-246.
- _____. «Sala Parés: Audicions explicades B. Selva – J. Massià», *RMC XXV*/ 296 (Agosto 1928), p.288.
- _____. «Els triomfs de Blanca Selva i Joan Massià», *RMC XXVI* / 301 (Enero 1929), p. 45.
- _____. «Moviment musical: Blanca Selva i Joan Massià», *Fruïccions III*/ 23 (Febrero 1929), p. 29.

- _____. «Blanca Selva i Joan Massià. El concert a l'Orfeó Sallentí», Sallent: *L'Abella* II/ 16 (Octubre 1929).
- X. «Barcelona. Palau de la Música Catalana: Blanca Selva i Joan Massià», *RMC XXVI*/ 311 (Noviembre 1929), p. 485.
- An. «VII Sessions d'art a l'Orfeó Sallentí: Quaresma de 1930», Sallent: *L'Abella* II/ 20 (Febrero-Marzo 1930).
- X. «Barcelona. Palau de la Música Catalana. Associació de Música "Da Camera": Blanca Selva – Joan Massià», *RMC XXVII*/ 316 (Abril 1930), pp. 179-180.
- An. «Exposició de Barcelona: Pavelló dels artistes reunits», *RMC XXVII*/ 317 (Abril 1930), pp. 224-225.
- _____. «XII Conferència-concert», *RMC XXVII*/ 319 (Julio 1930), pp. 310-311.
- LL[iurat], F[rederic]. «Bl. Selva: *Déodat de Séverac*.- Librairie Delagrave. París», *RMC XXVII*/ 320 (Agosto 1930), pp. 378-380.
- S. «Acadèmia de Música de Barcelona», *RMC XXVII*/ 323 (Noviembre 1930), p. 521.
- Casals, Pau. «Estudis musicals "Blanca Selva": Inauguració », *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Noviembre-Diciembre 1934), p.3.
- An. «Estudis musicals "Blanca Selva": Inauguració del curs 1934-1935», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Agosto 1934), pp. 1-2.
- _____. «Estudis musicals "Blanca Selva" », *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Octubre 1934), pp. 1-2.
- _____. «Joan Sonntag», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Noviembre-Diciembre 1934), pp. 1-4.
- _____. «Estudis musicals "Blanca Selva": Nova visita d'examen », *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Marzo-Abril 1935), p. 6.
- _____. «Estudis musicals "Blanca Selva": Fi de curs», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Julio 1935), p. 5.
- _____. «Estudis musicals "Blanca Selva": En començar un nou curs escolar», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Agosto-Septiembre 1935), p.1.
- _____. «Estudis musicals "Blanca Selva": Obertura del curs», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Octubre-Diciembre 1935), pp. 4-6.
- _____. «Estudis musicals "Blanca Selva": Blanca Selva indisposada», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Marzo-Abril 1936), p.6.

- _____. «Estudis musicals “Blanca Selva”: Blanca Selva restablerta», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Junio 1936), p.6.
- _____. «Estudis musicals “Blanca Selva”: Clausura del curs», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Julio-Septiembre 1936), p.4.
- _____. «Regraciaments dels Estudis musicals “Blanca Selva”», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Octubre-Diciembre 1936), pp. 1 y 8.
- _____. «Estudis musicals “Blanca Selva”: Inauguració del curs», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Enero-Febrero 1937), p.4.
- _____. «Estudis musicals “Blanca Selva”: Futures professors», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Enero-Febrero 1937), p.7.
- _____. «Estudis musicals “Blanca Selva”: Clausura de curs», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Septiembre 1937), p.2.
- _____. «Estudis musicals “Blanca Selva” de l'Associació Obrera de Concerts», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Mayo-Septiembre 1937), p.3.
- _____. «Un llibre recull la història de la música catalana», *Diari de Girona* (21 Febrero 1991), p. 31.

APÉNDICE XV.3:

CATÁLOGO ICONOGRÁFICO

CAPÍTULO I:

Fig. 1. Vincent d'Indy y Blanche Selva junto al alumnado de la Schola Cantorum de París. En: Nicolas Duforcq (ed.). *La musique, les hommes, les instruments, les oeuvres* (París : Larousse, 1965), p.167.

CAPÍTULO II:

Fig. 2. Retrato de Blanche Selva. Retrato de Blanche Selva. Fotografía de Vanek. Praga, 1921. 20 x 15 cm. Suplemento en *Monde Musical* (15-30 Marzo, 1921).
Asociación Blanche Selva: [http:// www.blanche-selva.com](http://www.blanche-selva.com).

Fig. 3. Blanche Selva y Joan Massià junto con otros músicos y discípulos en los cursos de verano del Mas del Sol (Los Masos, Prades).

Mapa 1. Viajes de Blanche Selva en España, 1906-1930.

CAPÍTULO IV:

Fig. 4. Blanche Selva con los músicos checos Václav Stepan (1889-1944) y Joseph Suk (1874- 1935) en Praga.

Fig. 5. Retrato de Joan Maragall.

Fig. 6. Retrato de Joan Llongueras.

Fig. 7. Retrato de Miquel Ferrà.

Fig. 8. Retrato de Josep M^a Junoy.

Fig. 9. Retrato de Josep Pla.

Fig. 10. Retrato de Josep M^a Sert.

Fig. 11. Retrato de Joaquín Renart.

Fig. 12. Joaquín Renart, [«Blanca Selva, 1»] (Barcelona, 26-III-1927). Boceto a lápiz. BC, R. 1911.

Fig. 13. Joaquín Renart, [«Blanca Selva, 2»] (Barcelona, 26-III-1927). Boceto a carboncillo. BC, R. 1911/2.

Fig. 14. Joaquín Renart, [«Blanca Selva, 3»] (Barcelona, 11-IV-1927). Dibujo a carboncillo. BC, R. 1915.

- Fig. 15.** Joaquín Renart, *Perfils sabuts* (Barcelona, 7-XII-1925). Dibujo a carboncillo. BC, R. 1704.
- Fig. 16.** Joaquín Renart, [«Blanca Selva, 4»] (Barcelona, 7-II-1927). Dibujo a carboncillo. BC, R. 1895/1.
- Fig. 17.** Joaquín Renart, [«Blanca Selva, 5»] (Barcelona, 7-I-1927). Dibujo a lápiz. BC, R. 1717/1.
- Fig. 18.** Joaquín Renart, [«Blanca Selva, 6»] (Barcelona, 13-III-1927). Dibujo a lápiz. BC, R. 1903.
- Fig. 19.** Joaquín Renart, [«Blanca Selva, 7»] (Barcelona, 7-I-1926). Dibujo a carboncillo.
- Fig. 20.** Joaquín Renart, «El mestre Llongueras llegint la conferència de Blanca Selva» (Barcelona, 26-III-1927). Dibujo a lápiz. BC, sin catalogar.
- Fig. 21.** Joaquín Renart, [*Programa de concierto ilustrado con el perfil de «Mlle. Selva»*] (Barcelona, 29-III-1927). Dibujo a lápiz. BC, sin catalogar.
- Fig. 22.** Joaquín Renart, [*Programa de concierto ilustrado con un perfil de Blanche Selva*] (Barcelona, 2-IV-1927). Dibujo a lápiz. BC, sin catalogar.
- Fig. 23.** Ricard Opisso, [«Blanca Selva y Joan Massià»] (Sallent, octubre 1929). Dibujo en tinta. *L'Abella* II/16.
- Fig. 24.** El escritor Josep M^a Folch i Torres y el dibujante Joan Junceda.
- Fig. 25.** Autorretrato del escultor Manolo Hugué.
- Fig. 26.** El escultor Josep Llimona.
- Fig. 27.** Adrià Gual.
- Fig. 28.** Vincent d'Indy.
- Fig. 29.** Joseph Guy Ropartz.
- Fig. 30.** Isaac Albéniz.
- Fig. 31.** Enric Morera.
- Fig. 32.** Lluís Millet.
- Fig. 33.** Amadeu Vives.
- Fig. 34.** Juli Garreta

Fig. 35. Joaquín Rodrigo

Fig. 36. Baltasar Samper.

Fig. 37. Frederic Mompou.

Fig. 38. Robert Gerhard.

Fig. 39. Manuel Blancafort.

Fig. 40. Ricard Viñes.

Fig. 41. Pau Casals.

Fig. 42. Blanche Selva y Joan Massià.

Ejemplo 1. Isaac Albéniz. «Triana». *Iberia*, cc. 1-3.

Ejemplo 2. Anónimo. 1º tempo. *Sonate pour piano*, cc. 1-6.

Ejemplo 3. Pierre Coindreau. «I. Eveil». *En forêt*, cc. 1-8.

Ejemplo 4. Maurice Alquier. 1º tempo. *Sonata en Fa # menor*, cc. 1-4.

Ejemplo 5. Albert Roussel. «Ronde». *Suite en Fa # Mayor*, op. 14, cc. 1-6.

Ejemplo 6. Jean Roger-Ducasse. «1. Presque vite». *Rythmes*, cc. 14-25.

Ejemplo 7. Manuel Blancafort. «III. Recreació». *Sonatina antiga*, cc. 34-43.

Ejemplo 8. Xavier Gols. «Scherzo». *Suite pour piano*, cc. 1-11.

CAPÍTULO V:

Fig. 43. Blanche Selva tocando el piano.

Mapa 2. Interpretaciones de *Iberia* de Albéniz por Blanche Selva en España, 1911-1930.

Gráfico 1. Número de conciertos de Blanche Selva en España, Cataluña y Barcelona, 1911-1930.

Mapa 3. Conciertos de Blanche Selva en España, 1917-1930.

Gráfico 2. Número de conciertos de Blanche Selva en España, 1919-1928.

Gráfico 3. Repertorios de Blanche Selva interpretados en España.

Fig. 44. Ricardo Opisso, [«Blanca Selva y Joan Massià»] (Sallent, octubre 1929). Dibujo en tinta. *L'Abella* II/16.

Gráfico 4. Número de conciertos del dúo Massià-Selva en España, 1923-1930.

Gráfico 5. Número de conciertos de Blanche Selva en Cataluña, 1922-1930.

Mapa 4. Conciertos de Blanche Selva en Cataluña.

Gráfico 6. Repertorios de Blanche Selva interpretados en Cataluña.

Gráfico 7. Número de conciertos de Blanche Selva en Barcelona, 1911-1930.

Gráfico 8. Repertorios de Blanche Selva interpretados en Barcelona, 1911-1930.

Gráfico 9. Número de interpretaciones románticas de Blanche Selva en España, 1911-1930.

Gráfico 10. Número de autores hispanos interpretados por Blanche Selva en España, 1911-1930.

Gráfico 11. Repertorios contemporáneos interpretados por Blanche Selva en España, 1911-1930.

Gráfico 12. Número de músicas contemporáneas francesas interpretadas por Blanche Selva en España, 1911-1930.

CAPÍTULO VI:

Fig. 45. Mano de Blanche Selva al piano. Archivo fotográfico BC.

Fig. 46. Alturas comparativas de ángulos comprendidos en los diferentes toques. *L'enseignement musical de la technique du piano*.

Fig. 47. Encadenamientos sucesivos de cada articulación de dedos y de la mano. *L'enseignement musical...*Libro preparatorio, tomo 2.

Fig. 48. Ejecución de la escapada. *L'enseignement musical...*Libro preparatorio, tomo 2.

Fig. 49. Ataque de la interpretación apoyada: toque brillante débil. *L'enseignement musical...*, vol. I.

Fig. 50. Toque brillante fuerte. *L'enseignement musical...*, vol. I.

Fig. 51. Posición normal de los hombros. *L'enseignement musical...*, vol. II, tomo 2.

Fig. 52. Movimiento rotatorio del antebrazo. *L'enseignement musical...*, vol. III, tomo 1.

Fig. 53. Clase de danza de las alumnas de Blanche Selva. Archivo fotográfico BC.

Fig. 54. Blanche Selva y sus alumnas haciendo gimnasia. Archivo fotográfico BC.

Fig. 55. Retrato del compositor José M^a Usandizaga.

Fig. 56. Retrato de la compositora Emiliana Zubeldía.

Fig. 57. Retrato de María Carbonell. <http://www.joanmassia.com>

CAPÍTULO VII:

Fig. 58. Portada del libro de Blanca Selva *Les sonates de Beethoven...*, 1927.

Fig. 59. Portada y contraportada del libro de Blanche Selva *Déodat de Séverac*, 1930.

Fig. 60. Portada del libro de Manuel Rocamora, Aureli Capmany y Blanca Selva *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna*, 1930.

Fig. 61. Pareja bailando «El pas de dos». *La moda i la dansa...*, 1930.

CAPÍTULO VIII:

Ejemplo 9. *Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche*, cc. 1-4.

Ejemplo 10. *Cloches au soleil, cloches d'Italie*, cc. 5-13.

Ejemplo 11. *Rosaire. L'église habillée de feuilles*, cc. 56-57.

Ejemplo 12. *Primers jocs*. «12. Cançó vora la mar blava», cc. 1-6.

Ejemplo 13. *La farigola*, cc. 14-22.

Ejemplo 14. *El tronc*, cc. 1-8.

Ejemplo 15. *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster*, cc. 1-9.

Ejemplo 16. *Muntanya blava*, cc. 1-13.

Ejemplo 17. *Deu cançons originals*. «La candelera plora», cc. 1-16.

Ejemplo 18. *Deu cançons originals*. «Els àngels», cc. 1-14.

Ejemplo 19. *Deu cançons originals*. «Grill», cc. 1-16.

Ejemplo 20. *Deu cançons originals*. «Posta de lluna», cc. 1-6.

Ejemplo 21. *Deu cançons originals*. «Els reis», cc. 1-9.

Ejemplo 22. *Mes de Maria*, cc. 1-4.

Ejemplo 23. *Pensament matinal*, cc. 1-4.

Ejemplo 24. *Cants de llum*. «I. Mar i sol (Bressolera)», cc. 9-24.

Ejemplo 25. *Cants de llum*. «II. Espia-Dimonis (scherzo)», cc. 1-4.

Ejemplo 26. *Cants de llum*. «III. Ametller florit (Record de Montserrat) », cc. 1-16.

Ejemplo 27. *Cants de llum*. «IV. Humoresca», cc. 1-10.

Ejemplo 28. *Cants de llum*. «V. Ofrena», cc. 1-12.

Ejemplo 29. *Records i entremeliadures*. «1. Ostra i cargols», cc. 1-5.

Ejemplo 30. *Records i entremeliadures*. «2. Professons de formigues», cc. 1-6.

Ejemplo 31. *Records i entremeliadures*. «3. Canyes i oreig», cc. 1-2. », cc. 1-2.

Ejemplo 32. *Records i entremeliadures*. «4. Nuvolets en el blau», cc. 1-5.

Ejemplo 33. *Records i entremeliadures*. «5. A la muntanya...», cc. 1-4.

Ejemplo 34. *Records i entremeliadures*. «6. Primers freds», cc. 1-5.

Ejemplo 35. *Records i entremeliadures*. «7. Matí de tardor», cc. 1-7.

CAPÍTULO IX:

Fig. 62. Retrato de Blanche Selva. Fotografía de Vanek. Praga, 1921. 20 x 15 cm.
Suplemento en *Monde Musical* (15-30 Marzo, 1921).

CAPÍTULO X:

Fig. 63. Joaquín Sunyer. *Mediterrània* (1910-1911). Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Fig. 64. Joaquín Sunyer. *Pastoral* (1910-1911). Óleo sobre lienzo, 1,06 x 1,52 m.
Generalitat de Catalunya- Departamento de Cultura.

Fig. 65. Joaquín Sunyer. *Puig del Mas, paisaje de Banyuls* (1914). Colección particular.

Fig. 66. Joaquín Torres-García. *Composició alegórica* (1920). Pintura mural.
Colección particular.

Fig. 67. Josep de Togores. *Paisaje de Bàndol* (1916). Colección particular.

Fig. 68. Josep de Togores. *Noies catalanes* (ca. 1921). Óleo sobre lienzo. MNAC-
Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Fig. 69. Arístides Maillol. *La Mediterrània* (Perpinyán, 1909). Bronce. Palacio de los Reyes de Mallorca.

Fig. 70. Manolo Hugué. *Las dos catalanas* (Ceret, 1913). Bronce.

Fig. 71. Manolo Hugué. *Dos catalanas sentadas* (Ceret, 1922). Terracota.

Fig. 72. Manolo Hugué. *La llobera*. Bronce.

Fig. 73. Manolo Hugué. *Venus* (Ceret, 1919). Bronce.

Fig. 74. Pablo Picasso. *Déodat de Séverac* (Ceret, 1910). Dibujo en tinta china. Museo Picasso de París.

Fig. 75. Pablo Picasso. *Ma jolie* (1911-1912). MOMA, Nueva York.

Fig. 76. Pablo Picasso. *Guitarra* (1918). Helly Nahmad Gallery, Londres.

Fig. 77. Pablo Picasso, *Música y durmiente VII* (1933). Colección Museo Picasso, Málaga.

CAPÍTULO XI:

Fig. 78. Retrato de Blanche Selva, ca. 1920.

Fig. 79. «Blanche Selva al piano». Caricatura de Dalliès (París, 1908). Lámina 24,5 x 22,5 cm. Colección Meyer, BNF.

Fig. 80. [«Retrato de Blanca Selva en su jardín, 1»] (Barcelona, ca. 1933). Archivo fotográfico BC.

Fig. 81. [«Retrato de Blanca Selva en su jardín, 2»] (Barcelona, ca. 1933). Archivo fotográfico BC.

Fig. 82. [«Blanche Selva y sus alumnas en el Mas del Sol»] (Brive, ca. 1926). Archivo fotográfico BC.

Fig. 83. [«Blanche Selva y sus alumnas practicando gimnasia Dalcroze»] (Brive, ca. 1926). Archivo fotográfico BC.

Fig. 84. [«Clase de gimnasia Dalcroze»] Postal (s.f.). Archivo fotográfico BC.

Fig. 85. [«Mano de Blanche Selva al piano»] (S.l., s.f.). Archivo fotográfico BC.

Fig. 86. [«Casa natal de Blanche Selva Mas del Sol en Brive»]. (s.f.). Archivo fotográfico BC.

CAPÍTULO XII:

Fig. 87. [«Blanche Selva tocando el piano en su casa»]. (Barcelona, ca. 1921), *RMC*.

APÉNDICE XV.8:

DIRECCIONES DE INTERNET²⁰⁰

- Albet, Montserrat. 2006. «La Guerra quin disbarat...», *Vivències. La Barcelona que vaig viure 1931-1945*, http://www.bcn.es/biblioteques/pagstot/activitats/vivencies/vivencies_relats.html.
- Launay, Florence. s.f. «Les compositrices en France au XIXe. siècle», <http://www.compositrices19.net>
- Lemco, Gary. 2008. «Blanche Selva, piano: Une promenade musicale...», *Audiophile auditon*, <http://www.audaud.com/article.php?ArticleID=5262>.
- Moreno Guil, M^a Dolores. «Iberia de Albéniz. La maravilla del piano», *Musicalia 5*, <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/215>.
- Moya Camarena, Imelda. 2009. «Emiliana de Zubeldía e Inda: embajadora de la música vasca en América», *Euskonews 477*, <http://www.euskonews.com/0477zbk/kosmo47701es.html>.
- Selva, Guy. 2011. «Blanche Selva», <http://www.blanche-selva.com> [página oficial].
- _____. S.f. «Blanche Selva: biographie résumée», *Pianobleu.com*, http://www.pianobleu.com/blanche_selva.html
- Timbrell, Charles. «Selva, Blanche», *Grove music online*, ed. Laura Macy, <http://www.grovemusic.com>.
- Warszawski, Jean-Marc. 2010. «Selva, Blanche 1884-1942», *Musicologie.org*, http://www.musicologie.org/Biographies/s/selva_blanche.html.
- AA.VV. 2009. «Biografía» y «Fotografies», *Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell*, <http://www.joanmassia.com>.
- _____. s.f. «Blanche Selva», *Radio France Musique*, <http://www.radiofrance.fr/francemusique>.
- _____. S.f. «Blanche Selva», *The Free Dictionary by Farlex*, <http://es.thefreedictionary.com/Blanche+Selva>.
- _____. 2011. «Blanche Selva», *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. http://fr.wikipedia.org/wiki/Blanche_Selva.

²⁰⁰ Última actualización: 15 de mayo de 2011.

- _____. S.f. «Blanche Selva piano, Juan Massia violon (Bach, Beethoven, Franck, De Séverac)», *Malibran Music*. [http:// www.malibran.com](http://www.malibran.com).
- _____. 2011. «Catàleg: Enregistraments històrics al violí», *La Mà de Guido*, [http:// www.lamadeguido.com](http://www.lamadeguido.com).
- _____. 2008. «CD: Association Blanche Selva», *La Note Sensible, échos de chœurs-Chœurs en écho*, <http://www.la-note-sensible.fr/archive/2008/03/24/cd-association-blanche-selva.html>.
- _____. 2011. «Four great french pianists», *Arkiv Music.com, the source for classical music*, http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=38725.
- _____. S.f. [*Iberia* de Albéniz], *Biblioteca Palau de la Música Catalana*, <http://biblioteca.palaumusica.org/publica/documentosdig.jsp>.
- _____. 1984. «Música: Associació Massià-Carbonell», *La Vanguardia* (17 Junio), <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1984/06/17/pagina58/32840846/pdf.html?se-arch=Homenatge%20Blanca%20Selva>.
- _____. 2011. *Musik von komponistinnen*, <http://www.furore-verlag.de>.
- _____. S.f. « Selva, Blanche», *Bibliothèque Nationale de France*, <http://www.bnf.fr>.
- _____. S.f. «Síntesis histórica», *Sociedad Filarmónica de Bilbao*, <http://www.filarmonica.org/SintHistorica.htm>.
- _____. 2007. « 3 Chorals for Organ (Franck, César) for piano solo (Selva)», *Project Gutenberg*, [http://imslp.org/wiki/3_Chorals_for_Organ_\(Franck,_C%C3%A9sar\)](http://imslp.org/wiki/3_Chorals_for_Organ_(Franck,_C%C3%A9sar))
- _____. s.f. « Women at the piano. An anthology of historic performances, vol. 2 (1926-1950)», *Naxos.com*, http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.111121.

APÉNDICE XV.9:

FUENTES DE ESTUDIO

XV.9.1. FUENTES MUSICALES

- a. Composiciones inéditas**
- b. Composiciones editadas**
- c. Selección de ediciones y transcripciones**
- d. Partituras dedicadas**

XV.9.2. FUENTES LITERARIAS

- a. Epistolario**
- b. Libros**
- c. Artículos**
- d. Manuscritos**
- e. Programas de mano**

XV.9.3. FUENTES DISCOGRÁFICAS Y PROGRAMAS DE RADIO

XV.9.4. FUENTES ICONOGRÁFICAS

XV.9.1. FUENTES MUSICALES:

a. COMPOSICIONES INÉDITAS

Selva, Blanca. *Benedictus/ Quicumque enim/ Pater noster*. Soprano, mezzosoprano y contralto (Barcelona, 9 de agosto de 1929). Barcelona: BOC.

_____. *Cants de llum*. Violín y piano (Barcelona, 24 de junio de 1928 – febrero de 1929). Barcelona: BOC, ms. II 39/L.

_____. *Deu cançons originals*. Voz y piano (Barcelona, 1928-1935). Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras ms. M 5649.

_____. *El tronc*. Soprano, contralto, tenor y bajo (Barcelona, 29 de noviembre de 1929). Barcelona: BOC.

_____. *La farigola*. Soprano, mezzosoprano, contralto, tenor y bajo (Barcelona, 24 de septiembre de 1926). Barcelona: BOC.

_____. *La nit de la Puríssima*. Voz, violín y piano (septiembre de 1929). Biblioteca Municipal de Manresa y La Touche (Valence): FSELV.

_____. *Mes de Maria*. Voz y piano (Barcelona, 1 de noviembre de 1929). Cópia La Touche (Valence): FSELV.

_____. *Muntanya blava*. Tenor y piano (Barcelona, 20-22 de septiembre de 1928). Barcelona: MMB, ms. 021739.

_____. *Pensament matinal*. Soprano, contralto, tenor, bajo y piano (Barcelona, 7 de noviembre de 1931). Montserrat (Barcelona): BAM, ms. 1032.

