

L'escola pianística de Carles G. Vidiella

Joan Miquel Hernández i Sagrera

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE PEDAGOGIA
DEPARTAMENT DE DIDÀCTICA DE L'EXPRESSION MUSICAL I CORPORAL

L'escola pianística de Carles G. Vidiella

TESI DOCTORAL

JOAN MIQUEL HERNÁNDEZ I SAGRERA

DIRECTORA: MARIA-ÀNGELS SUBIRATS BAYEGO

PROGRAMA DE DOCTORAT: LA MÚSICA I LA SEVA DIDÀCTICA
BIENNI 1997-1999

PER OPTAR AL GRAU DE DOCTOR PER LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

Arenys de Mar, octubre del 2009

*A la Mireia,
al meu fill Joan
i a tota la meva família*

Agraïments

Durant el camí que ha suposat la realització d'aquesta Tesi Doctoral moltes persones i institucions m'han ofert la seva saviesa, col·laboració i ajut. Serveixin aquestes línies per expressar el meu profund agraïment a totes elles, en especial a la directora d'aquest treball la Dra. Maria Àngels Subirats i Bayego, pels seus acurats consells, indicacions i sobretot pel seu suport.

Finalment donar les gràcies a la meva dona, Mireia Fornells Roselló, ja que el seu amor, el seus ànims i la seva crítica i revisió del treball, han estat molt valuosos per a mi i m'han permès arribar al final.

L'escola pianística de Carles G. Vidiella

SUMARI

ESTRUCTURA DEL TREBALL.....	1
------------------------------------	----------

PART I

INTRODUCCIÓ.....	3
1. Justificació i objecte de la recerca.....	5
2. Problemàtica que es planteja.....	6
3. Objectius.....	8

CAPÍTOL 1

1. DISSENY DE LA RECERCA.....	11
1.1 Justificació i enfocament.....	13
1.2 Classificació i tipus de recerca.....	13
1.3 Metodologia de la recerca.....	14
1.3.1 Desenvolupament de l'estudi.....	15
1.3.2 Fonts.....	16

PART II

CAPÍTOL 2

2. DADES BIOGRÀFIQUES DE CARLES G. VIDIELLA.....	25
2.1 Naixement.....	27
2.2 Context històric i social.....	29
2.3 Període de joventut i perfil humà.....	31
2.4 Període adult.....	39
2.5 Mort.....	39
2.6 Homenatges amb motiu de la seva mort.....	43

CAPÍTOL 3

3. ANYS D'APRENENTATGE.....	49
3.1 L'aprenentatge a Barcelona amb Joan Baptista Pujol.....	51
3.1.1 Trets característics del mètode: “Nou mecanisme del piano”.....	56
3.2 L'aprenentatge a París amb Antoine-François Marmontel.....	70
3.2.1 Trets característics del mètode: “Consells d'un professor sobre l'ensenyament tècnic i estètic del piano”.....	75

CAPÍTOL 4

4. LA CARRERA CONCERTÍSTICA DE CARLES G. VIDIELLA.....	83
4.1 Etapa de joventut: de l'any 1879 al 1888.....	85
4.2 Etapa de plenitud: de l'any 1889 al 1903.....	110
4.2.1 Els concerts històrics de l'any 1891.....	115
4.2.2 Els concerts històrics de l'any 1893.....	125

4.2.3	Première a Barcelona del Concert per a piano i orquestra núm. 5 de Saint-Saëns l'any 1897.....	129
4.2.4	Concerts a partir de l'any 1898.....	134
4.2.5	Concert Vidiella-Granados-Malats l'any 1900.....	141
4.2.6	Recital a la Sala Parés l'any 1901.....	145
4.2.7	Concert de la integral de les Rapsòdies hongareses de Liszt l'any 1902.....	148
4.2.8	Concerts Vidiella-Ribera de l'any 1903.....	156
4.3	Etapa de maduresa: de l'any 1904 al 1915.....	160
4.4	Trets definitoris de la seva escola.....	178

CAPÍTOL 5

5.	EL MESTRATGE DE CARLES G. VIDIELLA.....	207
5.1	Primers anys de mestratge.....	213
5.1.1	Concert d'alumnes a la Sala Bernareggi l'any 1883.....	216
5.1.2	L'alumna Maria Lluïsa Guerra.....	222
5.2	Recitals de presentació de les alumnes Dolors Roig i Carme Abella.....	230
5.3	Altres alumnes destacats.....	239
5.4	Expansió de la seva escola.....	254
5.4.1	A Barcelona: l'Escola Vidiella.....	254
5.4.1.1	El testimoniatge de M. Salomé López Quintilla.....	264
5.4.1.2	El testimoniatge d'Isabel Rocha i Barral.....	272
5.4.2	A Llatinoamèrica.....	279

PART III

CAPÍTOL 6

6. CONCLUSIONS.....	283
6.1 Exposició de les conclusions.....	285

PART IV

BIBLIOGRAFIA.....	309
--------------------------	------------

ANNEXOS.....	327
ANNEX I: Imatges.....	329
ANNEX II: Cartes.....	351
ANNEX III: Relació d'autors i obres que va interpretar Vidiella en concert.....	379
ANNEX IV: Programes de concert al Palau de la Música Catalana.....	395
ANNEX V: Obres de Vidiella	401
ANNEX VI: Articles dedicats a Vidiella	417
ANNEX VII: Obres dedicades a Vidiella	473
ANNEX VIII: Programes Rubinstein	483
ANNEX IX: Llistat dels alumnes de Vidiella.....	489
ANNEX X: Partitura de treball de l'Escola Vidiella.....	493

ESTRUCTURA DEL TREBALL

El present estudi s'estructura en quatre parts. La primera part és introductòria: coneixerem l'objecte de la recerca, la problemàtica que es planteja i els objectius generals i específics que es deriven d'aquest treball i, seguidament, en el capítol primer, abordarem el disseny de la recerca on fem una aproximació a qüestions metodològiques i en elles centrem les principals línies d'actuació que regiran la nostra recerca, basades en el diàleg de les diferents fonts, que són preferentment documentals.

La segona part conté el cos pròpiament dit del treball, amb la inclusió dels capítols segon, tercer, quart i cinquè, que corresponen respectivament a les dades biogràfiques de Vidiella, als anys de formació pianística a Barcelona amb Joan Baptista Pujol i a París amb François-Antoine Marmontel, a la trajectòria artística amb un seguiment dels principals concerts ordenats cronològicament, juntament amb els principals trets de la seva escola, i finalment al mestratge impartit a la ciutat de Barcelona per Vidiella, i a l'expansió de la seva escola.

La tercera part aglutina les conclusions i les expectatives de futur a les quals hem arribat amb la realització d'aquest treball.

La quarta i darrera part reuneix la bibliografia general i específica així com els annexos documentals i gràfics, dels quals la majoria del material és inèdit. Hi trobem incloses i relacionades imatges, cartes, la relació d'autors i obres que va interpretar Vidiella en concert, els programes de mà dels concerts que va protagonitzar Vidiella al Palau de la Música Catalana, obres de Vidiella, articles i obres dedicades a Vidiella, els programes de concert que va oferir a la ciutat de Barcelona Anton Rubinstein, el llistat dels alumnes de Vidiella i, fins i tot, una partitura de treball de l'Escola Vidiella.

Cal assenyalar que els peus de pàgina s'enumeren novament quan comença cada capítol.

Introducció

INTRODUCCIÓ

1. JUSTIFICACIÓ I OBJECTE DE LA RECERCA

El músic Carles Gumersind Vidiella i Estevan (1856-1915) és motiu d'estudi tant des de la vessant interpretativa pianística, ja que va ser un pianista d'excepció, com de la pedagògica, tenint en compte que creiem fermament que va crear una escola pianística i volem demostrar-ne la seva existència. Vidiella, juntament amb els músics Isaac Albéniz, Enric Granados, Joaquim Malats i Ricard Viñes, representa el cim del pianisme català de finals del segle XIX i començaments del XX.

Cal remarcar que la figura de Vidiella i la seva escola pianística són avui injustament desconegudes. La raó principal d'aquest desconeixement radica en què no disposem de documents sonors d'aquell moment per contrastar la informació que se'n deriva de les fonts documentals, i al tractar-se d'un intèrpret del piano la nostra tasca musicològica es fa summament complicada.

La recerca sobre l'escola pianística de Carles G. Vidiella neix, per tant, amb la finalitat de donar resposta a aquest buit tan gran que hi ha dins el que anomenem l'*escola catalana de piano*. Aquesta escola s'origina amb Pere Tintorer, qui va ser mestre i influent directe de Joan Baptista Pujol, i aquest darrer, a la vegada, va ser el professor d'una generació de pianistes quasi irrepètible, amb el nostre Vidiella entre ells. L'escola pianística de Vidiella s'haurà, doncs, d'enquadrar dins d'aquesta *escola catalana de piano* en majúscules.

El nostre primer acostament a Vidiella va ser local tenint en compte que ens uneix el fet d'haver nascut a la mateixa vila d'Arenys de Mar. Tot i que va viure a Arenys només quatre anys, la veritat és que sempre va fer honor a la seva condició d'arenyenc. A aquesta primera motivació, se li suma el fet de tenir el privilegi de dedicar-nos també a l'estudi del piano i al seu ensenyament. El coneixement que tenim de l'art i de la tècnica de la interpretació pianístiques n'ha fet l'apropament molt més intens.

Amb el temps sorgeix la necessitat de fer un estudi biogràfic de Vidiella, treball que ens mereix el premi per a la recerca *Josep Baralt* de l'any 1998. A partir d'aquesta primera recerca local veiem possible trobar més endavant molt més material que ens ajudi a anar dibuixant i perfilant el nostre tema de investigació. El nostre interès és veure quins aspectes i ensenyaments en podem treure per a la nostra present i futura tasca docent i pianística.

Veiem, doncs, com l'objecte de la nostra recerca és l'escola pianística de Vidiella. Aquesta escola no només la conformaran els elements que extraiem dels ensenyaments que va impartir als seus alumnes, sinó que també seran part primordial i essencial de la seva escola els seus anys d'aprenentatge, així com l'anàlisi de la seva pròpia interpretació pianística i l'estudi acurat dels programes de concert que va abordar al llarg de la seva trajectòria artística, fent especial menció a les obres que va interpretar per primera vegada a Barcelona, l'ordre en què presentava aquests programes, l'interès didàctic que se'n deriva d'ells, i molts més aspectes que, com veurem, poden i han de ser objecte del nostre treball.

2. PROBLEMÀTICA QUE ES PLANTEJA

El primer acostament a Vidiella ha estat motivat per la rellevància de les seves dades biogràfiques i l'excepcionalitat de la seva figura, que va lligada indiscutiblement a la seva trajectòria artística. Aquest fet sens dubte ens obre un camí de recerca inescapable.

Ara bé, el que més interès ens suscita, conjuntament amb la seva carrera concertística, és el mestratge pianístic que va exercir. D'una primera presa de contacte amb les dades biogràfiques se'n desprèn que pianistes d'arreu es donen cita a Barcelona per seguir la seva escola i rebre el seu consell. Doncs bé, per accedir a aquesta escola pianística impulsada per Vidiella ens trobem amb un problema principal i de base: volem descriure i analitzar una escola pianística i no tenim cap gravació que ens il·lustri com tocava el piano Vidiella, obvi per altra banda tenint en compte el moment històric que

va viure. Haurem de fer front a aquesta problemàtica central a partir d'altres fonts, de les quals l'estudi i revisió acurada de la crítica dels seus concerts en serà la més apropiada.

També ens pot ajudar moltíssim, quan iniciem un projecte d'aquesta mena, la recerca d'un mètode pianístic que ens mostri les principals línies pedagògiques del mestre Vidiella. L'anàlisi d'aquest cos teòric pot ser d'una gran utilitat en la nostra tasca.

Si després d'una acurada investigació arribem al convenciment que no existeix aquest mètode en qüestió, el problema que se'ns planteja és certament més complex: com analitzarem l'escola pianística de Vidiella si ens manca aquesta metodologia com a punt de partida? Com demostrarem l'especificitat d'aquesta escola? Davant d'aquests interrogants ens veurem abocats a fer una recerca d'informació de tot tipus i a tots nivells que ens ajudi a demostrar el que ens proposem. Intentarem aprofundir en la seva escola a partir dels elements que conformen, al nostre entendre, una escola.

Sense voler aprofundir ara mateix en aquest punt, i com a punt de partida, diríem que per a determinar les característiques d'una escola haurem d'esbrinar, en primer lloc, els testimonis que tenim de la interpretació de Vidiella, fruit aquesta en gran mesura del seu aprenentatge, així com les fonts que ens poden assenyalar com ensenyava el piano Vidiella. A aquests testimonis hem de sumar-hi l'estudi de com interpretaven el piano els seus alumnes, i fins i tot, com ensenyaven aquests alumnes.

Com veiem, ens posicionem en la teoria que una escola és tant la repercussió que té en els seus alumnes el mestratge de Vidiella, com l'estudi detallat de la seva pròpia interpretació.

3. OBJECTIUS

L'objectiu general del nostre treball de recerca és:

- Mostrar l'existència de l'escola pianística que va fundar el mestre Vidiella a Barcelona i destacar la importància que va tenir per a la interpretació i la pedagogia pianístiques.

Per mostrar l'existència de l'escola pianística de Vidiella haurem de conèixer quina ha estat la seva trajectòria artística i docent. A partir d'aquí es desencadenaran un seguit d'objectius específics a seguir.

La trajectòria artística de Vidiella precisa, en primer lloc, d'un seguiment de la seva biografia. Aquests aspectes no els podem deslligar. Així, d'aquest punt tenim els següents objectius específics:

- Fer un seguiment de la seva biografia i del seu perfil humà passant pels períodes vitals més significatius.
- Veure quina va ser la influència del context cultural que li va tocar viure sobre la seva faceta com a artista.
- Mostrar el reconeixement que va tenir després de la seva mort.

Tot seguit ens aturarem en els seus anys de formació pianística. Veurem de prop el mestratge que va exercir a Barcelona el professor Joan Baptista Pujol i aprofundirem en els ensenyaments pianístics d'Antoine-François Marmontel a París. Aquests són els objectius:

- Mostrar els trets característics de la metodologia pianística de Joan Baptista Pujol.
- Mostrar els trets característics de la metodologia pianística de François-Antoine Marmontel.

- Conèixer els motius que van portar a Vidiella a estudiar a París i mostrar les diferents influències que va rebre durant la seva estada.

El gruix més important del nostre treball de recerca, conjuntament amb el mestratge que va exercir Vidiella a Barcelona des de ben jove, és la seva carrera concertística. Tenim, referent a aquest punt, els següents objectius específics:

- Mostrar les diferents etapes de la seva carrera concertística i la possible evolució interpretativa que es dóna en el transcurs d'elles.
- Donar a conèixer les diferents innovacions que va introduint dins el panorama musical en cadascuna de les etapes de la seva carrera concertística.
- Mostrar l'efecte que produeixen els seus recitals en el públic.
- Destacar quins han estat els seus concerts més celebrats, els que més han sobresortit.
- Conèixer quines obres pianístiques dins del repertori de concerts de Vidiella són programades a Barcelona per primera vegada.
- Conèixer quina ha estat la difusió de l'obra dels autors catalans del moment, és a dir, de la generació modernista.
- Fer una anàlisi de la crítica i de la seva evolució.
- Descriure els trets que defineixen la seva escola a partir de l'anàlisi dels elements que configuren la seva interpretació.

Serà convenient subratllar el fet que Vidiella forma part i és continuador de l'*escola catalana de piano*. Dins l'apartat del mestratge tenim per objectiu principal conèixer la trajectòria docent de Vidiella, des dels seus primers anys d'ensenyament pianístic, fins a la possible expansió de la seva escola pianística després de la seva mort.

També tenim com a objectius específics del mestratge:

- Analitzar quina era la situació de l'ensenyament musical en l'època que Vidiella es va establir a Barcelona.
- Mostrar les principals línies d'ensenyament del mestre Vidiella.
- Conèixer els alumnes més destacats de Vidiella i els seus principals concerts.
- Mostrar la possible continuïtat de la seva escola i la seva expansió.

Capítol 1:

Disseny de la recerca

1. DISSENY DE LA RECERCA

1.1 JUSTIFICACIÓ I ENFOCAMENT

Ens trobem davant d'un treball de recerca qualitatiu perquè la nostra intenció és descriure uns fets, una realitat, en el seu context natural. No procedirem a l'abstracció i, en general, aquesta recerca no ens permetrà una anàlisi estadística.

Buscarem el que sigui més eficaç per al nostre propòsit o objectiu. Les pautes i els problemes centrals del treball els anirem desenvolupant durant el mateix procés de la investigació. Per tant, cal per part nostra un coneixement acurat de la matèria en qüestió per a decantar-nos cap a un camí o cap a un altre. Així doncs, la descripció dels fets serà analítica i científica.

Intentarem que la redacció del treball sigui el més detallada i rigorosa possible, sense obviar res. A més, haurem de diferenciar clarament els fets de les pròpies interpretacions que fem d'aquests.

1.2 CLASSIFICACIÓ I TIPUS DE RECERCA

Pel que fa al propòsit que cal aconseguir, majoritàriament ens trobem davant d'una investigació bàsica també anomenada pura, teòrica o dogmàtica. La raó de que sigui així és que en la nostra investigació busquem fer créixer els coneixements teòrics sobre el nostre objecte de la recerca, ja que no és el nostre principal objectiu interessar-nos en les seves possibles aplicacions o conseqüències pràctiques. En algun moment es pot, però, convertir en una investigació mixta.

Respecte a la classe de mitjans utilitzats per obtenir les dades de la recerca podem afirmar que es tracta d'una investigació documental, amb alguna petita incursió en la investigació de camp degut a la possibilitat d'emprar l'entrevista en algun moment de la

nostra recerca. És documental amb tots els subtipus que ostenta: investigació bibliogràfica, investigació hemerogràfica i finalment, investigació arxivística.

Pel nivell de coneixements que adquirirem és una investigació exploratòria perquè descobrirem una àrea no estudiada abans i n'augmentarem el seu grau de familiaritat. Ens cal, com hem apuntat abans, una adequada i acurada revisió de literatura. Creiem que deixarem, així, el camí obert per a investigacions posteriors. La metodologia per a dur-ho a terme esdevindrà, així, més flexible, més àmplia i més diversificada.

Finalment direm, quant al tipus de recerca, que es tracta d'una investigació històrica perquè descriurem un període històric concret: la vida de Vidiella (1856-1915) i part de la vida dels seus alumnes més eminents. És només així com podem percebre l'evolució i maduresa de la seva escola. Caldrà un estudi del context i l'amplia revisió de la literatura ja esmentada. Comprendre aquesta part de la història ens permetrà, ben segur, encarar el nostre futur amb més inspiració i experiència.

1.3 METODOLOGIA DE LA RECERCA

A continuació exposarem les fases en què hem anat realitzant la recerca del nostre treball. Primer de tot ens trobem amb la tria del tema objecte de la nostra recerca. Tal i com ja hem explicat en l'apartat *justificació i objecte de la recerca*, el nostre estudi se centra en l'escola pianística de Carles Gumersind Vidiella (1856-1915). Això comporta l'anàlisi detallada del seu aprenentatge, la seva evolució com a concertista, i la seva faceta com a professor de piano a la ciutat de Barcelona.

L'objecte de la recerca té com a tret principal aportar coneixement sobre si podem parlar pròpiament d'escola pianística fundada a Barcelona pel mestre Vidiella i, destacar, si es dóna el cas, la importància que va suposar aquesta escola per a la interpretació i la pedagogia pianístiques futures.

Cal fer, a més d'una anàlisi de la trajectòria vital, artística i docent de Vidiella, un estudi de la possible expansió de la seva escola pianística. Creiem que amb aquest darrer punt podem donar per delimitat l'objecte de la recerca.

1.3.1 Desenvolupament de l'estudi

Per aconseguir el nostre objecte de la recerca ens cal elaborar el marc teòric fent una exhaustiva revisió de les fonts que ens poden aportar la informació que requerim i d'aquesta manera ens farem una idea de l'estat de la qüestió.

Com ja hem apuntat anteriorment, la nostra recerca en un primer moment va ser d'àmbit local. Vam dirigir-nos cap a l'Arxiu Històric Municipal Fidel Fita d'Arenys de Mar, així com a la Biblioteca Popular P. Fidel Fita que disposa d'un ampli arxiu relatiu a personatges destacats de la vila. Seguidament, un cop apuntades les dades biogràfiques de Vidiella i el context històric del seu naixement, vam consultar el Llibre de Baptismes de l'Arxiu de la Rectoria d'Arenys de Mar. Més endavant, també per qüestions de biografia, vam consultar l'Arxiu Municipal i Administratiu de Barcelona.

Seguidament, i coneguda la rellevància del nostre personatge a partir de les biografies que figuraven en diferents diccionaris, revistes i llibres de consulta primera, vam voler ampliar la informació i, atès que Vidiella pertany al moviment cultural del modernisme, vàrem fer una recerca a les biblioteques i institucions barcelonines que podien ajudar-nos en aquesta direcció.

Així, a banda de la consulta a les biblioteques que podia oferir-nos la mateixa Universitat de Barcelona –Art i Pedagogia, entre d'altres- i de l'Arxiu Municipal de Història de Barcelona (Casa de l'Ardiaca), vam recórrer als fons de la secció de música de la Biblioteca de Catalunya, al Museu de la Música, a la Biblioteca de l'Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, a la Biblioteca Pública Arús, a la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, a l'Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas”, a l'Arxiu de l'Acadèmia Marshall, al Fons de Musicologia del CSIC de

Barcelona, a la Biblioteca general d'Història de l'art del Museu Nacional d'Art de Catalunya i a l'arxiu de la Galeria d'Art Parés, entre d'altres, fent una important revisió dels seus fons bibliogràfics, hemerogràfics i arxivístics.

Va ser necessari acudir a les biblioteques del Conservatori Municipal de Música de Barcelona i, més endavant, a la biblioteca de l'Escola Superior de Música de Catalunya, per tal de consultar i revisar els diferents mètodes pianístics que ens podien interessar, a banda de la informació relativa al professor de piano Joan Baptista Pujol. Hem consultat, de la mateixa manera, el catàleg de la mediateca del Conservatori Nacional Superior de Música de París, tenint en compte que Vidiella va estudiar a la classe de Antoine-François Marmontel. Per tractar diferents aspectes del nostre treball com ara la influència que va rebre Vidiella del pianista Anton Rubinstein respecte al repertori de concert i a la seva nova disposició en els concerts anomenats històrics hem tingut l'oportunitat de consultar i revisar aquesta informació a la biblioteca del Conservatori "Rimski-Korsakov" de Sant Petersburg.

Finalment, per tal de conèixer de més a prop al nostre personatge i a la seva escola hem fet una recerca de possibles familiars del mateix, així com també hem buscat algun alumne de l'Escola Vidiella que pogués servir-nos de testimoni amb la finalitat de poder il·lustrar i conèixer de més a prop l'escola pianística que treballem.

1.3.2 Fonts

La majoria de les fonts utilitzades en aquest treball de recerca són documentals primàries o directes, tret d'algunes, que ara especificarem, que són secundàries. També ha estat una font molt significativa el testimoniatge d'alguns alumnes de l'Escola Vidiella que hem pogut copsar a través de l'entrevista.

Dit això, citem les fonts documentals més utilitzades en aquest treball:

- Diccionaris, catàlegs, recopilacions, dietaris i llistes (fonts secundàries).

- Bibliografia general i especialitzada (fonts secundàries).
- Llibres i monografies.
- Mètodes i tractats de tècnica i interpretació pianístiques.
- Manuals de didàctica i pedagogia musicals.
- Articles de diaris i revistes d'àmbit general i especialitzat.
- Tesis doctorals.
- Registres de naixement, matrimoni i defunció.
- Programes de concerts.
- Cartes, targetes postals i invitacions.
- Documents fotogràfics.
- Obres dedicades a Vidiella: dibuixos, pintures, poesies, partitures musicals.
- Fonts musicals: Manuscrits de partitures i partitures editades.

Cal esmentar, primer de tot, que va ser una autèntica troballa per a nosaltres constatar que la biblioteca de l'Orfeó Català-Palau de la Música contenia el llegat Vidiella. Abans d'analitzar detingudament les fonts del nostre treball capítol per capítol, seria bo conèixer el contingut d'aquest fons. En fem una descripció.

El fons Vidiella està format per:

1. Col·lecció d'articles de Felip Pedrell publicats a *La Vanguardia*.
2. Exercicis de composició de Vidiella.
3. Manuscrits de les partitures:
 - *Romanza* (1906). Composada per Vidiella.
 - Sardana *Rosas Pálidas* per a piano de Joseph Serra, dedicada a Vidiella.
 - Sardana *Espurnes d'or*. Música original de Joseph Serra. Transcripció al piano de Vidiella.
 - Serenata del *Don Giovanni* de Mozart. Transcripció al piano de Vidiella.
4. Revistes musicals del període vital de Vidiella.
5. Articles publicats en diferents revistes i/o diaris escrits per Vidiella.

6. Articles de diaris i revistes fent referència a Vidiella (crítiques de concerts i biografies) i a molts dels seus alumnes.
7. Correspondència de Vidiella: cartes i targetes postals rebudes per Vidiella de diferents institucions i particulars. Temàtica professional i amistosa. Cartes de condolença rebudes per la vídua de Vidiella. Transcriurem completes en l'annex II del nostre treball les cartes de les quals n'hem utilitzat fragments dins del nostre estudi.
8. Programes de concert del propi Vidiella i de molts dels seus alumnes.

Tot aquest material del fons Vidiella està distribuït en diferents carpetes. Val a dir que no està catalogat. Una carpeta conté els retalls de revistes i diaris que aglutinen part de les crítiques dels concerts protagonitzats per Vidiella; l'altra està dedicada a material sorgit a la premsa referent als seus alumnes; una altra conté les cartes; i finalment també trobem uns altres compartiments que inclouen els manuscrits de partitures, la recopilació d'articles de Felip Pedrell i els exercicis de composició de Vidiella.

Es veu clarament com el propi Vidiella es va preocupar d'anar recopilant dia a dia tota aquesta documentació, moltes vegades sorgida a la premsa, relativa a la seva trajectòria artística i docent. La biblioteca de l'Orfeó Català-Palau de la Música també posseeix una important col·lecció de fotografies de Vidiella.

Veurem i constatarem més endavant com la revisió i l'anàlisi de totes aquestes fonts provinents d'aquest fons seran part substancial del nostre treball.

Per altra banda, volem comentar que un autèntic cas de serendipitat seria el fet de conèixer i trobar-nos cap a la meitat del nostre procés de recerca al fill del fillol de Vidiella, el senyor Joan Folch i Albareda. Gràcies a ell vam poder descobrir de primera mà bona part del mobiliari i decoració de la casa que habitava Vidiella al Passatge Permanyer núm. 1, cantonada amb Pau Claris, incloent-hi aquí el piano de paret de Vidiella. Això ha estat possible perquè Joan Folch ha heretat aquest mobiliari i el disfruta avui a casa seva.

A part de les llargues converses mantingudes amb Joan Folch, ben anotades en el nostre diari de camp, ens va fer donació per a la nostra recerca d'aquest petit tresor:

- 18 fotografies-retrat de Vidiella que van des de l'any 1879 fins a l'any 1914. Moltes d'elles estan signades pels fotògrafs Francesc Serra i Audouard.
- 2 fotografies de Vidiella al piano. Anys 1901 i 1904.
- 3 fotografies de Vidiella i la seva senyora, Carolina Ponsà. Anys 1893, 1898 i 1913.
- Fotografia de Vidiella i el seu fillol. 1904.
- 3 fotografies de Carolina Ponsà. 1878 i sense datar.
- 2 fotografies de Carolina Ponsà i possiblement la seva germana. 1895.
- Fotografia de la casa d'estiueig de Valldemosa –Mallorca-. 1904.
- Dibuix en llapis del retrat en perfil de Carolina Ponsà. 1881. És molt possible que Vidiella en sigui l'autor.
- Litografia de Vidiella. Impresor Thomas. Sense datar.
- El llibre d'Ezequiel Martín *Cicle de Conferències Musicals amb audició de piano*. Barcelona. Publicat per l'Institut de cultura i biblioteca popular per la dona. (1912-1915).
- *Epístola* de Joaquim M. Bartrina. Barcelona, juliol 1876.
- Revista *Il·lustració Catalana*. 10 d'octubre del 1915. Núm. 644.
- *Revista Musical Catalana*. Setembre del 1913. Núm. 117/ *Revista Musical Catalana*. 15 de febrer del 1916. Núm. 156/ *Revista Musical Catalana*. Juliol del 1932. Núm. 343.
- Revista *Musical Emporium*. Setembre i octubre del 1915.
- Revista francesa *Musica*. Maig del 1906.
- Programa de mà del concert-homenatge a Vidiella al Palau de la Música el 3 de juliol del 1917.
- Catàleg de *La Exposició històrica de la guerra de la independència a Catalunya*. Igualada. Del 7 de juny al 5 de juliol del 1908.

Per a tractar l'expansió de l'escola pianística de Vidiella a Barcelona, que es concreta amb la fundació de l'Escola Vidiella després de la seva mort, ha estat crucial el

testimoniatge d'Isabel Rocha Barral i Maria Salomé López Quintilla. Ambdues són deixebles de Carlota Giró, alumna predilecta de Vidiella i fundadora de l'Escola Vidiella. La possibilitat de mantenir contacte amb elles i conèixer de primera mà l'escola pianística de la qual van formar part ha estat decisiu en la nostra recerca. Els instruments usats per al tractament d'aquestes fonts han estat l'entrevista, la sessió de treball i les converses mantingudes durant aquest període de temps anotades en el nostre diari de camp.

Cal posar de manifest la cessió de documents originals que ens ha fet Isabel Rocha del seu arxiu particular per tal d'il·lustrar millor el nostre treball. Són els següents:

- Targeta postal amb la fotografia de Vidiella al jardí de la seva casa del Passatge Permanyer. 1906.
- Targeta postal amb la fotografia de Vidiella al piano. Sense datar.
- 3 fotografies de Carlota Giró. 1913 i sense datar.
- Carta de Carlota Giró com a directora de l'Escola Vidiella dirigida a l'Administració de l'Estat. Sense datar.
- Carta de Carlota Giró, en aquells moments directora de l'Escola Vidiella, dirigida al Comte de Godó. 6 de juny del 1921.
- 6 cartes de Vidiella dirigides a Carlota Giró. De l'any 1906 al 1912.
- 2 cartes de Vidiella dirigides al pare de la Carlota Giró. Anys 1908 i 1909.
- Manuscrit de la *Gavotte en re major* de Bach amb els ornaments escrits per Carlota Giró per facilitar el treball a l'alumne.

Hem tingut accés a més fonts directes a través de la consulta dels fons Enric Granados, Isaac Albéniz i Joaquim Malats del Museu de la Música. Aquests fons contenen majoritàriament, pel que fa al nostre interès, cartes de Vidiella dirigides a Enric Granados, Isaac Albéniz i Joaquim Malats, respectivament, i en les que se subratlla el grau d'amistat que existia entre ells. En el fons Granados apareix també el manuscrit del *Concert per a piano i orquestra núm. 2 op. 21* de Chopin amb el nou acompanyament orquestral que va fer aquest compositor de la partitura, i que va dedicar al seu amic Vidiella.

També hem trobat informació documental que ens ha estat de molta utilitat en el fons Felip Pedrell, en el fons Gonzalo Tintorer i en el fons Lluís Arnau de la Biblioteca de Catalunya. A la mateixa secció de música de la Biblioteca de Catalunya hem tingut accés a l'ex-libris de Vidiella firmat per l'artista Víctor Masriera.

Un cop anunciat a grans trets on hem trobat gran part de les fonts consultades passem a fer una revisió, capítol per capítol, de les fonts que participen en cadascun dels mateixos:

En el capítol segon del nostre treball relatiu a les dades biogràfiques de Vidiella hem fet ús de les següents fonts:

- Diccionaris, preferentment biogràfics.
- Llibres que ens han ajudat a contextualitzar l'objecte de la recerca i monografies.
- Articles de diaris i revistes que fan referència a la trajectòria vital de Vidiella. Cal esmentar aquí el magnífic article de Joan Salvat per a la *Revista Musical Catalana* de 15 de febrer del 1916 que ens ajuda a construir bona part del treball.
- Partida de baptisme, inscripció del matrimoni, i registre de defunció consultades en els arxius parroquials i administratius pertinents.
- Documents fotogràfics.
- Tesis Doctorals.

Hem confeccionat una fitxa de lectura dels diferents llibres i articles consultats per tal de facilitar després la revisió dels mateixos i organitzar millor la informació. A part de les fonts documentals ressenyades també comptem amb la informació de diferents fonts orals que hem anat anotant convenientment en el nostre diari de camp. Cal advertir que aspectes més personals de Vidiella com el període vacacional i les relacions epistolars amb alguns amics, per posar uns exemples, no les hem tractat en el nostre marc teòric ja que en la biografia hem fet referència sobretot al que podia estar més associat amb la seva trajectòria professional.

Quant al capítol tercer dedicat als anys d'aprenentatge de Vidiella, hi trobem les fonts que detallem a continuació:

- Llibres i monografies especialitzades.
- Articles de diaris i revistes que il·lustren aquest període.
- Mètodes pianístics i tractats pedagògics que ens ajudin a conèixer de prop el mestratge de Joan Baptista Pujol i el de François-Antoine Marmontel.
- Cartes i targetes.
- Documents fotogràfics.
- Tesis doctorals.

Per la seva banda, en el capítol quart relatiu a la trajectòria artística han estat de màxima utilitat aquestes fonts:

- Dietari de Concerts de Barcelona, vol. I (1797-1900) i vol. II (1900-1920) del IDIM Josep Ricart i Matas.
- Llistat dels concerts que s'han dut a terme al Palau de la Música Catalana a partir de l'any 1908.
- Llibres i monografies.
- Partitures d'autor i mètodes de tècnica i pedagogia pianístiques.
- Articles i assajos escrits per Vidiella.
- Articles de diaris i revistes que recullen la crítica dels concerts protagonitzats per Vidiella durant la seva carrera concertística.
- Cartes, invitacions i targetes postals.
- Documents fotogràfics.
- Tesis doctorals.
- Fonts orals testimonials directes.

Hem volgut traçar en aquest capítol un recorregut dels concerts que va oferir Vidiella per ordre cronològic. L'instrument utilitzat en aquest cas ha estat la fitxa de concert. En cadascuna d'aquestes fitxes de concert hem anotat:

- Dia i lloc del concert.
- Explicació de si el concert és individual o col·lectiu.
- Detall del programa del concert.
- Explicació de si hi ha hagut bisos o no al final del concert.
- Síntesi de les crítiques sorgides en la premsa.

Per tal d'arribar a aquesta síntesi última, la metodologia emprada ha estat la lectura i revisió de la majoria de les crítiques i l'anàlisi detallada de les mateixes. Si les crítiques es repeteixen en el contingut hem referenciat les que hem trobat més adients i convenients. Seguidament, a peu de pàgina hem citat les altres crítiques amb la següent fórmula: "en el mateix sentit trobem...".

Moltes vegades ens hem trobat amb la dificultat de que algunes crítiques i articles dels diaris i revistes analitzats són retalls provinents del fons Vidiella de la biblioteca de l'Orfeó Català-Palau de la Música que no han fet possible que sapiguem de quina publicació es tracta, ni de quina data, ni de qui és l'autor de la mateixa. En aquest supòsit, a peu de pàgina, ho especifiquem.

Tot i la revisió acurada de bona part de la crítica, no ens ha estat possible detallar fidelment el programa de cada concert. En massa ocasions no s'escriu, en el període objecte d'estudi, amb el rigor i la claredat que serien necessaris. On ho hem tingut més difícil és on es cita genèricament, per exemple, *masurca* de Chopin o *dansa hongaresa* de Brahms i no podem deduir de cap manera de quina *masurca* o de quina *dansa hongaresa* estem parlant.

Continuant amb la metodologia utilitzada cal dir que en la majoria dels casos quan Vidiella protagonitza un concert en solitari hem transcrit la totalitat del programa. Si Vidiella, contràriament, participa en un concert mixte o col·lectiu hem referenciat només la part del programa on ell hi intervé.

Finalment, al capítol dedicat al mestratge hi trobem referenciades les següents fonts :

- Diccionaris.
- Llibres i monografies.
- Partitures d'autor i mètodes de tècnica i pedagogia pianístiques.
- Articles de diaris i revistes.
- Cartes, targetes postals i invitacions.
- Partitures treballades pels alumnes a l'Escola Vidiella de mans de Carlota Giró.
- Programes de concerts.
- Dietari de Concerts de Barcelona, vol. I (1797-1900) i vol. II (1900-1920) del IDIM Josep Ricart i Matas.
- Llistat dels concerts que s'han dut a terme al Palau de la Música Catalana a partir de l'any 1908.
- Tesis doctorals.
- Fonts orals testimonials directes.

L'instrument usat primerament en aquest capítol ha estat la creació d'una base de dades amb la informació de cadascun dels alumnes de Vidiella que hem anat trobant durant el procés de la nostra recerca. Moltes vegades hem agrupat als alumnes tenint en compte els seus trets característics. En la majoria dels casos tractem la trajectòria artística dels alumnes mentre encara vivia Vidiella, tret de les referències a alumnes de l'Escola Vidiella en l'apartat relatiu a l'expansió de la seva escola a Barcelona.

Com hem esmentat anteriorment, en aquest darrer capítol del mestratge també hem fet ús del diari de camp i de l'entrevista.

Capítol 2:

Dades biogràfiques de Carles G. Vidiella

2. DADES BIOGRÀFIQUES DE CARLES G. VIDIELLA

Aquest capítol se centra en la biografia de Carles G. Vidiella (Arenys de Mar, 1856- Barcelona, 1915). L'estudi de la biografia d'un intèrpret pianístic, com és el cas de Vidiella, conjuntament amb el seu perfil humà ens proporcionarà molts aspectes que ens permetran entendre molt millor la seva trajectòria artística i docent. De fet, en molts moments del nostre treball, hem vist que era molt difícil i a vegades injustificat deslligar aquestes dades biogràfiques del que és la vessant artística i pedagògica del nostre personatge que desenvoluparem als capítols quart i cinquè respectivament.

D'aquesta manera, en conseqüència, veurem com tan bon punt tenim a Vidiella establert a Barcelona l'any 1879 i comença la seva carrera com a concertista, emplacem la continuació de la seva biografia als capítols citats anteriorment corresponents a la seva carrera i al seu mestratge pianístic.

2.1 NAIXEMENT

Carles G. Vidiella i Estevan va néixer a Arenys de Mar el dotze de maig de 1856. El van batejar tres dies més tard a l'Església Parroquial de Santa Maria d'Arenys de Mar amb els noms de Gumersindo, Carlos i José.

La partida de naixement¹ diu així:

Vidiella y Estevan, Gumersindo, Carlos, José.

“En el día quince de mayo del año mil ochocientos/ cincuenta y seis en la pila bautismal de esta Iglesia par/ roquial de Santa María de Arenys de Mar, Obispado de/ Gerona, bauticé a un niño nacido en el día doce del/ actual, a quien se le pusieron los nombres de Gumersindo,/ Carlos, José, hijo legítimo y natural de los contrayentes Francisco/ Vidiella, natural de Tortosa, provincia de Tarragona; y/ de María Estevan, natural de Beceite, Reino de Aragón,/ provincia de Teruel; abuelos paternos Antonio Vidiella/ y Francisca Castells, naturales de Tortosa; abuelos ma/ ternos Joaquín Estevan y María Saumell naturales/ el primero de Vallderobles, y la segunda de Cañizar,/ ambos de la provincia de Teruel. Fueron padrinos/ Francisco Sentias y Carolina Presas solteros.

¹ *Llibre de Baptismes XIV 1851-1859*, foli 204. Arxiu Rectoria Arenys de Mar.

Vidiella sempre firmava com a Carles G. Vidiella. Sembla que obviava el que s'amagava sota la lletra G. De fet, i si atenem al registre del seu naixement, Gumersindo és el seu primer nom. Hi ha un article de la revista *Arenys*² que comenta que a Vidiella no li agradava massa aquest nom i suposem que per això l'eludia: “*Don Carlos G. Vidiella -como él gustó de llamarse toda su vida, huyendo del prosáico Gumersindo que cual losa de plomo, le echaron encima con las aguas bautismales-*.” Aquest fet ha portat a situacions un tant divertides: ens hem trobat, per exemple, qui creu que es deia Carles García Vidiella, qui creu per altra banda que es deia Carles Gaspart Vidiella, i així ens trobaríem amb molts més casos.

Fet aquest petit parèntesi continuem explicant que Vidiella va néixer al número deu del carrer d'Amunt segons apunten la majoria de biografies consultades. Mossèn Josep Palomer afegeix que es tractava de la casa que fa cantonada amb el carrer de Goday³. No obstant, també hem trobat en una altra font que va néixer al carrer de Pi i Margall, número deu⁴.

Francisco Vidiella, pare d'en Carles, era mestre d'escola a Arenys i l'ensenyament que impartia eren els estudis primaris, ja que no serà fins uns anys més tard que es veu la necessitat de dotar a la població d'Arenys de Mar d'un ensenyament superior preparatori de la universitat.

La seva família va viure a Arenys fins l'any 1860, data en la qual es van traslladar a Barcelona perquè el pare d'en Vidiella va instal·lar-hi un col·legi de primària com el que havia dirigit a Arenys. En Carles només tenia quatre anys. Un altre estudi biogràfic justifica el trasllat a Barcelona de la família “*a fi de proporcionar als fills un camp d'acció més extens*”⁵.

² *Arenys*. 16 d'octubre del 1915.

³ Palomer i Alsina, Mossèn J. (1993). *Siluetes d'arenencs. La Història d'Arenys a través de biografies*. Arenys de Mar. p. 278.

⁴ Miquel i Vergés, Josep Maria. (1932). “Carles Gumersind Vidiella”. *Oreig*. Arenys de Mar.

⁵ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

2.2 CONTEXT HISTÒRIC I SOCIAL

Arenys de Mar, a la segona meitat del mil huit-cents⁶, inicia una davallada en tots els àmbits. Podem dir que el pitjor moment es va verificar al darrer terç del segle. Hem de pensar que a la primera meitat del segle XIX Arenys, contràriament, va ser una vila amb moltes possibilitats econòmiques i a on s'hi invertia moltíssim. El port tenia molta activitat: l'any 1813 es va facultar la duana arenyenca per a despatxar directament embarcacions cap als ports d'Amèrica i a més funcionaven intensament cinc mestrances. Es van erigir moltes indústries, principalment la tèxtil i la tapera. Arenys era la vila de la costa més important després de Mataró.

Com hem anunciat, a partir del 1850, quan Arenys ha arribat a sis mil habitants de fet, s'inicia una crisi econòmica que afecta a tots els camps, a excepció de la indústria del suro. L'activitat de les mestrances cau en picat degut a la pèrdua de les colònies americanes, a l'aparició del vaixell de vapor i a la instauració del ferrocarril.

El dia quatre de març de l'any 1856 es van començar les obres de prolongació de la línia del ferrocarril, i el dia dos d'abril es va dur a terme la perforació del túnel que hi ha entre Caldes d'Estrac i Arenys de Mar. Finalment l'1 de gener de 1857 es procedeix a la inauguració d'aquest tram de línia.

El 1854 Arenys pateix una epidèmia de còlera que causa al voltant de dues-centes víctimes. La resposta de la societat arenyenca davant de totes aquestes contrarietats és del tot pessimista. Se sent una gran nostàlgia del que Arenys havia estat en un passat.

Durant el segle XIX Arenys experimenta també una important activitat intel·lectual i artística. Aquesta té com a eixos vertebradors el Teatre Principal, la Capella de música d'Arenys d'on en van ser principals organistes Brugau i Ballbona i Agustí Garriga i

⁶ Espriu i Malagelada, A., Noguera i Baró, N., & Pons i Recolons, M. A. d. (1983). *Aproximació històrica al mite de Sinera*. Biblioteca de cultura catalana, 51. Barcelona: Curial. p. 133.

Millet, i al darrer terç del segle la inauguració de l'Ateneu Arenyenc⁷, societat cultural i recreativa que celebrava certàmens literaris i jocs florals.

Encara que l'any de la fundació del Teatre Principal va ser el 1828 al Carrer de l'Església, al 1821 ja es feia teatre en un magatzem del carrer d'en Titus. De fet, en el contracte ja figurava l'activitat com a teatral. Bàsicament, i de la mateixa manera que en la majoria de teatres de l'època, es va començar representant *La Passió*, *Els Pastorets*, *El Trobador*, *Otello* i més endavant es van fer funcions de sarsuela.

Mossèn Josep Palomer, arran de la lectura d'un *Dietari* signat per l'arenyenc Joaquim Maria Pujol de Pastor, va barallar la possibilitat de que Frederic Chopin hagués fet estada a Arenys en retornar de Mallorca l'any 1839⁸. Anys més tard, es va retractar i va afirmar que aquesta hipòtesi no tenia cap fonament.

Arenys de Mar va veure néixer, Carles G. Vidiella entre ells, els següents personatges il·lustres, tant en el camp de les lletres, de les arts, com en el món de l'església: el comediògraf i crític musical Josep Maria Arnau i Pasqual (1831-1913); el pedagog Francesc Flos i Calcat (1859-1929); d'historiador pare Fidel fita i Colomer (1836-1917); el compositor Joan Martorell i Castelló (1869-1911); l'agrònom i avicultor Salvador Castelló i Carreras (1836-1950); i en el camp eclesiàstic trobem la mare Paula Montal (1799-1889); Jaume Català i Albosa (1835-1899); Xavier Vilà i Mateu (1854-1913) i Francesc de Pol i Baralt (1854-1914), entre d'altres.

⁷ L'Ateneu Arenyenc va ser inaugurat l'any 1884. EL 25 d'octubre de l'any 1885 Carles G. Vidiella va participar en una vetllada de l'Ateneu Arenyenc, oferint un recital de piano. Vegeu concert de Vidiella a l'Ateneu Arenyenc l'any 1885. p. 105.

⁸ Palomer i Alsina, Mossèn J. (1921). *Chopin a Arenys de Mar*. Apuntacions històriques suggerides per la lectura d'un "Dietari". Impremta de J. Tatjé Rossell. Arenys de Mar.

2.3 PERÍODE DE JOVENTUT I PERFIL HUMÀ

Vidiella comença a estudiar el piano de molt jove amb el professor Sevilla⁹, i no serà més tard fins que comenci a rebre classes del professor Joan Baptista Pujol.

Els estudis biogràfics de Vidiella apunten que Joan Baptista Pujol el va voler a la seva classe de piano a arrel d'haver-lo escoltat en una audició pública que va oferir el joveníssim Vidiella en un local del Passatge del Rellotge barceloní.

Tenim el testimoni de Melcior Rodríguez d'Alcàntara¹⁰, que ens pot il·lustrar al Vidiella d'aquells moments. L'any 1872 Vidiella només tenia setze anys i acudia setmanalment a unes reunions musicals que se celebraven a casa d'un amic. És interessant aquesta font perquè ens apropa a la personalitat excessivament modesta, a aquest caràcter quasi pusil·lànim del nostre personatge que l'acompanyarà ja durant tota la seva vida.

“Quan nos reuniam á casa del bon amich en Feliu y Codina una vegada cada setmana pera fer música, allá pe'ls anys 72 y 73, uns quants companys, casi tots xicots, vaig tenir ocasió de conéixer las disposicions poch comuns que pera la interpretació de la música adornavan al més esllengueit de tots. En Vidiella era prim, estava fent la creixensa, vestía ab cert descuyt, però fins quan no tocava'l piano s'imposava als demás ab son llenguatge ple d'agudeses. Y no es pas porque tingués pretensions de cap mena: no recordo cap acte que'm fes adonar de tal defecte, ni d'ell ni de cap altre de mos companys. Ell sempre se creya ser l'últim de tots en punt á saber.

¡ Quántas vegadas li havíam sentit consultar sobre tal ó qual passatge de Mozart ab una modestia que ratllava en lo inverosímil! Las alabansas dels companys l'omplian de goig y li servian d'estímul pera aumentar son repertori, ja allavoras sumament extens. En aquelles memorables sessions, á las que hi concorrián artistas que després han resultat notabilitats que s'han anat escampant per la Europa llatina, no solzament músichs, si que també poetas, escultores, pintors, etc., etc., també's doná á conéixer Vidiella ab númen de compositor; però son caràcter excessivament modest lo creá tant desconfiat de sí mateix, que las composicions sevas sols las feya sentir en petit comité, y encara entre'ls amichs de més franquesa.(...)”

Més endavant, uns quants anys més tard, Vidiella va acceptar, no sabem si obligat per temes econòmics, el càrrec de pianista del cafè Les Delícies. Aquest cafè, més tard anomenat Lyon d'Or, estava situat a la Rambla dels Caputxins barcelonina, al mateix

⁹ No hem trobat més dades d'aquest professor.

¹⁰ Rodríguez d'Alcàntara, M. (1890, 31 de juliol). “Carlos G. Vidiella”. *L'Avenç*.

edifici que el Teatre Principal. És curiós assenyalar que aquest edifici també va ser el primer estatge de l'Ateneu Barcelonès.

Oriol Martorell en el seu llibre *Síntesi històrica de la música catalana*¹¹ fa un retrat del que ell anomena el “pianista de cafè”:

“institució que comptava amb un públic passavolant, indiferenciat com a estament, però que acudia als cafès i locals afins atret pel gaudi elemental que li proporcionava l'audició de fantasies de sarsueles i òperes de moda que tenien el pianista de cafè (Albéniz, Millet, Rodoreda, Vidiella i molts altres començaren així llur carrera) com important difusor, similar, amb escala molt reduïda, a la funció que avui podem assignar a la ràdio o al disc”.

Per la seva banda Lamaña¹² ens explica que sorgeix el pianista de cafè cap allà l'any 1860, i que era una ocupació molt sol·licitada per tots els pianistes perquè era una molt bona manera de donar-se a conèixer i assegura que cap pianista “*por distinguido y prestigioso que fuera, se desdeñaba de aceptar una de esas plazas que eran solicitadas con verdadero empeño*”.

En aquells moments els concerts d'instruments solistes i de música de cambra no estaven massa assentats a Barcelona. El que sí tenia més acceptació era el concert líric. És per això que el repertori del pianista de cafè era també la traducció del que demanava la societat: es tractava majoritàriament de transcripcions i fantasies d'òpera. Ara bé, això no vol dir que, entremig, no s'interpretés alguna obra pianística del gran repertori clàssico-romàntic.

Doncs bé, veiem com era realment un honor i no suposava cap descrèdit treballar com a pianista en un cafè. La majoria dels millors pianistes catalans van ser pianistes de cafè en un moment o altre de la seva trajectòria. Així, tenim a Isaac Albéniz, Manuel Dordal, Robert Goberna, Enric Granados, Lluís Millet, Joan Baptista Pujol i al propi Vidiella com a bons representants d'aquesta institució.

¹¹ Martorell, O. (1985). *Síntesi històrica de la música catalana*. Oriol Martorell-Manuel Valls. Barcelona: La llar del llibre/Els llibre de la Frontera. p. 62-63.

¹² Lamaña, L. (1927). *Barcelona filarmónica: La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeviriana y lib. Camí. p. 47.

Joan Salvat¹³ explica que: “Vidiella desempeñà son càrrec amb tanta consciència i fervor, que recordem haver-li sentit dir més d’una vegada la pena que es prengué de fer-se una transcripció pel seu ús particular de l’òpera Aida, que per aquells anys s’havia donat per primera vegada en el Principal. En Vidiella aprofitava els descansos de peça a peça en el cafè per entrar en el tatre veí, i, escoltant devotament la magnífica partitura verdiana, aplicava després al piano tots els efectes orquestals que podia”.

*La Renaixensa*¹⁴ d’uns anys més tard descriu al Vidiella del cafè de Les Delícies d’aquesta forma:

“Fa alguns anys, un aplech de joves tots artistes, qui no de professió, de cor, s’assentaven al entorn del piano del cafè de las Delicias aplaudint y celebrant las bellas, los cants delicats que d’aquell instrument sabia arrancar un d’ells mes que tots jove, de continent distingit, mirada penetrant y testa per demás simpática, cubierta per desordenada cabellera y encuadrada per lo borrissol de migrada barba que tot just sortint donava un misteri extraordinari á n’aquella melancólica á la vegada que enérgica fesomía. Qui allavoras lo veyá sense sentirlo adivinava en ell un artista de debó, qui’l sentia després, pensava y fins profetisava que ab lo temps lo seu nom havia de correr mon y havia per sí sol de fer estremar de goig lo cor de la gent que té la ditxa de sentirlo batre per la més artística de las bellas arts”.

*El Poble Catalá*¹⁵ també fa referència a aquest punt: “¡Si’n fa d’anys! El pianista Vidiella tocava en el Cafè de les Delícies y un aplec de jovent aficionat a la música embadalits amb sa delicada manera d’executar, anaven cada tarde a escoltarlo. Pocs eren els dies que l’esbart de dillettanti no’s reunís en la tauleta de prop del piano y en un d’ells, en que l’entusiasme els hi arribá a son grau més alt, cansats del mètode Charpentier y de l’Hirondelle et le prisioner, de Croizes, únic genre de música de que disposava la colla pera refinar son gust, redressarem nostre esperit, y atansantnos cap aont seia el mestre li demanarem humilment si’ns volía per dexeables”.

En el citat cafè acompanyaven sovint a Vidiella els seus amics escriptors, pintors, escultors, molts d’ells fundadors de la societat *Jove Catalunya*¹⁶. Entre les seves amistats que es dedicaven a la literatura hi trobem a Àngel Guimerà, Jacint Verdaguer, Josep Ixart, Francesc Bartrina, Narcís Oller, Joan Sardà, Joaquim Marsillach, Francesc Matheu, Apel·les Mestres, i dels seus amics artistes trobem a Simó Gómez, als germans Josep i Francesc Masriera, a Joan Llimona, a Lluís Graner i a Modest Urgell, entre molts d’altres.

¹³ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

¹⁴ Suñol, E. (1881). “Vidiella”. *La Renaixensa*.

¹⁵ *El Poble Catalá*. 14 de gener del 1905.

¹⁶ Entre els fundadors de la societat *Jove Catalunya* hi trobem a: Joaquim Bartrina, Iu Bosch, Martí Folguera, Àngel Guimerà, Josep Ixart, Francesc Mateu, Narcís Oller, Sardà i Carles G. Vidiella.

El contacte amb la societat *Jove Catalunya* ja no el deixaria durant tota la seva vida. Sens dubte això va fer que la seva afició per la literatura creixés i podem afirmar que Vidiella és un dels pocs músics que va saber crear-se una bona biblioteca. Joan Salvat dedueix d'aquí el fet que *“la seva conversació fos tan amena, tan espiritual, i el seu tracte d'una polidesa extraordinària”*. Salvat també ens aporta l'escrit del 1884 de Miró i Folguera per il·lustrar aquest aspecte:

“Aquella espontaneïtat que quan toca el piano fa que sigui simpàtic des del primer moment i que arrastra a En Vidiella i al públic a fondre's en una sola massa, a glatir amb un sol cor i sentir un entusiasme igual, existeix, també, en tots els demés actes de la seva vida. Tot quan diu és espontani i franc; així com sentat al piano interpreta tot ço que sent, conversant diu també tot ço que pensa. Sens ésser molt erudit en cap ciència, resol moltes vegades ardues qüestions amb una discreta observació; sa conversa viva i xispejant, acompanyada de sa mirada oberta i incapable de la hipocresia, fan que tothom que el tracti una vegada sigui amic seu; ...”

Com a anècdota apuntarem que l'any 1876, quan Vidiella tenia vint anys, va participar en un homenatge poètic que es va fer al mestre Joan Goula¹⁷. En l'acte es van llegir poesies de Joaquim Maria Bartrina, Emili Coca y Collado, Àngel Guimerà, Isidre Reventós, Juan Tomás Salvany, Francesch Ubach y Vinyeta i del mateix Carles G. Vidiella.

A més del seu amor per la lectura també va professar una gran afició per la pintura. Com explica Rafael Benet¹⁸, Vidiella era amic dels estudiants de pintura de Can Galí, i sempre s'havia relacionat amb artistes de totes les generacions.

“Carles G. Vidiella fou un amateur de totes les arts. Jo el tinc present encara amb l'aire dels darrers temps – corbat, més pel pes de la seva sensibilitat afinada que pel pes dels anys-, visitant les galeries barcelonines d'exposicions d'abans de la guerra.

¹⁷ “Homenatge poètic al mtre. Joan Goula la nit de son benefici en lo teatre principal de Barcelona. 14 de juny de 1876”

*“Si tú fueras tenor compararia / tu voz al coro arpado de las aves / que con notas tiernísimas, suaves da encantos nuevos á la selva umbría.
Si barítono ó bajo, yo diria / que recuerdo tu voz las notas graves / de las olas del mar que hunden las naves /con cantos de salvaje melodia.
No eres tenor, barítono ni bajo: / pero al sol compararte bien pudiera / que hace cantar las aves, sin él solas
ó á la luna cuyo improbo trabajo / es dirigir desde su escelsa esfera / el ritmo de los cantos de las olas”
Cárlos G. Vidiella”.*

Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.

¹⁸ Benet, Rafael. (1934). “El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella”. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Vegeu Annex VI, p. 462.

*Veig la seva figura alta i senyora, sota la llum zenital de can Parés, recolzada suaument en el bastó de passeig; la seva mirada penetrant –encisada- interrogant-me sobre les obres dels artistes tot just arribats a la palestra”.*¹⁹

La seva casa al Passatge Permanyer barceloní va contenir una bona col·lecció de quadres i records d'amics artistes. Així s'hi trobaven, entre d'altres, dibuixos i pintures del seu bon amic Simó Gómez, retrat de Vidiella pintat per Francesc Miralles quan ambdós es trobaven a París l'any 1878, pintures del pintor Joan Llimona, pintures de Joan Brull, retrat de Vidiella per Ramon Casas l'any 1892²⁰, i un llarg etcètera²¹.

Encara que Vidiella va disfrutar sempre de la companyia de molt bons amics, no es deixava veure massa en societat ja que es tractava d'una persona summament discreta. Com assenyalava Salvat: *“Vidiella es reclusa voluntàriament a casa seva”*. Aquest retraïment era degut, entre d'altres coses, al seu caràcter extraordinàriament temorós. Així, i per mostrar aquest caràcter, podem dir per exemple que tenia por a que es malinterpretessin o es tergiversessin les seves paraules, i això feia que no es manifestés públicament: *“així estava exempt de donar opinions i exposar son criteri davant d'altres persones que no fossin de la seva intimitat”*.

Un altre tret del seu caràcter era la seva extrema sensibilitat que feia que l'organització i preparació dels seus recitals li produïssin una gran excitació nerviosa. És el que avui anomenem “track” o por escènica. L'haver de prodigar-se en públic li ocasionava veritablement molts mals de cap:

“Per sort, aquest aclaparament se traslluïa apenes en els primers números que executava; refet totseguit d'aquella impressió penosa, sorgia l'artista completament asserenat, per a escampar a l'entorn el divinal encís de les seves interpretacions magistrals”.

A més, era de tots coneguda la seva por als trons i a viatjar per mar. Joan Salvat també ho descriu:

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *“A començaments de gener de l'any 1892 Ramon Casas exposa un retrat ple de vida del pianista Carles Vidiella, que Casellas elogia dient que l'artista ens presenta el pianista en plena acció, davant el piano, les mans a les tecles, l'aire concentrat, serenament abstret per la interpretació d'una pàgina musical”* a Maragall i Noble, J. A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta. p. 52.

²¹ Benet, Rafael. (1934). “El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella”. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Vegeu Annex VI, p. 462

“A l’oir el primer trò llunyà s’esporguía ja de tal manera, que havia de deixar tot treball per recluir-se al lloc més segur de casa seva. (...) Igualment l’espantava el viatjar per mar. Gran empresa fou per a ell l’excursió d’un estiu a Mallorca; mes de passar l’Atlàntic per fer-se sentir a Amèrica, no se li podia parlar pas: l’espaordía”.

Robert Goberna²², alumne de Vidiella, ens fa una prodigiosa descripció del seu mestre i de la seva especial constitució²³:

“Fué extraordinario, como decimos antes, en mecánica, por la sencilla razón que su mano estaba construida con una perfección indecible: sus dimensiones eran esbeltamente largas, sus dedos lógicamente prolongados, no tenían esa nerviosidad de las manos secas y largas, al contrario, era su mano carnosa, pero modelada con un primor admirable de dibujo, y la flexibilidad de las articulaciones obedecía con una prontitud desconcertante; los pasajes más difíciles los vencía con una seguridad y prontitud inverosímil; por esto no es difícil comprender este dominio absoluto de toda la técnica de la digitación pianística, la cual venció sin grandes esfuerzos; (...)”

També Robert Goberna l’any 1912 a *Las Noticias*²⁴ fa una altra menció a les mans de Vidiella:

“La mano del maestro Vidiella es de una pastosidad admirable y los pasajes más difíciles los ha resuelto él, con facilidad asombrosa, de modo que mecánicamente, no hay dificultades, que no las haya vencido nuestro admirado concertista, y con ser lo dicho muy importante, la tiene aún mayor, la interpretación sublime de las obras que pasan por sus maravillosas manos; es un modo de sentir excepcional y siempre su corrección está sujeta á una personalidad artística de un relieve que subyuga al oyente”.

En el mateix sentit trobem seguidament una descripció de Pascual per a *La Publicidad*²⁵:

“La mano de Vidiella, como pianista, sólo puede compararse a la izquierda de Paganini. Alto, fornido, con gran fuerza física, como el eminente genovés, no tenía rival en los pasajes de fuerza; sólo podía competir con él el agigantado Rubinstein. Un pasaje de octavas en un piano de resistencia, era un huracán que terminaba a veces en un acorde “plaqué”, cuya prolongada armonía era incomparable, pues Vidiella dominaba como nadie los pedales, así que paradójicamente se diría que “ligaba” las notas, sencillamente porque enlazaba las vibraciones”.

²² Robert Goberna (1858-1934).

²³ Goberna, R. (1915, octubre). “Carlos G. Vidiella”. *Las Noticias*.

²⁴ *Las Noticias*. 19 de gener 1912.

²⁵ Pascual, J.M. (1915, 5 d’octubre). “Un gran artista catalán: Carlos G. Vidiella”. *La Publicidad*.

Continuant amb la seva biografia cal esmentar que als anys 1876 i 1877 Vidiella va estudiar composició amb Anselm Barba²⁶, mestre de capella, compositor i organista de la catedral de Barcelona i de la parròquia de Santa Anna, i gran difusor a Catalunya de la figura de Wagner.

Posteriorment i gràcies a la protecció dels seus amics, que el van ajudar amb una pensió econòmica, Vidiella va poder anar a conservatori de París a estudiar amb el professor François Antoine Marmontel.

L'amic de Vidiella, Enric Gómez, gravador al boix, va ser decisiu en la futura carrera de Vidiella:

“Fou aquest, per l'admiració fervorosa que sentí per Vidiella, qui el guià, fins alguna vegada despòticament. A Enric Gómez fou degut el viatge del nostre pianista a París, ell fou “qui vigilà sense descans l'estudiositat de Vidiella, qui estigué sempre en correspondència amb ell, qui arribava fins a agafar el tren i traslladar-se a París quan les lletres esdevenien massa intermitents, per por que el seu amic músic no patís d'alguna malaltia –que no era altra cosa que la mandra d'escriure-; fou l'Enric qui es quadrà com un pare dèspota en certs moments de frivolitat, qui s'imposà, qui l'obligà a seguir avant fins a triomfar, recloent-lo, tancant-lo, segrestant-lo amb pany i clau i en la pròpia casa del carrer de Tapioles. Fou finalment Enric qui preparà el debut de Vidiella i qui treballà els seus grans èxits”²⁷.

No sabem exactament el dia que va viatjar cap a França, però sí endevinem que no va ser fins la segona quinzena del mes de gener de l'any 1878. La raó és la següent: Vidiella va contraure matrimoni amb Carolina Ponsà, natural de Barcelona, el catorze de gener de 1878 a la parròquia de Sant Pau de Barcelona²⁸. En Vidiella tenia vint-i-un anys i la Carolina en tenia vint-i-dos.

²⁶ Anselm Barba i Barraco (1848-1883).

²⁷ Benet, Rafael. (1934). “El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella”. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Vegeu annex VI, p. 462.

²⁸ Arxiu Municipal i Administratiu de Barcelona. Índex de matrimonis 1878. Data i lloc de la inscripció: 16 de gener de 1878 al jutjat de Sant Bertran núm. registre 235.

“(…) D. Ignacio Cantarell Pbro. Vicario de la parroquia de S. Pablo de Barcelona, certifico que en uno de los libros de Matrimonios de dicha parroquia se halla la partida siguiente= “En la Iglesia parroquial de S. Pablo de la ciudad de Barcelona á los catorce días del mes de enero del año mil ocho cientos setenta y ocho, dispensadas las proclamas conciliares por el muy Illre. Sr. Vicario General Capitular (sede vacante) sin haber resultado impedimento alguno habiendo precedido la licencia del mismo, el Rdo Sr. D. Ignacio Cantarell Pbro. Vicario de la presente parroquia con licencia de mí infrascrito Parroco de la misma, asistió y autorizó el matrimonio que celebraron en ella por palabras de presente según está ordenado por la Santa Iglesia de una parte D. Gumersindo Vidiella y Estevan; soltero, artista, de edad veinte y un años, natural de Arenys de Mar y vecino de la presente parroquia, hijo legítimo de D.

Es va tractar d'un matrimoni secret celebrat davant del sacerdot i de dos testimonis: els amics Enric Gómez i Perico Santaló.

L'amic i crític de *La Vanguardia* Josep Roca i Roca ho va explicar en un retrat que va fer de Vidiella l'any 1891 amb motiu dels concerts històrics²⁹:

“Por cierto que antes de irse á París realizó uno de los actos más trascendentales de su existencia. Vidiella que venía sosteniendo relaciones con la digna señora que hoy comparte su hogar, se unió con ella en matrimonio. Hizólo secretamente, valiéndose de dos amigos tan discretos como el gravador Enrique Gómez y el médico Perico Santaló, que le sirvieron de testigos, prometiendo no revelar á nadie del mundo aquel suceso, como así lo hicieron portándose como dos esfinges. El novio se fué de la iglesia al tren y la novia se volvió á su casa. Nadie se enteró de aquel suceso, ni las familias respectivas de los contrayentes, ni sus amigos más íntimos. Unicamente los dos testigos, y ambos como he dicho, se lo tuvieron callado. Vidiella al proceder de esta suerte, quiso dar una prueba de fidelidad á la digna compañera de su vida. Sólo un año después, cuando regresó de París, donde sufrió una fiebre tifoidea que le puso al borde de la tumba, supimos la historia singular de este enlace, que demuestra el temple de alma del artista”.

El matrimoni Vidiella van viure sempre l'un per l'altre. Com molt bé diu Salvat : la seva esposa *“amb un zel imponderable l'atenia en tot”*.

Vidiella va tenir un fill però suposem que va morir quan encara era molt petit³⁰. La seva família eren, doncs, la seva senyora, els nebots i el seu fillol.

Francisco y de D^a. María, consortes difuntos naturales de Tortosa y de Beceite respectivamente; y de la otra parte D^a. Carolina Ponsá y Bou, soltera de edad veinte y dos años, natural de Barcelona y vecina de la parroquia de la Concepción, hija legítima de D. Francisco y D^a. Francisca consortes difuntos naturales del Papiol, habiendo preguntado y entendido el mutuo consentimiento en presencia de los testigos D. Enrique Gómez y Polo, soltero gravador y D. Pedro Santaló y Castellón, casado fabricante, ambos naturales y vecinos de Barcelona. (...)”.

²⁹ Roca y Roca, J. (1891, novembre). “La semana en Barcelona”. *La Vanguardia*.

³⁰ “Si bé Déu disposà de l'existència del seu únic filllet...” a Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

2.4 PERÍODE ADULT

A partir d'aquest moment podem dir que la vida de Vidiella va estar plenament dedicada al piano, ja sigui en la seva tasca com a concertista, com en la seva faceta de professor. Aquest punt és el més important de la seva biografia i li dediquem de fet el gruix del nostre estudi. Els capítols quatre i cinc d'aquest treball ens mostraran la trajectòria artística de Vidiella i el seu mestratge.

2.5 MORT

Carles G. Vidiella va morir el quatre d'octubre de 1915 al seu domicili de Barcelona a l'edat de cinquanta-nou anys.

La mort li va sobrevenir de sobte, tot i que ja feia temps que tenia una salut molt delicada:

*“Ya de tiempo su salud era precaria; pero la misma persistencia de aquellos achaques evidentemente prematuros alejaba de sus amigos el temor de una catástrofe inminente (...)”*³¹

*“Feia temps que's sentia aqueixat per una malaltia, però malgrat la seva avançada edat, no s'esperava un tan promte i fatal desenllaç”*³².

La notícia de la seva mort va ser realment inesperada i aquesta sorpresa es tradueix en tota la premsa del moment. Josep Maria Pascual³³, arenyenc, i crític musical de *La Publicidad*, va reaccionar d'aquesta manera:

“¡Eso es un escopetazo por la espalda, amigo mío! -digo al compañero que me anuncia la inesperada muerte de mi egregio paisano.(...) Es un mazazo en la cabeza que por lo que me aturde no me deja coordinar idea alguna”.

De la mateixa manera, Lluís Roig³⁴, alumne de Vidiella, escriu:

³¹ *Las Noticias*. (1915, 5 d'octubre). “Carlos G. Vidiella”.

³² *El Poble Català*. (1915, 5 d'octubre). “En Carles G. Vidiella”.

³³ Pascual, J. M. (1915, 5 d'octubre). “Un gran artista catalán: Carlos G. Vidiella”. *La Publicidad*.

³⁴ Roig i Vidal, L. (1915, 9 d'octubre). “Carlos G. Vidiella”. *Diario de Tarragona*.

“El gran maestro, el pianista de reconocida fama mundial, a pesar de su modestia y repugnancia de exhibirse, el amigo leal, el hombre todo corazón y sentimiento, el que amaba a sus muchos discípulos predilectos con verdadera idolatría, acaba de pasar a mejor vida.

La noticia de su muerte me ha herido de una manera despiadada, brutal”.

Es pot afirmar que Vidiella es va morir treballant, quan estava encara en plena activitat pedagògica i concertística, encara que aquesta última ja fos de tant en tant. Es diu que en aquell precís moment estava esperant a un deixeble:

“Anteayer, a primera hora de la tarde, cuando estaba asomado al balcón de la que fué su vivienda, sita en el pasaje de Permanyer, (...) falleció repentinamente, teniendo un cigarrillo en la mano”³⁵.

La notícia de la seva mort va transcendir en tota la premsa³⁶, tant barcelonina com forana. Posem com a exemple el text del periòdic francès *Le Figaro*³⁷:

“On annonce de Barcelone la mort, à l’âge de cinquante-neuf ans, du grand pianiste Carles-G: Vidiella, si apprécié dans le monde musical.

M. Vidiella, qui avait été, à Paris, l’élève de Marmontel, a été, à son tour, le maître de plusieurs célébrités musicals”.

Vidiella va ser enterrat a l’endemà de la seva mort, el dia cinc d’octubre, a les tres de la tarda al cementiri de Montjuïc. L’acte va ser una esplèndida manifestació de dol a la qual s’hi va adherir tota la Barcelona artística de l’època. *La Tribuna*³⁸ en va fer la crònica:

“Ayer tarde fué conducido el cadáver del ilustre pianista D. Carlos G. Vidiella a la iglesia parroquial de la Concepción y después á su última morada, Cementerio del S. O., constituyendo el acto una gran manifestación de duelo.

³⁵ *El Diluvio*. (1915, 6 d’octubre). “Carles G. Vidiella”.

³⁶ Van anunciar la mort de Vidiella els següents rotatius: *La Veu de Catalunya*. 4 d’octubre de 1915. / *La Tribuna*. 5 d’octubre de 1915. / *El Noticiero*. 5 d’octubre de 1915. / *El Poble Català*. 5 d’octubre de 1915. / *La Publicidad*. 5 d’octubre de 1915. / *La Vanguardia*. 5 d’octubre de 1915. / *Las Noticias*. 5 d’octubre de 1915. / *Diario del Comercio*. 5 d’octubre de 1915. / *El Liberal*. 5 d’octubre de 1915. / *El Diluvio*. 6 d’octubre de 1915. / *Diario de Barcelona*. 6 d’octubre de 1915. / *El Correo Catalán*. 6 d’octubre de 1915. / *Diario de Tarragona*. 7 d’octubre de 1915. / *La Esquella de la torratxa*. 8 d’octubre de 1915. / *L’Avençada*. 9 d’octubre de 1915. / *Le Figaro*. 9 d’octubre de 1915. / *NewYork Herald*. 9 d’octubre de 1915. / *Mundo Gráfico*. 20 d’octubre de 1915. / *Música*. 20 de desembre de 1915. / , entre d’altres.

³⁷ *Le Figaro*. 9 d’octubre de 1915.

³⁸ *La Tribuna*. (1915, 6 d’octubre). “Entierro del ilustre artista Carlos G. Vidiella”.

El lujoso féretro que guardaba los restos mortales de Carlos G. Vidiella iba materialmente cubierto de coronas. Las restantes, que eran muy numerosas, fueron colocadas en una gran carroza.

El duelo lo presidieron los sobrinos, el ahijado y otros deudos del difunto, acompañados por un gran número de personalidades.

Recordamos, entre otras, a Granados, Pous y Pagés, Morera, Matheu, López Lloret, Millet, Gaudí, Pujol, Borrás de Palau, Pascual, Casanovas, Jordà, Martínez Gras, Roca y Roca, Pahisa, Labarta, Massó y Torrens, Guimerá, Ignacio Iglesias, ...

Descanse en paz el ilustre maestro y reciban su esposa, hermana y demás familia la expresión sincera de nuestro pesar”.

*El Noticiero*³⁹ amplia la llista d'assistents a l'enterrament amb els noms de “Bosch, Apeles Mestres, Conrad Roure, Galofre Oller, Reyes, Franck Marshall, Mas y Serracant, Marcet, Pellicer, Corominas (E.), Angelón, Narcís Oller, Joaquim Pena, Pella y Forgas, Fuxá, Farnés, Roger, Marqués, ...”.

La majoria de les institucions culturals de Barcelona van enviar mostres de condol a la vídua de Vidiella, així com molts dels seus alumnes. En el llegat de Vidiella de la biblioteca de l'Orfeó Català hem pogut tenir accés a aquestes cartes de condol. Les hem anotat a l'annex.

*El Poble Català*⁴⁰ ens transmet una imatge de l'enterrament més poètica tot incloent-hi la figura del deixeble com a principal afectat:

“A fora del passatge tranquil de les torres i els jardins hi havia la multitud que volia rendir l'últim homenatge al gran mort. A dins, el llarc de l'acera estreta, erem els més íntims els que sentien l'emoció d'aquell moment; els vells que havien sigut companys d'ell i que l'havien seguit en els seus triomfs, els joves que havíem passat estones de delícia escoltantlo en el saló recollit mentre les seves mans corrien sobre'l teclat. A dins del jardí, a dins de la casa, eren els deixebles predilectes, els que havien rebut les ensenyances seves, els que no podrán oblidar-lo mai. Assistíem a la mort d'aquells raríssims homes dels quals es pot dir, com deïem undia d'en Maragall, que no tenia cap enemic, que tots, bons y dolents; l'havien sentit amb la mateixa emoció: tots erem allí, sorpresos encara de la nova crudel que'ns havien donat el dia abans de la seva mort.

Però la deixeble, la noia que feia temps anava a sentir les seves ensenyances, no podia assistir a l'enterrament. Per això entre la munió dels homes, ella com mig avergonyida, va fer-se acompanyar per la serventa fins al passatge tranquil. Arribada a la reixa del

³⁹ *El Noticiero*. (1915, 6 d'octubre). “Los que mueren: Carlos G. Vidiella”.

⁴⁰ *El Poble Català*. (1915, 7 d'octubre). L'amic: “Ideari: Vidiella” .

jardí va mirar endintre, sense gosar entrar. Després va veure com s'enduien de la casa les corones, grans llaçades negres, flors de tardor, ofrena dels fervents. Potser entre aquelles flors hi havia un ram de la bona deixeble? Nò, la bona deixeble li retia el més sincer, el més pur dels homenatges. Quan tota la gent de la comitiva s'havia arreglerat fora el carrer, quan els cavalls s'enduien la carroça lúgubre amb les flors i les llaçades, llevores, un moment, vaig veure a la bona deixeble, del braç de la serventa, la mateixa serventa que la devia acompanyar cada dia en aquella casa per passar les hores d'estudi al costat del mestre venerat. La bona deixeble plorava. Tenia els ulls vermells, es mossegava els llavis. Com nosaltres que assistíem a l'enterrament, com els que havien ofert les flors de la carroça, la bona deixeble ofería al gran mort el preciós homenatge de les seves llàgrimes”.

Tota la premsa va afegir a la trista notícia els trets bàsics de la biografia de Vidiella, la importància de la seva escola pianística, i quasi tots, a més, van fer al·lusions a la seva excessiva por a presentar-se davant del gran públic. Aquest últim és un punt del que hem parlat abastament però creiem necessari reproduir alguns d'aquests comentaris:

Així, el *Diario de Barcelona*⁴¹ manifestava:

“(…) Pianista de relevantes méritos, podría haber alcanzado del público grandes ovaciones y haber llegado a tener un nombre famoso como concertista, si condiciones especiales de su carácter reservado no le hubieran alejado del gran público. Solo en la intimidad de un círculo reducido se manifestaban sus envidiables dotes de artista personal y sincero. La sensibilidad de su temperamento le hacía intimidarse ante el público”.

*El Poble Catalá*⁴² apuntava: *“(…) Llàstima gran siguié que un temperament sumament nerviós i amb certa aprensió als viatges li privés de fer correr pel món musical les grandeses del séu art”.*

Així mateix, *El Correo Catalán*⁴³: *“La nota de intimidación era, como decíamos, la característica del malogrado concertista, tan desconfiado de sí mismo que recelaba siempre de sus ya reconocidísimas cualidades, hasta el extremo de escatimar sus audiciones, que sin excepción, habíanse visto coronadas por el éxito más halagador”.*

Pascual⁴⁴ per a *La Publicidad* escriu: *“Vidiella era sumamente cobarde; cuando oía tronar se metía en la cama y se arrebujaba con una colcha de seda. Esta cobardía junto con imperiosas necesidades, fueron la causa de que el gran pianista no tuviera una fama mundial, después de recorrer, como hubiese recorrido, Europa y las Américas.*

⁴¹ *Diario de Barcelona*. (1915, 6 d'octubre). “El maestro Vidiella”.

⁴² *El Poble Catalá*. (1915, 7 d'octubre). “En Carles G. Vidiella”.

⁴³ *El Correo Catalán*. (1915, 6 d'octubre). “Carlos G. Vidiella”.

⁴⁴ Pascual, J. M. (1915, 5 d'octubre). “Un gran artista catalán: Carlos G. Vidiella”. *La Publicidad*.

Fué el maestro predilecto de alumnos pudientes y las mil o dos mil pesetas que ganaba mensualmente le engolosinaron, y aquí nació, aquí vivió y aquí ha muerto. ¡Qué lástima!”

Cal tenir en compte l'excel·lent homenatge que va tributar a Vidiella la revista *Il·lustració Catalana*⁴⁵ de mans de Lluís Millet. En aquest escrit es fa referència a la importància de l'interpreta musical i a la temporalitat de la seva tasca creadora. A més fa un estudi comparatiu entre la interpretació de Vidiella en els anys de joventut i la interpretació en la maduresa.

2.6 HOMENATGES AMB MOTIU DE LA SEVA MORT

El dia tres de juliol de 1917 a l'incomparable marc del Palau de la Música Catalana, es va celebrar un homenatge⁴⁶ al mestre Vidiella que ja feia temps que es venia organitzant:

“Un estol d'amics, deixebles i admiradors del mestre Vidiella, amb el dol encara de la seva mort sobtada i units en un sol sentiment, projecten rendirli l'últim homenatge perpetuant la seva memòria en un bust de marbre que guardi en ses sales el Palau de la Música Catalana”.

Es va obrir a l'efecte una subscripció, en la qual hi van figurar un centenar de noms, molts d'ells conegudíssims a Barcelona. Les llistes estaven obertes a la Llibreria Verdaguer, Rambla dels Caputxins, 5; Magatzem de Música “Dotesio”, Portal de l'Àngel, 1, i “Il·lustració Catalana”, Mallorca, 287⁴⁷.

⁴⁵ Millet, Ll. (1915, 10 d'octubre). “Memento”. *Il·lustració Catalana*. Vegeu annex VI, p. 422.

⁴⁶ Tota la premsa barcelonina va fer palesa aquest acte d'homenatge al mestre Vidiella. Així, entre d'altres, ho trobem comentat a: *El Correo Catalán*. 4 de juliol de 1917. / *La Vanguardia*. 4 de juliol de 1917. / *El Noticiero*. 4 de juliol de 1917. / *La Veu de Catalunya*. 4 de juliol de 1917. / *El Liberal*. 4 de juliol de 1917. / *La Tribuna*. 4 de juliol de 1917. / *Las Noticias*. 5 de juliol de 1917. / *Diario de Barcelona*. 5 de juliol de 1917. / *La Publicidad*. 5 de juliol de 1917. / *El Poble Catalá*. 6 de juliol de 1917. / *Il·lustració Catalana*. 8 de juliol del 1917.

⁴⁷ *La Veu de Catalunya*. (1916, 22 de febrer). “Homenatge al mestre Vidiella”.

L'entusiasme que va despertar aquesta iniciativa va fer que ràpidament es posés en marxa i, com dèiem, finalment, el tres de juliol de 1917, a dos quarts de deu del vespre, es va celebrar l'homenatge.

L'acte es va dividir en dues parts, la primera de les quals va consistir en descobrir el bust de marbre del pianista que va crear l'escultor Josep Llimona per a l'ocasió. Coronant el bust hi figura l'escut d'Arenys de Mar. Va ser col·locat al primer replà de l'escala principal del Palau de la Música Catalana, pujant a mà dreta, i encara hi és avui.

“La qüestió del emplaçament (del bust) podia donar lloch a vacilacions; però, al nostre entendre, la Comissió obrà discretament fugint de la via pública y preferint un clos adequat al art d'En Vidiella; era massa íntim per trèurel al trahut de la plaça ò dels jardins; afortunadament tenim aquexa institució admirable del Orfeó Català que, al axecar lo Palau de la Música Catalana, sembla assumir la representació més alta d'aquest art.

Allà, donchs, s'ha col·locat el bust d'En vidiella, molt apropiadament; tantdebò que sia exemple seguit per altres manifestacions consemblants que podrien crear poch a poch en aquell edifici una galeria de músichs ilustres de Catalunya.

*De la instal·lació, en lo primer replà de la gran escala, se n'encarregà'l reputat arquitecte En bonaventura Bassegoda qu'ha sapigut treure tot lo partit de les dificultats qu'oferia'l lloch y la situació entre columnes y vidrieres. Lo dimars, al inaugurarse aquest monument recordatori, les dexebles volgueren ferhi també materialment alguna cosa y l'ompliren de flors que totes elles anaren portant devotament al peu del bust”.*⁴⁸

Davant del bust, Francesc Matheu, president de la comissió organitzadora de l'acte, va llegir unes paraules molt emotives recordant la figura de Vidiella i va fer entrega solemne de l'obra de Llimona a l'Orfeó Català. Seguidament es va passar a la sala de concerts, i després d'un altre parlament per part de Matheu⁴⁹, Lluís Millet va llegir les

⁴⁸ *Il·lustració Catalana*. (1917, 8 de juliol). “L'homenatge a Vidiella”.

⁴⁹ *Il·lustració Catalana*. (1917, 8 de juliol). “L'homenatge a Vidiella”.

Les paraules llegides per Francesc Matheu van ser les següents:

“Si algú necessita aquesta lley d'homenatges, es, segurament, l'artista de la interpretació, que rès dexa després de la seva mort. En Vidiella, qu'ho fou en el grau més alt; el pianista eminent- jo diria únich- que'ns fèu fruhir les grans obres musicals filtrades per son temperament vibrant y esquisit; En Vidiella, mort, dexa en nosaltres, junt ab l'afecte perdurable d'una amistat y d'una admiració sinceres, lo recort d'aquelles delectacions qu'encara ressonen en lo fons de la nostra sensibilitat. Però'ls que l'hem sentit anirèem desaparexent com ell; sos dexebles, que guarden quelcom del séu esperit, desaparexeràn també tart ò d'hora; y llavos el nom d'En Vidiella, conegut sols de quatre musicògrafs erudits, fóra un enigma per la gent.

Los grans artistes d'aquesta mena sols passen a la posteritat per la escultura ò per la poesia que sovint donen lloch a la llegenda, y no tothom té la sòrt de la Malibran de trobar un Musset que en ses estrofes

paraules que va dedicar uns anys abans al mestre Vidiella a la *Revista Musical Catalana*⁵⁰.

Arribats a aquest punt reproduïrem el programa del concert-homenatge a Vidiella, interpretat per tres dels seus alumnes: Dolors Roig, Concepció Darné i Blai Net. El programa de mà que van rebre els assistents tenia com a introducció el “Parlament sobre Chopin”⁵¹ que havia escrit Vidiella l’any 1912.

Bach: *Preludi i fuga núm. 21*

Scarlatti: *Sonata en la*

Liszt: *Nocturn en la bemoll*

Scubert-Liszt: *Lo rey dels verns*

per la Srta. Dolors Roig

Beethoven: *Sonata núm. 26 (Les Adieux-L’Absence-Le Retour)*

César Franck: *Aria*

Ravel: *Jeux d’eau*

per la Srta. Concepció Darné

Alió-Vidiella: *Marxa fantàstica*

Vidiella: *Romança*

Chopin: *Preludi en si menor núm. 6*

Preludi en la bemoll núm. 17

Polonesa op. 26 núm. 2

Nocturn op. 27 núm. 2

Balada op. 47

l’immortalisi. Per fortuna, el nostre Vidiella ha tingut son escultor y son poeta que guardaràn son recort a les vinentes generacions.

Quan, en temps que vindràn,- que nosaltres no hi serèm, - algú pujant aquestes escales, s’aturi a contemplar el bust qu’ha modelat En Llimona y preguntí: “¿Qui era aqueix Vidiella?” algú altre, mostrantli un llibre escrit ab l’ànima, li respondrà: “Un gran artista. Llegíu aquestes planes d’En Millet”.

Ara les sentirèu.”

⁵⁰ Millet, Ll. (1913, setembre). “Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 420.

⁵¹ Vidiella, Carles G. (1916, febrer). “Parlament sobre Chopin”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex V, p. 414.

pel Sr. Blai Net

A l'any 1923 es va organitzar un nou homenatge a la figura de Vidiella, també al Palau de la Música Catalana⁵².

L'alumna de Vidiella, Carme Aznar, continuadora a Buenos Aires del mètode i pedagogia musicals del mestre Vidiella, de viatge a Barcelona va fer-se portadora d'una placa d'argent que portava una dedicatòria estesa entre els escuts de l'Argentina i Catalunya, reproduïts en or i esmalt. A més hi havia un pergami amb les signatures dels donants.

L'acte de lliurament es va verificar el dia dos de febrer a les dotze del matí, a la sala de juntes de l'Orfeó Català. Aquesta institució va correspondre amb paraules d'agraïment. També hi havia representants de l'Escola Vidiella de Barcelona que van obsequiar a la senyora Aznar amb un ram de flors, el qual va ser dipositat davant del bust del mestre.

A la festa hi van concórrer la vídua de Vidiella, Carolina Ponsà, la directora de l'Escola Vidiella, Carlota Giró, i molts dels alumnes.

*La Vanguardia*⁵³, entre d'altres, en fa la crònica:

“Ayer se celebró en el Palau de la Música Catalana el solemne acto de entregar una preciosa placa de oro y plata, con los escudos de Cataluña y la Argentina, dedicada a la memoria del maestro Vidiella, por las alumnas del Conservatorio que en Buenos Aires tiene doña Carmen Aznar, discípula que fue del insigne maestro.

Hizo entrega la sra. Aznar y recibió la placa el sr. Cabot, presidente del Orfeón Catalán, quién dió con bellas frases las gracias, recordando las relevantes cualidades del maestro Vidiella, y expresando toda la satisfacción que han de sentir todos los amantes de su obra al ver que atraviesa su recuerdo los mares y perdura en tierras tan lejanas.

*Después los alumnos, ex discípulos y profesores de la escuela Vidiella, obsequiaron a Doña Carmen Aznar con un precioso ramo de flores, que ésta colocó en el busto que del gran artista hay colocado en la escalera principal del Palau”*⁵⁴.

⁵² Trobem referències d'aquest acte als següents rotatius: *Diario de Barcelona*. 1 de febrer de 1923. / *Diario de Barcelona*. 6 de febrer de 1923. / *Las Noticias*. 3 de febrer de 1923. / *La Vanguardia*. 3 de febrer de 1923. / *La Veu*. 3 de febrer de 1923. / *La Publicitat*. 4 de febrer de 1923. / *D'ací i d'allà*. Març de 1923. núm. 63.

⁵³ *La Vanguardia*. 3 de febrer del 1923.

⁵⁴ També és interessant la descripció de l'acte que fa *Las Noticias*. 3 de febrer del 1923:

“Carmen Aznar, la celebrada pianista, ha regresado de Buenos Aires con una hermosa misión. A copia de trabajo, avalorado mayormente por sus dotes de artista y por su trato exquisito de mujer afable y

Finalment, el dia vint-i-set de juny de l'any 1932, a les cinc de la tarda, l'Ajuntament de Barcelona va fer el descobriment de la placa commemorativa en honor de Vidiella, al carrer de Pau Claris número 114, cantonada amb el Passatge Permanyer, justament a la casa on havia viscut el mestre Vidiella. La comissió organitzadora de l'acte va convidar a tots els amics i admiradors del mestre⁵⁵.

La inscripció diu el següent: “A IV d'octubre de MCMXV morí en aquesta casa on havia viscut XXXIII anys el meravellós i singular pianista Carles G. Vidiella que amb el seu art puríssim ennoblí el sentit musical de la nostra terra. In Memoriam MCMXXXI”⁵⁶.

També cal destacar que tant a Barcelona com a la seva vila nadiua, Arenys de Mar, hi trobem un carrer que porta el seu nom.

discretísima, se ganó una reputación en la metrópoli americana, que la recompensó con el aplauso en los conciertos y con las lecciones que afluyeron en sus cursos.

Rodeada de lindísimas discípulas, Carmen Aznar les presentaba modestamente sus enseñanzas bajo los auspicios del difunto maestro que en Barcelona le había modelado su personalidad artística. Y las señoritas porteñas aprendían a tocar el piano como si las guiara y corrigiera el difunto maestro Vidiella, que así sobrevivía más allá del Atlántico inmenso en una inefable y maravillosa conquista espiritual. (...)”.

⁵⁵ L'Orfeó Català va enviar una carta a Carolina Ponsà, vídua de Vidiella, fent referència a aquest homenatge i recordant la seva figura. Aquesta carta es troba al Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.

“L'Orfeó Català que ha professat, tothora, sincera admiració i afecte a l' eminent pianista i mestre en Carles G. Vidiella de grata recordança, i, que s'honora en servir en el seu “Palau de la Música Catalana” el preat bust de tan preclar artista, delicada ofrena dels seus deixebles i admiradors, vol avui, amb motiu d'altre escaient homenatge al Mestre, associar-se cordialment al solemne acte de col·locar una làpida en la casa en la qual visqué i morí, per tal de perpetuar la memòria del gran pianista que tant va contribuir a l'enaltiment de l'art en la nostra terra, no sols amb les seves famoses i pulcres execucions, sino també amb la seva intensa i acienada labor pedagògica.

La Junta Directiva de l'Orfeó Català que delegà la seva representació en aquell acte en el seu Mestre Joan Salvat, intel·ligent professor, demés, de l'Escola Vidiella, ha acordat fer constar, també, la satisfacció que li produïen aquests actes de reconeixença i agraïment a l'obra meritòria dels seus artistes, i, felicitar a V. pel goig de poder veure com és honorada justament la memòria del qui en vida fou el seu amantíssim espòs en Carles G. Vidiella, i, perpetuada amb la seva Escola i els seus deixebles l'obra educadora de l'il·lustre pedagog i artista.

Fent vots per a que Déu li dongui molts anys de vida, li trametem, distingida Sra., la afectuosa salutació d'aquesta Junta i Mestres.

Barcelona, 6 de juliol de 1932

El Secretari

El President

A la Sra. Carolina Punsà, Vda. Vidiella”.

⁵⁶ Montmany i Vidal, J. (1998). “Carles Gumersind Vidiella”. *Salobre*. Arenys de Mar.

Capítol 3:

Anys d'aprenentatge

3. ANYS D'APRENTATGE

En aquest tercer capítol parlarem dels dos grans professors que van formar pianísticament a Vidiella. Ens centrarem principalment, així, en la figura i la labor docent de Joan Baptista Pujol que va desenvolupar la seva tasca a la ciutat de Barcelona i en el mestratge que va dur a terme a París el professor Antoine-François Marmontel. D'aquest darrer cal dir que encara que només va treballar amb Vidiella durant quasi un any, va ser certament determinant en la seva educació per moltes raons que explicarem ben aviat.

És per això que encara que tenim molt poques dades del Vidiella com a alumne, hem cregut necessari fer un acostament a aquests pedagogs i a la seva metodologia pianística per tal de poder constatar i conèixer després l'aprenentatge i la posterior educació que en rebrà d'ells Vidiella. En aquest capítol no abordarem la tasca del mestre Anselm Barba que va ajudar a Vidiella en l'art de l'harmonia i la composició quan encara era molt jove. Les poques dades que tenim d'aquest punt les hem tractat al capítol segon relatiu a les dades biogràfiques del nostre personatge.

3.1. L'APRENTATGE A BARCELONA AMB JOAN BAPTISTA PUJOL

Com ja s'ha dit, Vidiella va començar a estudiar el piano sota el mestratge d'un professor anomenat Sevilla que era organista de l'església de Santa Mònica de Barcelona i sembla ser que al seu pare no li va fer massa gràcia en un primer moment: *"i encara que el pare no ho veia amb gaires bons ulls, puix sabia per experiència l'escàs profit pecuniari que reporta l'ensenyança, no tingué més remei que accedir a la vocació decidida d'En Carles, (...)"*¹. Aquesta primera reacció paterna també es troba subratllada a d'altres biografies:

*"La vocació de Carles era tan gran, que el seu pare va veure's obligat a cedir, després de provar de totes maneres, de torçar la vocació del seu fill"*².

¹ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). "Carles G. Vidiella". *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

² Miquel i Vergés, Josep Maria. (1932). "Carles Gumersind Vidiella". *Oreig*. Arenys de Mar.

Per la seva banda, De Arteaga i Pereira explica:

*“Y Gumersindo Carlos no sólo tocaba el piano á escondidas de su padre, sino que cuando de noche se hallaba éste entregado al descanso, despertábale su hijo con los más rabiosos é intempestivos cantos, que eran legítimo fruto de la continencia diurna”*³.

La vocació per la música el va acompanyar durant tota la seva vida, constituint un punt essencial de la seva persona:

*“Como nos había manifestado alguna vez, sentía con tal vehemencia la vocación a la especialidad musical que cultivaba, que no habría vacilado en elegirla tantas cuantas veces hubiese tenido que escoger una profesión, a pesar de los muchos sinsabores que el arte lleva consigo”*⁴.

Amb motiu d’haver tocat de forma pública en un local del Passatge del Rellotge de Barcelona, conegut amb el nom d’Exposició permanent, el va escoltar el professor de piano Joan Baptista Pujol, aleshores ja molt conegut i respectat per la seva tasca. Aquest va decidir, tot seguit, encarregar-se de l’educació pianística de Vidiella. El mestratge de Pujol va ser determinant en la posterior trajectòria artística del qui va esdevenir un dels seus millors alumnes: Carles G. Vidiella. És per això que, a grans trets, intentarem recordar la figura de Joan Baptista Pujol i la seva obra.

La personalitat de Joan Baptista Pujol⁵ tal i com expressa el seu deixeble Frederic Lliurat a l’excel·lent article dedicat a la seva memòria⁶, evoca el record del segle XIX a Barcelona⁷. Pujol va ser deixeble a Barcelona del fundador de l’*escuela catalana de piano*, Pere Tintorer⁸, i després es va perfeccionar al Conservatori de París amb el professor de piano Adolphe-François Laurent⁹. Al conservatori parisenc també va

³ Arteaga i Pereira, F. de. (1888). *Celebridades musicales*. Barcelona: I. Torres. p. 648.