_____. *Records i entremeliadures o souvenirs et espiègeries, neuf pieces pour piano*. Piano (Barcelona, noviembre 1931). Barcelona : BC, Colección Blanca Morera, ms. 147 M/ P 22.

b. COMPOSICIONES EDITADAS

- Selva, Blanche. «Cloches dans la brume, cloches d'Ardèche» (octubre 1904) y «Cloches au soleil, cloches d'Italie», piano. En: AA.VV. *Album pour petits et grands, recueil de pièces de piano à 2 et 4 mains, composées par un groupe de musiciens de la Schola Cantorum*. París: Mutuelle, 1905. Barcelona: MMB, Partituroteca Albéniz, R. 02 334.
- _____. *Primers jocs (premiers jeux), 12 petites pieces très faciles pour piano*. París: H. Heréle & Cie., 1931. Copia conservada en La Touche (Valence): FSELV.
- _____. *Rosaire. L'église habillée de feuilles*, mezzosoprano y piano. París: Mutuelle, 1906. Copia conservada en Barcelona: BC [sello del Institut d'Estudis Catalans].

c. SELECCIÓN DE EDICIONES Y TRANSCRIPCIONES

- Allix, Paul. «I. Prélude, alla Bach», *Enfantillages, six pièces faciles pour piano*. Ed. Blanche Selva. Col. Le travail technique du piano, nº 8. (París : B. Roudanez, 1913).
- Bach, Johan Sebastian. «Prélude I (1^{er}. Recueil des 12 petits préludes», *6 Petits préludes pour les commençants*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, nº 24 (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. «Prélude I», *Clavecin bien tempéré, 1^{er}. livre, 1722*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, nº 25 (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. «Prélude II», *Clavecin bien tempéré, 1^{ere}. partie, 1722*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, nº 26. (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. «Prélude VIII», *Clavecin bien tempéré, 1^{er}. livre, 1722*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, nº 27 (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. *Fantaisie chromatique et fugue, 1ere. Partie*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, nº 213 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Blow, John. *3 Pièces en Ut*. Ed. Blanche Selva. Col. Les maîtres classiques de la musique, nº 2013 (París : B. Roudanez, 1913).

- Chambonières, Jacques Champion de. «La rare», *Quatre pièces*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 294 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Clementi, Muzio. «Canon I», *Six canons à deux voix extraits du Gradus ad Parnasum*. Ed. Blanche Selva. Col. Le travail technique du piano, n° 4 (París : B. Roudanez, 1915).
- Couperin, François. «Les baricades mystérieuses, rondeau (extrait du 6^e. ordre)», *Ile. Livre de pièces de clavecin*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 102 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. «Le bavolet flotant, rondeau (extrait du 9^e. ordre)», *Ile. Livre de pièces de clavecin*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 103 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. «La virginité/ La pudeur/ L'ardeur», *Les folies françaises, ou les dominos (extraits du 13^e. ordre), 1^e. partie*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 104 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. «La langueur/ La coquetterie», *Les folies françaises ou les dominos (extraits du 13^e. ordre), 2^e. partie*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 105 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Dagincourt, François. *Le moulin à vent*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 338. (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. *L'étourdie, rondeau*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 339 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Dandrieu, François. «La Gémissante (Rondeau) », *1^{er}. Livre des pièces de clavecin*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 211 (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. «Les tourbillons (rondeau)», *1^{er}. Livre des pièces de clavecin*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 273 (París : M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. «Les fifres (rondeau)», *1^{er}. Livre des pièces de clavecin*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 274 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).

- _____. «La lyre d'Orphée», 2^e. *Livre des pièces de clavecin*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 336 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Franck, Cesar. *Trois chorals pour orgue* Ed. Blanche Selva [transcripción para piano] (París: Durand & Cie., 1910).
- Frescobaldi, Girolamo. *Courante*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 276 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. *Canzone*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 295. (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. *Canzone en Sol Majeur*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique. (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Froberger, Johann Jacob. *Toccata en Re mineur*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique. (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. *Toccata en La mineur*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique. (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Galuppi, Balthasar. *Sonate, 1^e partie*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 296 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- _____. *Sonate, 2^e partie*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 297 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Lully, Jean Baptiste. «Air tendre et courante», 3 *pièces de clavecin*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 275 (París: M. Senart, B. Roudanez, s.f.).
- _____. *Gigue*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique (París: M. Senart, B. Roudanez, s.f.).
- Muffat, Gottlieb. *Deux menuets*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Paradies, Pietro Domenico. *Toccata en La*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 134 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).
- Rameau, Jean-Philippe. «Menuet en Sol (1^{er}. menuet)», 3^e. *Livre des pièces pour clavecin, 1736*. Ed. Blanche Selva. Col. Nouvelle Edition Française de Musique Classique, n° 111 (París: M. Senart, B. Roudanez & Cie., s.f.).

Séverac, Déodat de. «En tartane», *Cerdaña* (París: Rouart-Lerolle & Cie./ Salabert, 1919/ 1991).

_____. «I. Vers la mas en fête», *En Languedoc* (París: Rouart-Lerolle & Cie./ Salabert, 1919/ 1991).

_____. *Sous les lauriers roses ou soir de Carnaval sur la côte catalane* (París: Rouart Lerolle & Cie., 1920).

_____. «I. La fontaine de Chopin» y «II. La vasque aux colombes». *En vacances, 2me. Recueil inachevé* (París: Rouart Lerolle & Cie./ Salabert, 1922/ 1991).

Suk, Josef. *O matince de mamán, op. 28* (Praga: Urbánek, 1922).

d. PARTITURAS DEDICADAS

Albéniz, Isaac. «Triana», *Iberia : 12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers. 2^e. cahier* (Madrid : UME, 1907).

Alquier, Maurice. *Sonate en Fa# mineur pour piano* (París : Rouart, Lerolle et Cie., 1910).

Coindreau, Pierre. *En forêt, suite pour piano*. París, 24 octobre 1907. Partitura manuscrita en tinta. Barcelona: BC, fondo Mercè Guarro / P24-174.

[Flem, Paul le]. *Sonate pour piano*. Partitura manuscrita en tinta y lápiz. Barcelona: BC, fondo Mercè Guarro / P24- 174.

Gols, Xavier. «Scherzo», *Suite pour piano* (París: M. Senart, 1931).

Massià, Joan. «Allegro», *Sonatina* (Barcelona: Clivis, 1983).

Roger-Ducasse, Jean. *Rythmes* (París : Durand, 1918).

Roussel, Albert. «Ronde», *Suite en Fa# Mayor op. 14* (París: s.l., 1912).

XV.9.2. FUENTES LITERARIAS

a. EPISTOLARIO

Boulanger, Nadia. Carta a Blanche Selva, 28 Marzo 1922. París: BNF, NLA 104 (155-156).

Brescané, Manuel. Carta a Frank Marshall, 12 Marzo 1952. Barcelona: AMGM, M.03.01-1, doc. 45.

Poulenc, Francis. Carta a destinatario desconocido, 31 Diciembre 1915. París: BNF.

Rodrigo, Joaquín. Carta a Frank Marshall, 20 Agosto 1928. Barcelona: AMGM, Colección Joaquín Rodrigo, M.03.01-1.

Selva, Blanche. Carta a Florent Schmitt, 1 Febrero 1905. París: BNF, SUPPL Blanche 2.

Selva, Blanca y Déodat de Séverac. Carta a Ricard Viñes, Octubre 1906. París: BNF, LA –SELVA, Blanche 1.

Selva, Blanche. Carta a a Paul Dukas, 7 Mayo 1907. París: BNF, W-48 (524).

_____. Carta a Isaac Albéniz, a. 10 Julio 1907. Barcelona: BC, M 2268 – B.II, núm. 124.

_____. Carta a Paul Dukas, 18 Agosto 1907. París: BNF, W-48 (525).

_____. Carta a Carlos, René y Mme. de Castéra, 19 Octubre 1907. La Touche (Valence): FSELV [copia Archivos Castéra].

_____. Carta a Paul Dukas, 11 Noviembre 1907. París: BNF, W-48 (526).

_____. Carta a Pau Casals, 12 Enero 1913. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals 367- 7294/04.01, doc. 137.

_____. Carta a Joseph Guy Ropartz, 4 Enero 1922. París: BNF, BLANCHE/24.

_____. Carta a « « « , 17 Julio 1922. París: BNF, BLANCHE/27.

_____. Carta a « « « , 22 Septiembre 1922. París: BNF, BLANCHE 28.

_____. Carta a « « « , 12 Mayo 1923. París: BNF, BLANCHE/30.

_____. Carta a destinatario desconocido, 17 Marzo 1924. La Touche (Valence): FSELV.

- _____. Carta a Joseph Guy Ropartz, 3 Abril 1924. París, BNF: BLANCHE 33.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 11 Mayo 1924. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.7.
- Selva, Blanche y Massià, Joan. Carta a Joan Llongueras, 4 Septiembre 1924. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 3.
- Selva, Blanche. Carta a Joan Llongueras, 7 Abril 1925. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 4.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 9 Abril 1925. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 6.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 25 Abril 1925. Barcelona : BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.8.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 19 Septiembre 1925. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 9.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 7 Noviembre 1925. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 11.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 31 Diciembre 1925. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 10.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 12 Febrero 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.12.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 19 Abril 1926. Barcelona : BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.13.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 11 Mayo 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 14.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 17 Mayo 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 15.
- _____. Carta a Pau Casals, 11 Junio 1926. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals, 550/ 06-01-04, doc. 163.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 13 Junio 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.18.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 15 Junio 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.16.

- _____. Carta a Joan Llongueras, 16 Junio 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.17.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 20 Junio 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 19.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 23 Julio 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.20.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 22 Agosto 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.21.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 9 Septiembre 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 22.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 10 Septiembre 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 23/1.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 30 Septiembre 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 23/2.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 22 Noviembre 1926. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.24.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 31 Enero 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.26.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 11 Marzo 1927. Barcelona: BC. fondo Joan Llongueras M 6193, doc.25.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 12 Marzo 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.27.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 24 Marzo 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.28.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 27 Abril 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.29.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 21 Mayo 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.30.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 24 Mayo 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 31.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 26 Mayo 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 32.

- _____. Carta a Joan Llongueras, 23 Junio 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 33.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 25 Junio 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 34.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 5 Julio 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 36.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 6 Julio 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 37.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 9 Julio 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 35.
- _____. Carta a Pau Casals, 13 Septiembre 1927. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals núm. 367- 7294/04.01, doc. 137.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 21 Octubre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 38.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 27 Octubre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 39.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 6 Noviembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 43.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 9 Noviembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 40.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 29 Noviembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 41.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 2 Diciembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 42.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 3 Diciembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 44.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 6 Diciembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 45.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 14 Diciembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 46.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 19 Diciembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 47.

- _____. Carta a Joan Llongueras, 22 Diciembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 48.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 24 Diciembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 49.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 26 Diciembre 1927. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 50.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 6 Enero 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 51.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 9 Enero 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 52.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 30 Enero 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 53.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 31 Enero 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 54.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 17 Febrero 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 55.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 17 Marzo 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 56.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 25 Marzo 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 57.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 4 Abril 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 58.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 13 Abril 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 59.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 14 Abril 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 61.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 24 Abril 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 62.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 28 Abril 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 63.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 7 Mayo 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 64.

- _____. Carta a Joan Llongueras, 31 Mayo 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 65.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 2 Junio 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 66.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 5 Junio 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 67.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 13 Junio 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 68.
- Selva, Blanca y Massià, Joan. Carta a Frederic Mompou, 6 Agosto 1928. Barcelona: BC, fondo Mompou (correspondencia profesional: caja 75), M 5022.
- Selva, Blanche. Carta a Joan Llongueras, 11 Agosto 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 69.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 18 Agosto 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 70.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 11 Septiembre 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 71.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 18 Noviembre 1928. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 72.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 15 Marzo 1929. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 73.
- _____. Carta a Amadeo Vives, 20 Julio 1929. Barcelona: BC, M 2268 – B.II, núm. 123.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 27 Diciembre 1929. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 74.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 31 Diciembre 1929. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 75.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 31 Diciembre 1929. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 76.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 21 Enero 1930. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 77.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 12 Mayo 1930. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 78.

- _____. Carta a Joan Llongueras, 4 Julio 1930. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 79.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 29 Septiembre 1930. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 80.
- _____. Carta a Vincent d'Indy, 24 Octubre 1930. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 81.
- _____. Carta a Vincent d'Indy, 27 Octubre 1930. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 82.
- _____. Carta a a Joan Junceda, 13 Noviembre 1930 [Copia de la original propiedad de Esperanza Junceda] La Touche (Valence): FSELV.
- _____. Carta a a Joan Junceda, 13 Diciembre 1930 [Copia de la original propiedad de Esperanza Junceda] La Touche (Valence): FSELV.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 27 Diciembre 1930. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 83.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 2 Julio 1931. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 84.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 8 Enero 1932. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 85.
- _____. Carta a Joseph Guy Ropartz, 19 Enero 1932. París: BNF, BLANCHE/41.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 17 Marzo 1932. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 86.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 18 Abril 1932. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 87.
- _____. Carta a Joan Llongueras, Pascua 1932. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 88.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 10 Agosto 1932. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 89.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 28 Septiembre 1932. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 92.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 6 Octubre 1932. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 90.

- _____. Carta a Joan Llongueras, 1 Enero 1933. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 91.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 5 Noviembre 1933. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 93.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 5 Diciembre 1933. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 94.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 15 Diciembre 1933. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 95.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 9 Mayo 1934. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 96.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 14 Septiembre 1934. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 98.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 26 Octubre 1934. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 97.
- _____. Carta a Pau Casals, 11 Noviembre 1934. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals, núm. 367-7294/04.01, doc. 137.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 31 Diciembre 1934. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 99.
- _____. Carta a Pau Casals, 8 Enero 1935. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): ANC, fondo Pau Casals, Fondo 367- 7294/04.01, doc. núm. 137.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 1 Mayo 1935. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 100.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 25 Mayo 1935. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 101.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 21 Noviembre 1935. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 102.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 28 Noviembre 1935. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 103.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 2 Diciembre 1935. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 105.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 23 Diciembre 1935. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 104.

- _____. Carta a Joan Llongueras, 13 Enero 1936. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 106.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 14 Febrero 1936. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 107.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 22 Abril 1936. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 108.
- _____. Carta a Albert Sarrazin, 29 Julio 1936 [copia del original]. La Touche (Valence): FSELV.
- _____. Carta a Joan Llongueras, 23 Septiembre 1940. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 109.
- _____. Carta a Joseph Guy Ropartz, 24 Mayo 1941. París: BNF, BLANCHE 42.
- _____. Carta a [Mariona Guarro], s.f. Barcelona: BC, fondo Mercè Guarro P24-174.
- _____. Carta a Joan Llongueras, s.f. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.1.
- _____. Carta a Joan Llongueras, s.f. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 2.
- _____. Carta a Joan Llongueras, s.f. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc.sin catalogar.
- _____. Carta a Joan Llongueras, [ca. 9 Mayo 1934]. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 111.
- _____. Carta a Joan Llongueras, [ca. 27 Octubre 1930]. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 112.
- _____. Carta a [Joan Llongueras], [a. 18 Marzo 1927]. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 113.
- _____. Carta a [Joan Llongueras], [d. 27 Diciembre 1930]. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 114.
- _____. Carta a [Joan Llongueras], s.f. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 115.
- _____. Carta a a [Joan Llongueras], [a. 12 Febrero 1926]. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 116.
- Szirmai, Toni (ministro de W. Bochko Chistitch). Carta a Blanche Selva, 11 Mayo 1923. Barcelona, MMB: Carta 10.176.

_____. (*Légation du Royaume des serbes, croates et slovènes en France*). Carta a Blanche Selva, 4 Junio 1923. Barcelona: MMB, carta 10.177.

Thomas, Joan M^a. Carta a Frank Marshall, 30 Diciembre 1929. Barcelona: AMGM, fondo Joaquín Rodrigo, M.03.01-1/ Doc. 1160.

Torra, Ramon. Carta a Blanca Selva, 21 Diciembre 1927 [adjunta en la carta a Joan Llongueras del 24 Diciembre 1927]. Barcelona: BC, fondo Joan Llongueras M 6193, doc. 49.

b. LIBROS

Selva, Blanche. *Causerie sur l'art, l'interprétation musicale et la technique du piano avec exemples*. Cherbourg: Depêche, 1912.

_____. *Cours Blanche Selva. Programme de l'examen de professeur du 3^e. degré. Degré Supérieur : 6^e., 7^e. et 8^e.* París : Roudanez, s.f.

_____. *Déodat de Séverac*. París : Delagrave, 1930.

_____. *Quelques mots sur la sonate (évolution de son genre)*. París : Delaplane, 1914.

Selva, Blanche; Rocamora, Manuel; Capmany, Aureli. *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna*. Barcelona: L'Estampa, 1930.

_____. *La sonate. Étude de son évolution technique historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*. París : Rouart, Lerolle et Cie., 1913.

_____. *L'enseignement musical de la technique du piano*, 5 vols. París: Rouart Lerolle et Cie., 1916-1925.

_____. *L'étude des octaves d'après la méthode du jeu d'octaves de Théodore Kullak (revue, classée et précédée d'exercices préliminaires avec la manière de travailler par Blanche Selva)*, 4 vols. Col. «Le Travail technique du piano. Choix d'exercices et d'études avec la manière de les travailler et les doigtés par Blanche Selva». París: Roudanez, 1915.

_____. *Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí*. Barcelona: Atenes, 1927.

_____. *Travail de cinq doigts d'après Clementi*. Col. «Le Travail technique du piano. Choix d'exercices et d'études avec la manière de les travailler et les doigtés par Blanche Selva». París: Roudanez, 1915.

c. ARTÍCULOS

Selva, Blanche. «A casa la música (Fantasia)», *RMC* XXXII /374 (Febrero 1935), pp. 53-55.

_____. [«À la mémoire de Déodat de Séverac:] jugements et opinions», *Le Feu* XV/14 (15 Julio 1921), pp. 239-240.

_____. « A propòsit de la *Missa Solemnis* de Beethoven per l'Orfeó Català», *La Veu de Catalunya* (19 Junio 1927), p.7.

_____. « Beethoven, el nostre cantor i germà», *La Veu de Catalunya* (24 Mayo 1927), p. 3.

_____. « Carta oberta als socis de l'Associació Obrera de Concerts de Barcelona», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 2 (Mayo 1927), pp. 13-14.

_____. « Comentaris sobre algunes paraules de Ruskin», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 7 (Octubre 1927), pp. 62-63.

_____. « Commemoració del primer Centenari de la mort de Beethoven. Conferència de Blanca Selva», *Diari de Sabadell i sa comarca* : 22 Abril 1927, pp. 1-2.

_____. « De com l'art modern no contradiu pas l'art antic i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern», *La Veu de Catalunya* : 7 Enero 1930.

_____. «Evocacions d'art I: Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy», *RMC* XXX/358 (Octubre 1933), pp. 401-410.

_____. «Evocacions d'art II: Comentaris a un article de Pere Benavent», *RMC* XXXI/364 (Abril 1934), pp. 129-138.

- _____. «Evocacions d'art III: Paisatge», *RMC XXXI/ 366* (Junio 1934), pp. 217-221.
- _____. «Evocacions d'art IV: L'Esperit d'Infància», *RMC XXXI /368* (Agosto 1934), pp. 315-320.
- _____. «Evocacions d'art V: Pensaments directius d'interpretació musical», *RMC XXXI/370* (Octubre 1934), pp. 388-392.
- _____. «Evocacions d'art VI: Músiques modernes, músiques antigues...Música!», *RMC XXXIII/390* (Junio 1936), pp. 225-234.
- _____. « In memoriam. Vincent d'Indy», *RMC XIX/337* (Enero 1932), pp.2-3.
- _____. «Introduction», en : Josèphe Géry (ed.). *100 exercices pour l'indépendance d'accentuation entre les deux mains*. Lyon: Dulieux, 1915.
- _____. «La música per a piano de Vincent d'Indy I», *RMC XIX/337* (1932), pp. 24-30.
- _____. «La música per a piano de Vincent d'Indy II (Acabament)», *RMC XIX/338* (Febrero 1932), pp. 49-56.
- _____. «La musique pour piano de Déodat de Séverac», *La Revue Musicale III/6-8* (1921), pp. 217-230.
- _____. «La paraula cristiana...sobre l'esperit religiós de Beethoven». *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (23 Junio 1927).
- _____. «Les sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí, explicades en vuit sessions a la Sala Parés, amb la cooperació d'en Joan Massià. Primera sessió», *RMC XXII/11* (1925), pp. 238-261.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Segona sessió», *RMC XXIII/265-266* (Enero-Febrero 1926), pp. 1-16.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Tercera sessió», *RMC XXIII/269-271* (Mayo-Julio 1926), pp. 97-124.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Quarta sessió», *RMC XXIII/272-273* (Agosto-Septiembre 1926), pp. 198-219.

- _____. «Les sonates de Beethoven... Cinquena sessió», *RMC* XXIII/274 (Octubre 1926), pp. 249-260.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Cinquena sessió (Acabament) », *RMC* XXIII/276 (Noviembre-Diciembre 1926), pp. 272- 294.
- _____. «Les Sonates de Beethoven... Sisena sessió», *RMC* XXIV / 279-280 (Marzo-Abril 1927), pp. 71-100.
- _____. «Les Sonates de Beethoven... Setena sessió», *RMC* XXIV/ 281-284 (Mayo-Agosto 1927), pp. 162-195.
- _____. «Les sonates de Beethoven... Vuitena sessió», *RMC* XXIV/ 285-286 (Septiembre-October 1927), pp. 236-274.
- _____. « L'Obra d'Art (Fragments de la conferència de Blanca Selva "Beethoven el nostre cantor i germà" que fou llegida el dia 26 del propassat mes de març, al Palau de la Música Catalana [...] per tal de commemorar el centenari de la mort de Beethoven)», *La Veu de Catalunya*: 25 Mayo 1927.
- _____. « Notes sobre la música, l'art i la vida: A propòsit de l'obra d'art», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 3 (Junio 1927), pp. 26-27.
- _____. « Notes sobre la música, l'art i la vida», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 4 (Julio 1927), pp. 33-35.
- _____. « Notes sobre la música, l'art i la vida», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 5 (Agosto 1927), pp. 45-46.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: Les condicions per a percebre i per a rebre una obra d'art», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 8 (Noviembre 1927), pp. 74-76.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: L'acció de l'obra d'art», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* I/ 9 (Diciembre 1927), pp. 82-83.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: Art i realitat», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* II/10 (Enero 1928), pp. 7-10.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: Sobre els aplaudiments i altres manifestacions d'entusiasme», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* II/12 (Marzo 1928), pp. 35-37.

- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven al davant dels seus contemporanis», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/34 (Enero 1930), pp. 2-4.
- _____. «Notes sobre la música, l'art i la vida: El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven davant dels artistes i del públic del segle següent», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/35 (Febrero 1930), pp.1-3.
- _____. «Notes sur les études de piano», *La Revue Musicale* VI/13 (Julio 1906), pp. 319- 321.
- _____. «Nòtules sobre la música, l'art i la vida: en presència de Beethoven, meditació davant el seu llit de mort», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/36 (Marzo 1930), pp. 34-36.
- _____. «Nòtules sobre la música, l'art i la vida: El cor de Beethoven en la seva música», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/37 (Abril 1930), pp. 49-50.
- _____. «Nòtules sobre la música, l'art i la vida: Allò que ha d'ésser el nostre cor com a intèrprets i com a oients de la música de Beethoven», *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/38 (Mayo 1930), pp. 68-69.
- _____. «Nòtules sobre la música, l'art i la vida: Pregària en unió amb la música i el cor de Beethoven (Conclusió) », *Fruïccions. Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts* IV/39 (Junio 1930), pp. 81-82.
- _____. «Orientacions d'art I: Meditació sobre el silenci!», *RMC* XXXII/376 (Abril 1935), pp. 145-149.
- _____. «Préface», en : Joseph Guy Ropartz (ed.). *Chansons de France pour les enfants harmonisées par Joseph-Guy Ropartz*. París: B. Roudanez, 1916 (reed. Philipo, 1935).
- _____. «Sur l'application de quelques principes essentiels a l'interprétation de la musique et a la technique du piano», en : Marcel Orban (ed.). *Dix petites pièces enfantines pour les jeunes pianistes*. París: Mutuelle, 1911.
- _____. «Una lletra d'or», *Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts* (Septiembre 1933), p. 1.

d. MANUSCRITOS

_____. *Orientacions d'Art II: Les malifetes de la poca educació musical*. Barcelona: 19 Marzo 1935. Barcelona: BC, M 6346.

_____. *Vuit quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre Bach i Mozart* (Diciembre 1926 a Junio 1927). Barcelona: BC, M571 – 1.

_____. *Tres quaderns de les conferències pronunciades per Blanca Selva sobre les antigues escoles italiana i francesa per violí i per a clavecí i piano* (Enero a Febrero 1928). Barcelona: BC, M571 – 1.

e. PROGRAMAS DE MANO

Selva, Blanca. «Georges -M. Witkowski: Sonata en Sol per a piano i violí». Notas al programa, 12 Marzo 1924 (Barcelona: Associació de Música “Da Camera”, 1924).

_____. «Beethoven: 33 Variacions sobre un Vals Diabelli». Notas al programa 26 Marzo 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

_____. «Les grans sonates per a piano de Beethoven, primera sessió». Notas al programa 29 Marzo 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

_____. «Les grans sonates per a piano de Beethoven, segona sessió». Notas al programa 2 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

_____. «Les grans sonates per a piano de Beethoven, tercera sessió». Notas al programa 5 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

_____. «Les grans sonates per a piano de Beethoven, quatrena i darrera sessió». Notas al programa 11 Abril 1927 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1927).

- _____. «Sessió commemorativa de la mort de Beethoven». Notas al programa 10 Abril 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927).
- _____. «Sobre el *Concerto* de Beethoven». Notas al programa 29 Mayo 1927 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1927).
- _____. «Notes analítiqes i comentaris sobre les obres del programa». Notas al programa 8 Enero 1928 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1928).
- _____. «Commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 9 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1928).
- _____. «Commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert». Notas al programa 21 Mayo 1928 (Barcelona: Associació d'Amics de la Música, 1928).
- _____. «Breus comentaris». Notas al programa 20 Octubre 1929 (Sallent: Orfeó Sallentí, 1928). En: *L'Abella* II/16 (Octubre 1929), pp. 5-7.
- _____. «Els nostres concerts de Música da Camera” y “Beethoven: Sonata op.12, núm.3». Notas al programa 27 Octubre 1929 (Barcelona: Associació Obrera de Concerts, 1929).
- _____. «Vincent d'Indy: *Souvenirs*». Notas al programa 9 Febrero 1930 (Barcelona: Orquestra Pau Casals, 1930).
- _____. «Reflexions sobre el Romanticisme musical» y «Comentaris sobre les obres del programa: Schumann, Weber, Schubert, Chopin, Franck». Notas al programa 21 Marzo 1930 (Barcelona: Associació de Música “Da Camera”, 1930).

XV.9.3. FUENTES DISCOGRÁFICAS Y PROGRAMAS DE RADIO

Albéniz, Isaac ; Dukas, Paul ; Fauré, Gabriel ; Franck, César ; Garreta, Juli ; d'Indy, Vincent ; Roussel, Albert y Séverac, Déodat de. *Blanche Selva, une promenade musicale*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín et al. CD (Association Blanche Selva y Centre International Albert Roussel colección del Festival Internacional Albert Roussel RCP 076, 2008).

Bach, Johan Sebastian. *Primera partita en Sib Mayor BWV 825*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA (Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart, Tècnic Bla – PG 1101-1102, 1928-1930).

_____. *El clave bien temperado y Primera partita en Sib Mayor* [incluye fragmentos de una conferencia]. Blanche Selva, piano. CASETE (Barcelona: BC, C 280, d. 1960).

_____ et al. *Four great french pianists*. Selva, Valmalete, Meyer y Lefébure, piano. CD (Pavilion 9495GEMMCD, 1991).

_____ et al. *Adagio ma non troppo* et al. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CD (Malibran-Music colección Tendil-Dumazert CDRG 177, 2002).

_____ et al. *L'hommage de Blanche Selva à César Franck, Jean-Sébastien Bach et Déodat de Séverac*. Blanche Selva, piano. CD (en : SELVA, Guy. *Une artiste incomparable. Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne*. Nice : Association Blanche Selva, 2010).

Beethoven, Ludwig van. *Sonata op. 24 «La Primavera»*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA (Barcelona: BC, PG 3310-3322, 1928-1930).

Franck, César. *Sonata en La menor op.74*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. Varios DISCOS (París: BNF, SD- 78 30-3747 y -3286, s.f.).

_____. *Sonata en La menor op. 74*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CASETE (Barcelona: BC, C 304, 1960).

_____ et al. *Prélude, choral et fugue* et al. Blanche Selva, piano et al. (Timpani Historique 4C4017, 1997).

_____ et al. *Oeuvres pour clavier. Préludes et fugues, Cinquième suite française, Choral prélude*. Blanche Selva, piano y Joan Massià, violín. CASETE (Fondation Armand Panigel, 1988) [París: BNF, Cr 2 SM – 41170].

Garreta, Juli et al. *Women at the piano (an anthology of historic performances 1926-1950)*, vol. 2. Blanche Selva et al., piano. CD (Naxos Historical. Great pianists series 8.111121, 2006).

Séverac, Déodat de. *Baigneuses au soleil*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA. (Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart, Bla-PG 1876/ PG 1970, 1928-1930).

_____. *Vers la mas en fête [En Languedoc]*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA (Barcelona: BC, Fondo Gomis Blanxart, Bla-PG 1874, 1928-1930).

_____. *Les muletiers devant le Christ de Llivia [Cerdaña]*. Blanche Selva, piano. DISCO DE PIEDRA (Barcelona: BC, Fondo Gomis Bertrand, PG 2101, 1928-1930).

Toldrà, Massià, Manén. *Enregistraments històrics al violí (1927-1954)*. Joan Massià, violín y Blanche Selva, piano et al. CD (La Mà de Guido LMG 3061, 2004).

PROGRAMAS DE RADIO

Cantagrel, Gilles. *L'heure du conte* (RFR 5 Musique, 10 Noviembre 2005).

Grivel, Delphine. *Au bonheur des gammes* (RFR 5 Musique, 1 y 3 Noviembre 2006).

Dru, François. *Pêcheurs de perles* (RFR 5 Musique, 7 Enero 2007).

Munera, Emilie. *Le reportage d'Emilie Munera: Illustration musicale avec Guy Selva: Juli Garreta, Sardana* (RFR 5 Musique, 26 Junio 2008).

XV.9.4. FUENTES ICONOGRÁFICAS

- Dalliès. Caricatura Blanche Selva al piano». Lámina 24,5 x 22,5 cm. París: BNF, colección Meyer, 1908.
- Duforcq, Nicolas (ed.). [Blanche Selva y Vincent d'Indy con su alumnado en la Schola Cantorum de París]. En: *La musique, les hommes, les instruments, les oeuvres* (París : Larousse, 1965), p.167.
- Renart, Joaquín. Boceto de Blanca Selva [1] (26 Marzo 1927). Lápiz. Barcelona: BC, R. 1911.
- _____. Boceto de Blanca Selva [2] (26 Marzo 1927). Carboncillo. Barcelona: BC, R. 1911/2.
- _____. Dibujo de Blanca Selva [3] (11 Abril 1927). Carboncillo. Barcelona: BC, R. 1915.
- _____. *Perfils sabuts* (7 Diciembre 1925). Carboncillo. Barcelona: BC, R. 1704.
- _____. Dibujo de Blanca Selva [4] (7 Febrero 1927). Carboncillo. Barcelona: BC, R. 1895/1.
- _____. Dibujo de Blanca Selva [5] (7 Enero 1927). Lápiz. Barcelona: BC, R. 1717/1.
- _____. Dibujo de Blanca Selva [6] (13 Marzo 1927). Lápiz. Barcelona: BC, R. 1903.
- _____. Dibujo de Blanca Selva [7] (7 Enero 1926). Carboncillo.
- _____. Dibujo de «El mestre Llongueras llegint la conferència de Blanca Selva» (26 Marzo 1927). Lápiz. Barcelona: BC, sin catalogar.
- _____. Programa de concierto con el perfil dibujado de «Mlle. Selva» (29 Marzo 1927). Lápiz. Barcelona. BC, sin catalogar.
- _____. Programa de concierto con un perfil de Blanche Selva dibujado (2 Abril 1927). Lápiz. Barcelona: BC, sin catalogar.
- Opisso, Ricard. Dibujo de Blanca Selva y Joan Massià. Tinta. Sallent (Barcelona): *L'Abella* II / 16 (Octubre 1929).

- Vanek. Fotografía de Blanche Selva. Praga, 1921. 20 x 15 cm. Suplemento en *Le Monde Musical* (15-30 Marzo, 1921).
- An. Fotografía de Blanche Selva y Joan Massià junto con otros músicos y discípulos en un curso de verano en el Mas del Sol (Los Masos, Prades)]. S.f.
- _____. Fotografía de Blanche Selva y Joan Massià. S.l., s.f.
- _____. Fotografía de Blanche Selva tocando el piano. S.l, s.f.
- _____. Fotografía de la mano de Blanche Selva al piano. Barcelona: BC, archivo Fotográfico, s.f..
- _____. Fotografía de una clase de danza con alumnas de Blanche Selva. Barcelona: BC, archivo fotográfico, s.f.
- _____. Fotografía de Blanche Selva y sus alumnas haciendo gimnasia. Barcelona: BC, archivo fotográfico, s.f.
- _____. Retrato fotográfico de Blanche Selva. S.l., [ca. 1920].
- _____. Fotografía de Blanca Selva en su jardín [1]. Barcelona: BC, archivo fotográfico [ca. 1933].
- _____. Fotografía de Blanca Selva en su jardín [2]. Barcelona: BC, archivo fotográfico [ca. 1933].
- _____. Fotografía de Blanche Selva y sus alumnas en el Mas del Sol. Barcelona: BC, archivo fotográfico [ca. 1926].
- _____. Fotografía de Blanche Selva y sus alumnas practicando gimnasia. Barcelona: BC, archivo fotográfico [ca. 1926].
- _____. Postal de una clase de gimnasia. Barcelona: BC, archivo fotográfico, s.f.
- _____. Fotografía de la mano de Blanche Selva al piano. Barcelona: BC, archivo Fotográfico, s.f.
- _____. Fotografía de la casa natal de Blanche Selva en el Mas del Sol (Los Masos, Prades). Barcelona: archivo fotográfico BC, s.f.
- _____. Fotografía de Blanche Selva tocando el piano en su casa, *RMC*, 1921.

**APÉNDICE XV.1.1.: TABLA DE MUJERES COMPOSITORAS ESPAÑOLAS
EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS**

NOMBRE	CRONOLOGÍA	PROFESIÓN	OBSERVACIONES
PONSA, M ^a Luisa	1878-1919	Pianista	Activa en Cataluña
BOSCH, M ^a Luisa	1880-1961	Arpista y pedagoga	«
FARGA, Ònia	1882-1936	Violinista	Generación del 98 o de los Maestros
BARRIENTOS, María	1884-1946	Soprano	Activa en Cataluña
LÓPEZ PEÑA, M ^a Carmen	1885-1941	-	Generación del 98 o de los Maestros
RODRIGO, María	1888-1967	Pianista	«
ZUBELDÍA, Emiliana	1888-1987	«	«
CHACÓN, Emma	1888-1955	«	«
FIGUERIDO, M ^a Carmen	1893-?	-	«
CAPSIR, Mercedes	1895-1969	Cantante y pianista	Activa en Cataluña
SUPERVÍA, Conchita	1895-1936	Mezzosoprano	«
PRIETO, M ^a Teresa	1896-1982	-	Generación del 27 o de la República
BADIA, Concepció	1897-1975	Cantante	Activa en Cataluña
MADRIGUERA, Paquita	1900-1965	«	«
CAPMANY, Montserrat	1901-1995	Pedagoga	«
PABLOS, María de	1904- ?	Violinista	Generación del 27 o de la República
GARCÍA ASCOT, Rosa	1906-2002	Pianista	Grupo de Madrid o de los Ocho

APÉNDICE XV.1.2 : Tabla de composiciones de Blanche Selva documentadas en Cataluña, 1905-1935.

Núm	OBRA	FECHA	PLANTILLA	FORMA - SECCIONES	LETRA	OBSERVACIONES	LOCALIZACIÓN	PÁGINAS
1	<i>*Cloches dans la brume...</i>	1905	Pno.	Pieza Breve	-	<i>Album pour petits et grands...</i>	París: Mutuelle (Isaac Albéniz)	3 pp.
2	<i>*Cloches au soleil</i>	«	«	«	-	«	«	5 pp.
3	<i>*Rosalre. L'église habillée de feuilles</i>	1906	Dúo Vz., pno.	I «Je suis une brevis» II «Resurrection» III «Ascension» IV «Pentecôte» V «Assomption» VI «Couronnement de la Vierge»	Francis Jammes	A la Princesa de Polignac	París: Mutuelle (IEC)	13 pp.
4	<i>La farigola</i>	24-IX-1926	Quinteto SMzATB	Canción	Jacint Verdaguer	-	BOC	3 pp.
5	<i>Muntanya blava</i>	1928	Dúo Tn., pno.	«	Joan Llongueras	A Joan Llongueras	MDMB, ms. 021739	8 pp.
6	<i>L'alsina vella</i>	«	Cuarteto SATB	«	-	«	Perdida	
7	<i>*Cants de llum</i>	II- 1929	Suite vl., pno.	I «Mar i sol» (Bressolera) II «Espla-dimonis» (Scherzo) III «Ametller florit (Record de Montserrat)» IV «Humoresca» V «Ofrena»	-	A Joan Masslà	BOC copia ms. II 39/L (Núria Turull)	34 pp.
8	<i>Benedictus / Quicumque enim / Pater noster</i>	9-VIII-1929	Trío S Mz A	Motete		A el abat Bellevue	BOC	4 pp.
9	<i>La nit de la Puríssima</i>	IX-1929	Trío vz., vl., pno.	Canción	Joan Maragall		Manresa (Blanca Morera)	4 pp.
10	<i>Mes de Marla</i>	1-XI -1929	Dúo vz., pno.	«	Miquel Ferrà	A Déodat de Séverac	Archivo Selva	6 pp.
11	<i>El tronc</i>	29-XI-1929	Cuarteto SATB	«	Joan Llongueras	A Lluís Millet	BOC	8 pp.
12	<i>Pensament matinal</i>	7-XI-1931	Trío v.fems., pno.	Himno	Blanca Selva	A la Verge de Montserrat	BAM ms. 1032	3 pp.
13	<i>Records i entremellades (Souvenirs et espiègeries), neuf pièces pour piano</i>	XI-1931	Suite Pno.	I «Ostra i cargols» II «Professons de formigues» III «Canyes i oreig» IV «Nuvolets en el blau» V «A la muntanya, les cabres, ...» VI «Primers freds» VII «Matí de tardor» VIII «Ulls clars, ànima recta» IX «Pau del cel»	-	I A Lily Fabre II A Gisèle Fredet III A Magda Solé IV A Albert Sarrazin V A Joan Junceda VI A Joan Llongueras VII A Joaquim Coll VIII A Gonzalo Planas IX A Joaquim Coll- Forest I Joan Masslà	BC ms. 147 M/ P22 (Blanca Morera) [Perdidas VIII y IX]	28 pp.
14	<i>Primers jocs (Premiers jeux) 12 Pièces très faciles pour piano</i>	1931	Album Pno.	I «Amunt i endavant!» II «Bon minyó!» III «Dos tossuts que ténen molta dificultat a posar-se d'acord» IV «Dos i un fan tres!» V «Fanfara dialogada» VI «Amable conversació» VII «Alegre comitiva» VIII «La pobre marxante de París» IX «Campanes i campanetes!» X «Bressoleig» XI «Camíнем alegrement!» XII «Cançó vora la mar blava»	-	Dedicadas a los alumnos : <i>Academia de Música de Barcelona</i>	París: H. Hérelle et Cie. BC, copia ed. M 4273/9 M4897/25	27 pp.
15	<i>(*)Deu cançons originals</i>	1935	Album	I «Sol en la nit» II «La Candelera plora» III «Sonet de l'ànima Inmortal» IV «Puríssima» V «Els àngels»	Joan Llongueras	XIV Premio Concurso Composición	BC ms. M 5649	60 pp.
	<i>Lema: Servents del Senyor, beneïu al Senyor!</i>		voz, pno.	VI «Grill» VII «Matinal» VIII «Cap al tard» IX «Posta de lluna» X «Els reis»	Miquel Ferrà Miquel Melendres	Concepció Rabell i Cíbils	(Joan Llongueras)	

APÉNDICE XV.1.3: Tabla de principales estrenos e interpretaciones de obras de Albéniz por Blanche Selva en Bélgica y Francia, 1904-1923.

OBRA	FECHA	LUGAR	SALA	INSTITUCIÓN	OBSERVACIONES
<i>Seguidilla</i>	VII-1904	París	Schola Cantorum	Société Nationale [SN]	Conciertos Bach
<i>Chants d'Espagne</i>	15-IV-1905	«	«	“	
«	6-V-1905	«	«	«Concert de Musique Catalane»	
<i>Rapsodia Española</i>	6-V-1905	«	«	SN	Dúo Ricard Viñes, p.
<i>La Vega</i>	«	«	«	«	
<i>Zortzico</i>	20-III-1906	Bruselas	Librairie Esthétique		
<i>*IBERIA I</i>	«	«	“		Estreno
“	9-V-1906	«	Pleyel	SN	<i>Première</i>
<i>*IBERIA II</i> «Rondeña» y «Almería»	11-IX-1907	S. Jean de Luz		«	Estreno parcial
<i>*IBERIA II</i> «Triana»	14-IX-1907	«			«
<i>*IBERIA III</i> , frags. I y II	2-I-1908	París	Salón Polignac	Princesa Polignac	
<i>IBERIA I</i>	8-II-1908	«	Pleyel	SN	
«Almería», «Triana» II	21-III-1908	«	«	SN	
Fragms.	11-IV-1908	«	Salón Polignac	Princesa Polignac	<i>Post-première</i>
<i>*IBERIA IV</i>	9-II-1909	«	Salón de Otoño	SN	Estreno
«Preludio» y «Seguidilla» (<i>Souvenirs d'Espagne</i>) <i>IBERIA I</i> , II «El Polo», «El Albalcín», «Málaga», «Eritaña»	18-X-1909	«	Salón de Otoño	.	Homenaje a Albéniz
<i>*«Eritaña»</i>	8-I-1910	«	Érard	SN	Estreno
«	23-II-1910	«	Salón Polignac	Princesa Polignac	<i>Post-première</i>
<i>*NAVARRA</i>	27-I-1912	«	Pleyel	SN	1ª audición
“	1-XII-1923	«	Pleyel	1º Recital	Integral
<i>IBERIA II</i>	8-XII-1923	«	«	2º Recital	«
<i>IBERIA III</i>	15-XII-1923	«	«	3º Recital	«
<i>IBERIA IV</i>	22-XII-1923	«	«	4º Recital	«

APÉNDICE XV.1.4: Tabla de estrenos e interpretaciones de obras de Albéniz por Blanche Selva en España, 1911-1930.

Núm.	OBRA	FECHA	LUGAR	SALA	INSTITUCIÓN	OBSERVACIONES
1	**NAVARRA	19-XI-1911	Barcelona	PMC	OC	Debut
2	«Evocación», «El Puerto», «Triana» <i>La Vega</i> , «El Albaicín» III	4-VII-1919	San Sebastián	Gran Casino		
3	<i>IBERIA I</i>	18-XII-1921	Barcelona	PMC		Recital
4	<i>IBERIA II</i> <i>Navarra</i>	20-XII-1921	«	PMC	AAM	Recital Música moderna
5	<i>IBERIA II</i>	9-I-1923	Gijón	Teatro Jovellanos	Sociedad Filarmónica	1ª Gira Orq. Filarmónica Valladolid
6	«	10-I-1923	Avilés	Teatro Palacio Valdés		«
7	<i>IBERIA II</i>	11-I-1923	Oviedo	Teatro Campoamor		«
8	<i>IBERIA I</i>	12-I-1923	«	«		«
9	«	15-I-1923	Bilbao			«
10	<i>IBERIA II</i>	16-I-1923	«		Sociedad Filarmónica	«
11	«	17-I-1923	Burgos	Teatro Principal	«	«
12	<i>IBERIA I</i>	19-I-1923	Zaragoza	«	«	« (*)
13	«	20-I-1923	Pamplona	Teatro Gayerre	«	«
14	«	18-VI-1923	Reus (Tarragona)	Teatro Fortuny	Associació Concerts	
15	<i>IBERIA II</i> y «Sevilla», Suite Española	17-III-1924	Valencia	Teatro	Sociedad Filarmónica (Asoc. Cultura Musical)	2ª Gira Orq. Filarmónica Valencia
16	«El Albaicín» III, «Eritaña»	22-III-1924	Bilbao	«	«	«
17 a 25	-	23-I-1925 a 3-II-1925	Baeza, Córdoba, Bobadilla, Algeciras, Cádiz, Sevilla, Úbeda y Granada	-	Dúo Joan Massià vl.	3ª Gira Andalucía
26	<i>Córdoba y Seguidillas</i>	21-IV-1925	Igualada (Barcelona)	Conservatorio	Ateneu Igualadí Classe Obrera	
27	«Evocación» I	23-IV-1926	Barcelona	Establiments Maragall	Residència d'Estudiants de Catalunya	
28	«Triana» II	27-VI-1930	Barcelona	PMC	OC	

APÉNDICE XV.1.5: Tabla de conciertos de Blanche Selva en España, 1919-1928.

FECHA	LUGAR	SALA	PROGRAMA	INTÉRPRETES (dirs.)	AUTORES			
4-VII-1919	S. Sebastián	Kursaal	2º Festival Artístico	Orq. Gran Casino (Larrocha)	Franck Chopin	Rameau Fauré	Pasquini Séverac	
VII-1919	«	«	«	«	Bach	Albéniz		
1922	«	«	Homenaje a d'Indy	(d'Indy, dir.)				
9-I-1923	Guijón	Teatro Jovellanos	Sociedad Filarmónica	Orq. Filarmónica Valladolid	Rameau Ravel	Scarlatti Séverac	Fauré Roussel	Debussy Albéniz
10-I-1923	Avilés	Teatro Palacio Valdés	«	«	Bach Fauré Séverac	Scarlatti Bordes Debussy	Pasquini Chabrier Albéniz	Rameau Ravel
11-I-1923	Oviedo	Teatro Campoamor	«	«	Rameau Fauré Ravel	Couperin Bordes Debussy	Pasquini Franck Albéniz	Schumann Séverac
12-I-1923	«	«	«	«	Scarlatti Fauré Roussel	Rameau d'Indy Albéniz	Mozart Debussy	Beethoven Séverac
15-I-1923	Bilbao	Orq. Sinfónica	«	Solista –Orq. (Marsick)	Beethoven Séverac	Bordes Ravel	Franck Albéniz	
16-I-1923	«	«	«	Recital	Rameau Chabrier Albéniz	Couperin Franck	Pasquini Bordes	Schumann Debussy
17-I-1923	Burgos	Teatro Principal	«	«	Rameau Chabrier	Couperin Franck	Mozart Debussy	Schumann Ravel Fauré Albéniz
19-I-1923	Zaragoza	«	«	«	Bach Debussy	Scarlatti Chabrier	Beethoven Séverac	Fauré Roussel Bordes Albéniz
20-I-1923	Pamplona	Teatro Gayerre	«	«	Bach Fauré Debussy	Scarlatti Bordes Albéniz	Pasquini Chabrier	Rameau Ravel Beethoven Séverac
17-III-1924	Valencia	Teatro	«	«	Rameau Chabrier	Couperin Franck	Mozart Ravel	Schumann Debussy Fauré Albéniz
20-III- 1924	Bilbao	Orq. Sinfónica	Sociedad Filarmónica	Solista – Orq.(Marsick)	Scarlatti Franck	Rameau Séverac	Schubert Turina	
22-III-1924	«	«	«	Filarmónica Valencia	Bach Beethoven	Franck Albéniz	d'Indy	
25, 26-III- 1924	Oviedo	Teatro Campoamor	295ª, 296ªConciertos / 7ª y 8ª año	Sociedad Filarmónica	Bach Séverac	Couperin Turina / Scarlatti	Chopin Fauré Rameau	Ropartz Gras Schubert Albéniz
[s.f.] 1924	Madrid	Teatro Real	«	«	-			
1925	Andalucía	Baeza, Gibraltar, Cádiz, Jerez, Linares, Úbeda, Valdepeñas	Asociaciones de Cultura Musical	Dúo Joan Massià, vl.	-			
25-I-1927	Madrid	Palacio Círculo Bellas Artes	«	Solista	Bach Beethoven	Scarlatti Rameau		
21-III-1928	Bilbao		Sociedad Filarmónica	Dúo Joan Massià, vl.	-			

APÉNDICE XV.1.6: Tabla de conciertos del dúo Joan Masslà y Blanche Selva en España, 1923-1930.