⁴ *El Correo Catalán*. (1915, 6 d’octubre). “Carlos G. Vidiella”.

⁵ Joan Baptista Pujol i Riu (1835-1898).

⁶ Lliurat, Frederic. (1935, juliol). “Joan Bta. Pujol”. *Revista Musical Catalana*.

⁷ “juntament amb autors com Letamendi, Martí i Alsina, Simó Gómez, Caba, Mercader, Milà i Fontanals i Clavé, entre d’altres” a Lliurat, Frederic. (1935, juliol). “Joan Bta. Pujol”. *Revista Musical Catalana*

⁸ Pere Tintorer i Segarra (1814-1891).

“Entre los alumnos de Tintorer cuéntase Pujol, Martínez Imbert, García Vilamala, Sabater, Ernesto Marraco, Parera, Luisa Guerra, Elisa del Alamo, y un sinfín de profesores y concertistas meritísimos, cuya sola enumeración sería interminable.

*Juan Bautista Pujol era todavía un niño, cuando oyendo á Tintorer por primera vez, seducido por los primores del maestro y arrasados los ojos en lágrimas, fue á suplicarle que le diera lecciones (...)” a Roca y Roca, J. (1890-1891). “D. Pedro Tintorer y Sagarra”. *Revista Ilustración Musical Hispano-Americana*. Tomo II. p. 492.*

⁹ Va rebre les classes de Laurent de l’any 1852 a l’any 1859.

assistir a la classe d'harmonia de Napoléon-Henri Reber¹⁰, essent company d'estudis dels després celebradíssims compositors Georges Bizet i Jules Massenet.

Va ser durant el seu retorn a Barcelona des de París cap a l'any 1870 que va formar a molts dels seus alumnes a la seva acadèmia privada, anomenada Acadèmia Pujol. Pujol va fer un treball extraordinari ensenyant a futures figures del piano com Màrius Calado, Vicenç Costa i Noguera, Enric Granados, Joaquim Malats, Carles G. Vidiella, Ricard Viñes, Matías Miquel, Eduardo Lasberas i Joan Baptista Pellicer, entre d'altres. Tenim l'exemple del rotatiu francès *Le Ménestrel* que qualifica a Pujol de “*véritable cap de l'escola espanyola de piano. La majoria dels virtuoses i dels professors de renom d'Espanya han estat els seus deixebles*”¹¹.

Més endavant l'any 1886 va ser nomenat professor de la classe superior de piano de l'Escola Municipal de Música.

Una de les principals aportacions de Pujol va ser l'ampliació del repertori pianístic. Pujol, juntament amb Tintorer, va provar de normalitzar l'ensenyament del piano a la ciutat de Barcelona i va ser fonamental en el plantejament d'una nova escola pianística.

A mode de resum podem dir que quasi tot el que s'interpretava i sonava a les sales de concert durant el segle XIX estava relacionat amb el món de l'òpera i consegüentment totes les manifestacions musicals es veien influïdes per aquest gènere. Doncs bé, com podem veure, l'ambient pianístic d'aleshores era, en paraules de Frederic Lliurat, “*migrat i bastant decebedor*”: el repertori pianístic tenia un valor realment escàs. A aquesta situació s'hi sumava el fet que el nivell tècnic dels nostres pianistes era bastant baix i quasi es podria dir que la majoria eren uns “amateurs”.

Pujol va conèixer les noves tendències estrangeres i va fer molt per al ressorgiment de la música catalana. D'alguna manera va professionalitzar el pianisme català i li va donar la importància que es mereixia amb la introducció d'un repertori que s'allunyava molt del

¹⁰ Classes d'harmonia anys 1859-1860.

¹¹ *Le Ménestrel*. 8 de gener 1889. p. 15. “*véritable chef de l'école espagnole de piano. La plupart des virtuoses et professeurs en renom de l'Espagne ont été ses élèves*”.

que estàvem acostumats. Prova d'això és que quan Pujol es va dedicar a l'ensenyament pianístic, incloïa en el seu pla d'estudis el *Clave ben temperat* de Bach, una de les obres cabdals de la literatura barroca per a teclat, i una gran representació del piano del classicisme amb les *sonates* de Haydn, de Mozart i de Beethoven. També hi trobem una àmplia representació d'obres del romanticisme amb autors com Schumann, Chopin i Liszt, entre d'altres.

Vicenç Maria de Gibert¹² ens explica que Joan Baptista Pujol ja cap als anys 1870 va presentar algunes sonates de Beethoven en els seus concerts i es té la certesa que havia interpretat en concert fins i tot el *Trio en do menor per a piano, violí i violoncel*¹³. De Gibert inclou en aquest article dedicat a la recepció de Beethoven a Barcelona una petita referència a la biografia de Pujol, extreta del llibre *Celebridades musicales*¹⁴ del també professor de piano Fernando de Arteaga i Pereira:

“El señor Pujol como concertista es de los escasos hoy día que interpretan, esto es, que no son meros ejecutantes, sino que dan vida a lo que tocan..... Para formarse idea de esta interpretación es necesario comparar cómo ejecuta obras de tan distintos autores como Chopin y Beethoven, sus favoritos, y aún en este último composiciones como los primeros tríos de piano, de sabor clásico, y la Sonata en fa menor, llamada Appassionata, obra romántica de colosal inspiración, que Berlioz pone por encima de las Sinfonías y en cuya interpretación, que Beethoven aconseja buscar en la Tempestad de Shakesperare, alcanza Pujol la mayor altura a un artista puede llegar”.

De l'escrit de De Arteaga i Pereira, se'n desprenen una sèrie de característiques de la pedagogia pianística emprada per Pujol: com a pedagog posseeix el do de la transmissió, és molt clar en les demostracions que fa a l'alumne. Té la intuïció necessària per a corregir a l'alumne i una gran capacitat per a motivar-lo en l'estudi. El sistema d'ensenyament és clarament especialitzat i particularitzat: treballa intentant cercar la diferent personalitat de cada alumne segons els marca el seu propi talent, encara que té unes pautes comunes molt clares com són la tècnica de l'instrument i l'estil¹⁵.

¹² Gibert, V. M. de. (1927, 20 de juny). “De cómo Beethoven entró en Barcelona. V.”. *La Vanguardia*.

¹³ Creiem que es tracta del Trio op. 1 núm. 3 per a piano, violí i violoncel de Beethoven.

¹⁴ Arteaga i Pereira, F. d. (1888). *Celebridades musicales*. Barcelona: I. Torres. p. 569.

¹⁵ “Además de conocer íntimamente todos los recursos del pianista, de estar dotado de gran sentido crítico y analítico, posee el don de trasmisión,- primera cualidad del maestro,- el de persuadir, la claridad en las demostraciones; la intuición que descubre de una mirada el carácter del discípulo, sus defectos y cualidades; la rapidez y seguridad del juicio que le permite, para desenvolver éstas, para corregir aquellos, acertar con el empleo de los medios que le sugiere su fecunda imaginación y

També tenim el testimoni d'Enric Granados, il·lustre deixeble de Pujol, que descriu així al seu mestre:

*“Mi nuevo maestro era muy “poseur” y tenía voz de bombo. Sus palabras repercutían algunos metros a la redonda. Se escuchaba mucho, pero enseñaba bien. Era un buen profesor. Sabía hacer muchas cosas medianamente y se mostraba satisfecho de sí mismo. ¡Pobre señor! Hablaba bien el castellano, el catalán y el francés; tocaba bien el piano, componía, jugaba al tresillo, al billar y a la Bolsa. (...) Sus alumnos le admiramos durante mucho tiempo y lo defendimos con ardor. Se supo dar importancia. Hacía valer su autoridad. No nos permitía tener criterio; nos imponía el suyo. Yo no he estado conforme con este modo de proceder desde hace ya bastantes años”*¹⁶.

Pujol, a més d'intervenir directament en aspectes pedagògics del piano, també va ajudar a que es produís un canvi en l'activitat concertística barcelonina. L'any 1881 va organitzar conjuntament amb Bonaventura Frígola una temporada de concerts de la qual en van ser directors musicals Jules Massenet, amic personal de Pujol, i Camille Saint-Saëns. També va contribuir a que es representés per primera vegada a Barcelona l'òpera *Carmen* de Georges Bizet.

D'altra banda, Pujol organitzava regularment un concurs de piano del qual Vidiella en va guanyar el primer premi l'any 1872 a la casa de pianos Bernareggi. El concurs va comptar amb un jurat presidit pel mestre Pere Tintorer i format per Eusebi Font, Nogués, Biscarri, Obradors i Martínez i Balart¹⁷.

Continuant amb les seves aportacions, l'any 1888 va fundar una casa editorial de música que es trobava situada al Portal de l'Àngel barceloní -cantonada amb el carrer de Santa Anna-. La casa editorial Pujol va aconseguir la representació de les grans cases

finalmente saber adquirir gran ascendiente moral sobre el discípulo, infiltrarle el amor al estudio, estimulándole y haciéndole agradable y fácil.

Su sistema de enseñanza es especial para cada discípulo, y nos parece que está en lo cierto: á todos da cualidades comunes, las que se refieren al mecanismo y estilo; a parte de esto, descubre en cada alumno la menor partícula de personalidad y trabaja para desarrollarla, produciendo de esta manera, en lugar de calcos más o menos exactos de sí mismo, individualidades originales de mayor ó menor importancia según su talento”. Extret també del llibre de Artega i Pereira, F. d. (1888). *Celebridades musicales*. Barcelona: I. Torres. p. 568-569.

¹⁶ Vila San-Juan, P. (1966). *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados. p. 57.

¹⁷ Aviñoa, X., Carbonell, J. & Cortés, F. (2000). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Del Romanticisme al Nacionalisme : (segle XIX)*. Volum III. Barcelona: Edicions 62. p. 16.

editorials estrangeres Breitkopf i Härtel, Bessel, Schlesinger, Rahter, Bote i Bock i Decourcelle entre d'altres.

Com podem apreciar, Pujol va ser un personatge summament polifacètic, encara que com a pianista no es va fer sentir molt en públic. Frederic Lliurat diu que el públic el cohibia. Tot i això Pujol va ser un intèrpret de gran qualitat. Això es fa evident tenint en compte el seu mecanisme pianístic perfecte, la seva gran varietat d'atacs i les diferents articulacions que emprava, el nou i intel·ligent ús dels pedals, i sobretot en la qualitat del so: un so vellutat totalment contrari a un so percudit¹⁸.

Se'n destaca també per la crítica entesa el seu modèlic rubato: *"I el rubato sorgia dels seus dits naturalment, sòbriament, i en el seu lloc. Pujol era, doncs, un executant delicat, traçut, personalíssim"*¹⁹.

3.1.1 Trets característics del mètode: "Nou mecanisme del piano"

Pujol va publicar un mètode de piano quan ja tenia una gran experiència com a professor: s'anomena *Nuevo Mecanismo del piano*²⁰. En aquest punt n'apuntarem els trets característics. Tal i com explica Montserrat Bergadà a la seva tesi doctoral, en el *Nuevo Mecanismo del piano* hi trobem una influència important de la tradició francesa pel que fa a la metodologia del piano emprada²¹.

¹⁸ "Las cualidades de Pujol, prescindiendo de su talento de interpretación, como mero ejecutante, son excepcionales: mecanismo igual, puro, poderoso y lleno de delicadeza que le permite ejecutar sin el menor esfuerzo los pasajes de bravura y los diseños sutiles y finos de los arabescos; por medio de la variedad de ataques y articulaciones, unido á una gran independencia de los dedos, saca del piano diferentes y variadas sonoridades, que combinadas con claridad permiten al oyente seguir los diversos dibujos melódicos que juntamente combina el compositor, presentados en la perspectiva que corresponde á su mayor ó menor interés; un nuevo é inteligente empleo de los pedales (...); y finalmente, una calidad de sonido aterciopelada, por así decirlo, que en los cantables, por la bien entendida graduación de sonoridad, no parece producto de percusión, que tal es el del piano, sino más bien como si saliera plasmado de las manos del ejecutante" a Artega i Pereira, F. d. (1888). *Celebridades musicales*. Barcelona: I. Torres. p. 569.

¹⁹ Lliurat, F. (1935, juliol). "Joan Bta. Pujol". *Revista Musical Catalana*.

²⁰ Pujol, J.B. (1895). *Nuevo mecanismo del piano*. Unión española. Barcelona.

²¹ "La méthode de Pujol inclut des exercices traditionnels. Les explications qui les accompagnent sont d'une grande valeur et nous permettent de connaître les éléments privilégiés de son enseignement, à savoir le doigté « naturel » et l'utilisation des pédals" a Bergadà Armengol, M. (1997). *Les pianistes*

A l'inici del llibre, Pujol explica que totes les innovacions de l'obra són fruit de la seva llarga i laboriosa experiència com a professor, de conscients investigacions i d'una convicció molt arrelada. A més, continua dient que tot el que s'hi troba està totalment comprovat i provat, ja sigui per ell mateix o pels seus nombrosos alumnes.

També a l'encapçalament del mètode Pujol escriu que els exercicis que s'hi troben conformen la totalitat de la tècnica pianística:

“Como abrigo la opinión de que toda persona que domine perfectamente la posición fija con todos los dedos libres, las escalas de notas sencillas, los arpeggios, la articulación de muñeca y de antebrazo (octavas y acordes), las escalas de terceras, y la posición fija con notas tenidas, posee por completo el mecanismo del piano, sólo he incluido en mi obra estos ejercicios”.

A més, també en aquest preàmbul, fa referència al fet que l'aprenentatge de l'instrument varia segons les diferents característiques i/o circumstàncies que posseeix cada alumne. Els trets “intel·ligència”, “aptitud física”, “talent”, “coneixements” i “caràcter” del deixeble són uns ítems que faran que sigui diferent i única la manera d'aprendre. I, dit això, confia plenament en el bon criteri dels professors que utilitzin la seva obra.

Abans d'abordar els diferents exercicis del mètode, fa referència a uns conceptes que cal tenir en compte: el primer fa esment al seient²² que cal utilitzar quan s'estudia el piano. Pujol diu que cal treballar en un seient amb respall per fet que té més estabilitat que una banqueta i a això s'hi afegeix el fet que pot proporcionar estones de descans a l'estudiant quan aquest s'hi recolza. És ben curiós el fet que Pujol demani respall al seient per poder-se repenjar en els moments de descans i cal afegir que també permet repenjar-se a la cadira si s'està treballant un passatge a mans separades durant l'estudi.

catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne. Tesi Doctoral. Université François Rabelais (Tours, França). 1997. p. 32.

²² “Del asiento”: “La persona que toca el piano ha de sentarse en silla, y nó en taburete: el taburete no reunirá nunca las siguientes necesarias condiciones que puede reunir la silla: á saber: estabilidad y solidez (nada de roscas, que se desgastan y trastornan el equilibrio), asiento firme (...) y en plano algo inclinado hacia delante: respaldo, con una superficie bastante extensa, para que, en los momentos de descanso, pueda el cuerpo recostarse” a Pujol, J. B. (1895). *Nuevo mecanismo del piano*. Unión española. Barcelona. p. 2.

Val a dir que els inconvenients que troba Pujol en el tamboret no hi serien avui perquè els tamborets o banquetes actuals són estables i sòlids. Intuïm que possiblement no existia aquesta estabilitat en aquells moments.

El següent punt fa referència a la posició del cos²³, a la posició del braç²⁴, i finalment a la posició de la mà, que ha d'estar recollida i en repòs, sense cap tensió²⁵. Com diu Pujol al seu mètode: *“Ésta es la posición más natural, y la que, por lo mismo, permite más independencia; y á voluntad, con ella, ó más energía, ó más flexibilidad”*.

Cal dir que trobem prou similituds entre la postura natural demanada a la mà per Pujol i la que volia i preconitzava Frederic Chopin. Com apunta Luca Chiantore²⁶: *“toda la reflexión de Chopin se mueve a partir de la coincidencia entre la morfología de la mano y la construcción del teclado”*.

També coincideix Pujol amb Chopin quan assegura que l'escala de do major és la que té una major dificultat. Chopin diu que és degut a que no hi trobem cap *point d'appui*, o el que és el mateix: els anomenats “dits llargs” no ocupen en cap moment les tecles negres. Pujol ho corrobora dient que l'escala més complicada és aquella en la qual hi ha més canvis de posició entre tecla blanca i tecla blanca, i sens dubte l'escala en la qual trobem més aquesta problemàtica és la de do major.

“És inútil començar a aprendre les escales del piano per la de Do major, que és la més fàcil de llegir i la més difícil per a la mà, ja que en ella no hi trobem cap punt de recolzament. Es començarà per una escala que col·loqui la mà de la manera més

²³ “De la posición: El cuerpo debe estar cómodamente vertical, sin erguirse, ni tocar el respaldo de la silla; como no sea en los momentos de descanso” a Pujol, J. B. (1895). *Nuevo mecanismo del piano*. Unión española. Barcelona. p. 3.

²⁴ “El brazo, desde el hombro al codo, algo oblicuo hacia delante: el antebrazo casi horizontal, desde el codo hasta el arranque de los dedos, y un poco más alto que el nivel del teclado” a Pujol op. cit. p. 3.

²⁵ “Los dedos arqueados, y el 2, 3, y 4, bien adentro de las teclas blancas, pero sin rebasar la línea de las negras: cada uno de los dedos en contacto con la tecla que le corresponda: el 2, 3, 4, y 5, por la parte media de su pulpejo; el 1, por el lado externo de su falange libre, y á raíz del nacimiento de la uña, determinando, con el 5, una línea paralela á la rasante del teclado: es decir, como se hallarían los cinco, un momento antes de bajar las teclas por una presión simultánea” a Pujol op. cit. p. 3.

²⁶ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Alianza música, 77. Madrid: Alianza. p. 311.

*senzilla, ocupant els dits llargs les tecles altes (tecles negres): per exemple, Si major*²⁷.

L'esquema utilitzat per treballar les diferents dificultats en l'estudi del piano és ben semblant a l'emprat per d'altres mètodes de l'època. El que sí els diferencia és que Pujol proposa noves formes d'abordar aquestes dificultats.

Pujol es preocupa de cercar exercicis que enforteixin els dits quart i cinquè d'ambdues mans, que per naturalesa són els més febles, i que, en canvi, a l'hora de tocar han de sonar "iguals" a la resta, amb la mateixa intensitat i qualitat. De tota manera, el treball que proposa és sempre progressiu, "*proporcional, y sin violencia alguna*" i sense que provoqui cansament en el deixeble.

Tenim l'exemple d'enfortiment dels dits quart i cinquè tot treballant les escales de la manera que ell proposa: repetint les dues primeres notes més greus i les darreres notes més agudes. Pujol diu que aquesta forma de treballar les escales presenta grans avantatges: en primer lloc mesura exactament els valors, donant un marcat accent rítmic. A més com que insisteix en les dues notes greus i en les dues superiors més agudes, s'afirma la correcta posició d'ambdues mans.

Troblem com a principi cabdal del mètode Pujol el treball lent al començament de l'estudi d'un exercici o d'una obra, i, sobretot, el treball a mans separades. La velocitat no serà permesa fins que s'hagin assolit els objectius que es demanen en una velocitat inferior:

"Apresúrese el movimiento; pero muy por grados, y en cuanto lo permitan los progresos del discípulo; y sólo hasta una celeridad relativa".

Pujol proposa treballar els exercicis del llibre de diferents maneres: primer amb una gran articulació i amb vigor, o el que és quasi el mateix: amb una dinàmica *forte*. Després, més endavant, ja es podrà estudiar amb una articulació *legato* suau: amb els dits sempre en contacte amb la tecla, a velocitat superior i molt més piano. Aquest

²⁷ Chopin, F. (1993). *Esquisses pour une méthode de piano*. Ed. Jean Jacques Eigeldinger. Flammarion. Paris. p. 66.

darrer aspecte és molt important: a més de treballar articulant vigorosament un fragment donat, s'ha de treballar legato i emprant totes les diferents dinàmiques.

De l'anàlisi del *Nuevo Mecanismo del piano* se'n desprèn que el treball proposat a l'alumne és raonat ja que sempre es demana que passi pel sedàs de la raó, de l'intel·lecte. Sempre que es fa un exercici es demana que el deixeble tingui cura de la igualtat del so, de la simultaneïtat de les mans en l'atac, de la recerca d'una posició correcta tant de les mans com del cos, de l'execució dins d'una pulsació regular. Si es té cura d'aquests paràmetres, no es poden practicar aquests exercicis sense raó, simplement per mera repetició o automàticament.

A continuació s'explica en el mètode un conjunt de “regles generals de l'estudi per a la major part d'aquests exercicis”:

Pujol proposa en primer lloc un exercici de gran articulació de dit: s'ha d'aixecar el dit en línia vertical, i baixar-lo ràpidament, tot enfonsant la tecla fins al seu màxim de calada, amb tota la força possible. Es tracta d'un exercici de gran independència de dits, per anar buscant una bona resposta de cada dit individualment. Pujol defuig dels aparells mecànics o instruments artificials per tal d'exercitar la independència de dits i/o la igualtat de so. Cal fer notar que en aquella època era molt freqüent l'ajut d'aquests aparells.

Pel treball de l'articulació lligada Pujol apunta que de so a so no pot haver-hi superposicions: el dit que baixa la tecla ha d'aixecar-se en el precís moment que un altre dit ataquí una nova tecla: ni abans ni després. Quan es treballa amb les dues mans simultàniament s'ha de tenir en compte en tot moment que la percussió de les dues mans vagi completament junta.

Mentre s'estudia sempre s'ha d'anar corregint “sobre la marxa” i tenint en compte la correcta posició de la mà; al mateix temps s'ha de sentir la pulsació i ser conscients del ritmes proposats.

A la sèrie primera del mètode hi trobem els exercicis de posició fixa amb tots els dits lliures. És el que també s'anomena “*Exercicis de cinc dits*”. Aquests exercicis tenen per a Pujol una importància cabdal perquè, seguint les seves paraules, són la base del mecanisme. Pujol aconsella que aquests exercicis es treballin amb la màxima concentració, i per evitar que no fatiguin a l'estudiant, proposa que es duguin a terme moltes vegades durant el dia i pocs minuts cada vegada.

Per descomptat que es pot alternar aquest treball amb l'estudi de l'escala. No cal haver treballat la totalitat d'aquests exercicis per començar a treballar les escales. De fet amb el treball de l'escala el que es fa és sumar a aquest treball dels cinc dits el pas del polze.

A la sèrie segona s'aborda el treball de les escales diatòniques: quan fem les escales, la mà ha de conservar la posició indicada per als exercicis de cinc dits: és a dir, dins de cada posició, cada dit ha d'estar a sobre de la tecla que li correspongui. El polze ha de fer una flexió per tal de facilitar el pas dels dits que comencen una nova posició. La major dificultat per a conservar la posició la trobem a la mà esquerra quan pugem i a la mà dreta quan baixem. En els canvis de posició, el primer dit, una vegada començada la nova posició, ha d'anar-se col·locant, amb suavitat, sobre la seva tecla corresponent. Pujol aconsella, que mentre s'efectua aquest moviment, el professor pot guiar la mà del deixeble.

A continuació trobem en el mètode les escales diatòniques amb la digitació més emprada. Pujol considera que sempre que el pas natural ho permeti, els canvis de posició s'han de fer de tecla blanca a tecla negra, i de tecla negra a tecla blanca. Seguint aquest principi adopta, per a totes les escales susceptibles d'aplicar-se, una nova digitació²⁸, amb la qual cosa s'aconsegueix reduir a un sistema lògic i normal la

²⁸ Pujol fa un raonament d'aquesta nova digitació de les escales: “*Atendiendo á la conformación de la mano y á la posición respectiva de las teclas blancas y de las negras, distribuyo en dos grupos modelos, uno de tres notas y otro de cuatro, ó viceversa, las siete notas de toda escala diatónica con más de un accidente en llave. Estos grupos alternan de continuo, en las octavas sucesivas. Cuando el primer grupo no empieza por la tónica, ó por la supertónica, la escala, naturalmente, para permitir la formación de los dos grupos, debe tener más de una octava.*

Grupos modelos: al subir, los de la mano derecha comienzan con pulgar en blanca, y acaban en negra: los de la mano izquierda comienzan en negra, y acaban con pulgar en blanca” a Pujol, J. B. (1895). *Nuevo mecanismo del piano*. Unión española. Barcelona. p. 15.

digitació de les escales majors i la de les escales menors que obeeixen a la llei harmònica. També proposa practicar escales diatòniques distribuïdes entre les dues mans. En aquest cas les mans han d'estar molt a prop del teclat i tocar les escales sense moviments inútils.

Pujol proposa com a exercici excepcional aplicar la digitació de la escala de do major, a les escales de fa sostingut, do sostingut, la bemoll, mi bemoll, i si bemoll, majors i menors.

També trobem en el mètode de Pujol el treball de les escales hongareses. Recordem aquí que es tracta d'escales menors amb la quarta augmentada.

A la sèrie tercera s'ocupa dels acords, dels arpegis tríades majors i menors, així com dels acords quatríades de sèptima de dominant i de sèptima disminuïda. Pujol fa notar que en els arpegis s'ha d'evitar el defecte general d'interrompre el lligat en canviar de posició.

Per la seva banda, a la sèrie quarta hi trobem l'articulació del canell. Aquesta articulació del canell ha d'actuar lliurement, sense contracció ni resistència.

En aquest mateix apartat de l'articulació de canell, Pujol ens explica com hem d'actuar per tal de que sonin juntes les notes dobles: es tracta de que els dits en qüestió ataquin les tecles amb igual força i al mateix temps, simultàniament; els altres dits han d'estar en forma d'arc, flexibles, i sense moviment propi.

També utilitzem aquesta articulació de canell en les octaves de caràcter lleuger, o graciós, en la pulsació suau, i fins i tot en les octaves de mitjana força. Les octaves en fortíssim i enèrgiques, es faran amb l'articulació vigorosa de l'avantbraç.

Quan ens trobem amb un fragment on hi trobem aquestes octaves articulades amb el canell de forma continuada pot sobrevenir el cansament degut a la repetició. Pujol

proposa que no es deixi de treballar el passatge en qüestió, però disminuint l'articulació i alentint el moviment²⁹.

A més proposa una digitació nova i preferible per a l'execució legato de les escales d'octaves: utilitzant els dits 3, 4 i 5 per lligar, i sempre que la mà físicament ho permeti.

Més endavant es preocupa de l'articulació de l'avantbraç: la mà, molt a prop del teclat, prepara l'acord, l'ataca amb força, recolzant-se, i cedeix per a preparar l'acord següent. Aquesta articulació dóna seguretat a l'atac i evita la duresa que té tot acord articulat des de la distància.

Pujol també aborda les escales de terceres lligades: primerament hi trobem la digitació més usual d'aquestes escales i seguidament Pujol proposa una nova digitació per tal de permetre que hi hagi un perfecte legato. En les digitacions més usuals sempre ens veiem obligats a deixar anar una tecla abans d'atacar les dues següents. Això provoca que no tinguem el desitjat lligat complet. Llavors Pujol busca una digitació millor per tal de lligar completament aquestes terceres³⁰.

I després d'apuntar la nova digitació d'aquestes terceres dóna uns consells per tal de facilitar el treball d'aquesta nova digitació; demana que la mà sempre estigui flexible:

²⁹ “Nota: El procedimiento único para vencer por completo la fatiga que producen las escalas de octavas, es el siguiente: cuando la muñeca se cansa, persistase en el ejercicio, sin interrumpir el estudio; pero disminuyendo la articulación, y retardando el movimiento, hasta que la muñeca se halle relativamente descansada: vuélvase entonces progresivamente a la articulación y al movimiento anteriores, y repítase el mismo movimiento cuantas veces la muñeca resista; pero téngase cuidado en cesar, así que sobrevenga fuerza o contracción del brazo” a Pujol, J. B. (1895). *Nuevo mecanismo del piano*. Unión española. Barcelona. p. 64.

³⁰ “Comprendí, pues, que para ligar por completo, para poder bajar las dos teclas de todas las terceras, sin soltar las dos anteriores, era preciso eliminar las combinaciones antedichas. Después de largo tiempo, y de muy distintos y repetidos ensayos, hallé la siguiente fórmula, aplicable, con algunas variantes, á todas las escalas.

Derecha: 3 4 5 4 3 4 5 4
2 1 2 1 2 1 2 1

Izquierda: 2 1 2 1 2 1 2 1
5 4 3 4 5 4 3 4 “ a Pujol op. cit. p. 73.

en passar per sota de la mà els dits 4 i 5, se'ls ha de facilitar el moviment, posant la mà de forma obliqua amb suavitat, i posant molt endins del teclat la resta dels dits.

Pujol també fa referència al treball de posició fixa amb notes tenides o tenuto com a exercici molt bo per adquirir una bona independència dels dits. En aquest apartat també s'hi afegeix el treball del trinat.

Amb tot això i resumint veiem com Pujol fa unes aportacions molt interessants: troba una nova digitació per a les escales diatòniques majors i menors, per als arpegis i per a les escales de terceres.

Al final del mètode s'hi afegeixen dos apèndixs: un que fa esment a la digitació pianística i l'altre que fa referència a l'estudi del pedal.

El treball que fa de la digitació és bastant acurat. Proposa diferents digitacions segons es tracti d'escales diatòniques o cromàtiques. El mateix sistema l'utilitza en la digitació dels arpegis de sèptima de dominant.

Pujol proposa un principi: la digitació millor serà aquella en la qual els dits es trobin més propers a la tecla respectiva i més lliures per a articular³¹.

Trobem en aquest apèndix un seguit de passatges d'obres de Mozart, Hummel, Beethoven, Chopin, Weber i Rubinstein, entre d'altres. És en aquests exemples on podem entendre millor la manera com Pujol pensa i raona les diferents digitacions.

³¹ “Consecuencias necesarias de la aplicación de esta ley: abarcar, en cada posición, el mayor número de notas posible; evitar movimientos inútiles y pérdida de fuerza; dar a los dedos la mayor independencia, dentro de una completa unidad de acción.

Dos procedimientos coadyuvan al mismo resultado:

1. *el paso del 3 ó 4 dedo por encima del 5, y del 5 por debajo del 3 ó 4.*
2. *La retroacción del pulgar: es decir: su empleo, no como dedo inicial ó último, sino intermedio, de una posición.*

Por estos dos procedimientos se facilitan pasos de mecanismo, las más veces, casi insuperables” a Pujol, J. B. (1895). Nuevo mecanismo del piano. Unión española. Barcelona. p. 90.

A continuació trobem en el *Nuevo mecanismo del piano* un altre annex dedicat al pedal. Anotem i subratllem aquí que el pedal és importantíssim en l'escola pianística de Pujol³². Vidiella, Joaquim Malats, Enric Granados i Ricard Viñes, entre d'altres, seran uns continuadors fidels d'aquesta escola.

Mark Hansen fa un excel·lent article dedicat al pedal i a l'*escuela catalana de piano* seguint el mestratge d'Enric Granados i Frank Marshall³³. Comença l'article fent una breu descripció de l'escola catalana de piano iniciada per Pujol, donant a l'ús del pedal una importància cabdal :

“La escuela “catalana” de piano se caracteriza por su particular atención a la claridad de las voces, el color del sonido y, muy especialmente, por su sutil uso de los pedales. Se trata de una tradición iniciada por el pianista catalán Juan Bautista Pujol (1835- 1898), que fue maestro de virtuosos tan famosos como Enrique Granados, Ricardo Viñes y Joaquín Malats. Esta tradición se ha prolongado en el siglo XX a través de sus “herederos” pianísticos, Franck Marshall y Alicia de Larrocha”.

El primer que fa Pujol és definir el so que es produeix en el piano quan no s'acciona el pedal; seguidament descriu el so que s'emet quan s'acciona el “pedal ressonador” o pedal dret, i finalment tracta l'efecte del “pedal suau”, una corda o pedal esquerre. Quan s'acciona el pedal dret o ressonador es retiren els apagadors parcials de totes les cordes, i *“dejándolas libres, hace que el sonido de las cuerdas heridas por el martillo quede reforzado por las vibraciones de la demás”*.

I fent menció al pedal esquerre, apunta:

“Siempre que el buen gusto y criterio artístico lo aconsejen, el pedal suave, ya solo, ya en combinación con el resonador, es de uso indicado para obtener sonoridades murmurantes, misteriosas o aéreas. No produce nunca impurezas armónicas: permite, pues, conservarlo tanto tiempo como se quiera”.

Pujol explica, a més, referint-se als pedals, les infinites possibilitats sonores que existeixen quan es barregen els diferents pedals, les diferents dinàmiques mantingudes en la interpretació pianística i les diferents articulacions emprades:

³² Banowetz, J. (1999). *El pedal pianístico: Técnicas y uso*. Colección Pirámide música. [Madrid]: Ediciones Pirámide. Hansen, M. “El Pedal y la escuela catalana en las enseñanzas de Enrique Granados y Franck Marshall”.

³³ Ibidem, p. 255.

“Además, la acción del pedal suave, del pedal resonador, o de ambos juntos, presta al sonido matices característicos; y como a estos tres modos de acción pueden agregarse las diferentes pulsaciones y las articulaciones compatibles con ellas, resulta de aquí una diversidad de matices extraordinaria”.

A propòsit d'aquest nou ús del pedal De Arteaga i Pereira fa la següent reflexió en el seu escrit referit a Pujol³⁴:

“un nuevo é inteligente empleo de los pedales, combinados, siempre con pureza inmaculada, con las sonoridades que proceden del teclado, que aumenta el poder sonoro del instrumento, el cual, en ciertas combinaciones de los dos pedales con una articulación especial de los dedos que sólo hemos oído a Pujol, produce sonidos tan aéreos por lo sutiles y de tan poética sonoridad que justifican el dictado de celeste dado á uno de los pedales del piano”.

En aquesta darrera apreciació de Pujol sobre les infinites possibilitats dels pedals mancaria dir que també trobarem diferents matisos segons toquem en un determinat instrument o en un altre, i segons toquem en una sala o en una altra. Tots aquests factors units a la subtileza de l'ús dels pedals farà que la paleta de colors que se'n pugui extreure sigui completament infinita.

Pujol manifesta que l'ús d'un bon pedal és indispensable per obtenir l'expressió i l'estil necessari de cada obra. Pujol ja s'expressa en termes de color i de diferents timbres.

“El oportuno empleo de los pedales, y sobretudo, y con mayor frecuencia, el del pedal resonador, es, para la expresión y el estilo, cosa tan indispensable, que, sin dicho empleo, ni aún el pianista de más poderosa técnica y graduada pulsación, de más exquisito y justo sentimiento artístico, logra interpretar una obra musical con su verdadero colorido y carácter”.

Després d'aquests aspectes sobre el pedal ens explica quin és el pedal dret o ressonador adequat a les successions d'acords:

“póngase algo después del primer acorde, y quítese en el momento preciso de pulsar el segundo; vuélvase á poner despues del segundo, y quítese en el momento preciso de pulsar el tercero; siempre así. El pedal queda puesto, mientras la mano se levanta para preparar el acorde que sigue, y el ligado se obtiene matemáticamente”.

³⁴ Arteaga i Pereira, F. d. (1888). *Celebridades musicales*. Barcelona: I. Torres. p. 569.

Aquest pedal és el que actualment anomenem “pedal sincopat” o melòdic que ens serveix per a lligar perfectament les successions d’acords. Pujol il·lustra aquest pedal amb un nocturn de Chopin en el qual hi ha una successió continuada d’acords. És molt interessant veure com Pujol escriu: “*Póngase el pedal resonador una pausa de corchea después de pulsar el acorde*”. Aquesta subdivisió imaginària de les notes per tal de saber quan s’acciona el pedal va ser heretada pel seu deixebles.

Mark Hansen³⁵ escriu: “*Granados subdivide los valores de las notas en lo que llama valores reales e imaginarios, que constituyen la base del accionamiento y liberación del pedal. También establece su propio sistema de notación para el pedal. La subdivisión rítmica de Granados es la base de lo que comúnmente se llama pedal “sincopado”. La subdivisión imaginaria a la que Granados sometía a las notas y los ritmos del cambio de pedal están relacionados con la longitud de las propias notas*”.

Franck Marshall encara arribarà més enllà però el concepte ja el trobem, com hem vist, en Pujol:

*“Marshall construye su aproximación al uso del pedal sobre el concepto de subdivisiones imaginarias de las notas. Sus ejercicios para la aplicación de este concepto básico son extremadamente metódicos y precisos”*³⁶.

Troblem en el *Nuevo mecanismo del piano* exemples d’obres amb el pedal proposat per Pujol. Així ens trobem, entre d’altres, amb un *estudi* de Taubert per a la mà esquerra sola, amb la *Melodia en fa major, op. 3 núm. 1* d’Anton Rubinstein i amb l’adagi de la *Sonata op. 27 núm. 2* “Clar de lluna” de Beethoven. Aquest últim exemple és prou significatiu perquè podem veure quin pedal emprava Pujol en aquest Beethoven i molt possiblement aquest és el que va inculcar en el seu deixeble Vidiella.

“A pesar de la indicación “senza sordina” escrita por Beethoven, yo empleo el pedal suave; porque estoy convencido de que, dado el carácter de este adagio, Beethoven lo hubiera empleado también, si, en vez de los pianos de entonces, hubiese tenido los que hoy tenemos”.

Pujol només proposa pedal al quart temps de cada compàs, al damunt del darrer treset de corxeres quan tenim al baix un acord de rodona, i en el segon temps quan tenim al baix una blanca.

³⁵ Banowetz, J. (1999). *El pedal pianístico: Técnicas y uso*. Colección Pirámide música. [Madrid]: Ediciones Pirámide. Hansen, M. “El Pedal y la escuela catalana en las enseñanzas de Enrique Granados y Franck Marshall”. p.256.

³⁶ Ibidem, p. 259.

Pujol ho argumenta així: *“Aquí el carácter de la obra exige no sólo conservar la indispensable pureza armónica, y del sonido, sino además desarrollar el acompañamiento en notas ligadas y sin intermitencia alguna, pero límpidas, aisladas, libres de toda agena vibración”*.

Veiem com és molt important per a Pujol conservar la puresa harmònica i que per això, consegüentment, té molta cura de netejar els pedals perquè no ens trobem amb impureses de l’acord anterior. Més endavant diu que s’ha de tenir més cura del pedal en els passatges lents que en els ràpids o vius. El mateix passarà en les dinàmiques *forte* respecte a les *piano*. El que en una situació és bo, en l’altra serà *“insuportable”*, en paraules de Pujol. És a dir, exposa la diferència que ha d’existir en l’acció dels pedals segons la dinàmica i la velocitat en la interpretació. També posa l’exemple d’un passatge lent amb notes estranyes a l’harmonia. Es tracta del començament cadencial de la *Polonesa-Fantasia op. 61* de Chopin. És possible un pedal llarg si s’interpreta de la següent manera:

“Los acordes púlsense con vigor; los arpeggios tóquense pianissimo, y como de resbalo, ó acariciando las teclas: las resonancias aisladas de las notas extrañas quedarán envueltas, y absorbidas, por las resonancias fundamentales de los acordes y las similares de las notas armónicas. Estas cadencias, dichas así, son de un efecto delicioso: en forte resultarían insoportables”.

Seguidament posa exemples d’obres amb successions de notes ràpides on hi ha moltes notes estranyes a l’harmonia - *Presto* d’una *Sonata* de Weber, *Presto assai* del *Concertstück* de Weber-. Pujol és partidari de posar pedal però proposa posar pedals molt curts i canviats amb molta freqüència, per tal d’evitar les impureses harmòniques.

“Creen algunos que, cuando hay sucesión de notas rápidas, y muchas de ellas son extrañas á la armonía, debe prescindirse del pedal resonador. Los ejemplos siguientes, que no encierran ningún efecto especial, sirven para demostrar que no es peligroso ponerlo, con tal de que se tenga la precaución de quitarlo muy á menudo, para que el oído descanse de las resonancias no armónicas; ó de quitarlo justamente al pulsar la nota última, si el paso es muy corto. Poniendo así el pedal, se da más pastosidad al sonido”.

Finalment admet que el pedal moltes vegades no es pot marcar a la partitura degut a l’excessiva freqüència del seu ús i a la rapidesa de la seva utilització.

Ens posa com a exemple d'aquesta impossibilitat d'anotar a la partitura tot el pedal l'*Estudi núm. 3 op. 10* de Chopin.

Acaba aquest apèndix dedicat al pedal dient: “*El mecanismo del pedal resonador no llega á dominarse hasta que, por la costumbre de una educación y una práctica razonadas y atentas, el pié obra, en momentos determinados, como por sí solo, para coadyvar á la sonoridad necesaria*”.

La gran pianista catalana Alícia de Larrocha, hereva del llegat pianístic de Franck Marshall, contesta a diferents preguntes en el capítol dedicat al pedal i a l'escola catalana de piano de Mark Hansen:

“*De Larrocha subrayó vehementemente que la técnica del pedal es un elemento en evolución constante, algo que cambia con cada nuevo piano, salón o acústica. La escuela “catalana”, en su opinión, pertenece más a la intuición que a reglas aisladas, rígidas o preestablecidas. Añadió inmediatamente que las ideas sobre el uso del pedal de los libros de Granados y Marshall representan tan sólo una posibilidad y un enfoque. (...)*

Al preguntarle acerca de la unicidad de la escuela de piano “catalana”, frente a otras “escuelas” de pedagogía y ejecución, replicó que lo inhabitual no era el uso del pedal, sino que Granados y sus seguidores fueron la primera escuela de intérpretes en poner tanto énfasis en él, en su potencial para el sonido y sus aspectos pedagógicos”³⁷.

A arrel d'un concert ofert per Pujol a París el vint-i-dos de desembre del 1882 trobem una crítica a l'*Art Musical* on es tradueix el subtil ús dels pedals del mestre: “*L'emploi extraordinairement habile des pédales dont Pujol se sert, croyons-nous, d'une façon toute nouvelle*”³⁸.

Pujol va morir el 28 de desembre del 1898. El 1894, l'alumne Joan Baptista Pellicer va prendre el relleu del seu mestre a l'Escola Municipal de Música.

Aquests aspectes tècnics de l'escola pianística de Pujol inclosos al llibre *Nuevo mecanismo del piano* són molt importants i significatius a l'hora d'entendre el pianisme de Vidiella.

³⁷ Banowetz, J. (1999). *El pedal pianístico: Técnicas y uso*. Colección Pirámide música. [Madrid]: Ediciones Pirámide. Hansen, M. “El Pedal y la escuela catalana en las enseñanzas de Enrique Granados y Franck Marshall”. p. 262-263.

³⁸ G. Stradina. (1882, 28 de desembre). *L'Art Musical*. p. 402- 403.

3.2 L'APRENENTATGE A PARÍS AMB ANTOINE-FRANÇOIS MARMONTEL

Durant tot el segle XIX i sobretot a la seva segona meitat, molts músics catalans van dirigir-se cap a París per aprendre i rebre les influències dels seus centres musicals. Aquests “èxodes pedagògics”, tal i com els anomena Montserrat Bergadà, van ser molt freqüents³⁹. Vidiella no en va ser una excepció. A París Vidiella es va poder dedicar íntegrament a l'estudi del piano.

Enric Suñol per a *La Renaixensa*⁴⁰ ho explica: “*Y aquells amichs carinyosos, temerosos de que s’atrofiés lo géni del jove músich per la rutina y per la falta de nous horisonts y de més ample espay, acordaren ab noble desinterés fer un doble sacrifici: despendres del amich per un quant temps, y ajudarlo en tots conceptes pera que emprengués un viatge per Europa, sentís los grans mestres, coneixés l’art tal com s’entén en los grans centres y tornés no ja’l pianista del café de las Delicias, sino’l concertista consumat que sab conmourre un públich. Y’l jove artista partí, va coneixe’ls grans conservatoris, se fixá per fi en Paris ahont va rebre lliçons del gran Marmontel y per fi torná á sa benvolguda Barcelona ahont l’esperavan ab los brassos oberts plé’l cor de falagueras esperansas aquells amichs del café que han sigut com los gronxadors del bressol ahont s’ha fet, ha crescut y s’ha desenvololat lo nom del primer de nostres concertistas, lo nom d’en Cárlos Gumersindo Vidiella*”.

Ja la premsa del desembre de l’any 1877 anunciava la marxa de Vidiella cap a la capital francesa:

“El jóven y notable profesor de piano Don Cárlos Gumersindo Vidiella, debe partir uno de estos días para la capital de la vecina República á donde se traslada con el propósito de completar su instrucción musical dedicándose con ahínco al estudio todo el tiempo que sea menester”.

De ben segur que Vidiella va ampliar llargament el seu repertori durant la seva estada a París. Aquest coneixement de nou repertori, i de noves propostes estilístiques serà un dels principals motius pels quals va ser tan interessant i fructífera l’estada de Vidiella a París. A més, no cal oblidar que París, en aquells moments, era una de les capitals culturals més importants del món.

³⁹ “*Depuis l’époque Romantique, Paris est une des capitales européennes les plus favorables à l’ambition d’un jeune pianiste désireux d’amorcer une carrière internationale. C’est pourquoi, une fois leurs études terminées, la plupart des pianistes catalans décident de prolonger leur séjour et, pour certains, de s’y établir définitivement*” a Bergadà Armengol, M. (1997). *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l’étude des relations musicales entre la France et l’Espagne*. Tesi Doctoral. Université François Rabelais (Tours, França). 1997. p. 109.

⁴⁰ Suñol, E. (1881, octubre). “Vidiella”. *La Renaixensa*.

A continuació podem apuntar quines són les característiques de l'escola i l'estètica pianístiques del Conservatori de París durant el segle XIX⁴¹. Fonamentalment trobem una escola amb una pronunciació clara i matisada que dóna preferència al treball del detall. Es rebutgen, així, els grans gestos retòrics, no s'utilitzen massa els atacs de braç. A més hi trobem un escàs ús del pedal ressonador. Un altre fenomen típic del pianisme francès del segle XIX és l'anomenat "jeu perlé": es tracta de l'atac de la tecla ràpid i precís.

Antoine-François Marmontel és, segons molts estudiosos, el veritable pilar de l'ensenyament pianístic parisenc durant la segona meitat del segle XIX. Marmontel va succeir el 1848 al seu mestre Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman a la classe superior de piano i des de llavors el seu mestratge al Conservatori de París es va perllongar fins a l'any 1887. D'entre els seus alumnes podem destacar a Georges Bizet, Claude Debussy, Vincent d'Indy, Francis Planté i Louis Dièmer, entre d'altres.

*"Era un pedagogo serio, constante y preciso, y sus numerosos libros son para nosotros una insustituible fuente de información sobre el mundo musical de su época. Pero los repetitivos ejercicios de su École de Mécanisme explican perfectamente cuál era esa "disciplina técnica" contra la que su más célebre alumno, Claude Debussy se rebeló airadamente. De hecho, su auténtico testamento pedagógico, Conseils d'un professeur, nos confirma que Marmontel se situaba en perfecta armonía con las pautas que ya caracterizaban la técnica de Boïldieu: aborrecía los grandes movimientos del cuerpo, limitaba al mínimo el uso del pedal de resonancia y exigía un sonido bello y cantable, siempre comedido y nunca excesivamente amplio, realizado exclusivamente por medio del movimiento del dedo"*⁴².

En el llibre *Virtuoses contemporains*⁴³ Marmontel cita a Vidiella d'entre els alumnes estrangers que ha tingut a la seva classe de piano: *"Parmi les artistes étrangers qui ont obtenu des récompenses ou ont été admis au concours dans ma classe, je trouve comme Espagnols: Colomer, Cervantes, Trinidad de Imenez, Pauver, Castellanos, Vidiéla, Bau"*. Ara bé, cal remarcar que encara que Vidiella va rebre lliçons de Marmontel, no ho va fer com a alumne oficial del conservatori. En tot cas, i a banda d'això, és més que

⁴¹ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Alianza música, 77. Madrid: Alianza. p. 435.

⁴² Ibidem, p. 436.

⁴³ Marmontel, A. (1882). *Virtuoses contemporains*. Heugel. Paris. p. 299.

probable que, a més de les classes particulars que va rebre de mans de Marmontel, acudís d'oient a les classes del conservatori.

En el fons Vidiella que es troba a l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música conservem la targeta on el professor Marmontel cita a Vidiella per a la primera lliçó de piano. És una llàstima que no hi hagi escrita la data, encara que en el sobre hi figura l'any 1878. Diu així textualment:

“Monsieur,

Je vous attend demain matin mercredi à huit heures de matin pour votre première leçon.

croyez/ restez à ma sympathie

Marmontel”

Vidiella va tenir l'oportunitat de conèixer de primera mà el mestratge i la interpretació de les obres de Frederic Chopin i Franz Liszt gràcies al magisteri de Marmontel. Recordem aquí que Vidiella serà reconegut unànimement per la seva interpretació d'aquests dos compositors.

Marmontel va obtenir el “Premier Prix” a la classe de l'esmentat Zimmermann del Conservatori de París i a arrel d'aquest fet va tenir l'honor de ser tocar davant Chopin i Liszt dins una mateixa vetllada musical. És per això que el coneixement que té Marmontel de Chopin i Liszt és de primer ordre. Aquest contacte del pedagog Marmontel amb aquests dos grans pianistes, segurament que el va impregnar durant tota la seva carrera, a més d'influir en la seva manera d'ensenyar, i en el repertori que donaria als seus alumnes.

Marmontel diu que Chopin és personalíssim en l'art de conduir i modular el so, en la manera expressiva i melancòlica de fer les diferents dinàmiques i inflexions. A més reconeix en Chopin un gran mestratge en l'acció dels pedals: molta habilitat i tacte en la seva utilització, i, a més, un gran treball dels dos pedals emprats conjuntament i/o alternativament. Ho subratlla i compara amb tants pianistes del moment que no tenen

aquest do pel pedal, que toquen rutinàriament i sense experimentar aquest joc entre els pedals⁴⁴.

Marmontel destaca d'entre l'extensa obra de Chopin les *sonates* per a piano i els dos magnífics *concerts* per a piano i orquestra.

De Franz Liszt n'explica una cosa curiosa. Aconsella als seus alumnes que admirin el seu art, el seu gran temperament, la seva infinita destresa tècnica, però els alerta de no voler imitar-lo, perquè caurien en la paròdia: exagerarien els seus gestos, la seva manera de fer, i subratllarien els seus possibles defectes. I és per això que Marmontel diu que la fórmula ordinària de “escolta i imita”, no té raó de ser en el cas de Liszt.

Podríem pensar que Marmontel va dedicar la seva vida a formar a virtuoses del piano, però aquesta no va ser la seva fita més alta; només una petita representació dels seus alumnes van esdevenir grans concertistes del piano. Marmontel va ensenyar a futurs compositors, organistes, acompanyants, i finalment, i en gran mesura a professors de piano i de cant.

El mestre Marmontel, a més d'ensenyar el perfecte mecanisme del piano, desenvolupava sempre i paral·lelament la intel·ligència, els sentiments estètics dels alumnes i la capacitat per apreciar i estimar les obres d'art. Es tracta certament de formar el gust dels alumnes per tal de donar-los elements de criteri i de valoració⁴⁵. En definitiva, es proposa formar artistes.

Esbossada una mica la figura de Marmontel podem ara afegir els testimonis documentals que tenim de Vidiella del seu pas per París:

⁴⁴ “*Chez la plupart des virtuoses modernes, l'usage immodéré, permanent des pédales est un défaut capital, un effet de sonorité qui produit sur les oreilles délicates la fatigue ou l'énervement. Chopin, au contraire, en se servant constamment de la pédale, obtenait des harmonies ravissantes, des bruissements mélodiques qui étonnaient et charmaient*” a Marmontel, A. (1878). *Les pianistes célèbres. Silhouettes et Médailles*. A. Chaix et Cie. Paris. p. 4-5.

⁴⁵ “*Un mécanisme parfait est les plus sur moyen pour traduire la pensée des compositeurs, mais il faut toujours enseigner simultanément, parallèlement à la technique spéciale de l'exécution, la philosophie*

És interessant comentar que el dia u de maig de 1878 es va inaugurar l'Exposició Universal de Indústria i Belles Arts a París on Vidiella hi va participar interpretant diferents obres pianístiques a la secció espanyola de pianos del fabricant Bernareggi i Companyia⁴⁶. Aquest concert de Vidiella va tenir ressò en la premsa parisenca. Mossèn Josep Palomer⁴⁷ aplega el contingut d'aquestes crítiques.

Així, *Le Matin*⁴⁸ manifestava: “*El jove català que va delectar la concurrència distingida i “savant”, que acudí al concert i es fixà en les seves grans condicions pianístiques, promet ésser un dels grans artistes dels que es compten poquíssims exemplars*”.

*La Republique*⁴⁹, per la seva banda, escriu: “*Felicitem a Marmontel en felicitar el seu deixeble. L'un, és digne de l'altre. I no diguem res més. Sí, hem de dir, que ens seria grat que concerts com el de l'Exposició es prodiguessin*”.

Josep Maria Pujades en una breu biografia que fa de Vidiella a la *Revista de Sabadell*⁵⁰ recorda que :

“*En aquesta época verifica París sa famosa Exposició Universal (1878) y en Vidiella que tot just contaba vintidos anys, rebé l'encàrrech de tocar en la secció espanyola de pianos, lo que li valgué aplausos y elogis dels més autorisats crítichs de todas las nacionalitats, aplegats per aquell motiu en el colós cervell d'Europa, y la ferma amistad d'homens tan eminentes com en Ketten y en F. Hiller*”.

La *Gaceta Universal* barcelonina també anava informant a casa nostra dels avenços de Vidiella a París:

“*Varios son los conciertos que tienen lugar durante la primavera, la mayor parte dedicados á objetos de beneficencia. Ya que de conciertos hablo, creo que mis lectores tendrán verdadera satisfacción por una muy agradable noticia. Todos conocen al pianista Vidiella, que tan buenos ratos proporcionaba á los concurrentes al café de Las Delicias de Barcelona. Pues bien, Vidiella es ya una notabilidad en el arte. Es tan admirable en ejecución como encanta por su sentimiento.*

de l'art, le côté idéal, expressif, poétique, de l'interprétation” a Marmontel, A. (1882). *Virtuoses contemporains*. Heugel. Paris. p. 300.

⁴⁶ També se'n fa ressò d'aquest concert Rafael Benet al seu article «El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella» a *Bulleti dels Museus d'Art de Barcelona*. 1934, quan fa referència al retrat que el pintor Francesc Miralles va fer a Vidiella a París el 1878. Vegeu annex VI, p. 439.

⁴⁷ Palomer i Alsina, Mossèn J. (1993). *Siluetes d'arenencs. La Història d'Arenys a través de biografies*. Arenys de Mar. p. 277-278.

⁴⁸ *Le Matin*. 3 de maig 1878.

⁴⁹ *La Republique*. 3 de maig 1878.

⁵⁰ Pujades, J.M. (29 d'octubre del 1904). *Revista de Sabadell*.

En el taller de Miralles, Vidiella ha obtenido un triunfo en un improvisado concierto. En la Exposición Universal, Vidiella entusiasma ejecutando las mas brillantes composiciones, con los preciosos pianos de nuestro justamente celebrado fabricante Bernareggi y Comp.^a. Los artistas españoles están de enhorabuena”.

Podem assegurar que a més del mestratge pianístic que li va oferir Marmontel, va ser determinant per a Vidiella l’ambient musical i artístic que es respirava a París:

“(…) Si decimos que en la capital de Francia se perfeccionó, mas fue por la influencia del ambiente de una gran capital que por influjo de un maestro, aunque éste fuera un Marmontel: no necesitaba perfeccionamiento en cuanto a la técnica del piano el que habí sido discípulo predilecto de Pujol bastaba dejar a su natural desarrollo por efecto de la labor continua y del tiempo, los gérmenes de la enseñanza de éste”⁵¹.

A París va ser amic de coneguts artistes com Ferdinand Hiller i Eugène Ketterer. Hiller, en les seves memòries d’un viatge artístic per Espanya, fa esment del coneixement que té de Vidiella.

Diferents biografies apunten que Vidiella abans de tornar a Barcelona, va visitar Alemanya oferint-hi alguns concerts⁵².

3.2.1 Trets característics del mètode: “Consells d’un professor sobre l’ensenyament tècnic i estètic del piano”

Si ens volguéssim acostar al mestratge de Antoine-François Marmontel seria bo que analitzéssim el llibre *Conseils d’un professeur sur l’enseignement technique et l’esthétique du piano*⁵³. Es tracta d’un llibre-mètode que conté diferents apartats de la pedagogia pianística dissenyats per a dur a terme amb èxit la classe de piano. Els punts més importants que hi trobem són:

⁵¹ *Diario de Barcelona*. (1915, 6 d’octubre). “El maestro Vidiella”.

⁵² *Diario de Barcelona*. (1915, 6 d’octubre). “El maestro Vidiella”. / *El Poble Català*. (1915, 7 d’octubre). “En Carles G. Vidiella”.

⁵³ Marmontel, A. (1876). *Conseils d’un professeur sur l’enseignement technique et l’esthétique du piano. Suivis du Vade-Mecum du professeur du piano*. Hengel et Cie. Paris.

- Deures d'un professor davant de l'alumne i consells generals
- Durant la lliçó
- La tria del professor elemental i la importància dels primers aprenentatges
- De l'utilitat dels exercicis diaris
- La independència de dits i altres aspectes tècnics
- Consells d'estudi
- Catàleg de mètodes
- Estudis en grau de dificultat

En el llibre Marmontel escriu en el prefaci que ha volgut copsar l'experiència de més de quaranta anys dedicats a l'ensenyament. El llibre el dedica al seus alumnes que ja han esdevingut professors: "*à mes élèves professeurs*".

Al primer volum ens trobem amb els deures del professor davant dels alumnes i amb consells generals :

Com a consell primer tenim que el professor ha de treballar sempre amb l'alumne amb el màxim rigor. El mestre ha de fer tot el possible per obtenir de les petites coses la màxima perfecció, encara que en un primer moment aquesta perfecció només pugui ser relativa. Això s'ha de dur a terme encara que l'alumne tingui per objectiu tocar el piano com a aficionat.

Continua dient que el bon mestre és aquell que és capaç de mostrar amb el seu exemple el que vol demanar a l'alumne. Per tant, el professor sempre ha d'estar preparat tècnicament i tenir els mitjans i els recursos necessaris per tal d'exemplificar tot el que sol·licita a l'alumne. Marmontel diu que "*l'argumentation ex professo est ici la meilleure de toutes*".

A més el mestre de piano ha de conèixer bé les regles de l'harmonia, ha de tenir l'esperit d'anàlisi suficient, l'experiència, la capacitat de reflexió i el coneixement aprofundit de diferents mètodes i de diferents escoles. Tot això necessita molta

pacència però a la vegada s'ha d'aplicar amb fermesa. El professor requereix tenir talent comunicatiu per tal de poder explicar amb claredat allò que vol a l'alumne i fer-li estimar l'estudi.

Mentre s'està duent a terme la classe el professor ha d'enaltir el seu treball enfocant-lo, com hem dit abans, amb la màxima seriositat, ha de prestar tota l'atenció a l'alumne i evitar qualsevol moment d'impaciència o d'enuig. Durant la classe Marmontel aconsella no aturar l'execució del deixeble mentre toca. Cal esperar al final de la interpretació per a fer les correccions oportunes. En acabar la classe el professor ha de fer un resum de les observacions fetes i traçar el pla de treball per a la següent lliçó.

Un altre aspecte del que es parla és la importància de l'elecció d'un bon professor des dels inicis perquè ha de ser des del començament que s'ha de donar als nens l'hàbit d'un treball correcte i seriós. Marmontel subratlla que un bon treball a l'inici serà la garantia d'un bon treball a l'estament superior. Desaconsella insistentment el fet de procurar l'ensenyament elemental a un professor mediocre o que no està suficientment preparat. Cal tenir en compte aquí que un bon professor sabrà sempre quin és el millor repertori que caldrà anar assignant al seu alumne en cada moment.

Respecte a la regularitat de les classes en un inici, Marmontel assegura que les classes haurien de ser diàries i si no pot ser així, com a mínim s'haurien de donar amb la freqüència de tres vegades per setmana. A més constata que els alumnes no haurien de practicar mai sols. Sempre hi hauria d'haver un supervisor que controlés el treball del mestre mentre l'alumne practica.

Marmontel proposa, parlant de mínims, dedicar una hora diària al treball del mecanisme, mitja hora a la lectura a vista, i trenta minuts més a la conservació i perfecció d'obres ja sabudes.

L'estudi diari d'exercicis especialment escrits per a desenvolupar la independència, l'agilitat i la força dels dits, és de molta utilitat. Ara bé, aquest exercicis han d'anar

acompanyats sempre de la reflexió i la voluntat de l'alumne. Si no és així, no tenen cap profit ja que els exercicis no poden ser mecànics.

Marmontel també fa referència a que cal començar a mans separades i molt lentament en un primer estadi de l'estudi, i no seguir endavant si no s'ha resolt el passatge en qüestió en una velocitat més moderada. Els exercicis de cinc dits seran el treball més recomanat per adquirir la independència dels dits, una articulació ferma, una bona sonoritat i una igualtat perfecta. I a més ens hem de preocupar d'educar l'oïda per tal de treballar l'entonació, el mode i el ritme.

Cal anar en compte a com es dirigeixen aquests estudis. S'ha d'intentar no fatigar a l'alumne; cal conèixer on pot arribar cada individualitat i anar pas per pas. Marmontel proposa al final d'aquest apartat una sèrie de llibres que es poden emprar com a exercicis diaris, ja que assegura que no es pot passar cap dia sense practicar l'instrument: els llibres en qüestió són els de Carl Czerny, Henri Herz i Camille Stamaty.

Marmontel en el llibre *Les pianistes Célèbres* afirma que *El ritme dels dits* de Camille Stamaty és el tractat de mecanisme pianístic més complet, més lògic i més raonat que es coneix. El compàs, la independència dels dits i l'accentuació s'hi troben treballades en totes les seves diferents formes i amb un gran nombre de combinacions.

Seguidament al treball dels cinc dits, Marmontel passa a referir-se a l'estudi de les escales tant majors com menors, a les escales cromàtiques, a les escales de terceres i finalment a les escales de sextes. A més també comenta el treball de les escales cromàtiques en terceres, el treball dels acords i les octaves.

Marmontel proposa treballar tots els elements del mecanisme de la següent manera: "*Forte, piano, lligat, stacatto, amb les diferents varietats d'accents i totes les combinacions rítmiques que un treball reflexiu pot donar de si*". D'aquesta manera s'aprèn a modular el so, i a no avorrir-se.

Per tal de treballar la feblesa de la mà esquerra recomana treballar molt a mans separades i aconsella, a més, fer les escales de la següent manera: començar amb les dues mans a l'hora i després continuar amb la mà esquerra sola, sense interrompre la velocitat. D'aquesta manera es podrà jutjar fàcilment el grau de seguretat i d'habilitat adquirits. A més, recomana fervorosament treballar la forma musical de la fuga: la mà esquerra d'aquesta manera actuarà igual que la mà dreta. Cada veu cantarà independentment de la mà que la estigui tocant.

L'estudi acurat del trinat és unes de les millor gimnàstiques a fer per igualar l'atac del so, enfortir les mans febles, i aconseguir tenir els dits independents i "souples". Marmontel treballa el trino en totes les seves modalitats: trino de terceres, de sextes, d'octaves i trino acompanyant un cant amb la mateixa mà, entre d'altres.

Respecte a l'articulació lligada Marmontel fa els següents comentaris:

*"En els cantables, és a dir, quan es canta, amb expressió, amb ànima, amb passió; cal agafar-se al piano, al teclat, de molt a prop, i enfonsar profundament les tecles, i produir o obtenir, degut a l'atac i la pressió dels dits, una sonoritat vibrant, sostinguda i arrodonida. Al mateix temps, els ornaments de la frase es produiran també amb més amplitud, menys breus i, a l'hora, més arrodonits"*⁵⁴.

A continuació explica que el *Gradus ad Parnassum* de Muzio Clementi és l'obra més perfecta per a l'ensenyament que s'ha escrit fins el moment⁵⁵. Aquesta obra conjuntament amb les fugues de Haendel i de Bach són l'expressió més elevada de l'estil lligat. A més sosté que un músic capaç de tocar bé el *Gradus ad Parnassum* i el *Clave ben temperat* de Bach té un gran mèrit⁵⁶.

⁵⁴ "Ce qui importe surtout pour obtenir le legato, c'est d'éviter toute oscillation de la main et du poignet; car, sans cette précaution indispensable, les doigts ont beau serrer le clavier de près et s'efforcer de relier les sons entre eux, le mouvement de la main et la secousse imprimée par le poignet réagissent sur les doigts, et l'on a, malgré soi, un effet de martellement, un jeu santillé qui est l'opposé du legato" a Marmontel A. (1876). *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano. Suivis du Vade-Mecum du professeur du piano*. Hengel et Cie. Paris. p. 97.

⁵⁵ "Le Gradus offre aux élèves sérieux, à tous les artistes amoureux du grand art, le plus beaux modèles de goût, les exemples les mieux choisis dans tous les genres, style noble, sévère, gracieux, expressif, pathétique. Les études plus spéciales de mécanisme, de rythme ou d'ornamentation sont aussi admirablement conçues pour donner aux deux mains cette indépendance des doigts, cette liberté d'allures dont Clementi a formulé les règles avec tant de précision" a Marmontel, A. (1878). *Les pianistes célèbres. Silhouettes et Médaillons*. A. Chaix et Cie. Paris. p. 57-58.

⁵⁶ "Un musicien capable de bien jouer le Gradus ad Parnassum et le Clavecin bien tempéré de J. S. Bach, possède un mérite réel;" a Marmontel, A. (1876). *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano. Suivis du Vade-Mecum du professeur du piano*. Hengel et Cie. Paris. p. 101-102.

Seguidament, Marmontel en el seu mètode recull una sèrie de punts a tenir en compte al voltant de conceptes com la bona sonoritat pianística, l'estil, el treball dels matisos, el treball de la memòria, el transport i la digitació.

És molt important per a un pianista que desitgi obtenir una bona sonoritat, amb diferents efectes, d'escoltar-se molt atentament, d'estudiar lentament, de desplaçar i variar els accents en els exercicis de mecanisme, de buscar totes les modificacions de sonoritat que comporta una frase; en una paraula, cal un treball pacient, intel·ligent, reflexiu, amb opinió, i interrogar-se sovint sobre els resultats obtinguts. Veiem aquí, una vegada més, que el més important és l'autoescolta, la capacitat de saber autocorregir-se i modular d'aquesta manera la sonoritat.

Pel que fa a l'estil cal identificar-se amb el sentiment i l'esperit de l'autor, sense renunciar, a la vegada, a la pròpia individualitat; així un intèrpret hàbil, inspirat, obté sovint efectes els quals el mateix compositor no havia pensat o imaginat en un primer moment.

Sense matisos l'execució musical seria d'una monotonia que cansaria. Tots els matisos han de ser fruit del treball acurat, fruit de l'experiència i, una vegada més, de la raó: la inspiració serveix moltes vegades d'excusa als intèrprets que tendeixen a l'exageració. Massa sovint s'utilitza el mot inspiració quan manca mètode i quan, consegüentment, es toca capriciosament.

Tant l'exercici de la memòria com l'estudi del transport s'han de dur a terme des d'un bon començament amb els alumnes. S'ha de fer una especial atenció a la memòria harmònica, i no únicament a la memòria melòdica. Pel que fa al transport cal dominar la lectura de les diferents claus i tenir al mateix temps molt clara la tonalitat a la qual volem anar.

També assenyala que intentar buscar regles per a la digitació és quasi impossible.

Arribats a aquest punt, Marmontel aborda el tema dels pedals: el pedal dret s'utilitza preferentment en els passatges on l'harmonia no canvia freqüentment: en els cants llargs, en els acompanyaments sostinguts, i sovint per a posar de relleu les notes fonamentals dels acords.

També subratlla que l'acció del pedal “una corda”, el de l'esquerra, conjuntament amb l'anomenat “grande pédale”, el de la dreta, produeix efectes d'una sonoritat deliciosa i d'un timbre tot particular. Marmontel, gran coneixedor de Chopin, assenyala que Chopin i els virtuoses que segueixen la seva escola, utilitzen aquest tipus de combinació de pedals a través de la qual el so es convertirà en “vaporós” i suau. Està especialment indicat per a les obres de caràcter íntim i a “mezza voce”⁵⁷.

Dit això, Marmontel recorda que massa sovint els alumnes s'obliden de que sobretot el primer que han de solucionar és la qualitat de modular el so a través dels dits; que el pedal ajuda a la sonoritat però que el més important és el treball de la sonoritat des dels dits.

I és per això que Marmontel proposa treballar els pedals el més tard possible, a fi i efecte que els alumnes en puguin fer un bon ús. Preferentment demana que es conegui bé l'harmonia per tal d'evitar impureses i confusions harmòniques per culpa de l'acció del pedal.

⁵⁷ “Chopin et les virtuoses qui se sont inspirés de sa manière, tirent souvent parti de cet hereux assemblage; son vaporeux et suave que l'on peut obtenir de l'emploi simultané des deux pédales, convient aux pièces expressives, nocturnes, romances, berceuses. Cette musique intime, dite ainsi “mezza voce”, acquiert un charme extrême; l'on écoute avec plaisir et étonnement ces bruissements harmonieux qui font songer à la harpe éolienne” a Marmontel, A. (1876). *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano. Suivis du Vade-Mecum du professeur du piano*. Hengel et Cie. Paris. p. 146.

Capítol 4:

La carrera concertística de Carles G. Vidiella

4. LA CARRERA CONCERTÍSTICA DE CARLES G. VIDIELLA

Tot i que Vidiella ja havia mostrat el seu talent pianístic a la ciutat de Barcelona abans de la seva marxa cap a París, no serà fins a la seva tornada l'any 1879 que començarà el seu veritable èxit com a concertista de piano.

Encara que no en tots els concerts, aquesta primera etapa es caracteritza per la participació de Vidiella en molts recitals col·lectius en els quals s'uneixen diferents artistes que solen ser majoritàriament intèrprets vocals i instrumentistes solistes. Aquesta fórmula del concert mixte és també molt utilitzada pels recitals benèfics en els quals intervé tantes vegades Vidiella. A aquesta etapa de concerts que va des del seu primer recital en solitari a l'Ateneu Lliure de Barcelona l'any 1879, fins a l'any 1888, l'hem anomenada etapa de joventut.

4.1 ETAPA DE JOVENTUT: DE L'ANY 1879 AL 1888

Quan l'any 1879 Vidiella va arribar de París, va anunciar que tocaria a Barcelona a l'Ateneu Lliure i a l'Ateneu Barcelonès. I així ho va fer, respectivament, els dies setze i disset de gener de l'any 1879.

El programa que va elegir va ser el mateix per als dos concerts. El que va fer-los diferents va ser que a l'Ateneu Barcelonès es van llegir, a més a més del programa musical, poesies de Riera i Bertran, Roca i Roca, Matheu, Franquesa, Gallard i Guimerà.

Aquest va ser el programa dels concerts:

I

Raff, Joachim: *Valse brillante en mi bemoll major*
Rubinstein, Anton: *Nostalgia, Tristesa*
Steibelt, Daniel: "*L'Orage*", rondó pastoral

II

Mendelssohn, Felix: *Romança sense paraules* “La filadora”

Chopin, Frederic: *Berceuse*

Clementi, Muzio: *Sonata* “Primavera”

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 2* “Melodies Tziganes”

*La Gaceta de Cataluña*¹ va fer la crònica d'aquests recitals:

“Dos conciertos acaba de dar, en el ateneo libre el uno y en el Ateneo Barcelonés el segundo: en ambos fascinó, arrebató, obtuvo uno de aquellos triunfos que señalan el punto de partida de una carrera brillante y gloriosa. (...) Vidiella cuenta sólo 23 años, y no ya esperanzas que podrían frustrarse como tantas otras que aparecen prematuramente, sino realidades tangibles y envidiables es lo que ostenta.

El artista que interpreta como Vidiella todos los géneros y en todos se muestra superior, puede recorrer con ánimo sereno su espinosa carrera”.

“Conocedor de todos los secretos del difícil instrumento é identificado con la música que interpreta, produce un raudal de mágicos efectos de una belleza indescriptible. Diríase que su pulsación inimitable obedece á un movimiento de su sistema nervioso puesto bajo la impresión de las creaciones musicales. No es su ejecucion el frio y habilidoso mecanismo elevado á suprema altura, sino la identificacion completa, íntima, inseparable con el sentimiento, con la idea, con la imaginacion creadora de los grandes maestros. Vidiella es en las esferas musicales, valiéndose del piano, lo que los grandes actores en la escena cuando dan vida, movimiento y colorido á las creaciones dramáticas: un intérprete inspirado, el lazo de unión entre el genio y el público anheloso de admirarlo y de elevarse en sus alas”.

La crítica entesa va fer un estudi del que es creia que era necessari per a ser un bon pianista. Es mirava de buscar resposta al perquè són tants els que toquen el piano i, al mateix temps, són tan pocs els “elegits”. I, explicat això, s'assegurava que Vidiella posseïa totes les condicions i qualitats indispensables per a ser un bon pianista:

“una pulsación privilegiadísima, una facilidad sorprendente en el mecanismo, un sentimiento exquisito y una ejecución robusta y vigorosa”².

¹ *Gaceta de Cataluña*. 17 de gener de 1879. / *Gaceta de Cataluña*. 18 de gener de 1879. / *Gaceta de Cataluña*. 20 de gener de 1879.

² *Gaceta de Cataluña*. 18 de gener de 1879.

Des d'aquest moment Vidiella va ser anomenat per la premsa “*el Rubinstein espanyol*”³ i es destacaven les seves qualitats pianístiques:

*“Fer plorar ab un violoncello es molt fácil, porque fins ho conseguixen los cegos de la professó de Corpus: pero per conseguir-ho ab un piano se ha de ser en Vidiella”*⁴.

Joan Baptista Pujol, que havia estat professor de piano de Vidiella, va enviar una carta al director del rotatiu *La Imprenta* en la qual elogiava la interpretació acuradíssima de Vidiella en aquests primers concerts a Barcelona i destacava el seu bon ús del mecanisme dels pedals per aconseguir-ho. Reproduïm el contingut d'aquesta carta:

“Señor don Manuel de Lasarte.-Barcelona 17 de enero de 1879.- Muy señor mio y estimado amigo: Tuve el gusto de oír al jóven pianista don Carlos Gumersindo Vidiella, que tan extraordinariamente fué aplaudido anoche en el Ateneo Libre de Barcelona, y no puedo resistir el deseo de hacer pública mi opinión sobre las relevantes dotes que, en mi concepto, adornan á aquel artista, á cuyo efecto me recomiendo á la benevolencia de V. para que me ceda un pequeño lugar en las columnas de La Inprenta; que usted tan dignamente dirige.

Vidiella tiene el don de sorprender al público que le escucha; sin que este en general se dé cuenta de la circunstancia que produce en él este efecto. ¿A qué es debido esto? ¿Acaso á su puro y esmerado mecanismo? ¿Acaso á ese estilo que cautiva por su elegancia y manera especial de frasear? ¿Acaso á la poesía que revela en los pasajes tiernos ó á la brillantez de ejecución en los de bravura? ¿Acaso á su notable pulsación, gracias á la cual hay momentos en que parece mas bien acariciar el teclado que pulsarlo? Todas estas cualidades que ese artista posee en alto grado contribuyen, sin duda, al encanto que produce el piano cuando ejecuta en él alguna de las más difíciles composiciones de los mas afamados autores.

Pero el verdadero secreto consiste en los distintos efectos de sonoridad producidos por la manera como emplea los pedales (piedra de toque del piano).

Cierto, muy cierto que aquí mismo hemos tenido ocasión de oír discípulos de la escuela que dan la importancia debida á los pedales, tan desatendidos por la mayoría de profesores de piano, así nacionales como extranjeros; pero si es cierto esto, lo es también que, hasta ahora, Vidiella ha sido uno de los que han sacado mejor partido de dicha escuela, y es que una misma semilla sembrada en campos distintos germina de distinta manera segun sean las condiciones particulares de cada uno de dichos campos.

Merced á la manera como usa los pedales, Vidiella modifica á su placer la intensidad de los sonidos y consigue que el público sienta esas sensaciones que le encanta, y que aplauda con entusiasmo al artista que ha llegado á una altura tan envidiable.

³ En el mateix sentit: *El Brusi*. 18 de gener de 1879.

⁴ *El Brusi*. 18 de gener de 1879.

Prosiga, pues, el señor Vidiella en ese camino y no dude que, por notables que sean los efectos que produce hoy, todavía con auxilio de su inteligente observación, logrará causar nuevas sorpresas al público que le escuche, pues, en mi sentir, los pedales constituyen un elemento tan poderoso para el ejecutante, que su estudio no tiene fin.

Anticipo á V. las gracias, señor director, y soy de V. afectísimo S. S. y amigo.- Juan B. Pujol”.

Per la seva banda *El Brusi*⁵, entre d’altres qualitats, destaca també la “*inteligencia poco comun en el uso de los pedales*”.

L’èxit al qual va arribar amb aquests dos concerts va originar que s’organitzés un nou concert: aquest es va celebrar al Teatre del Circo⁶ el trenta de gener i Vidiella va participar en el concert conjuntament amb d’altres artistes.

En aquella època els recitals de piano sol encara no estaven massa assentats a Barcelona. De fet, normalment, en els programes dels concerts, s’hi trobava una mica de tot: obres per a diferents instruments solistes, obres per a veu i piano i obres de música de cambra, entre d’altres. Es procurava complaure al màxim les exigències d’un públic d’allò més heterogeni.

Presentem ara el programa d’aquest concert mixte que es va celebrar al Teatre del Circo i que ens servirà per a fer-nos una idea del que acabem d’exposar:

“Concierto vocal e instrumental

para la noche del jueves 30 de enero de 1879, organizado por C. G.Vidiella, en el cual y en obsequio á dicho señor tomarán parte los distinguidos artistas señoritas Virginia Ferni y Vicenta Tormo y los Sres. Eduardo Amigó, J. Cuyás, Egisto Ciofi, Claudio Martínez y N. Nouvelli.

Programa

Primera parte

1. Prometheus (obertura), para piano por el Sr. Vidiella ...Beethoven

⁵ *El Brusi*. 18 de gener del 1879.

⁶ El Teatre del Circo es trobava situat al carrer Montserrat de Barcelona.

2. *Romanza de Il Furioso, cantada por el Sr. Cuyás ...Donizetti*
3. *Ame en peine, fantasía para armonium sobre motivos de la ópera de Flotow, por el Sr. Amigó ...Miolan*
4. *Non ti scordar di me, romanza cantada por la Srta. Ferni, con acompañamiento de violín por el Sr. Ciofi ...Robaudi*
5. *La Danse des Silphes, ejecutada en el arpa por la Srta. V. Tormo ...Godefroid*
6. *Romanza de la Traviata, cantada por el Sr. Nouvelli ...Verdi*
7. *L'Orage, rondó pastorale por el Sr. Vidiella ...Steibelt*

Segunda parte

1. *Fantasía para violín sobre motivos de la Linda de Chamounix por el Sr. E. Ciofi ...Alard*
2. *Andante de la Adelaide, cantado por el Sr. Cuyás ...Beethoven*
3. *Polonesa núm. 8, por el Sr. Vidiella ...Chopin*
4. *Au printemps, melodía cantada por la Srta. Ferni, acompañada al piano por el Sr. Vidiella ...Gounod*
5. *Le rêve de Michel –Ange, ejecutado en el armonium por el Sr. Amigó ...Durand*
6. *Non tornó, romanza cantada por el Sr. Nouvelli ...Tito-Mattei*
7. *Melodías Tziganes, ejecutadas en el piano por el Sr. Vidiella ...Liszt”*⁷

El següent article⁸ evoca la interpretació de Vidiella en aquest concert:

“Tots los géneros ha manifestat dominar; no podém expressar ab prou justesa la manera delicada y pulcra ab que executá la deliciosa sonata Primavera; admirárem lo ritme y la gracia infinita en l’interpretació. Lo rondó pastoral L’Orage nos recordá las delicadas pinturas de Watteau, exceptuant los compassos del tró i la pluja, dignas d’en Meyerbeer. La Polonesa de Chopin, composició plena de forsa misteriosa, llágrima ardenta d’un fill de la Polonia, nos arrebatá y nostras mans aplaudiren las espurnes del geni que’ns feya sentir de tal manera.

¿Qué més podem dir? La obertura Prometheus de Beethoven, tocada grandiosament, coloca lo nom de’n Vidiella á gran altura, com artista, y las melodías Tziganes donan la mida de sa potent execució y domini del piano.

Es precis haberho sentit, per poder apreciar tota l’ardenta poesia vessada en dita composició, retalls preciosos de cançons populars d’Hungria, engarsadas per lo geni poderós de Listz.

Resumim: lo piano tocat per en Vidiella canta y plora y tantost vos transporta vostra imaginació als camps florits, com als boscos negrenchs d’Hungria habitats per los gitanos; o bé us fa pensar als peus de la roca en la que encadenaren á Prometheus”.

⁷ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

⁸ Malauradament no tenim la ressenya bibliogràfica d’aquest article. Es tracta d’un retall de revista o diari trobat al fons Vidiella de l’arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música.

*La Gaceta Universal*⁹ també fa una descripció del concert i de la interpretació pianística de Vidiella:

“Autorizadísimos pareceres han emitido dictámen acerca el relevante mérito de dicho concertista, y verdaderamente todo es pálido ante la realidad de la ejecucion en tan difícil instrumento.

La energía dramática, la más seductora dulzura, el más encantador sentimiento, sobresalen siempre entre aquella brillante ejecucion que vence las mayores dificultades con una facilidad asombrosa. Imposible nos es citar donde más se distingue tan hábil artista, pues en cada pieza, en cada rasgo, cada momento, arrebatada al auditorio, al que sujeta á voluntad, teniéndole fascinado hasta el final, que prorrumpe en bravos y aplausos llamándole repetidas veces á la escena en medio de una ovación y entusiasmo indescriptibles.

Quisiéramos hacer detenido análisis de todas las grandes cualidades de Vidiella: nos falta saber hacerlo, tal es la impresión que nos ha causado”.

Per la seva banda Josep Rodoreda per a *La Crónica de Cataluña*¹⁰ va escriure una crítica molt detallada del concert, a més de parlar de l'escola pianística que en aquells moments començava a impulsar Vidiella a Barcelona. Comença així l'escrit:

“Barcelona ha confirmado su fallo sobre el talento de Vidiella. En el Ateneo Barcelonés, en el Ateneo Libre y finalmente anoche en el Circo, ha logrado Vidiella electrizar á su auditorio, cuyas muestras de aprobación nutridas y entusiastas solo han podido acallar la repetición de la mayor parte de las obras que ha ejecutado”.

El trenta-u de maig del mateix any 1879 Vidiella col·labora en un recital organitzat pel cèlebre concertista d'harmonium Eduard Amigó¹¹ al Teatre Principal. Vidiella interpreta en aquest concert la *Dansa del Senegal* de Gottschalk i la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* de Liszt.

També, a l'any 1879, concretament el set de novembre, Vidiella participa en un concert de beneficència *“Tribut dels artistes de Barcelona”* pels que han patit les inundacions de Múrcia, Alacant i Almeria, organitzat per la comissió de la Premsa de Barcelona. Vidiella en aquesta ocasió interpreta a la segona part del concert el rondó pastoral *“L'Orage”* de Steibelt, la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* de Liszt, i, a la tercera part del

⁹ *La Gaceta Universal*. 30 de gener del 1879.

¹⁰ Rodoreda, J. (1879, 31 de gener). “Concierto Vidiella”. *La Crónica de Cataluña*.

¹¹ Eduard Amigó (1833-1902).

concert, juntament amb el pianista Joan Obradors¹² interpreta una *sonata* per a piano a quatre mans de Mozart¹³.

A l'any 1880 l'Ateneu Barcelonès va demanar la col·laboració de Vidiella per a dos concerts, en els quals compartiria cartell amb els aleshores ja cèlebres violinistes Pablo Sarasate i Jesús de Monasterio. Amb motiu d'aquests concerts, celebrats el catorze d'abril i el trenta d'octubre, respectivament, l'Ateneu va oferir al pianista la medalla d'argent de l'entitat¹⁴.

Vidiella, al primer concert que es va oferir el catorze d'abril, va interpretar, a la primera part del concert, la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* de Liszt i "*L'Orage*" de Steibelt i a la segona part l'obra escollida va ser la *Sonata "Primavera"* de Clementi.

*La Gaceta de Cataluña*¹⁵ va fer la crònica d'aquest concert:

"Difícilmente podrá volver á encontrarse reunidos en el mundo musical tres artistas tan notables y tan distinguidos, y con dificultad dichos artistas podrán lucir su talento ante un público mas escogido y mas culto que aquel ante el cual se presentaron.

Vidiella con aquella brillantez, con aquella limpieza y precisión que á tanta altura ha colocado su fama, ejecutó en un magnífico piano de Erard del depósito del Sr. Navas, l'Orage de Steibelt, la Primavera de Clementi y la Rapsodia húngara de Liszt. Para acallar la progresión atronadora de aplausos, vióse precisado á tocar dos pequeñas piezas, y á atender las exigencias de la concurrencia, hubiese tocado toda la noche".

*El Diario de Barcelona*¹⁶ va apuntar que Vidiella va competir molt dignament amb Pablo Sarasate en la vetllada musical de l'Ateneu Barcelonès.

El mateix any 1880 Vidiella va prestar la seva col·laboració en un concert organitzat novament per Eduard Amigó amb la cooperació de diferents artistes al Teatre Principal el deu de maig, i, uns mesos més tard, el dotze d'octubre al Foment de la Producció Nacional en un concert organitzat per l'*Associació Musical Catalanista*.

¹² Joan Obradors (1844-1895).

¹³ Desconeixem de quina sonata es tracta perquè no hi figura en el programa del concert.

¹⁴ "*También (además de Sarasate) los señores Amigó y Vidiella han recibido la medalla como recuerdo de esta velada que ha sido la solemnidad musical del corriente año*" a la *Gaceta de Cataluña*. 15 d'abril del 1880.

¹⁵ *Gaceta de Cataluña*. (1880, 15 d'abril). "Barcelona. Sarasate en el Ateneo".

¹⁶ *Diario de Barcelona*. 15 d'abril de 1880.

L'any següent, el 1881, al mes de febrer, va visitar Barcelona Anton Rubinstein¹⁷, gran pianista i fundador del Conservatori Rimsky-Korsakov de Sant Petersburg. Es va donar a conèixer a Barcelona com a pianista, compositor i director d'orquestra en el Teatre Principal, en el Gran Teatre del Liceu barceloní i a la Sala Bernareggi¹⁸. Amb els seus programes de concert, Rubinstein va contribuir en gran mesura a la recepció de l'obra de Beethoven a Barcelona.

El deixeble de Vidiella Joan Salvat ens comenta que Vidiella va acompanyar a Anton Rubinstein en moltes ocasions durant la seva estada a Barcelona, a més de tenir l'oportunitat de tocar davant d'ell en determinats moments; de fet va ser molta la influència que causà en el jove pianista, només cal fer una ullada als seus programes de concert a partir d'aleshores on molt sovint hi figuraran obres pianístiques d'Anton Rubinstein. Però cal afegir que no només serà aquesta la repercussió que tindrà sobre Vidiella: els concerts històrics que Rubinstein ofereix a diferents capitals europees, seran un clar referent dels concerts històrics que celebrarà Vidiella uns anys més tard a Barcelona. Vidiella va proposar-se gestar els tres concerts històrics de l'any 1891 i els tres següents de l'any 1893 seguint, entre d'altres, el seu exemple. Ja en parlarem més endavant del significat i abast d'aquests concerts.

Poques setmanes després de la visita de Rubinstein a Barcelona el director d'orquestra Ferdinand Hiller¹⁹ apareixia al mateix escenari del Liceu per a dirigir la *Societat de Concerts de Barcelona*. En un d'aquests concerts hi prengué part Vidiella qui en un "magnífic piano Érard" va interpretar a la tercera part l'*Scherzo-Caprici* de Teodor Ritter, *La Campanella* de Paganini-Liszt i el *Caprici hongarès* de Liszt, que es tracta de la *Rapsòdia hongaresa núm. 12*. En aquest concert també es va poder escoltar per part de l'orquestra l'obertura del *Tannhäuser* de Wagner i la *cinquena simfonia en do menor* de Beethoven, en aquells moments desconeguda pel públic de Barcelona. A més a més

¹⁷ Anton Rubinstein (1829-1894).

¹⁸ Es pot consultar el programa dels concerts d'Anton Rubinstein a Barcelona l'any 1881 a l'annex VIII, p. 483.

¹⁹ Ferdinand Hiller (1811-1885).

hi figuraven en el programa les següents obres: *Preludi* del cinquè acte del *Konig-Manfred* de Reinecke, *Obertura Egmont* de Beethoven, *Obertura Oberon* de Weber i el *Finale* de la *simfonia en re major* de Haydn.

El concert va tenir lloc el dia quinze de març de 1881 al Gran Teatre del Liceu. *La Renaixensa*²⁰ en va fer la crítica. S'endevinava en l'escrit de *La Renaixensa* la visita del pianista Anton Rubinstein a Barcelona tot just feia només un mes. Deia així:

*“La esquisida pulsació y nítida digitació ab que executá aquestes pessas donantlosi un colorit y una interpretació deliciosos, feu esclatar en estrepitosos aplausos al públic al final de cada pessa, vejentse obligat, per acallar-los, á tocar la delicada melodia de Rubinstein. (...) Si no pot posarse al costat del geni de Rubinstein, li pertoca un lloch entre los artistas eminents que forman com l'estat major d'aquest rey dels pianistas”*²¹.

*La Renaixensa*²² d'uns quants dies més tard fa referència a que Vidiella és considerat ja en aquells moments un “concertista popular” i molt estimat per un públic de diferent procedència social. Acaba l'exposició tractant un tema que potser era bastant habitual durant el transcurs d'un concert al Liceu:

“D'una cosa tenim de protestar ab tota energía. Mientras lo Sr. Vidiella estava tocant, alguns senyors del tercer pis estavan en animada conversa no sols en los ditxosos quartets sino en los mateixos palcos, olvidantse de que eran al teatro y debian per lo ménos conservar las bonas formas, per honor al distingit executant y no destorbar al resto del públich”.

El vuit d'abril del 1881 Vidiella participa novament en un concert al Gran Teatre del Liceu. Les obres interpretades per Vidiella durant la segona part del concert són el *Andante* de la *Sonata op. 28 “Pastoral”* de Beethoven, la *Sonata “Primavera”* de Clementi i la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* de Liszt.

El mes d'octubre del mateix 1881, concretament el dia quinze, reapareix Vidiella al Teatre Principal sota la batuta del mestre Eusebi Dalmau interpretant el *primer Concert en mi menor op. 25* per a piano i orquestra d'Anton Rubinstein. Aquest concert està organitzat per la *Societat de Concerts de Barcelona* i es tracta d'una actuació molt

²⁰ *La Renaixensa*. 16 de març de 1881.

²¹ En el mateix sentit: *El Diluvio*. 16 de març de 1881. / *Crónica de Cataluña*. 16 de març de 1881. / *El Diario de Barcelona*. 16 de març de 1881.

²² *La Renaixensa*. 9 d'abril de 1881.

important per a la carrera de Vidiella, ja que és la primera vegada que toca un concert per a piano i orquestra.

*La Gaceta de Cataluña*²³ en fa la crítica: “El domingo dió su última sesión musical la Sociedad de Conciertos de Barcelona. El héroe de la fiesta fué el Sr. Vidiella. Era una novedad, para la numerosísima concurrencia que asistió á ella, ávida de conocer sus progresos cada día más crecientes y oírle tocar por primera vez el piano con acompañamiento de orquesta. La pieza escogida fué el primer Concierto en mi menor del incomparable Rubinstein, y su interpretación no pudo ser más justa.

*La más alta novedad que posee Vidiella, á más de un mecanismo perfecto, es la de preocuparse muchísimo de la distinta sonoridad que ha de sacar al piano, según sea la música que interpreta, y por esto produce siempre este efecto mágico en el público, que transportado por tanta belleza, le tributa el más grande aplauso que jamás tuviera ningún otro pianista catalan en nuestros teatros”*²⁴.

*La Renaixensa*²⁵ apunta el fet que Vidiella va estudiar el concert en només tretze dies.

”Y si afegim á n’aixó qu’aquella enorme partitura de setanta cinch planas havia sigut conestudiada en tretze dias y que se va presentar á ejecutarla de memoria, se vindrá á cloure lo que en boca de tothom estava: que may en Vidiella s’havia presentat com ahir tant sabi á la vegada que tant artista”.

També afegeix que Vidiella és ja un concertista amb una gran reputació, a prova de qualsevol projecte que es proposi:

“Pero hi havia encara qui deya: sí, en vidiella toca molt bé, té molt sentiment, es molt delicat, pero d’aixó á ser concertista hi vá distancia; pera tocar pessas generalment curtas, y més que res melódicas no ’s secessita la forsa y la precissió que constituheixen lo talent de un concertista. D’avuy en avant no ho dirán ja més”.

La Renaixensa continua evocant-nos la interpretació del concert de Rubinstein de mans de Vidiella. En aquest escrit ens mostra la qualitat tècnica de les seves octaves: les va tocar amb gran decisió i força.

“Se tractava del primer Concert en mi menor de Rubinstein, pessa de prova en la que pot coneixers fins ahont arriba un artista, pues hi ha música per tots los gustos: sábia composició en lo primer temps (allegro con molto), delicadesa esquisida en lo segon (andante) y riquesa exuberant, dificultats inmensas y passatjes de forsa extraordinaria en lo tercer (allegro non troppo). En tots vá demostrar en Vidiella que domina completament lo piano y molt especialment en l’allegro final en que després de ferlo cantar d’una manera portentosa vá emprendre aquella série d’atrevidas octavas ab una

²³ *Gaceta de Cataluña*. 18 d’octubre de 1881.

²⁴ En el mateix sentit: *Diario de Barcelona*. 16 d’octubre de 1881.

²⁵ Suñol, E. (1881, 16 d’octubre). “Vidiella”. *La Renaixensa*.

decisió, ab un brío y una forsa tals que'l públich entussiasmat interrumpí per duas y tres vegadas l'execució ab sos calorosos aplausos. Un atronador é inacabable espatech de bravos y crits d'entussiasme coronaren l'obra".

A més ens esmenta el rigor del tempo emprat per Vidiella i la gran regularitat de la seva pulsació:

"En Vidiella acavava de demostrar una precisió tal que no semblava sino que tingués lo metrónomo sobre el piano y á ell ajustés l'impuls vigorós d'aquellas mans inapreciables, tal era la justesa de compás ab que portá tota l'execució fins en aquells passatjes, expressió fidel del modo de ser de son autor, en que las notas hi son á grabadals y lo moviments de mans atorrolla la vista tant com los efectes de sonoritat grandiosa omplen lo cap. Acostumats los músichs á que'ls pianistas fugin del compás com d'un círcol que'ls travi, admiravan ahir, més que ningú, aquell modo matemátich de tocar música tant ben agermanat ab la expressió delicada, brillant ó nerviosa ab que nos feu sentir lo concert de Rubinstein nostre primer pianista".

Adjuntem la crítica de *La Esquella de la Torratxa*²⁶ per l'interessant to humorístic que utilitza:

"¿No'ls ho deya? Sí senyors, no podia succehir altra cosa: lo pianista Vidiella va ser diumenge l'héroe del concert que va donar-se en lo Teatre Principal. No havia de tocar més que una pessa. ¡Pero quina pessa! Una pessa de la fábrica de Rubinstein que tira un sens fí de canas: lo primer concert en mí menor.

Ja cal que'l pianista que s'atreveixi ab aquesta obra s'unti bèn bé las frontissas dels dits, perque es necessari fer travessuras de agilitat, miracles de pulsació y prodigis de bon gust artístich. En Vidiella va arrollar tots els obstacles, va subjugar al públich y al final, la pessa y l'entusiasme anavan en crescendo fins que al acabar va esbravar-se ab una salva de aplausos, digne coronament de aquella obra mestra executada magistralment. ¡Bé per en Vidiella!

Un dia d'aquestos tornarà a tocar en lo teatro del Circo prenent part en un concert donat á benefici de un seu dixeble qu'entra á la quinta. Lo deixeble ja está salvat. Per alt que siga, es de creure que al sentir á n'en Vidiella s'arrosará; no arribará á la mida".

En Vidiella, com veurem més endavant, va ser un clar exponent en la introducció del repertori de música catalana en el concert. Molts compositors catalans, coetanis i amics d'ell mateix, li van confiar l'estrena de les seves obres. Serà, uns anys més tard, en els concerts històrics on es veurà la clara intenció de Vidiella d'apostar per la música dels autors catalans.

²⁶ *La Esquella de la Torratxa*. 22 d'octubre de 1881.

Així veiem com l'any 1882 Vidiella va donar a conèixer l'obra *Romança sense paraules* sobre el motiu de la cançó popular *La Pastoreta* de Melcior Rodríguez d'Alcántara. Aquesta obra va ser escrita expressament per a l'ocasió en un concert organitzat per la Societat Coral Euterpe com a inauguració de la seva Acadèmia Artística. Aquest acte va ser dirigit i organitzat pel president de la societat, el compositor Josep Rodoreda.

*“La delicadesa y sentiment de la composició foren tan celebradas com la manera deliciosa ab que l'interpretá nostre primer pianista, motiu pel qual foren los dos extraordinariament aplaudits, debent lo Sr. Vidiella tocar altra pessa per acallar los aplausos”*²⁷.

L'any 1883 fou de prova per Vidiella tal i com assenyala el seu alumne Joan Salvat²⁸: *“En ell esclatà franca i descoberta la rivalitat entre el mestre Pujol i son antic deixeble”*. El punt de partida d'aquesta picabaralla el trobem en la publicació d'una carta del professor Joan Baptista Pujol a *El Diluvio*²⁹ amb motiu d'un concert on Vidiella va col·laborar al Teatre Principal per celebrar el 25è aniversari dels Jocs Florals.

Aquest concert va tenir lloc el set de maig del 1883 i Vidiella va interpretar el *Concert en mi menor per a piano i orquestra op. 11* de Frederic Chopin i dues composicions de Francesc Alió³⁰: *Barcarola* i *Marxa Fantàstica*.

*La Gaceta de Cataluña*³¹ va fer una elogiosa crítica del concert protagonitzat per Vidiella:

“Al presentarse el señor Vidiella, fue recibido con una salva de aplausos. Sentóse al piano, y tras el breve prelude de orquesta, deslizó sus manos por el teclado, arrancando sonos incomparables.

Vidiella estuvo á la altura de siempre si no superior, embelesando al auditorio en el difícilísimo concierto en mi menor de Chopin. Verdaderamente no se puede desear una idealización más acabada de esta grandiosa obra que la que dá el piano pulsado por Vidiella: no sale una sola nota de sus dedos que no exprese algo, ese algo que tanto desconocen la mayor parte de los que se dedican al estudio del piano.

²⁷ *La Renaixensa*. 22 d'abril de 1882.

²⁸ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

²⁹ *El Diluvio*. 8 de maig de 1883.

³⁰ Francesc Alió i Brea (1854-1908).

³¹ *La Gaceta de Cataluña*. 9 de maig de 1883.

El primer tiempo, el más severo de la composición, lo tocó Vidiella con toda la poesía imaginable, lo mismo que la romanza, en la que conmovió a los apasionados por la música del gran Chopin. En el incomparable rondó final del concierto obtuvo una ovación inmensa viéndose obligado á presentarse á las tablas un sin número de veces siempre entre atronadores aplausos”³².

Per la seva banda, el *Diario de Barcelona*³³ també fa esment a la interpretació del primer concert de Chopin:

“Si los cantables brotaron de las teclas en notas aperladas por lo redondas y transparentes, unas veces, y otras afelpados por lo sedosos y siempre de una sonoridad muy grata, puso también de relieve los variados y complicados motivos de la composición con una limpieza poco comun, encuadrados con la alternativa competencia de ambas manos, y con el esmerado gusto y correcto estilo que son propios de su talento”.

La carta, que anunciàvem anteriorment, escrita per Joan Baptista Pujol declarava el següent:

“Señor Director del periódico El Diluvio.- Muy señor mío y estimado amigo: Durante el concierto de hoy, fueron muchas las personas que se me acercaron con intento de conocer mi opinión respecto el que fué mi discípulo, el distinguido Sr. Vidiella, y siendo ella muy favorable, no tengo inconveniente en contestar haciendo pública mi contestación.

El Sr. Vidiella ha demostrado siempre que posee condiciones excepcionales para ser un pianista notable. Es jóven aún y por esto no deben hacerle desmayar las dificultades que surgen á cada paso en nuestra carrera. Haciéndolo así, imitando á los buenos modelos y aplicándose debidamente, llegará (no me cabe duda alguna) más ó menos tarde, á obtener una completa recompensa y será una gloria más para el país que le vió nacer.

Agradecerá á V. la publicación de la presente carta y por ella le anticipa las gracias su afectísimo amigo y S.S.Q.B.S.M.-J. B. Pujol.-Barcelona 7 de mayo de 1883”³⁴.

La majoria de rotatius barcelonins van reaccionar contra aquestes declaracions del professor Pujol argumentant que no podia ser que s’expressés en aquests termes després del que havia manifestat quatre anys abans³⁵. *“En lo parer que donava venia á dir que si’l senyor Vidiella estudiava ab afició, arribaria á esser un pianista notable”.*

³² En el mateix sentit: *La Renaixensa*. 8 de maig de 1883. / *Diario de Barcelona*. 8 de maig de 1883.

³³ *Diario de Barcelona*. 8 de maig del 1883.

³⁴ *El Diluvio*. 8 de maig del 1883.

³⁵ Vegeu carta de Joan Baptista Pujol dirigida a *La Imprenta*. Data: 17 de gener de 1879. p. 87.

Va motivar entre els amics respectius dels dos professors apassionaments exaltats, que sovint s'exterioritzaven en la premsa amb la publicació d'articles, comunicats i caricatures³⁶.

Així *La Renaixensa*³⁷, entre d'altres interrogants, expressava: “¿Es pot comprendre que en los quatre anys que van de la una á l'altre carta puga haver anat á menos lo senyor Vidiella, havent assistit com hem assistit á sos repetits triunfos, cada vegada que s'ha presentat á tocar en públich, ó es que no hi ha en tot això més que una mesquina qüestió de personas de la que té d'apartarse tothom que estimi l'art per l'art y no per los artistes?”.

*La Esquella de la Torratxa*³⁸ també narrava la crònica dels fets. Després d'explicar-ho detalladament, es dirigia al mestre Pujol d'aquesta forma:

“-Si fá aixó y fá alló en Vidiella será- Mossen Será ja és mort, Sr. Pujol, y avuy com avuy en Vidiella es. Créguim cartas com la séva, l'hi fán á vosté més mal que bé. No tothom sabrá interpretarlas, com un consell desinteressat y noble. Algú dirá... Pero no vull repetirho. Massa que ho sab vosté lo que dirá algú”.

Ara, arribats a aquest punt, reproduïrem una carta que va enviar Isaac Albéniz a *La Publicidad*³⁹ sortint en defensa del pianista Vidiella:

“Ayer por vez primera nos cupo el placer de admirar á este modesto y notable artista, gloria de nuestro suelo.

Grande y merecida es por cierto, la fama de que goza en Barcelona: nada le falta para que su gloria sea completa; acompañan á su talento, á mas de los entusiastas plácemes de sus admiradores, el vil cortejo de envidiosos, que rodeando siempre lo que les es superior, ensalzan inconscientemente lo que quieren deprimir, y se hieren con sus propias armas.

Pianista eminentemente correcto, huyendo de los efectos de relumbron, (que tanto distinguen á otros) y que siempre son de mal gusto, Vidiella puede con orgullo llamarse el primer pianista español contemporáneo, y es sensible, pero muy sensible que un tan notable artista deba concretar sus aspiraciones, á permanecer en una ciudad, que como

³⁶ Així, per exemple, tenim: a *El Busilis*. (1883, maig). “Anuncios: compaginador”.

En aquesta secció d'humor, el referit diari escrivia: “Se necesita un buen compaginador que pueda compaginar el pianista Pujol de 1879 con el idem idem de 1883, con respecto á la opinión formada por él de su compañero y exdiscípulo el Sr. Vidiella.

Si puede uncir, digo, compaginar este par de Pujoles, se le dará (ó no se le dará) un premio”.

³⁷ *La Renaixensa*. 7 de maig de 1879.

³⁸ *La Esquella de la Torratxa*. Maig de 1883.

³⁹ Albéniz, I. (1883, 13 de maig). “Carlos Vidiella”. *La Publicidad*.

Barcelona, tiene un círculo musical harto reducido y minado por completo, por la mala fe de algunos comprofesores.

Carlos Vidiella tiene bien adquirida la fama artística de qué goza, y solo nos atreveríamos á darle un consejo (á fuer de buenos amigos); dése, mas tono el notable pianista, publique á voz en grito por calles y plazas, que no considera digno de oírle, al público de Barcelona, dé su parecer respecto á otros artistas, y déle malo é injusto, y cuando nadie se lo pregunte, y puede estar seguro que siguiendo esta norma, alcanzará la poco envidiable fama que otros tienen.

Pero entre tanto, los verdaderos amantes del arte, los que conocen la inmensa dificultad que este encierra, y la conocen prácticamente, los que sienten el arte por último, apreciarán como deben su indiscutible mérito, y ensalzarán las inapreciables dotes que posee.

Reciba el señor Vidiella nuestra mas cordial felicitación.

Isaac Albéniz”

Tenim el testimoni de l’Emili Vilanova qui descriu a *La Renaixensa*⁴⁰ la manera d’interpretar de Vidiella en aquests moments i el que això suposava en els que l’escoltaven:

“Sortiam de casa en Vidiella com si eixissem de bateig; vull dir que cadascú se’n portava un farsellet de confitures ab las que jo, per la meva banda, contava recrearmhi uns quants dias aprofitant cualsevulla estona de vagar pera anarmen al meu cuartel, y allí, á tot esplay, reculli, en lo sí de la propia intimitat, closos los ulls, estesa tota la creixensa sobre un sofa, donarme’ls vintiu plers ab lllaminadures de Beethoven i de Chopin, tal com me les havia servit en Vidiella, ab la seva delicadesa de sentiments; ab aquella elegancia y principis ab que tracta las teclas del piano, que pareix que’s confronti ab hermosas y tímidas donzellas á las que’ls hi fa exalar un sospir y prou, y no las inquieta ab insistencias de mal gust ni las acaricia sino lo mes necessari pera que diguin alguna cosa dolça y las deixa luego somriure ab una rialleta que vibra y penetra dins del cor sens que ningú dels que escolta pugue remediarhi res”.

Vidiella el vint-i-dos de novembre de l’any 1883 es va fer sentir novament a la Sala Érard, en un concert vocal i instrumental on compartia cartell amb el tenor Joan Cuyás⁴¹. En el programa hi figuraven les següents obres:

D. Scarlatti: *Pastoral*, Capritxo, Mendelssohn: *Duo d’amor*, Mattias: *Estudi*, Albéniz: *Serenata Espanyola*, Schubert, F.: *Impromptu en mi bemoll*, Schumann: *Duo (11è*

⁴⁰ Malauradament no disposem de la data d’aquest article. Es tracta d’un retall de *La Renaixensa* trobat al fons Vidiella de l’arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música.

⁴¹ Joan Cuyás (1844-1896).

Estudi Simfònic), Brahms: *Dansa hongaresa*, Rubinstein: *Melodia*, Chopin: *Berceuse*, Liszt: *Rapsòdia hongaresa núm. 2* i *Rapsòdia hongaresa* (sense especificar), Thalberg: *Estudi*.

Molts rotatius van descriure el concert. Començarem per *La Gaceta de Cataluña*⁴² que assenyala:

“Todos los géneros musicales y los estilos más opuestos, desde la sencilla canción hasta la rapsodia de ejecución más laberíntica y comprometida, brotaron de las manos del eminente pianista, vestidas con el ropaje propio y ejecutadas con una pulcritud y un colorido imponderable, merced á la pulsación verdaderamente maravillosa, y al magistral juego de pedales que constituyen la tónica de nuestro muy querido paisano, amen de otras cualidades, harto conocidas del público filarmónico, para que haga falta enumerarlas en esta sucinta reseña”.

En aquest rotatiu es diu que Vidiella davant la insistència del públic va intercanviar la *Dansa hongaresa* de Brahms per la *Barcarola* de Francesc Alió, que es trobava precisament entre el públic.

Continua dient que: *“Pero, en donde desplegó el tutti de sus facultades el eminente pianista, fue en las dos rapsodias de Liszt, que figuraban respectivamente al final de la primera y de la segunda parte. El talento de Vidiella hace prodigios de ejecución en ese tejido de escollos é imposibles mecánicos, que parecen escritos para desesperación de concertistas, aun para los de primera línea. En los pasajes de fuerza, momentos hubo en que creimos oír al mismísimo Rubinstein, el gran coloso del piano; pero el estrépito y la sonoridad cedían luego bruscamente y sin transición al pianissimo suave y apenas perceptible, como un eco; y á todo esto, las manos de Vidiella recorrían el teclado en toda su extensión con una rapidez vertiginosa, y mientras la izquierda daba con perfecta limpieza el redoblar de las notas, la derecha entreteníase en saltos prodigiosos y repetidos, haciendo de aquel delirio de trinos, carreras y arpegios un conjunto harmónico, fascinador y deslumbrante y lleno de vida, de luz y de colorido”.*

*La Jornada*⁴³ ens conta entre d'altres coses que *“Vidiella en ciertos detalles no tiene rival. Su pulsación es la más cautivadora de cuantas hemos oído; su mecanismo, perlé, fascinador, y acabado: el fraseo, siempre fácil, elegante y distinguido: jamás se le oye a Vidiella una vulgaridad, un exabrupto de esos que sólo alcanza el aplauso momentáneo del vulgo, y nunca el de los inteligentes. En una palabra, Vidiella arranca del piano deliciosos timbres, que son el encanto de cuantos le oyen”.*

⁴² *La Gaceta de Cataluña*. Novembre del 1883.

⁴³ *La Jornada*. 28 de novembre del 1883.

El *Diario de Barcelona*⁴⁴ destaca l'execució de l'*Estudi* de Thalberg: “*por la elasticidad y fuerza de los dedos de la mano derecha con que sostuvo largo rato el tremolo, ó el redoblar de las notas, del motivo principal*”.

Per la seva banda *La Publicidad*⁴⁵ ens explica que Vidiella va tocar en un magnífic piano Érard mitja cua, “*mueble lujoso adornado al estilo Luis XVI, é instrumento notable por la delicadeza y la robustez de sus sonidos*”, al mateix temps que més endavant argumenta que van mereixer aplaudiments unànims la *segona Rapsòdia hongaresa* de Liszt, “*en la que Vidiella sostiene victoriosamente la comparación con todos cuantos pianistas la han ejecutado*”, i la *Melodia núm. 1* de Rubinstein.

Respecte a la interpretació d'aquesta darrera obra de Rubinstein *La Publicidad* ens diu que “*el joven maestro conmovió profundamente sin acudir á medios vulgares de alargar las frases con ritardandos intempestivos, ni falsificar en un ápice lo escrito por el autor; es decir con sobriedad y verdadero sentimiento, muy distinto de la sensibleria que por desgracia impera, aun en el arte musical*”.

*La Renaixensa*⁴⁶ insisteix en aquest punt: “*Ningú ha sabut may donarse compte de cómo pot arrivarse á poetisar ab lo piano de la manera que ho fa'l senyor Vidiella, sense faltar a lo escrit, sense llicencias de cap mena; ningú ha sabut may, ni'l mateix pianista, com pot lograrse aquell dols consorci de la imaginació mes brillant ó vaporosa ab la justesa técnica de la solfa*”.

El setze de gener de l'any 1884 Vidiella participa en un concert de gala que té lloc al Teatre Líric a benefici de l'Hospital del Sagrat Cor de Jesús. En aquest concert hi assisteixen els Infants Maria Pau de Borbó i el Príncep Ferran Albert de Baviera. Vidiella interpreta a la primera part del concert la *Gran Tarantela per a piano i orquestra* de Gottschalk sota la direcció del mestre Domènec Sánchez Deyà, el *Cor de Filadores de “El vaixell fantasma”* de Wagner-Liszt, i la *Rapsòdia hongaresa núm. 6* de Liszt.

En una vetllada artística celebrada a la Galeria Parés barcelonina el mateix 1884, concretament el dotze de febrer, Vidiella va interpretar, entre d'altres, la *Marxa Fantàstica* de Francesc Alió, i la *Pavana-capricho op.12* d'Isaac Albéniz, que havia

⁴⁴ *El Diario de Barcelona*. 24 de novembre del 1883.

⁴⁵ *La Publicidad*. 23 de novembre del 1883.

⁴⁶ *La Renaixensa*. 28 de novembre del 1883.

composat tot just feia un any: “En medio de la sección destinada á la escultura se hallaba colocado un magnífico piano de la fábrica Erard”⁴⁷.

*La Renaixensa*⁴⁸ ens ho explica, a més de detallar el programa del concert:

“Lo concertista senyor Vidiella agradá com sempre, deleitant en quantas pessas tocá al piano á pesar de la excessiva ressonancia que hi ha en lo local y que no permet tot lo efecte musical que fora de desitjar, principalment en los fragments ahont se succeheixen grans efectes de sonoritat.

Però, repetim, això no obstá perque la concurrencia’s fes cárrech una vegada mes de las incomparables qualitats de’n Vidiella. ¿Quí no s’entusiasma sentint aquellas filigranadas y aquells pensaments melódichs tan admirablement interpretats que un s’arriva á oblidar que sían produhits per un instrument de percussió?

No basta tocar ab netedat y expressar ab alguna convenció la música, es necessari pera conmourre, idealisar de tal modo las melodías que l’auditori no’s dongui compte de que alló es degut al estudi: Aquest que es lo gran secret pera l’art d’interpretar, lo posseheix Vidiella de tal manera que poquíssims serán los que no participin de nostra opinió.

Las pessas executadas per lo senyor Vidiella foren las següents: una pessa d’Escarlatti, altre d’Albéniz, la serenata de Mefistófele de la Condenació de Faust de Berlioz, un impromptu de Schubert, la marxa fantástica d’Alió, que aplaudirem quan s’estrená en lo concert dels Jochs Florals, y una dansa húngara de Brahms que entusiasmá á la concurrencia.

Lo senyor Vidiella tingué de presentarse á rebre’ls aplausos de la concurrencia, fentnos notar un amich que entre’ls que aplaudian s’hi contava’l senyor D. Joan Bautista Pujol y alguns dels seus deixebles”.

*La Publicidad*⁴⁹ també fa esment de la vetllada, destacant la interpretació de la *Marxa Fantástica* de Francesc Alió:

“La Marcha fantástica, original del jóven compositor Francisco Alió, obtuvo tanto mayor éxito, que al darla á conocer el señor Vidiella en el teatro Principal, hace algunos meses. En el estrecho espacio de la Galería-Parés, el cantábile extraño de la “Marcha”era más robusto y sonoro que en el teatro, y los delicados efectos de gradación de tonos, en los crescendos eslabonados del final, salian límpios y claros del teclado. El señor Vidiella, en las admirables “Ungarische Tanzen”, en la “Pavana” de Albéniz, en el original “Impromptu” de Schubert, y en la “Serenata” de la “Dampnation de Faust” de Berlioz, se mostró como en la “Marcha Fantástica”, el maestro consumado de siempre, dominando las sonoridades del piano hasta obtener

⁴⁷ *La Publicidad*. 13 de febrer del 1884.

⁴⁸ *La Renaixensa*. 13 de febrer del 1884.

⁴⁹ *La Publicidad*. 13 de febrer del 1884.

vibraciones ténues como suspiros, ó arrancando de las cuerdas inanimadas, gritos y rugidos llenos de entusiasmo y pasión”.

En el llibre *Història de la Sala Parés*⁵⁰ trobem també referències d'aquest concert:

“Entre les dues exposicions de Belles Arts van celebrar-se alguns concerts i tómboles amb les quals el senyor Parés donava a conèixer la nova sala a tots els públics de Barcelona. El mes de febrer va celebrar una vetllada artística a benefici dels establiments benèfics. La primera d'aquestes vetllades va consistir en un concert per Carles Vidiella, considerat com un dels millors pianistes de l'època, que va tocar Capriccio i Pastoral de Scarlatti, Serenata hongaresa de Berlioz i Marxa fantàstica d'Alió; el senyor Vidal, baix, va cantar la Cavatina d'Ernani. A tots els assistents, els donava un número per a la tómbola en la qual hi havia diversos objectes decorats pels artistes de l'època: una paleta de pintor i un mirall decorats per J. Armet, unes petites estàtues de Vallmitjana i de Tusquets, una pantalla per Capmany, una cartera de pupitre per Tusquets, un plat per Ynglada, una ombrel·la per F. Masriera i molts altres”.

També l'any 1884 Vidiella va oferir un concert amb motiu de la inauguració del Museu Balaguer a Vilanova i la Geltrú. Aquest concert va transcendir més enllà de les fronteres catalanes i se'n va fer ressò a Madrid en diferents rotatius.

*El Globo*⁵¹ escrivia: *“El héroe de la parte musical ha sido el Sr. Vidiella, notabilísimo pianista barcelonés que ha interpretado con un sentimiento, una verdad, un colorido y una limpieza increíbles á Rubinstein, Scarlatti, Ritter, Weber, Berlioz, Mendelssohn, Schubert, Wagner, Chopin y Liszt, siendo con justicia aplaudido frenéticamente por toda la concurrencia.*

Vidiella está llamado á figurar al lado de los primeros pianistas del mundo. Es un astro que nace, derramando torrentes de esplendor y se acerca á pasos de gigante á su apogeo.

¡Gloria al grande artista!”

*El Porvenir*⁵², diari també madrileny, manifestava també el desig de sentir a Vidiella ben aviat a Madrid:

“En esta fiesta de bellas artes, logró un envidiable triunfo el notable pianista Sr. Vidiella, artista de raro mérito, á quien esperamos tener el gusto de aplaudir en Madrid muy pronto”.

⁵⁰ Maragall i Noble, J. A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta. p. 34.

⁵¹ *El Globo*. 30 d'octubre de 1884 .

⁵² *El Porvenir*. Setembre de 1884.

Ja a l'any 1885 Vidiella va prestar la seva col·laboració en un concert vocal i instrumental al Gran Teatre del Liceu, concretament el vint-i-dos de gener. Aquest concert va ser organitzat per la Premsa de Barcelona a benefici de les víctimes dels terratrèmols d'Andalusia. Hi van destacar les actuacions del tenor Julián Gayarre, la soprano Borghi-Mamo i el propi Vidiella, entre d'altres.

En aquest concert Vidiella va interpretar a la segona part el *Vals-caprici* d'Anton Rubinstein, la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* de Liszt i la *Romança sense paraules* de Melcior Rodríguez d'Alcántara. A més, davant la insistència del públic, va tocar una obra de Bachmann⁵³ fora de programa.

És molt interessant apuntar quina va ser la impressió del públic i de la crítica d'aquest recital. El *Diario de Barcelona*⁵⁴ destaca el següent:

“Contribuyó a amenizar el concierto el aplaudido y distinguido señor Vidiella, que tocó tres piezas con la limpia y delicada ejecución, que tantas veces le hemos encomiado. Como hubiese sido también muy aplaudido y llamado varias veces al palco escénico, el señor Vidiella tuvo la amabilidad de tocar otra pieza a más de las del programa en el excelente piano de Erard, que el representante de esta casa prestó para el concierto”.

La Crónica General de *La Renaixensa*⁵⁵ va ser possiblement la més exhaustiva i detallista amb la seva crítica. En reproduïrem aquí la seva major part:

“Lo millor elogi que podem fer de Vidiella, és dir que les dues pessas mes difícils que executà, las havia sentit lo públich aficionat interpretades per Planté, no fa gayre temps; donchs be, tan en lo wals de Rubinstein com en la segona rapsodia de Liszt, lo públich arrivá a oblidar lo recort de Planté, interrompent á Vidiella ab mostrás d'entusiasme en los passatjes de mes dificultat. Lo wals de Rubinstein, pessa complicadíssima per la abundancia de notas saltadas, qual execució exigeix un domini extraordinari del teclat, fou interpretat per Vidiella ab una dolsura inexplicable. Lo propi succeí en lo primer temps de la rapsodia de Liszt, que contrastá ab la execució del allegro acomés per lo concertista sense la més insignificant mostra de cansanci, trayent al piano efectes grandiosos que foren coronats per la ovació mes espontánea per part de la numerosa concurrencia. De la “Romansa sense paraules” de Rodriguez d'Alcántara, també executada ab maestría per lo senyor Vidiella, nos está vedat parlarne á causa dels llassos que 'ns uneixen ab son autor”.

⁵³ Podria tractar-se d'una obra del compositor i violinista Alberto Bachmann.

⁵⁴ *Diario de Barcelona*. 23 de gener de 1885.

⁵⁵ *La Renaixensa*. 23 de gener de 1885.

Per la seva banda, *El Diluvio*⁵⁶ va destacar la interpretació de la *segona Rapsòdia hongaresa* de Liszt, veritable “*tour de force*” de Vidiella durant tota la seva carrera:

“Vidiella fue el segundo héroe de la fiesta (el primer, segons el crític, va ser el tenor Gayarre), en una rapsodia de Liszt, pieza que ejecuta con el garbo, delicadeza y fuerza de pulsación manifestada por cualquiera de los grandes pianistas que aquí se han oído. Hay momentos en que el teclado del piano bajo sus manos no responde a los sonidos de tan áspero instrumento, sino a los de una arpa griega. Y esos son precisamente los únicos instantes en que a nosotros nos gusta del todo el piano. Son por consiguiente también los que más celebramos en el artista que nos ocupa”.

El vint-i-cinc d’octubre del mateix any 1885 Vidiella va oferir un concert a Arenys de Mar, la seva vila natal. Per a tractar aquest recital tenim com a font més directa i fidel les *Cròniques de l’Ateneu Arenyenc: vetllades i conferències*⁵⁷.

La Junta directiva de l’Ateneu Arenyenc tenia previst celebrar una vetllada artístic-literària el quinze d’agost del 1885 però no es va poder dur a terme perquè en aquells moments Arenys patia una epidèmia de còlera que afectava més enllà de la comarca del Maresme, cosa que va fer que sorgís una ordre governativa com a mesura de sanitat que no permetia la celebració de cap mena de reunió. Finalment, un cop dissolta la suspensió del govern, es va acordar celebrar la vetllada el vint-i-cinc d’octubre del mateix any en acció de gràcies per l’acabament del còlera, així la vetllada prendria un caràcter benèfic i a favor dels damnificats per la malaltia.

L’organització de la vetllada es va confiar per part de l’alcalde Bonaventura de Pol a l’entitat en aquells moments més important de la vila: l’Ateneu Arenyenc, que havia estat inaugurat l’any anterior. La vetllada se celebraria al Teatre Principal⁵⁸ i per tal de donar més relleu a l’acte es va demanar al pianista Carles G. Vidiella que oferís un recital. Aquest va acceptar de bon grat la invitació tot i que hi va haver rumors de que el mestre no podria assistir a l’acte degut a que estaria uns dies fora de Barcelona. Vidiella, amb celeritat, va enviar una carta a l’organització desmentint el que s’havia sentit dir:

⁵⁶ *El Diluvio*. 23 de gener de 1885.

⁵⁷ *Cròniques de l’Ateneu Arenyenc: vetllades i conferències*. (1885). Volum segon. p. 75-105.

⁵⁸ El Teatre Principal es trobava situat al carrer de l’Església d’Arenys de Mar.

“ S. D. José Puig

Estimado amigo: á pesar de lo que digan los periódicos de Barcelona, pienso estar el domingo próximo entre ustedes cumpliendo lo que de muy buen grado ofrecí. Seguramente la velada literaria y musical de que hablan los diarios tendrá lugar el lunes pues de lo contrario no creo pudiese verificarse. Queden ustedes tranquilos y hasta el domingo que tendré el gusto de estrecharles las manos.

S.S.
Carlos G. Vidiella”⁵⁹

A continuació reproduïm el programa de l’acte eludint la còpia de les poesies llegides en el seu transcurs:

- I. – “Parlament del senyor President d’aquest Ateneu D. Josep Puig i Pell.
- II. – Poesia llegida pel senyor Bibliotecari D. Francisco de P. Calbetó i Roget, original de D. Narcís González de Mesa, rotulada *En acción de gracias (Con motivo de la terminación del cólera)* Poesía dedicada a los S.S. de la Junta del Ateneo de Arenys de Mar.
- III. – La balladora, poesia d’autor desconegut, llegida pel soci D. Josep M^a. Bordas i Barbier.
- IV. – Lectura pel soci D. Miquel Soler i Monjo d’autor desconegut, rotulada *Al Trabajo* Lema: *Labor prima virtus*.
- V. – Lectura pel soci D. Josep M^a. Valeta i Castelló de la poesia d’autor desconegut *Dos Cartas* Lema: *Confidencias*.
- VI. – Peces de piano executades per el celebre pianista, un dels millors del món, nostre compatrici D. Carles G. Vidiella:
Mazurka de Concierto de Godard.
Pavana de Albeniz.
Le chant du Braconnier de Ritter.
- VII. – Lectura de una poesia, quin titol s’ignora, per D. Claudi Omar.
- VIII. – Lectura de la poesia *Lo coxinet* per el soci D. Antoni Bras.
- IX. – Discurs per D. Josep M^a. Pastor rotulat *Lo Bruch*.
- X. – Lectura, per son autor de la poesia *Las Aurenetas*, original de D. Manel Ribot i Serra.
- XI. – Lectura de la poesia per D. Francisco de P. Calbetó i Roget rotulada *La Bandera del Campanar*.
- XII. – Piano; pesses executades per D. Carles G. Vidiella:
Walz- capricho de Rubinstein.
Serenata española de Berlioz.
Danses Húngaras de Liszt.

⁵⁹ Extraiem aquesta carta de les *Cròniques de l’Ateneu Arenyenc: vetllades i conferències*. (1885). Volum segon.

El senyor Vidiella va executar les avans-dites pessets en un piano “Erard” de la casa A. Diligeon de Barcelona, que fou prestat per mediació del nostre compatrici D. Jacinto Arán.

XIII. –*Discurs de gracies pel soci D. Lluís López i Oms.*

Terminada la festa la Junta Directiva, i en seu nom, el President feu entrega a D. Carles Vidiella el Títol de Soci Honorari d’ “Aquest Ateneu””.

Aquest Títol de Soci Honorari va anar acompanyat d’una carta acreditativa firmada pel President de l’Ateneu D. José Puig i Pell on deia el següent⁶⁰:

“La junta Directiva del Ateneo Arenyense tiene el alto honor de comunicar a usted que en sesión de hoy, teniendo en cuenta los sobresalientes méritos y circunstancias que en usted concurren haciendole con justicia acreedor al título de verdadera celebridad artistica, le ha nombrado socio honorario de este Ateneo como prueba de la consideración que le merece su tan reputada como bien conquistada fama, lo que le participan a los fines oportunos

Dios g^a á V. m. Años

Arenys de Mar, 25 octubre de 1885

José Puig Pell”

El concert va tenir molt de ressò i reconeixement, del qual Mossèn Josep Palomer en va escriure una crònica anomenada “*Un concert del mestre Carles G. Vidiella*”⁶¹ explicant-ne l’abast: “*Va durar molt de temps que, quan a Arenys es volia retreure quelcom important, es retreia el Concert de Vidiella a l’Ateneu*”. La manera d’escriure de Palomer es fa molt amena per qui la llegeix, però hi ha diferents dades que no s’ajusten a la realitat, bàsicament les relatives a la programació de l’acte i posterior crítica del recital. També va fer referència d’aquest concert al llibre *Siluetes d’arenynens: La Història d’Arenys a través de biografies*⁶².

⁶⁰ Conservem aquesta carta al fons Vidiella de l’arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música. Data: 25 d’octubre del 1885 i firmada per José Puig i Pell.

⁶¹ Palomer i Alsina, M. J. (1991). Mossèn Josep Palomer: *Trenta anys després: consuetuds i anècdotes arenynques del vuit-cents*. Arenys de Mar: Comissió Homenatge a Mossèn Josep Palomer i Alsina (1886-1961). p. 142-145.

⁶² Palomer i Alsina, Mossèn J. (1993). *Siluetes d’arenynens. La Història d’Arenys a través de biografies*. Arenys de Mar. p. 278-279.

Al diari il·lustrat *La Publicidad*⁶³ de Barcelona s'hi va publicar una carta que feia esment de com es va desenvolupar la vetllada arenyenca. Es tracta, també, d'un testimoni que constata la transcendència que va tenir l'acte. Després d'explicar els motius benèfics del concert i la festa que es va oficiar a l'església, el redactor passa a detallar el recital artístic-literari:

“El héroe de la noche fue Vidiella, hijo de Arenys, que en obsequio de su villa natal, oyó los ruegos de este Ateneo y le concedió el inolvidable privilegio de dejarse oír en el recinto de la sociedad.

El Sr. Vidiella arrebató a su auditorio, y entre los aplausos frenéticos se le entregó un diploma en que se le nombraba socio honorario de dicho centro”.

Posteriorment, entre l'any 1886 i el 1891, Vidiella va protagonitzar nombrosos concerts de beneficència.

El primer d'aquests concerts es va dur a terme el set de gener del 1886 al Teatre Principal i el seu objectiu era recaptar fons a favor de l'asil de “Nuestra Señora del Carmen de Hostafranchs”. El concert va constar de tres parts. *“Al concierto ofrecieron generosamente su concurso las srtas Théodorini, y Torresella, señores Devoyod, David, Calvo (D. Rafael) y Vidiella (D. Carlos G.)”*⁶⁴.

La tercera part va estar dedicada íntegrament a Vidiella i va tocar les següents obres en un excel·lent piano de cua Érard: *Serenade* i *Duo d'amor* de Mendelssohn, *Romança sense paraules* de Rodríguez d'Alcántara, *Estudi en do* i *Estudi Pandemonium* de Rubinstein i *Caprici hongarès (Rapsòdia hongaresa número 12)* de Liszt. Fora de programa va tocar una *masurca* de Chopin.

*La Renaixensa*⁶⁵ apunta: *“De la part instrumental qui s'emportà la palma, fou lo concertista de piano senyor Vidiella. (...) Lo piano en mans de'n Vidiella, no sembla un instrument de percussió, tan dolç y encantador es lo tó que treu ab sa privilegiada pulsació, pulsació delicadíssima ab que interpreta la música fina y altament expressiva y que constitueix son principal distintiu. La música brillant y de gran forsa també té en Vidiella un fidel intérprete, díganho sino las entusiastas ovacions que s'ha conquistat sempre executant la difícil música de Liszt”.*

⁶³ *La Publicidad*. 29 d'octubre del 1885.

⁶⁴ *Diario de Barcelona*. 8 de gener del 1886.

⁶⁵ *La Renaixensa*. 9 de gener del 1886.

El setze de gener Vidiella va participar novament en un concert vocal i instrumental organitzat al Teatre Principal a benefici del mestre Eusebi Dalmau, on hi van concórrer els directors Bonaventura Frígola, Antoni Ribera i Joan Goula, i els artistes Devoyod, David Roura i Serra⁶⁶. Vidiella va intervenir a la segona part del concert amb les següents obres: *Berceuse* de Chopin, *Cor de filadores* de “*El vaixell fantasma*” de Wagner-Liszt i la *Rapsòdia hongaresa núm. 12* “*Caprici hongarès*” de Liszt.

A l'endemà, el disset de gener del 1886 Vidiella va oferir un nou concert al Teatre Principal. En aquest concert Vidiella va compartir el programa amb la seva avantatjada alumna Maria Lluïsa Guerra.

*La Renaixensa*⁶⁷ en fa la crònica. S'hi veu detallat el programa: “*14 obres d'estils tan oposats com: Schubert, Brahms, Chopin i Liszt*”.

“*Vidiella quan toca'l piano domina'l cor del públich. La millor satisfacció que pot tenir un concertista, la te ell y es la de que ningú's recorda de les dificultats de mecanisme, encantat ab los encisos d'expressió. Per aixó no'ns estranyan las ovacions unanims ab que es rebut sempre*”.

El programa que va interpretar Vidiella en aquesta ocasió va ser: *Gran Tarantela per a piano i orquestra* de Gottschalk sota la direcció de Domènec Sánchez Deyà, *Impromptu* de Schubert, *Dansa hongaresa* de Brahms, *Cant d'amor* de Henselt, *Romança sense paraules* de Rodríguez d'Alcántara, *Rapsòdia hongaresa núm. 12* de Liszt, *Serenata i Duo d'amor* de Mendelssohn, *Berceuse* de Chopin, *Cor de filadores* de “*El vaixell fantasma*” de Wagner-Liszt i *Estudi i Vals-caprici* de Rubinstein.

El deu de març de l'any 1888 Vidiella interpreta, entre d'altres, a la Casa Énard de Barcelona⁶⁸ la *Romança sense paraules en mi major* de Rodríguez d'Alcántara i la *Melodia en re bemoll* de Claudi Martínez Imbert, obra que aquest autor va dedicar a Vidiella en motiu de la seva magistral interpretació de l'adagi de la *Sonata op. 27 núm. 2* “*Clar de lluna*”.

⁶⁶ En les fonts consultades no hem trobat el nom complet de tots els artistes que hi van intervenir.

⁶⁷ *La Renaixensa*. 18 de gener del 1886.

⁶⁸ *La Vanguardia*. 11 de març del 1888. / *Ilustración Musical Hispano-Americana*. 30 de març del 1888.

La seva activitat musical va portar-lo també a la presidència de la *Societat de Concerts de Barcelona*, càrrec que va ostentar durant l'Exposició Universal del 1888, i al qual va ser novament nomenat una vegada finalitzats els anys reglamentaris.

4.2 ETAPA DE PLENITUD: DE L'ANY 1889 AL 1903

El repertori de Vidiella ja pren en aquesta etapa una gran importància, tant pel que fa al nombre de les obres presentades com per la qualitat de les mateixes. El gust musical de la ciutat de Barcelona també està més ben conduït: la composició dels programes dels concerts ofereixen ja una unitat de criteri i una fusió d'estils rarament contemplats fins a aquest moment. La majoria dels recitals de piano de Vidiella a partir d'ara estaran protagonitzats exclusivament per ell mateix. Per aquestes raons i per moltes més que veurem tot seguit, a aquesta etapa l'hem anomenada etapa de plenitud. Cal anunciar que per qüestions d'una millora en la comprensió d'aquesta etapa ens hem permès donar un tracte preferent als concerts més representatius, separant-los i fent-ne un estudi específic.

Els recitals que va donar Vidiella a la Lliga de Catalunya i, poc després, a l'Associació Musical de Barcelona són una perfecta preparació dels concerts històrics posteriors.

El quatre de novembre del 1889 Vidiella va protagonitzar un concert al Saló de La Lliga de Catalunya. El programa del concert va ser el següent:

I

Scarlatti, D.: *Sonata diabòlica*
Beethoven, L.V.: *Sonata op. 27 núm. 2 "Clar de lluna"*
Schubert/Liszt: *Lo rey dels verns*
Weber, C.M.: *Invitació al vals*

II

Mendelssohn, F : *Marxa fúnebre, Aubada, Serenata, Duo d'amor*
Chopin, F.: *Berceuse, Barcarola, Masurca, Polonesa*

III

Schumann, R.: *Per qué?*, *Capvespre*, *Aucell profeta*, *Rondalla*

Liszt, F.: *Au bord d'un source*, *Rapsòdia hongaresa*

Brahms, J.: *Danses hongareses*

Alió, F.: *Cansó de l'oruga*

*La Renaixensa*⁶⁹ fa esment a que Vidiella sempre ha tingut predilecció per “*la música de veras*”.

“Ja tenim donchs, que com á possehir bon criteri, no hi ha ningú que li passi la mà per la cara. Bon intérprete ho es per naturalesa. Tots los que l’hem conegut casi noy recordém los bons ratos que ’ns feya passar tocant la divina música de Mozart y altres immortals compositors. Y alló ho feya per pur instint, sense donarse compte de la importancia que pogués tenir sa interpretació: era sa ánima d’artista, despullada de tota pretensió humana la que’s mostrava en aquellas memorables sessions, precursoras dels grans concerts que mes tart tingué ocasió d’admirar lo públich”.

També *La Renaixensa* fa referència a la capacitat que té Vidiella de fer semblar fàcil el que toca gràcies al seu perfecte mecanisme:

“Vidiella es un dels pochos que poetisan lo mecanisme ocultant ab son art incomparable, las aspresas que en sí porta. Més clar: en sas interpretacions desapareixen pera l’auditori las escalas, arpegis, octavas y demás artificis de la música, resultant un tot espiritual que es lo summum á que poden aspirar los artistas qual missió es interpretar lo que ’ls altres han escrit”.

I continua dient: “*No en vá está al frente dels concertistas espanyols*” .

*La Veu del Montserrat*⁷⁰ també en fa esment en la secció “*Cartes de Barcelona*” –*La Lliga de Catalunya*-. “*Tocava en Vidiella, es dir, lo primer de nostres pianistes*”.

Després fa una descripció física de Vidiella, a més de descriure’n els trets característics de la seva manera de tocar.

“Es en Vidiella un reussench de bona soca; alt, sapat, acolorit de fesomia, barba rossenca, senzill y franch com un bon catalá. Dotat de bones disposicions y dedicat al estudi ab la constancia y tossuderia de nostra rassa, jove com es encara, fa temps que te guanyada la palma entre tots los mestres de piano de nostra terra, y entre ’ls extranyos ben pochos l’aventatjan.

⁶⁹ *La Renaixensa*. 5 de novembre del 1889.

⁷⁰ Malauradament no disposem de la data d’aquest article en tractar-se d’un retall de diari del fons Vidiella de l’arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música.

Quan se'l veu, alt y robust com es, posarse al piano, sembla que tot ho hagen de fer tremolar aquelles mans poderoses; y, efectivament, en los passatges de forsa, arrenca tals dolls de notes valentes, que apar impossible que's pogan contenir en la petita caixa del piano; mes, quan es precis tráurer á les cordes del instrument totes les dolsures que atresoran, llavors los dits de'n Vidiella, no son dits, son una brisa finíssima que balandreja y fa sospirar les fulles seques de la tardor, que arrenca un esgranall de notes claríssimes y plenes de dolsa sonoritat á les cordes vibrants d'una arpa eòlia”.

Seguidament tractarem el concert que va oferir Vidiella al Teatre del Olimpo el vint-i-set de desembre del 1889. Es tracta d'un antecedent clar dels concerts històrics. Va ser organitzat per l'Associació Musical de Barcelona.

El programa del concert va ser el següent:

I

Rameau, J. Ph.: *Gavota i variacions en la menor*
Scarlatti, D.: *Fuga del gat*
Bach, J.S.: *Preludi i fuga en do menor*
Haydn, J.: *Tema i Variacions en fa menor*
Clementi, M.: *Tocata en si bemoll*
Beethoven, L.V.: *Rondó en la menor, Sonata en mi bemoll*

II

Schubert, F.: *Impromptu en la bemoll*
Mendelssohn, F.: *Variacions Serioses en re menor op. 54*
Chopin, F.: *Preludi en la bemoll, Estudi en do, Fantasia en fa menor*

III

Schumann, R.: *Estudis simfònics op. 13, Romansa en re bemoll*
Liszt, F.: *Estudi en re bemoll, Consolació*
Rubinstein, A.: *Estudi en do (de “dificultat pel canell”)*

*La Renaixensa*⁷¹ ja el va titllar de “concert històric” degut a que el seu programa comprenia música desde Rameau fins al “vivent Rubinstein”.

“May haviam vist á Vidiella presentarse en públich ab un programa tan complert com lo que'ns feu sentir en aquesta sessió”.

⁷¹ *La Renaixensa*. 28 de desembre del 1889.

Per la seva banda *La Esquella de la Torratxa*⁷² escrivia:

“L’eminent pianista va servirnos un menú escullidíssim, en lo qual hi figuraven tots los grans mestres del piano: (...). May cap artista ha combinat un ápat tan selecte. Y no es sols qüestió de conjuminarlo, sino de interpretar-lo. Vidiella va ferho ab imponderable maestría. De manera que si’m preguntan en quina pessa va estar millor, me posarán en un verdader apuro, ja que per ser just hauré de respondre qu’en totes. Es impossible penetrar més á fondo lo sentiment íntim de cada mestre, aisis com no’s comprén un major domini del instrument.

Lo públich, compost, en sa inmensa majoría de músichs, y en lo restant de personas inteligents, va tributarli una ovació inmensa.

Tothom deya lo mateix:

-Senyor Vidiella, ¿quín día repetim?

Lo mateix dihem nosaltres. Sols vosté té á la má ‘l proporcionarnos audicions que prenen proporcions de aconteixements musicals. ¿Per qué, donchs, ha d’estalviarse tant, Sr. Vidiella?’

L’octubre de l’any 1890, ja recuperat d’una malaltia que el va privar de tocar el piano uns mesos, Vidiella va oferir un concert a l’hemicicle del Palau de Ciències. Aquest concert va ser organitzat per la “Asociación musical”⁷³ el dinou d’octubre del 1890.

El programa que va interpretar estava integrat per: *Tema i variacions en fa menor* de Haydn, *Scherzo de la Sonata en si bemoll menor op. 35* de Chopin, *Dansa hongaresa en mi menor* de Brahms i *Estudi en la menor* de Chopin⁷⁴.

Es va comentar que sentint-lo interpretar amb aquella perfecció de mecanisme, “ningú hauria dit que ‘l concertista hagi passat per una abstinencia forcosa d’estudi que ha durat mes de mitj any”⁷⁵.

*La Vanguardia*⁷⁶ feia referència a una de les moltes qualitats pianístiques de Vidiella: el perfecte legato.

“En sus manos pierden las teclas toda la dureza de la percusión y toda la sequedad del sonido aislado y producen una sucesión prolongada de sonidos que parecen uno solo

⁷² *La Esquella de la Torratxa*. Gener 1890.

⁷³ La “Asociación musical” estava formada per un petit nucli de professors, aficionats i protectors de la institució que contribuïen a les despeses de l’organització dels concerts pagant una quota mensual.

⁷⁴ *La Renaixensa*. 20 d’octubre de 1890.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Roca i Roca, J. (1890, 20 d’octubre). *La Vanguardia*. En el mateix sentit: *El Brusi*. 20 d’octubre de 1890.

ondulándose y meciéndose por las escalas musicales. Siempre está bien Vidiella pero ayer estuvo, si cabe, mejor”

Josep Roca i Roca per a *La Vanguardia*, en el mateix article, explica:

“Carlos Vidiella es un temperamento artístico de primer orden. Vive por el piano y en el piano. Nadie como él seduce, arrebatata y entusiasma.

Cuando, años atrás regresaba del extranjero donde vivió algún tiempo en clase de pensionado, y no por ninguna corporación oficial, sino por algunos de sus amigos y admiradores, el inolvidable Bartrina, le decía después de oírle tocar.

-Eres el primer pianista no del mundo sino de todo el mundo planetario.

Con expresión menos hiperbólica, y aun sin articular una palabra, dijéronle lo propio cuantos amigos tuvieron la dicha de oírle á su regreso, pues aún los más fríos de carácter no pudieron menos de estrecharle entre sus brazos con los ojos henchidos de esas lágrimas tan dulces que sólo logran arrancar al alma las emociones del entusiasmo. Vidiella, que valía mucho cuando partió, había superado todas las esperanzas de sus amigos.

Ahora mismo no toca una vez en público sin alcanzar un triunfo colosal. ¿Cómo se explica, pues, que se resigne a vegetar en Barcelona, entregado á la enseñanza de su instrumento favorito, quien vale tanto como Vidiella? Vaya usted á saberlo.

Tal vez la paz del hogar que él estima mucho, tal vez las necesidades de la vida á que hace frente Vidiella con su trabajo seguro y siempre solicitado, quizás, por último cierto horror á la vida nomada y accidentada del concertista le retienen aquí y aquí le arraigan con irresistible fuerza, en menoscabo de su fama que correría por el mundo; pero al fin y en compensación, para deleite de cuantos así podemos oírle con más frecuencia y así monopolizar, egoistas, el sabor primoroso de su arte incomparable.

Vidiella reúne á la fuerza viril y expresiva de Rubinstein, la delicadeza femenina de Planté. Es un nervioso; pero con nervios privilegiados, que al contacto de las teclas y de los pedales transforma el piano en el más asombroso de los instrumentos, arrancando de él desde el fragor de la tormenta al trino del ruiseñor. Todas las armonías, todos los acentos, todos los matices brotan al paso de sus dedos por el teclado.....su ejecución es sencillamente maravillosa.

Un concurrente al concierto del domingo, que le oía por primera vez, me decía:

-Ese chico tiene una fortuna en la punta de los dedos.

A lo que hube de contestarle:

-Pues ya ve usted: Vidiella es de suyo tan desprendido, que esa fortuna, nos la regala”.

En aquells moments Vidiella tenia el públic barceloní molt entregat. Aquest omplia de gom a gom tota manifestació seva. La sensació que produïa Vidiella en el públic pot traduir-se en paraules de Joan Salvat⁷⁷:

“Aquella (la sensació) era la més plascèvola: lluny de les extremitats a que recorren constantment els virtuoses d’ara i de tots temps, el públic escoltava al nostre pianista en la més agradable intimitat, i s’hi embadalía per complet, perquè al seu entorn tot respirava senzillès, naturalitat i bona fe; però l’enamorava, principalment, el trobar-hi sempre, en les interpretacions del mestre, l’expressió sincera d’un cor d’artista que batejava a l’impuls d’una ànima ardenta sadollada d’ideal”.

4.2.1 Els concerts històrics de l’any 1891

Els concerts històrics de l’any 1891 representen un dels èxits més fulgurants de la carrera concertística de Vidiella i d’aquesta manera van suposar veritables esdeveniments culturals amb un ressò aclaparador.

En el curt espai de tres diumenges consecutius, Vidiella passa revista als millors moments de la literatura pianística. Els concerts es van verificar les tardes dels diumenges vint-i-dos i vint-i-nou de novembre i la del sis de desembre del 1891. Per a l’ocasió va escollir l’hemicicle del Palau de les Ciències, edifici construït amb motiu de l’Exposició Universal de Barcelona del 1888 al Parc de la Ciutadella, avui derrocat.

S’anomenen concerts *històrics* no per la rellevància artística a la qual sens dubte van arribar, sinó perquè en ells s’hi veu reflectida la història del piano des dels seus inicis fins als autors més contemporanis. Els programes d’aquests concerts apareixen ordenats cronològicament des dels primers clavecinistes fins a compositors catalans amics i companys de Vidiella. La programació respon a un dels trets característics del modernisme: l’afició per l’historicisme.

Veiem quins eren els objectius dels concerts històrics :

⁷⁷ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

A *La Vanguardia*⁷⁸, Joan Puiggarí escriu: “a la simple lectura de dicho programa se hecha de ver desde luego que Vidiella al reaparecer de nuevo ante el público barcelonés se ha propuesto un algo más que el exhibirse como concertista; no ha sido su principal objetivo la ovación que necesariamente había de obtener su indiscutible mérito; se ha propuesto lo que ya hoy es una necesidad en Barcelona, esto es, popularizar las obras maestras de los clásicos del piano al par que dar a conocer la última palabra de los maestros contemporáneos así extraños como propios.” (...) “Este es un vacío que se deja sentir en una capital como la nuestra donde la afición al piano raya en lo increíble, y bueno es que Vidiella, haciéndose intérprete de esta necesidad, inaugure en sus actuales conciertos la senda que indudablemente habrán de seguir los concertistas contemporáneos que deseen dejar complacida la numerosa pléyade de “amateurs” barceloneses”.

Com es pot veure, l'objectiu de Vidiella no és potenciar la seva fama, sinó fer amb el públic de Barcelona el que fa amb els seus deixebles: educar el seu gust musical i familiaritzar-los amb els grans mestres de la història de la música. Es tracta d'un projecte divulgatiu que en gran mesura demostra el compromís assumit per Vidiella amb el seu art.

*“Vidiella, en sas audicions ó conferencias, musicals, semblava que modestament volgués amagar sos mèrits d'artista y que solzament se proposés donar á conèixer música bona”*⁷⁹.

El 1902, uns anys més tard, Vidiella decideix interpretar les quinze *rapsòdies hongareses* de Franz Liszt en un sol concert, i, de fet, si es planteja aquest repte, és perquè té el precedent dels concerts històrics i de la resposta del públic davant d'una programació a la que no estaven acostumats fins llavors. Vidiella va accedir a respondre unes preguntes dels periodistes en motiu de la preparació d'aquest concert dedicat a Liszt, i ens interessa aquesta entrevista per destacar, en paraules del mateix Vidiella, el que va significar anteriorment la celebració dels concerts històrics.

“Hablabá a usted de hace veinte años; entonces no habría imaginado siquiera la posibilidad de mantener atento a un auditorio durante dos horas con música de un solo maestro. Ahora no solamente lo creo posible, sino seguro, conveniente para el público y para mí. Los conciertos históricos del Palacio de Ciencias, me demostraron que la semilla sembrada en los conciertos pianísticos había germinado; que hay un núcleo importante de personas de Barcelona capaces de comprender las obras musicales en sí, de gozar descubriendo en el sentido expresivo de la música el carácter de su compositor... Gracias a los sembradores de antaño han segado D'Indy y Crickboom, y ...”.

⁷⁸ Puiggarí, J. (1891, 22 de novembre). “Primer concierto Vidiella”. *La Vanguardia*.

⁷⁹ B. B. (1891, desembre). “Concerts Vidiella”. *La Il·lustració Catalana*.

Assenyalat l'objectiu i la finalitat d'aquests concerts, passem ara a veure la programació que és de ben segur un dels punts crucials d'aquests concerts ja que recordem que és degut precisament al programa ordenat en ordre cronològic que els anomenem històrics.

Primer concert històric : 22 de novembre del 1891

I

Couperin, F.: *Le bavolet flotante, La bandoline*
Bach, J.S.: *Preludi i fuga en do menor*
Haendel, G. F.: *Giga en la major*
Beethoven, L.V.: *Sonata en fa menor op. 2 núm. 1 (allegro- Adagio- Menuetto- Prestissimo)*

II

Schubert, F.: *Moment musical en do sostingut menor, Moment musical en fa menor, Impromptu en la bemoll*
Weber, C. M.: *Invitació a la dansa*
Mendelssohn, F.: *Marxa fúnebre, Aurora, Serenata*
Schumann, R.: *Tema i dotze estudis simfònics*

III

Moschelles, I.: *Reconciliació, Conte infantil*
Liszt, F.: *“Au bord d'une source”, “Vals impromptu”*
Chopin, F.: *Estudi en do major, Preludi en la bemoll, Masurca en si menor*
Brahms, J.: *Dansa hongaresa en re major, Dansa hongaresa en mi menor*

Segon concert històric : 29 de novembre del 1891

I

Rameau, J. Ph.: *Gavota i variacions*
Scarlatti, D.: *Sonata en la major*
Bach, J. S.: *Preludi i fuga en re major.*
Mozart, W. A.: *Giga en sol major*
Beethoven L.: *Sonata en do menor op.13 “Patètica”*
Schubert, F.: *Impromptu en mi bemoll*
Mendelssohn, F.: *Variacions serioses*

II

Schumann, R.: *Novelette, Romanza*
Field, J.: *Nocturn en si bemoll*
Henselt, A.: *La fontaine, Poema d'amor*
Liszt, F.: *Consolació en re bemol, Rapsòdia hongaresa núm. 6*

III

Chopin, F.: *Balada, Barcarola, Polonesa en la bemoll*
Grieg, E.: *Dansa noruega, Berceuse*
Rubinstein, A.: *Galop de concert*

Tercer concert històric: 6 de desembre del 1891

I

Bach, J. S.: *Gavota i musette*
Haydn, J.: *Tema i variacions en fa menor*
Clementi, M.: *Tocata en si bemoll*
Schubert, F.: *Minuet en si menor*
Beethoven, L.: *Sonata en do sostingut menor op. 27 núm. 2 "Clar de lluna"*

II

Mendelssohn, F.: *Duet d'amor, La filadora*
Schumann, R.: *Pourquoi?, Au soir, Oiseau prophète*
Chopin, F.: *Estudi en la menor, Nocturn, Vals*
Liszt, F.: *Rapsòdia hongaresa núm. 2 "Melodies Tziganes"*

III

Cui, C.: *Polonesa*
Tschaikowsky, P.: *Melodia*
Albéniz, I.: *Minuet del gallo*
Rodríguez d'Alcántara, M.: *Romanza sin palabras*
Alió, F.: *Marxa fantàstica*
Millet, Ll.: *"Catalanescas" (Ballet, Complanta, Jovenívola)*
Rubinstein, A.: *Estudi en do major*

Hi va haver-hi precrítica a la majoria de rotatius barcelonins on hi figurava el programa dels tres concerts i, moltes vegades, una breu referència a la biografia de Vidiella conjuntament amb uns apunts de la seva personalitat com a artista.

Enric Suñol per a *La Vanguardia*⁸⁰ recordava la personalitat de Vidiella als primers anys de la seva carrera i la comparava amb l'actual. Deia així:

“Los que tuvieran presente al Vidiella que apuntó en su Guitarrista el llorado pintor Simón Gómez; los que le recordáran con su larga, rizada é inculta cabellera, aprisionando malamente sus bucles con apabullado sombrero de anchas alas, levantado el cuello del gabán, suelto de movimientos, erguida la cabeza, viva y brillante la mirada, ofreciendo el aspecto del artista único que saben imaginar ciertos hombres de negocios ó americanos enriquecidos, del bohemio bon enfant en la plenitud de su vida de batalla, quedarían hoy asombrados al verle con la cabeza casi al rape, vestido con pulcritud y á la moda, húmeda y fija aquella mirada soñadora y caliente de otros tiempos, con la cabeza algo echada hácia delante como sí, con toda su robustez, no pudieran con ella hombros y cuello, tipo, en fin, del artista bourgeois en la madurez de su juicio.

Pero los que le hubiesen conocido por dentro en aquellos primeros tiempos, cuando hacía irradiar del piano del café de las Delicias corrientes de un entusiasmo delirante, si se asomasen ahora al borde de su alma encontrarían al artista de siempre, eternamente jóven- iba a decir eternamente niño- de percepción delicada y gusto exquisito, huyendo de cuanto respire vulgaridad, sintiendo y haciendo sentir á sus oyentes toda la poesía que se encierra en las concepciones de los grandes músicos, toda la que humanamente puede transmitirse por medio del piano.

Extraño temperamento el de nuestro artista. En los primeros años de su vida pública, á poco que se rascara en la superficie del hombre, aparecían rasgos característicos de una delicadeza y de una volubilidad puramente femeninas, en mezcla confusa con ciertos humos de independencia y con ciertos aires de la ligereza un tanto descocada del muchacho callejero, de lo que resultaba un carácter á la vez dulce y picante, unas veces enérgico y altivo, otras débil y apocado por todo extremo”.

També es van anotar consideracions a la programació, fent esment a la idoneïtat d'aquest programa i a si s'havien interpretat ja a la ciutat de Barcelona.

Aportarem com a exemple les consideracions que va emetre també *La Vanguardia*⁸¹.

Respecte al programa del primer concert va escriure: *“Las dos piezas de Couperin, la “gigue” de Haendel, las dos piezas de Moschelles y el prelude de Chopin que figuran*

⁸⁰ Suñol, E. (1891, 22 de novembre). “Los conciertos Vidiella: El artista”. *La Vanguardia*.

⁸¹ Suñol, E. (1891, 22 de novembre). “Los conciertos Vidiella: Los programas”. *La Vanguardia*.

en este programa no creo que sean conocidos públicamente en Barcelona; y aun los dos “momentos musicales” de Schubert tampoco creo que se hayan tocado en conciertos públicos. Las piezas culminantes de esta fiesta son, en mi concepto, la sonata de Beethoven, cuyos adagio, menuetto y prestissimo son de una belleza extraordinaria, y los Estudios Sinfónicos de Schumann, de los que sobresalen, para mí, el tercero y el oneno, de una fuerza y una expresión sorprendentes”.

Fent referència al segon concert continua dient: *“Serán nuevas, según creo, para el público barcelonés, en este concierto, la gavota de Rameau, la gigue de Mozart, las dos piezas de Henselt, la Barcarola de Chopin, la danza y la berceuse de Grieg y el galop de Rubinstein. El clou de esta sesión de esta sesión serán, así lo espero por lo menos, las Variaciones Serias de Mendelssohn, y creo que llamarán grandemente la atención la Barcarola de Chopin por su extraordinaria potencia descriptiva y la danza noruega de Grieg, por la deliciosa y vaga poesía que respira”.*

Pel que fa al tercer concert tenim com a precrítica el següent: *“Las piezas nuevas para el público de Barcelona que figuran en este programa son la polonesa del célebre crítico y compositor César Cui, que tanto ruido mueve ahora en París, y las Catalanescas de nuestro paisano Millet. No creo que las tres piezas de Schumann se hayan tocado tampoco en público, pero son algo ya conocidas. Lo especial de este programa consiste en que figuran en él los nombres de cuatro compositores catalanes, todos jóvenes, y uno de ellos, Millet, poco conocido, por lo menos para mí que solo de nombre le conozco. Figura, además, en este programa, la Rapsodia nº 2 de Liszt, que es aquella que, con el título de Melodías Tziganes, tantas ovaciones ha proporcionado a Vidiella”.*

Per acabar amb l'apartat relatiu a la programació dels concerts històrics, cal dir que pràcticament no hi va haver canvis d'última hora; Vidiella va respectar al màxim tot el que es va proposar. Cal dir, però, que quan al segon concert Vidiella es proposava tocar la *Sonata en la major* de Scarlatti, el públic li va suplicar que la intercanviés per l'adagi de la *Sonata en fa menor* de Beethoven amb la qual ja havien pogut fruit el diumenge anterior. Vidiella, complaent com sempre, va accedir als precs de l'auditori. Reproduïrem aquí la impressió que *La Publicidad*⁸² va extreure de la interpretació d'aquest fragment beethovenià:

“El adagio de Beethoven es tristísimo, de la tristeza irremediable de Beethoven, y noble en su melodía; al escucharlo acaeció una cosa muy rara en la multitud,-que lo era la que llenaba la sala y la galería;- sentíase el silencio y la atención, era perceptible la compenetración de todos los espíritus en uno solo.

No podría expresarse mejor el misterio, sino diciendo que después de cien años, Beethoven tocaba su adagio, y le escuchaba el mayor de sus admiradores. Y cuando

⁸² *La Publicidad*. 24 de novembre de 1891.

terminó pianissimo el último sollozo del adagio, estalló como un crujido tremendo el aplauso de centenares de manos batiendo a la vez”.

Per la seva banda la *Ilustración Musical*⁸³ també fa referència a la interpretació d'aquest adagi i a la claredat de les veus de la fuga de Bach:

“El adagio, de Beethoven, cuya ejecución maravillosa, cantando, podría decirse, unió en una todas las almas del auditorio; adivinábase el portamento de la voz, mientras que en la fuga de Bach, se mostraba con admirable claridad la resolución del problema, destacándose, perfectamente dibujadas, las contestaciones al tema inicial”.

De la mateixa manera que va repetir aquest número del programa, es va veure obligat a repetir moltes altres obres davant la insistència del públic. El primer moviment de la *Sonata “Clar de lluna”* de Beethoven que va repetir al tercer concert n'és un altre exemple.

Si ens hi fixem detingudament hi ha representats la majoria dels estils i de les escoles pianístiques. En tots els programes se segueix una mateixa pauta: es comença pels compositors barrocs, als quals els segueixen els clàssics, seguidament apareixen els compositors romàntics i a l'últim concert també s'hi troben autors contemporanis.

El període més desenvolupat és sens dubte el romàntic. Vidiella serà apreciat fins al final dels seus dies per la seva excel·lent interpretació de Chopin i Liszt. Disposem d'un interessant assaig titulat “Parlament sobre Chopin”⁸⁴ del propi Vidiella que demostra la veneració que va sentir per aquest compositor i on trobem resposta a molts interrogants del perquè de la seva lectura particular de Chopin.

A diferència d'avui, veiem com els recitals de piano eren molt més extensos: estaven dividits en tres parts, separades, respectivament, per dos descansos. Ara bé, el programa estava format amb ple coneixement de l'efecte que havia de produir en el públic. Gràcies a l'excel·lent disposició de les diferents obres, el públic les va rebre amb delectació i, fins i tot, se'ls va fer curt. Prova d'això és el fet que es demanés la repetició d'alguns números del programa.

⁸³ *La Ilustración Musical*. Núm. 94, p. 695.

⁸⁴ Vidiella, C. (1916, 15 de febrer). “Parlament sobre Chopin”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex V, p. 414.

En aquell moment, però, aquests concerts van ser del tot fora del comú perquè la majoria dels pianistes en els seus recitals interpretaven fantasies, paràfrasis d'òperes i arranjaments de músiques moltes vegades no escrites directament per a piano. Aquest tipus de música estava plagat de “*tremolos, arpegis i sospirs*”, com diria després Vidiella. Contràriament, el mestre es decanta per una escola pura d'interpretació que respecta al màxim l'estil propi de cada compositor; apareixen amb ell compositors que fins aleshores eren pràcticament desconeguts pel públic barceloní.

*La Veu de Catalunya*⁸⁵ assenyala que Vidiella “*ni es d'aquells qu'espantan al públich ab sos moviments, ni executa enfarfegosamente per enlluernarlo ab exabruptos musicals; molt al contrari. Los primers, d'una pessa senzilla 'n fan una dificultat falsa*”.

Aquests concerts van tenir una gran repercussió per part de la crítica. Aquí en destacarem les que ens han semblat més representatives:

La Ilustración Musical en referència al primer concert: “*(...)Era delicioso observar el semblante de los concurrentes; la mirada fija en el ejecutante, siguiendo paso á paso cuanto salía de sus privilegiadas manos, sin distraerse un solo instante, y sólo moviéndose para comunicarse mutuamente la admiración de que estaban poseídos.*”

Veintidós números componían el programa, y dos de ellos de importancia, que se bastaban para llenar un concierto. Nos referimos á la sonata en fa menor de Beethoven, y á los estudios sinfónicos de Schumann. Estas dos composiciones fueron escuchadas con un recogimiento solemne, á que no se halla acostumbrado nuestro público”.

*El Mercantil*⁸⁶ fa la crònica del primer concert històric. Quant al programa destaca d'entre els autors al “*gigante*” Beethoven i al “*dulcísimo*” Chopin.

Més endavant explica que Vidiella “*más que ejecutar las piezas en el sentido vulgar de esta palabra, las acarició con esa especie de ternura que junta al ejecutante con el autor, comunicándose sus almas por ese lujo invisible de la melodía que va de un corazón á otro corazón, como va el flujo eléctrico de un extremo á otro de la tierra*”.

“Ese artista domina de tal modo el piano, que en pulsación, en ligar el canto, en articular, en eso que podríamos llamar pronunciación pianística donde intervienen de

⁸⁵ J.G. P. (1891, desembre). “Concerts Vidiella”. *La Veu de Catalunya*.

⁸⁶ *El Mercantil*. 24 de novembre del 1891.

un modo directo los pedales combinados, nadie le aventaja. Oírle cantar, deshilar las escalas, acentuar el motivo entre el finísimo enrejado de la armonía; sentir el suspiro que se pierde y se extingue en las cadencias pianísimas, es cosa de cerrar los ojos y creer asistir á las leyendas místicas donde se oyen músicas de instrumentos de oro. Quisiera oírle leer un cuaderno de Chopin.

Además Vidiella tiene un mecanismo correctísimo, y merced á él, al que le vi ejecutar una de esas sonatas de tantas dificultades herizadas, le parece que allí no hay esfuerzo ni violencia, sino que desenreda aquello, con la misma facilidad con que nosotros andamos, por ejemplo”.

*La Publicidad*⁸⁷ fa referència a la capacitat d’interpretar de Vidiella, al poder de suggestió que provoca en l’oient, a la naturalitat de la seva interpretació:

“Y la verdad es que no hay crítica posible, con Vidiella. ¿Quién demonios analiza lo que no tiene peso ni medida: la deleitosa calentura que inunda el espíritu, que enerva, que postra el cuerpo, que ciega el entendimiento y repentinamente le infunde un desvarío sentimental, un montón vibrante de sentimientos y alegrías, un extracto de todas las penas y de todos los goces de la vida? En este poder sugestivo de la música verdadera, que es un modo más penetrante del poder sugestivo del arte, está el mérito característico de Vidiella: lo demás es secundario. Hace sentir naturalmente á su piano, como un pintor alumbra á pinceladas un pedazo de tela”.

*Lo Teatro Catalá*⁸⁸ destaca les facultats intel·lectuals de primer ordre de què disposa Vidiella per a la comprensió de les diverses personalitats artístiques que tenia que interpretar.

“Y es que nostre estimat amich estudia psicológicamente l’autor: sa manera de sér, sentir y pensar; s’empapa fins de l’atmósfera que ‘l rodejaba y, tenint en compte los més petits detalls artístichs en sas obras manifestats, junta tots los elements y ‘ns presenta acabadíssima la verdadera imatge del autor, adornada ab los colors del art mes bell”.

Més endavant comenta: *“De cada autor ne té en Vidiella fet un acabat estudi. Per això manifesta la inmensa varietat dintre la unitat. Per això sentint á en Vidiella may se fa pesat lo piano, perque sembla que per cada composició hi hagi un diferent executant”.*

El que sobta és la referència que fa a l’elecció dels autors catalans contemporanis per part de Vidiella:

“Mes si que no estem conformes ab nostre amich, al proceder á la elecció d’autors moderns. Y no volem dir mala elecció per part del Albeniz, no; aquest té, no sols un nom conegut, sino respectat en Espanya y fora d’ella; ho direm pe ‘ls altres tres que, si

⁸⁷ *La Publicidad*. 24 de novembre del 1891.

⁸⁸ Florida de la, A. (1891, desembre). “Vidiella”. *Lo Teatro Catalá*.

bé son dignes de consideració com á particulars, com a músichs no representan ni de prop als professors ni als aficionats”.

Joan Puiggarí per a *La Vanguardia*⁸⁹ també destaca la interpretació dels autors catalans, però de manera ben diferent:

“En el programa figuraban también varias composiciones de maestros españoles que obtuvieron muy buena acogida, destacándose la “Romanza sin palabras” de Rodríguez Alcántara, composición de mucho vuelo en su factura, idónea para poner de relieve los primores de ejecución de un pianista y en la que el tema melódico se desarrolla con suma delicadeza; la “Marcha fantástica”, de Alió, también es recomendable y de seguro efecto por la fibra y seguridad que preside en su desarrollo; el “Minuetto del gallo”, de Albéniz, resultó agradable, lo propio que las “Catalanescas” de Millet, que se oyen con gusto a pesar de no ser más que ligeros esbozos”.

*La Veu de Catalunya*⁹⁰ apunta que Vidiella “*fa accessible a totes las inteligencias las composicions mes complicadas dels mestres clàssichs antichs y moderns, fins al punt de fer comprendre y retenir la melodia*”. Destaca l’excel·lent confecció dels programes i manifesta la seva confirmació en escollir els autors catalans contemporanis. Vidiella és reanomenat el “*Rubinstein espanyol*” i és encoratjat a que “*agafil’s trastets y se’n vagi á seguir mon en benefici seu, logrant així escampar son nom que tant honra á Catalunya*”.

*La Il·lustració Catalana*⁹¹ destaca el següent: “*Tant poètic com infatigable, tan vigorós com bon prosòdich, reuneix á més una altra qualitat, y es que revesteix sa execució intatxable ab tal magnificencia que un oblida sentintlo tota la part tècnica y mecánica del concert, y proclama á nostre Vidiella l’artista del piano. Se pot arribar á ser més extens en quant á executant; no’s pot ser més exquisit*”.

El rotatiu *La Voz del Pirineo. Diario de Puigcerdá*⁹² també se’n fa ressò dels concerts històrics oferts per Vidiella a Barcelona. Això és així perquè Vidiella va passar l’estiu anterior al concert a la Cerdanya i allí hi va fer molt bons amics. Destaca, d’entre d’altres coses, la capacitat de fascinar al públic amb la seva interpretació:

“consigue fascinar de tal manera á su auditorio, que, léjos de cansarse éste con la ejecució de mas de veinte piezas, pida como señalado favor la repetición de varias de ellas”.

⁸⁹ Puiggarí, J. (1891, 7 de desembre). “Último concierto Vidiella”. *La Vanguardia*.

⁹⁰ J.G. P. (1891, desembre). “Concerts Vidiella”. *La Veu de Catalunya*.

⁹¹ B.B. (1891). “Concerts Vidiella”. *La Il·lustració Catalana*. Tom XII.

⁹² *La Voz del Pirineo. Diario de Puigcerdá*. 13 de desembre del 1891.

Molts anys més tard, la premsa comenta que Vidiella va ajudar a introduir Beethoven a Barcelona gràcies a la celebració dels concerts històrics. Vicenç M^a de Gibert ho escriu per a *La Vanguardia* en un article que té per nom “De cómo entró Beethoven en Barcelona”⁹³.

Fent el seguiment de la *Història de la Sala Parés* ens n’adonem que Vidiella va participar l’any 1892 en una vetllada musical organitzada per la Lliga de Catalunya.

*“La senyoreta Empar Vinyes acompanyada al piano per Carles Vidiella va cantar composicions de Joan Gay, i acompanyada al piano per aquest interpretà cançons catalanes com Els segadors, Els fadrins de Sant Boi i altres de rosselloneses”*⁹⁴.

4.2.2 Els concerts històrics de l’any 1893

Quan Vidiella es va disposar a oferir una nova tanda de tres concerts històrics al Teatre Líric l’any 1893 tenia el triomfal precedent de l’any 1891. D’aquests tres concerts, només els dos primers es van realitzar, com ara veurem.

La llista d’autors inscrita en els programes d’aquesta segona tanda es va veure augmentada amb els noms de C. P. E. Bach, J. Raff, N. Rimsky-Korsakov, M. Balakirev, N. Rubinstein, i els catalans C. Martínez Imbert, J. García Robles, E. Morera, M. Vidal Puig i J. Gay.

Els compositors inclosos en el programa dels concerts es troben ordenats cronològicament, igual que en els anteriors. S’hi veuen representades, també, totes les escoles i estils pianístics. És una veritable proesa i així es tradueix en tota la premsa⁹⁵. Joan Puiggarí per a *La Vanguardia*⁹⁶ declara que cridar l’atenció avui dia amb un concert de piano és una “*empresa titànica*” pel fet que està molt vulgaritzat aquest

⁹³ Gibert, V.M. de. (1927, 20 de juny). “De cómo entró Beethoven en Barcelona. V”. *La Vanguardia*.

⁹⁴ Maragall i Noble, J. A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta. p. 54.

⁹⁵ Les crítiques analitzades, a part de les que s’especificaran més endavant, són les següents: *La Renaixensa*. 23 de maig de 1893. / *La Renaixensa*. 30 de maig de 1893. / *Correo Catalán*. 23 de maig de 1893. / *Los Negocios*. 18 de maig de 1893. / *La Esquella de la Torratxa*. Maig de 1893.

⁹⁶ Puiggarí, J. (1893, 29 de maig). “Teatro Lírico”. *La Vanguardia*.

instrument. A més raona que la majoria dels que s'autoanomenen mestres, l'únic que fan és ensenyar a "executar" en el piano, no a interpretar. És per tot això que acaba dient:

"Cuanto dejamos dicho nos conduce á considerar el porqué de la celebridad de Vidiella, de este concertista infatigable, que apenas extinguido el eco de los aplausos logrados de un público inteligente y entusiasta en una série de conciertos dados en el Palacio de Ciencias, se presenta de nuevo en el Lirico, dando otra nueva série, produciendo el mismo entusiasmo y haciéndose acreedor de nuevos lauros".

*Dinastia*⁹⁷ col·loca a Vidiella a l'alçada de les més altes celebritats mundials. Corroborava, d'alguna manera, el fet que se l'anomenés el "Rubinstein espanyol":

" Si después de las sesiones que celebró en el Palacio de Ciencias durante el otoño del 91, sus pocos detractores le reconocieron como la primera autoridad pianística española, hoy, sus numerosos admiradores, no titubeamos en colocarle á la altura de las celebridades extranjeras. Después del coloso Rubinstein nadie nos ha impresionado tan hondamente como él; porque Vidiella, lo repetimos, es un artista de verdad; a su ejecución, límpida como cristalino manantial, á veces fogosísima, y su especialidad en el juego de pedales, hay que añadir la exquisita sensibilidad de su alma, raudal de inspiración y sentimiento que enloquece á su auditorio".

El programa dels dos primers concerts va ser el següent:

Primer concert històric : 22 de maig del 1893 al Teatre Líric

I

Rameau, J. Ph.: *Le rappel des oiseaux*

Mozart, W.A.: *Rondó en la menor*

Beethoven, L.: *Sonata en mi bemoll major op.4*

II

Schubert, F.: *Moment musical en fa menor, Moment musical en la bemoll*

Mendelssohn, F.: *Scherzo á capricho*

Chopin, F.: *Preludi en re bemoll, Impromptu en la bemoll, Masurca en fa sostingut menor, Estudi en la menor, Nocturn en sol menor, dos valsos*

⁹⁷ *Dinastia*. 20 de maig de 1893.

III

Brahms, J.: *Dues danses hongareses en mi menor i en re bemoll*
Schumann, R.: *Berceuse*
Tchaikovsky, P.: *Romanza en fa menor*
Rimsky-Korsakov, N.: *Novelette*
Balakirev: *Masurca en sol bemoll*
Rubinstein, A.: *Romanza en fa, Barcarola en sol*
Liszt, F.: *Rapsòdia hongaresa núm. 12*

Segon concert històric: 28 de maig del 1893 al Teatre Líric

I

Haendel, G. F.: *Le forgeron harmonieux*
Bach, J.S.: *Preludi en mi bemoll menor*
Bach, C.P.E.: *Les languers tendres, La complaisante*
Mozart, W.A.: *Fantasia (sonata)*
Weber, C. M.: *Polonesa brillante*
Mendelssohn, F.: *Contemplació, Serenata, Presto agitato, Scherzo en mi menor*

II

Chopin, F.: *Vals en do sostingut menor, Vals en la bemoll, Fantasia en fa menor op. 49*
Raff, J.: *Vals impromptu, Polonesa, Fileuse*
Schubert-Liszt: *Soirées de Viena*
Liszt, F.: *Rapsòdia hongaresa núm. 8*

És important destacar que no va repetir cap de les obres que havia interpretat dos anys abans en la primera tanda de concerts històrics. Això ens pot donar una clara idea del vastíssim repertori que ostentava Vidiella en aquells moments.

Per a l'ocasió, Vidiella va utilitzar un excel·lent piano de cua de la Casa Érard de París, cedit pel seu representant, el senyor Diligeon.

El crític musical José Miró⁹⁸ apunta el fet que el virtuosisme anterior dels anys de joventut ha donat pas al veritable mestratge:

“No se ha sentado, como otros tantos, á descansar en medio de los fáciles triunfos que consigue el que hace alarde de la agilidad sobrehumana de los dedos, para martirizar á un instrumento.

Se ha encontrado Vidiella en la plenitud de su vida mental, como se encuentran todos los artistas de veras, ante la agonía del arte viejo que muere sin sucesión”.

Més endavant assenyala que ja no és perceptible el procediment mitjançant el qual Vidiella arriba a la interpretació: el mecanisme, la digitació, el control perfecte dels pedals, no mereix elogis perquè està tan dominat que no es nota:

“el artista ha llegado, al instante en que hay que olvidar, hay que desdeñar el procedimiento, y ocultar la lucha sostenida para domeñarlo”.

El *Diario de Barcelona*⁹⁹ va fer una ampla precrítica del tercer concert que finalment no es va dur a terme. Al mateix temps va fer una petita anàlisi dels concerts anteriors, d'on en destaca la suavitat de la pulsació de Vidiella. Afirmar que l'art de Vidiella és un art de detalls que aspira a treure de cada obra la major expressió possible. Per això diu que Vidiella sobresurt més interpretant Chopin i Mendelssohn que en autors com Bach i Beethoven.

Més endavant retreu que Vidiella no interpreti les obres barroques en un clavecí en lloc d'emprar un piano modern. Aquest rigor en l'exactitud històrica és un dels trets característics del modernisme.

El tercer concert hagués estat dedicat quasi íntegrament a la figura de Robert Schumann amb el seu *Carnaval op. 9*. Francisco Suárez Bravo, el crític del *Diario de Barcelona*, fa una breu sinopsi de l'obra de Schumann i a més felicita a Vidiella pel fet de divulgar-la tenint en compte que era en aquells moments tan desconeguda:

“Esta consideración no ha detenido á Vidiella de dar á conocer esta obra original. Liszt, en vida de Schumann, ensayó en dos ó tres ocasiones el tocar música de éste, pero desalentado por la fría acogida del público se abstuvo por entonces. Después se arripintió de su pusilanimidad artística”.

⁹⁸ Miró, J. (1893, 18 de maig). “El pianista Vidiella”. *La Publicidad*.

⁹⁹ Suárez Bravo, F. (1893, 23 de maig). “Conciertos Vidiella”. *Diario de Barcelona*.

A més de Schumann, hi havia un apartat dedicat a compositors catalans com Claudi Martínez Imbert, Josep García Robles, Enric Morera, Mercedes Vidal Puig i Joan Gay.

*La Vanguardia*¹⁰⁰ va ser molt breu en les seves explicacions: “*Por dificultades insuperables no se puede dar el concierto anunciado para el domingo 11*”.

La revista *L'Avençada*¹⁰¹ ens dóna una raó una mica més àmplia del perquè no es va celebrar aquest tercer concert:

“Posteriorment donà concerts històrics en l’elegant “Teatre Líric” de felicitat recordança pels aimants de la bona música si bé tingué la desgracia de no poguer interpretar l’últim concert de la serie, doncs la por tant insuperable com injustificada que patia, degut a la seva exquisita sensibilitat i excesiva honradesa artística fou causa de que sofrís un petit accident, potser procurar d’accidents petits que sovint li ocasionava son temperament sobradament delicat”.

4.2.3 Première a Barcelona del Concert per a piano i orquestra núm. 5 de Saint-Saëns l’any 1897

A partir de l’any 1893, les actuacions en públic de Vidiella són menys freqüents. Tenim constància que Vidiella l’any 1896 es va proposar donar una conferència a l’Ateneu Barcelonès amb el nom de “Història del piano”¹⁰². Potser el proper concert més important és el que va protagonitzar el vint de març de l’any 1897 al Teatre Principal sota la direcció del mestre Antoni Nicolau i amb una orquestra formada per seixanta músics, tal i com explica la crítica consultada.

Vidiella va interpretar a la primera part del concert la *Romança en si bemoll per a piano i orquestra* de Mozart i la *Polonesa brillant en mi major per a piano i orquestra* de Weber; seguidament, a la segona part va interpretar el *Concert núm. 5 en fa major op. 103 “L’Egipci” per a piano i orquestra* de Saint-Saëns (estrena absoluta); i a la tercera part del concert va oferir les següents obres per a piano sol: *Romança en fa* i *Vals-Caprici* de Rubinstein, “*Si j’étais oiseau*” de Henselt, *Estudi en la menor* de Chopin, *Cançó noruega* de Olé-Olsen, i *Dansa hongaresa* de Brahms.

¹⁰⁰ *La Vanguardia*. 11 de juny del 1893.

¹⁰¹ *L'Avençada*. (1915, 9 d’octubre). “Els que se’n van: Carles G. Vidiella”.

¹⁰² *La Vanguardia*. 8 de març del 1896.

El crític Da Ponte en el Suplement de *Lo Somatent*¹⁰³ diu:

“Vidiella es un concertista en tota la extensió de la paraula. Ab ell no sabem lo que ’ns passa, pero lo cert es que després d’alguns anys de no haverlo sentit nos ve sempre de nou la puresa de son mecanisme. Desde la série de concerts que doná Vidiella en lo Teatre Lírich, fa uns quatre anys, han vingut á Barcelona bastants pianistas que ’ns han sorprés més ó menos, segons son valer, pero confessem que cap d’ells, absolutament cap, nos ha presentat lo treball tan clar ni tan perfecte. Si á aixó hi afegim la admirable manera d’interpretar que te en Vidiella, qualitat que li permet arrodonir las melodías fen cantar lo piano com es impossible ferho millor, s’explica que en presencia de tants mérits totas las personas de bon gust lo posin fins als núvols.

Altra de les cosas que sorprenen més d’en Vidiella, es lo sapiguer treure brillantó al piano sense necessitat de recorre á la exageració de fer bronzir los bordons, defecte tan comú als pianistas exaltats.

Moltas son las vegadas que del piano surten torrents d’armonía, efectes de primer ordre, baix lo punt de vista de la sonoritat, y sempre se ’l veu, fins quan aquests son de grandíssima dificultat, recorrent lo teclat ab la mateixa elegancia, sense afectar may la menor fadiga. Ab lo dit se comprendrá que en Vidiella no está pel viciot que tenen molts concertistas de gesticular d’una manera ridícula continuament. Molts d’aquets sembla que no tenen altre ideal que aturdir al públich á copia de soroll y moure ’ls brassos, com si estiguessin sugestionats per aquella célebre auca d’en Busch ahont tan ben retratat hi está ’l género.

Lo públich escoltá ab grandíssim interés las meravellas d’execució y d’interpretació de que feu gala nostre eminent concertista, desbordantse ab mostres d’entussiasme en los moments de més inspiració, que no foren pochs, per cert, y obligantlo á tocar noves pessas”.

Amb aquest concert, Vidiella s’afegia al moviment modernista imperant escollint la interpretació per primera vegada a Barcelona de l’últim Concert per a piano i orquestra de Saint-Saëns¹⁰⁴.

*“Esta vez, uniéndose al movimiento general tan ávido de modernismo, ha querido Vidiella corresponder también al general avance del arte, dándonos a conocer la obra más reciente de uno de los autores más considerados hoy día: el ilustre autor de Sanson y Dalila”*¹⁰⁵.

¹⁰³ Ponte, da. (1897, 20 de març). Suplement. *Lo Somatent*.

¹⁰⁴ El Concert num. 5 en fa major op. 103 “L’Egipci” per a piano i orquestra de Saint-Saëns va ser compostat l’any 1896, vint anys després del seu quart concert per a piano i orquestra. S’anomena “Egipci” perquè primerament va ser compostat a Luxor, lloc on passava Saint-Saëns moltes vegades les seves vacances d’hivern, i en segon lloc per l’exotisme de la seva música. Saint-Saëns va dir que representava un viatge marítim.

¹⁰⁵ *Guia musical- crónica mensual-* Barcelona, març del 1897. núm. 11.

En tota la premsa es valorava molt positivament la introducció d'aquesta obra al repertori de Vidiella, al mateix temps que es donaven circumstàncies del seu naixement:

*“Entre ellas se cuenta el concierto en Fa mayor de Saint-Saëns, obra que ha escrito recientemente este autor para solemnizar los cincuenta años de su primer concierto público en la sala Pleyel de París, y de cuyo mérito se han ocupado con entusiasmo distinguidos críticos franceses y alemanes”*¹⁰⁶.

Tornant amb el Suplement de *Lo Somatent* i en referència a l'obra de Saint-Saëns, cal afegir:

“Lo concert en cuestió es tot ell una joya: lo primer temps está superbament escrit; en lo segon temps s’hi veu que han degut influhir en l’ambient que s’hi respira los viatjes fets pel autor en aquestos últims anys. De quatre pensaments aïslats n’ha tret un tros de música pintoresca que no hi ha més que demanar. Segons sentirém á dir, una de les melodías principals d’aquest temps es un tema popular del Tonkin.

Y ja que hem parlat d’aquest original fragment ahont la forma tant s’avé ab lo sentiment general del mateix, no podrém deixar de fer constar que es un dels trossos de música ahont havem sentit més ben agermanats lo piano y la orquestra. L’hermós piano Steinway que utilisá en Vidiella fou un excelent medi pera ferne la proba”.

També es va considerar d'allò més innovador incorporar al programa l'obra del compositor noruec Olé Olsen:

*“El compositor noruego Olé Olsen, que presenta á nuestro público el pianista Vidiella pasado mañana en su concierto del Principal, ha logrado en breve tiempo grande y justo renombre en Escandinavia, así como en Inglaterra y Alemania”*¹⁰⁷.

El concert va ser un nou triomf, tot i que Vidiella, i seguint el testimoni que tenim de la crítica, va sobresortir més en les obres de petit format:

“Vidiella es un artista que cultiva en el piano la parte suave y distinguida, con preferencia á la vigorosa y de bravura. Las sonoridades delicadas que empleó en la interpretación de la canción noruega de Olé Olsen, de un sentimiento más íntimo que la mayoría de las de Grieg, el Nocturno de Chopin, y otras piezas del mismo estilo, son de una dulzura y morbidez extremadas.

Aquí está en su terreno propio, mas que en el género de fuerza y brillantez, mas que en el final del concierto de Saint-Saëns, y en la Polaca brillante de Weber, en las que no

¹⁰⁶ *El Noticiero*. 20 de març de 1897.

¹⁰⁷ *La Publicidad*. 20 de març de 1897.

logra desprenderse de cierta timidez. Un artista que dio de sí, en las composiciones primero citadas, una prueba de cómo sabe dominar y aprovechar ciertos recursos del piano, debía tratarlo con mas resolución, cuando es preciso. A esto podrá objetarnos que cuando hay tantos que entran en los dominios del piano como en país conquistado, sin demostrar títulos ningunos para hacerlo, bueno es que haya quien por el lado contrario exagere el respeto; y casi tendrá razón”¹⁰⁸.

*El Diluvio*¹⁰⁹ també destaca que és més encertada la interpretació de Vidiella ens els passatges més lírics i expressius, com és el cas del segon moviment del concert de Saint-Saëns, que ens els de força o bravura, com és el cas del tercer temps del mateix concert. En fa una comparació que en aquest moment pot ser interessant posar de manifest. També argumenta que gran part de la culpa de que això sigui així és deguda a l’escriptura del propi compositor ja que, segons aquest crític, la conjunció del piano amb l’orquestra és molt complicada degut a la seva varietat tímbrica i a la seva diferent natura, cosa que fa que “harmonitzi” rares vegades el piano amb l’orquestra.

“Si el segundo tiempo se repitió debióse ciertamente á haber sido el mejor tocado, á ser el más inspirado, el más trabajado por el maestro Saint-Saëns, que puso en él todas sus cualidades propias, su aristocrática distinción, su buen gusto, su talento extraordinario como instrumentista, pues en ese segundo tiempo, un diálogo entre la orquesta y el piano de lo más modernista que pueda imaginarse, pero de ese moderno que solo pueden escribir los maestros llenos de inspiración y de gran instrucción clásica. (...) El tercer tiempo del Concierto, por haber obtenido una ejecución menos justa que los otros dos, y tal vez... ¿Por qué no hemos de decirlo? Porque el género no cuadra á las facultades, esto es, á los medios, á la fuerza del señor Vidiella, nos resultó poco”.

El seu deixeble Robert Goberna en una crítica a *El Mercantil*¹¹⁰ destaca la riquesa de matisos i la pulsació delicada de la interpretació de Vidiella i afegeix que la seva personalitat es nodreix d’aquestes qualitats en les quals no té rival.

“La última parte estaba completamente dedicada al piano solo, á excepción de la sinfonía del “Tannhäuser”, que coronaba el programa, y Vidiella se sentó al piano, dejando oír combinaciones de pedales, de un sabor exquisito, con todas las obras que interpretó; pero en donde estuvo á gran altura, fué en la romanza en fa, de Rubinstein, y en el Vals capricho del propio autor, y en la obra de Henselt, “Si yo fuera pájaro”,

¹⁰⁸ Suárez Bravo, F. (1897, 23 de març). *Diario de Barcelona*. En el mateix sentit: *El Diluvio*. 20 de març del 1897.

¹⁰⁹ *El Diluvio*. 20 de març del 1897.

¹¹⁰ Goberna, R. (1897, 20 de març). *El Mercantil*.

¡Qué riqueza de matices y qué pulsación tan delicada!. Por estas solas cualidades, Vidiella es Vidiella; en ellas está su personalidad, y en ellas no tiene rival”.

Alfredo Opisso *per a La Ilustración Ibérica*¹¹¹ equipara el piano de Vidiella a una orquestra per la varietat tímbrica i per les diferents sonoritats:

“maestría consumada de Vidiella en el dominio del piano, que, en sus manos, deja de ser tal para convertirse en maravillosa pluralidad de instrumentos y en voz humana”.

També, en el mateix article, assenyala: *“Alianse en Vidiella la más consumada ciencia con el gusto más exquisito, la ejecución maravillosa con el sentimiento más profundo. La obra ajena, interpretada por este artista de excepcionales cualidades, adquiere caracteres propios, se encarna en él, es inimitable”.*

*La Publicidad*¹¹² ens explica que Vidiella en acabar el concert va tocar dos bisos davant la insistència del públic:

“Y como al terminar Vidiella no se cansaran los oyentes de aplaudirle y aclamarle y pedirle más música, añadió al programa el incomparable artista una deliciosa transcripción de la serenata de “D. Juan” de Mozart, también repetida, y un “Nocturno” de Chopin, que dio á la velada un final hermosísimo.

Los gritos de “¡otro!” “¡otro!” que á cada momento resonaban en el teatro, resumen perfectamente la impresión predominante en el público de anoche, que espera “otro” concierto de Vidiella.”

*El Diluvio*¹¹³ ens descriu, entre d’altres coses, com interpretava Vidiella la *Serenata* del *Don Giovanni* de Mozart. Ens fa notar una vegada més l’intens legato que devia caracteritzar l’execució al piano de Vidiella i amb aquest el consegüent cantabile:

“...No sabemos cómo hablar de la ejecución de esa pieza... si fuéramos espiritistas diríamos que la cantó Delle Sedie en el piano. ¿Quién era Delle Sedie? Pues, el barítono que mejor cantó en ese mundo y el que mejor canta en el otro, si allí se canta”.

Més endavant, *El Diluvio* afegeix: *“Cierto, con un instrumento como el dicho (Steinway), y con un gusto y una pulsación tan extremadas como los del Sr. Vidiella, casi se puede decir que es posible hacer cantar un piano”.*

¹¹¹ Opisso, A. (1897, març). “Concierto Vidiella”. *La Ilustración Ibérica*.

¹¹² *La Publicidad*. 21 de març del 1897.

¹¹³ *El Diluvio*. 29 de març del 1897.

Fent un repàs de la història de la Sala Parés¹¹⁴ sabem que al mes d'abril de l'any 1897 en motiu d'una exposició, Vidiella va tocar novament a la coneguda sala de pintura.

Així:

“El mes d'abril una exposició de quatre pintors de la qual conservem el catàleg: Modest Urgell, Lluís Graner, Joan Brull i Enric Galwey, en total 158 obres entre olis i dibuixos. Aquesta exposició tenia una certa importància i se separava de les habituals de Can Parés. En fou una prova el concert que amb aquest motiu es va organitzar, en el qual intervingueren Pau Casals, Carles Vidiella, que va interpretar obres de Chopin, Rubinstein i Vives, i el tenor Blanchart. És desconcertant que en un concert de tanta qualitat artística s'interferís la subhasta de les obres de l'exposició”.

4.2.4 Concerts a partir de l'any 1898

El vint-i-u de gener del 1898 Vidiella participa en un concert a benefici de les víctimes de les inundacions de l'Empordà a la Sala Estela de la fàbrica de pianos Estela-Bernareggi i companyia. Vidiella ofereix als oients el *Vals-caprici* de Rubinstein, la *Rapsòdia hongaresa núm. 6* de Liszt i la *Serenata* del *Don Giovanni* de Mozart/Thalberg.

Tenim la crítica a *La Renaixensa*¹¹⁵. En el recital hi van intervenir, a més de Vidiella, la soprano Elena Theodorini amb obres de Tosti, Tagliofico, i Chopin-Viardot i el quartet de corda que dirigia el mestre Crickboom amb el *Quartet dels àngels* de Schubert.

“Ningú com en Vidiella ha lograt que'ls sons dels pianos d'aquella casa apareguessin ab tanta dolcesa, ni's prestessin á totas las modulacions dels cants, ni més ni menos que si's tractés del instrument més expressiu del mon”.

Tothom va quedar *“meravellat de la extraordinaria seguretat ab que va interpretar los passatges de mecanisme més difícils y'l to brillant que va treure en los fortíssims”.*

També l'any 1898, concretament el vint-i-sis de març, Vidiella toca a l'Ateneu Barcelonès incloent per primera vegada les obres següents al seu repertori: *Preludi íntim* de César Franck, la *Mort d'Isolda* de Wagner/Liszt i un *Scherzo-vals* de Moritz Moszkowski.

¹¹⁴ Maragall i Noble, J. A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta. p. 70.

¹¹⁵ *La Renaixensa*. 21 de gener del 1898.