FECHA	LUGAR	SALA	INSTITUCIÓN	PROGRAMA	AUTORES	OBSERVACIONES
18-VI-1923	Reus	Teatre Fortuny	Associació Concerts	Concierto XVII/ curso II	Bach Scarlatti Beethoven Fauré Chabrier Debussy Séverac Albéniz	
12-III-1924	Barcelona	PMC	AMC	Concierto 8º/ año XI	Beethoven Bach Geminiani Benda Nardini Schubert Ravel Debussy Witkowski	
30-III-1925	«	«	OC	Sesión piano i violín	Händel Bach Vitali Veracini Benda Nardini Beethoven Franck	
3-IV-1925	«	«	AAM	Concierto 12º/ año X	«Sessió Beethoven»	
21-IV-1925	Igualada (Barcelona)	Conservatori	Ateneu Igualadí de la Classe Obrera	1º Cinco Conciertos	Scarlatti Rameau Mozart Bach Beethoven Veracini Francoeur Daquin Morera Albéniz	
1925	Andalucía	Baeza, Gibraltar, Cádiz, Jerez, Linares, Úbeda, Valdepeñas	Asociaciones de Cultura Musical	-	-	Gira
12-XI-1925	Barcelona	Sala Parés		1ª audición explicada	«Les Sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano»	
11-XII-1925	«	«		2ª audición explicada	«	Piano Steinway
12-XII-1925	«	«			«	
14-XII-1925	«	PMC	AAM	Sesión J.S.Bach	Bach	
18-XII-1925	«	«	«	6º concierto / año XI	Mozart Tartini Porpora Leclair Pergolesi Nardini ** Scarlatti Schumann	
7-I-1926	«	Sala Parés		3ª audición explicada	Beethoven	
14-I-1926	Reus	Teatre Fortuny	Associació Concerts	Concierto comentado	Beethoven Scarlatti Rameau Couperin Garreta Chopin Benda Bach Schubert Mozart	
25-I-1926	Barcelona	Privado	Sr. Rogent		Bach Beethoven Franck	
5-III-1926	«	Sala Parés		4ª audición explicada	Beethoven	
26-III-1926	«	«		5ª «	«	
15-IV-1926	«	«		6ª «	«	
23-IV-1926	Establiments Maragall	Residència Estudants Catalunya	Concierto Extraordinario		Corelli Bach Beethoven Rameau Pugnani Albéniz Morera Garreta	Piano Steinway
27-V-1926	Sant Feliu de Guíxols (Girona)	-	Associació de Música		Beethoven Scarlatti Rameau Couperin Garreta Chopin Veracini Schubert Pugnani	
31-V-1926	Barcelona	Sala Parés		7ª audición explicada	Beethoven	
9-VI-1926	Olot (Girona)	Teatre Principal	Associació de Música		Beethoven Scarlatti Rameau Couperin Garreta Chopin Veracini Schubert Pugnani	
11-VI-1926	Barcelona	Sala Parés		8ª audición explicada	Beethoven	
26-VI-1926	«	«		1ª audición explicada	Bach Mozart	
29-XI-1926	«	PMC	AAM	1ª sesión	«Les Sonates de Beethoven per a piano i violí»	
6-XII-1926	«	«	«	2ª sesión	«	
14-XII-1926	«	«	«	3ª sesión	«	
ca. 1927	Tarragona y Manresa	-		Audiciones comentadas	Bach Mozart	Gira
8-III-1927	Barcelona	PMC	Concerts Blaus	1ª sesión Extraordinaria Cuaresma	Beethoven Couperin Pasquini Marchot Rameau Tartini Debussy Ravel Franck	
13-III-1927	«	«	Concerts Blaus	2ª sesión Extraordinaria Cuaresma	Mozart Tartini Beethoven Scarlatti Garreta Lamote de Grignon Veracini Benda	
18-III-1927	«	Sala Parés		5ª sesión explicada	Bach Mozart	
26-III-1927	«	PMC	AAM	Concierto-conferencia	Beethoven «Beethoven: el nostre cantor i germà»	Notas Prog.
27-III-1927	Sallent (Barcelona)	-	Orfeó Sallentí	Concierto-conferencia	Beethoven	
10-IV-1927	Barcelona	PMC	AOC	10ª Audición	«Sessió commemorativa de la mort de Beethoven»	Notas Prog.
20-IV-1927	Sabadell (Barcelona)	Teatre Principal	Associació de Música	Concierto-conferencia	Beethoven	
25-IV-1927	Vic	«	«	«	«	

APÉNDICE XV.1.6: Tabla de conciertos del dúo Joan Massià y Blanche Selva en España, 1923-1930.

	(Barcelona)					
12-V-1927	Barcelona	Sala Parés		7ª audición explicada	Bach Mozart	
28-X-1927	Badalona (Barcelona)	Teatre Principal			Beethoven	
(18)-XII-1927	Manresa (Barcelona)	Conservatorio	Orfeó Manresà	<i>II Concert íntim</i>	«	Conferencia y programa
30-XII-1927	Sabadell	Teatre Principal	Associació de Música	Concierto III/ Curso IX	Mozart Bach Scarlatti Lamote de Grignon Rameau Weber Franck	
8-I-1928	Barcelona	PMC	AOC	Concierto Extraordinario	Beethoven Scarlatti Weber Lamote Grignon Rameau Mozart Franck	Notas prog.
18-III-1928	Sabadell	Teatre Principal	Associació de Música	<i>Concerts Diumenges de Malg</i>	-	
21-III-1928	Bilbao		Sociedad Filarmónica		-	
30-IV-1928	Girona	Teatre Principal	Associació de Música	Concierto Extraordinario	Beethoven Rameau Francoeur Fauré Schubert Mozart Pasquini Scarlatti Garreta Franck	
9-V-1928	Barcelona	PMC	AAM	Commemoración 100ª Schubert / 1ª	Schubert Tartini Weber Fauré	Notas Prog.
21-V-1928	«	«	«	« / 2ª	Mozart Schubert Séverac Porpora Rameau Francoeur Corelli Vivaldi	«
20-X-1929	Sallent	-	Orfeó Sallentí		Beethoven Rameau Mozart Chopin Garreta Franck	
27-X-1929	Barcelona	PMC	AOC	Concierto inaugural	Beethoven	Notas Prog.
16-III-1930	Sallent	-	Orfeó Sallentí	<i>VII Sessions d'art: Quaresma, 1ª concierto</i>	Schubert Weber Mozart Séverac Schumann Selva	
21-III-1930	Barcelona	PMC	AMC	Commemoración 100ª Romanticismo	Schumann Weber Schubert Schumann Chopin Franck	Notas Prog.
23-III-1930	Sallent	-	Orfeó Sallentí	2ª concierto	Schubert Weber Mozart Séverac Schumann Selva	«
27-VI-1930	Barcelona	PMC	OC	Concierto Gala	Mozart Séverac Garreta Albéniz Couperin Francoeur	
				Félibres 100ª Mistral		

APÉNDICE XV.1.7: Tabla de conciertos de Blanche Selva en Cataluña, 1922-1930.

FECHA	LUGAR	SALA	INSTITUCIÓN	PROGRAMA	INTÉRPRETES	AUTORES			
1922	Reus (Tarragona)	Teatre Fortuny	Orq. Kursaal	Festival-homenaje	Recital	d'Indy			
18-VI-1923	«	«	Associació Concerts	Concierto XVII/ curso II	«	Bach Chabrier	Scarlatti Debussy	Beethoven Séverac	Fauré Albéniz
21-IV-1925 [Gira]	Igualada (Barcelona)	Conservatori	Ateneu Igualadí Classe Obrera	1º de cinco conciertos	Dúo J.Massià, vl.	Scarlatti Beethoven Daquin	Rameau Veracini Morera	Mozart Francoeur Albéniz	Bach
14-I-1926	Reus	Teatre Fortuny	Associació Concerts	Concierto comentado	«	Beethoven Garreta Schubert	Scarlatti Chopin Mozart	Rameau Benda	Couperin Bach
27-V-1926	Sant Feliu de Guíxols (Girona)	-	Associació de Música	Concierto VIII/ curso II	«	Beethoven Garreta Pugnani	Scarlatti Chopin	Rameau Veracini	Couperin Schubert
9-VI-1926	Olot (Girona)	Teatre Principal	«		«	«			
1927	Tarragona	-		Audiciones comentadas	«	Bach Mozart			
27-III-1927	Sallent (Bn.)	-	Orfeó Sallentí	Concierto-conferencia	«	Beethoven			
20-IV-1927	Sabadell (Barcelona)	Teatre Principal	Associació de Música	«	«	«			
25-IV-1927	Vlc (Barcelona)	«	«	«	«	«			
22-X-1927	Badalona	-	-	-	-	-			
a.27-X-1927	Vilafranca P. (Barcelona)	-	-	-	-	-			
28-X-1927	Badalona (Barcelona)	Teatre Principal	AAM Badalona	-	«	Mozart Bach Beethoven	Pugnani Scarlatti	Benda Albéniz	Rameau Ravel
[18]-XII-1927	Manresa (Barcelona)	Conservatorio	Orfeó Manresa	II Concert Íntim Conferencia y Prog.	«	Beethoven			
30-XII-1927	Sabadell	Teatre Principal	Associació	Concierto III/ Curso IX	«	Mozart Rameau	Bach Weber	Scarlatti Franck	Lamote de Grignon
			Música						
18-III-1928	«	«	«	Concerts Diumenges de Malg	«	-			
30-IV-1928	Girona	Teatre Principal	Associación de Música	Concierto Extraordinario	«	Beethoven Mozart	Rameau Pasquini	Francoeur Scarlatti	Fauré Garreta Franck
20-X-1929	Sallent	-	Orfeó Sallentí		«	Beethoven Chopin	Rameau Garreta	Mozart Franck	
16-III-1930	«	-	«	VII Sessions d'art: Quaresma, 1º concierto	«	Schubert Schumann	Weber Selva	Mozart Séverac	
23-III-1930	«	-	«	2º concierto	«	«			

APÉNDICE XV.1.8: Tabla de conciertos de Blanche Selva en Barcelona, 1911-1930.

FECHA	SALA	INSTITUCIÓN	PROGRAMA	INTÉRPRETES (Dir.)	AUTORES	OBSERV.
19-XI-1911	PMC	OC	Festival Bach	Recital	Scarlatti Rameau Bach Beethoven Franck *d'Indy **Albéniz	Piano Pleyel
15-V-1917	«	Societat Amics Musica París	6 Concerts Música Francesa / 2ª	Quartet Renaiement	d'Indy Bordes Séverac Franck	
17-V-1917	«	«	« / 3ª	Solista – Orq. (d'Indy)	Franck d'Indy	
18-XII-1921	«	OC	9 Concerts festius / 6ª	Recital	Franck d'Indy Chausson Fauré Chabrier Albéniz Ravel Debussy	
20-XII-1921	«	AAM	3ª concierto / año VII	«	Bordes Séverac Albéniz	
12-III-1924	«	AMdC	8ª concierto / año XI	Dúo J.Massià, vl.	Beethoven Bach Geminiani Benda Nardini Schubert Ravel Witkowski	Notas Prog.
30-III-1925	«	AAM	Sesión piano i violín	«	Händel Bach Vitali Veracini Benda Mozart Beethoven Franck	«
3-IV-1925	«	«	Sesión Beethoven	«	Beethoven	
11-XII-1925	PARÉS		1ª audición explicada	«	«Les Sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano»	Piano Steinway
12-XII-1925	«		2ª «	«	«	
14-XII-1925	PMC	AAM	Sesión J.S.Bach	«	Bach	
18-XII-1925	«	«	6ª concierto / año XI	«	Mozart Tartini Porpora Leclair Pergolesi Nardini ** Scarlatti Schumann	
7-I-1926	PARÉS		3ª audición explicada	«	Beethoven	
25-I-1926	PRIVADO	Sr. Rogent		«	Bach Beethoven Franck	
5-III-1926	PARÉS		4ª audición explicada	«	Beethoven	
26-III-1926	«		5ª «	«	«	
15-IV-1926	«		6ª «	«	«	
23-IV-1926	Establiment s Maragall	Residència Estudiants Catalunya	Concierto Extraordinario	«	Corelli Bach Beethoven Rameau Pugnani Albéniz Morera Garreta	Piano Steinway
22-V-1926	PMC	AOC	4ª concierto Primavera	Solista-Orq. (Casals)	Franck Witkowski	
31-V-1926	PARÉS		7ª audición explicada	Dúo J.Massià, vl.	Beethoven	
11-VI-1926	«		8ª «	«	«	
26-VI-1926	PARÉS		1ª audición explicada	Dúo J.Massià, vl.	Bach Mozart	
29-XI-1926	PMC	AAM	1ª sesión	«	«Les Sonates de Beethoven per a piano i violí»	
6-XII-1926	«	«	2ª sesión	«	«	
14-XII-1926	«	«	3ª sesión	«	«	
14-I-1927	PARÉS	-	3ª audición explicada	«	Bach Mozart	
7-II-1927	PMC	AmdC	5ª concierto/ año XIV	Recital colectivo	Bach Couperin Scarlatti Beethoven	
8-III-1927	«	Concerts Blaus	1ª sesión Extraordinaria Cuaresma	Dúo J.Massià, vl.	Beethoven Couperin Pasquini Marchot Rameau Tartini Debussy Ravel Franck	
13-III-1927	«	«	2ª sesión Extraordinaria Cuaresma	«	Mozart Tartini Beethoven Scarlatti Garreta Lamote de Grignon Veracini Benda	
18-III-1927	PARÉS	-	5ª sesión explicada	«	Bach Mozart	
26-III-1927	PMC	AAM	Conferencia-concierto	« [J.Llongueras, lector]	Beethoven «Beethoven: el nostre cantor i germà »	Notas Prog.
29-III-1927	«	«	1ª sesión	Recital	«Les grans sonates per a piano de Beethoven»	«
2-IV-1927	«	«	2ª «	«	«	«
5-IV-1927	«	«	3ª «	«	«	«
10-IV-1927	«	AOC	10ª Audición	Dúo J.Massià, vl.	«Sessió commemorativa de la mort de Beethoven»	«
11-IV-1927	«	AAM	4ª sesión	Recital	«Les grans sonates per a piano de Beethoven»	«
12-V-1927	PARÉS	-	7ª audición explicada	Dúo J.Massià, vl.	Bach Mozart	
29-V-1927	PMC	AOC	3ª Concierto Primavera	Solista-Orq. (Casals)	Weber Beethoven Garreta Berlioz	Notas Prog.
21-XII-1927	PARÉS	-	Audición explicada	Dúo J.Massià, vl.	Rameau Corelli Pergolesi Lully Leclair Tartini Schubert Schumann Franck	
8-I-1928	PMC	AOC	Concierto Extraordinario	«	Beethoven Scarlatti Weber Lamote Grignon Rameau Mozart Franck	«
3-II-1928	PARÉS		Audición explicada	«	Pergolesi Rameau Couperin Martini Veracini Leclair Scarlatti Porpora	
23-II-1928	«		«	«	Schubert Chopin Brahms Franck	

APÉNDICE XV.1.8: Tabla de conciertos de Blanche Selva en Barcelona, 1911-1930.

9-V-1928	PMC	AAM	Conmemoración 100ª Schubert / 1ª	Dúo J.Massià, vl.	Schubert	Tartini	Weber	Fauré	Notas Prog.
21-V-1928	«	«	« /2ª	«	Mozart Rameau	Schubert Francoeur	Séverac Corelli	Porpora Vivaldi	«
27-X-1929	«	AOC	Concierto Innaugural	«	Beethoven				«
21-III-1930	«	AMdC	Conmemoración 100ª Romanticismo	«	Schumann Chopin	Weber Franck	Schubert		«
ca. III- 1930		Exposició de Barcelona	Pavelló dels Artistes Reunits	«	Mozart Blancafort Grau	Toldrà Chabrier Schubert	Séverac Selva Schumann		
12-V-1930	Llotja de Mar		Conmemoración 100ª Romanticismo	Dúo C. Callao, vz.	Schubert	Schumann		Conferencia concierto	
30-V-1930	«		«	Recital	Albéniz	Chabrier	Suk	d'Indy Debussy	«
27-VI-1930	PMC	OC	Concierto de Gala Félibres 100ª Mistral	Dúo / Recital (Millet)	Mozart Albéniz	Séverac Couperin	Garreta Francoeur		
27-X-1930	-	Academia de Música de Barcelona	Sesión de obertura del curso en honor a Vincent d'Indy	Recital	Scarlatti	d'Indy			

APÉNDICE XV.1.9: Tabla de conciertos de Blanche Selva en el Palau de la Música Catalana (Barcelona, 1911-1930).

Núm.	FECHA	INSTITUCIÓN	CONCIERTO	PROGRAMA	INTÉRPRETES	OBSERVACIONES
1	19-XI-1911	OC	<i>Festival Bach, 2º concierto</i>	SCARLATTI RAMEAU BACH BEETHOVEN FRANCK *D'INDY *ALBÉNIZ	«Recital Blanche Selva»	Debut en Cataluña
2	15-V-1917	SAMP	<i>Sis Concerts de Música Francesa</i>	D'INDY BORDES SÉVERAC FRANCK	Quartet Renaixement	2º concierto
3	17-V-1917	SAMP	«	ROUSSEL LA LO DUKAS MAGNARD FAURÉ FRANCK D'INDY	D'Indy, dir.	3º concierto
4	18-XII-1921	OC	<i>Nou concerts en dies festius a la tarda</i>	FRANCK CHAUSSON FAURÉ CHABRIER D'INDY ALBÉNIZ RAVEL DEBUSSY	«Recital Blanche Selva»	6º concierto
5	20-XII-1921	AAM	<i>Recital de piano per la eminent artista Blanca Selva</i>	BORDES SÉVERAC ALBÉNIZ	Pno. Solo	3º concierto/ año VII
6	12-III-1924	AMdC	8º concierto / año XI	BEETHOVEN BACH SCHUBERT RAVEL DEBUSSY WITKOWSKI	Dúo Joan Massià, vl.	Notas Prog. Selva
7	30-III-1925	AAM	<i>Sessió violí i piano</i>	HÄNDEL BACH VITALI VERACINI BENDA NARDINI BEETHOVEN FRANCK	«	«
8	3-IV-1925	«	<i>Sessió Beethoven</i>	BEETHOVEN	«	
9	14-XII-1925	«	<i>Sessió de piano i violí dedicada a Joan Sebastià Bach</i>	BACH	«	
10	18-XII-1925	«	<i>Segon Recital de piano i violí</i>	MOZART TARTINI PORPORA LECLAIR PERGOLES NARDINI **SCARLATTI SCHUMANN	«	
11	22-V-1926	AOC	<i>Concert de Primavera</i>	-	Orq. AOC P.Casals, dir.	4º concierto
12-14	29-XI-1926 6-XII-1926 14-XII-1926	AAM	<i>Les Sonates de Beethoven per a piano i violí</i>	BEETHOVEN	Dúo Joan Massià, vl.	3 Sesiones
15	7-II-1927	AMdC	Concierto colectivo	BACH COUPERIN SCARLATTI BEETHOVEN	Varios	5º concierto/año XIV
16	8-III-1927	OC	<i>Concerts Blaus</i>	BEETHOVEN COUPERIN PASQUINI PUJOL MARCHOT TARTINI DEBUSSY RAVEL FRANCK	Dúo Joan Massià, vl.	1ª Sesión Extraordinaria de Cuaresma
17	13-III-1927	«	«	MOZART TARTINI BEETHOVEN SCARLATTI GARRETA LAMOTE DE GRIGNON VERACINI BENDA	«	2ª Sesión «
18	26-III-1927	AAM	<i>Beethoven el nostre cantor i germà</i>	Conferencia-concierto	Recital pno.	Notas Prog. Selva
19-22	29-III-1927 2-IV-1927 5-IV-1927 11-IV-1927	AAM	<i>Les grans sonates per a piano de Beethoven</i>	BEETHOVEN	4 Sesiones	«
23	10-IV-1927	AOC	<i>Sessió Commemorativa de la mort de Beethoven</i>	BEETHOVEN	Dúo Joan Massià, vl.	«
24	29-V-1927	AOC	<i>Concert de Primavera</i>	WEBER BEETHOVEN GARRETA BERLIOZ	Orq. Pau Casals, dir.	«
25	8-I-1928	AOC	<i>Concert Extraordinari</i>	BEETHOVEN SCARLATTI WEBER LAMOTE DE GRIGNON RAMEAU MOZART FRANCK	Dúo Joan Massià, vl.	«
26	9-V-1928	AAM	<i>1ª Recital dedicat a la commemoració de la mort de Franz Schubert</i>	SCHUBERT TARTINI WEBER FAURÉ	«	«
27	21-V-1928	AAM	2ª Recital «	MOZART SCHUBERT SÉVERAC PÓRPORA RAMEAU FRANCOEUR CORELLI SCHUBERT VIVALDI	«	«
28	27-X-1929	AOC	<i>Concert inaugural Sessions Música Da Camera</i>	BEETHOVEN	«	«
29	21-III-1930	AMdC	<i>Commemoració 100ª Romanticisme</i>	SCHUMANN WEBER SCHUBERT SCHUMANN CHOPIN FRANCK	«	«
30	27-VI-1930	OC	<i>Concert de Gala en Honor dels Felibres assistents al 100ª Mistral</i>	MOZART SÉVERAC GARRETA ALBÉNIZ COUPERIN FRANCOEUR	«	Concierto benéfico, damnificados inundacs. Mediodía francés

APÉNDICE XV.1.10: Tabla de música española interpretada por Blanche Selva, 1905-1930.

AUTOR	OBRA	FECHA	LUGAR	SALA	INSTITUCIÓN	OBSERVACIONES
ALBÉNIZ, Isaac	<i>Chants d'Espagne</i>	15-IV-1905	París	Schola Cantorum	S.N	
«	«	6-V-1905	«	«	«Concert de Musique Catalane»	
«	«Sevilla», <i>Suite Española</i>	17-III-1924	Valencia	Teatro	Sociedad Filarmónica	
«	«Córdoba», «Seguidillas» <i>Chants d'Espagne</i>	21-IV-1925	Igualada (Barcelona)	Conservatorio	Ateneu Igualadí Classe Obrera	
«	<i>Rapsodia Española</i>	6-V-1905	París	Schola Cantorum	«Concert de Musique Catalane»	Dúo Ricard Viñes, p.
«	<i>La Vega</i>	«	«	«	«	
«	*IBERIA, 1º cuaderno	9-V-1906	«	Pleyel	S.N	Estreno
«	«	8-II-1908	«	«	«	
«	«	18-XII-1921	Barcelona	PMC	OC	
«	«	9-I-1923	Gijón	Teatro Jovellanos	Sociedad Filarmónica	
«	«	12-I-1923	Oviedo	Teatro Campoamor	«	
«	«	15-I-1923	Bilbao		«	
«	«	19-I-1923	**Zaragoza	Teatro Principal	«	
«	«	20-I-1923	**Pamplona	Teatro Gayarre	«	
«	«	18-VI-1923	Reus (Tarragona)	Teatro Fortuny	Associació de Concerts [Lliga Nacional Assocs. Mus]	
«	«	1-XII-1923	París	Pleyel	1º Recital	
«	«Evocación»	23-IV-1926	Barcelona	Establiments Maragall	Residència d'Estudiants de Catalunya	
«	*IBERIA, 2º cuaderno	11-IX-1907	París	Pleyel	S.N	Estreno y dedicada
«	«Almería», «Triana»	21-III-1908	«	«	S.N	
«	«Rondeña», «Almería» «Triana»	20-XII-1921	«	PMC	AAM	
«	«	10-I-1923	«	Teatro Palacio Valdés	Sociedad Filarmónica	
«	«	11, 12-I-1923	«	Teatro Campoamor	«	
ALBÉNIZ, Isaac	IBERIA, 2º cuaderno	16-I-1923	Bilbao	Desconocida	Sociedad Filarmónica	
«	«	17-I-1923	Burgos	Teatro Principal	«	
«	«	8-XII-1923	París	Pleyel	S.N	
«	«	17-III-1924	Valencia	Teatro	Sociedad Filarmónica	
«	«Triana»	27-VI-1930	Barcelona	PMC	OC	
«	«Evocación», «El Puerto», «La Vega», «Triana», «El Albaicín» [3ºc.]	4-VII-1919	San Sebastián	Gran Casino		
«	IBERIA, 3º cuaderno	15-XII-1923	París	Pleyel	Recital	
«	«El Albaicín»	22-III-1924	Bilbao	Desconocida	Sociedad Filarmónica	
«	IBERIA frags. 1º, 2º y 3º cuadernos	2-I-1908	París	Salón Polignac	Princesa Polignac	Estreno 3º cuaderno
«	«	11-IV-1908	«	«	«	Post-première
«	-	23-II-1910	«	«	«	
«	*IBERIA, 4º Cuaderno	9-II-1909	«	Pleyel	S.N	Estreno
«	«	22-XII-1923	París	«	Recital	
«	*«Eritaña»	8-I-1910	«	Érard	S.N	Estreno
«	«	22-III-1924	Bilbao	-	Sociedad Filarmónica	
«	**NAVARRA	19-XI-1911	Barcelona	PMC	OC	Estreno
«	*NAVARRA	27-I-1912	París	Pleyel	S.N	1ª audición
«	«	20-XII-1921	Barcelona	PMC	AAM	
TURINA, Joaquín	<i>Sanlúcar de Barrameda,</i> <i>sonata pintoresca</i>	8-XII-1923	París	Pleyel	Recital	
«	«	20-III-1924	Bilbao	-	Sociedad Filarmónica	
MORERA, Enric	<i>Dansa</i>	21-IV-1925	Igualada	Conservatorio	Ateneu Igualadí Classe Obrera	Dedicada
«	«	23-IV-1926	Barcelona	Establiments Maragall	Residència d'Estudiants de Catalunya	
GARRETA, Juli	<i>Sonata en Do m</i>	[s.f.], 1924	París	-	Concierto <i>Revue Musicale</i>	1ª interpretación

APÉNDICE XV.1.10: Tabla de música española interpretada por Blanche Selva, 1905-1930.

	«Sardana»					
«	«	14-I-1926	Reus (Tarragona)	Teatre Fortuny	Associació Concerts	Dedicada y comentada
«	«	23-IV-1926	Barcelona	Establiments Maragall	Residència d'Estudiants de Catalunya	
«	«	27-V-1926	S.Feliu Guíxols (Girona)	Desconocido	Associació de Música	Pueblo natal de Garreta
«	«	9-VI-1926	Olot (Girona)	Teatre Principal	“	[bis]
«	«	VIII-1926	Brives Corrèze		«Musique Catalane pour piano»	Homenaje a Selva
«	«	13-III-1927	Barcelona	PMC	«Concerts Blaus»	2ª sesión
«	«	30-IV-1928	Girona	Teatre Principal	Associació de Música	
«	«	27-VI-1930	«	«	OC	
PUJOL, Francesc	<i>Vell Madrigal</i>	8-III-1927	Barcelona	PMC	«Concerts Blaus»	Dúo J. Massià, vl.
LAMOTE de GRIGNON	<i>L'Adéu de les Violetes</i>	13-III-1927	«	«	«	«
«	«	8-I-1928	«	«	AOC	«
MILLET	<i>Complanta</i>	VIII-1926	Brives Corrèze	“	«Musique Catalane pour piano»	Homenaje a Selva

APÉNDICE XV.1.11: Tabla de ediciones francesas de Blanche Selva documentadas en España (1900-1938).

Núm.	AUTOR	OBRA	EDITORIAL	COLECCIÓN	AÑO	LOCALIZACIÓN
1	RAMEAU, J.Ph.	1 ^{er} . et 2 ^e . Menuets en Sol	M. Senart, Roudanez & Cie.	«Nouvelle Édition Française de Musique Classique», núm. 111	ca.1900	BC : 2007-Fol-C30/36
2	COUPERIN, F.	<i>Le Bavolet Flotant</i> (rondeau), <i>Il livre Pièces de</i> <i>clavecin</i>	«	«	1900	BC : CDM PM 786.2.082
3	SÉVERAC, D. de	<i>En Languedoc</i>	Rouart Lerolle Salabert		1905 reed. 1919	BC : 78-Fol-C16/21 RCSMM : 1/4914
4	RAMEAU, J.Ph.	<i>Les Tendres Plaintes,</i> <i>rondeau.</i>	M. Senart, Roudanez & Cie.	«Nouvelle Édition Française de Musique Classique», núm.209	[1908]	BNE : MP/3638/17
5	d'INDY, V.	<i>Souvenirs</i> op. 62	Durand		1908	SGAE : CEDOA 5.569.820
6	FRANCK, C.	<i>Prière</i> op.20/5	«		1912	BMAM
7	«	<i>Danse Lente</i>	B. Roudanez		1919	BC : CDU PM 786.2.085
8	SÉVERAC, D. de	<i>En Vacances II</i>	Rouart Lerolle & Cie.		1922	RCSMM : F-19 (25)
9	BACH, J.S.	<i>Fantaisie Chromatique et</i> <i>Fugue : 1^{er}. partie</i>	M. Senart	«Nouvelle Édition Française de Musique Classique»	Reed. 1938	BC : 2006-Fol-C48/13 2006-Fol-C50/1
10	BACH, J.S.	<i>Concert Italien por le piano</i>	M.Senart	«Édition Nationale Musique Classique»	s.f.	BC: M 4273/11
11	«	<i>Partita VI en Mi: 2e.parte</i>	M. Senart, B.Roudanez & Cie.	«Nouvelle Édition Française de Musique Classique»	s.f.	ERESBIL
12	«	<i>Prélude et Fugue en Mib</i> <i>(Clavecin bien Temperé, 7)</i>	«	«	s.f.	ERESBIL
13	DANDRIEU, F.	<i>La Gémissante, Le Caquet</i>	«	« , núm. 211	s.f.	ERESBIL

**APÉNDICE XV.1.12: Tabla del alumnado español de Blanche Selva
(París, 1906- Barcelona, 1936).**

Nº	ALUMNADO	VIDA	LUGAR	AÑOS	INSTITUCIÓN	OBSERVACIONES ¹
1	USANDIZAGA, José M ^a	S.Sebastián 1887-1915	París	1906	Schola Cantorum	Compositor FSELV
2	MALNOU,?	-	«	1907	«	«
3	GRAU,?	-	«	1909	«	«
4	CIVIL i CASTELLVÍ, Josep	Molins de Rei 1876-1956	«	1910	«	Compositor y profesor en la Schola: 1918-1921 (FSELV)
5	GARGANTA, Guillem de	1886-¿?	París y Barcelona	1911		Funda la <i>Escola Blanca Selva</i>
6	CIVIL i CASTELLVÍ, Francesc	Molins de Rei 1895-1990	París	1916	«	Compositor, organista y musicólogo (FSELV)
7	RIERA, Guadalupe	-	«	-	«	FSELV
8	ZUBELDÍA, Emiliana	1888-1987	París y [Barcelona]	a.1920 [1920-1925]	«	<i>The Norton Grove Dictionary of Women Composers</i>
9	[KAHMI de RODRIGO, Victoria]*	Istambul 1905-1997	París	1920	«	Pianista y escritora. *Preparó el ingreso a las clases de Selva, aunque no llegó su alumna.
10	SOLÉ i ANGOUMÉ, Magdalena	Reus	París y Barcelona	1912 1921-1935	Acadèmia de Música	Alumna y después profesora
11	DAIRY-CAROL, M ^a Therèse	-	Barcelona	1922	?	
12	VIAN[N]A, Fructuoso (de Lima)	Brasil 1896-1976	«	1923	[École Normale]	Compositor y pianista FSELV
13	LLONGUERAS i GALÍ, Pilar	-	«	1925		Hija de Joan Llongueras
14	« , Josep Jordi	Terrassa 1911-1981	«	«		Músico y pedagogo, dedica <i>Primers jocs V</i>
15	GOLS i SOLER , Xavier	Tarragona 1902-1938	«	1927-1929	[Estudis Musicals Blanca Selva]	Compositor y director. Dedica el «Scherzo» de su <i>Suite</i> para piano a Selva.
16	-	Mallorca -	«	30-XII-1929		Cit. carta J.M ^a Thomas a Franck Marshall (AMGM)
17	LLONGUERAS, María	-	«	ca. 1930	Acadèmia de Música	Hija de Joan Llongueras, dedica <i>Primers jocs III</i>
18	« , M ^a -Teresa	-	«	ca. 1930- 1933	«	« dedica <i>Primers jocs XI</i>
19	« , Anna M ^a	-	«	«	«	« «
20	GUARRO, Mariona	Barcelona	«	«	«	Dedica <i>Primers jocs XII</i>
21	GUARRO, Mercè	-	«	?	?	Fondo Mercè Guarro (BC)
22	ALAVEDRA, Montserrat	-	«	?	?	Esposa de Joan Alavedra
23	TORRENS, Josep	-	«	ca.1930	Acadèmia de Música	Dedica <i>Primers jocs I</i>

¹ Tabla realizada a partir de la correspondencia de Blanche Selva localizada en la BC, el AMGM, el ANC, la partitura de *Primers Jocs*, el archivo familiar Selva (FSELV) y KAHMI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo: historia de nuestra vida* Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo y Fundación Banco Exterior, 1995 (2ª ed.), pp.51-52.

**APÉNDICE XV.1.12: Tabla del alumnado español de Blanche Selva
(París, 1906- Barcelona, 1936).**

24	ROMEU, Albert	-	«	«	«	Dedica <i>Primers jocs</i> II
25	CAÑAS, Rosa	-	«	«	«	« <i>Primers jocs</i> IV
26	PUJOLAR, Núria	-	«	«	«	«
27	ROGENT, María	-	«	«	«	«
28	PERELLADA, Caius	-	«	«	«	Dedica <i>Primers jocs</i> V
29	CARRETÉ, María	-	«	«	«	« <i>Primers jocs</i> VI
30	BRUGUERA, Eulàlia	-	«	«	«	«
31	GILI, Pilar	-	«	«	«	Dedica <i>Primers jocs</i> VII
32	ARMENGOL, Gertrudis	-	«	«	«	«
33	PARRAS, Maria	-	«	«	«	«
34	MANÍ, Carme	-	«	«	«	«
35	GALÍ, M ^a	-	«	«	«	Dedica <i>Primers jocs</i> VIII
36	SANS, Montserrat	-	«	«	«	« <i>Primers jocs</i> IX
37	ROVIRA, Carme	-	«	«	«	«
38	SOLIGUER, Roser	-	«	«	«	«
39	CARRASCO, Maria	-	«	«	«	Dedica <i>Primers jocs</i> X
40	LLEDÓ, Margarita	-	«	1931	«	
41	CARBONELL, María	Barcelona 1911-1988	«	1931- [1936]	«	Pianista y prof. CMMB Esposa de Joan Massià
42	SANS, Montserrat	-	«	«	«	
42	ALBET, Montserrat	1927-	«	1932-1935	[«]	Musicóloga y colaboradora de H. Anglés
43	PETIT, Carme	-	«	1934	«	
44	CLOSA, Mercè	-	«	«	«	
45	PERMANYER, ?	-	«	«	«	
46	ARNÓ, Maria	-	«	1934-1935	«	
47	BONET, Jordi	-	«	1935	«	
48	SURIÑACH, Rafel	-	«	«	«	
49	VALLÈS, Rosa	-	«	«	«	
50	SAUMÉ, Dolors	-	«	«	«	
51	CREIXELLS, Eugènia	-	«	«	«	
52	BRUGUERA, Marina	-	«	«	«	Hermana de Eulàlia B.
53	PUIG [de FÀBREGAS], Rosa	-	«	«	«	
54	Vars. sin identificar	Canadá	«	a.1936	«	Alumnos particulares
55	VIDAL, Andrée	Suiza	«	1936	Acadèmia de Música	

APÉNDICE XV.1.13: Tabla de escritos musicográficos franceses de Blanche Selva, 1906-1930.

NÚM.	TÍTULO	AÑO	LUGAR y EDITORIAL	PÁGINAS	TIPOLOGÍA	OBSERVACIONES
1	«Notes sur les études de piano».	1906	LReM VI/13 (Julio)	pp.319-320	Artículo	Pedagógico
2	«Sur l'application de quelques principes essentiels à l'interprétation de la musique et à la technique du piano».	1911	Rouart, Lerolle & Cie. ; Mutuelle ; Breitkopf	7 pp.	Prólogo (presenta edición)	En : ORBAN, Marcel. <i>Dix petites pièces enfantines pour les jeunes pianistes.</i>
3	<i>Causerle sur l'art, l'interprétation musicale et la technique du piano.</i>	11-II-1912	Cherbourg : [Depêche]	27 pp.	Conferencia	
4	<i>La Sonate. Étude de son évolution technique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition.</i>	1913 (2ª y 3ª ed.)	París: Rouart, Lerolle & Cie.	250 pp.	Libro	Dedicado a Vincent d'Indy
5	<i>Quelques mots sur la sonate (Evolution du genre).</i>	1914	París : Delaplane	225 pp.	«	Prólogo de Paul Landormy
6	GÉRY, Joseph. <i>100 Exercices pour l'indépendance d'accentuation entre les deux mains.</i>	1915	Lyon : Dulieux	1 p.	Introducción	Presenta edición. Anotaciones de B. Selva
7	<i>L'Étude des octaves d'après Théodore Kullak, 3 vols.</i>	1915	París : B.Roudanez	49 pp.	Prefacio, revisión, anotaciones y ejercicios	Colecc. «Le Travail Technique du piano: Choix d'exercices et d'études avec la manière de les travailler et les doigts par Blanche Selva».
8	ROPARTZ, Joseph-Guy. <i>Chansons de France pour les enfants harmonisées par Joseph-Guy Ropartz.</i>	1916 Reed. 1935	París : B.Roudanez « : Philippo (2ª y 3ª serie)	2 pp.	Prefacio (presenta edición)	Indicaciones de ejecución y arreglos armónicos por B. Selva
9	<i>L'Enseignement musical de la technique du piano, 6 vols.</i>	1916-1925 Reed. 1958	París : Rouart, Lerolle & Cie. « : Salabert (2ª vol.)	1.142 pp.	Técnica e interpretación pianísticas	2 Libros preparatorios. Ilustraciones de M.Chupin.
10	<i>Travail des Cinq Doigts d'après Clementi</i>	1917	París : B. Roudanez	9 pp.	«	Colecc. «Le Travail Technique du piano»
11	[«À la mémoire de Déodat de Séverac»]	1921	Aix-en-Provence : <i>Le Feu</i> XV/14 (15 Julio)	pp. 239-240	Artículo	Commemorativo: Núm. especial dedic. a Séverac.
12	«La musique pour piano de Déodat de Séverac»	«	LReM III/6-8	pp. 217-230	«	Commemorativo
13	<i>Le Chaîne Selvique, bulletin mensuel de l'enseignement de Blanche Selva.</i>	1923-1924	París : B. Roudanez	-	Boletín pedagógico	FSELV
14	SELVA, B. y MASSIÀ, Joan. <i>Analyses d'œuvres musicales.</i>	a.1925	París: Rouart, Lerolle & Cie.	-	Tratado formas	Perdido
15	SELVA, B. y MASSIÀ, Joan. <i>L'Interprétation, les bases de l'Accentuation musicale.</i>	[a.1925]	«	-	«	Perdido
16	SCHUMANN, R. <i>Exercices préparatoires au Caprices de Paganini, 1: «Associations fondamentales demouvments»</i>	«	París: B. Roudanez	-	Técnica e interpretación piano	Perdido, cit. en : «Le Travail Technique...», colecc. núm. 5012.
17	« . <i>Exercices...</i> , 2: «Le passage du pouce, d'après Safonoff».	«	«	-	«	Colecc. «Le Travail...», núm. 5013.
18	« . <i>Exercices...</i> , 3: « Les substitutions doubles de doigts et les tenues d'après Safonoff ».	«	«	-	«	« , núm. 5014.
19	« . <i>Exercices...</i> , 4: «Les Tierces d'après Safonoff : appoggiatures, Mordents et Groupes, exercices pour préparer à l'exécution des œuvres modernes».	«	«	-	«	« , núm. 5015.
20	« . <i>Exercices...</i> , 5: [VAGNEY, E, de] «Exercices préparatoires de Polyphonie», 2 vols.	«	«	-	«	Perdido, cit. en : <i>L'Enseignement musical de la Technique du piano</i> , Livre Préparatoire II : 2ª partie
21	<i>Combinaisons de gammes et d'arpèges.</i>	«	«	-	«	«
22	BACH, J.S. <i>Solfeggio.</i>	«	«	-	«	Cit. en : «Le Travail Technique...»
23	<i>6 Canons d'après Clementi.</i>	«	«	-	Ed. revisada	«Le Travail Technique...» Anotaciones de ejecución
24	SELVA, B. y PIRIOU-KUNK, Cécile. <i>Tables de Travail.</i>	[a.1924]	París: Rouart, Lerolle & Cie.	-	Técnica e interpretación piano	Perdido, cit. en : <i>L'Enseignement musical de la Technique du piano</i> , vol.

APÉNDICE XV.1.13: Tabla de escritos musicográficos franceses de Blanche Selva, 1906-1930.

						III, t. 2 (1924).
25	ALLIX, Paul. <i>Enfantillages. Sis pièces faciles pour piano</i>	1913	París : B. Roudanez	-	Ed. revisada	«Le Travail Technique...» Anotaciones y digitados
26	« . <i>Pages anciennes</i>	«	«	-	«	«Le Travail Technique...»
27	CADIER. <i>Sonatine en Sol</i>	«	«	-	«	«
28	LEFÈVRE. <i>Petite Suite</i>	«	«	-	«	«
29	ORBAN, Marcel. <i>Thèmes et Variations.</i>	«	«	-	«	«
30	<i>Déodat de Séverac</i>	1930	París : Delagrave	119 pp.	1ª Biografía	*Terminada en Barcelona el 24-III-1929.
31	<i>Cours Blanche Selva. Programme de l'examen de professeur du 3º. degré. Degré Supérieur : 6º., 7º. et 8º.</i>	s.f.	París : B. Roudanez	24 pp.	Programa oficial piano	

APÉNDICE XV.1.14: Tabla de escritos musicográficos catalanes de Blanche Selva, 1924-1936.

Núm.	TÍTULO	EDITOR	AÑO	PÁGINAS	TIPOLOGÍA	OBSERVACIONES
1	«Georges-M. Witkowski: Sonata en Sol per piano i violí»	AMC	12-III-1924	7 pp.	Notas Prog.	Concierto propio (Joan Massià, vl.)
2	«Les Sonates de Beethoven per a piano i violí»	RMC XXII/267 a XXXIV/286	XI-1925 a VIII-1927	292 pp.	8 Acs.	Análisis
3	Les Sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí	Atenes	1927	«	MONOGRAFÍA	Edición acs. RMC
4	«Beethoven: 33 Vars. Sobre un Vals Diabelli»	AAM	26-III-1927	4 pp.	Notas Prog.	Conferencia-concierto : «Beethoven el nostre cantor i germà»
5	«Les grans sonates per a piano de Beethoven» 1ª Sesión	«	29-III-1927	3 pp.	«	Concierto propio
6	« 2ª Sesión	«	2-IV-1927	«	«	« «
7	« 3ª Sesión	«	5-IV-1927	«	«	« «
8	«Sessió commemorativa de la mort de Beethoven»	AOC	10-IV-1927	«	«	Concierto propio (Joan Massià, vl.)
9	«Les grans sonates per a piano de Beethoven » 4ª Sesión	«	11-IV-1927	«	«	« «
10	«Beethoven el nostre cantor i germà»	La Veu de Catalunya	24-V-1927	1 p.	Ac.	Divulgativo, fragms. conferencia
11	«L'Obra d'Art»	«	25-V-1927	«	«	Fragms. Conferencia PMC, 26-III-1927 (100ª Beethoven)
12	«Beethoven: Concert en Mib per a piano i orquestra»	AOC	29-V-1927	3 pp.	Notas Prog.	Concierto propio (Pau Casals, dir.)
13	«Carta Oberta als socs de l'Associació Obrera de Concerts»	Fruïcions	V-1927	1 p.	Carta	
14	«A propòsit de la Missa Solemnis de Beethoven per l'Orfeó Català»	La Veu...	19-VI-1927	1 p.	Ac.	Divulgativo
15	«La Paraula cristiana...sobre l'esperit religiós de Beethoven»	Portaveu AOC	23-VI-1927	«	«	«
16	«Notes sobre la Música, l'Art i la Vida. A propòsit de l'obra d'art»	Fruïcions I/3	VI-1927	2 pp.	«	«
17-23	Ocho Cuadernos ms.	[inédito]	3-VI-1927	294 pp.	Conferencias	Sobre Bach y Mozart
24	«Notes sobre la Música, l'Art i la Vida»	Fruïcions I/4	VII-1927	2 pp.	Ac.	
25	« I/5	«	VIII-1927	«	«	
26	«Comentaris sobre algunes paraules de Ruskin»	« I/7	X-1927	«	«	
27	«Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: Les condicions per a percebre i per a rebre una obra d'art»	« I/8	XI-1927	«	«	3ª parte conferencia «Beethoven el nostre cantor i germà»
28	« : L'acció de l'obra d'art	« I/9	XII-1927	«	«	2ª parte conferencia «
29	« : Art i realitat	« II/10	I-1928	3 pp.	«	
30	«Notes analítiques i comentaris...»	AOC	8-I-1928	4 pp.	Notas Prog.	Concierto propio (Joan Massià, vl.)
31-33	Tres Cuadernos ms.	[inédito]	3-II-1928	108 pp.	Conferencias	Sobre las Antiguas escuelas Italiana y francesa para violín y para clavecín o piano
34	«Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: Sobre els aplaudiments i altres manifestacions d'entusiasme»	Fruïcions II/12	III-1928	3 pp.	Ac.	
35	«Commemoració 100ª de la mort de Franz Schubert», 1ª concierto	AAM	9-V-1928	5 pp.	Notas Prog.	Concierto propio (Joan Massià, vl.)
36	“ , 2ª concierto	AAM	21-V-1928	4 pp.	«	« « «
37	«Els nostres concerts de Música Da Camera»	AOC	27-X-1929	«	«	« « «
38	«Breus comentaris»	Orfeó Sallentí	X-1929	3 pp.	«	« (Sallent)
39	«De com l'art antic no contradiu pas l'art modern i de com l'art antic no impedeix pas l'art modern»	La Veu...	7-I-1930	1 p.	Ac.	Divulgativo
40	«Notes sobre la Música, l'Art i la Vida: El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven al davant dels seus	Fruïcions IV/34	I-1930	2 pp.	«	

APÉNDICE XV.1.14: Tabla de escritos musicográficos catalanes de Blanche Selva, 1924-1938.

	contemporanis»					
41	«Souvenirs (V. d'Indy)»	AOC	9-II-1930	3 pp.	«	*En castellano
42	«Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida: El que és esdevingut amb l'obra de Beethoven: Davant dels artistes i del públic del segle següent»	Fruïcions IV/35	II-1930	2 pp.	«	
43	«Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida: En presència de Beethoven. Meditació davant del seu lliit de mort»	Fruïcions IV/36	III-1930	3 pp.	«	
44	«Reflexions sobre el Romanticisme musical»	AMC	21-III-1930	9 pp.	«	Concierto propio (Joan Massià, vl.)
45	<i>Déodat de Séverac</i>	París: Delagrave	1930	119 pp.	BIOGRAFÍA	Finalizada en Barcelona, 24-III-1929
46	«Nòtules sobre la Música, l'Art i la Vida: El cor de Beethoven en la seva música»	Fruïcions IV/37	IV-1930	2 pp.	Ac.	
47	« : Allò que ha d'ésser el nostre cor com a intèrprets i com a oients de la música de Beethoven	Fruïcions IV/38	V-1930	2 pp.	«	
48	« : Pregària en unió amb la música i el cor de Beethoven (Conclusió)	Fruïcions IV/39	VI-1930	2 pp.	«	
49	<i>La moda i la dansa a l'època moderna</i>	L'Estampa	1930	26 pp.	MONOGRAFÍA	Hª Danza, coautora con Manuel Rocamora y Aureli Capmany
50	«In Memoriam Vincent d'Indy»	RMC XIX/337	I-1932	pp.2-3	Ac.	Póstumo
51	«La música per a piano de Vincent d'Indy, I y II»	RMC XIX/338	« II-1932	pp. 24-30 pp.49-56	«	1ª parte 2ª «
52	<i>Evocacions d'Art I: «Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy»</i>	RMC XXX/358	X-1933	pp.401-410	6 Acs.	Reflexiones estéticas
53	<i>Evocacions d'Art II: «Comentaris a un article de Pere Benavent»</i>	RMC	IV-1934	pp.129-138	«	Dedicado a Joan Massià
		XXXI/364				
54	<i>Evocacions d'Art III: «Paisatge»</i>	RMC XXXI/366	VI-1934	pp.217-221	«	Dedicado a Joan Llongueras
55	<i>Evocacions d'Art IV: «L'Esperit d'infància»</i>	RMC XXI/368	VIII-1934	pp.315-320	«	Dedicado al maestro Lluís Millet
56	<i>Evocacions d'Art V: «Pensaments directius d'interpretació musical»</i>	RMC XXXI/370	X-1934	pp.388-392	«	Dedicado «Als joves cercadors»
57	«A casa la Música (Fantasia)»	RMC XXXII/374	II-1935	pp.53-55	Ensayo	Ficción
58	<i>Orientacions d'Art II: «Les malifetes de la poca educació musical»</i>	[Ms. inédito]	19-III-1935	38 pp.	Ac.	Dedicado a Frederic Lllurat
59	<i>Orientacions d'Art I: «Meditació sobre el silenci»</i>	RMC XXXII/376	IV-1935	pp.145-149	«	Dedicado a Pau Casals
60	<i>Evocacions d'Art VI: «Músiques modernes, músiques antigues...Música!»</i>	RMC XXXIII/390	VI-1936	pp.225-234	«	Dedicado a Robert Gerhard

APÉNDICE XV.1.15: Tabla de notas al programa de Blanche Selva publicadas en Cataluña, 1924-1930.