Reproduïm el programa del concert:

I

Olé Olsen: *Cançó popular noruega*

Chopin, F.: *Masurca, Barcarola*

Brahms, J.: *Dansa hongaresa*

II

Franck, C.: *Preludi íntim*

Wagner/Liszt: *Mort d'amor d'Isolda*

Moszkowski, M.: *Scherzo – Vals de l'òpera « Boabdil »*

Liszt, F.: *Rapsòdia hongaresa núm. 6*

*El Noticiero*¹¹⁶ esmenta que “Vidiella toca el piano como siempre, de un modo envidiable, haciendo prodigios de pulsación y de seguridad en el mecanismo y arrancando entusiastas aplausos en todos los números que ejecutó, especialmente en la Rapsodia número 6 de Liszt; Muerte de Isolda de Wagner, Serenata de Don Juan de Mozart y en una deliciosa barcarola de Chopin”.

Per la seva banda, *La Vanguardia*¹¹⁷ afegeix: “Todas éstas brotaron bajo los dedos de Vidiella llenas de matiz, llenas de colorido, en especial la “Muerte de Isolda”, del maestro de Bayreuth y de la difícilísima Rapsodia número 6 de Liszt, obra esta última de prueba, no sólo del mecanismo y de la limpieza, sino también del sentimiento del intérprete, sentimiento aún más patente en la obra de Wagner”.

*La Renaixensa*¹¹⁸ assegura que Vidiella “te el do d'assimilarse en absolut ab la música que toca”. Més endavant diu que la interpretació de la *Mort d'Isolda* “portá á la memoria dels intel·ligents lo recort dels efectes orquestals d'aqueixa plana immortal de Wagner, tan aplaudida en tots los concerts sinfònichs que s'executa”.

Vidiella va tocar com a peces fora de programa una *Consolació* de Liszt, i la *Serenata del Don Giovanni* de Mozart transcrita per Thalberg.

El trenta-u de març del 1900 Vidiella, continuant amb la seva excel·lent tasca d'artífex en la recepció a Barcelona de les principals obres del repertori pianístic, oferí un concert al Teatre Principal amb les següents primeres audicions: *Gavota en la major* de Gluck-Brahms, *Ronde d'enfants*, *Tema popular i variacions*, de Schubert, *Dansa cracoviana*

¹¹⁶ *El Noticiero*. 26 de març del 1898.

¹¹⁷ *La Vanguardia*. 26 de març del 1898.

¹¹⁸ *La Renaixensa*. 26 de març del 1898.

de Paderewski, *Dansa noruega* de Grieg, *Barcarola en la menor* de Rubinstein, *Cant d'amor de Siegmund* de Wagner/ Tausig, i *Marxa de Rakoczy* de Liszt. En el programa també hi va incloure la *Sonata en fa menor "Appassionata"* de Beethoven.

Aquest va ser el programa del recital:

I

Gluck/Brahms: *Gavota en la major*

Schubert, F.: *Ronde d'enfants, Tema popular i variacions*

Beethoven, L. V.: *Andante con motto, allegro ma non troppo, Presto, de la Sonata en fa menor "Appassionata" op. 54*

II

Chopin, F.: *Nocturn en re bemoll, Vals en do sostingut menor, Preludi en la bemoll, Scherzo (Fantaisie Macabre) i Marxa fúnebre de la Sonata en si bemoll menor op.35*

Paderewski, I.: *Dansa cracoviana*

Grieg, E.: *Dansa noruega*

Brahms, J.: *Dansa hongaresa*

III

Rubinstein, A.: *Barcarola en la menor*

Wagner/Tausig: *Cant d'amor de Siegmund, de La Walkyria*

Wagner/Liszt: *Mort d'amor d'Isolda*

Liszt, F.: *Marxa popular Rakóczy*

*La Publicidad*¹¹⁹ fa un article titulat precisament "Carlos G. Vidiella" on es parla del pianisme de Vidiella, de l'espontaneïtat de la seva interpretació, gens acadèmica i sempre fresca, com si brollés per primera vegada, convertint-se així en una interpretació reflexiva, fruit del treball acurat, però alhora apassionada, i amb la justa càrrega expressiva. Segurament, de la lectura d'aquest article se n'extreuen molts més trets de la seva interpretació.

"Esta noche resurgirá el músico sin par del retiro en que se encuentra por tan largos períodos, y renovará el milagro de infundir al piano una vida sentimental, sobrehumana, inefable.

El piano de Vidiella es hoy único indudablemente; instrumento completo, que expresa todo cuanto puede la música expresar, y todo cuanto ha expresado desde el clave bien

¹¹⁹ *La Publicidad*. 31 de març del 1900.

afinado en que el abuelo Bach tejía sus variaciones hasta la caja de truenos que Rubinstein paseó por ambos mundos.

Con idéntica facilidad revela Vidiella todas las composiciones de los grandes maestros; facilidad suprema que parece divorciada con el esfuerzo, y que parece llevar al intérprete de la mano del creador, como si la obra saliera por primera vez al mundo, en toda su integridad característica, y en toda sus energía expresiva.

Esta interpretación completa, honrada, diversa según el carácter de cada uno de los compositores á quienes resucita, es bien propia de Vidiella, que es maestro ante todo en esa abnegación artística distintiva de los verdaderamente grandes. Sumiso al genio cuya obra nos ofrece, el concertista prescinde de los efectos postizos, de los juegos de manos que alguien aplaudiría seguramente como se aplaude todo alarde de habilidad; y pone toda su alma en galvanizar la escritura muerta buscando en los signos cabalísticos la “pasión recóndita” que encierran y que solamente aparece al conjuro del genio.

Pasión, sentimiento, los grados y matices de la expresión espiritual animan en realidad portentosa la música que saca Vidiella de su piano. Para él no hay nada “clásico”, nada “académico”, no transmite á su auditorio las composiciones magistrales con frío y temeroso respeto, sino que las arranca de la sepultura con ímpetus de amor, y no deja un instante de acariciarlas, de prestarlas su propia vida, para que aparezcan recién nacidas, no muertas desde remotos tiempos.

Es Vidiella, por esto, el apóstol de muchos Cristos, que en él repiten el milagro de la transubstanciación”.

*La Esquella de la Torratxa*¹²⁰ ens transmet el poder de fascinació que exerceix Vidiella en el públic quan interpreta:

“de qui’s pot ben dir que ab tot y que sempre en l’últim concert que dona semblí talment que no’s pugui arribar més enllá, al tocar de nou, revela que cada día’n sap més, com si’l seu art fos infinit.

Vidiella es lo que se’n diu un virtuose portentós. ¡Quina má per acariciar las teclas, quin cor per sentir lo que toca y quin talent per interpretarho sense una tatxa! El públich s’hi extasía, se sent fascinat, se derreteix de gust. ¡Llàstima que’s deixi sentir tant de tart en tart! Al punt de perfecció que alcanza, hauría de fer de la carrera de concertista la seva ocupació predilecta”.

Enric Suñol per a *La Veu de Catalunya*¹²¹ destaca la segona part del programa íntegrament dedicada a Chopin per ser la més interessant i la “més ben tocada”. Alaba al mateix temps la disposició de les obres en aquesta segona part i es permet apuntar

¹²⁰ *La Esquella de la Torratxa*. 6 d’abril del 1900.

¹²¹ Suñol, E. (1900, 1 d’abril). *La Veu de Catalunya*.

que, d'entre tot “jo'm quedo ab el Preludi en la bemol de Chopin; tant per profunda, íntima bellesa de l'obra musical, com pel sentiment exquisit ab que va ser tocada”.

Jaume Pahissa per a *Catalunya Nova*¹²² expressa el mateix: elogia la interpretació de Chopin “plena de color i senzillesa”. I compara aquesta interpretació amb la *Dansa Cracoviana* de Paderewski, afirmant que aquesta última “va quedar ben petita, doncs aquelles dificultats d'execució, posades no més pera fer lluir al pianista, les trobem molt fóra de lloc en una obra seria. I no és que considerem que no tinguin d'escriure's dificultats de mecanisme, sinó que creiem que poden posar-s'hi amb solta i sentiment artístic, com en són bona prova les mateixes composicions de Chopin”.

El *Butlletí de la Institució Catalana de Música*¹²³ fa una crítica referint-se a l'efecte que els produí el concert de Vidiella:

“Sigué aquesta (la impressió) ben emocionant, per cert, ja que'ns trasladà a l'època en que'n Vidiella tot sovint se feia sentir, tenint-nos a tots embadalits ab la seva força de sentiment. Com llavors, sentírem el verdader Chopin. És l'autor que més s'encaixa ab el temperament den Vidiella. Com que tot és sentiment! Això no vol dir que l'execució que obtingué la música de Chopin, com tot lo restant del programa, no fos del tot perfecte, molt al contrari: en Vidiella precisament interpreta executant, i tant bé va fer-ho, que ningú pogué perdre'l més petit detall, sentint en cambi unes filigranes que potser el mateix Vidiella mai les havia fet.

¡Quina llàstima que de la sonata'ns quedés a deure uns quants números, que nosaltres els hi hem sentit altres vegades i que'ls interpreta ab verdadera maestria! Els que'l vareu sentir, recordeu-vos de com va tocar els dos temps d'aquesta sonata. La marxa fúnebre fins feia esgarrifances de fred, i això que és potser de les obres que més s'han tocat a Barcelona, i moltes vegades tant malament que quasi ens-e l'havien fet avorrir. ¡Gracies a Déu que'ns-e l'han tornada a presentar tal com l'haviem coneguda!

La Gavotte de Glück la va interpretar d'una manera ideal, suggestionant-nos fins al punt de fer-nos l'efecte de que tocava l'antic clave.

Schubert, el presentà com sempre: elegant, sobri i poètic”.

Vidiella va fer un canvi en el programa de la primera part del concert: enlloc de tocar la *Sonata “Appassionata”* de Beethoven, va tocar l'*adagi* de la *Sonata en do menor op. 13 “Patètica”* de Beethoven i una *Noveleta* de Schumann.

¹²² Pahissa, J. (1900, 2 d'abril). *Catalunya Nova*.

¹²³ *Butlletí de la Institució Catalana de Música*. Abril del 1900.

Enric Suñol fa el següent comentari al respecte: *“Ba!-vaig pensar- en Vidiella ja ha tingut por. De que cansaria al públich, de que no la tenia prou segura, de... qualsevol cosa. Vagin á saber de que venen las eternes pors den Vidiella. Es incorregible. Arribará á vell y carregat d’ovacions, y encara tindrà aquella mateixa por de quan va comensar a tocar per aquí, tot esverat, aquellas Melodias Tzigans ab que feya tornar tarumba al públich. Bueno, bueno, quedém en que’ns la queda á deure aquesta Appassionata”*¹²⁴.

La revista *Joventut* també declara aquest deute de Vidiella en vers al seu públic: *“Esperém qu’en breu se rescabali del deute que ha deixat pendent ab el públich, donantnos la magnifica Sonata Appassionata del gran Beethoven”*¹²⁵.

El fet d’incloure en el programa de concert dos arranjaments per a piano de partitures orquestrals, encara que aquestes siguin fetes pels acreditats Carl Tausig o pel mateix Liszt, desperta força desaprovació per part de la crítica especialitzada. Així Jaume Pahissa¹²⁶ diu:

“En la tercera part hi figuraven dos arreglos de dos fragments de Wagner, que en el piano no fan l’efecte, senzillament perquè no són escrits pera piano, i els arreglos, principalment el de la Mort d’Isolda, de Liszt, és de bastant mal gust”.

La revista *Joventut* per la seva banda escriu: *“Ens prenem la llibertat de recomanar al senyor Vidiella que supprimeixi dels seus programas els dos trossos de Wagner que’ns ha donat en aquest concert, porque las transcripciones que tant en Liszt com en Tausig han fet de dugas inspiradissimas páginas d’aquell geni son molt poch respectuosas ab l’original, sobretot la Mort de Isolda, que arreglada per en Liszt resulta alló que’ls italians en dihuen un pasticcio. Y perdoni l’atreviment en gracia á la intenció”*¹²⁷.

Enric Suñol per a *La Veu de Catalunya* també ho manifesta: *“La tercera part – ho confesso francament- no era pel meu gust. Aquells arreglos de trossos teatrals, encara que sigan de “La Walkyria” y de “Tristan y Isolda”, y fets per Tausig i per Liszt, sempre’m fan pudor de fantasias. Y, al menos estessin be; pero gayre be may ho están; ni els que ahir va tocar en Vidiella, ab tot i ser de Tausig i de Liszt. Ni el cant frescal y hermosíssim de la Primavera que canta Segimond, ni la mort estupenda y profundament tragica que canta Isolda s’hi deixan sentir en tals pessas més que estrafets y voltats d’una colla de rasgos de caligrafia musical que... vaja... que’m dispensi en Vidiella, no fan pera mí; ni pera molts. Pero el respectable públich aplegat ahir al Teatre Principal no va ser d’aquesta opinió y va fer repetir la Mort d’amour d’Isolde”*¹²⁸.

¹²⁴ Suñol, E. (1900, 1 d’abril). *La Veu de Catalunya*.

¹²⁵ *Joventut*. 1 d’abril del 1900.

¹²⁶ Pahissa, J. (1900, 2 d’abril). *Catalunya Nova*.

¹²⁷ *Joventut*. 1 d’abril del 1900.

¹²⁸ Suñol, E. (1900, 1 d’abril). *La Veu de Catalunya*.

*Lo Teatre Català*¹²⁹ després de fer la crítica pertinent també s'ocupa del que va succeir a la tercera part del concert:

“La mort d’Iseo, de Wagner, ocupava la tercera. Respecte la manera d’interpretar aquesta pàgina de l mestre alemany, hem de dir nostra opinió.

Acudirem á ‘l teatro ab temor d’un fracás respecte la idea mare que animar debía á ‘l artista en l’execució d’una obra tan dramática y plena d’entrebanchs técnicos; temiam per ‘l virtuos la resultancia en menos de’ls efectes produhits per la brillantíssima orquestació de ‘l mestre que, concebuda per l’orquestra, sols en aquesta ‘s troba l’element executor de la idea; temiam.... en fi, un fracás.

Pero en Vidiella, verdader geni en tota l’extensió de la paraula, ‘s formá la composició de lloch, estudiá ‘ls detalls de la obra wagneriana, recullí la total suma de sentiments que de la mateixa brollan, medi l’amplitud en que’s mouhen y ‘s desarrollan los personatjes de ‘l nou drama lírich, y, sens esforços obehiren sas mans, corrent pe’l teclat, lo just plan que format s’havia, l’axacte compendi de ‘l estudi de la obra en general, sas tendencias inicials y sa finalitat.

Y en Vidiella féu lo que no esperábam: no contárem ab son talent. Feu meravellas”.

*El Noticiero*¹³⁰ també fa referència a que precisament va ser amb l’obra *Mort d’amor d’Isolda* de Wagner/Liszt que el públic va fer repetir a Vidiella la seva execució.

*La Vanguardia*¹³¹ corrobora tot el que s’ha dit en les anteriors crítiques però fa referència a un “defecte” de Vidiella:

“El concertista Vidiella no tiene más que un defecto, y no por cierto imputable á su arte exquisito entre los que más lo sean, sino más bien á su carácter retraído que le lleva á dejarse oír solo muy de tarde en tarde.

En su alma, en su temperamento, en sus nervios, en sus dedos posee un verdadero tesoro de sensaciones avasallantes, y estando en situación de prodigarlo, pues le basta para ello sentarse al piano, resérvalo cuanto puede, y solo una vez cada año ó cada dos, se decide á decirnos: -Señores, aquí estoy yo.

Es decir, se limita á hacer lo estrictamente necesario para que no se le olvide.

Cierto que en tales condiciones, sus raros conciertos adquieren el carácter de verdaderos acontecimientos, y á penas se anuncian, declárase entre sus muchos admiradores la fiebre que engendra el afán de oírle, y el teatro ó el salón donde tienen lugar se llena siempre de un concurso selecto y entusiasta, que ya sabe de antemano

¹²⁹ *Lo Teatre Català*. 5 d’abril del 1900.

¹³⁰ *El Noticiero*. 2 d’abril del 1900.

¹³¹ *La Vanguardia*. 10 d’abril del 1900.

que sus esperanzas de gozar lo indecible no han de quedar ni un punto defraudadas.
(...)

La ciudad querida, las comodidades de su hogar logradas á fuerza de un trabajo asiduo y el afecto de los infinitos alumnos que se glorian de recibir sus lecciones, bástanle á Vidiella, para vivir tranquilo y satisfecho, descartando su alma de artista á los combates de la ambición, en que otros hombres de su valía cifran toda su existencia”.

4.2.5 Concert Vidiella-Granados-Malats l'any 1900

L'onze de novembre del 1900 Vidiella va oferir un concert molt especial perquè l'acompanyaven els pianistes Enric Granados i Joaquim Malats.

El concert va ser organitzat per la Societat de Concerts Clàssics¹³² que va néixer el mateix 1900 per iniciativa d'Enric Granados¹³³. La Societat de Concerts Clàssics tenia uns objectius seriosos, ben definits, i a llarg termini i comptava amb la personalitat indiscutible de Granados. Tenia com a propòsit oferir un concert clàssic mensual, amb alguna obra de piano o de violí, a més a més de diferents concerts extraordinaris.

La revista *Juventut*, que seguia amb molta fidelitat tota l'activitat cultural de la ciutat, pretenia fer costat a l'entitat i així s'hi pronunciava en els seus escrits.

El repertori dels concerts pretenia ser clarament modernista: els encantava introduir obres de l'escola franco-belga. A més, s'intentava per tots els mitjans restablir l'activitat cambrística a la ciutat.

El segon concert que va organitzar la Societat és el que tractem i es va celebrar al Teatre de Novetats ubicat al Passeig de Gràcia barceloní. Va començar a les onze del matí i va

¹³² Aviñoa, X. (1985). *La música i el modernisme*. Biblioteca de cultura catalana, 58. Barcelona: Curial. p. 159-162.

¹³³ “*L’any següent (1900), funda (Granados) la Societat de Concerts Clàssics i es revela per al seu públic ja habitual com a director amb força talent dirigint simfonies de Mozart i de Beethoven. Aquell mateix any protagonitza el famós concert Granados- Malats- Vidiella, en què estrena Les Djins de César Franck i hi presenta una nova orquestració del concert per a piano i orquestra en fa menor de Chopin que interpreta Vidiella. A partir d’aquest moment els concerts s’intensifiquen*” a Pagès i Santacana, M. (2000). *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d’escola pianística a Barcelona = Academia Granados-Marshall: 100 años de escuela pianística en Barcelona*. Barcelona: Acadèmia Marshall. p. 28.

durar fins a les dues; és per això que *La Vanguardia*¹³⁴ començava la seva crítica dient: “*Ayer se almorzó tarde en Barcelona*”.

Cal dir que és la única vegada que van tocar en un mateix concert aquests tres pianistes.

Tots els rotatius van qualificar aquest concert d'extraordinari per aquest motiu:

“*No sólo por las fruiciones artísticas que logró despertar, sino también por el espectáculo grato que ofrecieron al público las tres eminencias del piano que cuenta Barcelona, apareciendo fraternalmente unidas para el mayor realce de las piezas que ejecutaron, debe señalarse como un acontecimiento el concierto dado en Novedades el último domingo por la mañana*”¹³⁵.

La *Joventut*¹³⁶, de la qual fa un moment n'hem parlat, va ser més àcida amb la seva crítica; va atribuir el gran èxit de la vetllada a la curiositat del públic més que al valor artístic que podia ostentar un esdeveniment d'aquella magnitud:

“*El públich, que desampara als artistes més de lo que de desitjar fora, omplenà á vessar el teatre de Novetats, atret més principalment per la curiositat de veure reunida la trinitat Vidiella, Granados y Malats, que portat per un verdader desitj de fruhir ab las obras artísticas. Y si no, els vinents concerts ho demostraran*”.

El programa del concert va ser el següent:

I

Mozart, W. A.: *Sonata per a dos pianos en re major K. 448* (Allegro, Andante, Allegro)- Vidiella i Granados-
Paderewski, I.: *Concert per a piano i orquestra en la menor* (Allegro, Romança, Molto vivace)- Malats-

II

Fischhof: *Variacions i Fuga per a dos pianos* -Malats i Vidiella-
Chopin, F.: *Concert per a piano i orquestra en fa menor op. 21* (Maestoso, Larghetto, Allegro vivace) –Vidiella-

¹³⁴ *La Vanguardia*. 12 de novembre de 1900.

¹³⁵ *La Publicidad*. 12 de novembre de 1900.

¹³⁶ *Joventut*. 11 de novembre de 1900. També tenim referència d'aquest concert a : Salvat, J. (1912). “Joaquim Malats”. *Revista Musical Catalana*. p. 311. / *Revista Musical Catalana*. (1933). “Epistolari dels nostres músics; II Enric Granados a Joaquim Malats”. p. 417.

III

Franck, C. : *Les Djins*, per a piano i orquestra –Granados-

Bach, J. S.: *Concert per a tres pianos i orquestra en re menor BWV 1063* (Allegro moderato, Alla Siciliana, Allegro) -Vidiella, Granados i Malats-

Si ens hi fixem, i com a dada curiosa, en Vidiella va ser l'interpret que va tocar més obres en aquest concert perquè com hem vist va tocar com a solista en el concert de Chopin, va tocar la sonata per a dos pianos de Mozart amb Granados, també va tocar amb Malats les Variacions i Fuga de Fischhof i finalment va interpretar, conjuntament amb els altres dos pianistes, el concert de Bach per a tres pianos.

L'orquestra fou dirigida per Domènec Sánchez Deyá i en alguns moments pel mateix Enric Granados.

La majoria de la crítica especialitzada va determinar que cadascun dels pianistes va treure a la llum el millor d'ells mateixos:

*“Cada uno de los tres concertistas hizo gala de su personalidad distintiva: Malats de su fuerza y brillantez, Vidiella de su delicadeza primorosa y de un hondo sentimiento artístico; Granados de su ejecución afiligranada. Y cuando tocaron unidos, á dos y á tres pianos, supieron fundirse en un mismo sentido de interpretación tan íntimo y correcto, que rayaba en maravilla, por su irreprochable ajuste”*¹³⁷.

En el mateix sentit es pronuncia *La Reinaxensa*¹³⁸.

La *Juventut*¹³⁹ arriba més al fons amb la seva crítica: no li agrada l'orquestració que del concert de Chopin fa Granados:

“Causá un contrast ben desagradable l'acompanyament d'orquestra, degut principalment á la nova instrumentació de dita obra pel senyor Granados, feta ab tan poch acert, que denota ben escás coneixement dels recursos orquestals”.

A més, per una altra banda, al mateix temps que destaca la destresa tècnica de Joaquim Malats en subratlla les seves carències en la tria d'un bon programa:

“Del pianista Malats dirém que posá de relléu, com sempre, sas notables facultats de executant, que superan de bon tros á sas dots d'artista. Una proba d'això ultim es

¹³⁷ *La Publicidad*. 12 de novembre de 1900.

¹³⁸ *La Renaixensa*. 13 de novembre del 1900.

¹³⁹ *Juventut*. 11 de novembre de 1900.

l'escullir el Concert de Paderewski, una de les obres més buides que s'han escrit". És notori tenir en compte el comentari final referit a aquest tema: "però nosaltres preferim lo altre, lo que dona patent d'artista, lo que tant ens fa fruïr quan sentim á en Vidiella".

*La Vanguardia*¹⁴⁰ escriu al respecte: "El señor Malats, con su justeza de pulsación que es de una agilidad completa, hizo cuanto pudo por dar lucimiento al "Concierto en la menor" de Paderewski, obra de extremadas dimensiones y de poca riqueza de concepto.

A pesar de las menguadas condiciones pianísticas de la obra de Paderewski, el señor Malats logró hacerse aplaudir por la precisión y la fuerza expresiva con que hizo resaltar la parte de piano que muy a menudo queda por defecto de origen ofuscada por la orquesta".

Continuant amb el testimoniatge que ens dóna la revista *Joventut*, comentem quina va ser la impressió per part d'aquesta revista de la interpretació de Vidiella del *Concert en fa menor* de Chopin. Això ho fa després de parlar de la magnífica versió que va oferir Granados de *les Djins* de César Franck al mateix temps que elogia la qualitat de l'obra i la seva idoneïtat, tenint en compte que és marcadament modernista.

S'expressa així: "El mestre Vidiella fou un'altre dels principals alicients del concert. No cal parlar un cop més de la manera acabada com fa cantar al piano y com arrebatava al auditori. En Vidiella estigué al nivell de sempre en todas las obras, y més qu'en lloch, en el Concert de Chopin, que interpretà magistralment, fent prodigis de sentiment y dolcesa en la dicció del magnífich larghetto".

Per la seva banda, *La Vanguardia*¹⁴¹ afegeix:

"A seguida, el maestro Vidiella tocó el hermosísimo "Concierto en fa menor" de Chopin en el cual llegó a un grado de refinamiento expresivo imponderable.

Las notas que surgían de la caja harmónica desprendíanse límpidas y cristalinas como gotas de agua purísima que cayeran engrosando apacible corriente de armonías ó que jugueteaban rodando sin deshacerse sobre un lecho de hojarasca.

El maestro desarrolló el "Larghetto" con tal exquisita elegancia y tal delicadeza, que más no podía.

El público prorrumpió en entusiastas bravos y prolongados aplausos.

¹⁴⁰ *La Vanguardia*. 12 de novembre del 1900.

¹⁴¹ *La Vanguardia*. 12 de novembre del 1900.

Para hacer vibrar la atención de aquel auditorio, después de haber oído al señor Vidiella era precisa toda la naturaleza artística del señor Granados, puesta al servicio de una obra tan hermosa como la que señalaba el programa (Les Djins, de César Franck)”.

Més endavant també *La Vanguardia* comenta la interpretació del *Concert per a tres pianos i orquestra* de Bach:

“Por remate de todo esto, los señores Vidiella, Granados y Malats desarrollaron el “concierto para tres pianos” de Bach, obra magistral, de aquellas que no envejecen nunca y que ayer logró una interpretación ajustadísima, alcanzando todo el relieve de su robustísima armonía”.

El *concert per a tres pianos en re menor BWV 1063* de Bach és probablement la transcripció d'un concert per a tres instruments- violí, flauta i oboè-. El segon moviment és de total inspiració siciliana.

Finalment, i per si no havíem informat de quins pianos van ser tocats en el concert, la revista *Joventut* en passa revista:

“També hem d’insistir en la qüestió dels pianos Estela. Quatre pianos s’utilisaren en el concert, que foren quatre calderas sense una sola condició recomanable. Y es realment molest que l’instrument vingui á espatllar la bona execució d’una obra. ¿Es que no té orelles qui com en Granados es tot un artista de piano? Nosaltres no sentim cap animadversió contra la casa Estela, ni’ns pot guiar el mòvil de produhirli cap perjudici en son negoci industrial, però’ns molesta que, artísticament, siguin imposats sos detestables productes en llocs ahont se vol fer art serio. Y d’aquesta opinió es la inmensa majoria del públich, á jutjar pels comentaris que á cada nou concert se senten”.

4.2.6 Recital a la Sala Parés l’any 1901

El vint-i-u de maig del 1901 va tenir lloc un nou recital a la Sala Parés. En el programa hi trobem la *Sonata en re menor op. 31 núm. 2* de Beethoven, *Les adieux* de Weber, *Dansa noruega* de Olé Olsen, i diferents composicions de Chopin, Schumann i Liszt, entre d’altres¹⁴².

¹⁴² Tenim referències d’aquest concert a les següents crítiques: *La Veü*. 22 de maig de 1901. / *El Liberal*. 22 de maig de 1901. / *Diario de Barcelona*. 22 de maig de 1901. / *Joventut*. 22 de maig de 1901. / *La Vanguardia*. 22 de maig de 1901. / *La Publicidad*. 22 de maig de 1901. / *La Renaixensa*. 23 de maig de 1901. / *La Esquella de la Torratxa*. 24 de maig de 1901. / *La Vanguardia*. 27 de maig de 1901.

Reproduïm el programa del recital a la Sala Parés:

I

Haydn, J.: *Tema i variacions en fa menor*

Beethoven, L. V.: *Sonata en re menor op. 31 núm. 2* (Allegro, Adagio, Allegretto finale)

Weber, C. M.: *Les adieux (fantasia)*

Mendelssohn, F.: *Scherzo-Capriccio*

II

Chopin, F.: *Preludi en re bemoll, Masurca en si menor, Polonesa en do sostingut menor, Vals en la bemoll, Balada en sol menor*

III

Olé Olsen: *Dansa noruega*

Schumann, R.: *Noveleta, Révérie, Papillons noirs, Romança en fa sostingut*

Liszt, F.: *Au bord d'une source, Rapsòdia*

*La Veu*¹⁴³ fa una molt bona crònica del concert protagonitzat per Vidiella al Saló Parés, en la qual introdueix un tema important: el fet que la majoria dels pianistes quan es dediquen a l'ensenyament deixen d'estudiar l'instrument i es converteixen en “un professor més”. I fent referència a això, continua dient:

“Per aixó fem un acatament davant dels pochs constants, que ab tot y aquest treball aclaparador, fan per manera que'l seu pas pel món hagi sigut pel art verament profitós.

Vidiella n'és un. No volém pas batxillejar lo que'ls altres mestres fassin, però dupté que n'hi hagi, que més qu'ell tinguin las horas empenyadas, y n'obstant, ab la constancia d'una voluntat que no té parella, ens dona almenys una volta l'any la sessió de concertista, que fa que se l'admiri avuy, lo mateix que ahir, sempre per amunt”.

*La Vanguardia*¹⁴⁴ apunta el mateix fet: “Para Vidiella, que lleva más de veinticinco años de dedicarse asiduamente á la enseñanza del piano, no pasa el tiempo, ni la absorción inherente al engorroso deber que se impuso de dar lecciones, ha logrado coartar ni mermar en lo más mínimo sus grandes condiciones de concertista. (...) Por mucho que trabaje- y me consta que trabaja mucho- enseñando á los demás, aún le queda tiempo para dedicarse al estudio, ávido de alcanzar la mayor perfección posible en la interpretación de las obras de los grandes maestros.

¹⁴³ *La Veu*. 22 de maig del 1901.

¹⁴⁴ *La Vanguardia*. 27 de maig del 1901.

Por eso todos los años cuida de presentarse siquiera una vez ante el público, ofreciéndole los alicientes y primores de un escogido concierto”.

També *La Vanguardia* esmenta que Vidiella va estar formidable: *“Estuvo admirable sintiendo y tocando: verdad es que el que siente la belleza es capaz de expresarla”.*

El piano del concert va ser un Steinway *“de hermosas veus, potent, i d’un so tant agradable en els baixos, que en ocasions, més que piano semblavan pedals d’orga. Y pera fernos coneixer la seva bondat, no s’ha necessitat d’un Paderewski, ni d’un Pugno, n’hi ha valgut prou ab en Vidiella”*¹⁴⁵.

*La Renaixensa*¹⁴⁶ elogia el programa escollit afegint que era molt interessant ja que s’hi reflectia *“tot un món de poesia”*, i a la vegada, un altre de mecanisme brillant *“on hi tenen cabuda tots los ressorts del piano modern”.*

Referint-se ja al programa cita que: *“Cert que quan interpretá á Chopin conmoqué á tot lo públich ab sa admirable manera de contornejar las melodías; lo Steinway se convertí en molts moments en l’instrument més cantant que hajim sentit, més, ¿Y quan tocá á Beethoven, á Schumann, y al executar las filigranas de Liszt, ahont lo piano no semblava pas lo mateix instrument que havia pulsat en Vidiella al tocar la música de Chopin y de Beethoven, qué dirém dels prodigis de dicció y de mecanisme que’ns feu sentir al interpretar tota aqueixa música?”.*

*La Esquella de la Torratxa*¹⁴⁷ fa esment al magnífic *cantabile* de Vidiella: *“á la pulsació dels seus dits el piano canta y matisa, com si deixés de ser un instrument de percussió pera convertirse en una orquesta acompanyant la veu humana”.*

*La Publicidad*¹⁴⁸ qualifica a Vidiella de *“músico entero”* més que de concertista, *“revelador de la pasión latente encerrada tras la reja del pentagrama, que solamente el artista verdadero es capaz de resucitar tal como brotó del espíritu inflamado de su creador”.*

“En la primera parte sobresalía la sonata en re menor de Beethoven, como una catedral entre viviendas. Impresionó hondísimamente, en especial el “allegro”, en que se suceden nobles recitativos all’antica, desarrollados con sencillez magestuosa, no retorcidos todavía por las sombrías modulaciones con que más tarde Beethoven transfundía su desesperación formidable al ánimo del oyente”.

¹⁴⁵ *La Veu*. 22 de maig del 1901.

¹⁴⁶ *La Renaixensa*. 22 de maig del 1901.

¹⁴⁷ *La Esquella de la Torratxa*. 24 de maig del 1901.

¹⁴⁸ *La Publicidad*. 22 de maig del 1901.

“Inefable deleite esparcía la música romántica, derramada del piano de Vidiella con susurros del monte bajo, con llantos de fuentes, con suspiros enamorados, con las angustias de la obsesión insorpotable, con los clamores del combate...”

Chopin sentimental, quejumbroso, enfermizo con su poquito de afectación, gallardo con su tinte de fanfarronería, y sobretudo elegante, atildado aun en el mayor abandono aparente, tiene en Vidiella intérprete único, devotísimo, preocupado en ocultar las dificultades vencidas, en suprimir el esfuerzo, para que la música sea todo canto, todo expresión”.

La revista *Joventut*¹⁴⁹ destaca que el públic va gaudir més en sentir Chopin i Schumann *“ab els que son temperament artístich s’identifica á maravella com ab cap altre”.*

“També volém consignar que va tenir el mèrit de que ’ns agradés una berceuse de Liszt, obra que no coneixiam, quin millor elogi farém dihent que no sembla de Liszt”.

També fent referència a la seva interpretació, *el Diario de Barcelona*¹⁵⁰ diu que Vidiella *“al interpretar á cada uno de los autores, no desmiente su personalidad propia, y en el modo de modificar con cierta libertad los tiempos, y en la acentuación de las frases según su modo especial de comprenderlas, da á la composición por él interpretada un carácter especial que llega á constituir su manera característica”.*

Vidiella atenent a la insistència del públic va interpretar com a obra fora de programa la transcripció de la *Serenata del Don Giovanni* de Mozart que va fer Sigismund Thalberg.

4.2.7 Concert de la integral de les quinze Rapsòdies hongareses de Liszt l’any 1902

Un dels majors triomfs de la carrera concertística de Carles G. Vidiella va ser la interpretació de les quinze Rapsòdies hongareses de Franz Liszt en un sol concert.

Veritablement això va representar un esdeveniment pel món musical barceloní i català: es va verificar per primera vegada l’audició integral d’aquesta obra. El concert va tenir lloc el dia vint d’abril de l’any 1902 al Teatre Novetats. El programa del concert estava distribuït de la següent manera:

¹⁴⁹ *Joventut*. 22 de maig del 1901.

¹⁵⁰ *Diario de Barcelona*. 22 de maig del 1901.

I

- 1^a en mi
- 2^a en fa sostingut “Les Tziganes”
- 3^a en si bemoll
- 4^a en mi bemoll
- 5^a en mi menor “Héroide-Elégiaque”
- 6^a en re bemoll

II

- 7^a en re menor
- 8^a en fa sostingut “Capriccio”
- 9^a en mi bemoll “Le Carnaval de Pesth”
- 10^a en mi “Prélude”
- 11^a en la menor

III

- 12^a en do sostingut menor “Caprici hongarès”
- 13^a en la menor
- 14^a en fa menor
- 15^a en la “Marche de Rakóczy”

L’anunci d’aquest concert va despertar gran expectació entre els nostres pianistes i originà tota classe de comentaris:

“Muchos creyeron que la audición seguida de las quince Rapsodias húngaras de Liszt había de producir inevitable cansancio; otros, los menos, llegaron á creer que tan nutrido y especial concierto no llegaría á celebrarse, y hasta alguien hubo que hizo entrever el temor de que el refinado temperamento artístico del señor Vidiella no se adaptara perfectamente al género lisztiano.

Afortunadamente, ninguno de ellos anduvo en lo cierto”¹⁵¹.

Més endavant, *La Vanguardia*¹⁵² ho explica amb més deteniment:

“Días atrás se me dijo que nuestro gran Vidiella nos daría á conocer en un solo concierto las quince “Rapsodias húngaras” del incomparable Franz Liszt, y, ¿á qué negarlo? Á pesar de la fe ciega que tengo en Vidiella, tanto en el concepto de ejecutante honrado, como en el de artista cuya aspiración constante ha sido la de procurar que los aficionados de nuestra ciudad conocieran todas las delicadezas que contiene la música de piano, temí que el público pudiese demostrar algún cansancio oyendo una tras otra todas las rapsodias de Liszt.

¹⁵¹ *La Vanguardia*. 21 d’abril del 1902.

¹⁵² *La Vanguardia*. 22 d’abril del 1902.

Recopilando los datos conservados en mi memoria acerca de la obra capital que Liszt escribió para el piano, he debido reconocer con toda presteza que padecí tremendo error al suponer que podía resultar antiestética la exposición clara y ordenada de las innumerables bellezas contenidas en las características melodías del más inspirado de los pueblos: del pueblo húngaro”.

El concert estava programat pel desembre del 1901 però una lleugera malaltia de Vidiella, tal i com ho van anomenar aleshores, va fer que s’ajornés el concert. Finalment el vint d’abril del 1902 va tenir lloc el recital al Teatre de Novetats situat al Passeig de Gràcia de Barcelona, a les 10 del matí.

Molts van creure realment que Vidiella havia desistit quan va ajornar el concert, per això, quan es va donar una nova data, molts rotatius barcelonins fidels a Vidiella, ho van expressar així:

*El Diluvio*¹⁵³ manifestava: “Y ahora ¿qué dirán los émulos? ¿los que al anuncio del concierto Vidiella decían que no había de poder con las XV Rapsodias húngaras de Liszt y que cantaron victoria cuando el maestro se vió obligado á suspender el concierto dicho, anunciado para 1º de diciembre del año pasado? Pues ya ha realizado su “tour de force” el maestro Vidiella ante un público inmenso, ...”

Per la seva banda, *La Esquella de la Torratxa*¹⁵⁴ escrivia: “Els que’s figuraven que havia desistit, s’haurán de convéncer de que’n Vidiella es un home de paraula, y de fets. Diumenje tindrà efecte una de les audicions més interessants y temptadoras que pugui combinar un pianista”.

Arribats a aquest punt, és necessari veure quina va ser la intencionalitat de Vidiella, quins van ser els motius que el van portar a celebrar aquest concert.

Vidiella, assabentat de l’alarma que va produir l’anunci d’aquest concert en el crític Joaquim Pena de la revista *Juventut*, li va escriure una carta on li demanava que li concedís una entrevista per tal de manifestar-li i fer-li entendre els seus propòsits. En reproduïrem aquí el contingut¹⁵⁵:

¹⁵³ *El Diluvio*. 23 d’abril 1902.

¹⁵⁴ *La Esquella de la Torratxa*. 18 d’abril del 1902.

¹⁵⁵ Carta escrita per Vidiella dirigida al crític musical de la *Juventut*, Joaquim Pena. Data: 1902
Fons Vidiella de l’arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música .

“Carlos G. Vidiella al amich Joaquim Pena,

Escolti; digui ¿es veritat que vol reventarme? En Brull diu que si toco, (com tocaré si Deu vol) las quinze rapsodias húngaras de Liszt ja puch dir que hi ben rebut, porque vosté Vaija, clar y catalá, no tinch gota de por. Y, créguim, amich Pena; sensa la simpatia personal que vosté m’inspira, no’m daria la gana d’escriurer eixas quatre ratllas, puig ja may hi refusát la critica molt menos quant aquesta s’exerceix ab la noblesa y lealtat que á vosté caracterisan. Y per acabar, ja que no vull molestar més la seva atenció, ¿Vol ferme’l favor d’avistarsse ab mi? Diguim hora y punt, y si vol aquí, á casa meva, Pasatje Permanyer nº 1, tots los diumenjes y dias de festa m’hi trobará.

Tinch la seguretat de que nostra entrevista, será profitosa pera’ls dos y de que refermeré l’amistat i l’apreci que’ns mereixen. (y que parlant las gents s’entenen;)

Mil mercés anticipadas, y la encaixada franca del bon amich

Carles G. Vidiella”

I, efectivament, es va dur a terme aquesta entrevista. És un document de gran valor pel fet que recull el testimoniatge directe de Vidiella, com molt poques vegades ha estat possible.

L’article apareix titulat amb el nom: “Liszt y Vidiella” i data de l’u de desembre de 1901.

“Liszt y Vidiella. Siempre suscita interés vivísimo el anuncio de un concierto de Vidiella; interés justificado por el programa escogido, por la promesa de una interpretación magistral. Ahora acrecienta tal interés la novedad del concierto que se acaba de anunciar: quince obras, en serie, de un mismo autor.

Ayer respondió el pianista á nuestras preguntas sobre el concierto que prepara, explicando así, poco más ó menos, sus propósitos.

“Sí, señor, sí; quince rapsodias, todas las rapsodias húngaras de Liszt ... Y quien sepa alguna más, que me lo diga ...

En todo el mundo musical se glorifica á Liszt, y ya era hora. Puede asegurarse que en este año las mayores aclamaciones han sido en los conciertos de París, de Londres, de varias ciudades alemanas, para Francisco Liszt, interpretado por los primeros directores de orquesta, por los pianistas más famosos.

Yo me he acordado de que á Liszt debo mi primer éxito, con la maravillosa rapsodia húngara número dos... ¡Qué delirante efecto produjo hace veinte años! Estábamos infestados de “fantasías” y arreglitos con trémolos, arpeggios y suspiros, y viene Liszt á enseñar que aquella brillantez es talco, miseria con adornos sobrepuestos... ¿No se acuerda usted del asombro, del gozo intenso producido por la música de Liszt? El

aficionado más vulgar se daba cuenta de que el arrebatado delirante, la viveza graciosa, cuanto parecía improvisación irreflexiva era arte soberano, de que los temas se tegían en una trama armónica recia, de que el adorno no podía arrancarse del armazón. Por esto satisfacen plenamente las obras de Liszt, porque todas, entiéndalo usted bien, todas están “bien hechas”, en ninguna hay trampa ni engaño...

Vamos á dedicar un concierto á Liszt, me dije, algo singular y digno de la ocasión... Hablaba á usted de hace veinte años; entonces no habría imaginado siquiera la posibilidad de mantener atento á un auditorio durante dos horas con música de un solo maestro. Ahora no solamente lo creo posible, sino seguro, conveniente para el público y para mí. Los conciertos históricos del Palacio de Ciencias, me demostraron que la semilla sembrada en los conciertos pianísticos había germinado; que hay un núcleo importante de personas de Barcelona capaces de comprender las obras musicales en sí, de gozar descubriendo en el sentido expresivo de la música el carácter de su compositor... Gracias á los sembradores de antaño han segado D’Indy y Crickboom, y...

Después de pensar esto, me decidí sin vacilaciones á tocar la serie de las rapsodias húngaras. El trabajo de preparación es importante, claro que sí. Yo no he de hacer protestas de honradez artística, bien probada; de manera que comprenderé á media palabra cuanto me he esforzado en hacerme digno del maestro, en procurar que resalten los valores todos de las quince obras, que aparezcan las intenciones todas del compositor, que sean justamente expresivos todos los temas...

Y si lo consigo, que ya sé que el público me ayudará á conseguirlo, podrá en un solo concierto el oyente hacerse cargo de un fase completa del talento de Liszt, y conocer bien la música popular de Hungría, la de los lugareños y la de los gitanos: cantos de muerte y de boda, de guerra y de fausto cortesano...

Sí, hay que esperar un buen éxito. Y estaré doblemente contento porque me parece que habré pagado una deuda al maestro, en la pobre moneda de que dispongo, si bien la multiplicará el aplauso que á la mayor gloria de Liszt dedicaré... ”¹⁵⁶.

Aquesta entrevista va confirmar els nobles motius que guiaven a Vidiella. ”En Vidiella no es proposava pas fer gala de virtuositat i de bravura: enamorat com qui més del cant popular, volia exposar solament davant del públic la riquesa folklòrica que enclouen aquelles brillants fantasies de Liszt, tan sovint escarnides per mans barroeres ”¹⁵⁷.

Per la seva banda Vicenç M^a de Gibert per a *La Vanguardia*¹⁵⁸, molts anys més tard, va corroborar-ho:

¹⁵⁶ Malauradament no tenim dades del rotatiu on es troba aquest article del fons Vidiella de l’arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música.

¹⁵⁷ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

¹⁵⁸ Gibert, V.M. de. (1927, 29 de juliol). “De cómo entró Beethoven en Barcelona. VI”. *La Vanguardia*. Vegeu annex VI, p. 458.

“Agreguemos de pasada que su empeño, triunfante, en dominar todas las Rapsodias lisztianas, debió más que al aspecto externo de oropel y relumbrón de estas obras, al rico fondo folklórico que encierran”.

Una setmana abans del concert, Vidiella va tocar tot el programa del recital al magatzem de música del senyor Pedro Astort davant d'una seleccionada concurrència, composta per músics i aficionats amics del mestre. És curiós veure com també va tenir ressò en la premsa aquesta première.

Així *El Liberal*¹⁵⁹ manifestava: *“Decían algunos (en el almacén de P. Astort) que no hay apenas pianistas en el mundo que puedan resistir dichas obras en un mismo concierto; y ponían como ejemplo, que los principales concertistas ponen en sus programas, algunas veces, una de las referidas composiciones como cosa extraordinaria.*

Vidiella hace más; Vidiella las toca todas. ¡Y de qué manera!

Sentimiento exquisito; seguridad irreprochable; fuerza y agilidad limpiísima. En una palabra, todo, todo lo luce Vidiella en las Rapsodias, de Liszt, obras tan sumamente difíciles de afinación, dicción, y mecanismo. Sobre todo en la número catorce, quizás la más difícil, estuvo inimitable”.

Tal com destacava *La Renaixensa*¹⁶⁰, el públic es va adonar de que no totes les rapsòdies obeeixen al mateix desig de produir efectes abusant del mecanisme i del virtuosisme. Atenent a això, es fa una menció especial de la *Rapsòdia núm. 5 “Héroide-Elegiaque”* pel seu destacat lirisme.

També trobem en la majoria de precrítiques referència musicològica a les quinze rapsòdies d'on se'n destaca el més característic de cadascuna d'elles: en unes el lirisme, en d'altres predomina l'element rítmic i el caràcter, etc...

Vidiella, com ja hem apuntat en diferents moments, va ser un intèrpret magistral de la música de Chopin i de Liszt. Recordem que l'any 1879 quan va arribar de París va interpretar, entre d'altres, la *Rapsòdia hongaresa núm.2* als ateneus barcelonins i aquesta va ser una obra emblemàtica en molts dels seus recitals de joventut.

¹⁵⁹ *El Liberal*. 15 d'abril del 1902.

¹⁶⁰ *La Renaixensa*. 15 d'abril del 1902.

Al primer intermedi del concert, *La Vanguardia*¹⁶¹ va tenir l'oportunitat d'intercanviar unes paraules amb el mateix Vidiella, i és significativa la referència que fa de la interpretació d'aquesta *Rapsòdia núm. 2* i a llur evolució en el temps:

“Al oírle la segunda rapsodia, la de los Tziganes, despertóse en mi ánimo el grato recuerdo de los primeros triunfos de Vidiella. Acababa de llegar de París, y en sus primeros conciertos suscitó un entusiasmo delirante: la segunda rapsodia era el clou de sus programas: con ella enloquecía.

-¿ Lo recuerdas?- preguntábale el último domingo durante el primer intermedio.

-Ya lo creo- me contestó sonriendo.

-Pues he de decirte que entonces en esa segunda rapsodia me gustabas infinitamente más que ahora.

-¿De veras?- exclamó demudándose, como buen nervioso que es.

-Sí; pero tranquilízate: me gustabas más, no porque la tocases mejor, sino porque tú y yo teníamos á la sazón veintisiete años menos sobre el cuerpo.

¡Gran fortuna la de un artista como Vidiella, para quien los años, con pesar lo que pesan, transcurren en vano y sin mengua de sus admirables condiciones ni de calurosos entusiasmos!”

*El Diluvio*¹⁶², per la seva banda, va escriure una crítica que no deixa de ser interessant perquè aporta d'esquitllada el testimoni d'Isaac Albéniz, amic i admirador de Vidiella, que es trobava entre el públic.

El crític manifestava: *“Bien quisiera decir algo de su reproducción de las rapsodias de Liszt; pero al entrar en el teatro me junté con el maestro Albéniz, que no se cansaba de decir bravó – ha estado en Francia, Inglaterra y Alemania-, con la añadidura de no dejarme aplaudir porque él aplaudía por mí y, lo que yo más deploraba, sin que me dejase meter baza en lo que por lo bajo me decía; de modo que tuve que someterme á la doble sugestión de los maestros Albéniz y Vidiella, ...”*

*El Liberal*¹⁶³ fa un elogi constant de la puresa interpretativa de Vidiella:

“Además del gran mecanismo, agilidad, precisión, seguridad y demás condiciones que posee todo buen pianista, ha hecho gran gala de ese sentimiento exquisito y de la gran pasión que siempre le han hecho singular, condición única de los grandes artistas”.

S'aconsella també a Vidiella, que deixi d'una banda els nervis que el caracteritzen i que es prodigui més en públic.

¹⁶¹ *La Vanguardia*. 29 d'abril del 1902.

¹⁶² *El Diluvio*. 23 d'abril del 1902.

¹⁶³ *El Liberal*. 20 d'abril del 1902.

Així *La Vanguardia*¹⁶⁴ apunta:

“Si nuestro pianista predilecto quiere escucharme, me permitiré darle un consejo, procure equilibrar sus nervios, y lejos de presentarse en público como si fuese al sacrificio, según su costumbre, conserve erguida la cabeza, pues el público barcelonés sabrá corresponder á sus desvelos sin escatimarle los aplausos á que tantas veces se ha hecho acreedor”.

Per acabar amb l'exposició d'aquest concert, reproduïrem la crítica de la revista *Cu-cut*¹⁶⁵, donat el curiós tractament que en fa: entre irònic i divertit.

“Encara retrunyía per la sala de Novetats l'eco de las últimas notas del pianista Risler. L'instrument, carranco y esbufegant, tot just había tingut temps de referse de la masegada de deu dits com deu centellas que habían caygut sobre d'ell aquella nit. Estirat de munt las taulas, escoltaba el silenci y'ls serenos que defora cantaban l'hora. De repent... ¡pam!... ¡pam! dos truchs pausats sonaren a la porta: En Libori que ja s' había ficat al llit de mal humor, trague'l cap per la taquilla.

- *¿Qui sou vos que no us conech?*
 - *Déixat de bromas y obra que vaig carregat. Soch en Vidiella.*
 - *¿Qué porteu?*
 - *Quinze Rapsodias que pesan com quinze dimonis.*
- Al sentirho, el Ronisch de dintre es va posar a tremolar.*

- *¡Be veniu prou tart! Desde Desembre vos esperava.*
- *M'ha passat el temps fent dits.*
- *¿Que haveu canviat d'ofici?*
- *Esteu prou de broma... ¿que deixo aixó?*
- *Clavehuo ab pastetas al costat de la porta y torneu el día 20.*

Quan el Ronisch va veure apuntar la quía d'un Erard, se li aixamplaren els esperits y al deixarho tranquil en un recó d'escenari, no pogué menos de dir al seu colega:

- *Company, el riure va a estonas; ara't toca a tu, y que no las pairàs dolsas las quinze penjadas a la porta.*

Y en efecte, el 20 en Vidiella presentava l'Erard al públich ab la següent falaguera per ell:

- *Pochs han gosat a fer lo que jo, contats els que s'embolican ab quinze ossos tan durs de rosegat: donchs un servidor, fill de Barcelona, ab l'auxili d'aquesta caixa, em propono posarlos blanchs y tan gustosos que sen lleparán els dits.*

Y desseguida, catatrich catatrach, catatrich catatrach: una rapsodia, dugas rapsodias, fins a quinze.

¹⁶⁴ *La Vanguardia*. 22 d'abril del 1902.

¹⁶⁵ *Cu-cut*. (1902, abril) “Del art que balluga: Nyigo-nyigo”.

Aixó si, havent acabat tingué de cambiarse coll y punys, arreglarse las calsas, ajustarse el frach, pentinarse y rentar la cara; tot plegar res, però tan agradats quedaren els oyents del plat, que un entusiasta cridava:- Que toqui la setze...

Quan quedaren sols l'Erard y'l Ronisch digué el primer al altre:

- *Fes lloch, ja ho has dit: el riure va a estones, ara toca al Chassaigne, en Granados s'acosta.*

Xim-xim”

Joan Borràs de Palau¹⁶⁶ va subratllar la interpretació de les rapsòdies d'aquesta forma: *“En la manera de graduar la fuerza de cada rapsòdia, en el acento especial del estilo del pianista, en la manera de interpretar los tiempos, buscó el señor Vidiella la nota intermedia para conseguir el efecto apetecido sin usar siempre unas mismas tintas, armonizando la bravura (que mucha se necesita para resistir las quince obras de Liszt) con la delicadeza”*.

4.2.8 Concerts Vidiella-Ribera de l'any 1903

A la primavera de 1903, concretament els dies u i quinze de març, Vidiella va oferir dos concerts juntament amb el jove director d'orquestra Antoni Ribera al Teatre Novetats.

Ribera es reservà la segona part d'ambdós concerts per interpretar Wagner, un compositor del qual n'era un especialista. Cal recordar, aquí, que a principis del segle XX la societat barcelonina era plenament wagneriana; es pot dir que Wagner es convertia en un dels autors simfònics més interpretats aleshores, a part de que era el compositor modernista per excel·lència.

Vidiella va interpretar al primer concert, després de que l'orquestra abordés el pròleg simfònic *Edipo Rey* de Max Schilling, el *Concert en re major*¹⁶⁷ de Bach per a piano i orquestra de corda, i seguidament la *Sonata op. 10 núm. 3* de Beethoven. Aquestes obres van constituir la primera part.

¹⁶⁶ Fukushima, M. (2008, maig). “En el centenari del debut al Palau de Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. p. 6-7.

¹⁶⁷ Els seus moviments són: Allegro- Adagio e sempre piano- Allegro.

Com hem dit, la segona part va estar íntegrament dedicada a Wagner: *La consagració del Graal del Parsifal*, i l'obertura de *Tannhäuser*, amb la participació de la institució coral Escola jordiana i l'Orfeó Canigó.

Al segon concert, després del *Preludi* del tercer acte de *Tannhäuser*, Vidiella va interpretar el *Concertstück en fa major op. 79*¹⁶⁸ per a piano i orquestra de Weber i la *Polonesa en mi bemoll major op. 22* per a piano i orquestra de Chopin.

La segona part va estar dedicada a *Els Mestres Cantors* de Wagner. Cinc van ser els fragments executats d'aquesta obra: *Obertura*, *Presentació de Walther*, *Cant de Prova*, *Preludi* del tercer acte i *Cant del Certamen*. Hi va intervenir el jove tenor Raventós, deixeble d'en Ribera, que va aconseguir un meritós èxit.

*El Liberal*¹⁶⁹ s'expressava així referint-se al primer concert: “*Ambas obras (concert de Bach i sonata de Beethoven) fueron muy bien ejecutados por el Sr. Vidiella, que supo tratar á los referidos autores con esa seriedad de interpretación que requieren, dando en todos los tiempos gran claridad é igualdad en el mecanismo, y evidenciando siempre ser un artista de cuerpo entero.*”

Del concierto de Bach repitió el último tiempo, presto, que entusiasmó al público por el buen gusto y elegancia con que lo dijo; y en vista de los prolongados aplausos que le otorgó la concurrencia al terminar la sonata de Beethoven, ejecutó fuera de programa, una danza de Brahms”¹⁷⁰.

A partir d'aquest moment, Vidiella també té d'entre la crítica als seus detractors ja que quan Vidiella arriba a la maduresa interpretativa, alguns sectors li retreuen que la seva interpretació és massa tradicional, i poc “modernista”. Aquesta crítica ja es va fer palesa per algun sector un any abans amb el concert de les quinze *Rapsòdies hongareses* de Liszt.

¹⁶⁸ Els seus moviments són: Larghetto má non troppo- Allegro passionato- Tempo di marcia- Assai presto.

¹⁶⁹ *El Liberal*. 2 de març de 1903.

¹⁷⁰ Així en el mateix sentit tenim articles a: *La Publicidad*. 2 de març de 1903. / *La Renaixensa*. 2 de març de 1903. / *La Vanguardia*. 2 de març de 1903.

Se'l discuteix “per no ser el que algú creu que s'ha de ser avui”. *El Diluvio*¹⁷¹, entre d'altres, surt en defensa de Vidiella i ho manifesta d'aquesta manera:

“Sabido es que soy de los admiradores del maestro Vidiella, y cada día lo soy más porque cada día es mayor la sorda pelea á que dan lugar sus conciertos. No hay concierto suyo en el cual no quieran que por adelantado declare que el maestro Vidiella es un anticuado, un tradicional, un viejo, y yo le declaro antes y después, porque al fin y al cabo lo que se dice es que el maestro Vidiella toca hoy como tocaba en sus juveniles años, cuando se le declaraba indiscutible, de modo que hoy se le discute no por ser lo que antes era, sino por no ser lo que hay quien cree que se debe ser hoy.

Noten, pues, los detractores que conservándose el maestro Vidiella fiel á las tradiciones de su tiempo, tradiciones apoyadas en la enseñanza de maestros serios, de los autores cuya música interpreta hoy como la interpretaba en su juventud, tiene más razón el maestro que no sus émulos, porque aquél parte de la tradición viva, mientras éstos parten del capricho, de aquel capricho que le lleva al Sr. Chevillard á tocar la tempestad de la Pastoral de Beethoven como no la concibió éste, ni se tocó en sus tiempos, ni se hubiera consentido que se tocara en los tiempos en que estaba viva su interpretación.

En cuanto á la nota de viejo, como quiera que el maestro no se pinta sus blancos cabellos ni su blanca barba, sí que lo es; pero hay viejos y viejos, y el maestro Vidiella es de los viejos verdes y aún lo será durante muchos, que es como decir que aun le oiremos tocar el piano con toda la delicadeza y sin rebuscamientos de brocha gorda”.

El que seria bo saber és què s'entén per “interpretació modernista”, tenint en compte que en les altres arts resulta molt més evident aquest qualificatiu. Més endavant abordarem aquesta qüestió.

El segon concert Vidiella-Ribera també va tenir dues lectures crítiques, tot i que va pesar molt més la que qualificava de nou triomf l'actuació de Vidiella.

Les dues crítiques que aportem a continuació pertanyen al grup majoritari i fan referència, a més, a un petit problema físic que va tenir Vidiella a la mà dreta.

Així, *El Liberal*¹⁷² manifestava: “Las dos obras valieron al Sr. Vidiella grandes demostraciones de agrado por parte del público, que no le escaseó los aplausos por lo muy bien que ejecutó los distintos y difíciles tiempos de que constan las referidas obras, á las que imprimió el sello del buen gusto que distingue al eminente pianista.

¹⁷¹ *El Diluvio*. 5 de març de 1903.

¹⁷² *El Liberal*. 16 de març del 1903.

Interpretado el programa, quiso el público saborear más aún las facultades artísticas del Sr. Vidiella, pidiéndole una pieza de gracia.

Hizo además el referido profesor de tener dolida ó enferma la mano derecha; a este percance obedeció, sin duda, que ejecutase el allegro de la Polonesa de Chopin un poco más despacio de lo que debe ser en realidad”.

*La Publicidad*¹⁷³, per la seva banda, assenyala: “*La Polonesa de Chopin, sin la sincera intensidad sentimental de la obra de Weber, fué como un encaje finísimo, algo de una sensualidad exquisita, limpio en sus menores líneas y en sus mayores complicaciones de ritmo y armonía. No hay que decir cuán aplaudido fué Vidiella, quien se encontró imposibilitado de corresponder á las demostraciones del público ejecutando alguna composición fuera de programa, á causa de una leve luxación en del dedo anular de la mano derecha”.*

Per altra banda, Francisco Suárez Bravo va escriure per a *El Brusi*¹⁷⁴ que Vidiella no va estar encertat a l’hora d’elegir el programa perquè “*no es la bravura ni la brillantez lo que actualmente caracteriza el estilo del Sr. Vidiella”.*

A més, contràriament al que afirmava uns anys abans tenint com a teló de fons els concerts històrics, diu que Vidiella no s’emmotlla a l’estil dels compositors, sinó que els tradueix adaptant-los cadascun a la seva pròpia personalitat.

Reproduïm ara fidelment el que diu aquesta crítica:

“La reputación del pianista no data de hoy; sus conciertos siempre se han contado por éxitos, y su escuela, fundada en el conocimiento del piano y de sus sonoridades, está basada en los más sanos principios; pero así como acabamos de alabar en el señor Rislér la flexibilidad con que varía de estilo para amoldarse al de cada uno de los compositores que interpreta, el señor Vidiella los traduce adaptándolos á su propia personalidad. En la elección de las piezas del concierto de ayer no estuvo acertado. Si se quita al “Concertstück” de Weber la bravura de la ejecución, se le quitan las tres cuartas partes de su interés, y no es la bravura y la brillantez lo que actualmente caracteriza el estilo del señor Vidiella. Lo mismo en esta composición que en la Polonesa en mi bemol de Chopin, suaviza, al interpretarlas, los puntos salientes, las tintas de contraste, y tiende sobre todo ello un tono igual, reteniendo los tempos vivos y huyendo del acento rítmico expresado en forma precisa. No es la obra tal como la pensaron Weber y Chopin, pero es otra cosa que tiene sus adeptos y que vale al maestro, como le valió ayer tarde, aplausos prolongados”.

¹⁷³ *La Publicidad*. 16 de març de 1903.

¹⁷⁴ Suárez Bravo, F. (1903, 16 de març). *El Brusi*.

Nosaltres només tenim el testimoni de la premsa. Malauradament no tenim cap gravació, cap referència discogràfica, com podríem tenir avui per poder analitzar la seva interpretació. El que sí podem suposar és que Vidiella toqués per sota de la velocitat desitjada, per sota del tempo, degut probablement a les molèsties a la mà dreta, com molt bé havien exposat diferents rotatius.

En tot cas, foren dues sessions que el director Ribera no va oblidar mai. Uns anys més tard, el dotze de maig de 1912, Ribera va enviar una carta postal a Vidiella des de la ciutat polonesa de Lemberg on li manifestava¹⁷⁵:

“Cada vegada que sento les celebritats modernes del piano penso en vostè y lo inmensament petits que son al seu costat (això sense ensabonar). Tot es fichtisi, no hi ha quasi cap que tingui ànima d’artista, la tecnica ho avasalla tot. Sempre m’en recordo del Chopin de vostè. Ara puch jutjar millor que ningú la interpretació admirable que l’hi dona. Aquí es la vera patria del Chopin y coneix una senyora deixeble d’en Mikuli que m’ha consagrat á la interpretació de Chopin y á la manera de tocarlo. Cap dels moderns en te una idea, sols vosté estava just en el fraseig y en els temps (sense mai precipitarlos). Saludos á sa esposa y á vostè de part meva y de la meva. El nostre Sigfrid ja té dos anys y ja dirigeix. Ara m’en vaig ja á Bayreuth

Antoni Ribera”

4.3 ETAPA DE MADURESA: DE L’ANY 1904 AL 1915

Sempre és difícil decidir com estructurar la trajectòria artística d’un intèrpret i si aquesta trajectòria la podem dividir o separar en diferents etapes. Les dues primeres etapes de la carrera concertística de Vidiella (etapa de joventut i etapa de plenitud) les hem determinat de forma molt clara, però concretar quin és l’inici de la darrera etapa, a la qual hem anomenat etapa de maduresa, ja no ha estat tan poc costós. Finalment ens ha ajudat en aquesta concreció de l’etapa de maduresa el fet que la interpretació de Vidiella en aquests moments sofreix una evolució bastant significativa, i al fet que cada vegada més els seus recitals són més espaiats en el temps.

¹⁷⁵ Carta-Postal d’Antoni Ribera dirigida a Vidiella. Data: 12 de maig de 1912. Arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la música.

Iniciem aquesta etapa l'any 1904. Vidiella va passar l'estiu d'aquest any a Mallorca, concretament a Valldemossa¹⁷⁶. No cal dir que aquesta estada va ser molt important i plaent per a Vidiella perquè estudiar a aquest indret l'acostava més al seu compositor predilecte, Frederic Chopin. Tenia la intenció d'oferir un recital a Palma de Mallorca a finals d'estiu però finalment no el va dur a terme.

Tenim constància d'unes cartes de recomanació que tenien per objecte que Vidiella tingués les portes obertes a l'hora de tocar a l'illa de Mallorca¹⁷⁷. És possible que Vidiella no en fes ús mai perquè, altrament, potser ara no n'hauríem tingut accés.

Segons Joan Salvat¹⁷⁸ el conjunt d'obres que “*el mestre va endur-se'n per a treballar-les en plena solitud dels camps*” van ser les següents:

“*Mazurkes, Preludis, Valses, Nocturns, Estudis i Poloneses, de Chopin; Estudis, Marxa a la turca i volum I dels Concerts històrics de Rubinstein; Sonates (primer volum) i sonates per a piano i violoncel, de Beethoven; Sonates de Weber; Rapsodies, núms. 5 i 14, i Soirées de Viena, de Liszt; Preludi i Cache-cache, de Bossi; Peces romàntiques, de Schumann; Preludi, de Rachmaninov; Barcarola i Feuillet d'album, de Fauré; Capriccio et scherzo, de Brassin; Barcarola, d'Espadero; Dances, de Brahms, Ronda francesa, de Boëllmann; Tarantela, de N. Rubinstein; Prelude, Sarabande, Toccata, de Débussy; Hexetanz, de Mac-Dowel; Dedicace, Sarabande, Pavane, Fournalane, de Chausson; Prop de la font, de R. Strauss; Melusine, de Fischhof; Cançó noruega, de Ole Olsen.*”

Més endavant, passat l'estiu, el trenta d'octubre de l'any 1904 Vidiella ofereix un concert¹⁷⁹ al Teatre Principal de Sabadell amb el següent programa:

I

Gluck/Brahms: *Gavota en la major*

Scarlatti, D.: *Scherzo en fa major, Caprice des oiseaux*

¹⁷⁶ Vegeu fotografia a l'annex I, p. 343.

¹⁷⁷ Vegeu a l'annex II les cartes de recomanació de Joan Matheu dirigides a Alcover i a Obrador, respectivament. p. 355.

¹⁷⁸ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

¹⁷⁹ Tenim constància d'aquest concert als següents rotatius: *Bulletí del Centre Català*. (1904, 31 d'octubre). “Concert Vidiella”. Sabadell. / Pujadas, J.M. (1904, 29 d'octubre). “Carles G. Vidiella”. *Revista de Sabadell*. Sabadell. / *Revista de Sabadell*. (1904, 1 de novembre). “Concierto Vidiella”. Sabadell. / *La Vanguardia*. (1904, 15 de novembre). “Desde Sabadell”. / *Diario de Sabadell*. 5 novembre 1904.

Beethoven, L. V.: *Minuet en si bemoll*¹⁸⁰

Weber, C. M.: *Perpetuum mobile*

II

Chopin, F.: *Preludi en la bemoll, Vals dialogat, Nocturn, Scherzo en do sostingut menor, Polonesa en la bemoll*

III

Boëllmann: *Ronda francesa*

Fauré, G.: *Barcarola*

Rubinstein, A.: *Tarantel·la*

Mozart, W. A.: *Serenata del "Don Giovanni"*

Liszt, F.: *Rapsòdia hongaresa núm. 6*

La crítica, a més de parlar de la interpretació de Vidiella, descriu, com ja va venint essent habitual, la sensació que va causar en el públic aquesta interpretació. Es parla del deliri que van viure els assistents, de les grans ovacions que li van tributar, i moltes vegades aquestes crítiques van acompanyades de breus biografies del músic. Josep Maria Pujades és el crític de dues d'aquestes cròniques. A la *Revista de Sabadell*¹⁸¹, Pujades després d'apuntar les notes biogràfiques de Vidiella, escriu:

"Més en Vidiella no es solsament el músich, el mecánich que executa ab precisió y netedat las obras més abtrusas dels clássichs; no es solsament el virtuos que interpreta ab més o menys color, sentiment y frasseig propi las delicadas obras dels romántichs Schubert y Chopin, Mendelssohn y Weber; en Vidiella es l'artista conscient del estat emotiu que determina la bondat de l'interpretació, es el sabi que de la observació dels detalls, dels petits efectes, sap elevarse sintéticament a la concepció de las reglas pera dirigirla.... y formula lleys, y dogmatiza.... y per xó en Vidiella es també un mestre".

I seguidament també esmenta la seva faceta pedagògica: *"Y de las fonts inagotables de sos coneixements pedagógichs musicals, n'han brollat artistes celeberrims, continuadors de las glorias del mestre; l'Alió, el pulcre armonisador de las cançons de la terra; en Morera, el conreu fonamental del nostre teatre lírich; en Millet, el brau campió que tan alt ha posat el penó de la música catalana; l'atildat Gay; en Monguió; y altres que actualment tenen gran fama en lo mateix Paris; en Monturiol, en Nin, la Guerra, quals concerts espera sempre ab espectant interés lo públich filarmónich de la gran capital".*

¹⁸⁰ És possible que es tracti del minuet en si bemoll de la *Sonata op. 22* de Beethoven.

¹⁸¹ Pujadas, J.M. (29 d'octubre del 1904). "Carles G. Vidiella". *Revista de Sabadell* / Pujadas, J.M. (1 de novembre del 1904). "Concierto Vidiella". *Revista de Sabadell*.

Al *Butlletí del Centre Català* de Sabadell hi trobem aquesta referència del final del concert:

*“Al acabar d’executar son programa, l’ovació que se li rendí fou indescriptible. El públic dret en palcos y butacas l’aclamá, y En Vidiella pera correspondrer á aytals mostrás de simpatía, se sentá altra volta al piano fentnos sentir un vals de Chopin deliciosíssim”*¹⁸².

El proper concert el va donar al Círcol Artístic de Barcelona el set de gener de l’any 1905. S’hi veu reflectida la influència de l’estiu passat a Mallorca, tal i com va passar amb el concert ofert a Sabadell uns mesos abans.

El programa que va interpretar, com ara comprovarem, va ser quasi bé el mateix que a la ciutat de Sabadell:

I

Gluck/Brahms: *Gavota en la major*

Scarlatti, D.: *Caprice des oiseaux*

Beethoven, L.V.: *Sonata en la bemoll major op. 26* (Andante con variazioni, Scherzo, Marcia funebre, Allegro)

Weber, C. M.: *Perpetuum mobile*

II

Chopin, F.: *Preludi en la bemoll, Valsos en re bemoll i en fa major, Nocturn en si bemoll menor, Masurca en la menor, Scherzo en do sostingut menor, Polonesa en la bemoll*

III

Boëllmann: *Ronda francesa*

Fauré, G.: *Barcarola*

Brahms, J.: *Dansa hongaresa en re major*

Rubinstein, A.: *Á la bien aimée*

Liszt, F.: *Rapsòdia hongaresa núm. 6*

*La Renaixensa*¹⁸³ ens comenta el recital destacant la interpretació de les obres de Chopin que es van poder sentir a la segona part:

¹⁸² *Butlletí del Centre Català*. “Concert Vidiella”. 31 d’octubre 1904. Sabadell.

¹⁸³ *La Renaixensa*. 10 de gener del 1905.

“Lo programa se dividí en tres parts, anant la segona dedicada á la música de Chopin, aqueixa música may prou sentida y admirada. Lo que feu en Vidiella en las obras de Chopin va esser verdaderament exemplar. Lo públich l’escoltà embadalit y ab la persuació del que está sentint quelcom extraordinari, coronantli lo treball ab ovacions ben merescudes”.

La *Polonesa en la bemoll major* de Chopin que figurava en el programa es tractava de la *Polonesa op. 53 en la bemoll major* també anomenada “*Heròica*”. Ho hem deduït per aquest comentari de la crítica:

“(polonesa) célebre entre altrás cosas pel crescendo d’octavas de la ma esquerra”. La *Renaixensa* també fa referència a la interpretació d’aquesta polonesa: *“la forsa ab que va executar aquesta polonesa contrastá ben be ab la elegancia y delicadesa ab que’ns feu sentir los fragments mes tendres de las demás obras de Chopin”.*

*El Diluvio*¹⁸⁴ cita una vegada més les qualitats pianístiques de Vidiella¹⁸⁵: *“un colorido extraordinario, una delicadeza de pulsación que le permite ejecutar los pasajes de dulzura con admirable nitidez. Hace caso omiso del virtuosismo, no sin por eso prestar la debida atencion al mecanismo, como así lo demostró en las varias composiciones que ejecutó de Chopin, viéndose obligado á repetir el vals en fa mayor del célebre pianista polaco”(…)* *“tocó, fuera de programa, el Minuetto, de Beethoven (de la Sonata en do), y la acertada transcripción que ha escrito para piano de la Serenata del Don Giovanni, de Mozart”.* Més endavant elogia que inclogués en el programa el *Moviment Perpetu* de Weber: *“un autor pianístico que nuestros modernos concertistas descuidan demasiado”.*

La Revista *¡Cu-cut!*¹⁸⁶ escriu la següent referència: *“En aquet temps figurinse si n’han desfilat de pianistas, si se n’han apagat de mans que prometían, però ell, tretze son tretze, ens fa saber que continúa de bon regent y que si abans feya ab l’instrument equilibris sobre les mans, ara el sosté ab la punta del nas sense que li entri a la boca.*

En el Círcol Artístich, rodejat d’olorosas flors y d’altras penjadas al sostre que no’n feyan, va donarnos un vapuleo que encara’ns dura la nafradura: Beethoven den Sonata en lá bemol, Gluck den Gavota, Liszt den Rhapsodia 6, Chopins a la discreció; tota aixó y una pila d’altras cosas va tocar, y a l’últim fins un gran cúa Chassaigne frères que era pessa de debó.

En fi, senyor Vidiella, vosté no se’n preocupi de la nostra nafra com nosaltres no’ns preocuparem de que vosté hi suhi; vagis deixant veure que li prometo venirlo a sentir, y quan hi estigui acostumat ja avisaré que pari. Aixó si, m’hi portaré una cadira o un

¹⁸⁴ *El Diluvio*. 10 de gener del 1905.

¹⁸⁵ En el mateix sentit trobem les següents crítiques :
La Publicidad. 9 de gener del 1905. / *La Esquella de la torratxa*. 13 de gener del 1905. / *El Poble Catalá*. 14 de gener del 1905. / *Revista Musical Catalana*. 1905. p. 35.

¹⁸⁶ Xim-xim. (1905, 12 de gener). “De l’art que belluga, Nyigo-nyigo”. *Cu-cut*.

tamboret d'estisora, igual que l'avia quan anava a missa, perquè dissapte ni pagant els tres centims vaig trobarne una per remey”.

El dotze de febrer del mateix 1905 Vidiella ofereix el mateix programa de concert al Teatre Fortuny de Reus.

I

Gluck/Brahms: *Gavota en la major*

Scarlatti, D.: *Caprice des oiseaux*

Beethoven, L. V.: *Sonata en la bemoll major op. 26* (Andante con variazioni, Scherzo, Marcia funebre, Allegro)

Weber, C. M.: *Perpetuum mobile*

II

Chopin, F.: *Preludi en la bemoll, Valsos en re bemoll i en fa major, Nocturn en si bemoll menor, Masurca en la menor, Scherzo en do sostingut menor, Polonesa en la bemoll*

III

Boëllmann: *Ronda francesa*

Fauré, G.: *Barcarola*

Brahms, J.: *Dansa hongaresa en re major*

Rubinstein, A.: *Tarantela, Á la bien aimée*

Liszt, F.: *Rapsòdia hongaresa núm. 6*

La *Revista Musical Catalana*¹⁸⁷ en fa la crònica:

“Reus. El dia 12 del mes passat se celebrá al teatre Fortuny l’anunciat concert de piano per l’admirable artista en Vidiella. Fou un ver aconxeixement artístich pera la ciutat, y podem ben dir que may s’havia vist el teatre més ple ni ocupat per concurrència més distingida. Lo millor de Reus, que allí s’havia donat cita, tributá al gran mestre catalá ovacions sens compte per la magistral interpretació del seu programa, compost ab el millor art.

En la primera part, dedicada als clàssichs, hi figurava una gavota de Gluck, transcrita per Brahms, el Capritxo dels aucells, de Scarlatti; la sonata en la bemol, op. 26, de Beethoven, que produhí fonda impressió; y'l moviment perpetuu, de Weber, executat d’una manera superior.

¹⁸⁷ *Revista Musical Catalana*. 1905. p. 64.

La segona part, dedicada per complert a Chopin, se composava de les pessas següents: preludi en la bemol, Valsos en re bemol y fa major, Nocturn en si bemol menor, Mazurca en la menor, scherzo en do sostingut menor, y Polonesa en la bemol. En totes hi versá en Vidiella aquell sentiment seu característich y aquella delicadesa propia, que han fet d'ell un intèprete dels més afortunats del gran músich polach.

Las composicions que integravan la tercera part del programa, originals d'autors moderns, mantingueren l'atenció de l'auditori en la mateixa intensitat. Eren las tals: Ronda francesa de Boellmann; Barcarola de Fauré, per cert deliciosament interpretada; Tarantela y A la bien aimée de Rubinstein; y pera conclusió, la Rapsodia núm. 6 de Liszt, tocada ab impetuosa y juvenil fogositat.

El públich no's cansava d'aclamar al excelent pianista y no's retirá del teatre fins després d'haverli sentit tocar altres pessas, que foren la Serenada del Don Juan, de Mozart, y un vals de Chopin.

De tant magnífica vetllada, el públich de Reus en guardará inesborrable recort”.

*La Vanguardia*¹⁸⁸ fa el seguiment del concert de Vidiella ofert a la ciutat de Reus. Vidiella vol que s'hi faci constar que va estar molt ben acollit:

“Se ve muy satisfecho de la acogida que le ha dispensado el público reusense, al extremo de suplicarnos que así lo hagamos constar, lo cual cumplimos con mucho gusto”.

*El Diario de Reus*¹⁸⁹ explica que era la primera vegada que Vidiella actuava a Reus, i en detalla la seva escola pianística:

“Aparte del respeto á la escuela propia de cada autor y al perfecto conocimiento de la obra, la característica de Vidiella es la finura, la delicadeza, el toque académico, revela una seguridad y aplomo nada comunes y se manifiesta con el estilo de la seriedad, brillante, pero rechazando los elementos de relumbrón.

En Vidiella se adivina una larga práctica, por lo cual se explica su gran habilidad en el arte de graduar sonoridades é imprimir colorido á la ejecución, la cual no es inferior á sus revelantes dotes de expresión y sentimiento”.

*Las Circunstancias*¹⁹⁰ titula la crítica d'aquesta manera: “Vidiella en Reus” i destaca que si bé el triomf com a artista era esperat, el que no era tan obvi és la “*unción del auditorio, de aquél auditorio innúmero, convergente en un mismo sentimiento, en una misma atención, en un mismo arrobamiento*”. Aquest sentiment que va viure el públic

¹⁸⁸ *La Vanguardia*. 13 de febrer del 1905. / *La Vanguardia*. 15 de febrer del 1905.

¹⁸⁹ *El Diario de Reus*. 14 de febrer del 1905.

¹⁹⁰ *Las Circunstancias*. 14 de febrer del 1905.

és el que fa titllar al concert de veritable solemnitat musical: *“La fiesta del domingo fue una solemnidad y las solemnidades no se juzgan”*. Més endavant diu:

“Y este hombre ejemplar, concienzudo y virtuoso, es el que la noche del domingo transportó nuestra alma á las regiones del arte verdadero, iniciando un saludable rejuvenecimiento en el sentir de nuestro público, amodorrado por un aislamiento suicida”.

El divuit de març del 1906 Vidiella protagonitza un nou recital al Teatre Principal de Sabadell. Ho sabem perquè disposem de dos rotatius que anuncien aquest concert¹⁹¹.

No va ser fins l'any 1908 que se'l va poder tornar a escoltar a Barcelona, i aquesta vegada va ser en el recent inaugurat Palau de la Música Catalana. Vidiella va participar en un concert en homenatge al seu deixeble Francesc Alió que l'Orfeó Català li va dedicar amb motiu de la seva mort. Aquesta vetllada va tenir lloc el trenta d'abril del 1908¹⁹².

Vidiella va interpretar a la segona part del concert les obres per a piano sol *Nota de color*, *Ballet de Berga*, *Ball del ciri*, *Barcarola* i *Marxa Fantàstica* de Francesc Alió.

*La Vanguardia*¹⁹³ ho explica:

“Cuando se acallaron los aplausos con que fué premiado el notable trabajo del señor Nadal, el maestro Vidiella contribuyó al homenaje que se rendía al malogrado compositor catalán, interpretando de un modo pulcrísimo una “nota de color”, “ballet de Berga”, “ball del ciri”, la conocida y siempre celebrada “barcarola” y una original “marxa fantástica”, todas las cuales fueron aplaudidísimas, así por la galanura de su lenguaje musical como por la perfección con que las avaloró su intérprete el maestro Vidiella”.

*El Poble Català*¹⁹⁴ també en fa una crònica i afegeix que *“de totes les composicions la que cridà més l'atenció y la que més agradà al públic, siguié la “Marxa fantàstica”*”.

*La Revista Musical Catalana*¹⁹⁵ escriu: *“Seguidament l'admirable mestre en Carles G. Vidiella, molt car de ferse sentir, va seures al piano, interpretant ab la més acabada*

¹⁹¹ *Revista de Sabadell*. 18 de març del 1906. / *Sabadell Moderno*. 16 de març del 1906.

¹⁹² Vegeu el programa de mà a l'annex IV, p. 398.

¹⁹³ *La Vanguardia*. 1 de maig de 1908.

¹⁹⁴ *El Poble Català*. 1 de maig del 1908.

¹⁹⁵ *Revista Musical Catalana*. 1908. p. 71.

perfecció y ab aquell gust tant distingit y tant propi seu les peces següents: Nota de color (barcarola), Ballet (Berga), Ball del ciri, Barcarola y Marxa fantàstica.

L'auditori, en el més íntim reculliment, escoltava les composicions pianístiques de l'Alió, que no haurien pogut trobar may millor interpretador. Cada una d'elles fou coronada ab sorollosos aplaudiments, que's convertiren en una ovació grandiosa a l'aixecarse'l mestre Vidiella del piano”.

Al cap de pocs dies, el nou de maig del 1908, Vidiella va tornar a tocar al Palau de la Música. En aquesta ocasió es commemorava el cinquantè aniversari de la celebració dels Jocs Florals i a més s'honorava la figura de Manuel Milà i Fontanals¹⁹⁶.

Vidiella hi va col·laborar a la segona part interpretant el següent programa¹⁹⁷, on hi podem veure en primera audició obres d'ell mateix:

Schubert, F.: *Cèlebre Minuet*, Chopin, F.: *Nocturn op. 15 núm. 2*, Brahms, J.: *Dansa hongaresa*, Grieg, E.: *Berceuse, A la primavera*, Alió, F.: *Marxa Fantàstica*, Vidiella, C. G: *Romanza*¹⁹⁸, Serra/Vidiella: *Transcripció per a piano de la sardana “Espurnes d'or”*¹⁹⁹.

*El Diluvio*²⁰⁰ va fer al·lusió a la por que sentia Vidiella a l'hora de presentar-se davant del públic:

“Varios célebres artistas despues de más de veinte años de éxito, sugestionados sin duda por un espíritu maligno, sienten un pánico incomprensible cuando se trata de presentarse ante un público. Y el señor Carlos G. Vidiella es uno de ellos, lo que explica las raras veces que nos deleita con su afiligranada interpretación y aquella notable delicadeza de pulsación que me atrevería á decir son su característica. Anoche el pianista fué ovacionado, sin que esto fuese obstáculo para exclamar cuando aun resonaban los aplausos en la sala: No volverán á meterme en estos líos.

Ojalá sea esta frase palabra de jugador. Las obras que el concertista nos detalló deliciosamente y le valieron los honores del bis fueron Danza húngara, de Brahms, una sentida romanza de su composición y una transcripción, por cierto de grandes condiciones pianísticas, de la sardana de Serra Espurnes d'or”.

¹⁹⁶ Vegeu el programa de mà a l'annex IV, p. 399.

¹⁹⁷ *El Poble Catala*. 10 de maig de 1908. / *La Vanguardia*. 12 de maig de 1908.

¹⁹⁸ Vidiella: “Romanza”, obra editada per la casa Iberia Musical després de la seva mort. Vegeu partitura a l'annex V, p. 404-409.

¹⁹⁹ Vegeu partitura a l'annex V, p. 410-413.

²⁰⁰ *El Diluvio*. 10 de maig de 1908.

La *Revista Musical Catalana*²⁰¹ també ens explica aquest concert: “*La presencia y concurs de l'estimat mestre català, al qual la generació present deu tant nombre de bons pianistes, motivà una concurrència molt selecta que festejà ab nodrits aplaudiments y repetides ovacions la bella tasca del gran artista Vidiella, qui omplí tota la segona part del programa. (...)*”

Aquestes obres posaren novament a prova la sensibilitat exquisida d'en Vidiella, que presta al seu estil un segell tant personal. Efectivament, ningú com ell treu del piano aquella suavitat de tons que tant s'adiu ab la seva manera de sentir d'inefable poesia: l'ambient que's desprèn de les seves interpretacions pulides es un ambient aristocràtic de la més refinada distinció.

La mateixa delicadesa de sentiment y pureza de forma 's troben en l'hermosa Romana que'ns donà a conèixer aquella nit y que'l públic volgué sentir per segona vegada. Igualment distingida, però d'un efecte més brillant, es la transcripció que ha fet el mateix Vidiella de la sardana d'en Serra Espurnes d'or. Executades pels màgics dits seus no cal dir lo bé que sona; els aplaudiments que l'aculliren no cessaren fins que'l mestre's disposà a repetirla. (...)

Digue'm, per fi, que'l piano “Chassaigne frères” utilitzat pera aquest recital respongué admirablement a les intencions del concertista”.

El quinze de febrer de l'any 1909 Vidiella col·labora en l'homenatge que l'Ateneu Barcelonès ofereix a Francesc Alió. Hi participen també en el recital les cantants Eugènia Dachs i Maria Torrents i els pianistes Carlota Campins i Joan Salvat, ambdós deixebles de Vidiella.

Vidiella, a la segona part del concert interpreta al piano les obres *Nota de color*, *Ballet de Berga*, *Ball del ciri*, *Barcarola* i *Marxa Fantàstica* d'en Francesc Alió.

La revista *Feminal*²⁰² comenta que “*Solzament el nom prestigiós d'en Carles G. Vidiella, unit al d'en Francisco Alió, es prou pera donar idea de lo que fou aquella audició musical, que va portar al saló d'actes del Ateneu una concurrència tan nombrosa com distingida y entusiasta”.*

*El Poble*²⁰³ escriu: “*Pera acabar, el mestre Vidiella'ns donà una audició soperba d'obres de l'Alió. Quatre composicions executà de la manera inimitable que sap ferho l'eminent pianista. Especialment la Barcarola y la Marxa fantàstica foren un prodigi*

²⁰¹ *Revista Musical Catalana*. 1908. p. 102.

²⁰² *Feminal*. 24 de març del 1909.

²⁰³ *El Poble*. 16 de febrer del 1909.

d'execució. Aquesta darrera tingué que repetirla. Diverses ovacions premiaren la tasca del mestre Vidiella"²⁰⁴.

Fins l'any 1913 no va tornar a aparèixer en públic tot i que al gener del 1912 es va anunciar un concert de Vidiella al Palau de la Música a diferents rotatius²⁰⁵, però aquest finalment no es va dur a terme.

Tenim la referència d'una carta²⁰⁶ que va enviar Vidiella a la seva deixeble i col·laboradora Carlota Giró l'estiu del 1912 on manifesta la seva fervent decisió d'oferir un concert en breu:

"Desde mi llegada á la torre de los tilos estudio con gran entusiasmo. Me rodea un ambiente de paz y tranquilidad extraordinario. Mis propósitos de dar algun concierto durante el próximo curso no decaen en lo mas mínimo.....Mi pluma se detiene al llegar aquí, concentro mi espíritu y me parece ver asomar en tu rostro la sonrisa benévola y piadosa de la incredulidad. Y, sin embargo, Carlota, el proyecto, como siempre existe.....¿Que hi farém?".

Joan Salvat²⁰⁷ apunta que *"les audicions seves escassejaven, i quant més retrassava la nova presentació, més l'espaiardia el pensar-hi. No obstant, aconseguí un dia vèncer els seus nervis, i, amb una decisió i entusiasme propis dels vint anys, s'oferí a col·laborar en un dels concerts de l'Associació de Música "da Camera"".*

No en va, la revista *Il·lustració Catalana*²⁰⁸ publicava una fotografia de Vidiella amb la següent cita al peu:

"L'eminent pianista Carles G. Vidiella que, després d'un llarg retraitsment, ha tornat a ferse sentir al Palau de la música catalana".

El concert va tenir lloc al Palau de la Música Catalana el dia dotze de juny del 1913 amb la participació a la primera i tercera parts del concert d'una orquestra de corda sota la direcció del mestre Josep Rabentós. Es tractava del tercer concert que organitzava

²⁰⁴ Altres testimonis d'aquest concert-homenatge els trobem a: *La Vanguardia*. 17 de febrer del 1909. / *La Veu*. 16 de febrer del 1909. / *Revista Musical Catalana*. 1909. p. 61.

²⁰⁵ *Las Noticias*. 19 de gener del 1912. / *La Veu de Catalunya*. 8 de gener del 1912. / *El Poble Català*. 6 de gener del 1912.

²⁰⁶ Carta de Vidiella a Carlota Giró. Sant Celoni. Data: 15 de juliol del 1912. Arxiu Isabel Rocha i Barral. Per consultar la carta completa vegeu annex II, p. 367.

²⁰⁷ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). "Carles G. Vidiella". *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

²⁰⁸ *Il·lustració Catalana*. 22 de juny de 1913.

l'Associació Música Da Camera i la segona part estava dedicada íntegrament a la interpretació pianística de Vidiella²⁰⁹.

Per tota la premsa es va qualificar la seva actuació d'autèntica solemnitat musical. Així *El Poble Català*²¹⁰ va escriure:

“El “clou” d'aquest concert, era ansiosament esperat, ja que anavem a presenciar una veritable solemnitat artística. El mestre dels mestres, el virtuós dels virtuosos del piano en Carles G. Vidiella, tenia al seu càrrec la segona part, sencera.

A l'aparèixer el mestre, el públic li feu una llarga i fervorosa ovació”.

Per la seva banda *La Veu*²¹¹ manifestava:

“Però en realitat, l'ansia i l'interés de tothom estava fitat en la segona part, aquella en que devia reaparèixer en Vidiella després de tant temps silenciós. Dels mestres d'ahir és l'únic que'ns queda, de força; més joves que ell n'hi hà retirats a casa fent vida “contemplativa”, faltats de la voluntat que avui torna a reviure an en Vidiella. Nosaltres hem sigut sempre admiradors d'ell per dos conceptes: el primer per sa significació dintre l'escola de piano que tanta importància ha lograt a Barcelona, de la qual pot ostentar l'ensenyà d'un dels principals capdills; i després, per aquesta voluntat que li permetia no claudicar dintre la prosa de la vida al presentar-se periòdicament en públic per a fer-nos gosar a un temps, i dir ostensiblement lo que podia ensenyar sense paraules. Es a dir, el veritable mestre”.

La Veu continua dient que Vidiella en un principi no tenia la intenció d'exhibir totes les seves armes com a pianista en aquest concert, però, sense voler-ho “*quedaren palesament al descobert en la sola primera obra que executà, les Variacions Serioses de Mendelssohn*”.

Però on es va trobar al Vidiella més personal va ser en la interpretació de la música de Chopin:

“a ningú hem sentit interpretar d'aital manera, ni més nèt tampoc. El Vals (pòstum) sobretot fou una poesia descapdellada sobre'l piano, una sensació fina, vaporosa, voltant a l'entorn d'una paraula amorosa que dominà per complert l'auditori”.

*La Revista Musical Catalana*²¹² ens parla de la interpretació i l'escola de Vidiella:

²⁰⁹ Vegeu programa de mà a l'annex IV, p. 400.

²¹⁰ *El Poble Català*. 18 de juny de 1913.

²¹¹ *La Veu*. 13 de juny de 1913.

²¹² *Revista Musical Catalana*. 1913. p. 218.

“les seves audicions constitueixen sempre un exemple vivent de pulcritut, de saviesa, d’expressió i de la més perfecta tècnica pianística. Acostumats a les excèntriques interpretacions de tants virtuoses que per aquests móns corren, ¿Com no admirar la suprema maestría de l’inclit pianista barceloní, exempta de tota pose, filla de l’estudi profund de les obres que interpreta, transmetent a l’auditori l’essència íntima de son sentiment, d’una sinceritat tant absoluta que tota l’ànima de l’artista hi vibra?”

El nostre Vidiella oficià com un ver sacerdot de l’art: per això, davant de les seves interpretacions, tot elogi és per demés: s’escolten i es veneren perquè ens transporten als cims més enlairats de l’ideal artístic”.

El programa del recital estava format per les següents obres: *Variacions serioses op. 54* de Mendelssohn, *Gavota* de Gluck-Brahms, *Preludi en la bemoll major op. 28* i *Vals pòstum* de Chopin.

“Aquestes composicions foren interpretades amb igual amore i perfecció; mes, creixent l’emoció de l’auditori gradualment, fou després del vals chopinià que l’entusiasme es desbordà en la més plena exaltació, obligant al concertista a asseure’s de nou al piano per dues vegades successives, en les quals ens féu sentir una de les més característiques mazurkas de Chopin i la bella serenata de Don Juan, de Mozart, que sota’ls dits del metre Vidiella sona meravellosament, con sentida en delitós ensomni”²¹³.

Amb motiu d’aquest recital la revista *Musical Emporium*²¹⁴ va fer una justa descripció de l’escola pianística liderada per Vidiella, al qual anomena “artista-poeta del piano”:

“Sin duda alguna, es Vidiella, en la actualidad, uno de los pocos representantes de aquella escuela pianística que podríamos llamar absolutamente pura, por ser su finalidad la traducción exclusivamente de los estados psicológicos contenidos en la obra interpretada, prescindiendo de alardes virtuosos, de sonoridades épatants y de resistencias físicas, siempre impropias del verdadero arte. No quiere esto decir, sin embargo, que el virtuosismo pianístico no entre en tales intepretaciones; lo que pasa es que en la escuela de Vidiella el mecanismo, el virtuosismo no es un fin, es un medio puesto al servicio de la interpretación para su mayor expresión y perfección.

Vidiella, delante del piano, es la simplicidad por excelencia; es lo que debe ser el artista-intérprete: traductor fiel de la obra, la cual, sin desnaturalizarla, debe adquirir la característica de un sentimiento propio, inconfundible por ser hijo de una visión personal”.

*La Vanguardia*²¹⁵ apunta que “el maestro Vidiella estava emocionado: la juventud aclamó á su maestro con entusiasmo y el maestro sentía hasta lo más fondo de su corazón aquel homenaje. En las Variaciones de Mendelssohn, apreciamos un

²¹³ *Revista Musical Catalana*. (1913, juny) . “Palau de la Música Catalana: Associació de Música “Da Camera””. p. 218.

²¹⁴ *Musical Emporium*. Juny del 1913.

²¹⁵ *La Vanguardia*. 13 de juny del 1913.

mecanismo impecable y la técnica que de antiguo se le reconoce al maestro Vidiella. En la Gavota Gluck-Brahms y en el Vals de Chopin, primores de detalle y de elegancia, el auditorio dejó correr libre su entusiasmo, aclamando al querido maestro, quien tuvo que sentarse por dos veces más al piano”.

Disposem d'una carta²¹⁶ dirigida al mestre Vidiella per part del seu deixeble i amic Robert Goberna amb motiu del concert ofert al Palau de la Música. És un testimoni molt clar de la gran relació que tenia Vidiella amb els seus deixebles.