Núm.	FECHA	LUGAR	INSTITUCIÓN	PROGRAMA	AUTORES	COMENTADOS	INTÉRPRETES	PÁGINAS
1	12-III-1924	Barcelona PMC	AMdC	«Georges-M. Witkowski: Sonata en Sol per a piano i violí »	Georges-M. Witkowski		Joan Massià, vl.	7 pp.
2	26-III-1927	»	AAM	«Beethoven. 33 Variacions sobre un Vals Diabelli»	Beethoven		Blanche Selva, pno.	4 pp.
3	29-III-1927	»	»	«Les grans sonates per a piano de Beethoven: Primera Sessió»	»		»	3 pp.
4	2-IV-1927	»	»	» Segona Sessió	»		»	»
5	5-IV-1927	»	»	» Tercera Sessió	»		»	»
6	11-IV-1927	»	»	» Quarta Sessió	»		»	»
7	10-IV-1927	»	AOC	«Sessió commemorativa de la mort de Beethoven»	»		Joan Massià, vl.	»
8	29-V-1927	»	»	«Notes pel programa sobre el Concerto de Beethoven»	»		Orquesta Pau Casals	»
9	8-I-1928	»	»	«Concert Extraordinari »	Beethoven Scarlatti	Bach Franck	Joan Massià, vl.	4 pp.
10	9-V-1928	»	AAM	«Recital dedicat a la commemoració del centenari de la mort de Franz Schubert»	Schubert Weber	Tartini Fauré	»	5 pp.
11	21-V-1928	»	»	»	Mozart - Pórpora Corelli	Schubert Rameau Vivaldi Séverac Francoeur	»	4 pp.
12	20-X-1929	Sallent (Barcelona)	Orfeó Sallentí	«Breus comentaris»	Beethoven Chopin	Rameau Garreta Franck Mozart	»	2 pp.
13	27-X-1929	Barcelona PMC	AOC	«Els nostres concerts de Música da Camera», «Notes al Programa»	Beethoven		»	3 pp.
14	9-II-1930	»	»	«Souvenirs (V. d'indy) » [notas escritas en castellano]	D'indy		Orquesta Pau Casals	»
15	21-III-1930	»	AMdC	«Reflexions sobre el Romanticisme musical», «Comentaris sobre les obres del programa»	Schumann Chopin	Weber Franck Schubert	Joan Massià, vl.	8 pp.

APÉNDICE XV.1.16: Tabla de conferencias de Blanche Selva en Cataluña, 1925-1928.

Núm	TÍTULO	FECHA	LUGAR	CONCIERTO	AUTORES / NÚM. CITAS	OBRAS	EXTENSIÓN	LOCALIZACIÓN
1 a 8	<i>Les Sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano</i>	XI-1925 a VI-1926	Sala Parés		BEETHOVEN			<i>Les Sonates de Beethoven per a piano i per a violí i piano</i>
9	<i>Bach i Mozart, I</i>	26-XI-1926	Sala Parés Barcelona	2º ciclo J.Masslà, vl.	J. S. BACH, 2 cits. « , 4. « , 14. « , 4. W.A. MOZART, 18. « , 12. 54	1. Preludio y fuga Do M, <i>El Clave...II</i> . 2. Preludio y fuga Do# M, <i>El Clave...I</i> . 3. <i>Sonata La M</i> , vl.-p. 4. <i>Capriccio s. la partida del seu dilectíssim germà</i> . 5. <i>Sonata Fa M</i> 6. <i>Sonata Mib M</i> , vl.-p.	29 pp.	BC: ms.M5771, doc.1a
10	<i>Bach i Mozart, II</i>	17-XII-1926	«	« J.Masslà, vl.	BACH, 4 cits. « , 5. « , 8. MOZART, 15. BACH, 5. MOZART, 21. BACH, 10. 68	1. Preludio y fuga Fa M, <i>El Clave...I</i> . 2. « « Sib M, <i>El Clave...II</i> . 3. <i>Sonata Sol</i> , vl.-p. 4. <i>Sonata Do M</i> 5. «Sarabanda y Passepiéd», <i>Sulte Inglesa V</i> . 6. <i>Sonata Sib M</i> , vl.-p. 7. <i>Toccata y Fuga Mi m</i> .	«	BC: ms.M5771, doc.1b
11	<i>Bach i Mozart, III</i>	s.f. [14-I-1927]	S.I. [Barcelona]	« J.Masslà, vl.	BACH, 10 cits. « , 7. « , 10. MOZART, 4. BACH, 9. « , 1. MOZART, 21. BACH, [7]. 69	1. Preludio y fuga Mi m, <i>El Clave...I</i> . 2. « « Mi M, <i>El Clave...II</i> . 3. <i>Sonata Do m</i> , vl.-p. 4. <i>Fantasia Re m</i> . 5. <i>Suite Francesa VI</i> , Mi M. 6. <i>Fantasia Do m</i> . 7. <i>Sonata Fa M</i> , vl.-p. 8. <i>Toccata y Fuga Do m</i> .	[37 pp.]	BC: ms. M5771, doc.1c
12	<i>Bach i Mozart, IV</i>	11-II-1927	Barcelona	« J.Masslà, vl.	BACH, 8 cits. MOZART, 10. BACH, 6. « , 9. MOZART, 33. BACH, 3. 69	1. <i>Sonata Mi m</i> (sel.), vl.-p. 2. <i>Sonata Mib M</i> . 3. Preludio y fuga Sib M, <i>El Clave...I</i> . 4. « « Fa m, <i>El Clave...II</i> . 5. <i>Sonata Sib M</i> , vl.-p. 6. <i>Vars. Goldberg</i> .	37 pp.	BC: ms.M5771, doc.1d
13	<i>Audicions explicades</i>	18-III-1927	«	Sala Parés	BACH y MOZART	-	-	Prog. Concierto
14	<i>Beethoven: el nostre cantor i germà</i>	26-III-1927	«	AAM PMC	BEETHOVEN	33 <i>Variaciones sobre un Vals Diabelli</i> , op.120	-	«
15	<i>Bach i Mozart, V</i>	s.f. [III-1927]	S.I. [Barcelona]	« J.Masslà, vl.	BACH, 8 cits. « , 4. MOZART, 16. BACH, 7. MOZART, 16. *BACH, 29. « , 15. 95	1. Preludio y fuga Fa M/11, <i>El Clave...II</i> . 2. « « Sol M/15, <i>El Clave...I</i> . 3. <i>Sonata La M</i> , vl.-p. 4. <i>Sulte Inglesa VI</i> (sel.) 5. <i>Sonata Sol M</i> . 6. <i>Sonata Fa m</i> . 7. <i>Fantasia y fuga Re m</i> .	52 pp.	BC: ms.M5771, doc.1e
16	<i>Bach i Mozart, VI</i>	8-IV-1927	Barcelona	« J.Masslà, vl.	BACH, 7 cits. « , 2. MOZART, 14. BACH, 9. MOZART, 4. BACH, 15. « , 10. 61	1. Preludio y fuga Lab M/17, <i>El Clave...I</i> . 2. « « SibM/21, <i>El Clave...II</i> . 3. <i>Sonata Sol M</i> , vl.-p. 4. <i>Partita Sib M</i> . 5. <i>Sonata La M</i> . 6. <i>Sonata Si m</i> , vl.-p. 7. <i>Concierto Italiano</i> .	40 pp.	BC: ms. M5771, doc.1f
17	Commemoració del primer centenari de la mort de Beethoven	20-IV-1927	Sabadell	J.Masslà, vl.	BEETHOVEN	1. <i>Sonata op.24</i> , vl.-p. 2. <i>Romanzas en Sol y Fa</i> . 3. Dos <i>Bagatel.las</i> op.119 y op.126 4. <i>Rondo «a capriccio»</i> . 5. <i>Sonata op.47 «Kreutzer»</i> .	2 pp.	<i>Diari de Sabadell</i> .
18	<i>Bach i Mozart, VII</i>	12-V-1927	Barcelona	« J.Masslà, vl.	BACH, 5 cits. « , 5. « , 10. « , 6. « , 2. MOZART, 6. « , 15. BACH, 22. 71	1. Preludio y fuga Sol M/15, <i>El Clave...II</i> . 2. « « Do# m/4, <i>El Clave...I</i> . 3. <i>Sulte Francesa V</i> , Sol M. 4. <i>Fuga Sol m</i> , vl.-p. 5. <i>Adagio Mib M</i> , vl.-p. 6. <i>Fantasia y fuga DoM</i> . 7. <i>Sonata Mi m</i> , vl.-p. 8. <i>Partita Do m</i> .	35 pp.	BC: ms.M5771, doc.1g
				«	BACH, 4 cits. « , 14.	1. Preludio y fuga Mibm/8, <i>El Clave...I</i> . 2. « « Do# m/3, <i>El Clave...II</i> .		BC:

APÉNDICE XV.1.16: Tabla de conferencias de Blanche Selva en Cataluña, 1925-1928.

19	<i>Bach i Mozart, VIII</i>	3-VI-1927	«	J.Massià, vl.	« , 4. MOZART, 17. BACH, 9. « , 19. 67	3. <i>Sulte Inglesa III</i> (sel.) 4. <i>Sonata Do M</i> , vl.-p. 5. <i>Fantasia cromática y fuga</i> . 6. <i>Sonata Mi M</i> , vl.-p.	42 pp.	ms.M5771, doc.1h
20	<i>Antigues escoles Italiana i francesa per a violí I per a violí i piano, I</i>	s.f. [21- XII 1927]	[Barcelona]	J. Massià, vl.	J.Ph. RAMEAU, 10 cits. A. CORELLI, 4. G. B. PERGOLESÍ, 2. J.B. LULLY, 2. J-M. LECLAIR, 1. G. TARTINI, 1. F. SCHUBERT, 3. R. SCHUMANN, 17. 40	1. « <i>Preludio</i> » <i>Livres pièces clavecin I y IX</i> 2. <i>Sonata en Rem</i> , vl.-cv. 3. « <i>Allegro ...</i> », <i>Sonata 8 Mib</i> 4. <i>Gavota y Rondó</i> 5. <i>El Tamborín</i> 6. <i>Fuga en LaM</i> , vl.-BC. 7. <i>Momentos musicales I, VI y V</i> 8. <i>Sonata en Lam</i> , op.105, vl.-p.	26 pp.	BC: ms.M5771, doc. 2a
21	<i>Antigues escoles Italiana i francesa..., II</i>	12-I-1928	Barcelona	J.Massià, vl.	J.B. SAMAILLÉ, 4 cits. F. DANDRIEU, 1. N. PORPORA, 1. A. VIVALDI, 2. G. TARTINI, 1. F. SCHUBERT, 8. T. VITALI, 2. J. BRAHMS, 4. « , 4. J.M. LECLAIR, 2. L. BOCCHERINI, 1. F. SCHUBERT, 10. 40	1. <i>Sonata La M</i> . 2. <i>Rondó</i> . 3. <i>Menuet Re M</i> , vl.-p. 4. <i>Adagio y Giga</i> , vl.-p. 5. <i>Fuga La M</i> . 6. <i>Impromptus Lab M y Fam</i> . 7. <i>Xacona Sol m</i> , vl.-p. 8. <i>Intermezzi op.116/6 y op.117/1</i> . 9. <i>Vars. sobre un tema original</i> , op.21/1 10. <i>Gavota Do m</i> , vl.-p. 11. <i>Allegretto Sol M</i> , vl.-p. 12. <i>Rondó Brillante op.70</i> , vl.-p.	36 pp.	BC: ms. M5771, doc. 2b
22	<i>Antigues escoles Italiana i francesa..., III</i>	3-II-1928	«	J.Massià, vl.	G. A. DES PLANES, 1 cit. G.B. PERGOLESÍ, 5. J. Ph. RAMEAU, 2. F. COUPERIN, 8. F.M.VERACINI, 0. « , 7. F.FRANCOEUR, 2. P. NARDINI, 1. F. CHOPIN, 4. « , 6.	1. <i>Preludio Si m</i> , vl.-p. 2. <i>Sonata Re M</i> , vl.-p. 3. « <i>Gavota mi m</i> », <i>Castor y Polux</i> . 4. <i>Livre pièces de clavecin</i> , 6e. ordre. 5. <i>Sonata La</i> , vl.-p. 6. <i>Sonata Re m</i> . 7. <i>Sicillana y Rigodón</i> , vl.-p. 8. <i>Allegro Re</i> , vl.-p. 9. <i>Nocturno Do# m</i> , op.27/1. 10. <i>Nocturno Do m</i> , op.48/1.	46 pp.	BC: ms.M5771, doc. 2c
					J.BRAHMS, 20. 50	11. <i>Sonata Sol M</i> , op.78.		

APÉNDICE XV.1.17: Tabla de discografía histórica de Blanche Selva, 1928-2010.

Núm	AUTOR	OBRA	AÑOS	EDITORIAL o LOCALIZACIÓN	DURACIÓN	FORMATO	OBSERVACIONES
1	BACH, J.S.	1ª Partita en Sib M BWV 825	193?	COLUMBIA [BC]	-	DISCO	
2	«	«	s.f.[d.1960]	BC: C 280	-	CASSETTE	Conferencia
3	«	«	1929 [1991]	COLUMBIA [PAVILION]	-	CD [reed.]	
4	«	«	1928-1930 2002	« MALIBRAN	11'43"	«	
5	«	«Adagio ma non troppo», Sonata MI m, BWV 1023	«	«	3'31"	«	Joan Massia, VI
6	«	«	« [2004]	« [LA MÀ DE GUIDO]	«	«	Doc. RNE, Madrid
7	«	[El Clave bien temperado I, sel.]	?[d.1960]	BC: C 280	-	CASSETTE	Conferencia
8	BEETHOVEN, L.v.	Sonata op.24 «La primavera»	194?	COLUMBIA [BC: PG 3310-3322]	-	DISCO	
9	«	«	1928-1930 2002	COLUMBIA MALIBRAN	22'07"	CD [reed.]	J. Massia, VI
10	«	«	« [2004]	« [LA MÀ DE GUIDO]	22'59"	«	Doc. RNE, Madrid
11	FRANCK, C.	Preludio, coral y fuga	194?[1997]	« [TIMPANI]	-	«	
12	«	«	1928-1930 2002	« MALIBRAN	18'30"	«	
13	«	«	1988	Fundación A. Panigel [BNF]	33'54"	CASSETTE	
14	«	Sonata La m op.74	«	«	26'41"	«	Massia, VI
15	«	«	s.f. [1960]	BC : C 304	-	CASSETTE	«
16	«	«	3-VI-1930 2008	COLUMBIA Festival Albert Roussel	26'33"	CD [reed.]	«
17	«	«	s.f.	BNF : SD- 78 30-3747 y -3286	-	DISCOS	«
18	[GLAZUNOV, A.]	[Élégie]	s.f. [1960]	BC: C 304	-	CASSETTE	«
19	SÉVERAC, D. de	-	[d.1960]	BC: C 280	-	«	Conferencia
20	«	Baigneuses au Soleil...	1929 [1991]	COLUMBIA [PAVILION]	-	CD [reed.]	
21	«	«	1928-1930 2002	« MALIBRAN	6'30"	«	
	«	«	193 ?	BC : BLA – PG 1876 y 1970	-	DISCO	En mal estado
22	«	En Languedoc , I	s.f.[1988]	Fundación A. Panigel [BNF]	-	CASSETTE	
23	«	«	193 ?	COLUMBIA [BC : BLA – PG 1874]	-	DISCO	En mal estado
24	«	«	1928-1930 2002	« MALIBRAN	7'11"	CD [reed.]	
25	«	Cerdaña, IV	«	«	7'	«	
26	«	«	193 ?	BC : PG 1875 y 2101	-	DISCO	En mal estado
27	GARRETA, J.	«Sardana», Sonata Do m	3-VI-1930 2006	COLUMBIA NAXOS	5'	«	
28	«	«	« [2008]	« [Festival Roussel]	«	«	

Obra musical
de
Blanca Selva

Tabla de contenidos

La Farigola	3
Motete	8
El Tronc	11
Muntanya Blava	20
Deu cançons originals	28
Mes de Maria	80
Pensament Matinal	85
Cants de Llum	89
La Nit de la Puríssima	125
Records i Entremeladiures	132

La Farigola

Jacinto Verdaguer, *Flors de Maria*

Blanca Selva

Fresc i tranquil *pp*

Sopr. *boca*

3 o 4 Mezz.sopr. *p*

Contralts *pp*

Tenors *boca* *pp*

Baixos

Quan ja de la ter - ra Je - sús se'n vo -

6

Sopr.

Mezz. la - va, lo cim de la ser - ra s'en-fa-ri-go - la - va.

Contr.

Tenors

10

Sopr.

Mezz. L'her-be-ta ei-xe - ri-da, de sos peus ei - xi-da de flors s'es-mal-tà.

Contr.

Tenors

14

Sopr.
Mezz.

Contr.

Tenors

A-belle-ta vo-la per la fa-ri-go-la, a-belle-ta vo-la pel fa-ri-go-lar.

A-belle-ta vo-la per la fa-ri-go-la, a-belle-ta vo-la pel fa-ri-go-lar.

A-belle-ta vo-la per la fa-ri-go-la, a-belle-ta vo-la pel fa-ri-go-lar.

22

Sopr.
Mezz.

Contr.

Tenor solo

Tenors

Baixos

boca

boca

boca

boca

Amb ses mans ma-tei-xes la Ver-ge'n col-

29

Sopr.
Mezz.

Contr. solo

Contr.

Tenor solo

Tenors

Baixos

sem-bla-ven-li dei-xes del fill que par-ti-a. Hi troba en sa ab-

li-a

35

Sopr.
Mezz.

Abelle-ta vo-la

Contr. solo

sèn cia, de Jesús es - sèn cia.

Contr.

Abelle-ta vo-la

Tenor solo

la se - va hi po - sà. Abelle-ta vo-la

Tenors

Abelle-ta vo-la

Baixos

43

Sopr.
Mezz.

per la fa-ri - go - la, a-belle-ta vo - la pel fa-ri-go - lar. Ah!

Contr.

per la fa-ri - go - la, a-belle-ta vo - la pel fa-ri-go - lar. Ah!

Tenor solo

per la fa-ri - go - la, a-belle-ta vo - la pel fa-ri-go - lar.

Tenors

per la fa-ri - go - la, a-belle-ta vo - la pel fa-ri-go - lar. Ah!

Baixos

Ah!

52 *ppp com un murmur*

Sopr.
Mezz.

Contr.

Tenor solo

Tenors

Baixos

boca *ppp com un murmur*

boca *mf*

Des d'aquell sant di - a de l'Ascensi - ó ta-

pp *boca* *pp*

boca

56

Sopr.
Mezz.

Contr.

Tenor solo

Tenors

Baixos

piç de Ma - ri - am se diu lo ti - mó. La ter - ra abri-

60

Sopr. Mezz. *creixant*

Contr. Ah! Ah! Ah!

Tenor solo *creixent* *f*

ga-da d'eixa empali - a - da, quina festa fà! quina festa fà!

Tenors

Baixos

68 *f*

Sopr. Mezz. *f*

Abelle-ta vo - la per la fa-ri-go - la, abelle-ta vo - la pel fa-ri-go-lar.

Contr. *f*

Abelle-ta vo - la per la fa-ri-go - la, abelle-ta vo - la pel fa-ri-go-lar.

Tenor solo *f*

quina festa fà! quina festa fà!

Tenors *mf*

Abelle-ta vo - la per la fa-ri-go - la, abelle-ta vo - la pel fa-ri-go-lar.

Baixos

La terra abri-ga - ba d'eixa empali - a - da, quina festa fà!

S. Gervasi, Divendres 24 de Setembre de 1926

Benedictus/Quicumque enim/Pater nosterS.^t Pau als Romans VIII, 14, 18, 28

Blanca Selva

Tranquil (♩ = 48)

Sopr. *mf*

Mez.Sopr. *p*

Alt.

Qui-cumque e - nim Spi - ri-tu Dé - i aguntur,
Pa - ter noster, Pa - ter, Pater qui és in coe - - lis.

8 *pp*

Bene-dic - tus *mp*

hi - i sunt fi - li-i De - i. Non sunt con -

San-cti-fi-cé-tur no - men tu - um; ad - ve - ni-at re - gnum tu - um;

14 *p*

qui ve - nit in no - mi - ne in

di - gnae passi - ó - nes hu - jus tém - po - ris ad fu - tu - ram

Fi-at vo - lun - tas tu - a sic-ut in coe - lo et in

20

Do - mi - ni. *pp* Bene-dic-

f gló - ri --am quae re-ve - lá - bi - tur in no - bis.

mf ter - ra. Pa - nem nos - trum quoti-di - a - num da no - bis

26

- tus, be - ne - dic - tus. *mf* Sci - mus au - tem quó - ni-am di-ligén - tibus

p hó - di-e. Pa - ter nos - ter, di - mít - te no - bis dé-bi-ta nos - tra

33

f Ho - san - na, ho-san -

mf De - um óm - ni-a óm-ni-a coopé-ran - tur in bó - num.

p sicut et nos di-mít-ti - mus de-bi - tó - ribus nos - tris; Libera nos a ma - lo. Pa - ter

41

- na, ho - san -

mf

Qui - cum - que e - nim Spí - ri - tu De - i aguntur, hi - i sunt

p

nos - ter, Pa - ter, Pater qui és in coe - lis, qui es in

48

- na in excel - sis. A - men.

pp

fi - li - i De - i, fi - li - i De - i. A - men. A - men.

pp

coe - lis, Pa - ter, Pa - ter, Pa - ter.

Barcelona, 9 de Agosto de 1929

Pel Mestre Lluís Millet

El Tronc

(L'Istiu al cor)

Lletra d'En Joan Llongueres

Musica de Blanca Selva

Sopr. *f* Les

Contr. *f* Les

Ten. *f* Les

Baix. *mf* Ah! *p* Ah! *mf* Ah! *pp* Ah! *f* Les

9

bran-ques són flo - ri - des y pu-gen cel en - llà; les flors a-moro - si -

bran-ques són flo - ri - des y pu-gen cel en - llà; les flors a-moro - si -

bran-ques són flo - ri - des y pu-gen cel en - llà; les flors a-moro - si -

bran-ques són flo - ri - des y pu-gen cel en - llà; les flors a-moro - si -

p lleuger

des el sol les fa bri - llar. La prada ver-da es gi - ra i

des el sol les fa bri - llar.

mf

des el sol les fa bri - llar. El tronc obs - cur sos - pi - ra tot

p

des el sol les fa bri - llar. boca closa

22 *mf*

ri - u veient el ram. Ah!

mf *sfz*

Ell ha comptat els di-es, ell ha comptat les nits. Ah!

sfz

sol so - ta el fullam. Ell ha comptat els di-es, ell ha comptat les nits. Ah!

sfz

Ell ha comp - tat els di-es i les nits. Ah!

28 *p*

Ell sap les a-le-gri - es, ell sap tam-bé els neguits.

p *mp*

Ell sap les a-le-gri - es, ell sap tam-bé els neguits. A ca-da prima - ve -

p *mp*

Ell sap les a-le-gri - es, ell sap tam-bé els ne - guits. Ah! A ca-da prima-

p *mp*

Ell sap les a-le-gri - es, ell sap tam-bé els ne-guits. Ah! A

36 *mp*

Ah! A ca-da pri-ma - ve - ra ell ha dei - xat, sen - ce -

ra ell ha do - nat el cor i ell ha dei-xat, sen - ce -

ve - ra ell ha do-nat el cor ell ha dei - xat, sen - ce - ra, sa

p

ca-da pri-ma - ve - ra ell ha do - nat el

43 *mf* *f* *p*

ra, sa vida en les flors d'or. Ah!

ra, sa vida en les flors d'or. Ah! Ell ha comptat els di-es,

vi - da en les flors d'or. Ah! Ell ha comptat els di-es,

cor. Ell ha dei-xat sa vi - da en les flors d'or. Ell ha comp - tat els

50 *pp* *p* *più p*

Ah! Ah! Ah!

pp *p*

ell ha comptat les nits. Ah! Ah! Ah!

pp *p*

ell ha comptat les nits. Ah! Ah! Ah!

pp *p*

di-es i les nits. Ah! Ah! Ah! Ah!

77

p Les ra - mes, cim-bre -

pp Ah! boca closa

pp Ah! boca closa

guan-ta el ro - sec trà - gic dels corcs dins les ar - rels. *pp* boca closa

83

sfz jant - se, per - fu-men l'am-ple es-pai.

sfz Ah!

(1ers. Baixos) *f* El tronc va re-tor - çant-se en un su -

(2. Baixos)

89

p Bran - que-ta tan flor - ri-da ves qui t'ho hauri-a dit, a -

pp Bran - que-ta tan flor - ri-da ves qui t'ho hauri-a dit, a -

pp prem es - glai Ah! *pp* bocaclosa

pp bocaclosa

96

vui la ter-ra vi-da as - pi-ra l'in-fi - nit!

vui la ter-ra vi-da as - pi-ra l'in-fi - nit! Més ai, que no per-du - ra del

Ah! Més ai, que no per-du - ra del

(units) Més ai, que no per-du - ra del

103

viu - re el gran an - hel fins que en la terra dura s'en - fon - sa bé l'ar - rel!

viu - re el gran an - hel fins que en la terra dura s'en - fon - sa bé l'ar - rel!

viu - re el gran an - hel fins que en la terra dura s'en - fon - sa bé l'ar - rel!

109

Jo era a-hir la branca en flor, la flor no - va de la branca que es gronxava en l'esplen-

Jo e - ra a - hir la branca en flor, la flor no - va de la

Jo e - ra a - hir la bran-ca en flor, la flor

115

to-ta ai - ro - sa, to-ta blan-ca.

to-ta ai - ro - sa, to-ta blan-ca.

dor A-vui sóc el tronc obs - cur que sos - té u -

bran-ca en flor. Ah!

no - va A-vui sóc el tronc obs - cur que sos - té u -

122

Pe - rò en-dins sento el goig

na al-tra flo - ri - da. Sóc tot as-pre i sóc tot dur;

na al-tra flo - ri - da. Sóc tot as-pre i sóc tot dur;

131 *p*

Pe - rò en-dins sen-to el goig pur de do-

pur de do-nar a les flors ma vi - da.