“Sr. D. Carles G. Vidiella

Estimat mestre: he rebut la seva y já he sabut l'exit del seu concert al Palau. Se que fou una sessio de emocionant dolcesa: se que ha sigut lo que jo m'imaginaba, y que he assaborit desde la meva celda perque l'estil que voste domina en l'art el tinc grabat en lo meu cor, de aytal manera, que no tinc mai ni dever en ascoltare pianistes, perque recordo massa l'art de vosté! ¿Que vol que li digui? avui se sent ¿Perque no haig de dirho? Se sent putiñejar molt lo piano, y sentintlo putiñejar solament, já n'se jo de putiñejarlo; es per aixó que jo esperaba la sessio de vosté, però la fatalitat que Deu Nostre Senyor ha volgut que no m'deixés en tota ma vida, aquest fatalitat m'ha privat del goig de poguerlo ascoltare en aquella memorable sessio. Com ha d'esser já estic acostumat á contrarietats que s'acabaran cuant jo m'acabi”.

La carta continua fent referència a la gran qualitat humana de Vidiella:

“Gracies per les frases conçoladoras de la seva carta: en aquest mon n'he rebudas de contrarietats y tambe he rebut consols que en podria dir y en dic, Providencials, consols d'aquells que se separan de les costums vulgars, y humanes, y un d'aquestos conçols que jo estimo mes, es aquesta darrera carta que vosté m'ha escrit. Es un document, que l'estimo inmensament, perque avuy já no se n'escriuen de cosas nascudes d'una vera sinceritat: avuy es tot farsa daurada; avuy vos adulan am molta finura; s'acosten á vos manyagement, frech á frech á vos pera que la punyalada sigui segura y fonda: ¡Oh cuanta comedia y cuanta falsetat! es per aixó que beso am llagrimes á doll la vostra carta que guardaré, com dic secant per aixugarme les llagrimes que continuament brollan del meu esperit: no hi arribaré á la desesperació, perque al cel hi tinc uns angels que constantment vetllant pera mi, y aquestos son dos fills meus l'Alexandre y Roberto.

Perdoneume si aquesta carta vos molesta. Es un desfogament del meu esperit al mestre al qui he estimat sempre am tota la meva anima, y per qui estic sempre disposat, á rompre llances sigui am qui sigui.

²¹⁶ Carta de Robert Goberna dirigida a Carles G. Vidiella. Data: Juny de 1913. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.

Vos felicito de tot cor per lo vostre exit: en quant pugui passaré á saludarlo; avuy no puch ferho porque encara no estic be del tot y am respectuosos saludos á la seva señora mani sempre á son fidel deixeble

L'abraça y B. S. M.

Robert Goberna”

Al setembre del 1913, Lluís Millet, deixeble de Vidiella i director de l'Orfeó Català, va publicar a la *Revista Musical Catalana* un article elogiant la figura de Vidiella²¹⁷. No queda ben definit, però, si aquesta valoració del personatge té com a rerefons, únicament, el concert celebrat al Palau de la Música uns mesos abans. Del que sí n'estem segurs és de que es tracta d'un document d'un alt valor musicològic pel fet que parla de la interpretació de Vidiella en els anys de maduresa i de l'evolució assenyada que experimenta:

“En els anys de sa juvenesa la fantasia hi juguinejava més sovint, la melodia cantava a voltes més intensa: ara, en el temps de la maduresa, el seny mesura el ritme; la poesia, tota honesta, canta amb dignitat tota vestida d'humil saviesa, amb perfum de cançó eterna de bellesa”.

El seu deixeble també fa referència al temor que sentia Vidiella abans d'actuar davant del gran públic. Millet ho justifica argüint criteris d'excessiva sensibilitat i honradesa artístiques. D'alguna manera, en fa responsable d'això, en alguns casos, al públic. Ens comenta les diferents classes de públic que hi ha, per acabar dient que moltes vegades els prejudicis fan que no es tingui la capacitat de recepció adient per rebre el missatge d'un intèrpret:

“Les preocupacions, l'egoisme, la vanitat de l'ironia, distreuen tota comunicació amb la bellesa”(…) “L'art és com la religió: necessita el mèrit de la fe”.

Millet després de parlar abastament del concepte d'interpretació, apunta que *“L'interpretació d'en Vidiella és sincera, i aquesta afirmació en el temperament excels del nostre artista és l'elogi més complet que se'n pot fer”.*

Vidiella va respondre al seu deixeble en una emotiva carta²¹⁸. Diu així:

“Millet, esquisid amic meu:

²¹⁷ Millet, Ll. (1913, setembre). “Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 420.

²¹⁸ Carta de Vidiella dirigida al mestre Lluís Millet. Data: 9 de novembre del 1913. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.

El cos inclinat damunt la taula del meu quarto d'estudi, el cap, reverentment acotat, ple tot mon esser d'emoció, sadollat d'agraïment, acabo de llegir l'hermós article que'm dedica en las pàgines de la "Revista Musical Catalana".

Deu li pagui la bona obra, estimat Millet, i... diguim ¿de quin poder misteriós, (gairebé podria dir-se'n taumatúrgic) se val vosté per a endinsar-se en las ánimas, i com ha pogut esbrinar tot lo que passo en la meva?...

Mai, ningú, cap artista, cap crític, cap músic, m'havia donat en llurs escrits i paraulas, la sensació de que m'entenia, i a vostè amb qui puc confessar-me, vull dir-li que ara tinc la intensa noble satisfacció de que he sigut comprés per primera vegada en ma vida. Deu li pagui Millet.

Cap acotat, ple d'agraïments poso en sa galta el simbòlic petó, penyora de la fidel amistat que li tindrà mentres aleni.

Carles G. Vidiella"

L'última aparició de Vidiella en públic va ser el deu de febrer de l'any 1914 al Teatre Romea. El concert estava organitzat per l'Associació musical de Barcelona. Hi va intervenir a la primera i tercera parts del concert l'Orquestra Simfònica de Barcelona sota la direcció del mestre Joan Lamote de Grignon.

El programa que Vidiella va interpretar estava integrat per la *Sonata núm. 6 en fa major* de Mozart, la *Noveleta en mi major* de Schumann, la *Marxa Fantàstica* d'Alió i com a bis va tocar una *Dansa hongaresa* de Brahms i una *Masurca* de Chopin.

*La Veu de Catalunya*²¹⁹ ens fa veure que Vidiella no pretén amb aquest programa enlluernar al públic amb obres de gran virtuosisme. El gran mèrit de Vidiella és tocar amb excel·lència un programa on es mesura al gran pianista des d'altres angles:

"No's dirà pas que nostre concertista hagués prèns obra a propòsit per a enlluernar i combatre dificultats de mecanisme per a guanyar-se a la gent; ell ho feu senzillament amb la susdita sonata, i amb ella sola s'hi guanyà l'admiració. La delicadesa de dits den Vidiella és exemplaríssima, és l'home de les suavitats sobre el piano, és el nostre Planté, que's guanya als intel·ligents amb una dicció sense estridencies, i que fa sentir el més lleuger passatge amb fonda intensitat".

²¹⁹ *La Veu de Catalunya*. 10 de febrer del 1914.

*La Vanguardia*²²⁰ descriu a Vidiella com a “*el gran pianista todo suavidad y pulcritud*”. Respecte a la sonata de Mozart assenyala que “*bajo los dedos de Vidiella, que acarician esta música deliciosa al evocarla, parece como que llegue al auditorio más directamente, más íntimamente*”.

A *El Teatre Català*²²¹ es destaca entre d’altres la “*justa pulsació, pulcritut i gust refinat*” amb què Vidiella va interpretar la *Noveleta* de Schumann.

*El Noticiero*²²² també fa referència al concert de Vidiella, l’anomena el “*pianista de la dulzura, y extremadamente pulcro*”.

“*Desde que no habíamos vuelto a oír á Vidiella, y de esto hace mucho tiempo, temimos que las facultades del maestro hubiéranse marchitado, y en verdad debemos consignar nuestra extrañeza por el alejamiento que de las lides musicales voluntariamente parecía haberse condenado Vidiella, pues al oírle de nuevo, reconocimos al punto en él al artista de siempre, que domina el piano de un modo absoluto y sabe arrancarle las más sentimentales notas*”.

*El Poble*²²³ constata que hi va haver només una mitja entrada de públic al concert i cap al final de la crítica fa la següent pregunta:

“*On sou amics, els amants de l’art a Barcelona, que deixeu sense omplir una sala quan en ella hi toca el mestre dels mestres?*”

On és la veneració que diem sentir per tant gran artista, i deixem la sala mig buida, el dia que ens honra amb un concert?”.

*La Tribuna*²²⁴ titula el concert: “*El maestro Lamote. Vidiella, el maestro*”. Més endavant cita:

“*Del maestro Vidiella sólo será preciso decir una palabra: es el pianista portentosamente pulcro: su pulcritud de pulsación es ejemplar: de pocos pianistas recordamos tal elegancia y nitidez; de él no la recordamos mayor que la que admiramos anoche*”(…) “*El maestro Vidiella oyó anoche una de las más entusiastas ovaciones de su ya dilatada vida artística*”.

²²⁰ *La Vanguardia* . 10 de febrer del 1914.

²²¹ *El Teatre Català*. 15 de febrer del 1914.

²²² *El Noticiero*. 14 de febrer del 1914.

²²³ *El Poble*. 13 de febrer del 1914.

²²⁴ *La Tribuna*. 11 de febrer del 1914.

Per la seva banda, *Las Noticias*²²⁵ destaca un dels principals trets característics del pianisme de Vidiella: el seu color. Fins en aquest moment no havíem vist que en les crítiques es fes referència al “color” interpretatiu.

“Su grande especialidad es el color, y del piano saca el incomparable maestro matices misteriosos que sólo pueden alcanzarse después de una carrera constante de estudio en el instrumento como el que ha realizado el gran concertista catalán”. Continua dient: *“el fraseo no tiene rival en los concertistas contemporáneos”*²²⁶.

El 16 de febrer del mateix any Vidiella havia de protagonitzar un segon concert al Teatre Romea juntament amb l’Orquestra Simfònica de Barcelona sota la direcció també de Lamote de Grignon. *Lo Teatre Catalá*²²⁷ ho explica:

“El gran pianista don Carles G. Vidiella no pogué prendre part en el concert per trobar-se quelcom indisposat, lo qual fou molt sensible pels nombrosos admiradors del concertista català, a qui desitgem prompte restabliment”. Un altre rotatiu també diu el mateix: *“El mestre Vidiella, el nostre estimat pianista, malat d’un refredat, no pogué, malgrat son desig, abandonar el llit; veient-se impossibilitat de prendre-hi part i deixant-nos sense el goig de tornar a fruir la seva dicció superba”*.

Vicenç M^a de Gibert va escriure quatre ratlles evocant la figura de Vidiella a la “Pàgina Musical” de *La Veu*²²⁸. És interessant ara mateix aquest testimoni perquè ens il·lustra, una vegada més, al Vidiella dels darrers temps. Concretament descriu una visita que va fer al mestre l’agost de 1915. Recordem que Vidiella va morir el quatre d’octubre del mateix any.

L’esperit d’honestedat i amor pel treball de Vidiella inunda aquesta pàgina. Com diu Joan Salvat: *“Vidiella no va deixar mai d’estudiar”*²²⁹. Noti’s que al mateix temps que s’honora la figura de Vidiella, també es recorda al compositor i també deixeble de Vidiella, Melcior Rodríguez d’Alcántara.

“Un matí calorós del mes d’agost, d’ara quatre anys, anava a pendre comiat del dilecte mestre Vidiella, per l’estiu, pensava, no sospitant que, en realitat, era l’última visita que li feia i que no l’havia de reveure en vida.

²²⁵ *Las Noticias*. 12 de febrer del 1914.

²²⁶ També hem trobat referències d’aquest darrer concert de Vidiella a: *El Diluvio*. 11 de febrer del 1914. / *La Publicidad*. 15 de febrer del 1914.

²²⁷ *Lo Teatre Catalá*. 15 de febrer del 1914.

²²⁸ Gibert, V. M. de. (1919, 6 d’agost). ““In memoriam” Pàgina Musical”. *La Veu*.

²²⁹ Salvat, J. (15 de febrer de 1916). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

En la discreta mitja llum de sa cambra d'estudi el vaig trobar- emprant els conceptes de qui millor i amb més efecte ha escrit d'ell, En Lluís Millet- "el cos tot inclinat sobre l'instrument, el cap cot, ordenant i dictant els moviments d'aquelles flonges, amoroses mans, que polsaven el teclat com cosa sagrada".

En adonar-se'n de mi, s'alçà amb aquella natural cortesia tan seva; mes tot seguit d'haver canviat les frases corrents de salutació, tornà al seu piano, em féu seure al seu costat i reprengué l'obra que estava tocant, dient-me abans que sens dubte m'interessaria.

Els seus dits anaven desgranant les filigranes d'una música bellament inspirada, d'un romanticisme assenyat, d'una poesia honestament reservada, música senyorívola i selecta; i en el rostre del mestre s'hi reflectia una viva complacència. De vegades reprenia un passatge dos o més cops, fins que li sortia a gust seu, una meravella de detall; però a mitja paraula meva d'admiració, em tancava la boca dientme que no feia altra cosa que un exercici de lectura i que d'aquella música se'n podia treure, certament, més bell partit.

Després em ponderà la finor, la subtileza d'aquella composició, fent constar que era d'un excel·lent amic seu, al qual apreciava, a més, per son talent no gens vulgar. No que l'amistat el privés de reconèixer que tal vegada l'obra hauria adquirit més relleu i major significació si hagués contingut en sa part del mig un desenrotllament temàtic formal, del qual n'és mancada; però afegia que feia perdonar la tal omissió l'encís poètic del quadre.

L'obra que en aquells dies ocupava les hores vagatives d'En Vidiella era, precisament, la "Balada en si menor", d'En Rodríguez d'Alcàntara, que aleshores acabava de sortir publicada.

En la discreta mitja llum d'aquella inoblidable cambra d'estudi, on no se sentia sinó molt llunyà el brogit de la inquietud moderna, i on no hi trobava acolliment la petitesa de la rivalitat professional, jo em sentia reconfortat per aquella escena exemplar de respecte i de fraternitat artístics. Més que mai jo estimava i venerava el vell mestre Vidiella; al mateix temps sentia créixer ma consideració envers l'artista que mereixia ésser de tal faisó honorat per l'interpret ideal de Scarlatti i Mozart, de Schumann i Chopin".

4.4 TRETS DEFINITORIS DE LA SEVA ESCOLA

A continuació exposarem els trets característics i definitoris de l'escola pianística de Vidiella. Dit amb altres paraules: detallarem com tocava Vidiella, quina era la seva interpretació al piano.

Cal comentar que aquesta no ha estat una tasca senzilla ni fàcil tenint en compte que no posseïm cap document sonor que ens il·lustri quina era la seva tècnica pianística. Sens dubte seria importantíssim per a la nostra tasca investigadora disposar d'una gravació, i això que és essencial no ho tenim.

Nosaltres ens hem ajudat, per a realitzar aquest estudi, de la gran quantitat d'articles d'opinió i crítiques a revistes i diaris que van sorgir a arrel de cadascun dels concerts i recitals de Vidiella, i dels nombrosos escrits dels qui van tenir la sort d'escoltar a Vidiella en directe, i van analitzar la seva interpretació. També posseïm el propi testimoni del mateix Vidiella qui en alguna ocasió va fer esment a la seva interpretació i a la seva relació amb els compositors que li eren més afins.

No hem separat en aquest treball els aspectes tècnics dels interpretatius. Això és així perquè creiem fermament que la tècnica pianística sempre ha d'estar posada al servei de la interpretació, i, d'aquesta manera, tractarem els aspectes tècnics com a recursos que posseeix el pianista per a construir una bona execució musical.

Una vegada definida quina és la interpretació pianística de Vidiella, apuntarem l'evolució que va sofrir aquesta al llarg de la seva carrera concertística, i finalment analitzarem els trets interpretatius més característics de Vidiella en relació als compositors més propers a ell.

Per començar aquest estudi podem dir en primer lloc que l'escola pianística de Vidiella és qualificada de pura tal i com es desprèn de l'article aparegut cap al final de la seva carrera concertística a la revista *Musical Emporium*²³⁰.

I ens podem preguntar què representa per a la interpretació de Vidiella aquesta puresa d'escola. Doncs bé, en primer lloc i tal com descriu aquest article, la finalitat de l'escola de Vidiella és la “traducció exclusiva dels estats psicològics continguts a l'obra i es prescindeix de l'efectisme”, de l'anomenat “virtuosisme pel virtuosisme”. A l'escola de Vidiella el mecanisme o la tècnica és un mitjà posat al servei de la interpretació. Es fa

²³⁰ *Musical Emporium*. Juny del 1913.

palesa que com més coneixement tinguem de la tècnica i dels recursos pianístics posats al seu servei, més fàcil serà donar llum a la interpretació d'una obra.

Ara bé, la majoria de la crítica especialitzada està d'acord amb què la interpretació de Vidiella és personal. I més endavant es preocupa de fer un petit anàlisi dels elements que fan que aquesta interpretació esdevingui personal.

La revista *Juventut*²³¹ també elogia la interpretació personal i acurada de Vidiella:

“En ell hi trobém sempre lo que tant desitjém en tot executant, ó sia, la interpretació personal que, tot respectant l’obra, desentranya ‘l pensament del autor y’ns el transmet ab una claretat imponderable. Fer del piano quelcóm més que una vulgar máquina, arrencar de sas cordas per medi d’una esquisida pulsació las notas del més delicat sentiment, entregarse en cos y ánima á l’obra que s’interpreta, son qualitats que molts poch posseheixen en tan alt grau com en Vidiella”.

La interpretació de Vidiella és, però, al mateix temps, molt fidel a l'escola pròpia de cada autor. L'estudi de cadascuna de les obres que interpreta és acuradíssim, i precisament degut a aquesta lectura tan precisa i fidel, la majoria de la crítica permet i fa mereixedor a Vidiella d'aquesta especial manera d'interpretar, que la fa tan personal.

Per tant veiem que la interpretació personal de Vidiella no està renyida en cap cas amb la fidelitat a l'obra i al compositor. I veiem que és aquest gran treball el que porta a Vidiella a fer una interpretació personal, dit amb unes altres paraules, diríem que Vidiella fa seves les obres que interpreta.

I és per això que la crítica, en nombroses ocasions, es pregunta com es pot lograr aquest equilibri entre la imaginació desbordant i creadora de l'intèrpret i la justesa del que diu la partitura.

Vidiella demana que l'intèrpret sigui vibrant, actiu; que ha d'escoltar atentament tot el que li suggereix la partitura. Però mai, per cap raó, s'ha d'atemptar contra la integritat,

²³¹ *Juventut*. 5 d'abril del 1900.

contra l'essència anímica de l'obra d'art²³². Vidiella titlla de “*baixa temptació*” el fet de deixar-se emportar pel mer virtuosisme²³³.

Vidiella ostenta una manera especial de pronunciar les frases. Aquestes “*picardies de dicció*”, com molt bé ho va anomenar bona part de la crítica, poden venir donades per diferents recursos: l'ús del rubato, l'accentuació de les frases, les diferents dinàmiques emprades, l'articulació, la igualtat, el cantabile i l'ús del pedal, entre d'altres.

Podem ara definir i comentar algun d'aquests elements per tal de conèixer de més a prop la interpretació pianística de Vidiella i les seves característiques tècniques.

Vidiella disposa d'una gran gamma de dinàmiques que van des del més dolç pianíssim fins al fortíssim més agosarat:

*“Quan se'l veu, alt y robust com es, posarse al piano, sembla que tot ho hagen de fer tremolar aquelles mans poderoses; y, efectivament, en los passatges de forsa, arrenca tals dolls de notes valentes, que apar impossible que's pugan contenir en la petita caixa del piano; mes, quan es precis tráurer á les cordes del instrument totes les dolsures que atresoran, llavors los dits de'n Vidiella, no son dits, son una brisa finíssima que balandreja y fa sospirar les fulles seques de la tardor, que arrenca un esgranall de notes claríssimes y plenes de dolsa sonoritat á les cordes vibrants d'una arpa eòlia”*²³⁴.

A més, posseeix un gran control de la dinàmica pianíssim sense que minvi la igualtat del mecanisme ni el portamento del cant²³⁵. Certament es necessita un gran control del mecanisme per poder fer cantar el piano en una dinàmica tan suau, tan piano. A aquest fet se li suma la capacitat de Vidiella d'atacar les tecles de diferents maneres en una mateixa dinàmica piano: suaument, dolçament i deixant-les vibrar amb o sense el pedal.

Quan la partitura ho exigeix, el piano de Vidiella es converteix en una gran orquestra. Això és degut a la possessió d'una gran paleta tímbrica. Així, i a mode d'exemple, *La*

²³² Vidiella, C. (1916, febrer). “Parlament sobre Chopin”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex V, p. 414.

²³³ “*qui no ha sabut fugir la baxa temptació de la virtuositat, no fruhirà may la íntima delectació de fer reviure, animada ab la emoció del propi cor, una pàgina de suprema bellesa*” a Vidiella op. cit. annex V, p. 414.

²³⁴ *Diario de Barcelona*. 26 de març del 1898.

²³⁵ *Ibidem*.

*Ilustración Ibérica*²³⁶ equipara el piano de Vidiella a una orquestra per la varietat tímbrica i per les diferents sonoritats obtingudes: “*maestría consumada de Vidiella en el dominio del piano, que, en sus manos, deja de ser tal para convertirse en maravillosa pluralidad de instrumentos y en voz humana*”.

En ocasió de la interpretació de *La mort d’Isolda* de Wagner/Liszt, *La Renaixensa*²³⁷ es manifesta també fent referència a aquest timbre orquestral:

“*portá á la memoria dels intel·ligents lo recort dels efectes orquestals d’aqueixa plana immortal de Wagner, tan aplaudida en tots los concerts sinfònichs que s’executa*”.

L’articulació en el piano també és un element tècnic que proporciona a la interpretació pianística una gran personalitat. Vidiella destaca per posseir un lligat excepcional. Aquesta és una característica inherent al pianisme de Vidiella. La crítica en nombrosíssimes ocasions ens assenyala aquesta qualitat de Vidiella, aquest perfecte *legato*: així *La Vanguardia*²³⁸ comenta:

“*En sus manos pierden las teclas toda la dureza de la percusión y toda la sequedad del sonido aislado y producen una sucesión prolongada de sonidos que parecen uno solo ondulándose y meciéndose por las escalas musicales*”. I en el mateix sentit trobem: “*La percusión del teclado era en Vidiella una idealidad. No cabía más fineza y redondez de timbre. La dulzura de su pulsación correspondía a la tierna acentuación que su propia alma daba a la música que interpretaba*”²³⁹.

Aquest lligat ens portarà a poder oferir un magnífic cantabile: el piano de Vidiella canta.

*El Diluvio*²⁴⁰ escriu:

“*Cierto, con un instrumento como el dicho (Steinway), y con un gusto y una pulsación tan extremadas como los del Sr. Vidiella, casi se puede decir que es posible hacer cantar un piano*”.

*La Esquella de la Torratxa*²⁴¹ també fa esment a aquesta capacitat de fer cantar el piano:

“*á la pulsació dels seus dits el piano canta y matisa, com si deixés de ser un instrument de percussió pera convertirse en una orquesta acompañant la veu humana*”.

²³⁶ Opisso, A. (1897, març). “Concierto Vidiella”. *La Ilustración Ibérica*.

²³⁷ *La Renaixensa*. 26 de març del 1898.

²³⁸ *La Vanguardia*. 20 d’octubre del 1890.

²³⁹ *El Correo Catalán*. 6 d’octubre del 1915.

²⁴⁰ *El Diluvio*. 29 de març del 1897.

²⁴¹ *La Esquella de la Torratxa*. 24 de maig del 1901.

L'ús del pedal també és un element determinant en la interpretació. Vidiella és un coneixedor dels infinits efectes que es poden produir amb els pedals. Ja hem vist abastament quina va ser la seva escola del pedal, primer amb el seu mestre Joan Baptista Pujol, i després amb Antoine François Marmontel.

De les crítiques analitzades se'n desprèn que té una "*inteligencia poco comun en el uso de los pedales*", i a més se'l qualifica de magistral el seu joc de pedals.

Val a dir que Vidiella fa un ús acuradíssim dels pedals. Hem de pensar que ens ha transcendit aquesta informació de les crítiques analitzades dels seus concerts, i cal esmentar que trobar aquestes referències al pedal és molt significatiu, perquè no és precisament un punt del qual en facin massa comentaris els crítics. Per tant podem dir que realment impressionava l'ús que feia Vidiella del pedal.

Vidiella acciona el pedal dret o ressonador per modificar la intensitat del so, per enriquir-lo i per aconseguir un *cantabile* i un *legato* més intensos.

També utilitza el pedal per crear un efecte eteri. En aquest cas es tractaria de tocar pianíssim i d'accionar el pedal dret. Canviarà el color si a més s'aciona el pedal esquerre. El pedal sempre ens ajudarà en la creació de diferents colors i d'una diferent tímbrica.

Cal dir que una determinada sonoritat mai és deguda a la sola acció dels pedals, sinó que hi intervenen conjuntament molts factors: l'anomenat "touché", l'articulació, el tempo, les dinàmiques, el balanç entre les dues mans, l'acústica de la sala, la sonoritat pròpia de cada piano, i finalment el funcionament dels pedals. I segurament que encara hi entren més factors que en aquests moments, sense voler, hem deixat de citar.

El professor Joan Baptista Pujol atribueix el fet que Vidiella "sorprengui" al públic que l'escolta al magnífic ús dels pedals. Aquesta és una virtut realment destacable perquè es contraposaria totalment a una interpretació plana, previsible, i, fins i tot, poc viva, poc espontània. Doncs bé, es pregunta Pujol a què és degut aquest fet. Al mecanisme? A

l'estil elegant? Al fraseig? A la tendresa dels passatges poètics? Després de tenir en compte tots aquests elements, argüeix: “*el veritable secret el trobem en la manera com utilitza els pedals*”²⁴².

Sens dubte l'ús dels pedals intervé molt activament en la pronunciació del discurs musical:

“Ese artista domina de tal modo el piano, que en pulsación, en ligar el canto, en articular, en eso que podríamos llamar pronunciación pianística donde intervienen de un modo directo los pedales combinados, nadie le aventaja. Oírle cantar, deshilar las escalas, acentuar el motivo entre el finísimo enrejado de la armonía; sentir el suspiro que se pierde y se extingue en las cadencias pianísimas, es cosa de cerrar los ojos y creer asistir á las leyendas místicas donde se oyen músicas de instrumentos de oro. Quisiera oírle leer un cuaderno de Chopin”²⁴³.

Tots aquests elements donen un color especial a la interpretació de Vidiella. Certament disposa d'una gran destresa en l'art de graduar les sonoritats i de imprimir color a la interpretació musical.

A continuació mostrarem un seguit d'exemples on la crítica fa palesa d'aquest color en el so de les interpretacions de Vidiella:

“Su grande especialidad es el color, y del piano saca el incomparable maestro matices misteriosos que sólo pueden alcanzarse después de una carrera constante de estudio en el instrumento como el que ha realizado el gran concertista catalán”. Continua dient: *“el fraseo no tiene rival en los concertistas contemporáneos*”²⁴⁴.

*“(…) perquè, ¿qui com ell posseïx el secret de las suaus y vellutadas sonoritats que transforman l'instrument y la suprema exquisidesa de la dicció més pura y tendra?”*²⁴⁵.

“Todas éstas brotaron bajo los dedos de Vidiella llenas de matiz, llenas de colorido, en especial la “Muerte de Isolda”, del maestro de Bayreuth y de la difícilísima Rapsodia número 6 de Liszt, obra esta última de prueba, no sólo del mecanismo y de la limpieza, sino también del sentimiento del intérprete, sentimiento aún más patente en la obra de Wagner”²⁴⁶.

²⁴² Carta de Joan Baptista Pujol dirigida al director de *La Imprenta*. Data: 17 de gener del 1879. Vegeu p. 87.

²⁴³ *El Mercantil*. Novembre 1891.

²⁴⁴ *Las Noticias*. 12 de febrer del 1914.

²⁴⁵ *Revista Musical Catalana*. 1905. p. 35.

²⁴⁶ *La Vanguardia*. 26 de març del 1898.

Totes aquestes característiques de la interpretació de Vidiella ens condueixen cap a un intèrpret que té la capacitat de crear, fixar, focalitzar l'atenció de l'oient. Vidiella és capaç de convertir al públic en un únic oient quant a l'atenció dispensada:

*“unción del auditorio, de aquél auditorio innúmero, convergente en un mismo sentimiento, en una misma atención, en un mismo arrobamiento”*²⁴⁷.

*La Renaixensa*²⁴⁸ intenta copsar les impressions que causa en el públic la interpretació de Vidiella:

“Descriure las impressions que reberem tot sentint al privilegiat artista es cosa poch menos que impossible. En las interpretacions d'en Vidiella hi ha quelcom de superior que refuig tot anàlisis. Sa personalitat artística s'imposa desde'ls primers moments: manera de dir sempre espontánea y noble, execució immaculada, sonoritats novas á cada obra que executa, son los punts que tothom s'esplica, pero lo que apareix més difícil de compendres es lo porque d'aqueixa fascinació que promou envers ell en los moments íntims, quan toca á Chopin per exemple”.

Marcos Jesús Bertrán per a *La Vanguardia*²⁴⁹ també evoca aquesta suggestió que provoca Vidiella en qui l'escolta:

“Oir a Vidiella es deleitarse aprendiendo. Los aficionados y los profesionales, el público devoto y el indiferente antes de comenzar el concierto, se sienten sugestionados por aquella expresión fiel, aquel dominio de las gradaciones ora profundas y reposadas ora graciosas y ligeras como vuelo de ideas melódicas libertadas por las manos del artista”.

Vidiella es converteix així en el llaç d'unió entre el compositor i el públic.

*“Vidiella es en las esferas musicales, valiéndose del piano, lo que los grandes actores en la escena cuando dan vida, movimiento y colorido á las creaciones dramáticas: un intérprete inspirado, el lazo de unión entre el genio y el público anheloso de admirarlo y de elevarse en sus alas”*²⁵⁰.

I és per això que se'ns diu que Vidiella no és un “*mer executant*”, sinó que es converteix en un col·laborador dels grans mestres²⁵¹. Aquest és un punt que també ens agradaria tractar, i és quin és el paper que donem a un intèrpret musical. Volem esbrinar quina és la seva funció i quina transcendència li donem a la seva interpretació.

²⁴⁷ *Las Circunstancias*. De “Vidiella en Reus”. 14 de febrer del 1905.

²⁴⁸ *La Renaixensa*. 1 d'abril del 1900.

²⁴⁹ *La Vanguardia*. 2 d'abril del 1900.

²⁵⁰ *Gaceta de Cataluña*. Concerts 1879.

²⁵¹ *La Esquetilla de la Torratxa*. 13 de gener del 1905.

Lluís Millet, deixeble de Vidiella, tot i que reconeix la temporalitat de la tasca interpretativa, afirma que la interpretació musical és creadora, que es converteix en molt més que en la simple traducció d'una composició musical:

”Per axò fa més tristesa la mort d'un ver artista intèrprete; que no pot dexar darrera d'ell més que'l recort de son art, perque la realisació d'aquest era passatjera, no era obra creadora. Y no rès menys, els artistes de temperament singular, encar que sols sien intèrprets de les obres dels altres, son verament creadors d'una modalitat exquisida, y per ella moltes voltes ens fan veure nous cayres d'una obra coneguda ò'ns intensifiquen maravellosament lo que quedava somort ó incorprès al nostre esperit; ells recreen l'obra, y a voltes la recreació es una nova perfecció sobrevinguda a l'obra original”²⁵².

Dos anys abans, Lluís Millet, ja va copsar en un excel·lent article²⁵³ dedicat a Vidiella la importància de l'intèrpret:

“En l'audició d'una obra donada per un ver artista no rebem purament la música amb el mateix mode que l'autor la creà, sinó que la rebem modificada en el temperament de l'artista transmissor. I això és la gran honra i la gran dignitat d'aquest intermediari. Aquest ha de procurar acostar-se, comprendre, el geni creador, i sobre tot l'ha d'amar; i amar vol dir viure intensament, el qual viure intens s'exterioritza amb totes les característiques més propries i exclusives. L'ha d'estudiar per arribar a amar-lo i, per tant, a sentir-lo, a fer-se'l seu, per dir-ne les excel·lències com de cosa propria, com de cosa viscuda”.

La interpretació de Vidiella és sincera, i s'oposa a la interpretació excèntrica a què tenien acostumats al públic d'aquell moment. Lluís Millet elogia aquesta qualitat de la interpretació de Vidiella:

“L'interpretació d'en Vidiella és sincera, i aquesta afirmació en el temperament excels del nostre artista és l'elogi més complet que se'n pot fer. Perquè ell, per ésser sincer, ha de fer-ho passar tot pel cedaç de la pures del sò, de la claredat en el desgranament de les successions melòdiques, del seny i la mesura en el seguit de les formes armòniques”.

La interpretació de Vidiella és sòbria, justa, amb “*vertader sentiment*”; el contrari seria una interpretació afectada, exagerada. Tenim molts exemples en aquest sentit però és molt representatiu el següent que va sorgir a partir de la interpretació de la *Melodia op. 3 núm. 1 en fa major* d'Anton Rubinstein:

“el joven maestro conmovió profundamente sin acudir á medios vulgares de alargar las frases con ritardandos intempestivos, ni falsificar en un ápice lo escrito por el autor; es

²⁵² Millet, Ll. (1915, 10 d'octubre). “Memento”. *Ilustració Catalana*. Vegeu annex VI, p. 422.

²⁵³ Millet, Ll. (1913, setembre). “Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 414.

*decir con sobriedad y verdadero sentimiento, muy distinto de la sensibleria que por desgracia impera, aun en el arte musical*²⁵⁴.

En la interpretació de Vidiella hi desapareixen les dificultats del mecanisme. Aquestes queden ben amagades, no es fan palesa en l'oient. El mecanisme està tan assolit que s'obliden les dificultats d'execució. Estan ben bé posades al servei de la interpretació.

“Vidiella es un dels pochs que poetisan lo mecanisme ocultant ab son art incomparable, las aspresas que en sí porta. Más clar: en sas interpretacions desapareixen pera l'auditori las escalas, arpegis, octavas y demás artificis de la música, resultant un tot espiritual que es lo summum á que poden aspirar los artistas qual missió es interpretar lo que 'ls altres han escrit”

Un altre exemple d'aquesta comoditat en el mecanisme pianístic el trobem en una de les crítiques als concerts històrics que va oferir l'any 1891:

*“Además Vidiella tiene un mecanismo correctísimo, y merced a él, al que le vi ejecutar una de esas sonatas de tantas dificultades herizadas, le parece que allí no hay esfuerzo ni violencia, sino que desenreda aquello, con la misma facilidad con que nosotros andamos, por ejemplo”*²⁵⁵.

I més endavant, quan es tracten els concerts històrics del 1893, la crítica assenyala que ja no és perceptible el procediment mitjançant el qual Vidiella arriba a la interpretació: el mecanisme, la digitació, el control perfecte dels pedals, no mereix elogis perquè està tan dominat que no es nota:

*“el artista ha llegado, al instante en que hay que olvidar, hay que desdeñar el procedimiento, y ocultar la lucha sostenida para domeñarlo”*²⁵⁶.

Conseqüència del punt anterior és que Vidiella toca sense moviments ni gestos innecessaris:

*La Veu de Catalunya*²⁵⁷ assenyala que Vidiella *“ni es d'aquells qu'espantan al públich ab sos moviments, ni executa enfarfegosament per enlluhernarlo ab exabruptos musicals; molt al contrari. Los primers, d'una pesa senzilla 'n fan una dificultat falsa”*

També trobem una altra crítica que ens il·lustra en aquest punt:

²⁵⁴ *La Publicidad*. 22 de novembre del 1883.

²⁵⁵ *El Mercantil*. Novembre del 1891.

²⁵⁶ *La Publicidad*. 18 de maig del 1893.

²⁵⁷ *La Veu de Catalunya*. Desembre 1891.

“Altra de les coses que sorprenen més d’en Vidiella, es lo sapiguer treure brillantó al piano sense necessitat de recorre á la exageració de fer bronzir los bordons, defecte tan comú als pianistas exaltats.

Moltas son las vegadas que del piano surten torrents d’armonía, efectes de primer ordre, baix lo punt de vista de la sonoritat, y sempre se’l veu, fins quan aquests son de grandíssima dificultat, recorrent lo teclat ab la mateixa elegancia, sense afectar may la menor fadiga. Ab lo dit se comprendrá que en Vidiella no está pel viciot que tenen molts concertistas de gesticular d’una manera ridícula continuament. Molts d’aquets sembla que no tenen altre ideal que aturdir al públich á copia de soroll y moure’ls brassos, com si estiguessin sugestionats per aquella célebre auca d’en Busch ahont tan ben retratat hi está ‘l género’”²⁵⁸.

La interpretació de Vidiella sembla moltes vegades com si naixés per primera vegada, apareix totalment espontània; tal vegada aquest és el miracle de la interpretació. A més sorgeix amb una facilitat sorprenent.

“Con idéntica facilidad revela Vidiella todas las composiciones de los grandes maestros; facilidad suprema que parece divorciada con el esfuerzo, y que parece llevar al intérprete de la mano del creador, como si la obra saliera por primera vez al mundo, en toda su integridad característica, y en toda sus energía expresiva”²⁵⁹.

Per a poder expressar alguna cosa cal sentir-la prèviament. Aquest sentiment de la bellesa ja era un dels punts que Marmontel feia veure en els seus alumnes. Sens dubte Vidiella sent la bellesa de les obres que interpreta perquè altrament no les podria interpretar de la manera que ho fa.

La interpretació de Vidiella també sofreix una evolució durant la seva llarga carrera. Si analitzem com interpreta la música en la seva joventut, segurament hi trobem un agosarament, una impetuositat, una fogositat, que potser no trobem cap al final de la seva trajectòria artística. Ara bé, cal dir que és perfectament possible aquesta doble vessant interpretativa: només els anys i consegüentment l’experiència fan que la interpretació esdevingui tan “assenyada”, i tan madura a la vegada.

També Lluís Millet ens descriu molt bé aquesta evolució interpretativa²⁶⁰:

“En els anys de sa juvenesa la fantasía hi juguinejava més sovint, la melodia cantava a voltes més intensa: ara, en el temps de la maduresa, el seny mesura el ritme; la poesia,

²⁵⁸ Ponte, da. *Suplement de “Lo Somatent”*. 20 de març del 1897.

²⁵⁹ *La Publicidad*. 31 de març del 1900.

²⁶⁰ Millet, Ll. (1913, setembre). “Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 420.

tota honesta, canta amb dignitat tota vestida d'humil saviesa, amb perfum de cançó eterna de bellesa".

També hi ha un punt que serà bastant complex de tractar i és el següent: què entenem per interpretació modernista, i si creiem que la interpretació de Vidiella n'ostenta aquest qualificatiu.

Cal esmentar que Vidiella en la seva maduresa rep algunes crítiques titllant-lo de "*poc modernista*", i pel que sembla, amb aquesta afirmació es fa referència a que la seva interpretació és massa tradicional i "*antiga*".

El que sí sabem és que al mateix temps que algun sector de la crítica diu això, n'hi ha un altre de majoritari que defensa la seriositat de la interpretació de Vidiella i la gran cura que té de la lectura que fa de les obres. Per tant, podríem dir que quan es parla d'"interpretació modernista" es podria traduir en una manera de tocar més capriciosa, més imaginativa si es vol, alterant en algun moment els tempos de les obres, ja sigui tirant-los endavant o endarrere, no cenyint-se exactament al que marca la partitura. I possiblement, per a algun sector de la crítica, la interpretació de Vidiella no va per aquest camí.

Una altra cosa ben diferent al que acabem de comentar és que Vidiella pertany en l'etapa més majoritària de la seva vida al moviment anomenat "modernisme musical". El que passa és que per a un intèrpret del piano aquest encasellament es fa més complicat d'explicar que per a un compositor. I això és així perquè potser, i segurament, la interpretació pianística sofreix la influència modernista, però es fa difícil valorar-la.

Si tenim en compte els punts que convergeixen i ens fan parlar de modernisme musical, possiblement el seu estudi ens farà veure més clar aquest tema.

Vidiella volia aixecar el nivell pianístic de la ciutat de Barcelona. I aquest repte tant el va aconseguir mitjançant la seva tasca pedagògica, com desde la vessant

concertística²⁶¹. Aquesta regeneració del nivell pianístic, aquesta “modernització” serà un dels trets principals del modernisme musical, donat que aquest moviment artístic aposta per la mirada cap al futur, cap al progrés.

Si fem una ullada als compositors més afins al modernisme musical i els comparem amb els compositors interpretats per Vidiella també podrem valorar el grau de “modernitat” de les seves obres interpretades. Bach, Beethoven, Wagner, Mendelssohn, van ser autors molt representatius del modernisme. Sens dubte, i com veurem, Vidiella els va interpretar moltíssim.

El mateix passa amb Franz Liszt; la interpretació de la integral de les *Rapsòdies hongareses* per part de Vidiella l’any 1902 serà un dels projectes més destacats en la seva carrera. S’hi afegixen moltes circumstàncies: es té en compte la característica del científisme tan arrelada en el modernisme i una gran exigència en el programa dels concerts: presentar la integral d’un autor, en aquest cas de les *Rapsòdies hongareses*, és sinònim de rigor històric i de voluntat didàctica.

L’escola franco-belga també és un referent del modernisme i dins d’aquesta es tradueix l’esperit de Wagner però en termes mediterranis. Ens trobem amb César Franck al capdavant però a més hi destaquen Saint-Saëns, Berlioz i Bizet, entre d’altres.

Vidiella interpretarà al llarg de la seva carrera nombroses composicions d’aquests autors com per exemple la significativa estrena a Barcelona del *Cinquè Concert per a piano i orquestra en fa major op. 103* de Saint-Saëns a Barcelona (1897). Recordarem aquí que només feia un any que el propi Saint-Saëns al piano va estrenar aquest concert a la Sala Pleyel parisina.

²⁶¹ “Comme il l’avait vu faire à Paris, il s’efforçait d’éduquer le public barcelonais, en présentant, des séries de concerts historiques ou des intégrales. En effet, Vidiella imposa le goût du récital de piano et contribua à élargir le répertoire dans les concerts” a Bergadà Armengol, M. (1997). *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l’étude des relations musicales entre la France et l’Espagne*. Tesi Doctoral. Université François Rabelais (Tours, França). 1997. p. 34.

Edward Grieg era un compositor molt afí a l'estètica modernista pel seu caire nacionalista i les seves dues *Danses noruegues* per a piano van ser també molt interpretades per Vidiella. Cal dir que els músics catalans necessitaven emmirallar-se en aquests compositors nacionalistes de l'escena internacional per tal de trobar la seva pròpia veu, i d'aquesta manera donaven sentit al seus ideals.

Els modernistes catalans tenien molt d'interès en conrear música popular; fan un estudi acurat dels cants i danses propis del poble. Tenim com a exemples a Francesc Alió, Lluís Millet, Felip Pedrell, Joan Gay i a Melcior Rodríguez d'Alcántara, entre d'altres. Doncs bé, Vidiella col·labora amb aquests compositors i els estrena obres, i el més important és que les inclou sovint en els seus programes de concert.

L'obra *Marxa Fantàstica* de Francesc Alió va ser interpretada per Vidiella en nombroses ocasions durant tota la seva carrera. Cal esmentar que des de l'any 1883, any de la seva composició, fins als darrers concerts de Vidiella l'any 1914, trobem aquesta composició en els seus programes. Les altres obres d'Alió també figuren entre les predilectes de Vidiella: *Barcarola*, *Cançó de l'oruga*, *Nota de color*, *Ballet de Berga* i *Ballet del ciri*. Podem recordar que l'any 1908 quan va morir Alió, es va organitzar un acte d'homenatge al mestre compositor al Palau de la Música Catalana, on Vidiella, a la segona part del concert, va interpretar la majoria de les seves composicions per a piano.

Lluís Millet, també deixeble de Vidiella, va compondre l'obra *Catalanesques* per a piano, que va ser estrenada el mateix any de la seva composició (1891) per Vidiella dins dels anomenats "concerts històrics".

Vidiella també va sentir una gran admiració per les composicions del seu altre alumne de piano Melcior Rodríguez d'Alcántara²⁶². Des de l'any 1879 que Vidiella li va estrenar l'obra *Elegia per a piano*, fins a les més conegudes *Romances sense paraules*, en *mi bemoll major sobre un tema popular* i en *mi major*, Vidiella inclou aquestes composicions en els seus recitals. També és significatiu fer notar que l'agost del 1915,

²⁶² Melcior Rodríguez d'Alcántara. (Barcelona, 1855-1914).

un mes abans de morir Vidiella, estava aquest treballant a casa seva la darrera composició de Rodríguez d'Alcántara: *Balada en si menor*.

Vidiella també va fer una transcripció al piano de la *sardana* “*Espurnes d'or*” de Joseph Serra i la va interpretar per primera vegada en el recital que va oferir l'any 1908 al Palau de la Música Catalana en motiu de la celebració del 50è aniversari dels Jocs Florals.

L'any 1893 es va anul·lar un recital de Vidiella on hi havia programats els autors Claudi Martínez Imbert, Josep García Robles, Enric Morera, Mercedes Vidal, i Joan Gay, però aquest fet no treu que Vidiella estudiés i interpretés en d'altres ocasions aquests autors.

Com havíem apuntat una mica abans, el modernisme també es caracteritza per la recerca del rigor històric. Aquest tret l'aconsegueixen presentant programes per ordre cronològic d'autors i d'obres; són fidels a les obres tal com han estat concebudes, no permetent interpretar-les per parts ni seccionar-les. Aquest punt ens porta a la programació dels anomenats concerts històrics, dels quals Vidiella en va ser un dels màxims exponents presentant-se davant del públic barceloní els anys 1891 i 1893.

A aquest rigor històric s'hi afegeix el rigor interpretatiu i de concepte. Es busca la interpretació més fidel al que pretenia l'autor.

La dualitat música-poesia és molt buscada pels modernistes. S'ataca l'abundant interpretació virtuosística. En aquesta interpretació virtuosística es destaca la perfecció de mecanisme i moltes vegades es deixa de banda la poesia que tota obra d'art conté. Si ens fixem en l'escola pianística de Vidiella ens n'adonarem que la seva recerca primordial és la puresa de la música i la seva capacitat per transformar-se en vehicle d'emocions i sentiments. Vidiella és un poeta del piano.

A continuació exposarem alguns dels compositors més afins a la trajectòria artística de Vidiella i n'analitzarem els principals trets interpretatius, sempre des de la vessant personal del nostre personatge.

El primer d'ells, i seguint un ordre cronològic, és Johann Sebastian Bach. Veiem, a continuació, quina és la relació que existeix entre aquest compositor i el nostre pianista.

Sens dubte Vidiella va contribuir al renaixement de la figura de Bach a casa nostra. Joan Llongueras així ho explica²⁶³:

“D’entre els qui a Catalunya han contribuït eficaçment a la transcendent renaixença de l’obra meravellosa de Joan Sebastian Bach, recordem ara, una mica a l’atzar, i segurament entre molts d’altres que ens escapen, el Mestre E. Fernández i Arbós, amb l’Orquestra Sinfónica de Madrid; de violí i especialment en els concerts, les sonates i la Xacona, etc..., trobem de seguida, amb elles, els noms de Crickboom, Manén, Massià, Costa, Perelló, i el del nostre gloriós Pau Casals, junt amb les Suites per a violoncel sol, i si volem esmentar les obres de piano o de clavicèmbal, Concerts, Suites, Partites, Preludis i fugues, no és possible oblidar els noms de Vidiella, Albéniz, Granados, Malats, J. Nin, Blanca Selva, Wanda Landowska i Emma Darmstadt, fent esment, només, d’aquells que de cop i volta acudeixen a la nostra memòria i havent pogut constatar que avui dia ja tots els pianistes com així mateix els organistes saben retre el seu constant homenatge a Bach.

Peró qui ha donat indiscutiblement el major i més decisiu impuls a l’obra de Bach, aquí a Catalunya, fent-la arribar viva i palpitant a l’ànima de la nostra gent, és el Mestre Lluís Millet, amb el seu Orfeó Català”.

Vidiella aprèn i coneix Johann Sebastian Bach de la mà del seu mestre de piano Joan Baptista Pujol qui va ser un gran impulsor de la figura de Bach, i segons afirma el seu deixeble Frederic Lliurat, el *Clave ben temperat* formava part del seu pla d’estudis desde que es va dedicar a l’ensenyament. Més tard, quan Vidiella rep el mestratge a París de Marmontel també veurà com Bach és un dels compositors més apreciats, i que el treball de les seves fugues és primordial per tal d’adquirir la independència de les veus i una correcta polifonia.

Vidiella també es preocupa perquè els seus alumnes aprenguin la música de Bach i formi part primordial del seu pla d’estudis. En els concerts que Vidiella organitza per als seus alumnes sempre hi figuren obres de Bach.

²⁶³ Llongueras, J. (1935). “La commemoració del 250è aniversari del naixement de J. S. Bach per l’Orfeó Català”. *Revista Musical Catalana*.

Tenim constància de que Vidiella va tocar Bach per primera vegada en públic el 27 de desembre del 1889, i després en repetides ocasions durant l'any 1891 –concerts històrics-, l'any 1893 –concerts històrics-, el 1900, i el 1903. A més d'interpretar nombrosos preludis i fugues del *Clave ben temperat*, va tocar juntament amb Enric Granados i Joaquim Malats el *Concert en re menor per a tres pianos i orquestra*, sota la direcció de Domènec Sánchez Deyà, i com a solista el *Concert en re major per a piano i orquestra de corda*, amb direcció d'Antoni Ribera.

En el primer concert històric pròpiament dit, la crítica ja fa referència a la manera com Vidiella interpretava Bach. Hi havia una gran claredat de les veus en la fuga :

*“en la fuga de Bach, se mostraba con admirable claridad la resolución del problema, destacándose, perfectamente dibujadas, las contestaciones al tema inicial”*²⁶⁴.

La crítica també destaca la capacitat de mostrar tot l'entramat harmònic i polifònic de l'obra de Bach. Així tenim com a exemple la interpretació del *Concert per a tres pianos i orquestra* de Bach el novembre del 1900.

*“Por remate de todo esto, los señores Vidiella, Granados y Malats desarrollaron el “concierto para tres pianos” de Bach, obra magistral, de aquellas que no envejecen nunca y que ayer logró una interpretación ajustadísima, alcanzando todo el relieve de su robustísima armonía”*²⁶⁵.

En d'altres moments de la seva carrera se'n destaca la seriositat amb què Vidiella aborda la interpretació de la música de Bach. Concretament ens referim al moment que la crítica fa referència al *Concert per a piano i orquestra de corda en re major* que va oferir Vidiella juntament amb el director Antoni Ribera l'any 1903 .

*“Dando en todos los tiempos gran claridad é igualdad en el mecanismo, y evidenciando siempre ser un artista de cuerpo entero. Del concierto de Bach repitió el último tiempo, presto, que entusiasmó al público por el buen gusto y elegancia con que lo dijo”*²⁶⁶.

Tot seguit tractarem la interpretació de Wolfgang Amadeus Mozart per part de Vidiella. Tenim molt poques referències dins la crítica especialitzada de com tocava Mozart el nostre Vidiella. De fet no va ser un dels autors més interpretats per ell, però és

²⁶⁴ *Ilustración Musical*. núm. 94, p. 695.

²⁶⁵ *La Vanguardia*. 12 de novembre del 1900.

²⁶⁶ *El Liberal*. 2 de març del 1903.

significatiu que en el darrer concert que va oferir en públic inclogués la *Sonata en fa major núm. 6* en el programa. Això pot ser degut a que en l'etapa de maduresa, Vidiella no buscava tant el virtuosisme de les obres com la profunditat i la qualitat de les mateixes.

Vidiella va interpretar aquesta sonata de Mozart amb una *“dicció sense estridències, i fent sentir el més lleuger passatge amb fonda intensitat”*²⁶⁷.

*“La gracia divinal del mestre de Salzburg fou traduïda pel nostre pianista amb una esquisidesa tal, que la materialitat de l'execució desapareixia per a transportar-nos a un món ideal de benaurança i bellesa infinita. Acabada la composició, l'esperit fruïa encara del dolç encís”*²⁶⁸.

A *El Brusi*²⁶⁹ s'explica que l'estil de Vidiella s'identifica plenament amb la interpretació d'aquesta sonata de Mozart:

“Nada mas en armonía con el estilo amable, lisonjero, gracioso de esta sonata, como el arte del maestro Vidiella, su mecanismo fácil, flexible, el sonido puro argentino que saca del instrumento, gracias a su arte de la pulsación, de una delicadeza y pastosidad grandes. Tuvo en esta obra detalles de ejecución exquisitos, y al final los aplausos mas calurosos premiaron su labor”.

Com veiem, la simplicitat i senzillesa que demostra Vidiella quan toca el piano, aquest anomenat “mecanisme fàcil”, unit a la dicció ponderada i mesurada, fan que la interpretació de Mozart sigui un encert.

*“La sonata en “fa” del maestro de Salzburgo, surgió del piano Chassaingne con toda la pureza clásica que en ella impera, pureza así de forma general, respetando los tiempos y la cuadratura, como de detalle, brotando claros los pasajes de mecanismo y utilizando los pedales con suma discreción”*²⁷⁰.

Amb aquesta darrera referència també ens adonem que Vidiella tocava les obres de Mozart amb poc pedal ressonador. Cal afegir aquí que la claredat de la textura, el fraseig i l'articulació de les obres de Mozart demanen un ús quasi imperceptible del pedal. Veiem, d'aquesta manera, com Vidiella es decanta per aquest posicionament a l'hora d'aplicar-lo.

²⁶⁷ *La Veu de Catalunya*. 10 de febrer del 1914.

²⁶⁸ *Revista Musical Catalana*. Març 1914.

²⁶⁹ *El Brusi*. 11 de febrer del 1914.

²⁷⁰ *El Mundo Gráfico*. 10 de febrer 1914.

Podem destacar la seva puresa d'estil: “*Su arte cada vez nos parece más puro, como si el andar del tiempo penetrara más aún el eminente artista en el misterio del arte, en el de la traducción sonora de la emoción del artista creador. Mozart, el divino, en los dedos de Vidiella llega, por virtud del arte de nuestro intérprete, a su mayor expresividad*”²⁷¹.

També va tenir diferents moments on va tocar obres de Mozart per a quatre mans, ja sigui en la modalitat de dos pianos, com en la d'un sol piano i quatre mans. Podem fer esment aquí del concert que va protagonitzar Vidiella juntament amb l'Enric Granados i en Joaquim Malats²⁷² on va interpretar, entre d'altres, la *Sonata K. 448 per a dos pianos* de Mozart amb Granados.

Seguidament tractarem la interpretació que fa Vidiella de la música de Ludwig Van Beethoven. Vidiella va contribuir en gran mesura a la recepció de la música de Beethoven a la ciutat de Barcelona, tant com a intèrpret com des de la vessant de pedagog²⁷³.

Pel que fa a la seva tasca docent cal dir que quasi sempre que presentava en concert a un alumne, aquest incloïa una sonata de Beethoven en el seu programa. Així, i a mode d'exemple, veiem com l'any 1886 quan Vidiella va preparar el concert per presentar a la seva alumna Maria Lluïsa Guerra a la Sala Érard de Barcelona²⁷⁴, aquesta deixeble va interpretar la *Sonata op. 27 núm. 2 “Clar de lluna”* i la *op. 53*, també anomenada “*Waldstein*”.

Vidiella en el seu escrit “Parlament sobre Chopin”²⁷⁵ esmenta que “*per Beethoven he sentit entusiasme fervent*”, i qualifica de “*portentós*” el teixit de les seves sonates.

²⁷¹ *Musical Emporium*. Febrer 1914.

²⁷² Concert al Teatre Novetats. 11 de novembre del 1900.

²⁷³ Gibert, V. M. de. (1927, 20 de juny). “De cómo entró Beethoven en Barcelona. V.” *La Vanguardia*. Aquest article sorgeix precisament quan es commemora el centenari de la mort del gran compositor. És el cinquè d'una sèrie d'articles on de Gibert posa de manifest com va gestar-se la recepció de la música per a piano de Beethoven a Barcelona. Vidiella el presenta com un dels seus principals artífexs.

²⁷⁴ Concert Sala Érard de Barcelona. 15 de novembre del 1886.

²⁷⁵ Vidiella, C. (1916, febrer). “Parlament sobre Chopin”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex V, p. 414.

Si fem un repàs cronològic podem veure com Vidiella quan va arribar de París l'any 1879 ja va interpretar una reducció pianística de l'obertura "*Prometeus*" de Beethoven a l'inici del concert que va oferir al Teatre del Circo²⁷⁶. L'any 1881 va interpretar el segon moviment –*andante*– de la *Sonata op. 28 "Pastoral"* i posteriorment ja és en els concerts que dona amb criteris històrics que presenta en programa per primera vegada una sonata completa de Beethoven.

"Para ver al propio Vidiella encuadrando en marco adecuado sus interpretaciones beethovenianas, habremos de esperar a sus conciertos históricos, el de 1889 en la Lliga de Catalunya y la serie de 1891 en el Palacio de Ciencias".

Així tenim que l'any 1889 interpreta la *Sonata op. 27 núm. 2 "Clar de lluna"*, la *Sonata op. 4 en mi bemoll major* i el *Rondó en la menor* – potser es tractaria del darrer moviment de la *Sonata op. 2 núm. 2 en re major*–; al 1891 interpreta la *Sonata op. 2 núm. 1 en fa menor*, la *Sonata op. 13 en do menor "Patètica"*, i novament la *Sonata "Clar de lluna"*. L'any 1893, en la nova tanda de concerts històrics, interpreta una altra vegada la *Sonata op. 4 en mi bemoll major*.

Més endavant, l'any 1901 interpreta la *Sonata op. 31 núm. 1 "La Tempesta"* a la Sala Parés. El 1903, la *Sonata op. 10 núm. 3 en re major*; l'any 1904 el *Minuet en si bemoll*, i finalment l'any 1905 la *Sonata op. 26 en la bemoll major* al Círcol Artístic i al Teatre Fortuny de Reus, respectivament.

Vidiella presenta les obres en concert seguint un ordre cronològic. Així veiem com la interpretació de les sonates de Beethoven sempre s'ubiquen a la primera part dels seus recitals, després dels clavecinistes, i a continuació de Bach, Haydn i Mozart.

Es fa difícil trobar unes característiques comunes en la interpretació que fa Vidiella de Beethoven, però potser la que és inqüestionable és la seva concepció profunda i seriosa de la seva obra.

En molts moments la crítica fa referència al fet que quan Vidiella interpreta Beethoven hi ha quelcom d'especial a la sala de concerts: un gran silenci, i una gran atenció per

²⁷⁶ Concert al Teatre del Circo. 30 de gener del 1879.

part del públic. És a dir, que aquesta concepció profunda es tradueix en una gran compenetració entre l'interpret i el públic.

Una altra característica de la interpretació de Beethoven és que Vidiella s'allunya del vici bastant extès de buscar efectes a les obres del classicisme.

“Vidiella és el mestre de l'escola seriosa del piano. Vidiella és el mestre dels pianistes catalans. Ens va ensenyar a tocar Chopin, Schumann i Beethoven. Ell ens tregué del vici de buscar efectes a les obres clàssiques”²⁷⁷.

Tenim exemples a la crítica que ens ajudaran a dibuixar la seva interpretació: així tenim la descripció de la interpretació que fa Vidiella de l'adagi de la *Sonata op. 2 núm. 1* que va oferir en el primer concert històric de l'any 1891:

“El adagio de Beethoven es tristísimo, de la tristeza irremediable de Beethoven, y noble en su melodía; al escucharlo acaeció una cosa muy rara en la multitud,-que lo era la que llenaba la sala y la galería;- sentíase el silencio y la atención, era perceptible la compenetración de todos los espíritus en uno solo.

No podría expresarse mejor el misterio, sino diciendo que después de cien años, Beethoven tocaba su adagio, y le escuchaba el mayor de sus admiradores. Y cuando terminó pianissimo el último sollozo del adagio, estalló como un crujido tremendo el aplauso de centenares de manos batiendo a la vez”²⁷⁸.

També trobem en la crítica l'efecte que va provocar el primer moviment de la *Sonata op. 31 núm. 1 “La Tempesta”*:

“En la primera parte sobresalía la sonata en re menor de Beethoven, como una catedral entre viviendas. Impresionó hondísimamente, en especial el “allegro”, en que se suceden nobles recitativos all'antica, desarrollados con sencillez magestuosa, no retorcidos todavía por las sombrías modulaciones con que más tarde Beethoven transfundía su desesperación formidable al ánimo del oyente”²⁷⁹.

També la crítica entesa ens dóna una visió de com abordava Vidiella la *marxa fúnebre* de la *Sonata op. 26*:

“cuyo tercer tiempo, “Marcha fúnebre”, fue dicho con refinada expresión”²⁸⁰.

²⁷⁷ *L'Avençada*. (9 d'octubre del 1915). “Els que se'n van: Carles G. Vidiella”.

²⁷⁸ *La Publicidad*. 24 de novembre del 1891.

²⁷⁹ Concert a la Sala Parés. 21 de maig del 1901.

²⁸⁰ *Diario de Barcelona*. 9 de gener del 1905.

La sonata de Beethoven va ser escoltada pel públic “con el silencio casi angustioso que imponen las composiciones del sordo insigne, vivificadas por una interpretación digna de él”²⁸¹.

Cal fer notar que les sonates que Vidiella inclou en els seus concerts pertanyen al primer i al segon període del corpus beethovenià. No hi trobem sonates del tercer i darrer període. L'opus més alt que hagués interpretat en públic hauria estat la *Sonata op. 54 “Appassionata”*²⁸², si no hagués fet un canvi d'obres en l'últim moment.

Com podem llegir d'un article²⁸³ del seu deixeble Lluís Millet:

“Del Beethoven formidable, no'n pren les sonates de les lluites interiors del gran sord, del clarivident del més enllà, del gran místic platonista, sinó les que canten el goig de viure d'una ànima jove i profunda”.

De Gibert va escriure un nou article dedicat a la recepció de Beethoven a Barcelona - “De cómo entró Beethoven en Barcelona. VI”²⁸⁴ - i està dedicat íntegrament a Vidiella i a la seva interpretació de la *Sonata op. 27 núm. 2 “Clar de lluna”*.

De Gibert destaca la profunditat de la concepció musical de Vidiella. Diu que defuig de les interpretacions grandiloqüents, exagerades i desbordades de passió. Comenta que Beethoven volia per a la seva música més sentiment que pintura; és a dir, més música per ella mateixa que no pas música descriptiva.

Vidiella, per donar un exemple, també en el segon moviment de la sonata que analitzem, l'*allegretto*, es mantenia en la seva concepció pura de la música; no volia que evoqués una escena de dansa camperola com molts han volgut interpretar. En Vidiella aquest moviment simplement representaria un canvi transitori de l'esperit entre el primer i tercer moviments.

²⁸¹ *La Publicidad*. 9 de gener del 1905.

²⁸² Recordem que el 31 de març del 1900 al Teatre Principal Vidiella va fer un canvi en el programa de la primera part: en lloc de tocar la *Sonata op. 54 “Appassionata”*, va tocar l'adagi de la *Sonata op. 13 “Patètica”* i una *Noveleta* de Schumann.

²⁸³ Millet, Ll. (1913, setembre). “Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 420.

²⁸⁴ Gibert, V. M. de. (1927, 29 de juliol). “De cómo entró Beethoven en Barcelona. VI”. *La Vanguardia*. Vegeu annex VI, p. 458.

Com bé afirma de Gibert, Vidiella no s'inspirava en la història romàntica de Giuletta Guicciardi; no li agradava que hi hagués una passió irrefrenable. Certament hi ha un conflicte sentimental, però no és res més que l'estrictament lògic que es planteja en una sonata clàssica amb el seu joc de contrastos entre els seus temes. Una qüestió d'equilibri que comporta la mateixa estructura de la sonata.

Seguidament quant a la interpretació de Chopin, Vidiella fa una anàlisi del compositor partint de l'estudi acurat de la quasi totalitat de la seva obra pianística.

Vidiella afirma que "*Chopin ha estat l'amor de la meva vida d'artista*"²⁸⁵.

L'obra de Chopin és una música que comunica sentiments, emocions, estats d'ànim. Aquests es desenvolupen a l'interior del compositor, i llavors aquest els tradueix, els converteix en música. I és per això que és una música molt humana:

*"és la visió, la sensació interior que s'encarna en harmonia per adaptar-se a tots els estats de la humana sensibilitat"*²⁸⁶.

Vidiella manifesta que és indispensable una execució immaterial de l'obra de Chopin, "*immaterial*" com a sinònim d'espiritual, de no tangible. I seguidament posa com a exemple la interpretació del "*Finale. Presto*" de la *Sonata op. 35 en si bemoll menor* "*el vent sobre les tombes*".

El mestre Vidiella apunta que l'intèrpret aspira a arribar en la interpretació al que ell anomena "*miracle de l'emoció*": és el punt culminant de la interpretació, on l'intèrpret fa vibrar en el seu piano l'essència i l'ànima del compositor que interpreta. En el cas de Chopin és primordial arribar a aquesta emotivitat.

La crítica comenta que Chopin és l'autor que més encaixa amb el temperament artístic de Vidiella. Uns ho atribueixen a la seva força de sentiment, a la seva gran expressivitat; uns altres, a la fascinació que provoca en el públic quan interpreta moments de dolcesa i intimitat.

²⁸⁵ Vidiella, C. (1916, febrer). "Parlament sobre Chopin". *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex V, p. 414.

²⁸⁶ Ibidem.

En tot cas, en la interpretació de Vidiella cada nota té un sentit, un treball acurat de l'entonació:

“no sale una sola nota de sus dedos que no exprese algo, ese algo que tanto desconocen la mayor parte de los que se dedican al estudio del piano”.

Vidiella defineix a Chopin com *“el músic del piano per excel·lència”*:

“Obstinat en els seus ideals com sos germans de raça, may va buscar per les seves obres cap altre medi d'expressió que'l piano: conxedor subtilíssim de tots els ressorts del instrument apassionadament estimat, posseïdor d'una especialíssima tècnica de la virtuositat, verdader poeta de les sonoritats y dels clars-obscurs, entregantse en cos y ànima al conreu de lo que'n dihem despreciativament una especialitat, no volent esser més que compositor de piano, concertista de piano, professor de piano, va obehir potser més respectuosament que no ho fem ara a la vocació que, en materia d'art, sol ésser determinada y fondíssima”²⁸⁷.

Vidiella fa referència també a la naturalesa de Chopin, tan aviat *“delicadament femenina”* com *“d'una virilitat sorprenent”*.

“La seva ànima de delicadesa femenina per arribar a la tenuïtat dels sentiments y les sensacions, tancava un tresor de virilitat sorprenent per no fallir may ni a la seva vocació, ni al seu pur amor de la patria, ni a la passió, que li va trocejar l'ànima”²⁸⁸.

La crítica posa com a exemple d'aquesta força la interpretació de les *poloneses* per part de Vidiella i concretament trobem una referència a la premsa de la *Polonesa op. 53 en la bemoll major*:

“la forsa ab que va executar aquesta polonesa contrastá ben be ab la elegancia y delicadesa ab que'ns feu sentir los fragments mes tendres de las demás obras de Chopin”²⁸⁹.

Segons Frederic Lliurat, Vidiella posseïa moltes qualitats semblants a les del mateix Chopin.

“El sò, per tant, que ell treia del piano, era sempre pastós, flonge, puríssim. Era sovint ben dolç... També obtenia, però (quan calia), sonoritats brillants. Però sa brillantor, en aital cas, no era jamai forçada. El piano, en ses mans, no era, per tant (i no pretenia, per altra part, semblar mai altra cosa), sinó precisament això: in ... piano. (Res, doncs, en cap moment, de preocupacions orquestrals.) I evocava, per consegüent (l'analogia era curiosa), el record de ço que devia ésser, sense cap dubte, l'escola o ideal pianístic

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ *La Renaixensa*. 10 de gener del 1905.

de Frederic Chopin. Ja és ben sabut, en efecte (així ho afirmen, en tot cas, tots els que l'havien oït- crítics, confreres, deixebles), que Chopin no fou mai un brillant pianista (com ho fou en Franz Liszt, per exemple, en Sigismund Thalberg i, després d'ells, tants d'altres). fou, però (això sí), un admirable pianista. Sa sonoritat era, segons tot-hom confessa, minça, petita. Era, però, sempre exquisida. Jamai s'oïa, quan ell tocava, un acord dur, una nota seca, un passatge estrident. Chopin fou un mestre, en un mot (segons tot-hom afirma), en l'art raríssim de saber obtenir sonoritats jolives. Sabia, a més, destrament combinar-les, armonitzar-les. I això ho feia també, d'admirable faisó, en Carles G. Vidiella”²⁹⁰.

Vidiella va tocar la majoria de les obres de Chopin en concert²⁹¹: les *Poloneses*, les *Masurques*, els *Valsos*, les *Balades*, els *Scherzos*, els *Preludis* i les *Sonates*, entre d'altres. També va oferir en concert les obres per a piano i orquestra.

La primera que va interpretar va ser el *Concert núm. 1 op. 11 en mi menor per a piano i orquestra* l'any 1883. La crítica va subratllar la seva interpretació en la qual hi havia “*toda la poesía imaginable*”. Aquesta qualitat de fer cantar el piano es dona especialment en l'obra de Chopin. D'una banda se'n destaca la transparència del so, i de l'altra la capacitat de vellutar-lo quan s'escau.

“Si los cantables brotaron de las teclas en notas aperladas por lo redondas y transparentes, unas veces, y otras afelpados por lo sedosos y siempre de una sonoridad muy grata, puso también de relieve los variados y complicados motivos de la composición con una limpieza poco comun, encuadrados con la alternativa competencia de ambas manos, y con el esmerado gusto y correcto estilo que son propios de su talento”²⁹².

El 1900 va interpretar el segon *Concert op. 21 en fa menor per a piano i orquestra* de Chopin. Tota la crítica coincideix en fer sobresortir la magistral interpretació del segon

²⁹⁰ Lliurat, F. (1915, octubre). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 423.

²⁹¹ Concretament, i seguint les fonts, va tocar en concert públic les següent obres de Chopin (per ordre alfabètic): Balada op. 23 en sol menor, Barcarola op. 60, Berceuse op. 57 en re bemoll major, Concert per a piano i orquestra op. 11 en mi menor, Concert per a piano i orquestra op. 21 en fa menor, Estudi op. 10 núm. 1, Estudi en la menor (desconeixem si es tracta de l' estudi op. 10 núm. 2 o de l' estudi op. 25 núm. 11), Fantasia op. 49 en fa menor, Impromptu op. 29 en la bemoll major, Masurca en si menor, Masurca en fa sostingut menor, Masurca en la menor, Nocturn op. 15 núm. 2 en fa sostingut major, Nocturn op. 15 núm. 3 en sol menor, Nocturn op. 27 núm. 2 en re bemoll major, Gran Polonesa brillant per a piano i orquestra op. 22 en mi bemoll major, Polonesa op. 26 núm. 1 en do sostingut menor, Polonesa op. 53 en la bemoll major, Polonesa op 71 en re menor, Preludi op. 28 núm. 15 en re bemoll major, Scherzo op. 31 en do sostingut menor, Sonata op. 35 en si bemoll menor, Vals op. 34 núm. 2 en la menor, Vals op. 34 núm. 3 en fa major, Vals op. 64 núm. 2 en do sostingut menor, Vals en la bemoll major (desconeixem de quin es tracta), Vals pòstum (desconeixem de quin es tracta).

²⁹² *Diario de Barcelona*. 6 de maig del 1883.

moviment “*Larghetto*”. Així la revista *Joventut*²⁹³ destaca: “*fent prodigis de sentiment y dolcesa en la dicció del magnífich larghetto*”. I, per la seva banda, *La Vanguardia* comenta que “*el maestro desarrolló el “Larghetto” con tal exquisita elegancia y tal delicadeza, que más no podía*”²⁹⁴.

El 1903 va interpretar juntament amb el director Antoni Ribera, entre d’altres obres, la *Gran Polonesa Brillant op. 22 en mi bemoll major per a piano i orquestra*. Ribera, uns anys més tard, va enviar una carta postal des de Lemberg -Polònia- a Vidiella i en ella elogia al mestre la seva gran interpretació de Chopin. Fa referència al seu acurat fraseig, i a la justesa dels seus tempos, afegint que mai els precipitava.

“*Sempre m’en recordo del Chopin de vostè. Ara puch jutjar millor que ningú la interpretació admirable que l’hi dona. Aquí es la vera patria del Chopin y conech una senyora deixeble d’en Mikuli que m’ha consagrat á la interpretació de Chopin y á la manera de tocarlo. Cap dels moderns en te una idea, sols vosté estava just en el fraseig y en els temps (sense mai precipitarlos)*”²⁹⁵.

La crítica destaca la capacitat que posseeix Vidiella de fer semblar que cada interpretació és la primera:

“*El abandono, conquistado á fuerza de estudio, en las modulaciones y cadencias que resucitan las frases y caen en el tono como una fuente en la taza de mármol, da una sensación inefable, como de algo perfecto en su espontaneidad*”²⁹⁶.

Jaume Pahissa descriu la interpretació de Vidiella “*plena de color i senzillesa*”²⁹⁷.

I per acabar amb l’apartat d’anàlisi dels autors més interpretats per Vidiella no podem deixar de fer una petita referència a Liszt.

Vidiella va sentir una gran afinitat amb l’obra de Franz Liszt durant tota la seva vida. Potser no va ser tan intensa com amb l’obra de Chopin, però veritablement va interpretar obres de Liszt en la majoria dels seus recitals. De ben jove i just després de la seva arribada de París, ja va captivar al públic i a la crítica entesa amb l’execució de

²⁹³ *Joventut*. 11 de novembre del 1900.

²⁹⁴ *La Vanguardia*. 12 de novembre del 1900.

²⁹⁵ Carta postal enviada per Antoni Ribera el 12 de maig del 1912 a Vidiella desde Lemberg (Polònia). Vegeu p. 160.

²⁹⁶ *La Publicidad*. 9 de gener del 1905.

²⁹⁷ Pahissa, J. (1900, 2 d’abril). *Catalunya Nova*.

la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* també anomenada “*Melodies Tziganes*”, obra que el va acompanyar durant tota la seva carrera.

Aquesta *Rapsòdia núm. 2*, juntament amb la *Rapsòdia núm. 6* i la *núm. 12* van ser les més interpretades per Vidiella. Però cal recordar que va ser Vidiella qui va interpretar en un sol concert, el 1902, les quinze *Rapsòdies hongareses* de Liszt. Aquest concert va ser un dels més significatius de la seva trajectòria artística. El va moure a oferir aquest recital el poder mostrar al públic barceloní la riquesa del folklore popular hongarès, tan ben representat en aquestes rapsòdies.

Vidiella va manifestar en aquella ocasió que totes les obres de Liszt estaven molt ben construïdes, que no hi havia adorns superflus, sinó que tot constituïa una sola unitat: “*el adorno no puede arrancarse del armazón*”.

A més de la integral de les *Rapsòdies hongareses* tenim constància per la crítica entesa que també va interpretar en concert les obres següents: *l'Estudi Paganini núm. 3 “La Campanella”*, *l'Estudi en re bemoll major* (que es podria tractar molt possiblement de *l'Estudi de Concert en re bemoll major “Un sospiro”*); l'obra “*Vals Impromptu*”; la *Consolació núm. 3 en re bemoll major*, i l'obra “*Au bord d'un source*” dels *Années des Pèlerinage*.

En la interpretació de Liszt trobem en Vidiella la destresa de tocar els passatges virtuosos amb gran “*bravura*” i amb una “*rapidesa vertiginosa*”. També trobem una altra qualitat: la capacitat de passar d'un passatge fortíssim a una secció pianíssima sense transició. Aquest darrer aspecte és realment molt complex d'aconseguir.

“Pero, en donde desplegó el tutti de sus facultades el eminente pianista, fue en las dos rapsodias de Liszt, que figuraban respectivamente al final de la primera y de la segunda parte. El talento de Vidiella hace prodigios de ejecución en ese tejido de escollos é imposibles mecánicos, que parecen escritos para desesperación de concertistas, aun para los de primera línea. En los pasajes de fuerza, momentos hubo en que creimos oír al mismísimo Rubinstein, el gran coloso del piano; pero el estrépito y la sonoridad cedían luego bruscamente y sin transición al pianissimo suave y apenas perceptible, como un eco; y á todo esto, las manos de Vidiella recorrían el teclado en toda su extensión con una rapidez vertiginosa, y mientras la izquierda daba con perfecta limpieza el redoblar de las notas, la derecha entreteníase en saltos prodigiosos

y repetidos, haciendo de aquel delirio de trinos, carreras y arpegios un conjunto harmónico, fascinador y deslumbrante y lleno de vida, de luz y de colorido”²⁹⁸.

També en la interpretació de la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* trobem com la crítica destaca la capacitat de Vidiella de cercar timbres semblants als d’una arpa.

“Vidiella fue el segundo héroe de la fiesta (el primer, segons el crític, va ser el tenor Gayarre), en una rapsodia de Liszt, pieza que ejecuta con el garbo, delicadeza y fuerza de pulsación manifestada por cualquiera de los grandes pianistas que aquí se han oído. Hay momentos en que el teclado del piano bajo sus manos no responde a los sonidos de tan áspero instrumento, sino a los de una arpa griega. Y esos son precisamente los únicos instantes en que a nosotros nos gusta del todo el piano. Son por consiguiente también los que más celebramos en el artista que nos ocupa”²⁹⁹.

Finalment, amb aquest escrit de *El Liberal* podem veure resumit quina era la interpretació de les *Rapsòdies* de Liszt en mans de Vidiella:

“Sentimiento exquisito; seguridad irreprochable; fuerza y agilidad limpiísima. En una palabra, todo, todo lo luce Vidiella en las Rapsodias, de Liszt, obras tan sumamente difíciles de afinación, dicción, y mecanismo. Sobre todo en la número catorce, quizás la más difícil, estuvo inimitable”³⁰⁰.

Per acabar aquest escrit sobre la interpretació pianística de Vidiella no podem deixar d’esmentar que va ser un mestre en la interpretació de les obres de petit format en les quals es posa a prova la seva gran sensibilitat i l’acabat perfecte, i on treballa escrupolosament cada detall. Moltes obres de Domenico Scarlatti, Franz Schubert, Robert Schumann, Edward Grieg i un llarguíssim etcètera, vans ser toades amb vertader mestratge. La crítica també ressalta aquest aspecte:

“Afegirem, ara, que en Carles G. Vidiella era un mestre (mestre gaire-bé inimitable en aquest sentit) en l’art, ben subtil, de crear, mitjançant el teclat, jolives miniatures. Calia oir-li executar, per exemple, el menuet de la Sonata, òp. 78, de Schubert, algún Moment musical del mateix autor o alguna obreta encara més menuda. Amb quina fruició i amb quina fina i constant atenció les detallava! I com eren dolces i variades i bellament vaporoses les sonoritats que el malaguanyat pianista obtenia, en aquelles ocasions, del seu amat piano!

Schumann- ha escrit algú,- era gran escrivint coses menudes. En Vidiella, pot també dir-se, era gran (gaire-bé inimitable, repetirem) dient, brodant, detallant destrament, finament, pàgines menudes”³⁰¹.

²⁹⁸ *La Gaceta de Cataluña*. Novembre 1883.

²⁹⁹ *El Diluvio*. 23 de gener de 1885.

³⁰⁰ *El Liberal*. 15 d’abril del 1902.

³⁰¹ Lliurat, F. (1915, octubre). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 423.

El *Diario de Barcelona*³⁰² destaca que és en les miniatures pianístiques on destaca la interpretació de Vidiella:

“En las obras cortas para piano, donde los grandes maestros nos han dejado tantos modelos de inspiración, es también donde el distinguido concertista ha encontrado su dominio propio; y así como los maestros hicieron de estas obritas verdaderas joyas para la perfección y delicadeza de la forma, de la misma manera el pianista las interpreta valiéndose de una ejecución afiligranada, minuciosa, de una variedad de matices que solo un dominio perfecto de la pulsación y de los pedales puede llegar á producir”.

³⁰² *Diario de Barcelona*. 1 d'abril del 1900.

Capítol 5:

El mestratge de Carles G. Vidiella

5. EL MESTRATGE DE CARLES G. VIDIELLA

En aquest capítol ens centrarem en el mestratge pianístic que va dur a terme Carles G. Vidiella a la ciutat de Barcelona.

Per començar a analitzar quin va ser el magisteri de Vidiella cal conèixer quina era, a grans trets, la situació de la pedagogia musical, i més concretament de la pianística, a Barcelona, en el moment en què Vidiella s'inicia com a professor de piano a la ciutat. Possiblement ens haurem de remuntar a uns quants anys abans, per veure bé quina va ser l'evolució d'aquesta pedagogia.

Durant el segle XIX l'estudi de la música a Barcelona era bastant dispers i desvertebrat. En la majoria dels casos aquest ensenyament s'impartia en institucions que pertanyien a l'església, encara que més tard, i de forma progressiva es va anar traslladant a entitats civils que seran primerament el Conservatori del Liceu, i en segon lloc, l'Escola Municipal de Música.

El conservatori del Liceu, fundat l'any 1838, va estar dedicat en un principi a l'ensenyament del cant, i va ser posteriorment que es va obrir a noves disciplines com la majoria dels instruments, entre ells, el piano. Per la seva banda l'Escola Municipal de Música fundada l'any 1886 neix amb l'objectiu de formar als que seran els músics de la Banda Municipal de Barcelona i el seu ideari estètic es decanta cap al gran repertori europeu amb gran devoció per la figura de Richard Wagner, seguint el mestratge dels seus primers directors: Josep Rodoreda i Antoni Nicolau.

Paral·lelament a aquestes dues institucions també exerceix un paper molt important la docència privada, que es portarà a terme en les nombroses acadèmies de música que es van fundant.

El piano era a la Barcelona de la segona meitat del segle XIX un “*fenomen social*”¹. Barcelona era el centre industrial d’Espanya i hi havia una burgesia emergent que va influir molt en la societat i en els seus gustos. Barcelona serà una ciutat a la qual totes les cases de pianos voldran obrir una sucursal. Aquest és el cas de les cases de pianos franceses Érard i Pleyel. També tenim les cases de pianos autòctones com són la Bernareggi, Cussó i Ortiz, Chassaigne et Frères, i la casa Estela.

Per part dels estudiosos es qüestiona quan es pot començar a parlar a Barcelona d’escola pianística pròpiament dita, perquè encara que es diu que realment hi havia molta afició al piano i un públic molt fidel davant dels cèlebres pianistes que venien de l’estranger, tot i això, no es podia parlar d’una escola pianística fonamentada en la tradició ni amb el rigor necessaris.

No va ser fins que va arribar de la ciutat francesa de Lyon a mitjans del segle XIX el mestre Pere Tintorer² que es va iniciar l’estudi del piano amb seriositat a Barcelona i podem dir que va ser llavors quan es va començar a formar la que més tard s’anomenarà *escola catalana de piano*. De l’escola de Pere Tintorer en van ser deixebles, entre d’altres: Josep Maria Arteaga i Pereira, Claudi Martínez-Imbert, Baudili Sabater, Agustí Salvans i va sobresortir d’entre ells Joan Baptista Pujol.

El musicòleg Felip Pedrell l’any 1891³, i en ocasió dels concerts històrics protagonitzats a Barcelona per Vidiella, corrobora aquesta explicació: ja es parla en aquells moments d’*escola catalana de piano*. Assegura que aquesta només es remunta a quaranta o cinquanta anys enrera i explica també quina va ser la seva evolució: primer s’inicia sota la influència dels mestres Eusebi Font i Pere Tintorer, destacant aquest darrer per haver-se dedicat íntegrament a l’ensenyament del piano, i seguidament continua narrant-nos

¹ Bergadà Armengol, M. (1997). *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l’étude des relations musicales entre la France et l’Espagne*. Tesi Doctoral. Université François Rabelais (Tours, França). 1997. p. 28.

² Pere Tintorer i Segarra (Palma de Mallorca, 1814-Barcelona, 1891) va estudiar amb Pierre Zimmermann a París els anys 1834-1836, després es va instal·lar a Lyon fins l’any 1849, que retorna a Barcelona. A Lyon, Franz Liszt li va donar classes i el va instruir en l’escola de Muzio Clementi. Pere Tintorer es va dedicar sobretot a l’ensenyament, a més de prodigar-se de tant en tant en concerts. Quan torna a Barcelona es posa al capdavant de les classes de piano del Conservatori del Liceu. És autor d’obres de música de cambra i de mètodes pedagògics.

³ Pedrell, F. (1891, novembre). “Vidiella y la escuela catalana de piano”. *Diario de Barcelona*.

que Joan Baptista Pujol va ser un dels alumnes més reeixits de Tintorer, i que aquest a la vegada fou el mestre de Carles G. Vidiella, Enric Granados i Màrius Calado, entre d'altres.

Pedrell a més de citar-nos quins van ser els artífexs de l'*escuela catalana de piano* ens detalla quines són les característiques o coordenades essencials d'aquesta escola: alaba el fet que aquesta escola neix per iniciativa privada i destaca que es caracteritza pel culte i l'ensenyament de l'anomenada música pura, entenent-la com a la música d'autors cabdals de la història del piano, sovint oblidada en els programes de concert de l'època.

En primer lloc, per mostrar-nos quina és la música pura, fa una breu descripció dels compositors que han escrit per al piano. Destaca en primer terme a Johann Sebastian Bach, després continua amb Ludwig Van Beethoven, i a aquest darrer el segueixen els compositors romàntics fins a arribar al coetani rus Anton Rubinstein. Pedrell contraposa aquests compositors als intèrprets i compositors que perden el temps amb popurris d'òpera i/o paràfrasis sobre un determinat tema famós: condemna en majúscules l'art com a "*habilitat*", com a mera "*operació mecànica*".

En aquest mateix article Pedrell fa una mena d'estat de la qüestió: plasma quina és la situació a Barcelona del piano com a instrument de concert i quina és la seva influència dins l'educació musical general. Pedrell afirma que el piano és un instrument que pot ajudar al compositor i també pot desenvolupar el sentit musical del públic, ja que el trobem a la sala de concerts i, a més a més, a la llar; i a vegades, fins i tot, exercint funcions d'orquestra.

Així veiem com gràcies al piano arriben les obres de la música pura al públic.

Pedrell afegeix que "*el público inteligente, disgustado, verdaderamente, de la marcha del teatro en esta capital, no ha tenido, ni tiene hasta ahora, otro aliciente á sus gustos ilustrados que el que ofrece el culto al clasicismo pianístico*".

Quan Vidiella comença a exercir la docència pianística a Barcelona seria bo conèixer quins altres professors ensenyaven aquesta disciplina a la ciutat. En primer lloc tenim al

seu mestre Joan Baptista Pujol ensenyant a la seva acadèmia - Acadèmia Pujol-. Per la seva banda, en el Conservatori del Liceu hi trobem a Josep Maria de Arteaga i Pereira, també alumne de Tintorer, el qual és professor de piano desde l'any 1868. Més tard exerceix també de professor de piano al Conservatori del Liceu Josep Rodoreda, el qual molt aviat serà substituït per Pere Tintorer, tenint en compte que Josep Rodoreda serà el primer director de l'Escola Municipal de Música.

Amb el canvi de segle també apareix l'Acadèmia Granados, més tard anomenada Acadèmia Marshall, escola que encara perdura en l'actualitat.

Els mètodes pianístics que es treballaven durant el segle XIX eren sobretot⁴: Muzio Clementi – suposem que es tracta de *El Gradus ad Parnassum*-, Pedro Albéniz- que té moltes semblances al de Henri Herz-, i José Miró – que usa la tècnica de Fiedrich Kalkbrenner-. Probablement els tractats pianístics⁵ que va escriure Pere Tintorer només s'utilitzaven a Catalunya.

Dins el repertori dels pianistes d'aquell moment, en paraules de Lamaña⁶, “*trionfaven les polkes, els valsos de concert, els galops brillants, els nocturns sentimentals, i sobretot les fantasies i transcripcions sobre motius d'òpera*” i els autors predilectes eren Ketterer, Gotschalk, Herz, Litolff. Els més avançats s'atrevien amb Weber i Raff, I pocs arribaven molt tímidament a Liszt i Chopin. “*De Schumann i Brahms, ni hablar*”.

Avancem aquí que amb l'arribada de Vidiella a la docència pianística aquesta situació de pobresa dels repertoris comença a donar un tomb.

⁴ Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española*. 5, Siglo XIX. Alianza música, 5. Madrid: Alianza. p. 81.

⁵ Els tractats de Pere Tintorer són, entre d'altres, *Douzes Grandes Études de Mécanisme et de Style*, *Curso completo de piano* i *Gimnasia Diaria del pianista*.

⁶ Lamaña, L. (1927). *Barcelona filarmónica: La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeviriana y lib. Camí. p. 46.

5.1 PRIMERS ANYS DE MESTRATGE

Vidiella ja de ben jove es va dedicar a l'ensenyament del piano. Tenim referències a la premsa de que Vidiella ja exercia de professor de piano a Barcelona fins i tot abans d'anar a París a estudiar amb Marmontel l'any 1878.

Ens consta que quan era pianista del cafè de Les Delícies ja hi havia companys i admiradors que volien tenir-lo com a professor. Molts d'aquests, que van ser a la vegada alumnes seus, van ser precisament els qui el van ajudar proporcionant-li una pensió econòmica per estudiar a París.

*El Poble Catalá*⁷ s'expressa així fent referència a aquest punt:

“El pianista Vidiella tocava en el Cafè de les Delícies y un aplec de jovent aficionat a la música embadalits ab sa delicada manera d'executar, anaven cada tarde a escoltarlo.(...) y atansantnos cap aont seia el mestre li demanarem humilment si'ns volia per dexebles”.

Quan els anys 1876 i 1877 Vidiella estudiava harmonia i composició amb el mestre de capella Anselm Barba, Robert Goberna, que en aquells moments era company d'estudis de Vidiella, ens comenta que Vidiella al mateix temps instruïa al mestre Anselm Barba en la disciplina de piano. En aquells moments Vidiella tenia només vint anys.

“En casa de Anselmo Barba cursábamos la composición una porción de alumnos, entre los cuales, además de Vidiella, estaban Alió, Dordal, Guasch, mosén Ferrer y otros que sentimos no recordar en estos precisos momentos.

Estas lecciones la mayoría de las veces, duraban poco espacio de tiempo, porque el maestro Barba, que (sotto voce) recibía lecciones de piano de Vidiella, sentía tal adoración por su maestro y alumno á la vez, que apresuraba la lección de composición para hacer que el gran Vidiella nos recrease un rato con su arte maravilloso. Todos teníamos prisa para acabar pronto la corrección del trabajo, y empezábamos un concierto íntimo; y muchos días nos daban las dos de la tarde sin acordarnos de que había pasado la hora de comer, pues la lección de este curso principiaba a las doce”⁸.

Encara que trobem aquestes incursions de Vidiella en el món de la pedagogia pianística, no serà fins al seu retorn de París l'any 1879 quan es dedicarà plenament a la docència.

⁷ *El Poble Catalá*. (1915, 7 d'octubre). “En Carles G. Vidiella”.

⁸ Goberna, R. (1915, octubre). “Carlos G. Vidiella”. *Las Noticias*.

Després del concert que va oferir al Teatro del Circo barceloní el trenta de gener del 1879, *El Poble Catalá* explica que:

*“Vidiella guanyà lo suficient per a establir-se entre nosaltres i des d’allavors ha estat 37 anys dedicat a l’ensenyança del piano, de qual càtedra sortiren, entre d’altres, el malhaurat Alió, els mestres Millet, Goberna, Marcet, i els concertistes Monturiol, Blai Net, Nin, ...”*⁹.

Josep Rodoreda a *La Crónica de Cataluña*¹⁰ en ocasió d’aquest mateix concert manifesta que a mitjans del segle XIX es van oblidar les grans obres pianístiques del segle XVIII i principis del XIX, donant cabuda a les “*fantasies brillants*” i a les variacions sobre motius de diferents òperes cèlebres. Aquí és quan diu Rodoreda que el piano es va convertir en “*víctima espitòria é inocente del mal gusto de algunos compositores*”. Però, i continua dient, poc a poc es va anar trencant amb aquesta tendència i es van “*rehabilitar aquestes obres despreciades*”; justament es va descobrir en aquestes obres el bressol de l’escola moderna del piano. És per això que argumenta que Vidiella està cridat a ser l’impulsor a Barcelona del progrés de l’instrument.

*“Vidiella se ha conquistado envidiable fama, y si, como es de suponer, se dedica en Barcelona á la enseñanza del piano, contribuirá poderosamente y en primera línea al renacimiento musical en la mas alta acepción del progreso, ideal soñado, sino por todos, á lo menos por la juventud deseosa de poner á su patria artísticamente al nivel de las naciones mas adelantadas é inteligentes”*¹¹.

D’aquesta primera etapa de l’ensenyament pianístic de Vidiella van ser alumnes, entre d’altres, el citat Robert Goberna, Francesc Alió, Daniel Dordal, Melcior Rodríguez d’Alcántara, Lluís Roig i Vidal, Enric Masriera i Colomer, Lluïsa Dulce, Sala, Perona, González¹², i no gaire anys més tard Maria Lluïsa Guerra.

Tant Francesc Alió com Melcior Rodríguez d’Alcántara van ser companys d’estudis i molt bons amics de Vidiella durant tota la seva vida. A més Vidiella, com hem vist anteriorment, els va estrenar composicions seves, i el més important és que aquestes obres van formar part del repertori habitual de Vidiella en els seus concerts.

⁹ *El Poble Catalá* . (1915, 7 d’octubre). “En Carles G. Vidiella”.

¹⁰ Rodoreda, J. (1879, 31 de gener). “Concierto Vidiella”. *La Crónica de Cataluña*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² D’aquests tres darrers alumnes no en sabem el nom. Els anomenem tal i com els cita Joan Salvat en el seu article “Carles G. Vidiella” a la *Revista Musical Catalana* del 15 de febrer del 1916. Vegeu annex VI, p. 434.

Francesc Alió i Brea és, en paraules del també deixeble de Vidiella Ezequiel Martín¹³, “una de les figures més interessants amb que compta la literatura pianística catalana, puig si bé és veritat que el nombre de ses obres és molt reduït, en canvi aquestes són plenes d’inspiració i elegància”. Si bé va escriure per a piano aquestes obres que tantes vegades va donar a conèixer Vidiella en els seus concerts, la seva principal activitat va ser l’harmonització de cançons populars. Tal i com assenyala Roda i Batlle¹⁴:

“Les Sis melodies per a cant i piano sobre poemes de Guimerà, Verdaguer, F. Matheu i A. Mestres, i les Cançons populars catalanes són un model de llenguatge harmònic refinat, de simplicitat i projecció, de la qual és deutora tota la música catalana posterior”.

Per la seva banda, Melcior Rodríguez d’Alcántara (1855-1914) també es va dedicar majoritàriament a la composició. Les seves *Romances sense paraules* van ser àmpliament difoses pel seu mestre de piano. De Arteaga i Pereira ens ho explica:

*“En 1879 (Melcior Rodríguez Alcántara) estudió con Vidiella, con cuyo artista le unen antiguos lazos de amistad, el alto mecanismo del piano, con el objeto no sólo de dominar las inmensas dificultades del instrumento, sí que también de completar los conocimientos necesarios para la composición de la música para piano”*¹⁵.

*La Veu de Catalunya*¹⁶ també ens detalla aquest punt:

“Per aquell temps contragué forta amistat amb el reputat concertista Carles G. Vidiella, del qual rebé també profitoses lliçons, i estimant aquell els mèrits d’En Rodríguez de Alcántara, com a compositor, el va donar a conèixer al públic barceloní, sota aquest interessant aspecte, en un concert organitzat per la Societat Euterpe, l’any 1882. D’aquella època daten, per tant, les dues composicions, per a piano, més prodigades d’En Rodríguez: “Romança, sense paraules” i “La Pastoreta”, glossa de la cançó popular. Altres peces pianístiques es compten de la mateixa època, que l’autor no va arribar a publicar: entre elles, una “Elegia”, a la memòria del pintor Simó Gómez, que tocà igualment En Vidiella. Fins fa poc abans de la mort d’aquest seu amic- fa ara quatre anys- no ens oferí En Rodríguez altra producció de piano. Aquesta és una “Balada”, on l’estil no es diferencia gaire de les primeres obres: hi campeja el mateix desembraç d’escriptura i la inspiració hi és igualment distingida; la forma fa pensar encara en les composicions pianístiques de Mendelssohn, del qual autor n’era En Rodríguez Alcántara un ferm devot”.

¹³ Martín, E. (1912-1915). *Cicle de Conferències Musicals amb audició de piano*. Barcelona. Publicat per l’Institut de cultura i biblioteca popular per la dona. Sense paginar.

¹⁴ Roda i Batlle, J. (1993). *Música i músics a casa nostra. Síntesi històrica*. Barcelona. Ed. Teide. p. 120.

¹⁵ Arteaga i Pereira, F. de. (1888). *Celebridades musicales*. Barcelona: I. Torres. p. 626.

¹⁶ J. S. (1919, 7 d’agost). Pàgina Musical de *La Veu*. *La Veu de Catalunya*. Aquest article ens explica la mort de Rodríguez d’Alcántara, i li dedica una biografia.

5.1.1 Concert d'alumnes a la Sala Bernareggi l'any 1883

Quan Vidiella només tenia vint-i-set anys ja va organitzar el primer concert públic dels seus alumnes. Possiblement ja ho havia fet anteriorment però no en tenim referències a la premsa escrita. Aquest concert d'alumnes va tenir lloc el quatre de juny de l'any 1883 a la Sala de concerts de la Casa de pianos Bernareggi de Barcelona.

Aquesta iniciativa es va repetir durant tota la seva vida, i cal dir que una part molt destacada del seu mestratge va ser la dedicada a la presentació en públic dels seus alumnes, ja sigui com en aquesta ocasió, que ho feia de forma col·lectiva, com més endavant, presentant-los individualment. Fins i tot, a vegades, el concert era dedicat només a dos o tres alumnes, i així es repartien el protagonisme del concert.

El concert públic és, de fet, la culminació de tot un treball que es projecta a llarg termini. És per això que Vidiella hi donava la màxima importància a aquestes presentacions públiques dels seus alumnes i es preocupava del més mínim detall. S'encarregava de tot el que calgués, fins i tot d'enviar les invitacions oportunes a qui desitjava que figurés entre el públic i d'anunciar-ho prèviament a la premsa.

Avui ens sorprèn que un acte d'aquestes característiques tingués el ressò mediàtic en la premsa que va tenir.

Intentarem analitzar acuradament cadascun d'aquests testimonis escrits del concert, tot i que abans hem de recordar que és gràcies al treball d'aquests rotatius que ens podem fer una bona idea de quina era l'escola pianística impulsada per l'aleshores joveníssim Vidiella¹⁷.

La revista *La Renaixensa*¹⁸ ja ens introdueix a l'inici del seu escrit un tema que serà una constant en els articles d'opinió que faran referència a la figura de Vidiella: sobre si és possible, just i/o lícit compaginar la tasca de concertista de piano amb la de pedagog. Es

¹⁷ A més del rotatiu que analitzarem a continuació, també es parla d'aquest concert al *Diario de Barcelona* i a *La Crónica*, ambdós de 7 de juny del 1883.

¹⁸ *La Renaixensa*. 6 de juny del 1883.

coincideix en la idea de que si Vidiella continua a llarg termini dedicant-se a l'ensenyament “s’atrofiarà son poderós talent embrutit per la rutina”.

Cal dir al respecte que Vidiella posseïa un gran amor per l'estudi del piano. Sempre que podia, entre classe i classe, esgarrapava una estona per a poder practicar:

“Mai en sa vida havia deixat d'estudiar en Vidiella! A les nits, després d'haver dedicat la jornada completa als deixebles; entre lliçó i lliçó, quan el deixeble retrassava un xic, i fins moltes festes a la vetlla, se'l trobava davant del piano repassant quelcom de son repertori antic, o bé llegint música nova per a fer treballar més tard a alguns de sos deixebles. Les hores li passaven, llavors, volant, tot proporcionant al mestre un goig dels més grans”¹⁹.

Seguint amb l'anàlisi de *La Renaixensa* s'introdueix més endavant la idea del possible servilisme a què es podia veure abocat un professor de piano en aquells moments:

“Fa pena veure en Vidiella al servey de qui, porque ha sabido hacer buenos pesos, se creu autorisat pera reptar lo dia que va tart á donar la llissó”.

Però més endavant tranquil·litza l'ànim dels lectors explicant que és possible que Vidiella es dediqui en breu només a la tasca de concertista, degut a les temptadores proposicions de la casa de pianos Érard:

“Afortunadamente podém anunciar avuy que prompte será un fet la emancipació del senyor Vidiella. Potser serém indiscrets, pero lo goig ab que ho diém nos priva de tota reflexió. La casa Erard ha fet molt ventatjoses proposicions á nostre primer concertista pera recorrer per son compte las primeras capitales d'Espanya y Portugal donant concerts. Y en Vidiella acepta y prompte comensará á prepararse per tal excursió, principi de sa carrera de concertista, despedintse avans de sos colegas, de sos amichs y del públich ab tres concerts com per a donarnos las primicias de la gloria que com brillant estela seguirá son nom pel mon”.

Seguidament *La Renaixensa*²⁰ fa una valoració de la qualitat pianística dels alumnes de Vidiella que es presenten en concert, defugint després de la seva audició d'anomenar-los simplement deixebles, i qualificant-los de veritables artistes del piano:

“No volem judicar als deixebles d'en Vidiella com á tocadors de piano, sino com á artistes del piano. Dubtar de que fossin alo primer hauria sigut injus fins avans de sentirlos; lograr que tothom los tingui per lo segon será lo fruyt del concert d'abans d'ahir”.

¹⁹ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

²⁰ *La Renaixensa*. 6 de juny del 1883.

Aquesta apreciació ens dóna una idea del grau de professionalitat en què es presentaven els alumnes de Vidiella al concert públic.

Fent referència a aquest punt, el mateix rotatiu ens explica que Vidiella respecta al màxim la individualitat creadora de cada alumne. Ens diu que dóna a cada deixeble les eines necessàries per tal de conèixer i entendre amb profunditat i rigor les obres interpretades tot fent un treball previ de la contextualització de les mateixes.

“Lo Sr. Vidiella ha comprés que de las condiciones de la seva individualitat artistica no podia ferne los principis d’una escola y ha apartat tot lo que ha pogut á sos deixebles de que’s convertissin en imitadors seus ni de ningú , y’ls ha deixat que caminessin per lo camí á que millor los inclinés sa propia individualitat, enmenats per las sanas ideas de la severa fidelitat á la obra del compositor, imbuhintlos la manera especial de sentir de cada un dels grans mestres y fentlos fer un estudi previ del pensament filosófic, del ideal de cada composició á fi de millor trobarse penetrats é impresionats per la poesia que respira.

Tot això haurá endevinat y haurá comprés tothom que sentí als deixebles de Vidiella ab la deguda atenció, la ilustració suficient y la necessaria bona fé, y certament s’haurá convensut de que es aquesta la bona, l’única escola veritablement artistica”.

D’aquesta manera el treball aportat pels alumnes al concert no serà una imitació de la manera de fer del seu mestre sinó que tindrà entitat pròpia. Aquesta serà la millor garantia de que els deixebles puguin continuar més endavant les seves carreres amb total autonomia, i sense l’acostumada dependència del mestre.

“Lo Sr. Vidiella no pretent fer deixebles, sino mestres. Vol que cada hù sia lo que es. Així s’ha fet ell y creu que es aquesta, no la de la servil imitació, la millor manera de desbrossar lo camí del geni. Veritat es que renuncia aixís, en cert modo, á la paternal autoritat que’ls mestres de minyons d’antany tenian sobre aquestos, pero lo Sr. Vidiella tampoch necessita d’ella pera prosperar y, per altre part, may sera capás, n’estém segurs, ni per temperament ni per educació, de tirar á la cara de sos deixebles la seva autoritat de professor, ni de vendre’ls ridícula protecció quan aquestos, fora ja de sota’l cobricell de sas poderosas alas volin alt, mes alt encara, si aixó cabés, que ell mateix”.

La Renaixensa continua la crònica amb la descripció exhaustiva del concert: ens apunta els alumnes que hi van intervenir, el programa del concert, i fa una especial referència a l’alumna Maria Lluïsa Guerra que *“amb només dotze anys va interpretar de forma excel·lent el concert en sol menor per a piano i orquestra de Mendelssohn”.*

*El Diluvio*²¹ també fa esment a l'alumna Guerra:

“Sorprende á fé lo que se observa en aquella niña. Su mecanismo, su intención, elegante fraseo, limpieza de estilo, empleo de los pedales, precisión en las gradaciones, todo en ella es igual á la de un artista encanecido en el estudio”.

*La Vanguardia*²² ens especifica quins deixebles van intervenir en el concert. Van ser la Sofia Figueras, l'Eulàlia Echevarría, la Maria Lluïsa Guerra, en Daniel Dordal, i a partir d'aquest darrer deixeble ja només nombra als alumnes pel seu primer cognom: *“González, Calvera, Sala, Perona, Bertrán, Cuevas, Nueda, Palau, Pellicer i Viñals”.*

El programa del concert a la Sala Bernareggi juntament amb els alumnes que el van interpretar va ser el següent:

*“L'alumne Daniel juntament amb un quintet de corda va interpretar l'andante i el minuet del tercer Sextet de Bertini. L'alumna Maria Lluïsa Guerra va interpretar el Concert per a piano i orquestra en re menor núm. 20 K. 466 de Mozart, el Concert en sol menor per a piano i orquestra núm. 1 op. 25 de Mendelssohn, i l'obra per a piano sol l'Orage d'Esteibelt. El deixeble Sala va interpretar la Sonata en si bemoll menor op. 35 de Chopin. Els alumnes Perona i Echevarría van interpretar a dos pianos el Concert-Stück de Weber. El deixeble González va interpretar juntament amb el violinista Ciofi la Sonata en la de Mozart per a violí i piano. I finalment es va interpretar la Retreta militar a sis pianos de Lefébure-Wély, amb els alumnes Bertran, Cuevas, Calvera, Dordal, Daniel, González, Nueda, Palau, Pellicer, Perona, Sala y Viñals”*²³.

A més a més, van completar el programa les obres següents: *Rapsòdia hongaresa*²⁴ de Liszt, *Estudi en do sostingut menor* de Chopin, *Gran duo* de “Euriante” de Weber, *Trio en si bemoll* de Rubinstein i *Tarantela* de Gottschalk. El que no hem trobat en les fonts consultades és el nom dels alumnes que les van interpretar.

Noti's com trobem en el programa del concert obres per a piano i orquestra, i per a tal efecte es va precisar d'una orquestra simfònica que va dirigir el mestre Claudi Martínez Imbert. Ara bé, *La Renaixensa*²⁵ comenta que dita orquestra *“deixá bastant que*

²¹ *El Diluvio*. (1883, 6 de juny). “El concierto de anteayer”.

²² Puiggarí, J. (1883, 8 de juny). “Fábrica de pianos de los señores Bernareggi, Gassó y C^a. Concierto Vidiella”. *La Vanguardia*.

²³ Concert Bernareggi. 1883. Fons Martínez-Imbert.

²⁴ Sense concretar de quina es tracta.

²⁵ *La Renaixensa*. 6 de juny del 1883.

desitjar. Se ressentí de falta d'assaigs, la eterna, la sempiterna rémora d'aquest desgraciat país á la última hora”.

Les parts del violí i del violoncel del programa van ser confiades als senyors Ciofi i Tormo respectivament²⁶.

Joan Puiggarí per a *La Vanguardia*²⁷ afegeix que Barcelona hauria de recompensar els esforços que en matèria d'ensenyament pianístic realitza Vidiella ja que: *“Vidiella contribuye al progreso de la intrucción tan olvidada en esta ciudad”*. A més apunta un tema que descriu la realitat del moment: l'ensenyament pianístic en la majoria dels casos prové de la iniciativa privada, i això suposa que només hi poden accedir els alumnes que tenen possibilitats econòmiques.

“Causa verdadero dolor que la enseñanza musical en Barcelona no se atreva á traspasar los límites de profesores particulares, siendo por este motivo casi siempre incompleta y no esté al alcance de todas las fortunas”.

Al mateix temps carrega les tintes contra l'ensenyament que s'estava duent a terme al Conservatori del Liceu:

“pues es tan retrospectiva y rutinaria la enseñanza que en el mismo se recibe que en los largos años de su existencia son contadísimos los discípulos que han sacado lauro y provecho”.

Puiggarí també ens recorda la biografia de Vidiella, i elogia les seves qualitats tant pianístiques com pedagògiques:

“El primero á quien tributaremos nuestro más sincero aplauso es al modesto é insigne profesor don Carlos Gumersindo Vidiella, joven aun que desde que salió del curso del que fue su profesor don J.B Pujol, por sus propios méritos, con su sola constancia y aplicación en el estudio y sin más protección que la de algunos amigos de la juventud, ha sabido remontarse á tan grande altura que no solo es ya el maestro de sus maestros, sino que en los conciertos en que hemos tenido ocasión de oirle, hemos reconocido en él desde la energía y aplomo de Rubinstein hasta la delicadeza de Planté”.

²⁶ Fons Martínez-Imbert. No s'han precisat els noms d'aquests instrumentistes.

²⁷ Puiggarí, J. (1883, 8 de juny). “Fàbrica de pianos de los señores Bernareggi, Gassó y C^a. Concierto Vidiella”. *La Vanguardia*.

Tal i com explica *La Gaceta de Cataluña*²⁸ Vidiella no va permetre que es toquessin fragments de les obres interpretades, sinó que les obres es van presentar íntegrament, tot respectant així la voluntat del compositor:

“En la mayor parte de las fiestas análogas á esta se han ejecutado solo fragmentos cuando se ha tratado de piezas de tres o cuatro tiempos; pero considerando Vidiella que esta clase de música cuando se ha escrito así es porque sus autores dominados por el sagrado fuego de su inspiración á veces les ha sido imposible reducirse á limitadas proporciones, ha querido que sus primeros discípulos tocaran íntegras las grandes obras cuya interpretación les estaba confiada”.

També *La Gaceta de Cataluña* es fa ressò de la especial relació que existia entre Vidiella i els seus alumnes, del respecte mutu que es professaven. Assenyala que Vidiella no feia ús de la seva autoritat com a mestre. La frase que evidencia que a les classes no hi havia imposició sinó que imperava la discussió, sinònim de diàleg, creiem que és determinant de cara a entendre el mestratge de Vidiella.

“Vidiella es artista de corazon y como á tal respeta siempre el criterio de sus discípulos cuando está en armonía con las buenas tradiciones del arte, y esta cualidad es causa de que el trato que se establece entre el maestro y sus discípulos sea el de verdaderos compañeros y no el de superior á inferior. En las lecciones reina la discusión, no la imposición. Y por esto el discípulo de talento al ver que su maestro ha respetado su parecer en tal o cual pasaje, se lanza con mas holgura en la interpretación de la música que ejecuta dando el resultado que los inteligentes tuvieron ocasión de admirar, esto es, que cada discípulo se presentó con una individualidad artística propia, espectáculo completamente nuevo entre nosotros, esto aparte de la excelente escuela que demostraron en cuantas piezas tocaron, distinguiéndose por la pulsación, agilidad completa y sábio manejo de pedales”.

Noti's com es fa referència a l'ús savi del pedals, empremta tan important en l'escola de Vidiella.

Joan Salvat²⁹, deixeble del mestre, també parla uns anys més tard d'aquesta confiança que existia entre professor i alumne:

“Perquè lo admirable del mestre Vidiella era la confiança que amb son tracte especial sabia inspirar al deixeble, el qual trobava sempre en ell la protecció d'un pare aparellada amb la franquesa jovial d'un germà”.

²⁸ *La Gaceta de Cataluña*. (1883, 8 de juny). “Concierto Vidiella”.

²⁹ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

El Diluvio ens explica que el públic va anar al concert "por el interés que le inspiraban unos alumnos que, hallándose aún en estudio, se presentaban á probar lo que valen por medio de composiciones que otros no se atreven á interpretar sino cuando pueden mirar á ellas desde la cúspide de su carrera artística"³⁰.

La vetllada va acabar a dos quarts d'una de la nit, i es pot considerar que va suposar un gran èxit tant pel mestre Vidiella com pels seus alumnes:

*"Ya hemos dicho antes que el éxito fué inmenso: en efecto, aquello parecia un concurso de profesores mas que de alumnos"*³¹.

Joan Salvat³² comenta que "l'èxit assolit en aquesta sessió del més viu interès, assegurava i refermava les excel·lents disposicions d'En Vidiella per a l'ensenyança del piano".

5.1.2 L'alumna Maria Lluïsa Guerra

Ja hem vist com l'alumna Maria Lluïsa Guerra va despuntar clarament en el concert celebrat a la Sala Bernareggi com una de les millors alumnes de Vidiella en aquests primers moments de la seva carrera com a pedagog del piano. Seguidament ens centrarem en la seva figura i així coneixerem de més a prop la tasca pedagògica que va exercir Vidiella ens aquests primers anys.

A continuació exposem un petit paràgraf de *La Renaixensa* que ens ubicarà en la biografia de Maria Lluïsa Guerra³³, alumna predilecta de Vidiella:

*"Maria Lluisa Guerra es filla de pares espanyols, nascuda en Gualeguaychú, població de la República Argentina, y's troba entre nosaltres gracias á la protecció que li dispensa un parent seu molt pròxim, que sent gran admiració envers ella. Vidiella fa uns cinch anys que s'encarregá de dirigirla en sos estudis de piano"*³⁴.

Ja de ben petita s'inicia en una forma de vida en la qual tots els seus esforços estaran dedicats al perfeccionament del piano i a la seva tècnica. Amb només nou anys els seus

³⁰ *El Diluvio*. (1883, 6 de juny). "El concierto de anteayer".

³¹ *La Gaceta de Cataluña*. (1883, 8 de juny). "Concierto Vidiella".

³² Salvat, J. (1916, 15 de febrer). "Carles G. Vidiella". *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

³³ Maria Lluïsa Guerra va néixer el 8 de juny del 1869 a Gualeguaychú (Argentina) i va morir l'11 de novembre del 1949 a Sant Sebastià.

³⁴ *La Renaixensa*. 1 de desembre del 1886.

oncles la porten a estudiar a Europa, primerament a Milà amb el professor Adolfo Fumagalli, i ja després a Barcelona amb el mestre Vidiella.

De la lectura de les fonts que tenim se n'extreu que va començar a treballar amb el mestre Vidiella l'any 1881. En aquells moments Vidiella tenia només vint-i-cinc anys i Maria Lluïsa Guerra dotze.

Ja hem comentat com l'any 1883 Maria Lluïsa Guerra va sobresortir d'entre la resta dels alumnes de Vidiella en el concert organitzat a la Sala Bernareggi³⁵. Recordem que per a l'ocasió va interpretar el *Concert per a piano i orquestra en re menor K.466* de Mozart, el *Concert per a piano i orquestra en sol menor op. 25* de Mendelssohn, i el rondó pastoral l'*Orage* de Steibelt.

Més endavant, l'any 1886, Guerra protagonitza diferents concerts a Barcelona organitzats pel seu mestre. En el primer, fins i tot, comparteix el programa amb Vidiella. Aquest primer concert té lloc al Teatre Principal barceloní el disset de gener de l'any 1886. En aquest recital Maria Lluïsa Guerra va interpretar el segon i el tercer moviments (“*Romança*” i “*Rondó*”) del *Concert per a piano i orquestra en mi menor op. 11* de Chopin, sota la direcció del mestre Domènec Sánchez Deyà. També va tocar com a obra fora de programa « *Dans le bois* » de Liszt³⁶.

*La Renaixensa*³⁷ continua explicant-nos quina va ser la seva interpretació: va tocar amb seguretat el programa i amb l'expressió necessària, “*pero no pogué produhir tot l'efecte desitjat á causa d'estar desafinat lo piano, falta que's podia corretjir fácilmente si la casa Erard hagués tingut, com es costum, en lo teatro, un de sos afinadors*”.

Guerra va tocar el mateix any 1886 en tres noves ocasions: el quinze de novembre a la sucursal de la Casa Érard³⁸ de Barcelona, el vint-i-sis de novembre a l'Ateneu Barcelonès i el vint-i-nou de novembre al Taller dels pintors Masriera.

³⁵ Concert ofert a la Sala Bernareggi de Barcelona el 4 de juny del 1883.

³⁶ *Estudi de concert núm. 2* de Liszt: “*Waldesrauchen*”.

³⁷ *La Renaixensa*. 18 de gener del 1886.

³⁸ La sucursal de la Casa Érard es trobava situada al carrer Fontanella de Barcelona.

Reproduïm ara el programa d'aquests tres concerts. Ens pot donar una idea de l'abast del repertori pianístic que posseïa en aquells moments Maria Lluïsa Guerra amb només disset anys.

Concert organitzat per Carles G. Vidiella a la Sala Érard el 15 de novembre del 1886

Maria Lluïsa Guerra, piano

I

Beethoven, L. V.: *Sonata op. 27 núm. 2 "Clar de lluna"*
Mendelssohn, F.: *Romances sense paraules en mi major, sol menor i la menor*
Clementi, M.: *Sonata en re major (allegro- poco andante- rondo)*
Raff, J.: *Polonesa en la menor op. 105*
Ritter, T.: *Le chant du Braconnier*
Chopin, F.: *Polonesa en la bemoll op. 53*

II

Bach, J. S.: *Preludis i fugues en re major i en si bemoll major.*
Rubinstein, A.: *Barcarola en sol major*
Brahms, J.: *Variacions sobre un tema de Paganini op. 35*
Chopin, F.: *Impromptu en fa diesi major*
Rubinstein, A.: *Vals caprici*
Gottschalk, L. M.: *Bamboula (Caprici americà)*

Concert a l'Ateneu Barcelonès el 26 de novembre del 1886

Maria Lluïsa Guerra, piano

I

Beethoven, L. V.: *Sonata núm. 1 en fa menor op. 2*
Chopin, F.: *Poloneses en mi bemoll, do sostingut menor i la bemoll.*
Raff, J.: *La Fileuse (Caprici)*
Schubert, F.: *Moment musical*
Gottschalk, L. M.: *Le Banjo (dansa americana)*
Henselt, A.: *Chanson d'amour op. 2*
Beethoven, L. V.: *Marche des Ruines d'Athènes*

II

Paganini-Liszt: *La Campanella*
Liszt, F.: *Dans le bois*
Chopin, F.: *Masurka en fa menor*
Liszt, F.: *Rapsòdia hongaresa núm. 8*
Chopin, F.: *Nocturn núm. 1 en sol menor, op. 37*
Beethoven, L. V.: *Sonata en do major op. 53*
Chopin, F.: *Estudis en sol bemoll i la menor*
Liszt, F.: *Gaudeamus*

Concert al Taller dels pintors Masriera³⁹ el 29 de novembre del 1886

Maria Lluïsa Guerra, piano

I

Liszt, F.: *Au bord d'un source*
Schumann, R.: *À ma fiancée*
Steibelt, D.: *l'Orage*
Liszt, F.: *Saint François aux oiseaux*
Weber, C. M.: *L'invitation à la valse*
Gottschalk, L. M.: *Bamboula* (caprici americà)

II

Brahms, J.: *Danses hongareses*
Rubinstein, A.: *Barcarola*
Beethoven, L. V.: *Sonata op. 27 núm. 2 "Clar de lluna"*
Thalberg, S.: *Caprice-étude*
Liszt, F.: *Dans le bois*
Beethoven, L. V. : *Sonata op. 81a* (Les adieux- L'absence- Le retour)
Liszt, F.: *Gaudeamus*

Trobem a la biblioteca de l'Orfeó Català una targeta il·lustrada on Vidiella convida als seus amics al recital de la seva alumna Guerra al Taller dels germans Masriera⁴⁰.

³⁹ Els germans pintors Josep i Francesc Masriera i Manovens tenien un estudi-taller al carrer Bailén de Barcelona.

⁴⁰ "Tinch lo gust d'invitar a Vostè a la Vetllada Intima que donarà la nit del Dilluns 29 de novembre a las 9, la Sta. M^a L^la Guerra en lo taller dels Germans Masriera (Carrer Bailén), C G. Vidiella." Targeta-inviteció del fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.

Enric Masriera per a la *Revista de Sabadell*⁴¹ fa la crònica d'aquest recital:

“Discípula del primer pianista en España, como lo es el señor Carlos G. Vidiella, natural parece á primera vista que los frutos se pareciesen al tronco y que las semillas cuidadosamente sembradas, fructificaran con éxito. (...)”

En este arte siempre pasa lo mismo; el profesor hará una máquina de su discípulo si este no reune de antemano el sentimiento artístico indispensable para la interpretación de las obras musicales. Estas cualidades posee con usura la señorita Guerra, y no es extraño que ayudadas de un estudio incesante y horrible (...) haya podido tener el título honrosísimo de primera celebridad en su género, atendidas las especiales circunstancias que la rodean”.

Masriera continua dient:

“Una de sus cualidades más dominantes es el modo de interpretar su vasto y selecto repertorio, de una manera acabada y para eso debemos cumplimentar debidamente al señor Vidiella, ya que el grupo de un centenar de piezas que dicha artista ejecuta, son escogidas por él todas dentro nuestros más célebres maestros modernos y antiguos”.

S'alaba l'elecció de Beethoven, *“en las colosales obras de Beethoven notamos aquella grandeza superior que se nos impone inconscientemente”*. Maria Lluïsa Guerra es converteix, així, en divulgadora de l'obra de Beethoven a casa nostra.

Es contraposa aquesta elecció del repertori a una tria de les obres seguint els dictats de la moda imperant en aquells moments, el que s'anomena “l'escola moderna francesa” que, segons aquest redactor:

“quiere imponernos sus celebridades basadas en la nota y factura elegante y completamente huecas en la base”.

Enric Masriera ens explica que Guerra està encertada en totes les obres i en tots els autors que interpreta, i a més, no només en destaca la destresa mecànica sinó que subratlla i venera la concepció i la idea que té de les obres. És per això que aplaudeix amb gran vehemència el guiatge del seu mestre Vidiella i no gens menys el geni artístic que sens dubte posseeix la pianista.

⁴¹ Masriera, E. (1886, 2 de desembre). “María Luisa Guerra”. *Revista de Sabadell*.

*La Renaixensa*⁴² també fa una crònica dels concerts que va protagonitzar l'alumna Guerra i ens explica que el darrer concert ofert al taller dels germans Masriera va tenir un caràcter més íntim que els dos anteriors. A més, assenyala que aquests concerts van tenir un gran ressò entre els aficionats a la música de Barcelona.

També es fa referència a la concepció tan madura i ajustada que té Guerra de les obres tenint en compte la seva edat. Se'n destaca la extrema sensibilitat que a vegades ratlla l'exageració:

“Aquesta mateixa sensibilitat fa que de vegades sembli exagerat de color, lo que es fill de l'estat d'exaltació en que's troba quan executa la gran música. Apassionada per la de Schumann y Beethoven, es la que estudia ab més fruició. Així se comprén que executi ab perfecció obras tan llargas y difícils com son las sonatas que hem mencionat al detallar lo programa”.

En el concert organitzat al Taller dels germans Masriera hi va tenir lloc la lectura de poesies inspirades en les obres del programa interpretat. En aquest concert es van unir la música amb la poesia. Aquest és també un dels trets característics del modernisme:

*“la literatura també hi estigué representada per poesias catalanas, inspiradas en algunas de les pessas del programa, poesias degudas á la ploma dels senyors Rahola, Picó, Verdaguer, Guimerà, Matheu, Franquesa y Gomis é Ixart”*⁴³.

Joan Salvat⁴⁴ també ens ho comenta:

“La sessió que tingué efecte a can Masriera, fou una festa plena d'intimitat, on un reduït nombre de músics, pintors i literats homenatjaren a la deixeblla i al mestre dintre un ambient d'art, el més esquisit i el més apropiat per fruir la pura essència d'una música delitosa executada. A més, l'audició de cada número musical era precedida de la lectura d'una poesia inspirada en la propia composició, i la major part d'aquestes poesies, dedicades al mestre Vidiella, foren llegides per llurs autors respectius, augmentant així poderosament llur interès”.

El *Diario de Barcelona*⁴⁵ també se'n fa ressò d'aquest concert i coincideix en que Vidiella *“en cinco años ha sabido transformar á la expresada niña en una preciadísima artista, llamada á atraerse la atención del orbe musical”*.

⁴² *La Renaixensa*. 1 de desembre del 1886.

⁴³ Vegeu *Revista Musical Catalana*. (1916, febrer). “Els poetes i En Vidiella” a l'annex VI, p. 425.

⁴⁴ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

⁴⁵ *Diario de Barcelona*. 1 de desembre del 1886.

Més endavant, destaca el mateix Joan Puiggarí per al *Diario de Barcelona* l'exquisit fraseig de la pianista, l'entusiasme i el color aconseguit en les seves interpretacions i la predilecció per la música apassionada de Beethoven i Schumann.

“En los tres conciertos á que hacemos referencia, ha ejecutado la Guerra nada menos que cincuenta composiciones de los más reputados maestros, en las que ha puesto de relieve sus excepcionales facultades, tanto en el estilo de bravura como en el sentimental ó de delicadeza”.

Continuant amb el *Diario de Barcelona*: *“hoy Barcelona entera, repite de boca en boca el nombre de la que, aún vistiendo de corto, acaba de darse á conocer como consumada concertista, colocándola al nivel de las notabilidades que han visitado nuestra capital y que tan imperecedero recuerdo han dejado entre nosotros”.*

Tenim diferents referències a la premsa que descriuen concerts protagonitzats per Guerra a l'Ateneu de Madrid. A Madrid l'anomenaven “Flor del Plata”.

“El público que acudía en massa a sus actuaciones reconociendo su impecable técnica y su virtuosismo, admiraba también en la Flor del Plata aquella figura de aspecto frágil, tímida, de delicada silueta, brazos delgados y manos trémulas, de ojos grandes, oscuros y cabellos renegridos que, sentada al piano, parecía transformarse iniciando una milagrosa comunicación con su auditorio”⁴⁶.

El primer concert a l'Ateneu de Madrid va tenir lloc el vint-i-cinc d'abril del 1890⁴⁷:

“En la noche del 25 de abril próximo pasado el salón de actos del Ateneo de Madrid presentaba aspecto de solemnidad inusitada: era que la bella y distinguida pianista argentina, señorita D^a M^a Luisa Guerra (niña que no viste de largo todavía), daba una velada musical ante aquella culta sociedad ”.

El mateix rotatiu fa un recordatori de la seva aleshores curta biografia: la seva precocitat musical, la seva possible definició com a nena prodigi, els seus professors Fumagalli a Milà i Vidiella a Barcelona, i els seus recitals a Barcelona i París.

Continua comentant la seva escola i el programa del concert:

“En el del Ateneo de Madrid entusiasmo al inteligente auditorio por la maestría del mecanismo y la dulce sonoridad que arranca á las teclas del piano: tocó sucesivamente la sonata de Beethoven, la Aurora; una bellissima melodía de Schumann; una obrita característica de Henselt, titulada ¡Si yo fuera pájaro! Que mereció los honores de la repetición; unas variaciones sobre un tema de Paganini, escritas por Brahms, obra de prueba por las dificultades que en ella ha acumulado el famoso maestro de capilla de

⁴⁶ “María Luisa Guerra”. Cuadernos de Gualaguaychú (en línea). 1 de agosto de 1993. Cuaderno nº 021.

⁴⁷ Martínez de Velasco, E. (1890, 8 de maig). “Srta. D^a M^a Luisa Guerra, distinguida pianista argentina”. *La Ilustración española y americana*. Nº XVII, año XXXIV Alcalá, 23 Madrid.

Viena; un estudio de Rubinstein; una composición de las más simpáticas de Liszt; la bella melodía de Raff, Las Hilanderas; una Tarantela, compuesta por la misma joven artista; y además de estas obras, que estaban en el programa, una danza y el brillante Vals-Capricho de Rubinstein”.

Al diari *La Epoca*⁴⁸ hem trobat una nova crítica d'un concert protagonitzat per Guerra novament a l'Ateneu de Madrid. Assenyala que *“ha llegado á una altura sobre la cual sólo se encuentran Rubinstein, Tragó ó algún otro coloso del piano”.*

Se'n destaca, com és d'esperar, la seva meravellosa i ajustada interpretació de les obres:

“su ejecución, verdaderamente pasmosa, que de igual modo presta encantadora dulzura á los pasajes tiernos, que singular vigor, propio de un hombre, á los que así lo requieren”.

D'entre les obres que va interpretar, podem destacar la *Sonata* i la *Invitació al vals* de Weber i la *Rapsòdia hongaresa número dotze “Caprici hongarès”* de Liszt⁴⁹.

L'any 1904 sorgeix un escrit a la premsa⁵⁰ en ocasió d'un concert ofert per Guerra al Teatre Principal barceloní a benefici de l'Asil de Sant Josep. En aquesta crítica s'hi troben molts dels trets definitoris de l'escola de Vidiella: el mecanisme pianístic subordinat a la idea musical i el perfecte coneixement dels pedals i de l'efecte que poden produir en la interpretació, traduint-se en diferents i infinites sonoritats. En definitiva: una interpretació que deixa traslluir una personalitat pròpia.

“El mecanismo de la señorita Guerra es realmente formidable, pero toda su brutalidad aparece domesticada y sometiéndose dócilmente á la significación espiritual de las piezas que interpreta, pues si en la música para piano no hay más que notas y golpes de macillos, ya pueden retirarse los pianistas desde que el Aeolian ha hecho su aparición en el arte á la norteamericana. La diferencia de María Luisa Guerra de muchas celebridades europeas consiste en que con ocasión de tener que interpretar la tragedia de Beethoven, ó la desolación de Schumann, se manifiesta ella desgarrada é inconsolable, por la emoción de la composición artística, y que no se aprovecha de un Beethoven ó un Liszt como uno de esos héroes de barraca que pudiera decir dirigiéndose al público: ¡Ahora vais á ver qué puños poseo, cuan flexible es mi muñeca, cómo mis dedos martillean en el teclado! Mientras que los papanatas admiran su

⁴⁸ *La Epoca*. 12 de març del 1892.

⁴⁹ També trobem referències d'aquest concert als següents rotatius: *El Globo*. 12 de març del 1892. / *El Imparcial*. 12 de març del 1892.

⁵⁰ Retall de la premsa trobat al fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català -Palau de la Música. No ha estat possible identificar de quin rotatiu es tracta.

gimnástica, cuando no era este sport, sino arte sublime y puro, lo que se trataba de hacer al interpretar á los grandes autores de la música”.

Més endavant comenta aspectes de la seva tècnica pianística :

“Reveló conocer á la perfección el juego de pedales, pues las notas sonaban como obtenidas á distancias, después de surgir en un primer plano y brotaban con timbres desconocidos hasta ahora en el piano, que anoche pareció algo humano; los trinos fueron de una pureza soberana, la pulsación varonil, masculina; pero todo, todo esto, que es al fin y al cabo el obrero, el machacador, el atleta, fue muy inferior al alma intensa que palpité con formidables pulsaciones en cuantas obras interpretó la pianista argentina, en quien destaca sobretodo su personalidad, que es lo importante en el arte”.

Maria Lluïsa Guerra va ser distingida pel rei Alfons XIII amb el títol nobiliari de Baronesa. Va morir l'any 1949 a la seva finca de Sant Sebastià, “Villa Argentina”, i va rebre diferents homenatges després de la seva mort.

5.2 RECITALS DE PRESENTACIÓ DE LES ALUMNES DOLORS ROIG I CARME ABELLA

Vidiella, durant la seva llarga etapa docent, va donar lliçons de piano a molts alumnes quan encara eren uns infants. Però això no és extraordinari, tret del fet que la majoria dels professors de la seva talla només donaven classe a alumnes que tenien coneixements superiors. El que sí és realment destacable és que aquests alumnes tan joves, al cap de poquíssims anys de treball amb el mestre Vidiella, fossin capaços d'oferir recitals de piano amb la interpretació de veritables obres mestres del repertori pianístic.

La premsa, al començament de la seva etapa dedicada a l'ensenyament, va destacar el mestratge que va professar a l'alumna Maria Lluïsa Guerra quan encara era una nena i més tard va destacar el mestratge impartit a les també alumnes Carme Abella i Dolors Roig. Hi ha en aquestes alumnes molts punts coincidents. És molt interessant veure quin és el tractament que se'n fa del seu aprenentatge, si la premsa les considera infants

prodigi, o si per el contrari, són tractades com a alumnes amb una gran precocitat musical que a la vegada estan molt ben conduïdes pel seu mestre de piano.

Quan Vidiella es dedica a l'ensenyament del piano hi ha una tendència contrària al concepte d'infant prodigi, en el sentit d'infant virtuós i com veurem més endavant, el propi Vidiella també en defuig d'aquesta denominació. La tendència apunta a que la interpretació d'aquests nens no esdevingui buida, i sigui només alimentada pel virtuosisme⁵¹. Es prefereix parlar de que la interpretació és ingènua, com a sinònim de simplicitat. Per tant la interpretació, d'aquesta manera, esdevé sòbria i sincera. S'és totalment contrari al fet que els infants puguin tocar amb "*efectismes*", i amb la "*perversió del virtuosisme*".

També es comenta dins la premsa especialitzada que la interpretació de Mozart és més adient i pròpia d'un infant. Es creu que el classicisme musical és més comprensible pel nen, i així li serà més senzill interpretar-lo. El dramatisme de determinades obres del romanticisme s'escaparien d'aquesta puresa o ingenuïtat infantil⁵².

Es parla de que "*és impossible demanar a n'aquests pocs anys la experiència del fons sentir*"⁵³. Aquesta darrera referència vindria a corroborar el que hem anat apuntant fins ara.

⁵¹ Gibert, V. M. de. (1912, gener). "Barcelona". *Revista Musical Bilbao*. Año IV, núm. 1. En motiu del concert de presentació de l'alumna Dolors Roig:

"Hago mis fervientes votos- y creo no serán defraudados- para que el genio tutelar de la simpática pianista, que la preservó de ser una niña prodigio, haciéndola cada día más respetuosa de su arte, la guarde de caer el día de mañana en las aberraciones lamentables del virtuosismo".

⁵² Zéuxis. (1913, 25 d'abril). "Minúscules Cròniques. Disquissicions al marge del recital de piano que la nena Carme Abella alumne del mestre Vidiella donà en la nit del divendres, dia onze al Palau de la Música Catalana". *La Sembra*. Terrassa.

"No ho se, pero jo crec que mes pot fer sentir l'ànima dels clàssics un infant serenament educat, que un artista consagrat; car lo que en el primer es ingenuïtat i simplicitat per dret propi i racional, en el segon es esforç i tortura; per tant la frescor i l'espontانيتat ne reben greu.

Aixis, qui sortí mes bellament dit fou Mozart, i ho fou perquè si Mozart sigué un infant, mans d'infant també el tocaven i la llei de compenetració s'acomplia.

I per raó de la mateixa llei, aduc pel bon gust que a present devé guiat serenament per un retorn al classicisme, si es una equivocació posar en un programa Chopin i Weber, esdevé culpable posarlos en mans d'infants, talment com donar-los-hi metzines".

⁵³ *La Veu*. 5 de desembre del 1911.

El mateix Vidiella quan prepara el recital de presentació de l'alumna Dolors Roig convida al crític de *La Tribuna* amb aquestes paraules: “*Ven; no oirás una niña prodigio, sino una artista*”⁵⁴. Es comenta que si Vidiella parla en termes d’“*artista*” és que en l'alumne s'ha manifestat ja una individualitat, és a dir, un caràcter propi que el defineix.

Tenim múltiples referències a la premsa escrita del recital de presentació de l'alumna Dolors Roig al Palau de la Música Catalana⁵⁵ el quatre de desembre de l'any 1911. Aquí citarem les que ens han semblat més representatives per al nostre treball.

*La Revista Musical Catalana*⁵⁶ comenta només iniciar la seva ressenya del recital que “*Vidiella és el celebrat professor que continuament exposa amb triomfal èxit els fruits de la seva ensenyança admirable*”. Aquest punt per a nosaltres és molt significatiu perquè demostra una vegada més el ferm propòsit de Vidiella de presentar en públic als seus alumnes, i mostrar així la seva tasca pedagògica a la ciutat de Barcelona.

“*Es clar que és impossible demanar a n'aquests pochos anys la experiencia del fons sentir; no hi ha humà que pugui arrencar en la infancia el misteri que enclouen les sonates de Beethoven; mes això vindrà per la Roig més aviat que en els altres, (...)*”.

⁵⁴ S. Y M. (1911, 6 de desembre). “Recital de piano por la niña Dolores Roig Tintoré”. *La Tribuna*. “Invítome al concierto ó recital, como se dice ahora, de la niña Roig Tintoré, su maestro entre los maestros, señor Vidiella, diciéndome: “*Ven; no oirás una niña prodigio, sino una artista*”. Ahora que he oído á la niña artista, digo: ¿Y por qué no, niña prodigio? ¿No es prodigioso todo lo que posee y todo lo que hace? ¿No es un prodigio de memoria musical? ¿No es un prodigio de fuerza, no sólo con razón á su edad, sino con su sexo? ¿No es un prodigio en mecanismo? ¿No es un prodigio en buen gusto, siquiera sea adquirido? ¿No es, pues, un prodigio, no por lo que promete, sino por lo que hace? ¡Qué lástima que uno no pueda decir lo que lleva en su alma la niña prodigio ó artista! ¡Qué agradabilísimas impresiones no habrá sentido el maestro al oír, al ver á su discípula adelantándose á sus consejos ó en la expresión de sus propios sentimientos! Porque he de creer que, cualquiera que sea el grado de asimilación que posea, por muy bien que se haya poseído de la exquisita corrección y buen gusto de su maestro, cuando éste la presenta como artista, es que en ella se ha manifestado una individualidad, un carácter. ¿Y no es la mejor y la más dulce de las recompensas para un maestro el de haber despertado un alma artística?”.

“(...)he de decir á la artista que se malograria en su carrera si quisiera sentar plaza entre los que se jactan de tocar toda clase de música. Si no ha de ser más que un artista repetidor, no repita sino lo que sienta con toda su más fèrvida simpatía, que si no es todo, es mucho poder decir: yo toco como tocaría su música Bach, Beethoven, Chopin, Liszt ó Grieg”.

⁵⁵ *Ilustració Catalana*. 10 de desembre del 1911. / *La Ilustración Artística*. 11 de desembre del 1911. / *Hormiga de Oro*. 23 de desembre del 1911. / *La Actualidad*. 12 de desembre del 1911. / *Revista del “Musical Emporium”*. Desembre del 1911. / L. B. De C. (1911, desembre). “Concierto Dolores Roig”. *El Noticiero Universal*. / *El Poble Català*. 8 de desembre del 1911. / *Esquella*. 8 de desembre del 1911. / *El Diluvio*. 8 de desembre del 1911.

⁵⁶ *Revista Musical Catalana*. 1911. p. 391.

Les obres que es van interpretar en el concert varen ser: *Cu-cut* de Daquin, *Sonata en la major* de Scarlatti, *Preludi i fuga núm. 3* de Bach, *Sonata op. 13* de Beethoven, *Concert op. 16 per a piano i orquestra* de Grieg, *Nocturn op. 9 núm. 1*, *Vals op. 34 núm. 2* de Chopin; *Siluetes 4 i 6* de Max Reger, *Arabesca núm. 2* de Debussy; *Nocturn en la bemoll* de Liszt; *Nàpols* de Leschetizki.

*“La senyoreta Roig començà l’estudi del piano baix la direcció del seu pare, qui, havent sigut també deixeble del mestre Vidiella, pogué iniciar ja la seva filla en la mateixa excel·lent escola d’aquell reputat professor”*⁵⁷.

Fernando Ardèvol, també alumne de Vidiella, per a la *Revista de La Academia Calasancia* de 1911⁵⁸ escriu que:

“Entre los que hemos tenido la suerte de ser sus discípulos, su bondad y el cariño que siempre nos demostró, al igual que la inteligente manera como nos ha sabido guiar por los difíciles senderos del arte puro, ha hecho que entre él y nosotros se haya establecido una compenetración tal de sentimientos íntimos, que hace que los triunfos de él los consideremos como cosa propia: dichoso el maestro que, como él, tiene un núcleo elevadísimo de ex discípulos, que ostentan puestos elevados en el arte musical no sólo en España, sino también en el extranjero, que ostentan con orgullo y como uno de sus mayores timbres de gloria, el haberle tenido por maestro”.

Després de descriure quin va ser el programa del recital de Roig, comenta Ardèvol que va ser en l’execució del *Concert per a piano i orquestra op. 16* de Grieg on va aconseguir la seva millor interpretació. Va tocar aquest concert amb l’acompanyament al segon piano del també deixeble de Vidiella Blai Net.

Ardèvol ens transmet en aquest article quina era l’escola pianística de Roig:

“Posee un mecanismo y una fuerza nada comunes á su edad; en la mayoría de las obras se le notó un equilibrio y una serenidad muy notables: tuvo momentos de sublimidad artística y no se notó, ni por un momento, el más pequeño cansancio, á pesar de ser un programa de prueba para concertistas de fuerza. Su mecánica es extraordinaria, y su dicción, si bien por su edad no tiene personalidad propia, en ella se distingue un futuro genio de interpretación”.

⁵⁷ *Revista Musical Catalana*. 1911. p. 391. El pare de Dolors Roig era el que també havia estat alumne de Vidiella, Lluís Roig i Vidal.

⁵⁸ Ardèvol, F. (1911). “Recital de piano por la niña Dolores Roig Tintoré”. *Revista de la Academia Calasancia*.

La secció “Nyigo-Nyigo” de la revista *Cu-cut*⁵⁹, fent l’acostumada crònica setmanal de la vida musical a Barcelona, també descriu el concert de presentació de Roig.

“La empresa ab això y les entradetes de dijous y diumenge pot comensar a dormir tranquila, tant com en Vidiella per la sòrt que espera a aquella deixeblla seva que dilluns ens ensenyà al Palau de la Música Catalana.

La ensenyansa no pogué ésser més positiva pera aquells que a certa edat encara tenim esperansa de tocar el piano; perque si la Dolors Roig i Tintorer tenint poquets anys arriba a totes les tecles, sembla deduirsen que un hom als seixanta podrà tocarles fins sense piano.

En Vidiella ha estat un bon patró tota la vida, car quan ella no ha pogut, ha fet embarcar als altres armantlos de salva-vides y senyalantlos el port. La Dolorettes no s’ofegarà may al seu costat, y tant sap de nedar, que aviat podrà anar sola fins sense companyia. Ja es prou que carregada ab Bach, Beethoven, Chopin, Liszt y altres senyors avy arribi a la bota”.

Robert Goberna⁶⁰ per a *Las Noticias* també destaca el següent:

“La impresión que ha causado esta niña excepcional ha sido enorme. Domina de un modo sorprendente la mecánica, coloca los pedales con singular acierto, y canta en el instrumento con la intención y maneras de un experto y viejo concertista”.

Més endavant esmenta el següent: *“Desde que el mismo maestro Vidiella presentó á María Luisa Guerra, hace ya bastantes años, no recordamos un caso tan verdaderamente excepcional como el que nos ocupa”.*

En el mateix sentit *La Vanguardia*⁶¹ ens diu: *“Casos de precocidad como el presente son tan raros entre nosotros, que para citar otro igual tendríamos que retrotraernos á bastantes años atrás cuando la presentación de una niña de la misma edad llamada María Luisa Guerra, también discípula de Vidiella, que después ejerció de concertista”.*

Comenta, entre d’altres coses, que *“en los pasajes de fuerza hace cosas inverosímiles: parece increíble que a tan tierna edad pueda haber tanta energía en el ataque de los acordes y demás combinaciones de mecanismo doble”.*

Per finalitzar aquest escrit sobre el recital de presentació de l’alumna Dolors Roig, anotarem el que escriu José Martí i Sabat⁶²:

⁵⁹ Xim-Xim. (1911, 7 de desembre). Secció “Nyigo-Nyigo”. *Cu-cut*.

⁶⁰ Goberna, R. (1911, 4 de desembre). “Notas Musicales”. *Las Noticias*.

⁶¹ *La Vanguardia*. 5 desembre del 1911.

⁶² 16 de desembre del 1911- no sabem en quin rotatiu, degut a que es tracta d’un retall de premsa del fons Vidiella de l’arxiu de la biblioteca de l’Orfeó Català-Palau de la Música.

“La sobria y sincera expresión que comunicó á dichas obras, especialmente, la ausencia de efectismos de ejecución y estilo, demuestran un espíritu naturalmente refinado, sobre el cual ha ejercido su influencia, moldeándolo con entusiasmo de noble y genial artista, su maestro, el incomparable D. Carlos Vidiella, el pianista único que en Cataluña, además de su gloria personal como concertista, ha sabido crear una verdadera escuela de pianista de formación espiritual clásica, en el puro sentido de la palabra”.

L’abril del 1913 Vidiella també va presentar per primera vegada al Palau de la Música Catalana a l’alumna d’onze anys Carme Abella.

Al fons Vidiella de l’arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música es conserva la carta de recomanació que la senyora Buenaventura Gálvez va dirigir al mestre Vidiella desde Manila confiant-li a la nena Carme Abella perquè esdevingués alumna seva⁶³.

El rotatiu de la ciutat de Manila *El Ideal*⁶⁴ ens il·lustra breument en aquest punt de la seva biografia:

“Huérfana de padre, vino á Barcelona en 1911 para continuar sus estudios con el gran pianista Vidiella, quien al ver el prodigioso talento de la neófito, se apresuró á inculcarle todo cuanto sabía y podía, que es muchísimo. La educación musical de la niña es obra personal del maestro Vidiella, aunque mucho le ha ayudado la profesora, al mismo tiempo que condiscípula, señorita Carlota Giró”.

Encara no dos anys més tard de la seva arribada a Barcelona Vidiella la presenta al Palau de la Música en un recital amb les següents obres: *Les Hirondelles* de Daquin,

⁶³ *“Manila, 11 de junio de 1911*
Mi buen amigo Vidiella,

Mi amiga la Sra. Viuda de Abella le dará esta carta y le hará una visita en mi nombre: ella le dirá que no olvido sus conciertos donde la admiración que me produjo su maravillosa manera de tocar todavía repercute en mis oídos y en mi memoria.

Con la Sra. Viuda de Abella vá su hija, riquísima criatura de nueve años que es una niña prodigiosa en intención musical, en docilidad y en aplicación, creo firmemente que está llamada á ser una notabilidad; yo le ruego que usted se haga cargo de su educación musical y sea usted el consejero de su madre con respecto á un maestro de solfeo; la he enseñado dos años y medio, recordando siempre la escuela que usted enseñó á mis hijas Leonor y Mary y creo que usted la encontrará muy adelantada, salvo lo que pueda atrasar en este mes de viaje.

Aprovecho esta ocasión para reiterarme de usted alta amiga

Buenaventura Gálvez, Viuda de Reyes” al fons Vidiella de l’arxiu de l’orfeó Català-Palau de la Música.

⁶⁴ *El Ideal*. (1913, 13 de maig). “Un prodigio filipino. La genial pianista Carmencita Abella. ¿Por qué no la pensiona al gobierno?”. Manila.

Preludi i fuga de Bach, *Sonata* de Mozart, *Concert en re menor* de Mozart, *Sonata Pastoral* de Beethoven, *Preludi*, *Vals* i *Nocturn* de Chopin, i *Rondo* de Weber.

La *Revista Musical Catalana*⁶⁵ ens assenyala les virtuts de l'alumna Abella:

“La nena Carme Abella, se'ns revelà com un cas insòlit de precocitat musical per la compostura del seu tocar, per la solidesa del seu mecanisme i per la comprensió justa dels autors que'ns féu sentir”. I més endavant escriu: *“Sense veure allí aquell petit cos, s'hauria pogut creure que's tractava d'un artista en el ple domini de ses facultats, madurades ja per l'experiencia”*.

La *Ilustración Artística*⁶⁶ destaca per sobre de tot el sentiment amb què interpreta les obres del programa:

“El caso de la niña Carmen Abella es un caso de precocidad musical verdaderamente portentoso. La pulcritud con que ejecuta, la igualdad y delicadeza de su pulsación, son en realidad admirables, pero lo que más maravilla en ella es el sentimiento con que interpreta los grandes maestros y que demuestra un alma y un temperamento artísticos de todo punto extraordinarios en una niña de su edad”.

La *Veu de Catalunya*⁶⁷ continua dient: *“Es avui la Carme Abella un cas extraordinari d'intuició pianística, i preveiem en ella a la concertista de soca, qual arrel porta ja per temperament. Tocà Daquin, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin i Weber, i, malgrat no servir-se encara del mecanisme del pedal amb l'amplitut que més tard esdevindrà, de memòria, com ho fan els grossos, executà, sense nerviositat, el complet programa”*.

La *Tribuna*⁶⁸ destaca l'enorme satisfacció del seu mestre donat l'èxit del concert:

*“Por su parte el eminente Vidiella, profesor de la ejecutante, no podía ocultar la inmensa satisfacción de que estaba poseído; satisfacción y orgullo naturales, pues ante el triunfo de Carmencita Abella tuvo ocasión, una vez más, de sentir estrechada su mano por las de muchos devotos suyos, que le felicitaron calurosamente, admirando en el maestro indiscutible, á la discípula aventajada, quizás eminencia del maestro”*⁶⁹.

Les esmentades alumnes Dolors Roig i Carme Abella varen oferir nous concerts més endavant. També serà molt interessant que els expliquem i els analitzem per tal de veure l'evolució de la seva interpretació i els nous programes proposats.

⁶⁵ *Revista Musical Catalana*. 1913. p. 129.

⁶⁶ *Ilustración Artística*. 21 d'abril del 1913.

⁶⁷ *La Veu de Catalunya*. 12 d'abril del 1913.

⁶⁸ *La Tribuna*. 16 d'abril del 1913.

⁶⁹ També trobem referències d'aquest concert a *Mundo Gráfico*. 16 d'abril del 1913. / *Excelsior*. (1913, 30 de maig). “Carmencita Abella Carlotta”. Decenario Ilustrado. Año IX, núm. 256. Manila. / *La Actualidad*. 19 d'abril del 1913. / *El Noticiero*. 15 d'abril del 1913. / *La Vanguardia*. 13 d'abril del 1913.

Així veiem com Dolors Roig va oferir un recital l'any següent, el 1912, al Círculo Artístico⁷⁰. I, més endavant, l'any 1914 va tocar novament al Palau de la Música Catalana⁷¹.

La *Revista Musical Catalana*⁷² explica que Dolors Roig no oferia cap recital de piano desde que es va donar a conèixer l'any 1911 també al Palau de la Música Catalana. Sens dubte obviava el concert ofert l'any 1912:

“La petita artista, després de son primer triomf, lluny de prodigar-se (diguem-ho clar: de fer-se malver) amb exhibicions en les quals se serveix més la vanitat que l'art, se tancà novament en sa cambra d'estudi, i no n'ha sortit fins que ha estat ben segura d'haver donat un pas endavant”.

El concert, que va tenir lloc el nou de març del 1914, es va obrir amb la interpretació de les *Variacions i fuga sobre un tema de Haendel* de Brahms; seguidament a la segona part es va interpretar la *Sonata op. 31 núm.3* de Beethoven; finalment a la tercera part s'hi van incloure obres de Chopin –*Nocturn en re bemoll major, Estudi en re bemoll major, Estudi en do sostingut menor-*, de Max Reger –*Humoresca-*, de Fauré –*Barcarola op. 26 núm. 1-*, de Liszt –*Au bord d'un source-*, i de Schubert-Liszt –*Serenata i El rei dels verns-*.

Es destaca la gran capacitat de concentració de la pianista, doblement meritòria tenint en compte la seva edat, unida a l'excel·lència del seu mecanisme i a la fermesa de la seva pulsació.

*La Vanguardia*⁷³ fa una crònica del concert tot descrivint les obres del programa interpretat i la manera de dur-lo a terme. Aquí en reproduïrem un fragment, el que fa referència a la primera i segona parts dels programa:

⁷⁰ Tenim referències del recital al Círculo Artístico a: *La Tribuna*. 19 de març del 1912. / *Mundo Gráfico*. 3 d'abril del 1912. / *Nuevo Mundo*. 18 de març del 1912.

⁷¹ A més de les referències a la premsa del concert que seguidament s'esmentaran, trobem també les següents al·lusions: *La Gaceta de Cataluña*. (1914, 14 de març). “Recital de piano Dolors Roig en el Orfeó Català”. / *La Actualidad*. 28 de març del 1914.

⁷² *Revista Musical Catalana*. 1914. p. 123.

⁷³ *La Vanguardia*. 10 de març del 1914.

“Desde las primeras notas, en unas variaciones y fuga de Brahms, sobre un tema de Haendel, nos descubrió la señorita Roig la educación admirable de sus dedos, la limpidez de su mecanismo. Una suma pulcritud en el fraseo, una sonoridad precisa fuimos notando sucesivamente en la Lolita Roig.

Luego en la Sonata op. 31, núm. 3, de Beethoven, cuyo minueto contiene una delicadísima feminidad, repartió por encima del teclado un caudal de sentimiento juvenil y se nos apareció la artista de porvenir radiante. ¡Lo que será esta niña cuando adquiera fuerza, cuando logre comunicar á su música un poco más de vigor y el sentimiento se pase de una primavera incipiente á la madurez estival!”

També trobem la referència d'aquest concert a la secció “Notas Musicales” de *Las Noticias*⁷⁴ signat per Robert Goberna.

“Su trabajo es verdaderamente copia exacta del que siempre ha ostentado su maestro, ella está aleccionada con sólida base pianística, y en su espontánea imitación, es el mismo Vidiella quien pulsa el teclado, porque es verdaderamente admirable la gradación con que matiza; con la flexibilidad de su mano, dibuja variedad de colores en el timbre del piano, resultado asequible solamente con la experiencia y ejercicio de muchos años; pero la señorita Roig, vence con gran seguridad las combinaciones de los pedales y secundada por una digitación segura y brillante aborda los pasajes más comprometidos, resolviéndolos con pasmosa facilidad.

Todo en ella evidencia una dirección sólida”.

Aprofundint ja en el programa, entre d'altres consideracions Goberna escriu que Roig en la *Barcarola op. 26 núm. 1* de Fauré, fa un gran treball de pedals. A més escriu que el treball dels estudis de Chopin que va interpretar va ser molt ajustat. Així, per exemple, de l'*Estudi de sextes en re bemoll*⁷⁵ diu:

“Aparte de su dominio mecánico, lo matizó con una soltura admirable, propia solamente de los grandes artistas, porque este estudio ofrece un escollo digno de atención; toda su mecánica, en la mano derecha está compuesta en la base de sextas; en ciertos momentos estos intervalos se alteran ó se modifican; su velocidad dificulta la ejecución, y la dificultad principal consiste en no arpeggiar ningún periodo de las indicadas sextas y demás intervalos; los sonidos han de darse simultáneamente y con exactitud melódica, de lo contrario el estudio estaría fuera de su rigurosa órbita; pues esta dificultad que en este estudio á tantos compromete, la señorita Roig la vence jugando y sin el menor esfuerzo”.

“Es quizá de las alumnas de nuestro estimado maestro la que con más fidelidad recoge esta riquísima herencia de arte sublime, de estos secretos de pulsación y de estos riquísimos matices que surgen de los pedales cuando los combina el maestro Vidiella,

⁷⁴ *Las Noticias*. 12 de març del 1914.

⁷⁵ *Estudi en re bemoll major op. 25 núm. 8* de Chopin.

herencia proporcionada por el maestro á muchos, pero recogida por pocos, porque en arte sucede que son muchos los llamados y pocos los escogidos.

Nuestra más entusiasta aplauso al maestro y á la discípula”.

*La Veu de Catalunya*⁷⁶ aporta aquest comentari:

“Des d’anit, la Dolors deixava d’ésser la deixeble del mestre Vidiella, que entre amics i coneguts passaven de gracia una bona estona al seu costat; les portes anit s’obrien per a tothom i el públic anava a sancionar a la nena pianista. Es per això que com a aital la tractem, la ploma en una mà i l’altra en la consciencia, cosa que li plaurà més que la cortès salutació d’alumna d’Academia”.

Per acabar amb aquest apartat dedicat als recitals de presentació també tenim el testimoni de l’alumna Enriqueta Marcé que amb només quinze anys va oferir un recital de piano al Teatre de Novetats el maig del 1902⁷⁷. El programa del concert va ser: *Variacions Paganini op. 35* de Brahms, *Sonata* de Scarlatti, *Polonesa* de Liszt, *Gavota* de Bach, *Sonata op. 2* de Beethoven, les obres “*Au Soir*”, “*Reverie*” i “*Oiseau prophet*” de Schumann i un *Nocturn* de Chopin.

5.3 ALTRES ALUMNES DESTACATS

Els concerts dels deixebles de Vidiella van seguir periòdicament al llarg de la seva vida com a professor de piano. I la veritat és que tal i com comenta Joan Salvat en el seu magnífic article sobre Vidiella “*impossibilitats de citar-les totes, esmentarem només la successiva aparició de cada nou deixeble, demanat excusa de les omissions que siguin notades*”.

En l’escrit de Salvat que seguidament reproduïrem efectivament hi ha omissions, però tot i aquesta circumstància, és molt representatiu per mostrar el bagatge de l’escola de Vidiella i la gran quantitat de presentacions en públic dels seus alumnes que s’anaven duent a terme.

⁷⁶ *La Veu de Catalunya*. 10 de març del 1914.

⁷⁷ *Catalunya Artística*. (1902, 25 de maig). “Concert Enriqueta Marcé”. / *La Ilustración Artística*. 25 de maig del 1902.

“Durant l’Exposició Universal, celebrada l’any 1888, en Santiago Montguió i el que sotscriu aquest modest treball, donaren allí repetides audicions a dos pianos en la Secció francesa; en 1890, en Joan Gay donava un recital al Palau de Ciències; en 1892, la Srta. Llovera es feia sentir en els concerts de l’Associació Musical de Barcelona; a l’any següent, N’Angelina Kolb cooperava en els mateixos concerts, i en Conrad Fontova, amb el seu germà Lleó, violinista, tocava en el Principal; en 1895, apareix N’Enric Montoriol a l’Ateneu, i dos anys més tard dona un concert públic en el Teatre Líric; aquest mateix any de 1897, en Joaquim Nin és aplaudit en un recital celebrat a l’Ateneu; un any després, fa sentir-se N’Artur Marcet en la Sala Estela, i en 1901, Na Montserrat Camps toca en el Círcol Artístic; en 1902, N’Enriqueta Marcè dona un concert en el Teatre Novetats; a l’any següent, el nom de Na Mercè Torras Monteis figura en els programes del Centre Artístic Musical; en 1904 quatre nous deixebles es donen a conèixer: en Nadal i Na Concepció Darné a l’Ateneu; en Monfort al Círcol de Propietaris de Gràcia, i na Dolors Ferré al Círcol Artístic; Na Carlota Campins, Na Josefina Aguadé, Na Carme Aznar i Na Felicitat Maqueda apareixen l’any següent a l’Associació Wagneriana, al Círcol Artístic Musical, a la Sala Estela, i al Foment del Treball Nacional, respectivament; en 1907, en Joan Marlet toca en el mateix Foment; en 1908, en Blai Net dedica un recital als socis de l’Orfeó Català, i als socis del Centre Autonomista Na Madalena Bassedas, l’any següent. No menys de sis deixebles nous presenta En Vidiella l’any 1910: Na Càndida Palau, a l’Orfeó Català; Na Carme Cortés i Na Ivonne Rettmeyer, a l’Ateneu; En Puigcarbó i En Ferràn Ardèvol, en el Palau de la Música Catalana, i en Lluís Bonaterra, en el Faians Català. En 1911, dona un recital N’Ezequiel Martín a l’Associació Musical, i na Dolors Roig un altre en el Palau de la Música, així com Na Maria Salomé Quintilla a l’Ateneu; el mateix deixeble Martín comença l’any següent a l’Institut de Cultura de la Dona la tanda de conferències-concerts historiant l’evolució del piano a través de les obres escrites per al propi instrument; també es fa sentir, el mateix any, a la Casa d’Amèrica, na Carme Santaella; al Palau de la Música Catalana hi donen en 1913 tres recitals, respectivament, la nena Carme Abella, Na Carme Montoriol, neboda del concertista N’Enric Montoriol, i en Segundo Pagès, avui en terra estrangera, proclamant les excel·lències de l’escola Vidiella; també a Costa Rica fa un brillant debut Na Maria E. Mayoral; per fi, aquests dos darrers anys tocaren al Foment Na Isabel Robira i Na Joaquina Pujol, i, un mes abans de la mort del mestre, una altra deixeble encara, Na Conxita Poblet, obtenia a Montblanc un entusiasta acolliment”⁷⁸.

Joan Salvat ens explica que Vidiella a més de formar a grans pianistes “ensems procurava descobrir les aptituds especials de cada deixeble per inclinar-lo envers l’ideal que més l’esperonava”⁷⁹.

Així, d’aquesta manera, trobem que el seu alumne Lluís Millet va “esplaiar el seu geni en la interpretació de les obres corals” i en la composició. Recordem aquí que Lluís

⁷⁸ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

⁷⁹ Ibidem.

Millet i Pagès⁸⁰ va compondre l'obra per a piano *Catalanesques* l'any 1891 que va estrenar el propi Vidiella dins els concerts històrics d'aquell mateix any. Lluís Millet, però, serà per sempre recordat per haver estat el fundador i primer director de l'Orfeó Català.

Els seus també alumnes Joan Gay⁸¹, del qual Vidiella en va interpretar en alguna ocasió les seves *Cançons originals* per a piano, i Enric Morera⁸², també es van encaminar cap a la composició. Juntament amb Lluís Millet, van prendre com a model de composició el del mestre Francesc Alió.

Al llarg de la seva vida com a professor de piano nombrosos alumnes van acostar-se a París per perfeccionar el seu art, tal vegada com el mateix Vidiella va fer durant el seu aprenentatge. En aquesta faceta, trobem, entre d'altres, als següents alumnes: Lluís Bonaterra⁸³, Enric Montoriol-Tarrés⁸⁴, Joaquim Nin⁸⁵, Josep Sentís⁸⁶, Gonzal Tintorer⁸⁷ i, fins i tot, Salvat ens comenta que Maria Lluïsa Guerra també havia fet una estada “*victoriosa*” a París⁸⁸.

Tots aquests deixebles van destacar per ser uns grans concertistes. Ja tenim testimonis dels seus primers triomfs a Barcelona abans d'empendre la seva marxa cap a París al tombant del segle XX.

Joaquim Nin, per donar un exemple, va tenir contacte amb la generació modernista quan era alumne a Barcelona de Vidiella. Els seus companys d'estudis Francesc Alió, Joan Gay, Lluís Millet i Enric Morera, entre d'altres, li oferien les seves obres perquè les interpretés en els seus recitals de piano cada vegada més freqüents.

⁸⁰ Lluís Millet i Pagès (1967-1941).

⁸¹ Joan Gay i Planella (1867-1926). Compositor de cançons i sarsueles i col·laborador de l'Orfeó Català. Va desenvolupar la seva carrera a Catalunya, Cuba i l'Argentina.

⁸² Enric Morera i Viura (1865-1942). Compositor. Màxim representant del Modernisme Musical català.

⁸³ Lluís Bonaterra (1890-1952).

⁸⁴ Enric Montoriol-Tarrés (1877-?).

⁸⁵ Joaquim Nin i Castellanos (1879-1949).

⁸⁶ Josep Sentís (1888-1983).

⁸⁷ Gonzal Tintorer (1890-1969).

⁸⁸ Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. Vegeu annex VI, p. 434.

Joaquim Nin va ser un dels principals artífexs en la recuperació i interpretació de la música antiga a casa nostra. Cal destacar aquí que va ser durant el seu aprenentatge a Barcelona amb Vidiella que Nin va desenvolupar el seu gust per la música de Bach i Scarlatti⁸⁹.

Tant Lluís Bonaterra com Joaquim Nin van esdevenir alumnes a París del professor de piano Moritz Moszkowski a la Schola Cantorum. El mateix Nin va ser professor a l'Escola Cantorum a partir de l'any 1906. Per la seva banda, Gonzal Tintorer va ser deixeble al Conservatori de París del professor Louis Diémer. De la resta d'alumnes de Vidiella que van fer estada a París no hem trobat la referència del centre on van fer-ho.

Conservem la carta de Vidiella dirigida a Gonzal Tintorer abans de partir cap a París l'any 1908⁹⁰. Vidiella li dona els darrers consells:

“Y un cop allà dalt, treballa de ferm y valent. Tens excepcionals facultats per arribar á las alturas que sols alcansan las eminencias del art, y seria de doldre que per cap motiu trenquessis lo camí que induptablement t'aconsellaran la teva dignitat y la teva conciencia. Pren per divisa de la vida la que jo't predico sempre, aixó es salut, art, cultura y diners, ¿Ho sents?

Si ho fas aixís, serás l'orgull lilegitim y consolador dels teus aymants papàs y donarás vera satisfacció al Sr. Vidiella que també t'estima molt”.

Pel que fa a l'alumne Josep Sentís estem en possessió d'una carta dirigida al seu mestre des de Biarritz el setembre del 1913⁹¹. En aquells moments Josep Sentís vivia i treballava a París des de ja feia cinc anys. Explica al seu mestre els progressos que va fent amb l'instrument, dient-li que vol anar-lo a veure a Barcelona i rebre encara algunes classes. Elogia l'escola pianística rebuda del seu mestre.

“Al tornar a Espanya espero, si soch uns dies a Barcelona, pendre algunas lliçons ab el Mestre, que com mes vaig pel mon y mes en sento, y com mes celebritats passen devant meu, mes anyoro”.

⁸⁹ «C'est à cette période barcelonaise que Nin doit le goût de la musique ancienne, notamment en ce qui concerne Bach et Scarlatti. C'est certainement avec Vidiella qu'il a travaillé ces auteurs». A Bergadà Armengol, M. (1997). *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi Doctoral. Université François Rabelais (Tours, França). 1997. p. 214.

⁹⁰ Carta de Vidiella dirigida a Gonzal Tintorer. Data: 28 de juliol del 1908. Fons Gonzalo Tintorer. Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya. Per consultar la carta completa vegeu annex II, p. 355-356.

⁹¹ Carta de Josep Sentís dirigida a Vidiella. Biarritz. Data: Setembre del 1913. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.

“A Paris y a tot arreu, quan me preguntan qui es, a mon parer, el mes gran mestre que he sentit dich ab la mes sincera convicció, que apart Paderewsky, que he conegut y sentit intimament a Paris, el unic que m’ha fet sentir un piano que canta, que te sonoritat y no notas, en fi un piano que no m’aburreix als cinc minuts de sentirlo es el meu Mestre: el meu Mestre modest a qui Deu no perdonarà may de no haber donat unas quantas voltetes pel mon per ensenyar a la nostra glacial y comercial humanitat lo qu’es fer art, art pur y verdader sobre l’teclat. Enfi, passem endevant, car me seria molt facil d’escriure fins dema contre tants tocadors de teclas y tans escalfa tamborets com deya l’Mestre y que tots els dias sento”.

Josep Sentís continua la seva carta parlant de la situació musical que es viu a París en aquells moments. Comenta que el públic parisenc s’ha tornat un esnob i que és extremadament extravagant. Davant d’aquesta situació Sentís decideix fer un gir a la seva carrera: es decanta per la opereta perquè, com molt bé assenyala, *“amb el piano es passa gana i el públic en passa”*. Explica que *“els col·legues busquen els defectes i la gent rica només es guia pels noms coneguts. I a més et fas uns farts d’estudiar!”*. Amb aquesta nova situació, dedicant-se a l’opereta, Sentís fa una petita fortuna i a més els editors volen publicar-li les seves obres. Acaba la carta dient: *“em reservo el piano per a casa meva!”*.

Com anem veient fins ara la relació epistolar que manté amb els seus alumnes al llarg dels anys ens proporciona moltíssima informació de l’escola de Vidiella i del seu mestratge. Es pot dir que es tracta d’un contacte que no s’esborra mai.

Quan els alumnes de Vidiella ofereixen recitals de piano dins i fora de Catalunya, el seu mestre n’està al corrent i n’és particip principal dels seus avenços i èxits. Disposem d’alguns exemples d’aquest contacte epistolar entre professor i deixeble. Així, a mode d’exemple, hem trobat al fons Vidiella de l’arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música cartes dels alumnes Segundo Pagès i Joan Gay quan realitzen gires de concerts a l’estranger, i li expliquen al seu mestre les seves experiències al respecte⁹².

Segundo Pagès, abans d’encaminar-se cap a Viena l’any 1914, ja va oferir un important concert al Palau de la Música Catalana el març del 1913. En aquest recital va interpretar

⁹² Si voleu consultar completes aquestes cartes dels alumnes Segundo Pagès i Joan Gay dirigides a Vidiella vegeu l’annex II, p. 356-362.

obres de Scarlatti, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, i dels aleshores contemporanis Saint-Saëns, Debussy i Albéniz⁹³.

En la primera carta⁹⁴ que tenim a les mans, Pagès des de Viena, explica al seu mestre que estudia molt el piano i que ara per ara refusa tocar en públic perquè no es veu encara preparat:

“De mi, poca cosa podré contarle á no ser que le diga que estudio mucho y que detesto por ahora toda ridicula é inoportuna exhibición”.

Un dels grans avantatges d'anar a ciutats com Viena, així com a París, és la gran vida cultural que s'hi respira: existeix la possibilitat d'assistir a importants concerts. Pagès aprofita aquestes oportunitats que li brinda la ciutat de Viena, a més de conèixer i escoltar a grans músics. D'entre ells destaca a Pau Casals.

“Oigo ademas, casi todos los días á las más grandes celebridades musicales: la ultima que he oido ha sido a Grünfeld el cual tocó con gran delicadeza, composiciones de Mozart, Golmark y muchisimas más fuera de programa á causa de los incesantes aplausos. He aquí un pianista delicioso, incomparable!

El artista que produce en Viena (y en todo el globo) enorme sensación, es Pablo Casals. Jamás en mi vida, excepto un gran pianista catalán que se llama Sr. Vidiella, he oido cosa tan extraordinariamente bella! ¡He aquí con lo que sueño, este es el verdadero arte!”

El set de gener de l'any 1915 Pagès dóna un concert a la “Mittlerer Konzerthaus Saal” de Viena. El programa del concert és el següent:

Sonata de Scarlatti-Sauer, Minuet de Schubert, Preludi i fuga de Bach, Gavota de Gluck, Preludis, Marxa fúnebre, Vals op. 64 núm. 2, Berceuse, Estudi de terceres op. 25 núm. 6 i Polonesa op. 40 núm. 1 de Chopin, T'estimo i Nit d'estiu de Grieg, Clar de lluna en el mar de Francesc Alió, Cracoviana fantàstica de Paderewski, Astúries i Triana d'Albéniz.

⁹³ Recital de piano de Segundo Pagès Rosés el 28 de març del 1913 al Palau de la Música Catalana: Scarlatti: *Sonata en re*/ Beethoven: *Sonata op. 81a “Les adieux- L'absence- Le retour”*/ Schumann: *Sonata op. 11*/ Chopin : *Estudis en sol bemoll i en terceres*/ Schumann-Liszt : *A ma fiancée*/ Debussy : *Clair de lune*/ Albéniz : *Evocación*/ Saint-Saëns : *Tocatta*.

L'anuncien els següents rotatius: *Ilustración Católica. Hormiga de Oro*. 19 d'abril del 1913. / *Nuevo Mundo*. 1 de maig de 1913. Revista de Buenos Aires. Año XX. Núm. 1008. / *Mundo Gráfico*. Maig del 1913. / *La Tribuna*. 27 d'abril del 1913. / *Revista Musical Catalana*. 1913. p. 129-130.

⁹⁴ Carta de Segundo Pagès a Vidiella. Viena. Data: 7 de maig del 1914. Arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música. Vegeu annex II, p. 356-357.

Després de la seva actuació Segundo Pagès no tarda a enviar una carta a Vidiella amb el programa i les crítiques del concert ofert a la ciutat de Viena. D'entre les crítiques destaca la que va sortir al *Reichspost*⁹⁵ vienès:

“El célebre pianista Wilhelm Backhaus ha dado nuevamente en Viena un concierto el día 14 del actual en la “Mittlerer Konzerthaus Saal”. Hizo prodigios de fuerza y de virtuosidad. ...En la interpretación de Chopin y Schumann se le notó una sequedad desagradable.- No sucedió así con otro pianista, hasta ahora desconocido en Viena, D. Segundo Pagés Rosés, español, el cual posee un gran sentimiento y delicadeza. Así lo demostró en la interpretación de Chopin, Grieg, Paderewsky y algunas páginas aquí desconocidas de Alió y Albéniz. Que también domina la música clásica lo demostró ejecutando de una manera perfecta, acabada, obras de Scarlatti-Sauer, Beethoven, Bach y Gluck. Es un extraordinario artista que seguramente cuando vuelva obtendrá un general reconocimiento”.

En aquesta carta⁹⁶ Pagès alaba els ensenyaments rebuts pel seu mestre i li manifesta la intenció de tornar a rebre lliçons de piano quan retorni a Barcelona.

“Li aseguro estimat Mestre que gracias als sabis consells que de vostè he rebut y al gran estudi em vaig fent un pianista. Molts en sento, cap com vostè. Estic esperant la pensió. Per mes que vostè ja ho sap li diré que si un no logra ferse un nom que sobrepugi á tots es imposible el mes petit exit material. Avant y fora. Li puc assegurar per boca del mateix empresari que en Pau Casals (vostè sap que és núm. 1) se li han pagat á Viena nets set mil vuit-centes coronas que tenen mes valor que les peles- aixó sí, els altres no guanyen ni per els viatjes- Avant y fora-

Pianistes com 45. Jo els he sentit á tots y creguim se ont puc (am l'estudi continu) arrivar.

He canviat totalment d'aspecte com á home y com artista diuen que he progresat molt. Pero tot ho dec á vosté que consti! Y encara em donara llisons. –Oh Viena- El país de la música!”

Més endavant Pagès li explica al seu mestre en una nova carta postal⁹⁷ el ferm propòsit d'oferir un concert amb vint-i-dos compositors diferents en el programa. Li transmet amb aquesta carta l'entusiasme que sent pels compositors clàssics, cosa que en gran mesura es deu als ensenyaments rebuts pel seu mestre Vidiella, i també li explica que ha

⁹⁵ F. Ritter G. Von Bergheim. *Reichspost*. 27 de gener del 1915.

També hi va haver crítiques a: *Wiener Abendpost*. 9 de gener del 1915. / *Deutsches Volksblatt*. 8 de gener del 1915. / *Wiener Extrablatt*. 10 de gener del 1915.

⁹⁶ Carta postal de Segundo Pagès a Vidiella. Viena. Data: 23 de gener del 1915. Arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música. Vegeu annex II, p. 357.

⁹⁷ Carta postal de Segundo Pagès a Vidiella. Viena. Data: 1 de març del 1915. Arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música. Vegeu annex II, p. 357-358.

millorat molt la seva interpretació pianística tenint en compte que ha fet desaparèixer els moviments i els gestos innecessaris.

“Estimadíssim mestre: he tingut el gust de rebre la seva postal de felicitació pel concert. Res! Avant y fora! Ara em proposo avans de que vingui á visitarnos el calorós petó, de donar un concert de la extensió de dos. Vint-i-dos compositors diferens y entre ells les sonates op. 7 de Beethoven, la de Chopin y el Carnaval de Schumann. Mozart, Haendel, Bach, Schubert. Oh quin entusiasme tinc pels clàssics. Totes aquelles nerviositats y gestos escentrics he lograt á costa de constancia ferlos desaparèixer.- Viena es la Patria dels Clàssics, el public es de una profundor immensa aquí es compren lo gran. Lo mateix que el de nostra aymada Barcelona. No dubti que toco á Viena am la mateixa tranquilitat que quant estic sol, malgrat tot això ja tremolo una miqueta per quant me las tingui de veurer amb el nostre publich”.

Finalment disposem d’una carta postal des de Budapest que data del vint d’octubre del 1915. Pagès encara no coneix la mort del seu mestre, pel que es desprèn de la seva carta. En ella li anuncia concerts i col·laboracions futures amb la Fil·larmònica de Budapest.

Per la seva banda, l’alumne Joan Gay i Planella, del qual ja hem vist que a més de concertista de piano també es va decantar cap a la composició, va realitzar una gira de concerts per Llatinoamèrica l’any 1915.

Joan Gay es lamenta que fa d’acompanyant d’un violinista⁹⁸ i que li agradaria fer concerts de piano en solitari.

“Ara bé, si’s mira la cosa com s’ha de mirar, s’ha de veurer que cada dia aniré perdent mes la meva personalitat si segueixo fent d’acompanyant d’un violinista, qu’encara que a n’aqueix puesto tothom me respecta i m’aplaudeix, no es el qu’haig d’ocupar i que encara que no sigui mes que per lo que he fet avans, mereixo (modestia apart) una cosa de més importancia artística encara que sigui menos retribuïda”⁹⁹.

Tot i això, Gay té la vista posada en tornar a Barcelona. Vol deixar la vida “bohèmia”, com ell mateix l’anomena, i establir-se definitivament.

“Si mes endavant hi fet un petit recó triaré un punt ahont pugui instalarme, amb residencia definitiva, i em dedicaré a l’ensenyança i a la composició sense pensar en córrer més món. Si això ho pogués realisar podria arriar a sentirme casi felis, doncs sento enveja dels que tenen la seva casa i una familia seva, que encara que jo ho hagi perdut cuant ho he tingut, puc tornarho a tenir encara que sigui a les meves velleses.

⁹⁸ El violinista porta el cognom de Dalmau.

⁹⁹ Carta de Joan Gay a Vidiella. Asunción (Paraguay). Data: 16 de juliol del 1915. Arxiu de l’Orfeó Català-Palau de la Música. Vegeu annex II, p. 361-362.

La vida d'aventures me va cansant i si bé s'hi troba algun atractiu, sempre se sent una anyorança irresistible.

Es una vida artificial que acaba per perdre la sensibilitat i l'amor a les persones i a les coses, a les que la segueixen gustosos i en canvi ha de proporcionar desesperos i fortes contrarietats a n'els que tenen de soportarla a la força.

La meva anada a Catalunya m'ha fet canviar molt i m'ha despertat tots aquells recorts del temps que jo vivia tant content a Barcelona sense pensar mes que en el meu art i en el meu raconet de casa, ahont vaig malgastar tant carinyo i vaig forjar-me tantes ilusions. Veig que soc com aquells malalts que sembla que s'han curat i que no tenen cura. La meva vida de bohemí és contra els meus sentiments i desitjos i si li feta tant temps ha sigut amb el proposit de oblidar coses de canviar de manera de ser, treball inútil, perquè veig que soc com avans i que cada dia sento més l'haber tingut de canviar de vida”¹⁰⁰.

També parla de la situació econòmica que està vivint durant la gira de concerts. Es percep que un dels consells que li ha donat prèviament el seu mestre és que “*pensi amb els diners*”.

“Estimat Mestre: Vaig rebre la seva última, (y primera, perquè l'anterior no l'he rebuda encara) en la que m'heu dit que pensi amb els diners: ¡ay Mestre! Van tant escassos avui, que casi lo millor es no pensar hi. Gracias que poguem anar tirant, qu'es lo que m'passa a mi, fins a veurer com acaba aquesta ditxosa guerra. De totes maneres mentres no es posin millor les coses, aniré aguantant la meva situació, que vista de material es bastant acceptable”¹⁰¹.

Hi ha alumnes de Vidiella que no destaquen precisament per haver ofert concerts, o gires per l'estranger, però sí per haver estat transmissors de l'escola pianística del seu mestre. Aquest és el cas de l'alumna Carlota Giró i Estela.

Efectivament, no hem trobat concerts protagonitzats per l'alumna Carlota Giró. De fet, les seves alumnes Maria Salomé López Quintilla i Isabel Rocha Barral ens han explicat que no en va arribar a realitzar mai. Però es pot dir que va ser la mà dreta de Vidiella. Va exercir de professora assistent de Vidiella els darrers anys de la seva vida, i va ser la fundadora i impulsora de l'Escola Vidiella a Barcelona arran de la seva mort. Per tant es converteix en l'hereva del mestratge de Vidiella.

¹⁰⁰ Carta de Joan Gay a Vidiella. Sao Borja (Brasil). Data: 18 de juny del 1915. Arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música. Vegeu annex II, p. 359-360.

¹⁰¹ Carta de Joan Gay a Vidiella. Asunción (Paraguay). Data: 16 de juliol del 1915. Arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música. Vegeu annex II, p. 361-362.

Hem pogut consultar les cartes que Vidiella va dirigir a Carlota Giró els estius des de l'any 1906 a l'any 1912¹⁰². Moltes d'aquestes cartes ens ajuden a comprendre part de l'ideari pedagògic de Vidiella, la seva estreta relació amb els alumnes- en aquest cas amb l'alumna Carlota Giró- i les qualitats que elogia en ells.

En la carta de l'estiu del 1906 apreciem el fet que l'alumna Carlota Giró estudiava amb molt d'entusiasme durant l'estiu seguint escrupolosament les indicacions del seu mestre. Vidiella li escriu: *“hace usted muy bien preocupándose del dominio absoluto de las piezas que tiene actualmente en estudio”*.

També constatem que el mestre Vidiella aprofita molt bé la temporada d'estiu per a treballar el repertori dels propers concerts, i sobretot per a descansar de l'intensa activitat docent que exerceix durant l'any. Veiem també com aquest període d'estiu es perllonga fins a l'octubre. En la majoria de les cartes apunta Vidiella que el seu retorn a Barcelona es durà a terme entre els dies quinze i vint de setembre per reprendre les classes a l'octubre. Ens trobem amb un espai de temps prou ampli com perquè pugui existir aquesta comunicació per carta entre professor i alumne.

En una altra carta Vidiella escriu: *“La adhesión y el afecto de los discípulos constituyen la mejor recompensa para el maestro”*. Demostra una vegada més els lligams afectuosos que uneixen Vidiella amb els seus deixebles, la seva relació d'absoluta confiança. Vidiella elogia les qualitats de la intel·ligència i la constància que es donen en la seva deixeblla Carlota Giró. Apunta també que el treball que efectua és minuciós i que la seva interpretació és duta a terme a consciència, qualitats totes elles novament dignes dels majors elogis.

¹⁰² Ens les ha deixat consultar, molt generosament, Isabel Rocha. Arxiu Isabel Rocha i Barral. Podeu consultar-les completes a l'annex II, p. 362-368.

L'estiu del 1908 Carlota Giró escriu al seu mestre explicant-li que no treballa prou el piano. Vidiella la contesta alenant-la i tranquil·litzant-la amb aquestes paraules:

“El maestro tiene el deber de predicar con el ejemplo y yo confieso que á pesar de mis buenos propósitos desde mi salida de Barcelona me siento dominado por una pereza invencible, malsana y estoy convertido en un verdadero haragan. Puede V. pues, quedar tranquila; mi boca no formulará ninguna queja; al contrario; cuente con mi aplauso incondicional”.

El 26 de setembre de l'any 1908 Vidiella contesta una carta al pare de la Carlota Giró. Està totalment d'acord amb ell que és una bona idea que la Carlota comenci a exercir de professora:

“Desde luego puedo asegurarle que coincidimos en absoluto con respecto á creencia que V. tiene de que enseñando se aprende y por lo mismo, haré cuanto pueda para que su hija, mi predilecta discípula, se convenza prácticamente de la verdad que entraña nuestro comun aserto”.

Vidiella afirma que la personalitat artística de Carlota Giró seria admirablement perfecta si no fos pels *“rezelos y temores que la asaltan de vez en cuando, hijos todos ellos de su exquisito y refinado temperamento”*.

L'estiu del 1909 Carlota Giró ja està dedicada a l'ensenyament dels alumnes de Vidiella que ell mateix li ha confiat. Exerceix d'assistent del mestre durant aquest període. Veiem com la comunicació entre Giró i el seu mestre és més estreta que mai: aquesta vegada cal comentar fil per randa quina està essent l'evolució dels deixebles confiats a la Carlota.

Davant del supòsit d'un alumne que fa cas omís a les indicacions de Giró, Vidiella és taxatiu :

“Si la senyoreta Pijoan, portada per malsanas pretensions, no fa lo que deuria, pitjor per ella. Ni Deu, ni tú ni jo hi tenim cap culpa. Deu li dona cervell pera fer be las cosas; jo, vaig donarli la meva millor deixeble per mestre y tu noblement li donas tot lo que saps. Allá ella...”

¿Enténs lo consell?”

També l'any 1909 Vidiella escriu al pare de Giró responnent-li una carta seva anterior. Vidiella exterioritza en aquesta carta: *“algo de mi manera de dirigir y encauzar las diversas aptitudes de mis educandos”*.

“Dedicados esos al arte de interpretar la música, tan distinto del arte de componerla, procuro infiltrar en su espíritu un casi religioso respeto hacia las obras escogidas, porque creo que su mas elevada misión ha de ser siempre la de indentificarse con los pensamientos del autor y transmitirlos íntegros á sus oyentes. Creo también que no puede el intérprete (según mi sentir) reducirse á los estrechos límites de una escuela musical determinada y mantenerse sistemáticamente alejado de orientaciones mas ó menos atrevidas.

Como el actor, ha de poseer un repertorio nutridísimo y de variadas tendencias. Al intérprete corresponde el estudiar, analizar asimilándose honradamente estilos y conceptos y propagar, difundir, generalizar el conocimiento de las obras. El autor es, por consiguiente, el único responsable de su creación”.

Ens n'adonem també en aquesta carta com la col·laboració estreta dels pares en l'educació dels seus fills, el seguiment a casa del seu treball, fan que l'evolució i els resultats siguin més grans i profitosos.

“Lo cierto y positivo es que si todos los padres de mis discípulas poseyeran la vasta ilustración de V. y concedieran á sus hijos el fervoroso cariño que V. profesa á los suyos, los resultados que en la educación de sus alumnos obtendrían todos los maestros serían doblemente fructíferos y provechosos”.

També en aquestes cartes amb Carlota Giró es tracten temes tècnics de l'ensenyament pianístic; en aquest cas en concret es parla de la forma com es distribueixen les figures dels trinitats en un concert de Mozart per a piano i orquestra que està estudiant una alumna.

“Queda aprobada tu idea de distribuir las figuras de los trinos del concierto de Mozart, en la forma que me indicas,

Nuestra querida y simpática Carmen podrá indudablemente estudiarlos con notoria ventaja: tu interés y tu buen celo habrán logrado que el trabajo sea menos árido y más provechoso”.

Quan Carlota Giró funda l'Escola Vidiella, després de la mort del mestre, s'envolta de grans alumnes de Vidiella per continuar el seu magisteri.

Els aleshores concertistes Blai Net i Concepció Darné¹⁰³, alumnes de Vidiella, també van col·laborar estretament amb l'escola recentment fundada per Carlota Giró. Com veurem més endavant, el primer jurat que es va constituir per a l'examen de "revàlida" de l'alumna Concepció Rocha el formen Blai Net, Concepció Darné i Lluís Millet. Carlota Giró confia plenament en el seu criteri i els atorga d'alguna manera la plena capacitat per valorar i qualificar el treball realitzat a l'Escola Vidiella en aquells primers anys.

Blai Net i Sunyer¹⁰⁴ va ser un gran concertista de piano i un gran pedagog. Mentre el mestre Vidiella dirigia els seus estudis pianístics, va protagonitzar diferents concerts a Barcelona. Podem citar, entre d'altres, el que va oferir el 1908¹⁰⁵ al Palau de la Música Catalana amb obres de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Debussy, Ravel i les primeres audicions a Barcelona d'obres de Deodat de Séverac i Ernest Chausson.

La *Revista Musical Catalana*¹⁰⁶ assenyala a propòsit d'aquest concert que:

"Les Variacions serioses de Mendelssohn, els estudis de Chopin y alguns números dels compositors moderns de l'escola francesa ressortiren sobre tot per l'intenció y bon gust ab que foren dits".

L'any 1910¹⁰⁷ va actuar novament al Palau de la Música Catalana juntament amb els pianistes J. Gibert i J. Ferrer amb, entre d'altres, obres per a tres pianos i orquestra.

¹⁰³ En altres documents el cognom és Darner.

¹⁰⁴ Blai Net i Sunyer (1887-1948).

¹⁰⁵ Concert de Blai Net al Palau de la Música Catalana. 13 de juny del 1908. Les obres interpretades varen ser:

Bach: *Gavota en sol menor* i *Preludi i fuga núm. 5*/ Beethoven: *Sonata núm. 12 op. 26*/ Mendelssohn: *Variacions serioses op. 54*/ Schumann: *Toccata*/ Chopin: *Nocturn op. 9 núm. 3*, *Estudis op. 25 núm. 10 i 12*/ Debussy: *Preludi*, *Sarabanda* i *Toccata*/ Ravel: *Jeux d'Eau*/ D. de Séverac: *Le Chant de la Terre*- primera audició-/ E. Chausson: *Forlane*- primera audició-. *Revista Musical Catalana*. 1908. p. 115.

¹⁰⁶ *Revista Musical Catalana*. 1908. P. 115.

¹⁰⁷ 1910, 24 d'abril Palau de la Música Catalana: Concert per a tres pianos i orquestra. Blai Net, J. Gibert, J. Ferrer.

I

Bach: *Concert en do menor per a tres pianos i orquestra* (Vivace, Adagio, Allegro)

II

Schumann/ Debussy: *Estudis en forma de canon per a dos pianos*

Debussy: *L'après-midi d'un faune, per a dos pianos*

També és necessari recordar el concert que va oferir el 1913¹⁰⁸ també al Palau de la Música amb obres de Weber, Chopin, Schumann, Moszkowski, Albéniz i la primera audició d'una obra de Marticristià.

La *Revista Musical Catalana*¹⁰⁹ ens explica el bon moment pianístic que vivia Blai Net en aquells moments:

“En la sala d’audicions íntimes, sentírem, el dia 13 d’abril, un altre deixeble del mestre Vidiella: en Blai Net. Mes aquest té ja guanyada una victòria important amb sa recent excursió a l’Amèrica del Sud: és ja un pianista desfogat, i cal classificar-lo, per tant, entre’ls concertistes de carrera. (...) En Net posseeix qualitats de primer ordre que li fan augurar una carrera brillant. Voluntariós i aimant de l’estudi, és de la fusta dels bons pianistes: no és temerari, així, predir-li un lloc entre’ls primers concertistes de la terra. Entre’ls que comencen, és en Net un dels més ben dotats, i, amb perseverància, arribarà allà on se proposi”.

El 1917 Blai Net participa en l’homenatge que es fa al seu mestre Vidiella al Palau de la Música Catalana. En aquest homenatge també hi participa l’alumna Concepció Darné¹¹⁰.

Concepció Darné i Dalmau ja a l’any 1906¹¹¹ es va presentar a l’Associació Wagneriana per oferir un recital de piano amb obres d’una gran novetat: la *Isle Joyeuse* de Debussy, els *Jeux d’eau* de Ravel i l’*Islamey* de Balakirev. A més va tocar l’*Andante amb variacions* de Haydn i la *Fantasia en do major* de Schubert.

“Y al final de la sessió, quan se presentà ab son mestre en Vidiella, fou una ovació llarga y xardorosa la que esclatà en tota la sala”¹¹².

Saint-Saëns: *Variacions sobre un tema de Beethoven per a dos pianos*

III

Mozart: *Concert en fa per a tres pianos i orquestra* (Allegro, Adagio, Rondo).

¹⁰⁸ Concert de Blai Net al Palau de la Música Catalana. El 13 d’abril del 1913. Les obres interpretades varen ser:

Weber: *Sonata en la bemoll op. 39*/ Chopin: *Concert per a piano i orquestra en fa menor op. 21* (el segon piano a càrrec de Carme Ramonacho) / Schumann: *Noveleta op. 21 núm. 6*/ Moszkowski: *Espurnes*/ Albéniz: *Evocación, El Puerto i Triana*, de la *Suite Iberial*/ Marticristià: *El Convent i Pamplona*- primera audició-.

¹⁰⁹ *Revista Musical Catalana*. 1913. p. 130.

¹¹⁰ Homenatge a Vidiella el 3 de juliol del 1917.

¹¹¹ Recital de piano de Concepció Darné a l’Associació Wagneriana. 26 de gener del 1906.

¹¹² *Revista Musical Catalana*. 1906. p. 33.

Més endavant tenim constància d'un concert de Concepció Darné a l'Ateneu Barcelonès l'any 1911¹¹³ amb les següents obres en el programa: *Caprici* d'Scarlattini; *Le Rappel des oiseaux* de Rameau; *Preludi*, *Sarabanda* i *Toccatà* de Debussy; *Sonata en fa sostingut menor* de Schumann; *Aria* de Franck; *Silhouetten 4 i 6* de Max Reger; *Encantament del foc* de Wagner-Liszt¹¹⁴.

Després de la mort del seu mestre els recitals de piano varen continuar. Cal destacar el concert que va protagonitzar l'any 1918¹¹⁵ al Palau de la Música Catalana, recital organitzat per l'Escola Vidiella i del qual en parlarem més endavant.