139

nar a les flors ma vi - da.

Sen-to el goig pur de do - nar a les flors ma

147 *f*

Ah! de do-

Ah! de do - nar ma vi -

vi - da. Ah! de do - nar

Sen-to el goig pur de do - nar a les flors ma vi - - da,

155

nar ma vi - - - da. Ah!

- da. de do - nar ma vi - da. Ah! Ah!

ma vi - - da. Ah! Ah! Ah!

de do - nar ma vi - da. Ah!

Barcelona, divendres 29 de Novembre de 1929

Al bon amic en Joan Llongueres
Muntanya blava
Melodia per a tenor i piano

Lletra s'en Joan Llongueres

Musica de Blanca Selva

The musical score is written for a tenor and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a 3/2 time signature. The tenor part starts with a rest followed by a melodic line. The piano accompaniment begins with a *pp* (pianissimo) dynamic, featuring arpeggiated chords in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system continues the melody, with the tenor part including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a more active right hand with chords and moving lines, while the left hand remains mostly sustained. The third system concludes the piece, with the tenor part ending on a long note. The piano accompaniment features a final, more complex chordal texture in the right hand and sustained chords in the left hand. The lyrics are written below the tenor staff, and the piano part is written below the tenor staff.

Més en- llà del verd tan clar de la vin- ga i l'alzinar, quan a-

vui la con- tem- pla- va la mun- ta- nya e-ra ben bla-

va. Ho e- ra més

que el cel tot blau en a-ques-ta ho-ra de pau que és la més as-sos-se-ga-da

i és la més il-lu-mi-na-da per-qué por-ta el gran des-mai-de la llum per tot l'es-

pai-gne. Qui-na ex-cel-sa me-ra-vel-la d'a-quest

blau in-sos-pi-tat! Sem-bla el blau im-ma-cu-

lat del man- tell d'u- na don- ze- lla M'ha sob- tat a mig ca- mí a tra-

vers les o- li- ve- res El mi- rar del de- ma- tí fa les

co- ses ri- al- le- res. Pi- e- to- sa, per- sis-

tent, cla- ma al llu- ny u- na lam- pa- na. la dol- ce sa s'en- co-

ma-na d'a-quell blau tan re-ful- gent. La veu ten-dra d'un in-

fant l'ho-ra tor-na més se- re- na. O-bli- dat d'e-nuigi pe- na poc a poc vaig a-van-

cant. Sen- to el doll de la bon- dat dins de mi com ves- sa i can- ta.

Als meus ulls la jo- ia és tan- ta que ca- mi- no en- llu- er- nat.

A-quest

blau de la mun-ta- nya no sé com, em va en- va- int i en mi- rar- lo vaig sen-

tint com em gui- a i ni a- com- pa- nya. A l'en-

8va

f

cís del meu ca- mí hi ha l'en- cís del blau en- ca- ra.

8va

cresc.

f

Oh mun-ta- nya, di- gues a- ra d'on has tret éix blau tan

8va

f

ff

fi! És el do de la llum cla-

molto cresc.

ff

sempre dim. mf

ra, el diu- men- ge al de- ma- tí

p

pp

8vb-

8vb-

8vb-

8vb-

8vb-

pp

3

3

3

3

3

Més en-llà del verd tan

rall.

clar de la vin-ga i l'alzinar, quan a-vui la con-tem-pla-

8va

3

va la mun- ta- nya e- ra ben bla- va.

8va

ppp

Sant Gervasi. Dijons 20 - Dissapte 22 de Septembre de 1928

Deu cançons originals

Sol en la nit

Lletra de Joan Llongueres

(L'istiu al cor)

(Penombres)

Tranquil *p*

Re-pòs de la mun-ta - nya, en - cis del meu sojorn!

Tranquil *p*

8 *mp* *p*

La nit al meu en-torn. Es - tic tot sol. La

15

nit. Y en-ca - ra en l'espe-rit som - riu la llum del di -

The musical score is written for voice and piano. It is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-7) features a vocal line starting with a whole rest, followed by a melody, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 8-14) continues the vocal melody with a crescendo to mezzo-piano and then returns to piano. The third system (measures 15-21) shows the vocal line ending with a half note, followed by a piano accompaniment with a more active eighth-note pattern. The score includes dynamic markings (p, mp) and a tempo/style indication (Tranquil).

22 *lleuger*

somrient

a. Y en - ca - ra l'ale - gri - a, l'a-le gri-a lleu-

27 *més p* *sostinant*

ge - ra que ha bri - llat fugis - se - ra, no se vers on me gui - a.

lleugerissim *suavement ondulat*

(per sobre) (per sobre)

32 *p Apaciblement*

Ca - mi-nolen-ta - ment per l'om-bra re - mo -

38 *p*

ro - sa, tot sol. Mis-te-ri - o - sa, i -

43

gual i per - sis - tent, de mica en mi - ca, de la ter - ra s'ex - ha - la una mu-

48

si - - - ca.

lleugerissim

8va

cantat

52

lleugerissim

lleugerissim

lleugerissim

8va

m. esq.

cantat

56 *f*

A - llà al llu - ny un u - dol, tris-te - ment llan - ça el

8va

f

Red. **Red.* **Red.*Red.* **Red.*

59 *Agitat mp* *p* *més depressa com balbucejant*

vent. Es-tic sol! La foscó fa basarda!

8va *Agitat* *p* *més depressa*

**Red.*

64 *dim.*

Es cobarda la pen-sa i no es llença fosca enllà, fosca en llà, fosca en llà, a esbri-

70 *apacible i cada vegada més lluminós* *cresc.*

nà el com - tant re - tor - nar de la vi - da, re - naixent tot mo -

acariciador *cresc.*

75 *mf*

ment a - tre - vi - da.

sempre cresc. *intens* *f*

80 *p*

Dolça - ment una an - ti --ga can - çó al pensament, no va,

dim. *dolce* *acariciant* *m.esq.*

86 *mes rapid* ***f*** *sobtat i joiós*

can - ta i sos - pi - ra i s'ai - xe - ca d'un vol! No es -

m.dr. *8va* *mes rapid* ***f*** *sobtat*

**red.* **red.* **red.* **red.*

92 *més rapid* ***p*** *misteriós*

tic sol! Quiem segueix i quiem mi - ra? ? res - pir he sentit, jo di -

sempre f *pp estampat* *mes rapid* *8va*

aguantar el pedal precedent **red.*

98 *Més moderat de temps pero cada vegada* *mes animat de sentiment*

ri - a d'ine - fa - ble i subtil compa - nyi - a. És la can - çó que amb la llum porto

més moderat *sempre lleuger*

102

sim? És la can - çó vibra-do-ra dels brins? És el cor que es da-leix? És l'a-

mf *f intens*

progressivament de somaritat més sostinguda *mf* *sempre cresc.*

107

mor que em se-gueix? Fervo-ro - sa s'e-

tranquil·librant-se poc a poc *f intens* *mf* *p recollit*

lleuger *Red.* **Red.* **Red. simile*

114

le - va ma pen - sa i un si-len - ci co-men - ça

suau i harmeniós

120

i co-men-ça u - na pau be-nau-ra - da.

ppp llunyà

una corda

126

p sempre

Fuig-me a dalt la mi-ra-da que de llum sent l'an-hel!

8va-----

transparent

tre corde *And.* **And.* **And.* sempre simile

132

pp clarissim

En el cel, brilla - dor, guia-dor, un es - tel.

8va-----

8va-----

sempre pp

una corda

Ped. fins a la fi

La Candelera plora

Lletra de Miquel Ferrà

Amig camí

La Rosada

Sense lentitud

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-8) features a vocal line in G major, 2/4 time, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system (measures 9-16) continues the vocal melody and piano accompaniment, with a crescendo leading to a 'p legato' section. The third system (measures 17-22) shows a key change to F# major and a change in time signature to 3/4, with the piano accompaniment becoming more complex with arpeggiated figures. The lyrics are in Catalan and describe a candle girl crying over wet fields and the arrival of spring.

La candelera plo - ra damunt els camps mullats; a

9 cada raig de plu - ja s'a - legren els sembrats. Les boi -

17 res i tris - te-ses de l'hiver - na - da són u-na cla - ror de mi - vol qui blana ment se

p

p legato

22

fòn. Se fòn per l'aire cà-n-did, pels amet - llers en flors, joi-

8va

pp *p*

8va

28

osos cane - lo - bres enllume - nats de plors.

8va

36

mf

La Candele-ra plora, l'hi-vern se-rá a-ca-bat.

mf

46

L'auzell, es-pol-sant l'ai-gua del plomi - ssó ro-at, s'en vo - la dim la

52

jo - ia d'unraig de sol fur - tiu. La blanca Pri-ma-ve -

57

ra darrera un vel de llà - grimes som - ri - -

62

- - - - u.

f joiós

70

The musical score for measures 70-79 is written in A major (three sharps) and 4/4 time. The top staff is a single line with rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The forte section includes a trill marked '8va' and a 'Red.' marking. The piece concludes with a floral symbol.

8va

p

f

f

Red.

*

Sonet de l'Anima immortal

Lletra de Miquel Melendres

(La Ruta il·luminada)

Moderat i ardent

p (♩ = ♩ sempre)

A - nima tris-ta que el ne - guit tor - tu-ra, pen-sa en l'es-

clat de ta cla - ror la - tent! quan somou - ràn els perns de la na - tu - ra, les sotra-

ga-des de l'esfondra - ment men tre el no - res com u-na falda obs-

23 *mf*

cu - ra no gronxa - rà ni un soles - tel d'argent, sola amb els Àn-gels i la

31 *f* *p* *f*

Fla - ma pu - ra, tu crema-ràs com u-na tor-xa ardent.

f *mf* *p* *cresc. molto* *intens*

39 Una mica més animat ($\text{♩} = \text{♩}$)

Una mica més animat ($\text{♩} = \text{♩}$)

ben cantat, ardent i flexible intensament expressiu

46

Més animat
dolç, però molt sostingut

Ets més, ets més d'e - fi - mera llan - ter - na! Vençut el

Més animat
p flexible

53

(♩ = ♩) **Animant poc a poc** **Més lent** (♩ = ♩)

cos i fe - ta flama ex - ter - na, no et mancarán ni a - ra ni ves-

(♩ = ♩) **Animant poc a poc** **Més lent** (♩ = ♩)

poco stringendo

58

sempre dolç **p**

tal. En l'infinit tindrás el pedestal. Y Dèu ma - teix, amba - le - na - da e-

8va

aguantar las vibracions amb ped.

65

molto cresc.

f

ter - - - na ven - tarà el flam del teu gla - ti im - mor-

8va

74

ff

tal.

ff **fff**

ad. aguantat fins a la fi

84

Sonor i amplament cantat

f **mf**

94

Musical score for measures 94-100. The score is written for a piano with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins with a treble staff containing rests for measures 94-100. The piano part starts in measure 94 with a *mf* dynamic, featuring a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. A slur covers measures 94-96 in the right hand. In measure 97, the dynamic changes to *p*. In measure 98, the right hand has a long note with a slur, and the left hand has a triplet of eighth notes. In measure 99, the right hand has a long note with a slur, and the left hand has a single note. In measure 100, the dynamic changes to *ppp*, and the right hand has a long note with a slur, and the left hand has a single note. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

94

mf

p

ppp

8va

Purissima

Lletra de Miquel Melendres

(La Ruta il·luminada. Cançons)

Moderat, sense lentitud

p Sal - ve, sal - ve, sal - ve...

Moderat, sense lentitud

p

10 *sempre p*

¿Lli - ri o gessa-mí? La natura balba l'ha po-gut co-llir.

8va

20 *mf* *p*

Pu - ra, pu - ra, pu - ra...

8va

mf més intens

29 *mf* *p*

¿Qui blanqueja el món? Aguaiteu l'al - tura: ja la neu no es fon.

ppp mf *p*

37

una mica més animat

mp clar. *p*

ben lligat sempre sostingut

46 *mf* *f* *p*

Pi - a, pi - a, pi - a... flexible i acariciador

mf *ppp*

56 *mp*

Fervorosa - ment la tardor co - pi - a tant re-colli-ment. cantat tranquil per

mp clar.

**scd. simile*

66

mf cantat més expansiu

una mica marcat

79 *p*

tranquil-litrant-se Dol - ça, dol - ça, dol - - ça...

suau

p

90 *Contemplatiu i intens* *mf*

Oh si mater-nal! Va crei-

mp

101 *amb entusiasme creixent*

xent la mol-sa fi - - na de Na - dal.

joiós

113 *marcat, ben joiós* *més f*

ben sonor
ben sonor

125 *encara més f*

encara mes sonor u joiós

f marcat *p*

Els Angels

Lletra de Miquel Ferrà

(A mig camí. Les violes del crepuscle)

Tranquil i pur *p* *fresc*

Tranquil i pur *pp* *8va* For-mant a l'o-ri-ent un nim-be cel i ro-sa, els

9 *sempre p* *8va* àn-gels han guaitat dins l'au-ba mig desclo-sa. L'es - trella del ma-tí, dins la blavor del

15 *8va* di-a, com en un llac d'ar-gent, dub-to - sa se fo - ni - a. Bro - lla-va dol-ça-
dolç i lleuger

22 *cresc.* *mf* majestuós i potent

ment la llum con-quis-ta - do - ra. Els àn - gels han o - bert les

cresc. *mf* *cresc.* *8va*

27 *f*

por - tes de l'Au-ro - - - - -

8va *tr* *8va* *tr* *tr* *tr* *6*

més f *f* *ben marcat*

31

ra. amplament cantat

8va *tr* *f* *mf*

37

fz p *cresc. molto*

42

ff *sempre ff ben sonor*

8va- 8va- 8va- 8va-

Sost. Ped. _____

45

a plena veu

A l'ex - pan - dir - - - se el

46

sol da - munt la

47

vi - - - da ple - - na,

48

potent

el cel ha res-pen-

potent

50

dim *f*

dit de jo - ia més se-re - na. L'or queia en davas - salls de ru - ti - lant cas-

8va-----

55

menys f

ca - ta. Han ta - ve - llat el cel uns a - le - teigs de

8va-----

59

molt potent *ff* el més ample possible

pla - ta. Ves - tits de resplendor, a l'hora del mig-di - a, els àn - gels de la

8va-----

66

f *dim* *mf*

llum han dit l'A - ve Ma - ri -

8va

74

p *sempre dim* *p*

a. Quan s'arraulia el

80

jorn en moraden-ca faixa pel mís - tic llunye - dar del cel de l'hora - bai - xa, al

ppp

86

toc d'ora - ció cai - gut de les cam - pa - nes, els àn - gels han vo - lat per sobre monts i

8va

pp

93

pla - nes. Han i - nun - dat a vols la transparen - cia blava, i han a - clu - cat els

8va

101

molt dolç

ulls al di - a que expi - ra - va.

116 *p*

Ferven - ta, ri-elant de castedat di - vi - na, els

125

án - gels han en - cès l'es - tre - lla ves - per - ti - na. I a-geno-

131 *mp*

llats, da - vall sa blanca llu - mi - nà - ria, sobre la mort del jorn han

8va-----

137

dit u-na pre-gà - ria. Llavors, pels esglaons de

143

llum de l'es-te - la - da, se'n són pu - jats, deixant la te-rra

153

con-so - la da.

Grill

Lletra de Joan Llongueres

(L'istiu al cor.

Penombres)

Rapít i lleugeríssim *p somrient*

Rapít i lleugeríssim Grill que can - tes

ppp

ppp

9 grill pe - tit com-pa - nyia de la nit can-çò ne - gra

17 sem do - ló cant me - tàl - lic mo-mo - tò.

25 In-sis - ten - - - cia de ne - guit Re-sso-

33

- nán - - cia d'in-fi - nit Plor de ter - ra,

42

plor sen-zill *mf* Veu que ei - xor - des Grill, grill,

8va-----

mes f

49

grill *p* Crit que ro - des per l'o - reig *f* Clam que

8va-----

p

57

fri - ses amb pan - teix Re - sis - tèn - - -

8va-----

64

- - cia tre - mo - lor foll de - li - ri

8va

70

vi - bra - dor. Ta can - ta da sense fi va escar-

8va

78

nint la ca-da bri. De la ter - ra pu - jà al

8va

p *p* *p* *pp*

87

cel i la can - ta cada es - tel

8va

97 *ben cantat* *2*

Jo m'a - dor - mo som-ni - ant la in-sis - ten - cia de ton cant.

107 *p*

El meu viu - re va fu-gint ta pre - gà - ria re-pe-

pp sempre

118

tint. i en la jo - ia d'un des - mai tot jo em per - do per

129

l'es - pai.

ppp *sempre dim.* *pppp* *ppp*

Matinal

Lletra de Miquel Melendres

(La ruta il·luminada. Lluernes pel camí)

Tranquil, sense lentitud clar i fresc

Penja - da al cel hi ha una pe - ti - ta estre - lla, u - na no -

Tranquil, sense lentitud 8va

p poc enfonsat **And.* **And.* **And.* **And.*

5 més, l'es - tel de l'al - ba clar. més melangiós No tro-bo

8va més seriós

**And.* **And. simile*

9 naus que va - gin tan prop d'e - lla que me la pu - guin a - bas -

13

tar. Si això hi va - li - a, oh bell he - rald de

17

l'al - ba! M'enfi-la - ri-a a l'arbre més for - nit, et colli - ria, hu-

cresc.

22

mil, amb la mà bal-ba i et tanca - ri - a en el co-fret del pit.

mf

molto cresc

27 *f* *angoixat*

agitat sempre simile En els tur - ments de l'a-go -

f *angoixat*

30 *p* *clar*

ni - a qui - na al - ta amis - tat fa -

33

rí - eu, tu i el cor!

pp *mp* *cantat* *p*

37 *mf* *p*

Ell, el flam ul - tim de l'A - mor que

mf *sostingut* *p*

42 *p*

fi - na; tu, el punt fi - nal d'a - ques - ta

8va

47

nit que mor...

pp

Red. aguantat fins a la fi.

Cap al Tard

Lletra de Joan Llongueres.

(L'istiu al cor. Penombres.)

Lent, recollit i ardent

sense pressa

p

Oh cap al tard que re - po - ses dalt la mun-tan-ya indo - lent!

p

8

Oh sol ro-genc que a-ra et po - ses dar-re-ra els cims a-ma-tent! Oh dol-ça

15

llum a-mo-ro - sa que et perds pel cel poc a poc dei-xant da-munt to-ta

una mica més clar

22

mf

co - sa una au-re - o - la de foc. Po-sa't, a-ma-ble i se-

f

mf

f

27

re - na, to-ta ro - ent en mon front que en-ve - jo a-que-lla ca-

31

re - na amb el raig d'or que s'hi fon.

36

En - cén de l'A-mor que't gui - a el ras-tre en mon pen --sa

40

--ment i dim el meu cor des - tri - a les fla-mes del meu tur-ment.

molto cresc.

45

sempre dim e rall

This musical score is for piano, spanning measures 45 to 51. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is written for three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The top staff contains whole rests in measures 45 through 51. The grand staff features a complex texture. The right hand of the grand staff (upper staff) plays a series of chords, primarily triads, with some eighth-note movement. The left hand of the grand staff (lower staff) plays a steady eighth-note accompaniment. The instruction "sempre dim e rall" is written above the right hand of the grand staff, indicating a continuous decrease in volume and a slowing of tempo. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 51.

Posta de Lluna

Lletra de Miquel Ferrà.

(A mig camí. La rosada.)

Quiet i clarissim Dolcissim

Quiet i clarissim L'es-pai en dol-ces cla-re-

pp estampat

tats som-ri - - - u. Be - sa la

llu - na les hu-mils teu - la - des i els camps on

tot re - po - sa. As - so - sse - ga - des, han

14

mort les fre - sses de la nit d'es - ti - u. So - ta la

18

llum que bri - lla com un ri - u, les ca - ses u - na a -

21

u - na es són tan - ca - des Fins el mu -

25

-ssol, qui totes les vet - lla - des fa pe - ni - tèn - cia en l'o - li - var so - li - u,

sempre p

29

a - ra ha ca - llat... La llu - na se n'a - do-na que és

sense pressa

34

tard i fa se - re - na, i ja fa es - to - na que és to-ta
cristalli

8va-----

pp

tenuto

39

so - la so-bre el camp dor - mit. Va da - va -

pp

tenuto

sense ped.

tenuto

tenuto

45

llant pel cel, mig en - so - nya - da. To-ca a po-nent... La

suavissim

pp

tenuto

tenuto

tenuto

tenuto

tenuto

51

llu - na s'es col - ga-da darrera la munta-nya. Bona nit!

ppp bressolant

pppp

*And. *And. *And. *And. *And. *And. *And. *And. **

Els Reis

Lletra de Miquel Ferrà.

(A mig camí. La rosada.)

Pausadament *p*

Dalt dels pa - cífs drome-da-ris, a través

Pausadament *p*

10 *mp*

sant els so-li - ta-ris carrers de viles i ciutats, els Reis s'en vénen d'Ori-

sempre lligat

18 *f* *p*

ent, en ca-ra-va - na resplen - dent per dins els camps ne - vats.

8va *mf* *f* *p*

26 *p*

Embolcallats dins u-na bru - ma qui els au-ri - o - la i els per-fu-ma d'olor de dies innocents,

pp *mp* *p*

32 *més dolç* *mf*

somni enyo - rós de la infan - te-sa, tor-nen ca - da a-ny en la cru-e - sa dels gèners

més p *pp*

39

blanc i transpa - rents. Quan, de la nit dins el mis-

p *pp*

47

te-ri, els e-le - ments són un sal - te - ri, i ens ador-missa amb rítmic plant la freda

53

plu - ja qui, pau-sa - da, de-go-ta en pau de la teu - la - da, calant la terra as-sa-o -

58

na - da, men-tre a mun-ta - nya va ne-vant... Lla - vors, re-

pp estampat

Suau i misteriós

63

mulls, silenci - o-sos, els Reis des - fi-len llumi - no-sos dins la noc-tur - na sol-li - tud.

ppp

70

Vé - nen d'un lluny de po-e - si - a, seguint l'es-tel d'Epi-fa - ni - a, portant tre - sors per qui som-

8va

Suavissim i clar

76

mf noblement

somrient

- ni - a de llur rei - alme inco-ne - gut. I al pas de l'àuria caval - ca-da sols riu la

8va

mp

85 lleuger

lluna desvetlla - da qui en la ne-vo-sa nuvo - la - da lluu dins un i - ris bo-real;

lleuger

8va

92 més sostingut

o pel cristall del cel lle - ne - ga, blanca re - gi - na fre do - le - ga, mentre allà a -

8va

p

mp

99 *mf* ben cantat

baix l'es - tre - lla re - ga l'e - tern ca - mí qui du al Por --tal...

ben lleuger

sostingut

mp

p

mf sostingut

clar i dolç

107

Una mica més rapid

Una mica més rapid
8va----- sempre dolç

117

dim *sempre dim* *cedint poc a poc*
Ped. * *pp*
deiseu vibrar amb Ped.

a la memoria d' Deodat de Séverac

Mes de Maria

Melodia per a cant i piano

Lletra d' Miquel Ferrà

Musica de Blanca Selva

Fresc i tranquil, però sense lentitud

p

Pels fi-ne-strals aguaita el de-ma-tí dins la gen-til ca-pe - lla flo-ren-

5

ti - na. La cam-pa-ne - ta amb sa can - çó argen-ti - na escampa un

10

goig en l'aire diaman - tí. A - - ve Ma-ri - a,

16

be - lla com l'au-ro - ra! En alba jo - ia resplendeix l'al-

21

tar. Al peu de la Se - nyo - ra, és ca-da lli-ri u - na à - ni-ma que e -

26

nyo - ra, cada pon - ce-lla un cor que es vol ba-dar. *f* A - - ve

31

Ma-ri - a, *p* dol - ça com la llu - na! Ban-

36

yan-da en castes lluis - sors d'argent, som - ri-u Ma - ri - a entre ramells, dins

41

u-na constellaci-ó de ci-ris, reverent. A -

47

- ve, oh tu, cla - ra com l'es - tel de l'al -

53

ba! diu el llanti-ó que a - do-ra tre-mo-lós. El

58

jorn ha ei - xit del si de la nit bal - ba, ro - at i llu-mi - nós.

63

p $\text{—} \text{—} \text{—}$ 3 En les bla-

68

vors pu-rí - ssimes, de fo-ra, canta un an-gè - lic cor de cam-pa-nils.

8va

74

$(\text{♩} = \text{♩})$

Davant la Verge, en el can - dor de l' hora, sal - me - gen les veuetes infan-

78

tils. A - ve, Es - cu-lli - da com el sol!

82

Xa - lesta, dau - ra la llum pla-nures i tu - rons; crits de vel-

87

- zi - a om-plen el cel de fes - - ta; riu la ver - dor dels camps

90

pels hori - tzons.

a la Verge de Montserrat
Pensament Matinal

Tranquil i clar

p

Qui és a-ques - ta qué pu - ja com

p

Qui és a-ques - ta qué pu - ja com

l'au - ba quan surt be - lla com la llu - na, es-co - lli-da com el sol?

l'au - ba quan surt be - lla com la llu - na, es-co - lli-da com el sol?

Al - le - lú - ia, al-le - lú - ia!

Al - le - lú - ia, al-le - lú - ia!

pp

f

pp

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts in treble clef, and the bottom two are piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts enter with the lyrics 'Al-le-lú-ia, al-le-lú-ia!' in a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment begins with a *f* (forte) dynamic, featuring a series of chords and a melodic line in the right hand. The tempo and meter are indicated by the time signature changes from common time to 3/4 and back to common time.

A - ve Ma-

Ah!

p

mf

p

La va-ra de Je-ssé ha flo - rit! Al-le - lu - ia!

The second system of the musical score continues the composition. It features four staves. The vocal parts enter with the lyrics 'A - ve Ma-' in a *p* (piano) dynamic. The piano accompaniment continues with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, featuring a series of chords and a melodic line in the right hand. The tempo and meter are indicated by the time signature changes from common time to 3/4 and back to common time. The system concludes with the lyrics 'La va-ra de Je-ssé ha flo - rit! Al-le - lu - ia!' and a final melodic flourish in the piano part.

ri - a, plena de gra - cia. Allelu - ia! Al-le-lu - ia!

La Ver - ge engen - drà el

Al-le-lu - ia! Alle-lu - ia!

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Contralto), and the bottom two are for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Catalan. The piano part features flowing sixteenth-note passages in both hands, with a crescendo leading into the final measures.

Allelu-ia! Gló - ri - a a Déu

Dèu - ho - me

La vara de Jessé ha flo - rit! Alle-

The second system continues the musical score with four staves. The vocal parts continue with the lyrics. The piano accompaniment maintains its melodic flow, with a triplet of eighth notes in the right hand leading into the final measure. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

First system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal parts enter with the lyrics "A - ve Ma - ri --a, plena de gra - cia, el Senyor és amb vós." The piano accompaniment features a flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

f Tor - nà

mp A - ve Ma - ri --a, plena de gra - cia, el Senyor és amb vós. *mf* Tor - nà

lu - ia!

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal parts sing "Déu la pau. Al-le-lu - ia! Al - le - lu - ia!" and "Déu la pau. Al - le - lu - ia!". The piano accompaniment continues with a triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte).

p *pp*

Déu la pau. Al-le-lu - ia! Al - le - lu - ia!

Déu la pau. Al - le - lu - ia!

mf La va-ra de Jessé ha flo - rit! Al-le-lu - ia! Al-le-lu - ia!

Al-le-lu - ia! La vara de

Cants de Llum

a en Joan Massia

I. Mar i Sol

(Bressolera)

Blanca Selva

Ben tranquilo

Violí

Piano

10 *con sordina* *pp* 8va

harm..

19 8va

28 *p* 8va

36 *8va*----- *p* *8va*-----

44 *8va*-----

52 *8va*-----

61 *mp*

69

77

8va

ppp (harm.)

Barcelona, 5 de juliol da 1928 - 24 de febrer de 1929

a en Joan Massia
II. Espia-Dimonis
(scherzo)

Blanca Selva

Vivo e leggerissimo *8va*

Violi

Vivo e leggerissimo *pp*

Piano

pp una corda

5 *8va*

8va *ppp sempre*

9 *8va*

13 *8va*

17

8va

8va

marcato

21

8va

8va

marcato

25

8va

sfz *pp*

sfz *pp*

8va

29

8va

8va

sfz *pp*

33 *8va*

p

38 *8va*

p

43 *8va*

ppp *pp* *ppp*

48

pp *mp*

53

53 54 55 56

57

57 58 59 60

p sempre

61

61 62 63 64 65

pp

66

66 67 68 69 70

pp sempre

82

8va-

pp

pp

87 *8va-*

Musical score for measures 87-91. The score is for a piano and a voice part (8va-). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/8. The piano part has three staves. The voice part has one staff. The piano part features triplet eighth notes and sixteenth notes. The voice part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The piano part has a fermata over the first measure of the second system. The piano part has a fermata over the first measure of the third system. The piano part has a fermata over the first measure of the fourth system. The piano part has a fermata over the first measure of the fifth system.

91

8va-

8va-

pp leggierissimo

96

8va

8va

100

8va

8va

marcato

104

8va

8va

108

8va

pp leggerissimo

112

8va

8va

8vb

117

8va

pizz.

8vb

Barcelona, 13 de juliol de 1928

a en Joan Massià
III. Ametller florit
(Record de Monserrat)

Blanca Selva

Violí

Piano

ppp

p

9

17

This musical score is for a piece titled "III. Ametller florit" by Joan Massià, with lyrics by Blanca Selva. The score is written for Violin and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) features a Violin part starting with a whole rest, followed by a melody beginning on a half note. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both staves. The second system (measures 9-16) continues the Violin melody, which includes a triplet of eighth notes in measure 11. The Piano accompaniment remains consistent. The third system (measures 17-18) shows the Violin part concluding with a half note and a quarter rest. The Piano part also concludes in measure 18. The score includes dynamic markings: *ppp* (pianississimo) for the Piano and *p* (piano) for the Violin.

24 *Un poco più animato*

p

32

40

p

p

48 *più f*

55 *f* largamente **Più animato**

f sempre cresc. *f* *ff* *pp* **Più animato**

62

pp

66

70

mf *cresc. sempre*

74

78

molto allarg. **ff** *Tempo vivo*

Tempo vivo *8va-* **ff** *dim. poco a poco*

83

8va- **sempre dim.**

88

calmato poco a poco
p

94

1er. Tempo

pp
pp dolcissimo
1er. Tempo
p

104

8va

113

8va

122

sempre *pp*

130

138

pp

146

dolcissimo

8va

sempre dim.

ppp

154

8va

ppp

Barcelona, 11 de Juliol de 1928 - 24 de Febrer de 1929

a en Joan Massià
IV. Humoresca

Blanca Selva

Violí

Piano

pp

p ben ritmato

mp

4

8

11

15

6 6 6 6 6 6 6 6

f

19

6 6 6 6 6 6 6 6

f *sfz*

24

p ben ritmato sempre *p* non legato

31

mf ben ritmato e giocoso *mf* ben ritmato sempre

37

8va

43

43

48

p *mf* *p* *mf*

54

pp *pp*

61

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

68

p

sempre cresc.

mf

f

76

ff

pp

p

81

piú f

85

89

sempre cresc.

93

allarg

a Tempo

f ben ritmato e giocoso, alla Sardana.

a Tempo

8va

f *p* leggiero ben ritmato alla Sardana

98

104

mp

p

tr

8va

110

p

8va

p

sfz

p

117

dim.

dim.

123

pp

8va

pp

Barcelona, 9 de Juliol de 1928

a en Joan Massià

V. Ofrena

Blanca Selva

Violí

Piano

mf

p

7

più f

13

19

p

più f

mf

più p

The musical score is for a piece titled 'V. Ofrena' by Joan Massià, arranged by Blanca Selva. It is written for Violin and Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, and 19 explicitly marked. The Violin part begins with a *mf* dynamic. The Piano part begins with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings like *più f* and *più p*.

24

f ben ritmato

f ben ritmato

ff sempre ben ritmato

29

ff

f

35

pp

p tranquillo

41

p vibrato *p tranquillo*

8va

8va

p *pp*

8vb

8vb

8vb

47

poco a poco stringendo

8va

8va

52

p leggero *p* *f*

58 *ben cantando*

mf

66 *poco a poco ritardando*

p

74 **Presto e giocoso**

Presto e giocoso

p

p

84 *8va*

8va

sfz

96

Measures 96-106. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, mostly containing whole rests, with a few eighth notes and a half note in the final measures, marked with a *p* dynamic. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a steady eighth-note pattern with chords, marked with a *p* dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also featuring a steady eighth-note pattern with chords. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

107

Measures 107-118. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a *p* dynamic. The middle staff continues the piano accompaniment in treble clef. The bottom staff continues the piano accompaniment in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

119

Measures 119-130. The system consists of three staves. The top staff features a melodic line with a trill in measure 120, marked with a *tr* and a wavy line. The middle staff continues the piano accompaniment in treble clef. The bottom staff continues the piano accompaniment in bass clef, with a *8va* marking in measure 120. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

131

Measures 131-142. The system consists of three staves. The top staff features a melodic line with a trill in measure 132, marked with a *tr* and a wavy line. The middle staff continues the piano accompaniment in treble clef, with a *f* dynamic in measure 132 and a *mf* dynamic in measure 133. The bottom staff continues the piano accompaniment in bass clef, with a *8va* marking in measure 131 and a *p* dynamic in measure 133. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

143

155

8va

f

mf

2

2

8vb

155 156 157 158 159 160

167

168

169

170

171

172

173

174

179

179

180

181

182

183

184

185

186

191

Measures 191-202. The system features a treble and bass staff in A major. The treble staff has a melodic line with a long slur over measures 191-200, marked *p* at measure 195 and *mf* at measure 201. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mf* at measure 201. Measure 202 has a final chord marked *mf*.

203

Measures 203-215. The system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a long slur over measures 203-210, marked *p* at measure 208 and *sfz* at measure 211. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p* at measure 208 and *sfz* at measure 211. Measure 215 has a final chord marked *sfz*.

216

Measures 216-226. The system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a long slur over measures 216-225, marked *mp* at measure 217 and *2* at measure 220. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mp* at measure 217 and *2* at measure 220. Measure 226 has a final chord marked *mp*.

227

Measures 227-238. The system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a long slur over measures 227-237, marked *2* at measure 228 and *2* at measure 231. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *2* at measure 228 and *2* at measure 231. Measure 238 has a final chord marked *2*.

239

252

260

267

Tempo primo

270

8va

8va

8va

273

8va

8va

8va

8va

più f

277

p

ben ritmato

282

Musical score for measures 282-288. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The piano accompaniment features complex chordal textures and arpeggiated figures.

289

Musical score for measures 289-294. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff. The key signature has one flat. The time signature is 2/4. The piano accompaniment features complex chordal textures and arpeggiated figures.

295

Un poco meno lento

Musical score for measures 295-300. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff. The key signature has one flat. The time signature is 2/4. The piano accompaniment features complex chordal textures and arpeggiated figures. The tempo marking "Un poco meno lento" is present above the vocal line. The dynamic marking "p" (piano) is present below the vocal line. The dynamic marking "più p" (pianissimo) is present below the piano accompaniment.

p Un poco meno lento *più p*

301

301

più pp

p

8vb-

8vb-

8vb-

306

306

pp

ppp

pp

p

8vb-

8vb-

8va-

312

312

sempre ppp

pppp

pp

8va-

8vb-

8vb-

La Nit de la Purissima

Quin cel més blau a-ques-ta nit!

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time, with a key signature change to 3/4 time for the second measure. It contains the lyrics "Quin cel més blau a-ques-ta nit!". The middle staff is a vocal line, mostly empty. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, featuring a mix of chords and moving lines in both hands.

5
Sembla que es ve-gi l'infí-nit! L'infí-nit sense vels més en-

The second system starts at measure 5. The vocal line continues with the lyrics "Sembla que es ve-gi l'infí-nit! L'infí-nit sense vels més en-". The piano accompaniment continues with a similar texture of chords and moving lines.

10
llá de la llu-na i dels estels... La llu -

The third system starts at measure 10. The vocal line continues with the lyrics "llá de la llu-na i dels estels... La llu -". The piano accompaniment continues with a similar texture of chords and moving lines.

14

na i els es - tels bri - llen tan clar en el

17

blau in - fi - nit de la nit san - ta que l'à - ni mma s'en-

21

can - ta en - llà...

8va

25

8va

28

A-ques-ta nit és

8va

31

bé u - na nit di - vi - na. *pp* La Pu - rís - si -

35

ma, del cel va bai - xant per queix blau que el -

39

la i - llu - mi - na, dei - xant més res - plen-

43

dors en ca - da estel.

47

Per la

51

nit de de - sem - bre e - lla da - va -

55

lla i l'ai - re s'a - tem - pe - ra, i el món

59 $(\text{♩} = 4)$

ca - lla: da - val - la si - len - ci - o - sa... Ai! Qui-na

65

nit més cla - ra i més for - mo - sa.

p

73

tr

79

Musical score for measures 79-84. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature is one sharp (F#). Measures 79-84 show a vocal line in the top staff with various note values and rests. The piano accompaniment in the grand staff features chords and moving lines in both hands, with some triplets and slurs. The system ends with a double bar line.

85

Musical score for measures 85-90. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature is one sharp (F#). Measures 85-90 show a vocal line in the top staff, including a trill (tr) in measure 89. The piano accompaniment in the grand staff continues with chords and moving lines, featuring some triplets and slurs. The system ends with a double bar line.

Records i entremeladiures

A Lily Fabre
Ostra i Cargols
(Huitre et Colimaçons)

Tranquillo i misterioso

The first system of the musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of three staves: a treble staff, a vocal staff, and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of chords and single notes. The vocal staff has a *pp* dynamic marking and contains a melodic line with various note values and rests. The bass staff features a complex, dense texture of chords and single notes, with many notes beamed together.

molt poc

The second system of the musical score continues the composition. It features the same three-staff format. The treble staff shows a melodic line with some rests. The vocal staff has a *pp* dynamic marking and a melodic line. The bass staff continues with a dense texture of chords and single notes, with some notes beamed together.

The third system of the musical score concludes the piece. It features the same three-staff format. The treble staff shows a melodic line with some rests. The vocal staff has a *pp* dynamic marking and a melodic line. The bass staff continues with a dense texture of chords and single notes, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line.

l'ostra s'obra
(l'huitre s'ouvre)

Barcelona, 24 d'Octubre de 1931

A Gisèle Fredet

II

Professeurs de Formiges (Processions de Fourmis)

Measures 1-6 of the musical score. The piece is in 5/4 time. The right hand (treble clef) has whole rests. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure.

Measures 7-13 of the musical score. The right hand plays eighth notes: C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357,

A Magda Solé
III
Canyes i Oreig
(Roseaux et Brise)

Vivo e leggerissimo

8va-----

ppp murmurando

sempre simile

8va----- cantando

pp

p

8va-----

pp

p

8va----- ben cantando

sfz

8va-----

sfz

8va-----

15

8va-----

18

8va-----

21

pp *murmurando*

8va-----

23

p *mp* *mf*

8va-----

26

cresc.-

8va-----

29

sfz

ben cantando e giocoso

This system contains measures 29, 30, and 31. Measure 29 features a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter-note triplets. Measure 30 has a treble staff with a half note and a bass staff with eighth-note triplets. Measure 31 features a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes. A dynamic marking of *sfz* is present in measure 30. The tempo/mood marking *ben cantando e giocoso* is at the end of the system.

8va-----

32

This system contains measures 32, 33, and 34. Measure 32 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes. Measure 33 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes. Measure 34 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes.

35

This system contains measures 35 and 36. Measure 35 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes. Measure 36 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes.

37

This system contains measures 37 and 38. Measure 37 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes. Measure 38 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes.

8va-----

39

cresc. sempre

This system contains measures 39 and 40. Measure 39 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes. Measure 40 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes. A dynamic marking of *cresc. sempre* is present in measure 40.

41 *8va* *leggiere* *f*

42 *p* *ppp* *pp*

The musical score consists of two systems, measures 41 and 42. Measure 41: The left hand (piano) plays a series of eighth notes, starting on G4 and moving up to D5. The right hand (piano) plays a series of eighth notes, starting on G5 (marked '8va') and moving up to D6 (marked 'leggiere'). The dynamic is 'f' (forte). Measure 42: The left hand (piano) plays a series of eighth notes, starting on G4 and moving up to D5. The right hand (piano) plays a series of eighth notes, starting on G4 and moving up to D5. The dynamic is 'p' (piano). The right hand part is marked 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (pianissimo).

18

f

sempre dim.

p

mf

dim.

pp

ppp

Barcelona Valloidreda 26-27 d'Octubre 1931

A Joan Junceda

A la muntanya les cabres, el vent i Caputxinet s'hi diverteixen força ...

(A la montagne, les chèvres, le vent, et le petit Caputxi s'y amusent bien...)

Tranquillo *sempre cresc.*

p *pp* *cresc.*

7 *poc a poc més animat* *f* *cresc.*

Allegro *f p* *ceder*

12

cedir **A tempo** *cedir* *8va*

17

22 *p* *més lent* *cedir*

26 *8va* *cedir* **A tempo**

31 *8va* **A tempo**

36 *cedir* *més lent* **A tempo** *pp lleuger* *ppp*

40 *pp* *glisé*

44

glissé

glisé

pp

48

1^{er} movèment *ben cantando*

p

pp lleuger

glisé

ben expresivo

52

Caputxinet, el noi gebrat, es pas

2^o movèment

p

cresc.

56

cedir

decr.

A tempo

5

60

8va

3

64 *8va* *cresc.*

68 *8va* *cedir* *glissé* *glissé* *glissé* *p* *pp rapid i lleuger*

71 *1^{er} moviment* *mf ben marcat*

76 *cedir molt fins a la fi*

Barcelona Dissapte 14 de Novembre 1931

A l'amic germanivol Joan Llongueres

Primers Freds

(Premiers Froids)

Lento malincónico e tranquillo

p

f

sans rall.

10

20

29

39

50

sans rall. *effaré* *pp*

Barcelona 22 d'Octubre 1931

A l'amic Joaquim Coll i Forest

Matí de Tardor

(Matin d'Automne)

Moderat sense lentitud

First system of the musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is 'Moderat sense lentitud'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic in the left hand, playing a sustained chord. The right hand enters with a melody of eighth notes. The system concludes with a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Second system of the musical score, starting at measure 7. The piano (*p*) dynamic is maintained in the left hand. The right hand continues its melodic line with various articulations, including slurs and accents. The system ends with a repeat sign and a fermata over the final note.

Third system of the musical score, starting at measure 14. It begins with a *rall.* (rallentando) marking. The left hand features a descending line with a 'sempre dim.' (sempre diminuendo) instruction. The right hand has a melodic line with slurs. A key signature change to two sharps (F#, C#) occurs at measure 18. The system ends with a repeat sign and a fermata.

Fourth system of the musical score, starting at measure 22. It begins with a 4-measure rest in the right hand. The left hand continues with a steady accompaniment. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 26. The system concludes with a *sfcz* (sforzando) dynamic marking.

Fifth system of the musical score, starting at measure 22. It begins with a *rall. molto* (rallentando molto) marking. The right hand features a melodic line with slurs and a crescendo leading to a *sfcz* (sforzando) dynamic. A key signature change to two sharps (F#, C#) occurs at measure 26. The system concludes with a *2º Tempo* (second tempo) marking and a *leggiero* (light) instruction.

27

32

38

2^o tempo
8va-----

cedeix *rall.* *leggiero*

42

8va-----

1^{er} Tempo

cediendo un poco

46

mf

52 *f* ben espressivo

58 *molto espressivo* 8va *f*

63 *rall.* 8va *Più lento* 1^{er} Tempo piu tranquillo *p*

69 8va *sfz* *loco* *perdendosi sans rall.* *sfz*

Barcelona 22 d'Octubre 1931

I. ALBENIZ

IBERIA

12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers

(Du 2^e Cahier)

TRIANA

Allegretto con anima

PIANO

p

gracieux et tendre

main gauche dessus

2 Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

avec grâce et bien rythmé

sf

p

Ped. Ped.

Ped.

Ped.

sans pédale

Ped.

pp

*f et bien chanté
posé*

sf

p

sf

dolce

sec.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

SONATE

EN FA# MINEUR

pour

Piano

à BLANCHE SELVA

Maurice ALQUIER

Largement *retenu expressif* *au Mouvt*

PIANO *ff* *énergique*

Assez animé *mf* *décidé*

8

p *cresc.*

And. *And. simile*

chanté *p* *fondé*

mus gel 200

- à Blanche Selva -

P. Coimrean

- En Forêt -

Suite pour piano

- Eveil -

Très modéré -

Handwritten musical score for the first system of 'Eveil'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with some chords and a few notes. There are some handwritten annotations in the first staff, including 'p.p.' and 'crescendo'.

Handwritten musical score for the second system of 'Eveil'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, continuing the melodic line from the first system. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, continuing the bass line from the first system.

Handwritten musical score for the third system of 'Eveil'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The system ends with a double bar line and a 6/4 time signature change indicated on the right side of the staves.

Handwritten musical score for the fourth system of 'Eveil'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The system ends with a double bar line and a 6/4 time signature change indicated on the right side of the staves.

Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. A large, sweeping line is drawn across the top staff, and a similar line is drawn across the middle staff. The bottom staff features a series of notes with a slur over them, labeled "en glissant."

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. A large, sweeping line is drawn across the top staff, and a similar line is drawn across the middle staff. The bottom staff features a series of notes with a slur over them, labeled "gliss. à l'aise."

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. A large, sweeping line is drawn across the top staff, and a similar line is drawn across the middle staff. The bottom staff features a series of notes with a slur over them, labeled "gliss. à l'aise."

3.
mas sel
IX

à Orlanch-Java.

Sonate pour piano.

I

Handwritten musical notation for the first system of the sonata. It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various chords, single notes, and rests. A handwritten *ff.* (fortissimo) is present at the beginning.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with similar notation. A handwritten *ff.* is visible, followed by a section marked *m.f. énergique.* (moderato-forte, energetic).

Handwritten musical notation for the third system, showing further development of the musical themes with various chordal textures.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring more complex harmonic structures and melodic lines.

Handwritten musical notation for the fifth system. It includes a section marked *cresc. mod.* (crescendo moderate). The system concludes with a series of chords and a final melodic phrase.

Lent.

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a series of half notes and whole notes, with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass staff features complex chords, including triads and dyads, with some notes marked with a 'b' (flat) and a 'p' (piano). The notation is dense and expressive, with many accidentals and slurs.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff continues the melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff shows complex chordal structures, including some double sharps and a variety of note values. The notation is highly detailed and expressive.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a 'p' (piano). The bass staff shows complex chordal structures, including some double sharps and a variety of note values. The notation is highly detailed and expressive.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff continues the melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff shows complex chordal structures, including some double sharps and a variety of note values. The notation is highly detailed and expressive.

Handwritten musical notation for the fifth system. The treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a 'p' (piano). The bass staff shows complex chordal structures, including some double sharps and a variety of note values. The notation is highly detailed and expressive.

Handwritten musical notation for the sixth system. The treble staff continues the melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff shows complex chordal structures, including some double sharps and a variety of note values. The notation is highly detailed and expressive.

mai 1907

2. *[Faint handwritten notes, possibly a second ending or performance instructions]*
il me semble que l'on peut
à la fois enlever une partie
de l'harmonie et en même temps
enrichir la mélodie.

XAVIER GOLS

S U I T E

POUR PIANO

PRÉLUDE
SCHERZO
SARABANDE
AIR A DANSER

Prix net : 16,00

ÉDITIONS MAURICE SENART
20, RUE DU DRAGON, 20

Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements
réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Parution Française de Musique
E. M. S. 8224 - I. F. M. 662

Scherzo

Animé ♩ = 160

p

pp 3

ff

p

f

p

Plus lent

8

Au Mouvt!

f

A Blanca Selva

ALLEGRO

PIANO

Joan Massià

Joiós

RYTHMES

à Mademoiselle *BLANCHE SELVA*

ROGER-DUCASSE

1917

Presque vite. 116 =

PIANO *p*

legatissimo

p

p

mf

court

pp

pp

f

RONDE

ALBERT ROUSSEL

Op. 14.

Vif et léger $\text{♩} = 152$

PIANO

The musical score for "Ronde" by Albert Roussel, Op. 14, is written for piano. It begins with the tempo marking "Vif et léger" and a quarter note equal to 152 beats per minute. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into five systems of music. The first system starts with a piano (PIANO) instruction and a forte (f) dynamic. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second system continues the melody and includes a "simile" instruction. The third system features a trill (tr) in the right hand and a "cresc. molto" (crescendo molto) instruction. It also includes a "pp" (pianissimo) instruction and a "Ped." (pedal) instruction. The fourth system includes a "ff" (fortissimo) instruction and a "sfz" (sforzando) instruction. The fifth system concludes with a "simile" instruction. The score is written in common time (C) and includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is D major, indicated by four sharps (F#, C#, G#, D#). The notation is complex, featuring many chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

The first system shows a series of chords in the right hand, with a *cresc.* marking. The second system continues this pattern, with a *fff* dynamic and a *tr* (trill) marking. The third system features a *fff sempre* marking. The fourth system shows a *sfz* (sforzando) marking. The fifth system continues the complex chordal texture. The sixth system concludes the page with a final chord and a *sfz* marking.