Sempre que Darné es presenta en concert la crítica elogia en ella l'escola pianística rebuda i el segell distintiu de la mateixa. Vicenç Maria de Gibert¹¹⁶, en aquest sentit, uns anys més tard fa la crònica d'uns concerts oferts a Frankfurt per Concepció Darné¹¹⁷. El mestre Lamote de Grignon va sol·licitar la cooperació d'aquesta aleshores reconeguda solista catalana, juntament amb la de la Maria Josefa Reguard.

“Concepción Darné es una pianista de primer orden, cuyo nombre debiera figurar con más frecuencia en nuestros programas. Entre los discípulos de Vidiella y sin dejar de ajustarse al canon de perfección de su escuela, ofrece una personalidad artística de gran relieve. Recuerdo que Vidiella me había dicho de ella algo análogo a lo que decía Beethoven de las interpretaciones de una de sus mejores discípulas, madame Bigot: “Ce n'est pas tout à fait comme moi, mais c'est assurément aussi bien que moi”. Concepción Darné tomó parte en el concierto del día 22, ejecutando el concierto en re mayor de Mozart, maravillosamente acompañada por la Banda. Fue ovacionada por su interpretación magistral de ritmo y expresión; entre los elogios que se le tributaron, véase en la “Frankfurter Zeitung” la enumeración de sus méritos de intérprete: “Claridad, sentimiento, pulsación perlada, suavidad amorosa, cualidades todas dignas del gran maestro de Salzburgo”. En el concierto del día 29 volvió a tocar con la Banda; con las “Noches en los jardines de España”, de Falla, obtuvo un éxito no menos rotundo.

Después de su presentación en la Sala Bach, el presidente del Comité de la Exposición, admirando el valor de las dos concertistas, puso a su disposición la Sala Beethoven para que diesen allí un recital de música española; éste tuvo lugar el 27 de agosto, la vigilia de clausura de la Exposición y constituyó otro triunfo para ambas artistas. (...) Concepción Darné ejecutó páginas características de Albéniz, Granados, Malats, la

¹¹³ Recital de piano de Concepció Darné a l'Ateneu Barcelonès. 24 de maig del 1911.

¹¹⁴ *Revista Musical Catalana*. 1911. p. 144.

¹¹⁵ Recital de piano de Concepció Darné al Palau de la Música Catalana. 17 de febrer del 1918.

¹¹⁶ De Gibert, V. M. (1927, 1 d'octubre). “La Música en la vida de los pueblos”. *La Vanguardia*.

¹¹⁷ Concert de Concepció Darné a la Grosser Saalbau de Frankfurt. 29 d'agost del 1927.

“Barcarola” de Alió, Cançó i dansa de Mompou, y tuvo empeño en interpretar la delicada “Romança” de Vidiella, su maestro”.

5.4 EXPANSIÓ DE LA SEVA ESCOLA

5.4.1 A Barcelona: l’Escola Vidiella

Tot i que la continuació de l’escola de Vidiella es va donar principalment a la ciutat de Barcelona, també trobem alumnes de Vidiella que propaguen la seva escola pianística en altres indrets arreu de Catalunya, Espanya i a l’estranger, especialment a Llatinoamèrica, com ja veurem més endavant¹¹⁸.

A Barcelona tenim fonts documentals que parlen d’“Acadèmia Vidiella” i, per altra banda, fonts que parlen d’“Escola Vidiella”. En tot cas, totes dues denominacions ens serviran per designar la institució pianística que es va fundar a Barcelona després de la mort del mestre Vidiella¹¹⁹.

L’Escola Vidiella es va instituir el 1916, l’any següent a la mort de Vidiella, al Passatge Permanyer barceloní, a la casa on havia viscut el mestre. Aquest edifici era propietat d’uns amics de Vidiella. En un primer moment va ser molt adient establir-hi l’escola tenint en compte que l’espai de l’edifici era força gran. Hi havia diferents estances: una sala més gran amb piano de cua i diferents classes amb pianos verticals.

Carlota Giró juntament amb la mare de Maria Salomé López Quintilla, Maria Salomé Quintilla¹²⁰, van crear l’Escola Vidiella seguint el mestratge del desaparegut Vidiella i els professors, en un primer moment, només podien ser alumnes directes del mestre.

¹¹⁸ Així tenim l’exemple, entre d’altres, de l’alumne Eusebi Bosch i Humet que va dirigir de ben jove l’Escola Municipal de Música de Sabadell així com del deixeble Manuel Dordal que va fundar una escola a Jerez de la Frontera.

¹¹⁹ En l’elaboració d’aquest punt ha estat per a nosaltres primordial el testimoni de Maria Salomé López Quintilla.

¹²⁰ Maria Salomé Quintilla, mare de Maria Salomé López Quintilla, va estudiar amb Vidiella dels divuit fins als vint-i-dos anys. Tenim constància d’un concert que va oferir a l’Ateneu Barcelonès l’any 1911 a la revista *Feminal*.

L'ensenyament pianístic era, sens dubte, la tasca principal de l'Escola acabada d'inaugurar.

L'equip humà de l'acadèmia quan es va fundar era el següent:

Directora de l'acadèmia i professora cap del departament de piano: Carlota Giró

Professora de Solfeig i funcions de secretaria: Maria Salomé Quintilla

Professora de piano: Josefina Agudé

Professor de solfeig superior: Joan Salvat i Crespí¹²¹

Professor d'harmonia, contrapunt i fuga: Josep Cumelles i Ribó¹²²

Cada any i mig, dos anys, els alumnes de l'Escola Vidiella oferien un concert al Palau de la Música Catalana i seguidament els exposarem. Per a dur-ho a terme hem consultat la *Revista Musical Catalana* on tots aquests concerts s'hi veuen reflectits i referenciats.

A l'any 1917 es va retre un homenatge al mestre Vidiella, concretament el tres de juliol del 1917. En el concert hi van intervenir els qui havien estat alumnes directes de Vidiella: Dolors Roig, Blai Net i Concepció Darné. La *Revista Musical Catalana*¹²³ ens explica que va sorprendre molt gratament el treball de Concepció Darné pel fet que els altres dos pianistes ja eren prou coneguts pel públic del Palau tenint en compte que hi havien protagonitzat diferents concerts no feia massa temps.

“Lo mateix la Srta. Roig que el Sr. Net havien ja donat en el propi Palau recents mostres de llur talent respectivament, i de nou s'escoltà amb pler llur execució aciensada i primorosa; més el treball de la srta. Darné és, no obstant, una pianista completa, d'una modestia excessiva, ja que pot alternar molt bé amb els concertistes de més talla. Tocà d'una manera perfectíssima, a més de la sonata Els adeus de Beethoven i l'Aria de Franck, els Jocs d'aigua de Ravel i, fora de programa, els Papellons de Ole-Olsen”.

Més endavant, la *Revista Musical Catalana* comenta les obres que va interpretar Blai Net per a l'ocasió :

“En Blai Net escollí molt oportunament la Marxa fantàstica de l'Alió, que el mestre Vidiella tantes vegades havia tocat, i diverses composicions de Chopin; ben indicada

¹²¹ Joan Salvat i Crespí. Barcelona. (1868-1938).

¹²² Josep Cumellas i Ribó. (Barcelona, 1875-1940). Va desenvolupar la seva carrera pedagògica en diferents institucions com ara l'Acadèmia Granados, l'Acadèmia Vidiella, i el Conservatori de Terrassa.

¹²³ *Revista Musical Catalana*. 1917. p. 222.

l'execució d'aquestes últimes per acompanyar el bell parlament sobre el gran músic polonès escrit per l'inoblidable pianista català, que es reproduïa en el programa repartit entre els concorrents a la simpàtica festa”.

Després d'haver tocat en l'homenatge a Vidiella l'any 1917 es tenia molt d'interès que Concepció Darné oferís un recital de piano sol. I així ho va fer el dia disset de febrer del 1918.

“Es va presentar la nit del 17 de febrer amb un programa selectíssim, on s'hi comprenien, ultra la Sonata en si menor de Chopin i la inspirada producció de Franck Preludi, Ària i Final, pàgines del modernista francès Debussy i l'Allegro op. 8 de Schumann.

En aquest important recital, doncs, que es va veure assistit d'un gran concurs de mestres i d'aficionats, vàrem tenir ocasió de refermar-nos en l'alt concepte que ens mereixia l'excel·lent pianista dotada d'un bell temperament musical que s'adapta als més diversos estils, avalorant el mateix mecanisme d'extraordinària nitidesa, que porta ben marcat el segell distingidíssim del que fou son mestre, l'incomparable Vidiella”¹²⁴.

L'any 1919 es va celebrar l'examen de revàlida de l'alumna Concepció Rocha. Es tractava de la primera deixeblla que feia aquesta prova desde que Carlota Giró va fundar l'escola. El jurat estava format per: Concepció Darné, Lluís Millet i Blai Net i va tenir lloc a la *Sala d'audicions íntimes* del Palau de la Música Catalana.

“La sala, adornada a propòsit amb el bust de l'inoblidable mestre Vidiella, original d'en Llimona, que's colocà al costat del piano tot rodejat de flors, s'omplí d'una concurrència selectíssima entre la qual, com és de suposar, s'hi comptava en nombre ben crescut d'antics deixebles, que la artística festa tornava a reunir, fent homenatge de bell nou a la venerable memòria del mestre. Havem dit artística festa, perquè festa d'art fou més que acte popular el recital de la senyoreta Rocha, organitzat per la direcció de la Escola. El programa de l'examen el constituí l'audició de les peces següents:

Preludi i fuga, de J. S. Bach; Sonata (dos temps) de Beethoven; Noveleta de Schumann; Mazurka i dos estudis de Chopin; Nocturn de Grieg; Arabesques de Debussy; i (in memoriam) Romança de Vidiella. (...)

Rares vegades havem pogut reconèixer en deixebles els més aventatjats dels dots de comprensió, de sentiment i de sensibilitat artística que es troben reunides en la primera alumna de la Escola Vidiella que en públics examens aspira al títol de revàlida. (...)

Enhorabona a la direcció de la Escola Vidiella per tan brillant debut”¹²⁵.

¹²⁴ *Revista Musical Catalana*. 1918. p. 60.

¹²⁵ *Revista Musical Catalana*. 1919. p. 152.

L'any 1921 els alumnes de l'Escola Vidiella van preparar un concert. Aquest va ser el primer recital pròpiament dit que va oferir l'Escola Vidiella al Palau de la Música. De la mateixa manera que, com hem vist, Vidiella es preocupava de fer difusió dels recitals de presentació dels seus alumnes, d'enviar invitacions, de tenir en compte tot el que feia referència a l'organització de l'acte, també Carlota Giró ho fa quan ostenta el càrrec de directora de l'Escola Vidiella. Tenim, així, el testimoni d'una carta¹²⁶ que va enviar la directora de l'Escola Vidiella, Carlota Giró, al Comte de Godó, ex deixeble de Vidiella, convidant-lo a assistir a aquest primer concert.

El concert va tenir lloc a la *Sala d'audicions íntimes* del Palau de la Música.

*“Interpretaren pàgines de Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven, Chopin, Henselt, Brahms, Franck, Debussy, D’Indy, Dowell, Kleinmischel, Oesten, Chovatat i Llongueras”*¹²⁷.

Els alumnes que hi van intervenir van ser: Antònia Sarró, Teresa Quintilla, Núria Serra, Clotilde Huberti, Teresa Castella, Josepa Girona, Dolors Robert i Remei Girona.

L'any 1922 va haver-hi un nou concert de piano a càrrec dels alumnes de l'Escola Vidiella. Tal i com designa la *Revista Musical Catalana*¹²⁸, *“les nenes del curs elemental”* interpretaren pàgines de Beethoven, Schumann, Franck, Diabelli, Mendelssohn i Llongueras, entre d'altres.

“Si les nenes Quintilla, Noble i Elias sorprengueren per llur fermesa i comprensió, les demés, Muñoz, Sarró, i Lluch, no es feren estimar menys per la pulcritud de llur execució. En el grup mitjà es distingiren notablement les senyoretetes Encarnació Cachot i Elvira Maragall en la interpretació ben sentida d’una Aria de Bach i d’un Allegro de Clementi, respectivament; sent-se aplaudir en la mateixa part el jove A. Sarró i les senyoretetes Requesens i Bargalló, per la finesa i bon gust de llurs execucions respectives.

Les alumnes dels cursos més avançats es manifestaren en la darrera part del concert. La senyoreta Josepa Girona traduí amb cabal competència el primer temps de la Sonata en si bemoll op. 106, de Beethoven i, una pàgina de Schumann. La senyoreta Teresa Castella comentà amb penetrants accents el Nocturn núm. 3 de Liszt, i demostrà la seva rara musicalitat en la delicada execució del Vals en la bemoll de Chopin. La srta. Dolors Robert, per fi, va revelar-nos una bella naturalesa d’artista. Matisant amb

¹²⁶ Carta de Carlota Giró al Comte de Godó. Barcelona. Data: 6 de juny del 1921. Arxiu Isabel Rocha i Barral. Vegeu annex II, p. 377.

¹²⁷ *Revista Musical Catalana*. 1921. p. 136.

¹²⁸ *Revista Musical Catalana*. 1922. p. 167.

gust exquisit dues pàgines ben curioses d'en Mompou (Secret i Plany), i els colorits Reflets dans l'eau, de Debussy”.

L'any 1923 va tenir lloc l'examen de revàlida de l'alumna Carme Abella. La prova en format concert té lloc, novament, a la *Sala d'audicions íntimes* del Palau de la Música Catalana. La *Revista Musical Catalana*¹²⁹ ens recorda primer el concert que va oferir Carme Abella al Palau l'any 1913, tocant, entre d'altres, el *Concert en re menor per a piano i orquestra* de Mozart amb Lluís Millet com a director de l'orquestra. A continuació ens detalla les obres que va interpretar en aquesta ocasió:

“Les obres foren: Preludi i fuga en do menor de Bach, Sonata appassionata de Beethoven, Barcarola de Liadow, i Polonesa en fa diesi menor de Chopin. El jurat, presidit pel mestre Millet, li otorgà per unanimitat la més alta distinció, felicitant-la pels seus aprofitats estudis, estudis que ha dirigit aquests darrers mesos Na Carlota Giró, la qual amb esclarit talent ve regint des de fa sis anys l'Escola Vidiella”.

L'any 1923 també va ser l'any de la vinguda a Barcelona de la qui havia estat alumna de Vidiella Carmen Aznar i les seves deixebles des de Buenos Aires, per honorar a Vidiella al Palau de la Música¹³⁰.

L'any 1924 els alumnes de l'Escola Vidiella van oferir un nou concert de piano¹³¹. Varen tocar a la primera part les alumnes Carme Borràs, Margarida Mas, Empar Rabassa, Maria Compta, Roser Elias i Maria de la Mercè Moll.

A la part central hi van intervenir en obres per a quatre mans i per a dos pianos les alumnes Josepa Girona i Teresa Castella, i les alumnes Teresa Quintilla i Maria dels Àngels Noble. Les obres eren de Mozart, Grieg, Cumellas-Ribó i Chopin.

Sobresurt el nom de la Teresa Castella que va interpretar el *Carnaval op. 9* de Schumann a la part final del concert.

¹²⁹ *Revista Musical Catalana*. 1923. p. 267.

¹³⁰ *Revista Musical Catalana*. 1923. p. 48.

¹³¹ *Revista Musical Catalana*. 1924. p. 323.

L'any 1926, en la presentació habitual dels alumnes de l'Escola Vidiella al Palau de la Música Catalana¹³², van tocar a la primera part del concert les alumnes C. Bahima, Maria Compta, Carme Borràs, Empar Rabassa i Anna Loverdos.

“Les dues darreres, en un “Bressolant” escrit exprofés pel mestre Cumellas-Ribó, a dos pianos, causaren un efecte encisador”.

A la segona part hi van intervenir els alumnes Artur Sarró, Maria Teresa Cortès, Isabel de Gispert, Núria Serra i Josepa Baumann. Varen tocar una selecció de peces d'autors catalans: Pujol, Mompou, Marquès, Cumellas-Ribó, Pahissa i Millet.

A la darrera part del concert varen interpretar la *Rapsòdia núm. 2* de Brahms, el *Nocturn op. 54* de Grieg, i una *Arabesca* de Debussy les alumnes Enriqueta Guimó, Montserrat Salvat i Llúcia Sarró, respectivament.

“Les execucions que ofereixen les alumnes, a les quals sembla inspirar el bust del mestre Vidiella que presideix la festa, són d'una ben remarcable puresa i del més depurat estil. (...)”

En aquestes composicions palesaren les referides alumnes la perfecta ensenyança que tenen rebuda en l'expressada Escola, fidel guardadora de la tradició de l'enyorat mestre Vidiella. La dicció expressiva, la pulcritud de l'execució, la flexibilitat de la mà curosa d'obtenir el més bell so, l'estil de cada autor seriosament interpretat, meresqueren l'aplaudiment sincer del concurs”.

El concert va acabar amb les *Danses per a dos pianos* de Débussy a càrrec d'Elvira Maragall i Artur Sarró.

L'any 1928 esdevé un nou concert de piano a càrrec dels alumnes de l'Escola Vidiella¹³³. En aquesta ocasió hi van intervenir els alumnes Camila Pla, Montserrat Salvat, Dolors d'Encio, Artur Sarró; Mercè Baumann, Montserrat Elias, Mercè Llinàs del Torrent, Isabel de Gispert, Núria Serra (destacant amb la interpretació de les *Bagateles op. 119* de Beethoven); Ricard Llorens, Josep Maria Borràs, Montserrat Pinós, Montserrat Esplugas, Anna Loverdos, Carme Borràs.

“Gairebé tots els antics deixebles del mestre i els admiradors fidels que no l'obliden es troben al Palau en tan assenyalada festa i en escoltar la polida execusió del programa hom constata com la tradició del bon polsar i bell sentir el piano que el mestre Vidiella

¹³² *Revista Musical Catalana*. 1926. p. 160.

¹³³ *Revista Musical Catalana*. 1928. p. 285.

acredità amb el seu art aprofundit, es perpetua en l'ensenyança de la referida Escola i honora ben cert el professorat que la regeix”.

L'any 1930 en el concert de piano a càrrec dels alumnes de l'Escola Vidiella¹³⁴, hi van intervenir els alumnes Montserrat Pinós, Quintilla, Elias, Llinàs del Torrent, Salvat i Encio; Rodríguez, Pérez i Mir, Margarida Mas, Joaquina Maria Muñoz, Mercè Baumann, Francesca Brunet i Empar Acuña.

Va sobresortir el nom d'Empar Acuña nascuda a les Filipines on es va formar pianísticament. Més tard va traslladar-se a Barcelona per completar la seva educació a l'Escola Vidiella amb Carlota Giró. Va tocar en aquest concert les *Papillons* de Schumann, la *Sonata op. 31 núm. 3* de Beethoven i el *Preludi* de la *Suite anglesa en la menor* de Bach. Fora de programa va interpretar els *Reflets dans l'eau* de Debussy i la *Malagueña* d'Albéniz.

L'any 1932, dins l'habitual concert de piano dels alumnes de l'Escola Vidiella¹³⁵ varen intervenir Bofill, Forcada, López, Casanovas, Fuset, Galup, Rabassa, Ll. Riera, Compta, Rocha, Elias, d'Encio, Heras, Pinós, G. Riera, Brunet, Salvat i Quintilla.

Les obres que varen interpretar eren, entre d'altres, *Variacions sobre el trio “Dansant i jugant”* de Süsmayer, de Beethoven; *Rondó* de la *Sonata op. 25, núm. 3* de Clementi, *Romança* de Vidiella i la *Serenada del Don Juan* de Mozart.

“Durant l'intermedi, el nostre benvolgut company mestre Joan Salvat va pronunciar unes sentides paraules, recordant el seu mestre, i el seu esperit continuat a l'Escola que porta el seu nom; Convidà, a més, a l'acte proper del descobriment d'una làpida a la façana del xalet on visqué i morí; i dirigí, en fi, una salutació de benvinguda a la molt distingida pianista, allí present, Na Concepció Rocha, qui fou deixeblla de la senyora Giró, després d'haver-ho estat del mateix mestre, la qual ha enaltit en terres filipines el nom gloriós de Vidiella”.

L'any 1932 va tenir lloc l'acte de col·locació de la làpida a la casa de Vidiella al Passatge Permanyer cantonada Pau Claris¹³⁶, encara seu de l'Escola Vidiella.

¹³⁴ *Revista Musical Catalana*. 1930. p. 333.

¹³⁵ *Revista Musical Catalana*. 1932. p. 281.

¹³⁶ *Revista Musical Catalana*. 1932. p. 271.

D'entre el professorat assistent a l'acte de l'Escola Vidiella s'hi troba: Carlota Giró, Josefina Aguadé, Maria Aguadé, Salomé Quintilla, Josep Cumelles i Ribó i Joan Salvat.

Més endavant, cap a l'any 1934, els propietaris de l'edifici de l'Escola Vidiella van fer un gran augment de lloguer. Es van fer comptes i la directora Carlota Giró va decidir que devien anar a un altre espai. Ben aviat es van instal·lar al Carrer Pau Claris número 33, en un pis molt espaiós de la dreta de l'Eixample¹³⁷.

Tot i les directrius primerenques aviat es va donar cabuda també a professors que no havien estat alumnes directes de Vidiella. A més, el quadre dels ensenyaments es va ampliar amb nous instruments i assignatures.

Violoncel: Ferran Pérez Prió

Violí: Pablo Iburguren

Cant: Carme Gombau

Català: Maria Aguadé¹³⁸

Dansa clàssica: Margot Voss

L'any 1934 s'ofereixen dos nous concerts de l'Escola Vidiella, un protagonitzat per professors a la nova seu de l'escola, i l'altre d'alumnes, el mes de juny, al Palau de la Música Catalana. La *Revista Musical Catalana* se'n fa ressò dels dos concerts¹³⁹:

“Instal·lada darrerament aquesta escola en el nou local del carrer Pau Claris 33, organitzà un interessant concert a càrrec dels professors de les noves classes anexas a l'Escola Vidiella, senyoreta Carme Gombau i senyors Pablo Iburguren i Ferran Pérez Prió, amb la cooperació dels alumnes Betty Rocha i Carles Mir”.

Respecte al concert d'alumnes, varen ser per ordre d'intervenció: M^a Clara i Montserrat Forcada, Núria Julià, M^a Teresa Arnal, Montserrat Soler, M^a Salomé López, Florència Daland, Susana Daland, Montserrat Esplugas, Empar Rabassa, Francina Mir, Conxita Fuset, Roser Elias, Carles Mir, Margarita Mas, Teresa Quintilla, Francesc Brunet, M^aLluïsa Riera, Maria Compta, Eurìa Galup i Guadalupe Riera.

¹³⁷ Comenta Maria Salomé López Quintilla en la entrevista del 27 de gener del 2003 que la vídua de Vidiella, Carolina Ponsà, encara hi era en aquells moments a la casa.

¹³⁸ Germana de Josefina Aguadé

¹³⁹ *Revista Musical Catalana*. 1934. p. 244.

L'any 1935 s'ofereix un recital a càrrec dels professors de l'Escola Vidiella. El concert té lloc a la sala de concerts de la mateixa escola. Els professors intervinents van ser: Carme Gombau, soprano; Narcís Carbonell, flautista; Pau Ibarguren, violinista; Ferran Pérez Prió, violoncelista; Joan Salvat, clavicordista; Betty Rocha, piano i Carles Mir, piano.

L'any 1936, amb la guerra civil, l'activitat a l'acadèmia es va interrompre¹⁴⁰. Després de la guerra es va haver de tornar a començar. Ja no es podia tornar a disposar del pis de Pau Claris, i llavors Carlota Giró va proposar als pares de Maria Salomé López Quintilla de continuar a Còrsega 226, el seu propi domicili. A l'octubre de l'any 1939 es van reprendre les classes al carrer Còrsega establint-se aquí l'Acadèmia Vidiella fins que va morir Carlota Giró l'any 1958.

En aquells moments el quadre de professors era el següent:

Solfeig: Maria Salomé Quintilla

Solfeig superior: Lluís Maria Millet i Millet¹⁴¹

Harmonia: Josep Cumelles i Ribó¹⁴²

Cant: Carme Gombau

Classe d'especialització en la interpretació dels mestres clavecinistes: Joan Gibert Camins

Piano: Carlota Giró, Maria Compta i Margarida Mas.

No serà fins al juny de l'any 1941 que es tornaran a celebrar els concerts d'alumnes. Cal esmentar que la *Revista Musical Catalana* també atura la seva producció a causa de la guerra civil fins al 1984, amb la qual cosa, consegüentment, no tenim referències d'aquests concerts d'alumnes després d'aquesta data.

¹⁴⁰ Tal i com explica López Quintilla “*amb la guerra civil molta gent va marxar de Barcelona, la vida de la ciutat va quedar trastornada, sense alumnes*”.

¹⁴¹ Lluís Maria Millet i Millet (1906-1990). Fill de Lluís Millet i Pagès.

¹⁴² Josep Cumelles i Ribó es va morir molt aviat. El va substituir en la seva tasca Ricard Lamote de Grignon.

En tot cas, hem pogut consultar el programa de concert d'alumnes del juny de l'any 1941¹⁴³ en el qual s'hi troba aquesta presentació:

“Nos congratulamos en poder reanudar la costumbre de celebrar periódicamente un Concierto por alumnos de la Escuela Vidiella; pero la satisfacción que experimentamos hoy se une al dolor que nos causa la pérdida de los profesores y muy afectos colaboradores de la Escuela los maestros Juan Salvat, de grata memoria, uno de los fundadores de la Escuela, fallecido en Octubre de 1938, y José Cumellas Ribó, que falleció en marzo de 1940. El maestro Cumellas Ribó, cuyo recuerdo perdura con gratitud en nuestra Escuela, compuso varias veces exclusivamente para nuestros Conciertos y hoy, en recuerdo homenaje del maestro, M^a Salomé López ejecutará cuatro pequeñas piezas de la “suite” que él compuso expresamente para ella.

Dedicamos asimismo, un sentido recuerdo al que fue buen amigo de la Escuela Vidiella, maestro Vicente M^a de Gibert, fallecido en Octubre de 1939. En su recuerdo la Srta. Margarita Más interpretará las obras del maestro Gibert “Ante unos jazmines” y “Marcha””.

Els alumnes, per ordre d'aparició, que hi intervenen són: Antonio Serra, Magdalena Ramoneda, Isabel Rocha, Núria Viñas, M^a Antonia Canals, Elvira Rocha, Conchita Serra, Montserrat Serra, Annie Rocha, Carlos Baumann, Marisol Rocha, Carmen Solé, Montserrat Forcada, Alicia Casanovas, M^a Dolores Vergés, Lourdes Casanovas, M^a Salomé López, Mercedes Albesa, Montserrat Pinós, Rosa Mitjana, Margarita Más i Francina Mir.

Destaquen les composicions de Josep Cumellas Ribó, Claude Debussy, Ole-Olsen, Francis Poulenc, Frederic Mompou, Vicenç M^a de Gibert, Erik Satie i Moritz Moszkowski.

Suposem que a partir d'aquest moment els concerts d'alumnes de l'Escola Vidiella es van celebrant periòdicament, tal i com s'anava fent, però no disposem de cap document que ho acrediti.

Finalment, tenim el programa de mà d'un concert d'alumnes de l'Escola Vidiella celebrat al Casal del Metge¹⁴⁴ barceloní el nou de març de l'any 1957. Els alumnes, per

¹⁴³ Concert celebrat el 14 de juny del 1941.

¹⁴⁴ Via Laietana, 31.

ordre d'aparició, que hi intervenen són: Ricardo Roglà, Rosa Bofill, Jorge Roglà, M^a de las Mercedes Parramón, Francisco Bofill, M^a Adelaida Lozoya, M^a de las Mercedes Cisteró, Emma Lozoya, M^a Enriqueta Lozoya, Ignacio Roglà, M^a del Carmen Parramón, José Ignacio de Llorens, Ana M^a Cisteró, Magdalena Escardó, Ramón Usón, Rosa Foix, Josefina Castells, Juan Bofill, Ana Mercedes Roglà, M^a Victoria Miralles, José Ignacio Vilá, Eduardo Tolosa, Elisa Doménech, Bettina Lozoya, Carlos Roglà, M^a Dolores Plans, Juan Roglà, M^a José Mas, Isabel Tolosa, Lucita Tolosa, M^a Teresa Viñas, Fernando Vilá i Isabel Rocha.

Va destacar la interpretació de Isabel Rocha amb el *Sonet del Petrarca núm. 104* de Liszt, *L'Ondine* de Ravel i la *Tocata* de Poulenc.

L'Escola Vidiella, com hem dit, es dissol l'any 1958 amb la mort de la seva directora Carlota Giró.

Seguidament mostrarem el testimoni de dues alumnes de l'Escola Vidiella a partir d'unes entrevistes mantingudes amb elles. És realment un privilegi poder comptar amb el testimoniatge del que varen representar aquells anys d'estudi i aprenentatge a l'Escola Vidiella per part de Maria Salomé López Quintilla i Isabel Rocha Barral, perquè des de sempre s'han dedicat a la pedagogia, i el seu enfocament ens pot ajudar a entendre millor el nostre objecte d'estudi.

5.4.1.1 El testimoniatge de Maria Salomé López Quintilla

Maria Salomé López Quintilla (Barcelona, 1927) es defineix com a néta de Vidiella, artísticament parlant, perquè havia estat alumna de Carlota Giró i aquesta darrera havia estudiat dotze anys amb el mestre Vidiella¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Aquesta entrevista amb Maria Salomé López Quintilla va dur-se a terme els dies 27 i 28 de gener de l'any 2003, i el 18 de març del 2004.

La crítica entesa¹⁴⁶ va assenyalar ben aviat que: “...M^a Salomé López procede de aquella tan pura escuela pianística del llorado artista del piano Carlos G. Vidiella, de cuya escuela M^a Salomé es un bello reflejo”.

Del seu relat de presentació n’extreiem aquesta breu biografia:

Ja de ben petita participava en els concerts que l’Escola Vidiella organitzava al Palau de la Música Catalana i, a més, amb només sis anys, va col·laborar en concerts a Ràdio Barcelona i al Cinema Alcázar, abans anomenat “Cinema de Actualidades”.

Al Círcol Artístich¹⁴⁷ hi va tocar quatre anys seguits, dels tretze als setze anys. El director de la part musical del Círcol Artístich era Francesc Costa: “*Aquest em va sentir i em va dir: pots tocar!*”.

Més endavant va oferir un concert al Casal del Metge juntament amb la violinista Rosa Mas. López Quintilla tenia disset anys i va tocar com a solista en la primera i tercera parts del concert i es va destinar la segona part al duo de violí i piano amb la interpretació de la *Sonata Primavera* de Beethoven.

*La Vanguardia*¹⁴⁸ en aquells moments comentava que: “...Artista a quien los señalados éxitos conseguidos no alejan del estudio, M^a Salomé López, en cada nueva presentación, da pruebas de sus espléndidas aptitudes naturales y del tacto con que madura y tamiza las ya adquiridas. En su concierto lució todas sus excelentísimas cualidades: sólida y pura técnica, raro talento para la búsqueda de particulares efectos sonoros, cuadratura, comprensión”.

El 1946, quan López Quintilla tenia només dinou anys, va fer un recital de solista al Palau de la Música Catalana. La darrera part del concert va estar dedicada a Debussy¹⁴⁹.

Per la seva banda, l’any 1947 va participar en un homenatge a Mendelssohn en el centenari de la seva mort interpretant el seu *Concert per a piano i orquestra en sol*

¹⁴⁶ *Diario de Barcelona*. Maig del 1944.

¹⁴⁷ Avui és l’edifici de El Corte Inglés de la Plaça Catalunya.

¹⁴⁸ *La Vanguardia*. 29 de maig del 1945.

¹⁴⁹ El concert es va celebrar el 25 d’abril del 1946 al Palau de la Música Catalana. Va constar de tres parts. A la primera va interpretar obres dels clavecinistes Couperin, Casanovas, Anglès, Scarlatti i Soler; a la segona va tocar la *Sonata en si bemoll menor op. 35* de Chopin; i la darrera part va estar dedicada a Debussy: *Reflets dans l’eau*, *Les fées sont d’exquises danseuses*, *Jardins sous la pluie*, i *Toccata*.

menor op. 25 amb el mestre Joan Altisent en la direcció. El 1949 va tornar a tocar al Palau de la Música amb un programa format per obres de Byrd, Purcell, Rameau, Honegger, Schumann, Chopin i Albéniz¹⁵⁰.

Seguidament López Quintilla ens exposa els records i les anècdotes que havia escoltat a dir del mestre Vidiella tant per part de la seva mare –Salomé Quintilla-, com per part de la seva professora -Carlota Giró-.

Les explicacions se centren en el concert monogràfic de les quinze *Rapsòdies hongareses* de Liszt¹⁵¹ que va protagonitzar Vidiella, i en el concert que va compartir Vidiella amb Granados i Malats¹⁵². També subratlla el fet que va actuar a la Sala Gaveau durant la seva estada a París, promocionant els pianos d'aquella fàbrica.

“En el concert de les quinze rapsòdies hongareses de Liszt el públic cridava des de la galeria: “toca la setze!”.

Hi havia qui deia que la interpretació de Vidiella era *"aigua amb sucre"*. El concert de les *rapsòdies* de Liszt va ser una reacció contra aquesta percepció.

López Quintilla continua dient: *“ Com les va preparar les rapsòdies? Vidiella era més aviat líric, molt delicat. I va dir: -doncs ara veureu: demostraré bravura!-. Per poder-ho preparar necessitava estar apartat, poder-se concentrar. I llavors la Leonor, la minyona, li va dir: -escolti senyor, vostè vol estar apartat? vagi al meu poble!- I va anar a Gósol, al prepirineu, desmuntant el piano de Barcelona. En aquella època era tota una aventura anar a Gósol. Es va aïllar com un monjo a Gósol”.*

També fa una petita referència al concert que va protagonitzar Vidiella juntament amb Granados i Malats:

“Granados i Malats es queixaven de què no tenien prou públic als concerts, i és per això que Vidiella va organitzar conjuntament amb ells el concert "Vidiella, Granados, Malats" l'any 1900”.

¹⁵⁰ La crítica va destacar les obres rarament interpretades a Barcelona fins a aquell moment, com és el cas de *Les Niais de Sologne* de Rameau, i el *Prelude, Arioso et Fughette sur le nom de Bach* de Honegger. En aquest mateix programa, entre d'altres, va interpretar els *Estudis simfònics op. 13* de Schumann, *Berceuse* de Chopin, i *Triana* d'Albéniz. (Palau de la Música, 27 de novembre del 1949).

¹⁵¹ Teatre de Novetats, Barcelona 20 d'abril del 1902.

¹⁵² Teatre de Novetats, Barcelona 11 de novembre del 1900.

El que comenta a continuació López Quintilla són anècdotes del mestre Vidiella i, fins i tot, algun acudit que va sorgir arran de la seva persona:

“Expliquen que una vegada Pau Casals va anar a la casa Chassaigne-Frères de Barcelona i Vidiella estava provant un piano. Quan un dependent li va preguntar que volia li va respondre: -deixi'm un moment perquè jo ara estic aprenent-”.

“Li feien por els gats i les tempestes amb llamps i trons”.

“Diu que n'era un que de camí cap a un concert d'en Vidiella va ser robat i, sense importar-li massa el que estava succeint va dir-li al lladre: - emporti-s'ho tot ben ràpid que no em vull perdre el concert d'en Vidiella!-”.

A continuació López Quintilla ens explica com era la seva professora de piano:

“La Carlota Giró tenia una personalitat extraordinària. No se li ha reconegut el mèrit. Era una gran artista. L'inconvenient que tenia és que no havia fet mai cap concert. El mestre Vidiella l'havia preparat diferents vegades per fer un concert públic però mai no va poder per culpa del track. Era insuperable: mai va arribar a tocar en públic. Hi ha una anècdota: Carme Aznar, una altra alumna de Vidiella, era més valenta i atrevida. El mestre li deia a la Carlota: -Si tinguessis el tupé, la cara, el caràcter de la Carme, faries tremolar el món!-”.

“La tècnica pianística que va heretar Carlota Giró i que va infondre als seus alumnes és la tècnica de la dicció: per arribar a aquests matisos i inflexions quant a intensitat del so i quant a accents es requereix una tècnica especial. Més que fer exhibicionisme de tècnica es buscava l'expressió: arribar a la profunditat de la música, buscar la màxima naturalitat possible, treure un so cent per cent musical: ni dur ni sec.

La senyoreta Giró donava molta importància a l'infant i manifestava que tenia molta importància l'inici de l'aprenentatge de l'instrument. Deia: -els primers anys els vull tenir jo, i el final també-”.

Quan ens vàrem reunir per primera vegada amb Maria Salomé López Quintilla vam pensar que era indispensable trobar-nos una segona vegada per poder il·lustrar amb l'ajut d'un piano les particularitats de l'escola Vidiella. Certament no era una tasca fàcil, però López Quintilla posseeix en gran mesura la qualitat de la síntesi, i creiem que va resumir a la perfecció el que ella anomena *“l'estil del mestre Carles G. Vidiella”*.

Va començar la sessió¹⁵³ amb aquestes paraules: *“Cal advertir que el meu coneixement de “l'estil Vidiella” m'ha arribat a través de la meva professora de piano, na Carlota*

¹⁵³ Sessió que es va dur a terme el 18 de març del 2004.

Giró. Aquesta va ésser deixeblla del mestre Vidiella durant dotze anys fins que el mestre va morir”.

La seva intervenció continua parlant de la “pulsació”: *“S’ha de tocar amb el màxim de naturalitat possible, deixant els braços lliures: hi ha uns exercicis per als principiants que no sé si poden interessar”.*

Quan López Quintilla parla de “pulsació” es refereix al “touché”, a la manera de tocar: en definitiva, a la tècnica pianística utilitzada.

“La forma d’atacar la nota és no pas “percutit” en el mal sentit del mot, no mecànic, el dit no ha de tenir l’aparença d’un metall o d’una fusta, sinó ben bé humà. El dit s’ha de col·locar arquejat i, al tocar, amb la “yema”, no ha de fer-ho “picant” sinó més aviat “penetrant””. “En principi, cal lligar molt bé una nota amb l’altra. A no ser, naturalment, que ens trobem amb un staccatto o un picat-lligat. Això seria un altre capítol”.

Seguidament comenta aspectes relacionats amb el ritme i el compàs:

“Referent al ritme: Cal posar en pràctica el principi de marcar els temps forts del compàs, cosa que ja es troba al principi de l’estudi de la Teoria de la Música, però que malauradament, s’oblida sovint.

En el compàs de tres temps a més de marcar el primer temps es marcarà una mica el segon temps, -això no s’ha dit en Teoria, és una particularitat de l’estil del qual parlem (Vidiella o Giró)-”.

Aquí López Quintilla ho demostra fent una esquerra típica de vals amb baix i dos acords d’acompanyament i es recolza una mica en el segon temps.

Més endavant fa referència a les diferents dinàmiques que es poden obtenir amb el piano:

“Intensitat del so: El mestre Vidiella era un gran especialista en aquest aspecte, amb una gran riquesa de matisos en la interpretació, anant del FF al PPPP, passant per innombrables gradacions.

A part del que s’ha dit sobre els temps forts, hi ha altres accents o suports entremig de la frase musical. Tot plegat és molt complex i difícilment es pot comprendre en limitat espai de temps”.

“Una cosa important respecte als instruments musicals en general, és que, en la interpretació, cal que s’assemblin el màxim possible a la veu humana, han de dir, han d’expressar, han de cantar”. Aquesta darrera paraula López Quintilla la diu amb un èmfasi especial. “Per això el Mestre Vidiella va ésser anomenat el poeta del piano, com també el mestre del seu mestre”.

“Tornant als detalls: S’ha de tenir cura de la cadència perfecta (dominant-tònica). Cal donar un accent i un cert temps per a la dominant abans de caure a la tònica. A vegades aquesta dominant ve repartida per diferents notes, i caldrà fer el mateix”.

A continuació López Quintilla interpreta el *preludi* de la *Suite anglesa en la menor* de Bach. A mesura que van apareixent cadències perfectes va mostrant com prepara aquestes cadències. Ensenya l’estil de Bach. Quan arriba a la reexposició s’atura, ja ha mostrat el que volia.

Es tracta d’un Bach molt ben dit, on cada frase està ben portada, on hi ha una gran quantitat de dinàmiques diferents i on cada motiu s’hi veu reflectit en la seva justa mesura. El tractament que fa de les cadències amb la seva preparació i diferents entonacions fa que ens trobem amb un Bach on el rubato hi té molt a dir. Es tracta d’un Bach contrari a la quadratura i a la possible sequedat i/o igualtat de so. López Quintilla no vol imitar el so del clave sinó que cerca un Bach amb tots els matisos que li permet el piano. A més utilitza força el pedal.

Després de la interpretació d’aquest preludi li formulem la següent pregunta: Davant d’una obra com aquesta, quin era el pla de treball? Què en pensa de la diferència amb avui dia, que només tenim majoritàriament una hora setmanal de treball amb l’alumne?

“Miri, va passar una cosa: abans de la guerra l’acadèmia estava al passatge Permanyer, primer de tot, després per circumstàncies dels hereus dels propietaris, es va haver de deixar aquest local i es va anar més avall, al carrer Claris núm. 33. I llavors després de la guerra, hi va haver dificultats monetàries i de tota mena i es va plantejar la possibilitat de que l’acadèmia anés a casa meva. La meva mare era professora de l’acadèmia i es va arribar a un acord de que l’acadèmia es traslladés a casa.

Al estar a casa meva, jo tenia moltes més hores, i la senyora Giró era una persona que es donava. Quan es tractava de la interpretació musical es donava als alumnes. No mirava hores, si hi havia un moment, o si et sentia que estaves estudiant deia: No! Així no! I et corregia el que calgués.

Ja sé que molts diran que no, que aquest Bach ha de ser més sec, més asèptic, o no sé com dir-ho..., però és una interpretació com una altra. Ara tocaré la Bourrée”.

Després de tocar la *Bourrée* ens ensenya com treballa l’entonació dels diferents motius. No toca les frases d’una manera plana, sinó que hi fa diferents crescendos i

diminuendos, a més de recolzar-se en algunes notes sempre tenint en compte la diferent funció tonal que exerceixen dins la frase. López Quintilla està d'acord amb nosaltres en què interpreta un Bach una mica més "romàntic". Així és com la seva professora li va ensenyar i així és com, suposem, Vidiella li devia ensenyar a Carlota Giró.

"Si t'hi fixes tinc molt de compte amb el pedal que poso, no n'abuso tampoc. El Bach encara que n'hi hagi que diuen que ha de ser les notes i prou, nosaltres el creiem així. I hem de creure que el mestre Vidiella també l'interpretava així. Pensa que la Carlota hi va estudiar durant dotze anys! La meva mare durant cinc, però no va poder continuar perquè Vidiella es va morir. Ja de gran la meva mare deia: Si el mestre visqués encara hi aniria a aprendre! Perquè era un entusiasme el que sentia per ell!"

Més endavant s'atura i diu: "quan dins d'una frase hi ha un accent les altres notes, sigui de l'altra mà o de la mateixa, també en participen". I continua tocant. Després continua amb la Giga i quan acaba diu: "suposo que ja se'n fa el càrrec..."

A continuació li qüestionem el següent: Treballaven els exercicis tècnics separatament de les obres, a més del repertori?

"Sí, el Stamaty "El ritmo de los dedos" i després la senyora Giró també s'havia inventat alguns exercicis. De l'Stamaty hi havia els passatges del mode primer on treballàvem el següent: tocar una nota, és a dir articular, i seguidament relaxar o reposar tota la resta dels dits. És a dir: articular, tocar i després relaxar, deixar mort la resta. Després també fèiem exercicis aixecant bé els dits. Ara s'està dient que no s'han d'aixecar els dits però: oi que bé que s'articula quan parles? Doncs també s'han d'aixecar els dits. Primer ha d'haver-hi aquesta preparació".

"Quant a l'staccatto és precís fer una bona preparació del canell. El canell, no solament s'ha de considerar en el moviment vertical sinó també, en el moviment horitzontal. La Carlota es va inventar alguns exercicis de moviment horitzontal per tal de fer aquest gest. Això serveix molt per a les obres de Debussy".

Seguidament López Quintilla interpreta l'Scherzo - Allegretto vivace- de la Sonata op. 31 núm. 3 en mi bemoll major de Beethoven.

"Aquest scherzo és tot de canell. Hi ha un treball dels diferents motius molt important. També hi ha el que anomenem "treball de motius". Es divideix el fraseig diferent. Hi ha lligadures en la interpretació no escrites a la partitura. És cada nota que es treballa.

Hi ha uns exercicis per al treball del canell horitzontal".

"Un altre punt important de la interpretació és el següent: quan hi ha un ritenuto massa perllongat o bé molts grups de notes semblants, es pot pensar en la possibilitat

de fer un accelerando i a la meitat, aproximadament, és quan es fa el ritenuto. Tot això depèn dels casos”.

Posa per exemple la coda d’arpegis en la bemoll major de l’*Estudi op. 25 núm. 1* de Chopin. I després també toca *El secret* de Frederic Mompou, de les seves *Impressions Íntimes*.

“Ha vist que he fet un accelerando i després he tornat al tempo? Això m’ho havia sentit el propi Mompou i d’això de fer aquest accelerando i després tornar al temps, em va dir: Sí, això ara ho faré jo quan ho toqui!”

És molt bonica la sonoritat de López Quintilla. Fa un pianíssimo a la darrera frase realment màgic.

“Ara tocaré el preludi núm. 21 op.28 de Chopin. I el preludi núm. 3 op. 28”.

Ens comenta que ataca les notes sense preparar l’atac, que té molt treballats els salts i la sonoritat que s’esdevindrà d’aquests. Posa de manifest que quan era professora del Conservatori del Bruch els altres professors elogiaven la solidesa de les interpretacions dels seus alumnes.

També interpreta el *vals op. 70 núm. 1* de Chopin tot comentant-nos l’ús que fa del rubato en Chopin.

“Hi ha el rubato en la interpretació d’aquest, però, en certa manera s’efectua en tots els autors, inclòs Bach, pot semblar aquesta afirmació escandalosa, és una exageració. Però alguna cosa hi ha d’això, d’una manera que resulti austera i equilibrada. És donar més accent i més temps a determinades notes i a d’altres no tant, o sigui recuperar el temps perdut”.

Seguim la sessió parlant del pedal i del treball previ i detallat de les obres:

“Més aviat en la nostra escola hi ha hagut tendència a usar-ne molt de pedal, més del que s’acostuma a fer. Més que fer exercicis per separat del pedal en parlàvem concretament en cada obra. Treballàvem també molt a mans separades. Treballàvem Bach tocant una veu i cantant l’altra. Recordo perfectament una bourrée que havia tocat que tocava una veu i cantava l’altra. Tant en la dreta com en la mà esquerra. I a més les fugues les pintàvem amb llàpissos de colors i tocàvem primer la soprano amb el baix, després la soprano amb el tenor, després la soprano amb el contralt i així successivament. Quan s’havien fet totes les combinacions és quan podíem tocar les quatre veus conjuntament. El fa vostè també aquest treball?”

Jo toco emprant l'anomenada "caiguda lliure": tinc la mà ja desllorigada. Hi ha professors que, una vegada vaig anar a un curs d'un mestre italià, i em va dir que tenia la pulsació molt bona, molt bona... ara bé li semblava que n'abusava massa del canell. Però és que jo m'hi vaig acostumar a aquesta llibertat del canell bàsicament amb el Debussy. Si vol li toco el final dels Jardins sous la pluie".

I després toca el final de la *Toccata* de Debussy també per mostrar-nos aquesta llibertat del canell.

"Vaig fer un concert al Palau on a la primera part vaig tocar als mestres clavecinistes (Couperin, Casanovas, Rafael Angles, Scarlatti, Soler). Jo vaig fer tres cursos amb el mestre Joan Gibert Camins que era especialista en aquest tema i que havia estudiat amb la Wanda Landovska.

*A la tercera part del concert vaig tocar íntegrament música de Claude Debussy. Alguns ho van criticar, però... Vaig tocar *Reflets dans l'eau*, *Les fées sont d'exquises danseuses*, *Jardins sous la pluie*, *Toccata*. En aquella època ho tocaven només els francesos però és que jo havia tocat varies vegades a l'Institut Francès de Barcelona. I tot aquest repertori francès me'l va ensenyar la Carlota Giró.*

El mestre Toldrà i el violinista Francesc Costa venien als meus recitals i em donaven les gràcies d'incloure aquests autors en els programes. Tocava Debussy, Poulenc, Milhaud, Honegger, ... Hi havia el Cercle Manuel de Falla que també tenia la seu a l'Institut Francès i allà ens hi reuníem compositors, intèrprets, ... i allà fèiem les nostres conferències, discussions i preparàvem concerts per a diferents ciutats, a universitats, ... per a donar a conèixer aquestes obres".

5.4.1.2 El testimoniatge d'Isabel Rocha i Barral

Isabel Rocha Barral (Barcelona, 1932) va estudiar de ben petita a l'Acadèmia Vidiella sota el mestratge de la professora Carlota Giró (1942-57) i quan es va dissoldre l'Acadèmia va continuar els seus estudis de piano amb Mercè Roldós a l'Acadèmia Marshall (1957-63). Més tard es va especialitzar en música antiga com a intèrpret de clavicèmbal, entre d'altres.

La nostra entrevistada¹⁵⁴ comença explicant perquè els seus pares van escollir l'Escola Vidiella perquè realitzés els seus estudis pianístics:

"De fet la meua relació amb l'Acadèmia Vidiella ja venia de família. Els Rocha provenen de les Filipines i es van establir a Barcelona. Quan es van instal·lar a

¹⁵⁴ Aquesta entrevista es va dur a terme els dissabtes 19 d'abril, i 17 de maig del 2008.

Barcelona, la nena prodigi Carme Abella ja estudiava amb Vidiella. Carme Abella era cosina del meu pare, l'Alfredo Rocha.

Per altra banda, el meu pare va conèixer a la Facultat de medicina als germans Francesc i Antoni Carreras. Francesc Carreras- ginecòleg- es va casar amb la Teresa Bartomeu. Aquesta era germana del gran mecenes musical Josep Bartomeu¹⁵⁵. L'altre germà, l'Antoni Carreras, es va casar amb la filla de l'Enric Granados, la Natàlia Granados. Qui era amiga dels Vidiella era la Teresa Bartomeu, i aquesta era a la vegada molt amiga de la Conchita Rocha, germana del meu pare, que era una gran concertista de piano allà a les Filipines. Quan va venir a Barcelona i es va casar va deixar la seva carrera pianística. La Conchita també va ser alumna a Barcelona de la Carlota Giró.

Per tant la relació entre la família Rocha i la família Vidiella venia del coneixement de la Família Carreras-Bartomeu i dels Carreras-Granados. De fet la relació amb els Carreras-Granados va fer que després de dissolta l'Escola Vidiella, jo anés a l'Acadèmia Marshall”.

Seguidament ens comenta com era Carlota Giró, quins records conserva de la seva professora:

“La Carlota Giró era molt avançada per a la seva època. Ens mimava molt; ens feia treballar molt a gust. Donava molt d'amor fins i tot als pares dels alumnes. No feia massa vida social com és ara anar a concerts, etc...però estava al dia de tot el que succeïa al seu entorn. Tenia l'ànima de voler-se integrar en la vida institucional. Volia que l'acadèmia tingués un recolzament de l'Administració, i que continués més enllà d'ella mateixa però qui podria haver continuat l'Acadèmia no ho va fer i el 1958 amb la seva mort es va dissoldre l'Acadèmia Vidiella.

Certament crec que tenia mitificat a Vidiella. Diria fins i tot que n'estava enamorada, tenia una obsessió amb ell”.

Rocha ens explica que l'acadèmia tal i com estava funcionant no deixava de ser una escola amb uns privilegis de “*clientela*”, com ella ho anomena.

Rocha continua el seu discurs narrant com era la situació del músic professional en la Barcelona d'aquells moments:

“La burgesia tenia com a costum un cop per setmana tenir un concert a casa, pagant, és clar, als artistes; els músics professionals en aquells moments no guanyaven prou i formaven part, en ocasions, de grups musicals amateurs. Aquests músics amateurs donaven diners al músic professional perquè toquessin amb ells. En aquell temps els músics amateurs tocaven molt bé. Aquests concerts eren privats”.

¹⁵⁵ Josep Bartomeu i Granell (Barcelona, 1888- 1980), enginyer i mecenes musical. Propietari de la barcelonina Casa Bartomeu, també coneguda com Jardí dels tarongers.

A mode d'exemple recorda que l'Eduard Toldrà se'n feia uns tips d'anar a tocar a casa dels seus amics i anava també a cases particulars a donar classes.

Fet aquest parèntesi per il·lustrar el context, continua amb la seva experiència com a alumna de Carlota Giró:

“Els alumnes anàvem a casa de la senyora Giró, però a l'estiu ella venia a casa nostra, perquè no perdéssim classes”.

Segueix contant-nos una especificitat de la seva professora de piano: el fet de que transcrivia a mà ella mateixa moltes de les partitures que feia tocar als seus alumnes.

“A vegades la Carlota Giró transcrivia un fragment d'obra perquè li interessava que es treballés d'una determinada manera, i on hi figurava moltes vegades la digitació concreta que volia. D'altres, es tractava d'una transcripció íntegra de l'obra pel sol fet que al no haver-hi en aquells moments fotocòpies, era la manera més ràpida de que els alumnes tinguessin accés a les obres”.

Rocha ens mostra l'exemple d'una *Gavotte en re major* de Bach manuscrita per Carlota Giró i plena d'indicacions¹⁵⁶.

“Per exemple ella em digitava a casa seva un fragment de l'Ondine de Ravel. Llavors me'l portava a casa, jo el memoritzava, i li tornava després. Eren escoles (com també la Marshall) que ens educaven a memoritzar les obres. Avui no es fa. A vegades es toquen estudis de Chopin amb partitura i no ho puc entendre”.

Per altra banda, Rocha comenta que el que és la lectura a vista no es treballava massa a l'Acadèmia Vidiella tot i que creu que és un aspecte molt important que no s'hauria de descuidar.

A continuació ens comenta com s'organitzaven les classes de piano i quins estudis i obres es treballaven:

“Primer de tot el treball de l'Stamaty¹⁵⁷. L'Stamaty té una peça al final de tot que crec que és la millor. Hi ha el dos contra tres¹⁵⁸. S'ha d'independitzar el sentit del ritme de cada mà; Aquest llibre el guardàvem fins que desapareixia literalment!. Si avançàvem

¹⁵⁶ Vegeu annex X, p. 493.

¹⁵⁷ Stamaty, C. (1854-1862). *Le Rythme des Doigts. Exercices typiques pour Piano à l'aide du Metronome op. 36* (vol. III de *L'École du Pianiste classique et moderne. 5 vol. Paris.*). Trad. Esp. : *El ritmo de los dedos. Ejercicios típicos para Piano con ayuda del Metrónomo*. Boileau. Barcelona.

¹⁵⁸ Exemples de “tres per dos” i de “tres per quatre” entre ambdues mans a Stamaty, C. (1854-1862). *Le Rythme des Doigts. Exercices typiques pour Piano à l'aide du Metronome op. 36*. p. 64.

una mica fèiem Beyer, Le Couppéy, Czerny, i després l'obra, que nosaltres anomenàvem "la peça". Segons avançàvem també fèiem Hanon. Llavors també entren els Petits Preludis de Bach, el Gurlitt, Van de Velde: Llibre rosa. Tocàvem també molt a quatre mans. Carlota Giró ja sabia coses de Béla Bartók. Ens feia tocar molt el "For Children". El Microkosmos, no tant. Li agradava molt la música catalana contemporània. Coneixia personalment a Lamote de Grignon, a Blancafort. Ens els feia tocar. De tota manera, i a mesura que s'anava fent gran, es va aïllar molt del seu entorn.

Quan venia "la peça" venia la memòria implacable: s'havia de memoritzar. Per exemple la sonata en fa major¹⁵⁹ de Mozart recordo que només començar-la vaig memoritzar les cromàtiques de l'adagi. Les vaig aprendre de memòria abans de fer res més. Suposo que la Carlota Giró devia estimar-se més treballar les escales cromàtiques dins d'una obra en concret que fer un exercici cromàtic. Aquesta manera de fer passava amb moltes obres.

Abans d'agafar la partitura em donava un paper pautat escrit per ella on hi havia el passatge compromès.

Ara mateix també recordo que tinc el minuet en re menor de l'àlbum de l'Anna Magdalena de Bach escrit en manuscrit per ella. Tenia la passió de fer-ho. Ho feia a mà. També has de pensar que les cases que venien música no ho tenien tot. I en una família només hi havia un Stamaty, un Czerny.

Vull apuntar que no l'adorava massa, la senyora Giró, al Czerny. I jo personalment crec que és molt intel·ligent el seu treball.

A casa meva anàvem a l'Acadèmia Vidiella dues germanes meves i jo, és a dir, que tenint en compte que no hi havia fotocòpies era necessària la transcripció manuscrita de les partitures.

La Carlota Giró s'estimava més fer tècnica dins les mateixes obres. Era molt lliure, i a segons quins deixebles els apretava tècnicament, i a uns altres els desenvolupava el sentit musical que podien tenir".

Tot seguit Rocha ens comenta quina durada tenien les classes i amb quina freqüència hi anaven:

"Teníem dues classes per setmana de piano amb una durada d'una hora. També fèiem solfeig cada vegada que hi anàvem. A nosaltres ens acompanyava la mare i s'esperava fins al final de la classe".

I també molt important és saber quin seguiment feien de l'instrument a casa, quina era la seva pràctica:

¹⁵⁹ Sonata en fa major K. 332/300 K de Mozart.

“Fèiem de 10 a 15 minuts d’exercicis i després les obres. A casa treballàvem uns trenta minuts quan érem petits encara que ben aviat ma mare ens va fer practicar una hora cada dia. Primer començàvem amb les sèries de cinc dits de l’Stamaty que és molt savi. Ara no m’agrada tant aquest llibre. És un logaritme, molt matemàtic. Jo crec que és per tenir-lo el professor i anar-lo ensenyant mica en mica al deixeble. Per intuïció. També treballàvem el Coupey. Certament molt interessant”.

Seguidament aborda com es treballaven les obres i fa referència a l’ús del pedal:

“Absolutament primer es treballava a mans separades. A la Carlota Giró no li agradava que es toquessin coses que no tocaven per nivell o per curs. Una germana del meu pare tocava els valsos de Brahms i a mi m’agradaven molt i els vaig començar a tocar. Quan se’n va assabentar no li va agradar.

Respecte al pedal, primerament treballàvem tot el que es pogués solucionar de dits i després s’aplicava el pedal. Jo crec que utilitzava el llibre de pedals del Marshall. Tant la Carlota Giró com després la Mercè Roldós a l’Acadèmia Marshall, s’ajupien a terra si calia per tocar el peu del deixeble i així indicar quan s’havia d’accionar el pedal”.

Rocha continua la seva explicació fent referència al treball de la música de Bach amb la Carlota Giró:

“El Bach amb la Carlota Giró era molt gratificant. És tanta música en un sol trosset que disfrutava molt ensenyant-m’ho. També em va fer tocar la sonatina de Ravel, que jo la brodava.

El Bach l’ensenyava bé i n’era una enamorada. Era extremadament exigent amb les fugues. Ara bé, la guixades als llibres de la Giró eren marejants. Sempre tenia a punt el llapis blau i el vermell. Jo no estic d’acord amb tant guixar els llibres. La Roldós tenia molta més cautela. Realment la Carlota Giró sabia el que volia, però podia ser que el deixeble a vegades no ho entengués prou.

No posàvem pedal al Bach. A vegades, potser per unir un so que no calia separar-lo. Se seguien les indicacions d’aquestes edicions que més tard s’ha vist que no eren massa correctes. Aquestes edicions utilitzaven unes articulacions i un fraseig que no va escriure Bach. Els pianistes en aquells moments tocaven Bach d’aquesta manera, de fet aquesta era la tendència en aquells moments. No era la manera de tocar Bach de la Carlota Giró en concret”.

Més endavant parla de com era l’Acadèmia Vidiella: *“A l’Acadèmia el piano de cua era un Chassaigne una mica dubtós. També hi havia un Bernareggi, i un Cussó. Eren pianos normalets.*

Abans de la guerra l’Acadèmia estava al Passatge Permanyer. Després amb la guerra es va aturar tot. Seguidament l’Acadèmia va tornar a reviure amb la Carlota al capdavant com a directora a Còrsega 226, que és el domicili de la Maria Salomé López Quintilla.

La mare de la Salomé, na Salomé Quintilla, era la professora de solfeig, i el senyor López -pare de la Salomé- van proposar que s'instal·lés l'Acadèmia a casa seva. I portaven la comptabilitat de l'Acadèmia. Tenien de professora d'harmonia a la senyora Estrada, i les professores assistents de la Carlota Giró eren la Francina Mir i la Maria Compta.

Aquest nou espai era petitó: hi havia una cambra amb un piano on es feia el solfeig, curiosament era el dormitori de la Maria Salomé. Quan entraves hi havia un petit vestíbul d'entrada que donava a una classe on treballava la senyora Giró, i després una sala més ampla on hi havia el piano de cua i una vitrina.

Fèiem la classe a l'aula de la senyora Giró, amb un gran escriptori, un piano de paret molt bo, una pissarra, ... I després excepcionalment deia: -prepara't bé que la propera classe la farem al piano de cua-. Si feies una falta s'enfadava molt.

La Carlota Giró es vestia de manera molt antiga i anava pel carrer amb una boina de vellut. Era molt excèntrica. Et feia seure al piano i ella s'apartava i feia de públic perquè t'acostumessis a estar en solitud i a tots ens feia por perquè no ens agradava el tacte del piano de cua de l'Acadèmia. Tot ell era una mica punxós. Era molt difícil fer contrastos”.

Cal recordar aquí que des del primer moment, l'Escola Vidiella oferia cada dos anys un concert d'alumnes al Palau de la Música Catalana.

“Abans del dia del concert, anàvem al Palau de la Música un matí a assajar. L'ambient era màgic per la il·luminació de la llum del dia als vitralls del sostre. El dia del concert la Carlota es vestia “a lo grande”.

Al alumnes de nivell elemental, el professor el dia del concert “feia de padrí”, i s'asseia al costat de l'alumne molt elegant. La Carlota es posava un collaret de cintes i una joia de perles, com una mena de “gargantilla” ampla. S'asseia en una cadira a la mida que ella volia al costat del deixeble, i tancava els ulls.

És possible que això fos un costum. En llenguatge de Zamacois ens trobàvem amb l'educador i l'educand. El mestre havia de quedar molt bé davant dels pares. Hi havia una espècie de submissió cap a la clientela: cap als papàs dels clients.

Modernitzar aquella Acadèmia era una tasca molt difícil. La decadència i consegüent dissolució de l'Acadèmia va venir donada primerament per la mort de la Carlota Giró l'any 1958, i en segon lloc perquè ningú es va atrevir a continuar. Potser hauria d'haver continuat la Maria Salomé, però més aviat ella va desitjar el contrari. En aquell moment s'imposaven altres escoles. La gestió administrativa va ser més aviat negativa. I eren pocs, i a la vegada mancats d'un sentit administratiu i ambicions per tirar endavant”.

Quan es va dissoldre l'Acadèmia Vidiella arran de la mort de Carlota Giró, Rocha va continuar les seves classes de piano amb la professora Mercè Roldós de l'Acadèmia Marshall.

I finalment Rocha comenta quines diferències va trobar entre ambdues acadèmies, quant a tècnica i quant a pedal, entre d'altres:

“L'escola Vidiella tenia una tècnica molt romàntica, a diferència de l'Acadèmia Marshall. Donava molta importància a l'expressió. L'escola Vidiella era molt exigent en la dicció, en el fraseig. L'escola Vidiella era menys sistemàtica pel que fa al terreny tècnic. El sistema de la pulsació i l'atac dels dits a la Marshall és encara avui impecable. Es té molt clar en quin moment es pot avançar, tant pel que fa en la tècnica com en el repertori.

En l'Escola Vidiella això no era així. Jo vaig ser testimoni d'aquest canvi. A l'Escola Vidiella no eren tan sistemàtics. No hi havia tant rigor pel que fa a la graduació del repertori: per exemple s'hauria d'haver dit en més d'una ocasió que un estudi no convenia en un moment determinat de l'aprenentatge. Aquest aspecte trontollava una mica. Hi va haver alumnes que no ho van aguantar o superar perquè es podien tocar coses molt difícils sense un gran domini tècnic -tret de la Maria Salomé López Quintilla que era fantàstica!-.

Has de pensar que el primer estudi de Chopin que vaig fer va ser el número 2 de l'op. 10. Francament impossible! Vaig tenir molts problemes. Podria haver-me donat l'estudi núm. 2 de l'op. 25 que és més adient per començar.

Jo no hauria d'haver estudiat l'Ondine de Ravel, encara que va ser un plaer per a mi. Hauria d'haver treballat Preludis de Débussy. Amb la Mercè Roldós, el primer que vaig treballar va ser el Preludi núm. X de Débussy: “La Cathédral engloutie”, perquè la dosificació de la força al tocar els acords estigués equilibrada. La Giró no tenia aquest sistematització: era fantasiosa, enlairada, i feia fantasies en qüestions de fraseig.

A part de tot el que hem apuntat fins ara respecte als motius de la dissolució de l'Acadèmia Vidiella, la possibilitat de que no prosperés també podia venir d'aquí. La Carlota Giró era bastant escèptica pel que fa a les noves maneres de fer: nous concertistes, canvis, noves pedagogies, etc... Estava tan fascinada amb la figura d'en Vidiella que els aires nous que venien de fora se'ls mirava amb escepticisme. També cal dir que aquesta circumstància es va anar agreujant a mesura que s'anava fent gran.

De tota manera quan vaig anar per primera vegada amb la professora Mercè Roldós de l'Acadèmia Marshall, li va agradar molt com jo tocava. Amb la Carlota Giró vaig brodar la sonata en fa major de Mozart, però no la vaig analitzar detingudament fins després amb la Mercè Roldós. Amb la Carlota Giró vaig treballar molt els passatges, la mà esquerra per separat, Tot s'havia de memoritzar. Aquesta obra la vaig tocar en

concert en nombroses ocasions i tothom que me la va escoltar em va dir que tenia molt bona professora. Segurament podríem dir que era una artista.

La Mercè Roldós feia les coses amb una racionalitat diferent. Tot tenia una lògica. Si m'ensenyava un gest, em mostrava com repercutia aquest gest en el so. La Carlota Giró no s'hi entretenia massa en això. Feia estudiar articulant molt els dits. En canvi l'energia de la punta dels dits de la Roldós era una cosa que venia del braç.

Dic que l'Acadèmia Vidiella era més romàntica perquè donaven més importància al fraseig que al reeixit del que és la tècnica. Però no es farà mai un bon fraseig si no es domina l'energia de la punta dels dits. El pianíssim no se't sentirà. Mancarà qualitat. Això és el que podia d'alguna manera fallar.

De la mateixa manera que no estava tan sistematitzada la tècnica instrumental, no s'era tan sistemàtic amb el pedal. Les molèsties que es prenen no donaven tan bons resultats com el llibre per a l'estudi del pedal d'en Marshall”¹⁶⁰.

5.4.2 A Llatinoamèrica

A continuació esmentarem un seguit d'alumnes que després d'haver estudiat amb Vidiella, es dediquen a l'ensenyament pianístic fora de les nostres fronteres, concretament a Llatinoamèrica. La majoria d'ells funda importants escoles o conservatoris seguint el mestratge i les directrius pedagògiques de Vidiella.

Així, per començar, tenim a l'alumne Enric Masriera i Colomer¹⁶¹ que va fundar el Conservatori Masriera a Vedado- Cuba-. A més dels seus estudis de piano a Barcelona amb Vidiella, també va completar la seva formació amb Anselm Barba i Francesc Alió en el camp de la composició. Va fer també una estada a París l'any 1900 i és al 1907 que es dirigeix cap a l'Havana.

Enric Masriera titllava de “*geni musical*” al seu mestre Vidiella; sempre que podia escrivia un article en alguna revista de l'Havana evocant la figura del seu mestre,

¹⁶⁰ Marshall, F. (1919). *Estudio práctico sobre los pedales del piano*. Madrid: Unión Musical Española.

¹⁶¹ Enric Masriera i Colomer (1864-?).

explicant la seva biografia. Així, l'any 1904 a la revista cubana *Arte*¹⁶², escriu fent referència a la gran admiració que li professaven els seus deixebles:

“El grupo de sus discípulos fue numerosos, y le considerábamos- ya que entre ellos tuve la honra de encontrarme- como a un ser cuasi divino; tal era la admiración y fanatismo que por él sentíamos. Desde el año 1878, hasta el presente, ha sido el educador de las generaciones, y todavía, hoy, aunque cuasi septuagenario, continúa su bella obra educativa, rodeado de sus discípulos que bien le aman”.

A arrel de la mort de Vidiella, l'any 1915, també sorgeixen escrits alabant l'escola pianística de Vidiella. A mode d'exemple, a la revista *La Nova Catalunya*¹⁶³, Masriera escriu:

“En Vidiella com a pianista no tenía escola i les tenía totes, ell era com a receptor de tots los “genres”, ell s'aplanava a tot lo genial, ho estudiava amb paciencia de benedicti i després s'ho identificava: en aquí radicava son triomf, puig tot sortía amb son segell personal, i dins d'una execució impecable sonava a Geni”.

El Conservatori Masriera també tenia un butlletí mensual, la revista *Marin Varona* on s'informava de tot el que anava succeïnt i que feia referència al conservatori.

Un altre exemple entre els alumnes que van marxar a Llatinoamèrica és el de l'alumna Carme Aznar Francart¹⁶⁴, que va venir a Barcelona a treballar de ben petita amb el mestre Vidiella. A *La Vanguardia* de l'any 1899¹⁶⁵ ja trobem referències a un concert ofert per Carme Aznar a l'Ateneu Barcelonès organitzat pel seu mestre Vidiella. *La Vanguardia* diu:

“La srta. Carmen Aznar, casi una niña, demostró condiciones excepcionales para la pulsación del piano”.

De fet, a partir d'aquest moment, els concerts de Carmen Aznar es van celebrant periòdicament. Així, per citar-ne alguns, el 1902 ofereix un concert al Círculo Artístico¹⁶⁶, el 1904 al Ateneo de Madrid¹⁶⁷ i el 1905 a la Sala Estela¹⁶⁸. Al maig de

¹⁶² Masriera, E. (1914, 10 de maig). “Dos genios musicales: Carlos Gumersindo Vidiella y Francisco Alió y Brea”. *Revista universal Arte*. La Havana. Año I, núm. 7.

¹⁶³ Masriera, E. (1915, novembre). “Carles G. Vidiella”. *La Nova Catalunya*. Any VIII, núm. 174. Havana. Cuba. Fundador Dr. Claudi Mimo. Director Dr. Josep Murillo.

¹⁶⁴ No tenim referència ni de l'any del seu naixement ni de l'any de la seva mort.

¹⁶⁵ *La Vanguardia*. 8 de juny del 1899.

¹⁶⁶ Recital de Carmen Aznar al Círculo Artístico el 28 d'abril del 1902.

¹⁶⁷ Recital de Carme Aznar al Ateneo de Madrid el 12 de febrer del 1904.

¹⁶⁸ Recital de Carme Aznar a la Sala Estela el 27 de maig del 1905.

l'any 1910, la revista *Feminal*¹⁶⁹ fa aquest escrit referenciant un concert protagonitzat per Carme Aznar a l'Associació Wagneriana :

“En quant al concert qu'en l'antiga sala de la Wagneriana ha donat la eminent pianista Carme Aznar, no ha fet sinó refermar la opinió que's té de ella a Catalunya, ja que ha sabut per son talent d'artista y sa gracia personal, posar ben alt el nom de la dona catalana en la Cort d'Espanya, hont es sempre tan ben acullida com estimada en les més altes esferes hont se fa sentir.

Darrerament, a Madrid, la Srta. Aznar donà uns recitals íntims en els palaus de les infantas D^a Isabel y D^a María Teresa, y en el saló del Heraldó. Arreu meresqué grans llohances la nostra simpàtica artista, qui prepara actualment una tournée d'estiu en l'Argentina, hont li desitgém tanta fortuna com èxits se mereix”.

Degut a l'homenatge que va tributar al seu mestre l'any 1923 sabem que va obrir una escola¹⁷⁰ a Buenos Aires- l'Argentina- seguint els ensenyaments rebuts per Vidiella.

Per la seva banda, Delfí Dalmau i Gibert¹⁷¹ va ser un altre alumne de Vidiella del qual també va destacar la seva tasca pedagògica a l'Argentina. Delfí Dalmau va fer els seus estudis a Barcelona sota la direcció de Vidiella i de l'organista de la catedral de Barcelona, Raimundo Gili. Trobant-se ja a l'Argentina l'abril del 1900 es va diplomar al Conservatori de música de la Capital - Buenos Aires- amb les màximes qualificacions. Degut a l'èxit dels seus exàmens li van concedir establir una acadèmia de música a Bahía Blanca, que feia funcions de sucursal del Conservatori de la Capital. I així és com va néixer l'Acadèmia Dalmau. A més de la seva tasca de professor, va deixar un gran nombre d'obres musicals, especialment cants escolars.

Conrad Fontova i Planes¹⁷² va fundar, novament a Buenos Aires, l'any 1903, el Instituto Musical Fontova juntament amb el seu germà Lleó. Conrad Fontova va estudiar a Barcelona amb Vidiella i seguidament a Brussel·les. La seva carrera com a intèrpret el va portar a Buenos Aires i així és com va tenir l'oportunitat d'establir-s'hi. El Instituto Musical Fontova va esdevenir molt important i ben aviat va obrir diferents sucursals tant a Buenos Aires com a la resta del país. Hi havia un gran cos docent. En el moment de la seva fundació Conrad Fontova era professor d'harmonia, composició i piano a la

¹⁶⁹ *Feminal*. Secció “Barcelonines”. 29 de maig 1910. Barcelona. Núm. 38.

¹⁷⁰ En algunes fonts es parla de Conservatori.

¹⁷¹ Delfí Dalmau i Gibert (1861-1927).

¹⁷² Conrad Abelard Fontova i Planes (1865-1923).

classe superior. El seu germà Lleó exercia de professor de violí i de música de cambra, en la formació de quartet i conjunt instrumental.

A més, tenim l'exemple de l'alumna vinguda de Les Filipines Dolores Heras que després d'estudiar a Barcelona amb Vidiella va tornar al Conservatori de Manila i en va ser la subdirectora. I també trobem el cas de l'alumna de Puerto Rico María Teresa Cortés Ramos¹⁷³ que va fundar una acadèmia de piano a San Juan de Puerto Rico. Cortés es va graduar a l'Escola Vidiella de Barcelona l'any 1927 i va dedicar la seva vida a l'ensenyament del piano. Molts dels compositors i músics de Puerto Rico, on va crear l'any 1930 la fundació ProArte, li deuen la seva formació musical. Maria Salomé López Quintilla ens ha comentat que aquesta darrera alumna es cartejava molt sovint amb Carlota Giró, directora de l'Escola Vidiella.

¹⁷³ M. Teresa Cortés Ramos (1907-1993).

Capítol 6:

Conclusions

6. CONCLUSIONS

6.1 EXPOSICIÓ DE LES CONCLUSIONS

Per tal de conèixer l'objectiu general d'aquest treball, que és mostrar l'existència de l'escola pianística que va fundar el mestre Vidiella a Barcelona i destacar-ne la seva importància, ens ha estat necessari fer un seguiment en primer lloc de la seva biografia aturant-nos en els períodes vitals més significatius. D'aquesta manera hem referenciat en el capítol segon els aspectes biogràfics que estan més vinculats a la seva trajectòria artística.

Així constatem, en primer lloc, com el naixement a Arenys de Mar de Vidiella no deixa de ser circumstancial, tenint en compte que es va traslladar juntament amb la seva família a Barcelona quan només tenia quatre anys, tot i que Vidiella sempre va mostrar una molt bona predisposició cap al poble que el va veure néixer. Un bon exemple d'això és el concert que va oferir l'any 1885 a Arenys i tot el que aquest acte va comportar.

La informació que trobem en les fonts de la seva infantesa i de bona part de la seva joventut és quasi inexistent. El que sí s'endevina des d'un primer moment és la seva gran vocació per la música, fet que el va portar ben aviat a estudiar amb un dels millors professors de piano de Barcelona: Joan Baptista Pujol. Aquest professor va ser crucial en el seu aprenentatge.

Vidiella ja de molt jove va veure com la seva biografia sortia referenciada en la premsa i en els diferents diccionaris biogràfics musicals que anaven apareixent, on s'explicava el que havia fet i viscut fins aquell moment. És un fet certament remarcable que Vidiella ja de ben jove fos considerat un personatge cèlebre.

Podem afirmar que la primera joventut de Vidiella va estar marcada per una tendència clarament bohèmia, si se'ns permet aquesta paraula. Només coneixem alguns fets bastant aïllats: que va viure un bon temps en una habitació del Poble Sec, que va ser

pianista del Cafè de Les Delícies i que es va envoltar des d'un primer moment de molts bons amics, els quals el van recolzar en l'inici de la seva carrera. D'aquests amics va rebre l'ajut econòmic per tal de poder anar a estudiar a París, a més d'encoratjar-lo en tot moment. Aquest suport per part del seu cercle d'amistats el va acompanyar durant tota la seva vida.

Un altre punt cabdal de la seva biografia va ser el casament amb Carolina Ponsà que va ser qualificat per la premsa com un dels actes més transcendents de la seva existència. Com ja hem explicat, recordem que va tractar-se d'un matrimoni secret que es va celebrar abans de que Vidiella es dirigís cap a París, com a prova de fidelitat a la seva parella.

Tot i que ja havia donat algunes lliçons, no va ser fins que va tornar de París que es va establir a Barcelona com a professor de piano i va iniciar també una carrera concertística que el va portar al gran prestigi que coneixem. Les continuades classes de piano a casa, el fet de no emprendre gires de concerts i l'estabilitat que li va proporcionar el matrimoni, entre d'altres, són circumstàncies ben diferents del que havia viscut anteriorment. Podem suposar que després de la seva arribada de París va cercar l'estabilitat econòmica, una vegada ja posseïa l'emocional. Del que hem analitzat sobre Vidiella se'n desprèn que no va ser massa amic dels riscos, ja que tenia ben present que calia un coixí econòmic per a subsistir. Algun sector li ha recriminat una certa manca d'ambició en la seva carrera.

Als aspectes anteriors hi podem sumar el lligam tan profund que va tenir la seva persona amb la ciutat de Barcelona, on hi va celebrar la gran majoria dels seus concerts i on hi va establir la seva escola de piano.

Vidiella va ser un home il·lustrat i compromès amb totes les arts essent especialment entès en literatura i en pintura. Això ho demostra la gran relació que tenia amb la major part dels artistes del seu entorn, cosa que el va enriquir en gran mesura com a persona i com a artista. Vidiella va esdevenir també un referent a la Renaixença, com a

col·laborador assidu i continuat d'aquesta etapa de mobilització cultural, així com també integrant de la societat *Jove Catalunya*.

El gran reconeixement que va tenir es troba subratllat en la gran quantitat d'homenatges que li van tributar després de la seva mort. Vidiella, de fet, va morir bastant jove, quan encara estava en plena activitat docent. Destaquem els homenatges al Palau de la Música l'any 1917 i l'any 1923. També es va fer un homenatge a la seva casa del Passatge Permanyer l'any 1932, a més de donar el nom a un carrer de Barcelona i a Arenys de Mar, però potser el més gran homenatge va ser la pervivència de la seva escola pianística amb la fundació de l'Escola Vidiella a Barcelona després de la seva mort per part de la seva alumna Carlota Giró.

En el capítol tercer del treball tenim com a objectiu mostrar els trets característics de la metodologia dels dos professors que van ensenyar pianísticament a Vidiella. Es tracta de l'anàlisi de la figura i l'obra pedagògica dels mestres Joan Baptista Pujol i François Antoine Marmontel. Ens ha estat necessari aprofundir en els tractats didàctics que van escriure per conèixer de prop el seu magisteri.

Creiem fermament que Vidiella va estar àmpliament influït per aquests dos grans pedagogs, no només com a pianista de gran prestigi que oferirà concerts, sinó pel que fa a la seva faceta com a professor de piano. L'empremta pianística que va rebre d'aquests mestres sens dubte va ser transmesa per Vidiella a les futures generacions de pianistes que ell mateix va formar. Veurem com molts punts de les escoles de Pujol i Marmontel són coincidents i segueixen, així, una mateixa línia. Això és així perquè l'*escola catalana de piano* s'emmiralla, entre d'altres, en l'escola pianística francesa. I el mestre Pujol va estudiar també a París, essent, doncs, molt lògica la immersió en les seves fonts i les seves tendències.

Vidiella rep d'ambdós professors una gran ampliació del repertori pianístic. El treball del *Clave ben temperat* de Bach, de les *sonates* del classicisme amb Haydn, Mozart i Beethoven al capdavant i una àmplia representació de la música romàntica amb Brahms, Chopin, Mendelssohn, Liszt i Schumann, és primordial en la seva etapa de formació.

Referint-nos primerament al mestratge que va exercir Pujol a Barcelona, direm que la seva obra *Nuevo Mecanismo del piano* té molts punts que lliguen amb la tradició pianística francesa. Hi trobem grans semblances quant als exercicis de mecanisme i quant a la tècnica utilitzada. Com a bona tradició francesa, i remuntant-nos més cap al passat, també hi ha molts punts en comú amb l'ideari tècnic i estètic de Chopin: la tècnica del mètode de Pujol busca sempre la posició més natural de la mà i la seva flexibilitat. El so, d'aquesta forma, esdevindrà el més vellutat possible.

El mestre Pujol es preocupa de buscar una nova digitació per a les escales diatòniques, per a les escales de terceres, per a les escales d'octaves i pels arpegis, seguint també el principi de la màxima naturalitat de la mà. Dins el seu ideari també hi trobem el treball lent i raonat de les obres i dels exercicis, utilitzant tots els diferents atacs i articulacions possibles per a la seva execució.

Però Pujol, com a bon representant de l'*escuela catalana de piano*, transmetrà sobretot als seus deixebles un treball especial de la sonoritat, buscant una àmplia i variada gamma de colors, fent també una especial atenció a la claredat de les veus, i, finalment, aplicant un ús molt subtil i intel·ligent dels pedals com a bon coneixedor que és de l'efecte que produeixen en la interpretació pianística. Quan s'accionen conjuntament apareixen nous colors en el so i infinites possibilitats sonores. El pedal serà imprescindible per a l'expressivitat i l'estil de cada obra. Pujol va inculcar en els seus deixebles la bona oïda i l'autoescolta. En aquest sentit els va ensenyar a detectar la puresa o impuresa harmònica, a fer sentir els harmònics que sorgeixen de l'acció dels pedals. Un treball, en definitiva, altament pormenoritzat.

Quan Vidiella, després d'estudiar amb Pujol, es dirigeix a París l'any 1878 no només rebra el consell pianístic del professor Marmontel sinó que coneixerà de primera mà les noves tendències musicals que es troben a París quant a ampliació del repertori de concert, quant a la influència directa de l'escuela franco-belga i quant a la introducció de concerts seguint criteris històrics. Vidiella va assistir a concerts de grans pianistes on va conèixer noves programacions i noves maneres d'abordar el recital de piano en solitari.

L'escola pianística del Conservatori de París es caracteritza, a grans trets, pel treball minuciós del detall tenint una gran cura de la sonoritat, pel rebuig dels grans gestos i moviments en la interpretació, i per l'atac de la tecla ràpid i precís. Aquests aspectes sens dubte són totalment refrendats per l'escola de Marmontel, i, a més, de l'estudi dels seus tractats pedagògics podem afegir noves particularitats del seu mestratge.

Per començar cal esmentar que va ser determinant en l'educació musical de Vidiella el coneixement de les obres de Chopin i Liszt de primeríssima mà que posseïa el mestre Marmontel. A part de sentir-se totalment identificat amb l'esperit chopinià des d'un primer moment, l'ideari estètic d'aquest compositor, que li va infondre Marmontel, segurament que el va ajudar en gran mesura en la seva interpretació i concepció futures.

Fent referència al pedal, Marmontel va transmetre als seus alumnes l'ús subtil i combinat dels dos pedals, altament influït per l'escola de Chopin. Amb el joc combinat dels dos pedals cerca sonoritats vaporoses i amb un timbre particular. Però, cal subratllar que Marmontel és prudent respecte a l'ús del pedal: insisteix en què sempre s'ha de treballar la sonoritat a través dels dits; el pedal arribarà més tard.

Marmontel té una gran cura de la sonoritat, tenint un gran respecte pel treball del detall. Creu que és indispensable l'autoescolta de l'alumne i la capacitat d'autocorregir-se podent modular així la sonoritat. Marmontel recomana per aconseguir un bon legato el treball de la fuga, concretament l'estudi del *Clave ben temperat* de Bach i l'obra didàctica *Gradus ad Parnassum* de Clementi.

A més a més del mecanisme pianístic, Marmontel volia ensenyar als seus alumnes a esdevenir artistes. Així ens trobem amb un camp d'ensenyament molt més ampli que el d'instrumentista-pianista: s'haurà de fomentar en l'alumne la capacitat per apreciar l'art, introduir coneixements d'estètica en el seu aprenentatge i desenvolupar el seu intel·lecte.

Marmontel es preocupa moltíssim de la figura del professor de piano, tot assegurant que els alumnes necessiten un professor molt preparat des de l'inici dels seus estudis. Aquest mestre ha de tenir nocions d'harmonia, coneixement de diferents mètodes i escoles, i ser a la vegada, molt reflexiu i rigorós, amb capacitat per alenar a l'alumne en tot moment. Aquest aspecte el volem subratllar perquè veurem que coincideix de ple en l'escola pianística de Vidiella.

L'escola de Marmontel, de la mateixa manera que la de Pujol, demana a l'alumne un treball raonat i reflexiu en el transcurs de la pràctica de les obres, a més d'un estudi lent per a poder-se fixar i escoltar tot el que se li proposa en cada moment. També, com ja hem comentat en l'escola de Pujol, proposa treballar els elements del mecanisme amb infinitat de dinàmiques i atacs i amb diferents combinacions rítmiques. Els estudis de Czerny, Herz i Stamaty, recomanats per Marmontel, ajudaran moltíssim en aquest sentit.

El treball de la tècnica i de la interpretació, a més, ha de ser individualitzat: la metodologia es posa al servei de l'alumne. Aquesta premissa també coincideix amb l'escola de Pujol. El mestre Marmontel proposa mantenir com a mínim tres classes per setmana amb el deixeble, i diu que sempre caldria l'ajut d'un supervisor-assistent durant l'estudi a casa.

Determinat el magisteri rebut per Vidiella dels mestres Pujol i Marmontel a partir de l'anàlisi dels seus mètodes pianístics, i les aportacions que fan ells mateixos dins la tècnica, passem a abordar la carrera concertística de Vidiella. En aquest treball creiem que l'escola pianística de Vidiella vindrà definida sobretot per la seva interpretació, per la seva especial manera de tocar el piano. És per això que ha estat tan important analitzar cronològicament cadascun dels seus concerts. Hem dividit la carrera concertística de Vidiella en tres etapes, seguint uns paràmetres comuns a cadascuna d'elles que ens han servit per delimitar-les.

La primera etapa l'hem anomenada de joventut i s'inicia l'any 1879 quan Vidiella arriba de París, establint-se a la ciutat de Barcelona, i finalitza l'any 1888. El primer concert

com a solista l'ofereix a l'Ateneu Lliure de Barcelona en data de setze de gener del 1979.

Vidiella en aquesta etapa participa majoritàriament en molts concerts on també hi intervenen d'altres artistes. Aquests concerts col·lectius, també anomenats mixtes, moltes vegades tenen objectius benèfics i s'estructuren en tres o quatre parts amb la qual cosa tenien una gran durada, si ho comparem amb els concerts d'avui. Per altra banda si atenem al públic, cal explicar que en aquell moment no era gens estrany aplaudir entremig de les obres si li agradava un determinat passatge, i fins i tot podia ser que demanés a l'artista canvis en el programa durant el transcurs del recital.

La crítica en aquesta primera etapa ja considera a Vidiella com a un dels millors intèrprets del seu temps i destaca en la seva interpretació una diferent sonoritat respecte d'altres pianistes, molts contrastos en la gamma de dinàmiques, una gran tècnica d'octaves i una pulsació vigorosa i amb molta netedat. En definitiva: un mecanisme pianístic perfecte.

A més dels aspectes anteriorment ressenyats, ja es veu en la interpretació de Vidiella una gran adequació de les obres a l'estil i al context de l'autor. També es destaca el fet no massa usual d'estrenar obres d'autors catalans contemporanis.

En aquests primers anys de carrera artística, Vidiella va rebre una gran influència del pianista Anton Rubinstein quant a compositor, tenint en compte que moltes de les seves obres les va incloure Vidiella en concert, i quant a pianista que organitzarà i prepararà els seus recitals atenent a criteris històrics.

Així, tenint en compte el que hem exposat, el repertori de Vidiella en aquesta primera etapa comprèn, entre d'altres, obres de Beethoven -encara que sigui encara molt tímidament-, Brahms, Chopin, Liszt -va triomfar repetidament amb la seva *Segona Rapsòdia hongaresa*- i Mendelssohn; obres d'autors de l'època com ara Godard, Gottshalk, Henselt, Raff, Ritter i Steibelt; una gran representació d'obres d'Anton Rubinstein; i una selecció d'obres catalanes contemporànies: *Romança sense paraules*

de Melcior Rodríguez d'Alcántara, *Pavana-Capricho op. 12* i *Serenata espanyola* d'Isaac Albéniz, *Barcarola* i *Marxa Fantàstica* de Francesc Alió i *Melodia en re bemoll* de Claudi Martínez Imbert.

L'etapa que comença a partir de l'any 1889, any de la gestació dels concerts històrics, i que es perllonga en el temps fins a l'any 1903, l'hem anomenada etapa de plenitud. Els concerts de Vidiella en aquest període són molt significatius, molts d'ells es caracteritzen per l'actuació de Vidiella en solitari i el seu repertori pren una importància i una rellevància dins del món musical barceloní que quasi no té referents.

Respecte a la programació i a la finalitat dels concerts, la innovació més important d'aquesta segona etapa és la introducció dels concerts històrics a Barcelona els anys 1891 i 1893. Dins d'aquests concerts hem analitzat el seu programa, que segueix rigorosament un ordre cronològic dels compositors que van des dels clavecinistes del segle XVIII fins als autors més contemporanis tant forans com locals. Ha estat decisiu en l'estudi d'aquests concerts històrics conèixer quines obres es van escoltar per primera vegada a Barcelona, quines obres d'autors catalans del moment es van interpretar i reafirmar la predilecció de Vidiella per la música romàntica de Chopin i Liszt.

Vidiella es decideix a oferir els concerts històrics inspirat pel testimoniatge d'Anton Rubinstein, com hem esmentat anteriorment, i seguint l'escola francesa que havia conegut en la seva etapa de formació. Ho porta a terme perquè se sent preparat en aquest moment i ostenta ja una gran quantitat d'obres en repertori. L'objectiu últim, però, és didàctic: vol educar al públic tot popularitzant la música dels grans mestres i familiaritzar-lo amb la música dels compositors contemporanis. Vidiella creu que el públic de Barcelona també està preparat per afrontar aquest repte, encara que encara sorprèn en algun moment alguna actitud contrària, en un altre sentit.

Finalment hem analitzat si els resultats que es va proposar Vidiella amb la celebració d'aquests concerts es van dur a terme, i tot apunta a que sí: tant el públic com la crítica van respondre encara més bé del que ell s'esperava i van enaltir-lo encara més amunt.

A aquests concerts històrics, el segueix per ordre d'importància el recital de la integral de les quinze *Rapsòdies hongareses* de Franz Liszt celebrat l'any 1902. Vidiella ja sap que el públic gaudirà de les dues hores de concert amb un sol autor sense signes de fatiga. Vol mostrar la riquesa rítmica i melòdica de les rapsòdies, al mateix temps que cerca l'equilibri entre la seva característica bravura i la més dolça delicadesa.

També és digne de menció el recital que va protagonitzar juntament amb Enric Granados i Joaquim Malats l'any 1900 pel fet de trobar-nos en el mateix concert amb tres dels millors pianistes que la història del piano ha donat a casa nostra. I pel que fa a l'especificitat del repertori, cal ressaltar l'actuació en la qual va estrenar a Barcelona el *Concert per a piano i orquestra núm. 5 "L'Egipci"* de Saint-Saëns, l'any 1897.

Respecte als concerts d'aquesta etapa cal explicar que Vidiella, a partir de l'any 1900, va espaïant cada vegada més els seus concerts públics. Degut al seu retraïment només volia tocar una o dues vegades l'any. A aquesta qüestió s'hi suma la seva incorregible por escènica. Vidiella és terriblement temorós de que no li sortirà prou bé una determinada obra i a vegades el seu sentiment de responsabilitat davant d'un recital és excessiu. Aquest track, més vegades del que fora desitjable, va portar-lo a haver d'anul·lar algun recital.

En aquesta etapa de plenitud ens trobem amb moltes obres pianístiques que són noves pel públic de Barcelona i que constitueixen moltes vegades una primera audició en mans de Vidiella. Cal remarcar que hi ha autors com Chopin, Schumann i Schubert, per posar un exemple, que són àmpliament interpretats però que degut al seu extensíssim catàleg sempre tenen alguna obra que esdevé nova pels oients. La crítica, quan es dona el cas, així ho va manifestant. Trobem també en els recitals d'aquest període moltes obres noves dels clavecinistes Couperin, Rameau i Scarlatti, de l'escola franco-belga amb Franck i Saint-Saëns al capdavant, obres de l'escola russa amb els noms de Balakirev, Cui, Rimsky-Korsakov, Rubinstein i Tchaikowsky, entre d'altres, i obres de l'escola noruega amb Grieg i Olé-Olsen com a màxims representants. Hi ha molts més noms en aquesta llista, però creiem que hem citat els més representatius. Cal esmentar

també la gran tasca de recepció de l'obra de Beethoven a Barcelona que va fer Vidiella amb els concerts històrics interpretant íntegrament diferents sonates del seu catàleg.

Les obres d'autors catalans contemporanis que interpreta en aquesta etapa de plenitud són: *Cançó de l'oruga* i *Marxa Fantàstica* de Francesc Alió, *Minuet del gall* d'Isaac Albéniz, *Romança sense paraules* de Melcior Rodríguez d'Alcántara, *Catalanescas* de Lluís Millet, a més de diferents obres sense determinar de deixebles i amics seus com Claudi Martínez Imbert, Josep García Robles, Enric Morera, Mercedes Vidal i Joan Gay, entre d'altres.

Si abans era més prudent en els qualificatius, la crítica ara reafirma totalment el caràcter extraordinari de Vidiella. Ressalta aspectes pianístics que ja s'havien tractat en l'anterior etapa, com ara el legato, el cantabile, els contrastos dinàmics, la textura harmònica molt ben entesa i el pedal, però els eleva a un estadi superior. Sobresurt d'entre les característiques d'aquest moment el servei del mecanisme pianístic a la interpretació. La manera de tocar de Vidiella és fàcil i, consegüentment, gens artificiosa. Aquest tret també es diferencia de l'anterior etapa: abans es parlava de mecanisme brillant i ara es parla de mecanisme com a mitjà per fer música.

Les crítiques se centren ara molt més en l'efecte que produeix en el públic la interpretació de Vidiella: la seva subtileza i dolcesa, les filigranes obtingudes, molt més que la àmplia gamma de dinàmiques ofertes en l'etapa de joventut. La interpretació mica en mica es va asserenant, i s'allunya de la despreocupació i l'efervescència de la joventut i això també es denota en l'evolució de la seva personalitat: trobem en Vidiella un refinat temperament d'artista. És així com la crítica entesa ja esmenta a Vidiella com a un músic complert, més que com a pianista.

Cap al final de l'etapa de plenitud Vidiella rep alguna crítica no tan positiva, encara que provinent d'un sector molt minoritari. Per citar algun exemple d'això podem dir que l'any 1897 s'assenyala una certa timidesa en els tempos utilitzats i una minoria demana a Vidiella més resolució en la interpretació. L'any 1903, per la seva banda, una part de

la crítica diu que ja no toca tan brillant ni amb tanta força, tot i que hi ha obres que requereixen aquests components.

En la darrera etapa de maduresa que oscil·la entre l'any 1904 i el 1915 hi trobem un clar i progressiu espaiament de les seves actuacions. Si en l'anterior període aquest aspecte es comença a intuir, ara ja és un fet irremeiable. És en aquest moment que, més que mai, organitza concerts íntims a casa seva.

La crítica posiciona a Vidiella a un nivell totalment artístic: parla de simplicitat, d'honradesa, de sinceritat i de puresa interpretatives. Es veu molt clarament com la seva personalitat el porta a interpretar el piano de manera més pausada havent-hi un apropament més intel·lectual a les obres. Trobem un asserenament dels tempos, una interpretació despallada d'efectismes i un pedal més controlat. De fet, Vidiella afirma que “mai havia tocat tan bé com ara”¹.

És significatiu també que en el darrer concert que dóna en públic inclogui una sonata de Mozart: Vidiella vol captivar a l'auditori amb la senzillesa i l'excel·lència, no amb l'enlluernament propi del virtuosisme.

A més, la crítica en aquests moments professa cap a Vidiella un gran apreci i una gran estimació. Per la crítica Vidiella ja és un ésser entranyable, s'erigeix com una gran figura del piano. El temps li dóna la importància que té dins la història del piano i la crítica, sempre que pot, així ho manifesta. De fet, també es valora que es tracta d'un pianista que no ha deixat mai d'estudiar, i que, a més, sempre ho ha fet amb la màxima il·lusió.

Troblem en l'etapa de maduresa parts íntegres dels programes de concert dedicades a Chopin, del qual Vidiella cada vegada es referma més en el seu ideal pianístic. Curiosament l'assaig de Vidiella “Parlament sobre Chopin” també pertany a aquesta darrera etapa. També es caracteritza la programació per la tria d'obres de petit format

¹ Millet, Ll. (1915, 10 d'octubre). “Memento”. *Il·lustració Catalana*. Vegeu annex VI, p. 422.

d'autors com Schubert, Schumann, Scarlatti, i del mateix Chopin, entre d'altres, que Vidiella interpreta amb una gran cura de detalls.

En aquest període, tret de les obres d'autors catalans contemporanis que esmentarem a continuació, no hi ha primeres audicions d'obres pel públic de Barcelona. Les obres catalanes que va interpretar són: *Nota de color*, *Ballet de Berga*, *Ball del ciri*, *Barcarola* i *Marxa Fantàstica* de Francesc Alió, *Balada en si menor* de Melcior Rodríguez d'Alcántara, la seva pròpia composició *Romanza*, i una transcripció que fa ell mateix al piano de la *Sardana "Espurnes d'or"* de Joseph Serra.

A partir de la interpretació pianística de Vidiella en els concerts i fruit de la revisió exhaustiva de les crítiques dels mateixos, abordarem els trets definitoris de la seva escola.

Vidiella va ser un clar representant de l'escola pura del piano, ja que se cenyeix escrupolosament al caràcter i al context de cada obra, i a l'estil propi de cada autor, fent-ne, tot i això, una traducció molt personal i sovint característica de les obres.

El que el va alçar més amunt en la seva carrera va ser la honradesa i honestedat amb què afrontava l'estudi de les diferents obres: les analitzava àmpliament, les estudiava profundament en tots els seus nivells -harmònic, de textures, de caràcter, estilístic i tractament de les coloracions, entre d'altres- i els hi aplicava la seva personalitat, no deixant mai, però, de banda l'estil i concepció que l'autor n'havia fet. Es tracta d'un amor i respecte immens per l'obra i per l'autor que està interpretant.

Vidiella era un pianista que a l'hora de tocar tenia assolida tota la tècnica pianística, tot i que aquesta no la mostrava, ja que el virtuosisme estava al servei del seu art. El mecanisme no és per a ell una finalitat, sinó que és un mitjà per apropar-se a la música i poder expressar tot el que desitja.

El seu pianisme semblava senzill i sense esforç ja que la seva manera de tocar estava desproveïda d'artificis, de moviments de la mà o del cos innecessaris, sense els

efectismes que en aquella època molt sovint utilitzaven alguns pianistes per posar-se el públic al seu favor.

Vidiella va ser considerat com a un dels grans pianistes del seu temps per la simplicitat amb la que mostrava les diferents frases musicals i per l'espontaneïtat amb que li brollaven les melodies, semblant en molts moments com si fos la primera vegada que interpretés una determinada obra.

Per a entendre la interpretació pianística de Vidiella i la sonoritat que extreia del piano un cop el mecanisme està sobreeixit, s'ha de fer una anàlisi acurada d'aquests diferents aspectes:

- Vidiella té molta destresa en la dicció de les frases. Era un mestre en preparar i portar la música cap als seus punts culminants. Es considerava, doncs, que tenia una molt bona pronunciació pianística, gràcies, entre d'altres coses a la seva exactitud de pulsació i al seu control de l'articulació per a la bona entesa del fraseig. A més aplicava en el fraseig un rubato molt especial i gens afectat.

- Cal destacar el cantabile amb el que remarcava les melodies i les feia sobresortir per sobre de tota la textura harmònica, i això era possible gràcies al seu lligat excepcional: el seu legato li permetia interpretar amb un so rodó, sense accents i amb la pèrdua de la percussió pròpia de l'instrument. Talment semblava, en molts moments, com si fos la veu humana acompanyada per una orquestra.

- Quant a la sonoritat del seu pianisme, Vidiella utilitzava una gran paleta de contrastos dinàmics i tímbrics, que el portaven del ple fortíssim al pianíssim més dolç i imperceptible. Cal dir que el mestre, tal i com podem veure en les diferents fotografies, era valedor d'una força extraordinària gràcies al seu físic rotund i corpulent, i així ho mostrava en els passatges més virtuosos i plens de so, on arribava a extrems francament aclaparadors. Però, contràriament a aquest fet, el que les crítiques destaquen més és la seva capacitat per a la interpretació de passatges dolços, delicats, graciosos amb pianíssims sobtats i on hi ha un gran treball de lleugeresa de les mans. Tenia un gran

control de les dinàmiques piano i per això no perdia gens d'igualtat en l'execució. Quant a la varietat tímbrica, és important ressaltar els diferents atacs de tecla que posseïa i que feien que el piano sonés d'una determinada manera o d'una altra.

- Tot el que acabem de comentar ho acabava d'arrodonir amb un creatiu i excel·lent control dels pedals, que donava un color especial tan característic en les seves interpretacions. L'ús del pedal és magistral, tal i com ho referencien diferents crítiques i donat, a més, per l'aprenentatge tan especialitzat que en rep dels seus mestres Pujol i Marmontel. El pedal dret o de ressonància l'utilitza per a reforçar el legato i assolir així un millor cantabile. El pedal esquerra o celesta, combinat amb el pedal dret fa que Vidiella obtingui del piano una sonoritat amb molta diferència de colors i de tímbrica.

La col·locació del pedal, com en els seus anys d'aprenentatge hem pogut comprovar, depèn de molts factors com ara pot ser el tipus de piano, la sonoritat de la sala de concerts (amb més o menys ressonància), el funcionament propi dels pedals (recorregut de cadascun d'ells), el tempo d'execució (com més ràpid, més pedal s'admet), les dinàmiques emprades, les diferents articulacions i, finalment, també és un factor determinant el balanç entre les veus (com més diferenciada la melodia de la resta de veus, més pedal s'hi pot aplicar).

Vidiella va pertànyer al moviment artístic del modernisme durant gran part de la seva trajectòria artística i la seva interpretació es va veure clarament influïda pels seus trets característics. Vegem ara els punts que fan que Vidiella sigui considerat un pianista modernista:

- Vidiella va portar a una clara modernització del repertori en les sales de concert i consegüentment va provocar un augment del nivell pianístic de la ciutat de Barcelona. Va introduir en els seus recitals autors com Bach, Beethoven, Wagner o Liszt, compositors oblidats en aquell moment de la programació concertística.

- Va apostar pel científisme que aportava el modernisme, és a dir, per presentar les obres dels diferents programes atenent a criteris d'ordre històric. Aquí tenim com a

exemple indiscutible la tanda de concerts històrics que va oferir els anys 1891 i 1893. Aquest interès es demostrava també amb el rigor històric amb què interpretava sempre les obres, tal i com estaven concebudes i seguint els criteris estilístics amb el màxim rigor.

- Es va interessar plenament i va rebre la influència de l'escola franco-belga, cosa que es demostra en l'estrena del *Concert núm. 5 per a piano i orquestra en fa major op.103 "L'Egipci"* de Saint-Saëns.

- Era molt afí a les estètiques nacionalistes europees sorgides en l'època del modernisme, on s'emmirallaven els nacionalistes catalans, per a esdevenir una escola amb riquesa pròpia.

- Va interpretar diferents obres catalanes contemporànies compostes per col·legues i amics seus, estrenant-les i programant-les en molts dels seus concerts.

- Igual que els modernistes, Vidiella fa una recerca de la puresa de la música, equiparant-la ben bé a la poesia. D'aquesta manera no fa de la música només una demostració de les capacitats virtuosístiques que posseeix cada intèrpret.

La relació que Vidiella va tenir amb alguns compositors que citarem tot seguit va ser del tot especial i és per això que en fem una menció apart. Cal afegir, a més, que Vidiella, tal i com va evidenciar la crítica, va sobresortir en la interpretació de pàgines pianístiques breus i de petit format. Petites obres de Grieg, Scarlatti, Schubert i Schumann, per citar-ne només alguns, van representar en mans de Vidiella veritables obres d'art.

Bach no tan sols va ser un autor molt interpretat per ell, sinó que el seu estudi i treball detallat es convertia en una part importantíssima del seu mètode pedagògic. Tots els seus alumnes abordaven el *Clave ben temperat*, per a enriquir-se i aprendre a controlar tota la seva polifonia. En la interpretació de Bach, Vidiella podia mostrar molt bé com a

pianista quin era l'entramat harmònic i contrapuntístic de l'obra i destacar les veus que considerava més adequades.

Tot i l'afinitat i la facilitat que Vidiella tenia per a interpretar Mozart, donada la simplicitat i puresa del seu pianisme, no es va prodigar massa en públic amb la seva interpretació. Vidiella afirmava que sentia devoció per aquest autor i va ser en la seva última etapa, on buscava recolliment i profunditat, que va interpretar més obres de Mozart. Als seus alumnes, però, els feia estudiar moltes obres del compositor austríac, fet que es pot demostrar en els programes de concert dels mateixos.

Vidiella va esdevenir una figura clau en fer arribar a Barcelona la música de Beethoven, aleshores fortament oblidada de les sales de concert. Durant la seva trajectòria concertística va interpretar gairebé la totalitat de les sonates d'aquest compositor, de les quals n'extreia una concepció profunda i seriosa, i per altra banda, posseïa una gran compenetració amb el públic que l'escoltava. Al mateix temps, el corpus beethovenià formava part ineludible del pla d'estudis dels seus alumnes.

La música de Chopin és el gran amor de Vidiella. Va estudiar i analitzar amb profunditat la major part de la seva obra, que desplegava en la majoria dels seus concerts, obtenint sempre resultats excel·lents per part del públic i de la crítica especialitzada, la qual cosa demostra que és l'autor que li va més bé a la seva personalitat i a la seva capacitat per a expressar-se. Vidiella el considera el músic de piano per excel·lència. Amb Chopin, el mestre fa cantar el piano i desenvolupa i deixa brollar les emocions que la seva música li evoca.

Amb Liszt va tenir també una relació ben especial, donada la importància històrica de la interpretació de la seva integral de les *Rapsòdies hongareses* i de les vegades que va programar-les en concert, ja des de ben jove, on va poder mostrar el seu virtuosisme i, al mateix temps, la seva delicadesa en l'execució.

Fetes aquestes breus referències als compositors més afins a Vidiella, abordem seguidament les conclusions del mestratge pianístic que va dur a terme a la ciutat de Barcelona.

En l'època que Vidiella es va establir com a professor de piano el repertori pianístic que s'estudiava a la ciutat era molt limitat, tot i que el piano era un instrument que causava autèntic furor entre la societat burgesa catalana. Però, contràriament a aquest fet, no hi havia una escola de piano sistematitzada i organitzada, la qual cosa feia que el nivell pianístic fos molt baix. Vidiella va ser l'impulsor, des de la iniciativa privada, de la continuació de l'*escola catalana de piano* fundada per Pere Tintorer i seguida pel seu alumne Joan Baptista Pujol. El mestre Vidiella va treballar àmpliament per al progrés de l'instrument a la ciutat de Barcelona.

Vidiella va dedicar-se a l'ensenyament pianístic des de molt jove, però es pot dir que no va ser fins que va arribar de París l'any 1879 que comença la seva activitat docent amb el més alt rendiment i a quasi plena dedicació, encara que ja hem constatat la seva prolífica activitat concertística. Per part de la crítica es va qüestionar, fins i tot, si podria conciliar la seva carrera com a concertista amb l'activa tasca pedagògica que estava portant a terme.

Primerament, va ser mestre de piano de molts amics i companys que li demanaven el seu consell tècnic i interpretatiu i, ben aviat, ja va aconseguir una estabilitat econòmica amb aquesta activitat donats els nombrosos alumnes que volien treballar amb ell. Sempre va ser un mestre molt dedicat als seus alumnes i els oferia un treball molt detallat a tots nivells. No hem trobat cap mètode pianístic de Vidiella escrit i/o publicat. Les referències que hem trobat del seu mestratge han estat a partir dels concerts que els seus alumnes han ofert i dels quals n'hem trobat menció a la premsa.

Els trets característics del seu mestratge es poden concretar en els següents punts:

- Les classes de Vidiella es fonamenten en un clar respecte mutu entre professor i alumne, ja que no hi ha per part del mestre cap imposició, sinó un diàleg per arribar a

aconseguir el millor de l'obra treballada. Veiem com Vidiella transmet coneixements respectant la individualitat de cada alumne per tal de maximitzar el seu potencial i talent artístics. Vidiella elogia i espera dels seus alumnes les qualitats de la constància, el treball depurat i minucios, així com la interpretació duta a terme a consciència. Vidiella no vol que els seus alumnes es limitin a una sola escola, creu que s'han de formar i perfeccionar constantment i buscar noves orientacions pedagògiques.

- La col·laboració i implicació dels pares en l'aprenentatge pianístic dels seus fills també és crucial en l'escola de Vidiella. La pràctica diària a casa de l'instrument i els resultats en general són molt més prolífics amb aquesta bona entesa.

- Tots els deixebles mostren cap a Vidiella una gran devoció i un afecte immens que els porta a mantenir una relació d'amistat de per vida. Aquest contacte es materialitza en periòdiques visites al mestre i en una bona relació epistolar on s'intercanvien fins i tot opinions sobre aspectes tècnics del piano, sobre metodologia pianística quan aquests alumnes esdevenen professors, o consells personals quan els deixebles estan de gira de concerts a l'estranger.

- La interpretació que Vidiella imprimeix als seus alumnes es caracteritza per un ús del mecanisme pianístic subordinat a la idea musical a la qual es vol arribar, és a dir, un pianisme sense efectismes ni moviments innecessaris, centrant-se exclusivament en la traducció fidel de la partitura.

- Les sonoritats que els alumnes extreuen del piano són, com ell mateix realitzava, contrastades i molt variades, destacant en molts d'ells la sonoritat delicada o dolça i cercant diferents colors en la interpretació donada la gran flexibilitat de mans que caracteritza aquesta escola. L'ús del pedal, com no podia ser d'altra manera, és subtilíssim tal i com queda subratllat en diferents crítiques.

Tot i la curta edat d'alguns alumnes es ressalta la seva fermesa de pulsació, la capacitat per fer cantar el piano –cantabile–, així com la seva força d'execució, que els porta a interpretar les grans obres del repertori amb veritable mestratge. El que queda clar és

que Vidiella els transmet la seva honestedat a l'hora d'abordar les obres i fer-se-les seves.

- Presentació periòdica dels alumnes en concerts col·lectius i en solitari. A part de preparar a consciència el debut dels seus alumnes en recital públic, també organitza successius concerts d'aquests al llarg del seu aprenentatge. Vidiella té cura de tots els detalls organitzatius i de logística que es poden derivar de la celebració d'aquests concerts: fa una recerca i petició de les sales de concert on poden actuar, fa arribar informació corresponent a la premsa, envia invitacions a diferents personalitats de la cultura del moment; es preocupa, en definitiva, del més mínim detall.

Aquests recitals d'alumnes tenen una gran repercussió en la premsa barcelonina i és de ressaltar el fet que els deixebles tinguin accés a grans i conegudes sales de concert en un moment en què encara estan en procés d'aprenentatge. Si ho comparem amb avui, constatem clarament que la situació és ben diferent.

- La preparació de les obres interpretades pels alumnes en els concerts és d'una gran qualitat, tenint en compte que estan aprenent, cosa que ens demostra la gran exigència i responsabilitat que tenia Vidiella a l'hora de presentar-los en concert públic. Cal remarcar en aquest apartat que Vidiella no deixava que els alumnes interpretessin les obres fraccionades, sinó que abordaven les obres completes tal i com estaven concebudes per l'autor. Existeix sempre un treball del context i del caràcter de l'obra, un respecte màxim pel compositor.

- Quant al repertori, Vidiella va apropar als seus alumnes a l'anomenada música pura, és a dir, a la música dels grans mestres compositors. Amb Vidiella es va consolidar un canvi del repertori pianístic, iniciat amb l'*escola catalana de piano*, i una ampliació d'aquest. És sorprenent la gran complexitat del repertori que abordaven els alumnes de Vidiella.

Vidiella va iniciar als seus deixebles en la música antiga de Bach i Scarlatti, per posar dos exemples molt significatius d'aquest primer període. Les fugues del *Clave ben*

temperat de Bach formaven part del treball diari dels seus deixebles, així com l'estudi de les sonates clàssiques de Beethoven, Clementi, Haydn i Mozart. Trobem també en els programes de concert dels alumnes gran quantitat d'obres del romanticisme amb autors com Brahms, Chopin, Liszt, Schubert o Schumann. A més, també tenien una atenció molt especial per a les obres d'autors contemporanis tant de casa com de l'estranger, preferentment de l'escola franco-belga. Entre aquests autors contemporanis podem destacar la interpretació d'obres d'Albéniz, Alió, Chausson, Debussy, Fauré, Franck, Granados, Marticristià, Ravel, Reger, Saint-Saëns i De Séverac, entre d'altres.

En els primers anys de docència de Vidiella també podem trobar en el repertori dels alumnes obres de Gottshalk, Rubinstein i Weber, de la mateixa manera que també eren obres que Vidiella incloïa en els seus recitals de l'etapa de joventut. Cal dir, dit això, que el repertori dels alumnes s'emmiralla clarament en els programes de concert de Vidiella, que hem analitzat anteriorment.

- Vidiella desitjava que la música es fusionés amb les altres arts. Així, trobem recitals on demana la col·laboració d'escriptors que il·lustrin literàriament les partitures que toquen els seus alumnes. Aquesta interrelació entre música i literatura és també un tret característic del seu mestratge.

Hi ha un significatiu gruix d'alumnes de Vidiella que van debutar en concert públic molt joves, els quals, encara que podrien perfectament ser considerats infants-prodigi, el mestre preferia anomenar-los artistes. D'entre aquests destaquem a Abella, Guerra i Roig de les quals sorprèn i és característic el seu extens repertori tot i la seva incipient joventut.

Donada la seva gran dedicació docent, Vidiella va tenir molts i destacats alumnes. Uns van sobresortir com a compositors, a més de pianistes: Alió, Gay, Millet, Morera, Rodríguez d'Alcántara. Molts d'ells van anar a perfeccionar els seus estudis a París abans d'emprendre una carrera com a concertistes com és el cas de Bonaterra, Montoriol-Tarrés, Joaquim Nin, Sentís i Tintorer, per posar uns exemples. Altres, a més, varen realitzar gires de concerts per Europa i Sudamèrica en gran part, com

Darner, Gay, Net i Pagès, entre d'altres. Per altra banda, la gran majoria van esdevenir mestres de piano i alguns van fundar, fins i tot, el seu propi conservatori o acadèmia de música seguint l'ideari pianístic de Vidiella. Tenim molts exemples en aquest sentit però no podem deixar de citar a Carlota Giró -Escola Vidiella a Barcelona-, Carme Aznar -Conservatori a Buenos Aires (Argentina)-, Conrad Fontova -Instituto Musical Fontova a Buenos Aires (Argentina)-, Manuel Dordal -Escola a Jerez de la Frontera-, Joan Salvat -Escola Vidiella a Barcelona-, Enric Masriera -Conservatori Masriera a Vedado (Cuba), Delfi Dalmau -Acadèmia Dalmau a Bahía Blanca (Argentina), María Teresa Cortés -Acadèmia de piano a San Juan (Puerto Rico)-, Eusebi Bosch -Escola Municipal de Música de Sabadell-, Lluís Roig -Escola de piano a Tarragona-, Dolores Heras -Conservatori de Manila (Les Filipines).

L'estudi detallat de l'expansió i evolució de l'escola de Vidiella a Llatinoamèrica s'escapa dels límits de l'objecte del nostre treball. Podria perfectament donar peu a una nova i interessant recerca. El que sí ens queda més a prop és l'escola que va fundar Carlota Giró a Barcelona quan el mestre Vidiella va morir, tenint la seu al mateix Passatge Permanyer on va viure i treballar el mestre. Hem tingut accés a molta informació i documentació de l'Escola Vidiella gràcies al testimoniatge directe de les qui en van ser alumnes: Maria Salomé López Quintilla i Isabel Rocha Barral.

L'Escola Vidiella tenia la voluntat de que el professorat fos integrat únicament per alumnes directes del mestre, però amb el pas del temps aquesta consigna va anar canviant degut a diferents circumstàncies. Giró va ser la directora de l'Escola Vidiella i va agafar les rendes de l'aula de piano seguint les directrius pedagògiques del mestre Vidiella atès que hi va estudiar durant dotze anys. Cal destacar en majúscules la seva labor generosa i exclusiva cap a l'alumnat.

Carlota Giró, a partir de l'any 1909, va ser professora assistent de Vidiella durant els estius donada la relació d'afecte i de mútua confiança en el treball que es professaven. Tot i que Giró posseïa moltes qualitats, la seva por insuperable a oferir recitals en públic va fer que no es prodigués en aquest sentit.

Molts dels trets que defineixen l'ensenyament de Giró venen donats, com és lògic, per les característiques de l'escola pianística de Vidiella ja analitzades anteriorment.

Giró fa una recerca de l'expressivitat i no de la tècnica pròpiament dita en totes les interpretacions que condueix com a professora. Novament constatem com la tècnica es veu subordinada a la interpretació. Vol arribar a la profunditat de la música aconseguint sempre un so bonic que no serà sec ni dur, sinó el més natural possible.

La tècnica pianística de Giró és la tècnica de la dicció del fraseig, heretada directament del seu mestre. Aquest aspecte suposa un treball especial i separat dels motius de les frases, tenir en compte la funció tonal que exerceixen dins la frase els diferents acords, tenir cura de la preparació de les cadències atenent a la tensió i distensió que provoquen la dominant i la tònica respectivament, i l'ús dosificat del rubato que s'aplica no només a autors com Chopin, sinó a molts d'altres.

El seu pianisme proposa una gran gradació de matisos, moltes inflexions en l'entonació de les frases, i tot això es veu materialitzat a través d'una gran flexibilitat de mans, canells i braços. Com el seu mestre, feia cantar el piano als seus alumnes obtenint una articulació lligada molt especial.

A Giró li agrada treballar els exercicis de mecanisme dins les mateixes obres, de les quals extreu els passatges dificultosos, els copia manualment en un pentagrama i els lliura als deixebles perquè els resolguin abans d'iniciar i abordar el seu estudi. Majoritàriament fa treballar de memòria les obres, donant la màxima importància al treball de les mans separades, i un cop resoltes les dificultats de mecanisme, aplica el pedal.

De la mateixa manera que Vidiella preparava amb tanta cura els concerts d'alumnes, Giró presentava als seus aproximadament cada dos anys al Palau de la Música i es feia càrrec de tots els detalls que se'n derivaven de l'organització.

Amb el pas dels anys Giró es va anar tancant a noves tècniques o tendències pedagògiques que anaven apareixent. Va ser sempre fidel a l'ideari de Vidiella i quan va morir l'any 1958 l'Escola Vidiella es va dissoldre.

L'expansió de l'escola de Vidiella a Barcelona i arreu fa que puguem demostrar clarament la pervivència de la seva escola pianística amb uns trets característics que la defineixen i la diferencien d'unes altres escoles. Tot i això, cal tenir present que durant la transmissió d'una escola de generació en generació, van apareixent petits canvis degut a les diferents influències estètiques, estilístiques i metodològiques que van sorgint precisament d'aquest pas del temps. El que romandrà, l'herència de l'escola, serà l'essència mateixa. I aquesta essència, en el nostre cas, és l'estudi pormenoritzat del context tant de l'obra com de l'autor, el treball minuciós de la dicció del fraseig, l'estudi detallat del pedal i dels seus efectes, i el treball d'un repertori format per les obres mestres del piano des de Bach i els clavecinistes fins a l'especial atenció a les obres dels principals compositors contemporanis.

Així concloem la recerca amb la plena convicció de l'existència d'una escola pianística fundada a Barcelona pel mestre Vidiella. L'exemple del seu mestratge ens obre nous horitzons per a la nostra tasca docent i pianística.

Pel que fa a l'activitat pedagògica, el magisteri de Vidiella ens ha portat a l'elaboració d'un conjunt de postulats que ens permetran assolir un major nivell pianístic amb els alumnes, destacant d'aquests, amb majúscules, les pautes a seguir per a millorar la pronunciació del discurs musical, fent una atenció preferent al treball de la sonoritat.

Quant a la vessant pianística, l'ideari de Vidiella ens proporciona un camp interpretatiu molt més ric: ens aporta una nova sensibilització cap a l'aspecte purament sonor, ens fa perseguir sempre la màxima expressivitat amb el piano, posant el mecanisme pianístic al servei de la música i, fins i tot, ens ofereix recursos per a una millor i més propera aproximació amb l'oient. També cal assenyalar que a l'hora d'iniciar l'estudi d'una nova obra, Vidiella ens transmet la seriositat i el rigor amb què es treballa el context i l'estil de la partitura oferint una traducció el més fidel possible, i pel que fa al repertori,

a part de la importància donada a la interpretació d'autors cabdals de la història de la literatura pianística, ens emplaça a mantenir contacte i estreta col·laboració amb els compositors més propers a nosaltres.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

LLIBRES

- Artega i Pereira, F. d. (1888). *Celebridades musicales*. Barcelona: I. Torres.
- Aviñoa, X. (1985). *La música i el modernisme*. Biblioteca de cultura catalana, 58. Barcelona: Curial.
- Aviñoa, X., Carbonell, J. & Cortés, F. (2000). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Del Romanticisme al Nacionalisme: (segle XIX)*. Volum III. Barcelona: Edicions 62.
- Aviñoa, X. (2000). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939)*. Volum IV. Barcelona: Edicions 62.
- Banowetz, J. (1999). *El pedal pianístico: Técnicas y uso*. Colección Pirámide música. [Madrid]: Ediciones Pirámide.
- Bergadà Armengol, M. (1997). *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi Doctoral. Université François Rabelais (Tours, França). 1997.
- Bonastre, F. (1998). *Joan Lamote de Grignon*. Col·lecció compositors catalans. Ed. Proa.
- Canals, M. (1970). *Una vida dins la música*. Ed. Biblioteca Selecta. Barcelona.
- Capdevila, M. D. & Carme Illa, M. (1990). *Índexs de la revista "L'Avenç"*. Biblioteca Renaixença, v. 5. Barcelona: Editorial Barcino.
- Civil i Castellvi, F. (1994). *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps: 1800 - 1936 ; assaig*. [Girona]: Dalmau Carles.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Alianza música, 77. Madrid: Alianza.
- Chopin, F. (1993). *Esquisses pour une méthode de piano*. Ed. Jean Jacques Eigeldinger. Flammarion. Paris.
- Collet, H. (1926). *Albéniz et Granados*. Paris. Librairie Félix Alcau.
- Deschaussées, M. & Torrás, R. (1996). *El intérprete y la música*. Libros de Música Rialp. Madrid: Rialp.

Dietari de Concerts de Barcelona. Vol. I (1797-1900). IDIM Josep Ricart i Matas.

Dietari de Concerts de Barcelona. Vol. II (1900-1920). IDIM Josep Ricart i Matas.

Duran i Tort, C. (2001). “*La Renaixensa*”, primera empresa editorial catalana. Biblioteca Abat Oliba. Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

Elias de Molins, A. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. (1889-1895). Barcelona

Esriu i Malagelada, A., Nogueras i Baró, N., & Pons i Recolons, M. A. d. (1983). *Aproximació històrica al mite de Sinera*. Biblioteca de cultura catalana, 51. Barcelona: Curial.

García Martínez, P. *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miaron (1872-1912)*. Tesi Doctoral inèdita. Universidad de Oviedo, 2007.

Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española*. 5, Siglo XIX. Alianza música, 5. Madrid: Alianza.

Granados, E. (1951). *Método Teórico-Práctico para el uso de los pedales del piano*. Unión Musical Española. Madrid.

Grove, G. & Sadie, S. (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Jaques Pi, J. (1967). *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*. Ed. Antonio Machado. 2007.

Lamaña, L. (1927). *Barcelona filarmónica: La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeviriana y lib. Camí.

Lamote de Grignon, J. (1935). *Musique et musiciens français à Barcelone, musique et musiciens catalans à Paris; Conférence donnée à l’Institut français de Barcelone, le 9 mai 1935*. Barcelone: Librairie française.

Lliurat, F. (1933). *La música i els músics. Crítica i impressions*. Publicacions de la Revista. Barcelona.

Llongueras, J. (1944). *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Librería Dalmau.

Maragall i Noble, J. A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta.

Marmontel, A. (1876). *Conseils d’un professeur sur l’enseignement technique et l’esthétique du piano. Suivis du Vade-Mecum du professeur du piano*. Hengel et Cie. Paris.

- Marmontel, A. (1878). *Les pianistes célèbres. Silhouettes et Médailles*. A. Chaix et Cie. Paris.
- Marmontel, A. (1882). *Virtuoses contemporains*. Heugel. Paris.
- Marshall, F. (1919). *Estudio práctico sobre los pedales del piano*. Madrid: Unión Musical Española.
- M'Arthur, A. (1889). *Anton Rubinstein, a biographical sketch*. Edinburgh. Adam and Charles Black.
- Martín, E. (1912-1915). *Cicle de Conferències Musicals amb audició de piano*. Barcelona. Publicat per l'Institut de cultura i biblioteca popular per la dona.
- Martorell, O. (1985). *Síntesi històrica de la música catalana*. Oriol Martorell-Manuel Valls. Barcelona: La llar del llibre/Els llibre de la Frontera.
- Milton, J. W. (2007). *El ruiseñor abatido. Enric Granados, una vida apasionada (1867-1916)*. Ed. Milenio.
- Millet, L. (1917). *Pel nostre ideal; Recull d'escrits*.
- Millet, L., Artís Benach, P., & Millet, L. M. (1983). *Lluís Millet vist per Lluís Millet*. Col·lecció Memòries, Nr. 27. Barcelona: Ed. Pòrtic.
- Miró Bachs, A. *Cien músicos célebres españoles*. (1951). Barcelona: Ediciones Ave.
- Nin Castellanos, J. (1909). *Pour l'art*.
- Nin Castellanos, J. (1912). *Idées et commentaires*. Librairie Fischbacher. Paris.
- Nin Castellanos, J. (1974). *Pro arte e ideas y comentarios*. Ed. Dirosa.
- Pagès i Santacana, M. (2000). *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona = Academia Granados-Marshall: 100 años de escuela pianística en Barcelona*. Barcelona: Acadèmia Marshall.
- Palomer i Alsina, M. J. (1991). Mossèn Josep Palomer: *Trenta anys després: consuetuds i anècdotes arenyenques del viut-cents*. Arenys de Mar: Comissió Homenatge a Mossèn Josep Palomer i Alsina (1886-1961).
- Palomer i Alsina, Mossèn J. (1921). *Chopin a Arenys de Mar*. Apuntacions històriques suggerides per la lectura d'un "Dietari". Impremta de J. Tatjé Rossell. Arenys de Mar.
- Palomer i Alsina, Mossèn J. (1993). *Siluetes d'arenyencs. La Història d'Arenys a través de biografies*. Arenys de Mar.

- Pena, J. et alter. (1954). *Diccionario de la música Labor*. Barcelona: Editorial Labor.
- Pujol, J.B. (1895). *Nuevo mecanismo del piano*. Unión española. Barcelona.
- Roda i Batlle, J. (1993). *Música i músics a casa nostra. Síntesi històrica*. Barcelona. Ed. Teide
- Rodoreda, J. (1878). *Una opinió sobre l'estat de la música a Barcelona*. La Renaixença. Barcelona.
- Saint-Saëns, C. *Portraits et souvenirs*. Société d'édition Artistique.
- Saldoni, B. (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid.
- Stamaty, C. (1854-1862). *Le Rythme des Doigts. Exercices typiques pour Piano à l'aide du Metronome op. 36* (vol. III de L'École du Pianiste classique et moderne. 5 vol. Paris.). Trad. Esp. : *El ritmo de los dedos. Ejercicios típicos para Piano con ayuda del Metrónomo*. Boileau. Barcelona.
- Suñol, E. (1903). « *La novena simfonia* ». *Llibre de Memories*. Barcelona. Llibreria de Francesch Puig.
- Termes, J., & Vilar, P. (1987). *De la revolució de setembre a la fi de la guerra civil: (1868 - 1939)*. Història de Catalunya / coord. Pierre Vilar; Josep Termes, Vol. 6. Barcelona: Ed. 62.
- Torrelles, A. *Diccionario enciclopédico de la música*. Barcelona: Central catalana de publicaciones (EPSA).
- Valls, Ll. M. de. (1917). *Oda a Arenys de Mar*. De la congregació del Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona. Barcelona. Establiment topogràfic de "La Hormiga de Oro". Rambla de Santa Mònica núm. 16, 1894.
- Vila San-Juan, P. (1966). *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados.
- Wilson, L. G. (1985). *A dictionary of pianists*. Londres: Robert Hale

ARTICLES

Albéniz, I. (1883, 13 de maig). “Carlos Vidiella”. *La Publicidad*.

Ardèvol, F. (1911). “Recital de piano por la niña Dolores Roig Tintoré”. *Revista de la Academia Calasancia*.

Benet, R. (1934). “El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella”. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*.

Bonastre, F. (2001). “La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona”. *Anuario Musical*, 56.

Florida, A. de la. (1891, desembre). “Vidiella”. *Lo Teatro Catalá*.

Fukushima, M. (2008, maig). “En el centenari del debut al Palau de Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*. p. 6-7.

Gay, J. (1900, 31 de març). “En Carles G. Vidiella”. *Pèl & Ploma*.

Gibert, V. M. de (1912, gener). “Barcelona”. *Revista Musical Bilbao*. año IV, núm. 1.

Gibert, V. M. de (1919, 6 d'agost). ““In memoriam” Pàgina Musical” . *La Veu*.

Gibert, V. M. de (1927, 20 de juny). “De cómo entró Beethoven en Barcelona. V”. *La Vanguardia*.

Gibert, V. M. de (1927, 29 de juliol). “De cómo Beethoven entró en Barcelona V.I”. *La Vanguardia*.

Gibert, V. M. de (1927, 1 d'octubre). “La Música en la vida de los pueblos”. *La Vanguardia*.

Goberna, R. (1897, 20 de març). *El Mercantil*.

Goberna, R. (1911, 4 de desembre). “Notas Musicales”. *Las Noticias*.

Goberna, R. (1915, octubre). “Carlos G. Vidiella”. *Las Noticias*.

Hernández i Sagrera, J. M. (2001, juny). “Concert de Vidiella a l'Ateneu Arenyenc l'any 1885”. *Salobre*. Butlletí del Centre d'Estudis Josep Baralt.

Hernández i Sagrera, J. M. (2004-2005). “Els concerts històrics de Carles G. Vidiella”. *Recerca Musicològica*. XIV-XV.

Lliurat, F. (1915, octubre). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*.

- Lliurat, F. (1935, juliol). “Joan Bta. Pujol”. *Revista Musical Catalana*. núm. 379.
- Llongueras, J. (1935). “La commemoració del 250è aniversari del naixement de J. S. Bach per l’Orfeó Català”. *Revista Musical Catalana*.
- Martínez de Velasco, E. (1890, 8 de maig). “Srta. D^a M^a Luisa Guerra, distinguida pianista argentina”. *La Ilustración española y americana*. N^o XVII, año XXXIV Alcalá, 23 Madrid.
- Masriera, E. (1886, 2 de desembre). “María Luisa Guerra”. *Revista de Sabadell*.
- Masriera, E. (1914, 10 de maig). “Dos genios musicales: Carlos Gumersindo Vidiella y Francisco Alió y Brea”. *Revista universal Arte*. La Havana. Año I, núm. 7.
- Masriera, E. (1915, novembre). “Carles G. Vidiella”. *La Nova Catalunya*. Any VIII, núm. 174. Havana. Cuba. Fundador Dr. Claudi Mimo. Director Dr. Josep Murillo.
- Masriera, F. (1915, 1 de desembre). *Revista Germanor*. Secció “De Madrid estant”. Santiago de Xile. Any IV, núm. 77.
- Masriera, F. (1916, 1 de febrer). *Revista Germanor*. Secció “De Madrid estant”. Santiago de Xile. Any V, núm. 81.
- Millet, Ll. (1913, setembre). “Vidiella”. *Revista Musical Catalana*.
- Millet, Ll. (1915, 10 d’octubre). “Memento”. *Il·lustració Catalana*.
- Minguet i Batllori, J. M. (1988). “La “Sala Mercè” de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?”. *D’art*. Revista del Departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona. Núm. 14, III/1988.
- Miquel i Vergés, J. M. (1932). “Carles Gumersind Vidiella”. *Oreig*. Arenys de Mar.
- Miró, J. (1893, 18 de maig). “El pianista Vidiella”. *La Publicidad*.
- Montmany i Vidal, J. (1998). “Carles Gumersind Vidiella”. *Salobre*. Arenys de Mar.
- Opisso, A. (1897, març). “Concierto Vidiella”. *La Ilustración Ibérica*.
- Pahissa, J. (1900, 2 d’abril). *Catalunya Nova*.
- Pascual, J. M. (1915, 5 d’octubre). “Un gran artista catalán: Carlos G. Vidiella”. *La Publicidad*.
- Pascual, J. M. (1915, 9 d’octubre). “Un gran artista catalán: Carlos G. Vidiella”. *Arenys*.
- Pedrell, F. (1891, novembre). “Vidiella y la escuela catalana de piano”. *Diario de*

Barcelona.

Ponte, da. (1897, 20 de març). Suplement. *Lo Somatent*.

Puiggari, J. (1883, 8 de juny). “Fábrica de pianos de los señores Bernareggi, Gassó y C^a. Concierto Vidiella”. *La Vanguardia*.

Puiggari, J. (1891, 22 de novembre). “Primer concierto Vidiella”. *La Vanguardia*.

Puiggari, J. (1891, 7 de desembre). “Último concierto Vidiella”. *La Vanguardia*.

Puiggari, J. (1893, 29 de maig). “Teatro Lírico”. *La Vanguardia*.

Puig-Samper, F. (1900, 1 de gener). “La música en Barcelona”. *La Vanguardia*

Pujadas, J. M. (1904, 29 d’octubre). “Carles G. Vidiella”. *Revista de Sabadell*.

Pujadas, J. M. (1904, 1 de novembre). “Concierto Vidiella”. *Revista de Sabadell*.

Ritter G. Von Bergheim, F. (1915, 27 de gener). *Reichspost*.

Roca i Roca, J. (1890-1891). “D. Pedro Tintorer y Sagarra”. *Revista Ilustración Musical Hispano-Americana*. Tomo II. p. 492.

Roca i Roca, J. (1890, 20 d’octubre). *La Vanguardia*.

Roca i Roca, J. (1891, novembre). “La semana en Barcelona”. *La Vanguardia*.

Rodoreda, J. (1879, 31 de gener). “Concierto Vidiella”. *La Crónica de Cataluña*.

Rodríguez D’Alcántara, M. (1890, 31 de juliol). “Carlos G. Vidiella”. *L’Avenç*.

Roig i Vidal, L. (1915, 9 d’octubre). “Carlos G. Vidiella”. *Diario de Tarragona*.

Salvat, J. (1912). “Joaquim Malats”. *Revista Musical Catalana*. p. 311.

Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*.

Salvat, J. (1919, 7 d’agost). *La Veu de Catalunya*. Pàgina Musical de *La Veu*.

Salvat, J. (1929, 22 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *La Veu de Catalunya*.

Stradina, G. (1882, 28 de desembre). *L’Art Musical*. p. 402- 403.

Suárez Bravo, F. (1893, 23 de maig). “Conciertos Vidiella”. *Diario de Barcelona*.

Suárez Bravo, F. (1897, 23 de març). *Diario de Barcelona*.

- Suárez Bravo, F. (1903, 16 de març). *El Brusi*.
- Suñol, E. (1881, 16 d'octubre). "Vidiella". *La Renaixensa*.
- Suñol, E. (1891, 22 de novembre). "Los conciertos Vidiella: El artista". *La Vanguardia*.
- Suñol, E. (1891, 22 de novembre). "Los conciertos Vidiella: Los programas". *La Vanguardia*.
- Suñol, E. (1900, 1 d'abril). *La Veu de Catalunya*.
- Vidiella, Carles G. (1916, 15 de febrer). "Parlament sobre Chopin". *Revista Musical Catalana*.
- Xim-xim. (1905, 12 de gener). "De l'art que belluga, Nyigo-nyigo". *Cu-cut*.
- Xim-Xim. (1911, 7 de desembre). Secció "Nyigo-Nyigo". *Cu-cut*. Any X, N° 498.
- Zéuxis. (1913, 25 d'abril). "Minúscules Cròniques. Disquissicions al marge del recital de piano que la nena Carme Abella alumne del mestre Vidiella donà en la nit del divendres, dia onze al Palau de la Música Catalana". *La Sembra*. Terrassa.

ALTRES ESCRITS EN PUBLICACIONS PERIÒDIQUES

- Actualidad, La*. 12 de desembre del 1911.
- Actualidad, La*. 19 d'abril del 1913.
- Actualidad, La*. 28 de març del 1914.
- Anuario y Estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de socorros mutuos*. 1916. Madrid
- Arenys*. (1915, 16 d'octubre). Secció "Homenajes". Any I, núm. 13.
- Avençada, L'*. (1915, 9 d'octubre). "Els que se'n van: Carles G. Vidiella".
- Brusi, El*. 18 de gener de 1879.
- Brusi, El*. 20 d'octubre de 1890.
- Brusi, El*. 16 de març de 1903.
- Brusi, El*. 11 de febrer del 1914.
- Busilis, El*. (1883, maig). "Anuncios: compaginador".
- Butlletí de l'Ateneu Barcelonès*. (1916, gener-març). Any II. Núm. 5.
- Butlletí del Centre Català*. (1904, 31 d'octubre). "Concert Vidiella". Sabadell.

Butlletí de la Institució Catalana de Música. Abril del 1900.

Catalunya Artística. (1902, 25 de maig). “Concert Enriqueta Marcé”.

Circunstancias, Las. (1905, 14 de febrer). “Vidiella en Reus”.

Correo Catalán, El. 23 de maig de 1893.

Correo Catalán, El. (1915, 6 d’octubre). “Carlos G. Vidiella”.

Correo Catalán, El. 4 de juliol de 1917.

Crónica, La. 7 de juny del 1883.

Crónica de Cataluña. 16 de març de 1881.

Cu-cut. (1902, abril). “Del art que balluga: Nyigo-nyigo”.

D’ací i d’allà. Març de 1923. núm. 63.

Deutsches Volksblatt. 8 de gener del 1915.

Diario de Barcelona. 15 d’abril de 1880.

Diario de Barcelona. 16 de març de 1881.

Diario de Barcelona. 16 d’octubre de 1881.

Diario de Barcelona. 6 de maig del 1883.

Diario de Barcelona. 8 de maig del 1883.

Diario de Barcelona. 7 de juny del 1883.

Diario de Barcelona. 24 de novembre del 1883.

Diario de Barcelona. 23 de gener de 1885.

Diario de Barcelona. 8 de gener del 1886.

Diario de Barcelona. 1 de desembre del 1886.

Diario de Barcelona. 26 de març del 1898.

Diario de Barcelona. 1 d’abril del 1900.

Diario de Barcelona. 22 de maig de 1901.

Diario de Barcelona. 9 de gener del 1905.

Diario de Barcelona. (1915, 6 d’octubre). “El maestro Vidiella”.

Diario de Barcelona. 5 de juliol de 1917.

Diario de Barcelona. 1 de febrer de 1923.

Diario de Barcelona. 6 de febrer de 1923.

Diario de Barcelona. maig del 1944.

Diario del Comercio. 5 d’octubre de 1915.

Diario de Reus, El. 14 de febrer del 1905.

Diario de Sabadell. 5 novembre 1904.

Diario de Tarragona. 7 d’octubre de 1915.

Diluvio, *El*. 16 de març de 1881.
Diluvio, *El*. 8 de maig de 1883.
Diluvio, *El*. (1883, 6 de juny). “El concierto de anteayer”.
Diluvio, *El*. 23 de gener de 1885.
Diluvio, *El*. 20 de març de 1897.
Diluvio, *El*. 29 de març del 1897.
Diluvio, *El*. 23 d’abril 1902.
Diluvio, *El*. 5 de març de 1903.
Diluvio, *El*. 10 de gener del 1905.
Diluvio, *El*. 10 de maig de 1908.
Diluvio, *El*. 8 de desembre del 1911.
Diluvio, *El*. 11 de febrer del 1914.
Diluvio, *El*. (1915, 6 d’octubre). “Carles G. Vidiella”.

Dinastia. 20 de maig de 1893.

Epoca, *La*. 12 de març del 1892.

Esquella de la Torratxa, *La*. 22 d’octubre de 1881.
Esquella de la Torratxa, *La*. Maig de 1883.
Esquella de la Torratxa, *La*. Gener del 1890.
Esquella de la Torratxa, *La*. Maig de 1893.
Esquella de la Torratxa, *La*. 6 d’abril del 1900.
Esquella de la Torratxa, *La*. 24 de maig de 1901.
Esquella de la Torratxa, *La*. 18 d’abril del 1902.
Esquella de la Torratxa, *La*. 13 de gener del 1905.
Esquella de la Torratxa, *La*. 8 de desembre del 1911.
Esquella de la Torratxa, *La*. 8 d’octubre de 1915.

Excelsior. (1913, 30 de maig). “Carmencita Abella Carlotta”. Decenario Ilustrado. Año IX, núm. 256. Manila.

Feminal. 24 de març del 1909.
Feminal. Secció “Barcelonines”. 29 de maig 1910.

Figaro, *Le*. 9 d’octubre de 1915.

Gaceta de Cataluña, *La*. 17 de gener de 1879.
Gaceta de Cataluña, *La*. 18 de gener de 1879.
Gaceta de Cataluña, *La*. 20 de gener de 1879 .
Gaceta de Cataluña, *La*. (1880, 15 d’abril). “Barcelona. Sarasate en el Ateneo”.
Gaceta de Cataluña, *La*. 18 d’octubre de 1881.
Gaceta de Cataluña, *La*. 9 de maig de 1883.
Gaceta de Cataluña, *La*. (1883, 8 de juny) .“Concierto Vidiella”.
Gaceta de Cataluña, *La*. novembre 1883.
Gaceta de Cataluña, *La*. (1914, 14 de març). “Recital de piano Dolors Roig en el Orfeo Catalá”.

Gaceta Universal, La. 30 de gener del 1879.

Globo, El. 30 d'octubre de 1884.

Globo, El. 12 de març del 1892.

Guia musical- crónica mensual- Barcelona, març del 1897. núm. 11.

Hormiga de Oro. 23 de desembre del 1911.

Hormiga de Oro. 19 d'abril del 1913.

Ideal, El. (1913, 13 de maig). "Un prodigio filipino. La genial pianista Carmencita Abella. ¿Por qué no la pensiona al gobierno?". Manila.

Ilustració Catalana. (1891, desembre). "Concerts Vidiella". Tom XII.

Ilustració Catalana. 10 de desembre del 1911.

Ilustració Catalana. 22 de juny de 1913.

Ilustració Catalana. (1917, 8 de juliol). "L'homenatge a Vidiella". Any XV. Núm. 735.

Ilustración Artística, La. 25 de maig del 1902.

Ilustración Artística, La. 11 de desembre del 1911.

Ilustración Artística, La. 21 d'abril del 1913.

Ilustración Católica. 19 d'abril del 1913.

Ilustración Musical, La. núm. 94. p. 695.

Ilustración musical hispano-americana. Volum II. Anys III i IV (1890 i 1891). p. 682 i 694.

Imparcial, El. 12 de març del 1892.

Jornada, La. 28 de novembre del 1883.

Joventut. 1 d'abril del 1900.

Joventut. 5 d'abril del 1900.

Joventut. 11 de novembre de 1900.

Joventut. 22 de maig de 1901.

Liberal, El. 22 de maig de 1901.

Liberal, El. 15 d'abril de 1902.

Liberal, El. 20 d'abril de 1902.

Liberal, El. 2 de març de 1903.

Liberal, El. 16 de març de 1903.

Liberal, El. 5 d'octubre de 1915.

Liberal, El. 4 de juliol de 1917.

Matin, Le. 3 de maig 1878.

Ménestrel, Le. 8 de gener 1889. p. 15.

Mercantil, El. 24 de novembre del 1891.

Mundo Gráfico. 3 d'abril del 1912.

Mundo Gráfico. 16 d'abril del 1913.

Mundo Gráfico. Maig del 1913.

Mundo Gráfico. 10 de febrer 1914.

Mundo Gráfico. 20 d'octubre de 1915.

Música. 20 de desembre de 1915.

Musical Emporium. Desembre del 1911.

Musical Emporium. Juny de 1913.

Musical Emporium. Febrer 1914.

Musical Emporium. Setembre i octubre del 1915. "Carlos G. Vidiella".

Article: *Negocios, Los.* 18 de maig de 1893.

NewYork Herald. 9 d'octubre de 1915.

Noticias, Las. 19 de gener 1912.

Noticias, Las. 12 de febrer del 1914.

Noticias, Las. 12 de març del 1914.

Noticias, Las. (1915, 5 d'octubre). "Carlos G. Vidiella".

Noticias, Las. 5 de juliol de 1917.

Noticias, Las. 3 de febrer de 1923.

Noticiero, El. 20 de març de 1897.

Noticiero, El. 26 de març del 1898.

Noticiero, El. 2 d'abril del 1900.

Noticiero, El. 15 d'abril del 1913.

Noticiero, El. 14 de febrer del 1914.

Noticiero, El. 5 d'octubre de 1915.

Noticiero, El. (1915, 6 d'octubre). "Los que mueren: Carlos G. Vidiella".

Noticiero, El. 4 de juliol de 1917.

Noticiero Universal, El. (1911, desembre). "Concierto Dolores Roig".

Nuevo Mundo. 18 de març del 1912. Revista de Buenos Aires

Nuevo Mundo. 1 de maig de 1913. Revista de Buenos Aires.

Poble, El. 16 de febrer del 1909.

Poble, El. 13 de febrer del 1914.

Poble Catalá, El. 14 de gener del 1905.

Poble Catalá, El. 1 de maig del 1908.

Poble Catalá, El. 10 de maig de 1908 .

Poble Catalá, El. 8 de desembre del 1911.
Poble Catalá, El. 6 de gener del 1912.
Poble Catalá, El. 18 de juny de 1913.
Poble Catalá, El. (1915, 5 d'octubre). "En Carles G. Vidiella".
Poble Catalá, El. (1915, 7 d'octubre). "L'amic: Ideari: Vidiella".
Poble Catalá, El. 6 de juliol de 1917 .

Porvenir, El. Setembre de 1884.

Publicidad, La. 22 de novembre del 1883.
Publicidad, La. 13 de febrer del 1884.
Publicidad, La. 29 d'octubre de 1885.
Publicidad, La. 24 de novembre de 1891.
Publicidad, La. 20 de març de 1897.
Publicidad, La. 21 de març del 1897.
Publicidad, La. 31 de març del 1900.
Publicidad, La. 12 de novembre de 1900.
Publicidad, La. 22 de maig de 1901.
Publicidad, La. 2 de març de 1903.
Publicidad, La. 16 de març de 1903.
Publicidad, La. 9 de gener del 1905.
Publicidad, La. 15 de febrer del 1914.
Publicidad, La. 5 de juliol de 1917.
Publicidad, La. 4 de febrer de 1923.

Renaixensa, La. 7 de maig de 1879.
Renaixensa, La. 16 de març de 1881.
Renaixensa, La. 9 d'abril de 1881.
Renaixensa, La. 22 d'abril de 1882.
Renaixensa, La. 8 de maig de 1883.
Renaixensa, La. 6 de juny del 1883.
Renaixensa, La. 28 de novembre del 1883.
Renaixensa, La. 13 de febrer del 1884.
Renaixensa, La. 23 de gener de 1885.
Renaixensa, La. 9 de gener del 1886.
Renaixensa, La. 18 de gener del 1886.
Renaixensa, La. 1 de desembre del 1886.
Renaixensa, La. 5 de novembre del 1889.
Renaixensa, La. 28 de desembre del 1889.
Renaixensa, La. 20 d'octubre de 1890.
Renaixensa, La. 23 de maig de 1893.
Renaixensa, La. 30 de maig de 1893.
Renaixensa, La. 21 de gener del 1898.
Renaixensa, La. 26 de març del 1898.
Renaixensa, La. 1 d'abril del 1900.
Renaixensa, La. 13 de novembre del 1900.
Renaixensa, La. 22 de maig del 1901.
Renaixensa, La. 23 de maig de 1901.

Renaixensa, La. 15 d'abril de 1902.
Renaixensa, La. 2 de març de 1903.
Renaixensa, La. 10 de gener del 1905.

Republique, La. 3 de maig 1878.

*Revista Musical Catalana*¹. 1905. p. 35.
Revista Musical Catalana. 1905. p. 64.
Revista Musical Catalana. 1906. p. 33
Revista Musical Catalana. 1908. p. 71.
Revista Musical Catalana. 1908. p. 102.
Revista Musical Catalana. 1908. p. 115.
Revista Musical Catalana. 1909. p. 61.
Revista Musical Catalana. 1911. p. 144.
Revista Musical Catalana. 1911. p. 391.
Revista Musical Catalana. 1913. p. 129-130.
Revista Musical Catalana. (1913, juny) . “Palau de la Música Catalana: Associació de Música “Da Camera”. p. 218.
Revista Musical Catalana. Març 1914.
Revista Musical Catalana. 1914. p. 123.
Revista Musical Catalana. 1917. p. 222.
Revista Musical Catalana. 1918. p. 60.
Revista Musical Catalana. 1919. p. 152.
Revista Musical Catalana. 1921. p. 136.
Revista Musical Catalana. 1922. p. 167.
Revista Musical Catalana. 1923. p. 48.
Revista Musical Catalana. 1923. p. 267.
Revista Musical Catalana. 1924. p. 323.
Revista Musical Catalana. 1926. p. 160.
Revista Musical Catalana. 1928. p. 285.
Revista Musical Catalana. 1930. p. 333.
Revista Musical Catalana. 1932. p. 271.
Revista Musical Catalana. 1932. p. 281.
Revista Musical Catalana. (1933). “Epistolari dels nostres músics. I. Isaac Albéniz a Joaquim Malats”. p. 364.
Revista Musical Catalana. (1933). “Epistolari dels nostres músics II . Enric Granados a Joaquim Malats”. p. 417
Revista Musical Catalana. 1934. p. 244.

Revista de Sabadell. 18 de març del 1906.

Sabadell Moderno. 16 de març del 1906.

Teatro Catalá, Lo. 5 d'abril del 1900.
Teatro Catalá, Lo. 15 de febrer del 1914.

¹ Consultades a l'arxiu de la biblioteca de l'Orfeó Català-Palau de la Música on estan catalogades per anys. Consta any i pàgina.

Tribuna, La. (1911, 6 de desembre). "Recital de piano por la niña Dolores Roig Tintoré".

Tribuna, La. 19 de març del 1912.

Tribuna, La. 16 d'abril del 1913.

Tribuna, La. 27 d'abril del 1913.

Tribuna, La. 11 de febrer del 1914.

Tribuna, La. 5 d'octubre de 1915.

Tribuna, La. (1915, 6 d'octubre). "Entierro del ilustre artista Carlos G. Vidiella".

Tribuna, La. 4 de juliol de 1917.

Vanguardia, La. 20 d'octubre del 1890.

Vanguardia, La. 11 de juny del 1893.

Vanguardia, La. 8 de març del 1896.

Vanguardia, La. 26 de març del 1898.

Vanguardia, La. 8 de juny del 1899.

Vanguardia, La. 2 d'abril del 1900.

Vanguardia, La. 10 d'abril del 1900.

Vanguardia, La. 12 de novembre de 1900.

Vanguardia, La. 22 de maig de 1901.

Vanguardia, La. 27 de maig de 1901.

Vanguardia, La. 21 d'abril 1902.

Vanguardia, La. 22 d'abril del 1902.

Vanguardia, La. 29 d'abril de 1902.

Vanguardia, La. 2 de març de 1903.

Vanguardia, La. (1904, 15 de novembre). "Desde Sabadell".

Vanguardia, La. 13 de febrer del 1905.

Vanguardia, La. 15 de febrer del 1905.

Vanguardia, La. 1 de maig de 1908.

Vanguardia, La. 12 de maig de 1908.

Vanguardia, La. 17 de febrer del 1909.

Vanguardia, La. 5 desembre del 1911.

Vanguardia, La. 13 d'abril del 1913

Vanguardia, La. 13 de juny del 1913.

Vanguardia, La. 10 de febrer del 1914.

Vanguardia, La. 10 de març del 1914.

Vanguardia, La. 5 d'octubre de 1915.

Vanguardia, La. 4 de juliol de 1917.

Vanguardia, La. 3 de febrer de 1923.

Vanguardia, La. 29 de maig del 1945.

Veü, La. 22 de maig de 1901.

Veü, La. 16 de febrer del 1909.

Veü, La. 5 de desembre del 1911.

Veü, La. 13 de juny de 1913.

Veü, La. 3 de febrer de 1923.

Veü de Catalunya, La. (1891, desembre). "Concerts Vidiella".

Veü de Catalunya, La. 8 de gener del 1912.

Veü de Catalunya, La. 12 d'abril del 1913.
Veü de Catalunya, La. 10 de febrer del 1914.
Veü de Catalunya, La. 10 de març del 1914.
Veü de Catalunya, La. 4 d'octubre de 1915.
Veü de Catalunya, La. (1916, 22 de febrer). "Homenatge al mestre Vidiella".
Veü de Catalunya, La. 4 de juliol de 1917.

Voz del Pirineo, La. Diario de Puigcerdá. 13 de desembre del 1891.

Wiener Abendpost. 9 de gener del 1915.

Wiener Extrablatt. 10 de gener del 1915.

Annexos

Annex I: Imatges

ANNEX I: Imatges

- **Imatge 1:** *Fotografia retrat de Vidiella* (1879). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 2:** *Fotografia retrat de Vidiella* (1880). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 3:** *Fotografia retrat de Vidiella* (1880). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 4:** *Fotografia retrat de Vidiella* (1898). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 5:** *Fotografia retrat de Vidiella* (1898). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 6:** *Fotografia retrat de Vidiella* (1898). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 7:** *Targeta postal amb fotografia de Vidiella, al jardí de la seva casa del Passatge Permanyer* (1906). Arxiu Isabel Rocha i Barral.
- **Imatge 8:** *Fotografia retrat de Vidiella* (1909). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 9:** *Fotografia retrat de Vidiella* (1913). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 10:** *Fotografia de Vidiella al piano. Sala Parés.* (Març del 1901). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 11:** *Targeta postal de Vidiella al piano* (1901). Arxiu Isabel Rocha i Barral.
- **Imatge 12:** *Fotografia de Vidiella al piano* (1904). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 13:** *Fotografia de Vidiella i la seva esposa, Carolina Ponsà* (1893). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 14:** *Fotografia de Vidiella i la seva esposa, Carolina Ponsà* (1913). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 15:** *Fotografia de l'esposa de Vidiella, Carolina Ponsà* (1878). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 16:** *Fotografia de la casa d'estiueig a Valldemosa -Mallorca-* (1904). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 17:** *Dibuix en llapis del retrat en perfil de Carolina Ponsà.* És possible que Vidiella en sigui l'autor. (1881). Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 18:** *Litografia de Vidiella.* Impresor Thomas. Sense datar. Donació Joan Folch i Albareda.
- **Imatge 19:** *Dibuix al carbó de Vidiella.* Ramon Casas. Publicat a *Il·lustració Catalana* (10 d'octubre del 1915).
- **Imatge 20:** *Fotografia de Vidiella al piano.* Francesc Serra. Publicada a *Il·lustració Catalana* (10 d'octubre del 1915).

- **Imatge 21:** *Retrat de Vidiella*. Frederic Masriera Vila (1910). Publicat a *Il·lustració Catalana* (10 d'octubre del 1915).
- **Imatge 22:** Ex-libris de Vidiella. Víctor Masriera i Vidal. Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya.
- **Imatge 23:** Fotografia de Carlota Giró. (Sense datar). Arxiu Isabel Rocha i Barral.
- **Imatge 24:** Fotografia de Carlota Giró (1913). Arxiu Isabel Rocha i Barral.



Imatge 1: *Fotografia retrat de Vidiella.* (1879)
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 2: *Fotografia retrat de Vidiella.* (1880)
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 3: *Fotografia retrat de Vidiella. (1880)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 4: *Fotografia retrat de Vidiella.* (1898)
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 5: *Fotografia retrat de Vidiella.* (1898)
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 6: *Fotografia retrat de Vidiella.* (1898)
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 7: *Targeta postal amb fotografia de Vidiella,*
al jardí de la seva casa del Passatge Permanyer. (1906)
Arxiu Isabel Rocha i Barral



Imatge 8: *Fotografia retrat de Vidiella. (1909)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 9: *Fotografia retrat de Vidiella. (1913)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 10: *Fotografia de Vidiella al piano. Sala Parés (març del 1901)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 11: *Targeta Postal de Vidiella al piano.* (1901)
Arxiu Isabel Rocha i Barral



Imatge 12: *Fotografia de Vidiella al piano.* (1904)
Donació Joan Folch i Albareda



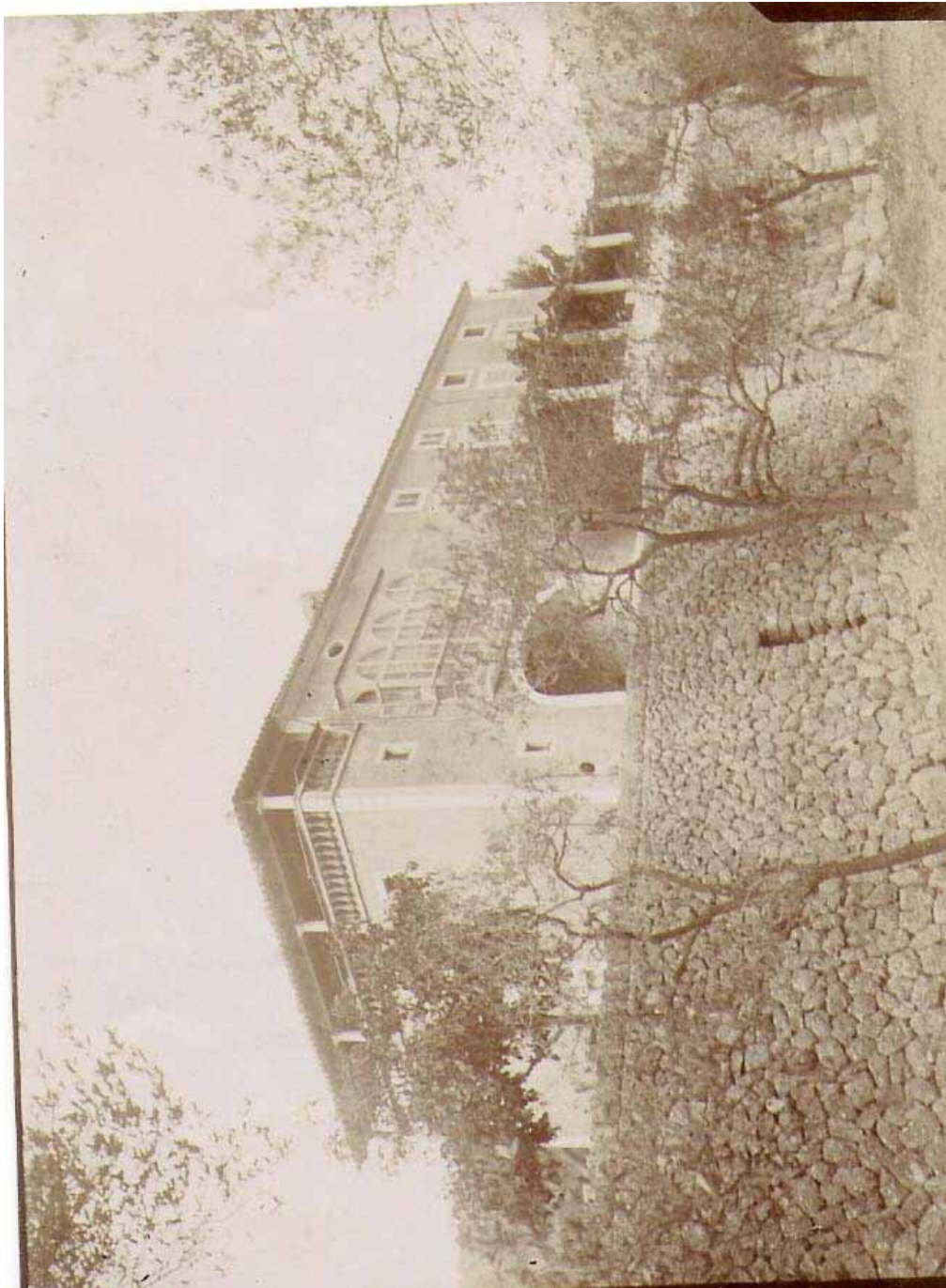
Imatge 13: *Fotografia de Vidiella i la seva esposa, Carolina Ponsà. (1893)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 14: *Fotografia de Vidiella i la seva esposa, Carolina Ponsà. (1913)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 15: *Fotografia de l'esposa de Vidiella, Carolina Ponsà. (1878)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 16: *Fotografia de la casa d'estiueig a Valldemosa -Mallorca- (1904)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 17: *Dibuix en llapis del retrat en perfil de Carolina Ponsà. És possible que Vidiella en sigui l'autor (1881)*
Donació Joan Folch i Albareda



Imatge 18: *Litografia de Vidiella.* Impresor Thomas. Sense datar
Donació Joan Folch i Albareda

Il·lustració Catalana

REVISTA SETMANAL IL·LUSTRADA



ANY XIII

BARCELONA 10 OCTUBRE 1915

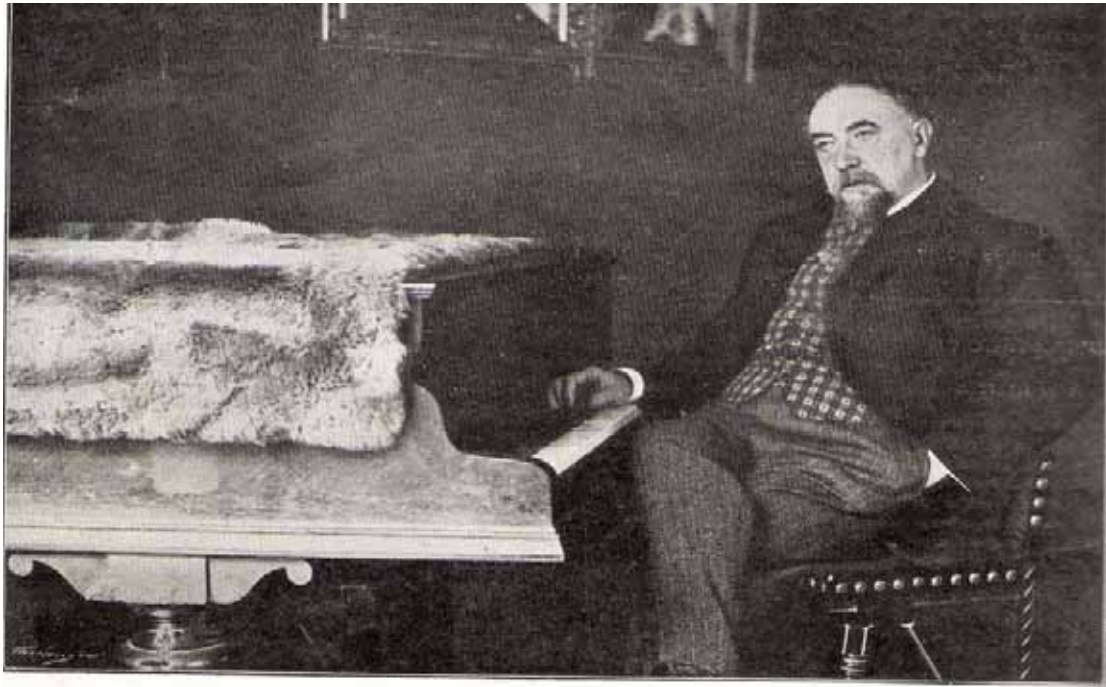
N.º 644



L'ERMITANT FRANCISCA VIDIELLA

DIBUIX DE RAMÓN CASAS. EXISTENT AL MUSEU MUNICIPAL

Imatge 19: *Dibuix al carbó de Vidiella.* Ramon Casas. Publicat a *Il·lustració Catalana* (10 d'octubre del 1915)



EL MESTRE VIDIELLA, FOTOGRAFÍA DE LEBBA

Imatge 20: *Fotografia de Vidiella al piano.* Francesc Serra. Publicada a *Il·lustració Catalana* (10 d'octubre del 1915)



Imatge 21: *Retrat de Vidiella.* Frederic Masriera Vila. (1910) Publicat a *Il·lustració Catalana* (10 d'octubre del 1915)



Imatge 22: *Ex-libris de Vidiella.* Víctor Masriera i Vidal.
« Del res vinch, res soch y al res vaig »
Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya



Imatge 23: *Fotografia de Carlota Giró i Estela.* Sense datar.
Arxiu Isabel Rocha i Barral



Imatge 24: *Fotografia de Carlota Giró i Estela.* (1913)
Arxiu Isabel Rocha i Barral

Annex II: Cartes

ANNEX II: Cartes

En aquest annex hi trobem les cartes completes de les quals n'hem inclòs diferents fragments dins el nostre estudi. Pertanyen al Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música i a l'arxiu particular d'Isabel Rocha i Barral. També hi trobem les cartes escanejades dels originals que va escriure Vidiella a Carlota Giró els estius des de l'any 1906 fins al 1912.

- 1. Cartes de recomanació de Joan Matheu dirigides a Alcover i a Obrador amb la finalitat que Vidiella pogués oferir concerts a Mallorca. Data: juliol 1904. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.
- 2. Carta de Vidiella dirigida a Gonzal Tintorer. Data: 28 de juliol del 1908. Fons Gonzal Tintorer de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya.
- 3. Cartes de Segundo Pagès a Vidiella des de Viena i Budapest. Data: 1914-1915. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.
- 4. Cartes de Joan Gay a Vidiella a Vidiella des de Montevideo, Buenos Aires, Panamá, Brasil i Paraguai. Data: 1915. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.
- 5. Cartes de Vidiella a Carlota Giró i al pare de la Carlota Giró. Data: 1906-1912. Arxiu Isabel Rocha i Barral.
- 6. Originals escanejats de les cartes de Vidiella a Carlota Giró i al pare de Carlota Giró. Data: 1906-1912. Arxiu Isabel Rocha i Barral.
- 7. Carta de Carlota Giró al Comte de Godó. Barcelona. Data: 6 de juny del 1921. Arxiu Isabel Rocha i Barral.

1. Cartes de recomanació de Joan Matheu dirigides a Alcover i a Obrador amb la finalitat que Vidiella pogués oferir concerts a Mallorca. Data: juliol 1904.

1.1- Primera carta de Joan Matheu dirigida a Alcover. Barcelona 10 de juliol de 1904.

“Amich Alcover: ¿Cal que li presenti al portador d’aquestes cartes?”

Es en Vidiella, ’l més poeta dels nostres pianistes, que’s refugia per una temporada a Mallorca ab l’objecte d’estudiar lliurement, cosa per éll quasi impossible a Barcelona.

Suposo qu’al final del estiu voldria ferse sentir dels mallorquins. Sempre li recomanaria als amichs; però per aquell cas, li recomano ab tot lo cor al artista, a qui estich segur que V. y tots los companys estimarán com nosaltres mateixos.

Bon amich, es jo mateix; com á musich, no cal dirho. Y qualsevol obsequi a en Vidiella l’agrairà son amich afm. y devot

Joan Matheu”

1.2- Segona carta de Joan Matheu dirigida a Obrador. Barcelona 10 de juliol de 1904.

“Amich Obrador: allá va en Vidiella a passar una temporada d’estiu entre vosaltres.

Suposo que’l sentiréu tart ó d’hora, y que quan sia us el recomano ab tota l’ànima. Es un amich estimat y un artista admirable.

Vos l’estimaréu y l’admiraréu y tot lo que faréu en son obsequi us ho estimaria com favor rebut vostre company y amich de veres

Joan Matheu”

2. Carta de Vidiella dirigida a Gonzal Tintorer. Data: 28 de juliol del 1908. Fons Gonzal Tintorer de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya.

“Reus, 28 de juliol 1908,

Es una mica difícil, amich Tintorer, que’ns despedím personalment avans de la teva marxa á París. Estich en una masia cedida noble y generosament per la familia Bartomeu ahont no hi ha altres mobles y llits que’ls que jo vaig indicar pera’l meu estiuheig.

Per altre part lo viatge de Barcelona á Reus resulta caret, y, vaja, no vull permetre que gastis rals, malgré tons desitjos que jo agraeixo molt. Lo que tú has de procurar es arreplegar franhs y mes franhs pera l'estada a n'aquella Babel que se'n diu París.

Y un cop allá dalt, treballa de ferm y valent. Tens excepcionals facultats per arribar á las alturas que sols alcansan las eminencias del art, y seria de doldre que per cap motiu trenquessis lo camí que induptablement t'aconsellarán la teva dignitat y la teva consciencia. Pren per divisa de la vida la que jo't predico sempre, aixó es salut, art, cultura y diners, ¿Ho sents?

Si ho fas aixís, serás l'orgull llegendim y consolador dels teus aymants papàs y donarás vera satisfacció al Sr. Vidiella que també t'estima molt.

Lo petit Ramon diu qu'envia petons suaus á en Tintué.

Saluda carinyosament als teus papàs de part nostre y tú ja saps que pots contar sempre ab la bona amistat de

Carles G. Vidiella”

3. Cartes de Segundo Pagés a Vidiella des de Viena i Budapest. Data: 1914-1915. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.

3.1- Carta de Segundo Pagés a Vidiella. Viena. Data: 7 de maig del 1914.

*“Sr. Don Carlos Vidiella
Barcelona*

Queridísimo maestro: Le escribo la presente para decirle, con la mas grande sinceridad, ya que toda vez creo que por Vd. Me será dispensada, que extraño el que no haya contestado á la carta que tuve el honor de mandarle, pocos días despues de haber tomado parte, en esta, en un concierto de beneficencia. Como que no puedo creer que Vd. Haya podido, ni una sola vez censurar, mi modo de obrar hacia Vd. Querido maestro, pues aunque joven me parece que nunca en nada le he faltado, le escribo hoy, para decirle que si no recibió dicha carta, le agradecería infinito se sirviese comunicarmelo, para hacer inmediatamente la debida reclamación y evitar en lo sucesivo, semejantes irregularidades hacia nuestra correspondencia.

De mi, poca cosa podré contarle á no ser que le diga que estudio mucho y que detesto por ahora toda ridicula é inoportuna exhibición.

Oigo ademas, casi todos los días á las más grandes celebridades musicales: la ultima que he oido ha sido a Grünfeld el cual tocó con gran delicadeza, composiciones de

Mozart, Golmark y muchisimas más fuera de programa á causa de los incesantes aplausos. He aquí un pianista delicioso, incomparable!

El artista que produce en Viena (y en todo el globo) enorme sensación, es Pablo Casals. Jamás en mi vida, excepto un gran pianista catalán que se llama Sr. Vidiella, he oído cosa tan extraordinariamente bella! ¡He aquí con lo que sueño, este es el verdadero arte!

Sin nada más que manifestarle después de haberle encargado se sirva saludar á su Sra. Esposa y demás familia se despide de Vd esperando escritos suyos su discipulo y eterno admirador q.s.m.b.

Segundo Pagés Rosés, Viena 7 de mayo de 1914”

3.2- Carta postal de Segundo Pagès a Vidiella. Viena. Data: 23 de gener del 1915.

“Estimadissim mestre,

Suposo que estarà en el seu poder la postal notificanli el resultat del concert. Dintre pocs dies rebra vostè les critiques traduïdas en espanyol las que me honran sobradament segons diuen. Li asseguro estimat Mestre que gracies als sabis consells que de vostè he rebut y al gran estudi em vaig fent un pianista. Molts en sento, cap com vostè. Estic esperant la pensió. Per mes que vostè ja ho sap li diré que si un no logra ferse un nom que sobrepuji á tots es imposible el mes petit exit material. Avant y fora. Li puc assegurar per boca del mateix empresari que en Pau Casals (vostè sap que és núm. 1) se li han pagat á Viena nets set mil vuit-centes coronas que tenen mes valor que les peles- això sí, els altres no guanyen ni per els viatjes- Avant y fora-

Pianistes com 45. Jo els he sentit á tots y creguim se ont puc (am l'estudi continu) arriuar.

He canviat totalment d'aspecte com á home y com artista diuen que he progresat molt. Pero tot ho dec á vosté que consti! Y encara em donara llisons. –Oh Viena- El país de la música!

Respectuosos recorts á sa distingida senyora esposa, familia y a tots.

El seu affm deixepre l'abraça

Segundo Pagès Rosés”

3.3- Carta postal de Segundo Pagès a Vidiella. Viena. Data. 1 de març del 1915.

“Estimadissim mestre: he tingut el gust de rebre la seva postal de felicitació pel concert. Res! Avant y fora! Ara em proposo avans de que vingui á visitarnos el calorós petó, de donar un concert de la extensió de dos. Vint-i-dos compositors diferens y entre

ells les sonates op. 7 de Beethoven, la de Chopin y el Carnaval de Schumann. Mozart, Haendel, Bach, Schubert. Oh quin entusiasme tinc pels clàssics. Totes aquelles nerviositats y gestos escentrics he lograt á costa de constancia ferlos desaparèixer.- Viena es la Patria dels Clàssics, el public es de una profundor immensa aquí es compren lo gran. Lo mateix que el de nostra aymada Barcelona. No dubti que toco á Viena am la mateixa tranquilitat que quant estic sol, malgrat tot això ja tremolo una miqueta per quant me las tingui de veurer amb el nostre publich.

Digui, ¿Qué fa la petita i immensa Carmencita? No m'oblidi.

Li pujo espectuosos y afectuosos saludos á sa senyora esposa y familia y vostè rebi una forta abraçada del seu affm. Deixeplo

S. Pagès Rosés”

3.4- Carta postal de Segundo Pagés a Vidiella. Budapest. Data: 20 d'octubre del 1915.

“Estimadissim mestre:

Desde Budapest li envio un afectuos saludo. El dia 6 de novembre hi tinc anunciat un concert y el dia 3 cedint a una invitació del profesorat del conservatori hi donaré un concert privat. La filarmonica de dita ciutat ja m'ha contractat per uns concerts amb son acompanyament; naturalment pagarán. Com vosté pot veure en les critiques que obtinc no dormo; mes cregui que si nós tractés de mi li diria que, molt dificil segui per el camí bó.

*Avant y fora! Visca Catalunya!
Saludos afectuosos a tots.*

L'abraça el seu dexeble

S. Pagès”

4. Cartes de Joan Gay a Vidiella des de Montevideo, Buenos Aires, Panamá, Brasil i Paraguay. Data: 1915. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.

4.1- Primera carta

“A bordo del Vapor “Barcelona”

Montevideo, 26 de febrer 1915

Sr. D. Carles G. Vidiella

Mon estimadíssim Mestre:

Quatre mots pera comunicarli que fins ara hem tingut un viatge felis.

Avui mateix sortirem cap a Buenos Aires, ahont diuen que hi arribarem demà.

Encar no he baixat a terra.

Recorts afectuosos pera la seva Senyora i demés parents i amics i vosté rebi una forta abraçada de son deixeble que l'estima molt i que no pot oblidarlo mai

Joan Gay”

“Buenos Aires, 27 febrer 1915

Acabo d'arribar i em preparo pera marxar demà al Panamà ahont hem de donar els primers concerts

Una forta abraçada de'n

Joan Gay”

“Panamá, 11 març 1915

No he volgut enviarli aquesta carta fins después del primer concert, que el varem donar ahir, amb èxit extraordinari i excelent resultat.

Dissapte i diumenge vinents doném dos concerts a Santa Fé i la proxima setmana donarem l'últim aquí. Después anirem a Corrientes. Desde allí tornaré a escriureli, enterantlo de tot el plan

Una altra abraçada

De'n Joan”

4.2- Segona carta

“Sao Borja (Brazil) 18 de juny 1915

Sr. D. Carles G. Vidiella

Barcelona

Estimat Mestre: Desde'l Brasil li envio una forta abraçada, en catalá, qu'es mes bonic que el portuguès, fentli present que els brasileros no m'agraden porque son falsos i presumits con no se'n pot formar una idea.

El país es hermosísim: la vegetació esplèndida com cap altra i el diner abundant. ¡Quina llàstima que la gent sigui tant antipàtica!

Aquí'ns passarem uns quants dies, doncs tenim de donar dos o tres concerts i després tornarem a l'Argentina, ahont crec que encara hi estarem uns tres mesos més.

Segueixo bé de salut i sense que em falti res, esperant, no obstant, sortir de l'Argentina pera poguer dir que em sobra quelcom, doncs crec que en l'América del Centre el negoci nostre ens ha de donar grans resultats, com els hi ha donat en altres ocasions an el mateix Dalmau. L'Argentina está passant una gran crisis i fins a n'els que tenen molts cuartos els hi costa de gastarlos. La guerra en té la culpa; ¡dítxosa guerra!

El temps actual es dolent pera tothom i bastant fa qui va passant i nosaltres ho passem més bé qu'altres: per això no em queixo: ¿Qué més es pot esperar en aquests moments? Lo millor es no fer projectes i anar seguint aquesta tournée mentre les coses no es posin més bé. Naturalment que no és el meu ideal pel pervindre, doncs la meva personalitat artística queda relegada al paper d'acompanyant d'un violinista i no puc tenir ilusions gaire enlairades en el meu art, pero si això en proporciona un bon negoci ho seguiré una temporada tot anant coneixent paisos i esperant que cambiin les coses.

Si mes endavant hi fet un petit recó triaré un punt ahont pugui instalarme, amb residència definitiva, i em dedicaré a l'ensenyança i a la composició sense pensar en córrer més món. Si això ho pogués realisar podria arribar a sentirme casi felis, doncs sento enveja dels que tenen la seva casa i una familia seva, que encara que jo ho hagi perdut cuant ho he tingut, puc tornarho a tenir encara que sigui a les meves velleses.

La vida d'aventures me va cansant i si bé s'hi troba algun atractiu, sempre se sent una anyorança irresistible.

Es una vida artificial que acaba per perdre la sensibilitat i l'amor a les persones i a les coses, a les que la segueixen gustosos i en canvi ha de proporcionar desesperos i fortes contrarietats a n'els que tenen de soportarla a la força.

La meva anada a Catalunya m'ha fet canviar molt i m'ha despertat tots aquells recorts del temps que jo vivia tant content a Barcelona sense pensar mes que en el meu art i en el meu raconet de casa, ahont vaig malgastar tant carinyo i vaig forjar-me tantes ilusions. Veig que soc com aquells malalts que sembla que s'han curat i que no tenen cura. La meva vida de bohemi és contra els meus sentiments i desitxos i si li feta tant temps ha sigut amb el proposit de oblidar coses de de canviar de manera de ser, treball inútil, perque veig que soc com avans i que cada dia sento més l'haber tingut de canviar de vida.

En fi, Mestre, no'l vull marejar més ni posarlo de mal humor amb les meves coses.

Encara no he rebut lo que tant desitxo: carta seva.

La meva adressa, per ara, es la que li vaig indicar ultimament.

Molts i afectuosos recorts a la seva Senyora i als parents i amics, i per a vosté una forta abraçada del seu deixeble que l'estima de debó

Joan Gay”

4.3- Tercera carta

*“Asunción (paraguay), 16 juliol del 1915
Sr. D. Carles G. Vidiella
Barcelona*

Estimat Mestre: Vaig rebre la seva última, (y primera, perquè l'anterior no l'he rebuda encara) en la que'm diu que pensi amb els diners: ¡ay Mestre! Van tant escassos avui, que casi lo millor es no pensar hi. Gracias que poguém anar tirant, qu'es lo que'm passa a mi, fins a veurer com acaba aquesta ditxosa guerra. De totes maneres mentres no es posin millor les coses, aniré aguantant la meva situació, que vista de material es bastant acceptable. Ara bé, si's mira la cosa com s'ha de mirar, s'ha de veurer que cada dia aniré perdent mes la meva personalitat si segueixo fent d'acompanyant d'un violinista, qu'encara que a n'aqueix puesto tothom me respecta i m'aplaudeix, no es el qu'haig d'ocupar i que encara que no sigui mes que per lo que he fet avans, mereixo (modestia apart) una cosa de més importancia artística encara que sigui menos retribuïda.

Jo tinc la vista a Barcelona: aqueixa estada de sis mesos qu'acabo de ferhi m'ha espatllat del tot, doncs no trobo res que m'agradi i a tot arreuestic a disgust. Ja veu si m'ha afectat l'estar a Barcelona. De totes maneres, per ara penso aguantar lo que tinc, encara que no sigui lo que jo'm creya, doncs aquí tambe's sent una crisis tremenda i els negocis de concerts no son molt grans. En Dalmau diu que a l'América Central nadarém en la abundancia. Tant debó sigui veritat, perquè ara com ara, encara que sempre viatxem en primera i que estem als millors hotels, a la meva butxaca, pagat el fumar i algun altre gastet, no m'hi queda mai gran cosa.

En fi, com ja vaig acostumatme a tenir paciencia no haig de fer cap esforç i penso esperar una temporada, a veurer com se desentrotllan els aconteixements. No obstant, ja he intentat gestionar una cosa a Barcelona que com ja me l'havien ofert avans d'enbarcar-me amb en Dalmau, crec que fàcilment la podria tenir i es, la plaça d'un dels Mestres ficsos a n'el teatre del Liceu. Ja sap que al anarme'n de Barcelona volien contractarme pera una tournée d'opera i pera anar a explotar la “Maruxa” per tota Espanya.

En fi, no vull marejarlo mes amb les meves consideracions, però li demano que vosté em digui lo que opina de lo que li dic.

Ara som a la capital de la República del Paraguay, ahont crec que hi passarem quinze dies. Després tornarem a l'Argentina i es molt probable que dintre d'un parell de mesos la emprenguem per Bolivia i Chile, de pas pera l'América Central.

Molt agraeixo als amics que's recordin de mi amb tant carinyo. A tots ells me farà el favor de donarlos mil recorts. No els oblidó mai.

També agraeixo a les seves deixebles els elogis que em fan per aqueix Vals, encara que trobo que no val la pena de que hi posin tant entusiasme.

D'un fred de 4 graus sota zero que feia a l'Argentina, hem passat a una calor forta. Aquí en fa sempre.

Ja hem donat mes de 40 concerts.

Conservint-se bé de salut tant vostè com la Carlonia i ordénin com els sembli a n'en

Joan Gay

L'Adressa, per ara, la nateixa, a Corrientes”

5. Cartes de Vidiella a Carlota Giró i al pare de Carlota Giró. Data: 1906-1912. Arxiu Isabel Rocha i Barral.

5.1- Carta de Vidiella a Carlota Giró. Sant Llorenç de la Muga. Data: 14 d'agost del 1906.

“A la señorita Carlota Giró.

Distinguida discípula:

El excesivo calor de los pasados días me ahuyentó de S. Lorenzo. Buscando temperaturas mas agradables, he visitado muchos de los pueblos del alto Ampurdán. Por esta circunstancia, hasta hoy, día de mi regreso, no he recibido su carta atentísima.

Junto las manos y aplaudo sin reseva á la discípula que humildemente, con voluntad y perseverancia, cumple las indicaciones del maestro. Hace V. muy bien preocupándose del dominio absoluto de las piezas que tiene actualmente en estudio; así logrará mas y mejores resultados.

Yo, por mi parte he trabajado y sigo trabajando: creo que el invierno próximo, Dios mediante, podré dar el proyectado concierto.

Mi señora corresponde á los afectuosos saludos de V. y de sus papás.

Cuento todos con la sincera amistad de

Carlos G. Vidiella

S. Lorenzo de la Muga

14-8- 1906”

5.2- Carta de Vidiella a Carlota Giró. Sant Andreu de Llavaneres. Data: 7 d’agost del 1907.

“A la Señorita Carlota Giró

Distinguida señorita:

Doy á V. mil gracias por los inmerecidos elogios que me dedica en su atentísima carta.

La adhesión y el afecto de los discípulos constituyen la mejor recompensa para el maestro. Y más aun, cuando se juntan á aquellos sentimientos las cualidades de inteligencia y constancia que tanto caracterizan á V.

Estoy seguro de que en octubre á nuestra vista, tendré ocasión de aplaudir y aceptar sin reserva el trabajo por V. realizado; y sin ejercer de profeta casi aseguraría que la música de Beethoven y de Chopin, resultará ennoblecida por la influencia de la minuciosa labor y concienzuda interpretación de mi discípula.

Ruego á V. tranmita a sus papás y hemanas nuestro afectuoso saludo y el deseo que sentimos de que la salud y la felicidad les acompañen siempre.

Y V. señorita ya sabe que puede contar per in saecula con la buena amistad de su maestro,

Carlos G. Vidiella

S. Andrés de llavaneras

7 Agosto 1907”

5.3- Carta de Vidiella a Carlota Giró. Reus. Data: 17 d’agost del 1908.

“Reus 17 de agosto de 1908

A la Señorita Carlota Giró

Distinguida discípula y buena amiga: Agradezco vivamente los deseos expresados en su atenta carta. Correspondo a los mismos y conste que nuestra mayor satisfacción es la de saberles á ustedes gozando de los beneficios de una excelente salud acompañada de bienestar y alegría.

Libreme Dios de desaprobarme en lo más mínimo la conducta pianística observada por mis discípulas en el presente verano.

El maestro tiene el deber de predicar con el ejemplo y yo confieso que á pesar de mis buenos propósitos desde mi salida de Barcelona me siento dominado por una pereza invencible, malsana y estoy convertido en un verdadero haragán. Puede V. pues, quedar tranquila; mi boca no formulará ninguna queja; al contrario; cuente con mi aplauso incondicional.

En cambio merece V. como amiga, una seria reprimenda. La duda de que ni por asomo pueda molestarme con sus escritos, no tiene perdón y no lo obtendrá V. de mí hasta que me conteste y entone el mea culpa. Todas mis discípulas me honran en extremo por el mero hecho de acordarse de mí y este honor crece y adquiere inenso relieve, cuando se trata de alumnas tan apreciables y distinguidas como V. Que conste.

No iremos á La Garriga como teníamos proyectado y creo regresaremos á Barcelona del 15 al 20 septiembre.

Salude con afecto y de nuestra parte a toda su familia.

Cuente siempre con la buena amistad de

Carlos G. Vidiella”

5.4- Carta de Vidiella al pare de Carlota Giró. Barcelona. Data: 26 de setembre del 1908.

“A D. B. Giró.

Distinguido amigo de toda mi consideración: La carta de V., que agradezco en lo que vale y representa, me ha causado un excelente efecto.

En este nuestro país modelo ejemplar de indiferencia por todo lo que al noble cultivo del espíritu se refiere, pocas, contadísimas personas, suelen proceder en la forma por V. empleada.

Me honra sobremanera la confianza que en mí deposita y yo le prometo que atenderé todas sus indicaciones con verdadero interés. Desde luego puedo asegurarle que coincidimos en absoluto con respecto á creencia que V. tiene de que enseñando se aprende y por lo mismo, haré cuanto pueda para que su hija, mi predilecta discípula, se convenza prácticamente de la verdad que entraña nuestro común aserto.

De las extraordinarias facultades que posee Carlota Giró no quiero hablarle á V. Temo ofender su modestia y esta consideración detiene mi pluma. Pero, séame permitido decirle que sin los rezos y temores que la asaltan de vez en cuando, hijos todos ellos de su exquisito y refinado temperamento, la personalidad artística de mi educanda sería admirablemente perfecta.

Aquellos defectos desaparecerán: confiemos en ella misma; fundadamente cabe esperar que empleará toda su voluntad, toda su energía para complacer á su papá y á su maestro.

Acepte V. Sr Giró la expresión de mi afectuosa simpatía

Soy su atento S. S. y amigo

Carlos G. Vidiella

Barcelona, 26 septiembre 1908”

5.5- Carta de Vidiella a Carlota Giró. Sant Andreu de Llavaneres. Data: 11 d'agost del 1909.

“A la Senyoreta Carlota Giró.

Bona amiga y deixeble:

Fins avui no ha arribat á mans mevas la teva carinyosa carta, missatjera de bonas novas: despres de las congojas y engunias passadas aquets últims dias, es verament consoladora la certesa de que els nostres bons amics de Barcelona (entre 'ls que ocupeu lloc preferent) s'haijin lliurat de tot contratemps y gosin d'un bon estat de salut.

Nosaltres vam fuir materialment de la masía Solá. Enclavada al mitj del camp, lluny de tot població, no oferia cap garantia de seguretat. Arribaban fins á nostres oídos las novas mes esgarrifosas; veijerem cremar grans boscos d'alzinas y aconsellats per gent de l'encontrada, resolguerem trasladarnos á Sant Andreu de Llavaneras, d'aont hem retornat avui á Can Solá. Vetaqui lo motiu de no rebrer á son temps la teva lletra.

Com sol dirse, hem passat las de Cain: lo meu estudi com la brena de S. Miquel se'm ha pujat al cel: no tinc humor ni esma pera fer ni pensar res de profit y segurament faré cap á Barcelona molt abans de lo que tenia projectat.

Ja conec lo delicat procedir de la senyoreta Carlota giró y agraheixo las observacions relativas á la educació musicals de las deixebles que ab tota convicció y absoluta confiança vaig encarregarli. No extranyis doncs que la meva resposta's circunscrigui a donarte un sol consell. Si la senyoreta Pijoan, portada per malsanas pretensions, no fa lo que deuria, pitjor per ella. Ni Deu, ni tú ni jo hi tenim cap culpa. Deu li dona cervell pera fer be las cosas; jo, vaig donarli la meva millor deixeble per mestre y tu noblement li donas tot lo que saps. Allá ella...

¿Enténs lo consell?

Y no escric mes. (tinc una munió de cartes pera contestar) Ja sé que'm dispensarás.

Recorts afectuosos de la meva senyora y meus pera tú y els teus papás y germanas.

Conta sempre ab la invariable amistat de

Carles G. Vidiella

S. Vicens de Llavaneras, 11 Agost 1909”

5.6- Carta de Vidiella al pare de Carlota Giró. Sant Andreu de Llavaneres. Data: 24 d'agost del 1909.

“A D. B. Giró

Señor y amigo:

Después de leida su atentísima carta, he meditado algunas veces acerca de las ideas en ella vertidas, referentes á las artes en general y á la música en particular.

Acepto las teorías de V. que coinciden en absoluto con las mias y por lo tanto juzgo indispensables y de provechoso resultado para Carlota, los consejos que puede V. darle y las saludables advertencias que puede V. hacerle en el decurso de sus conversaciones.

Y dicho esto, permitame V. amigo mio, que exteriorice en este escrito, álgo de mi manera de dirigir y encauzar las diversas aptitudes de mis educandos.

Dedicados esos al arte de interpretar la música, tan distinto del arte de componerla, procuro infiltrar en su espíritu un casi religioso respeto hacia las obras escogidas, porque creo que su mas elevada misión ha de ser siempre la de indentificarse con los pensamientos del autor y transmitirlos íntegros á sus oyentes. Creo también que no puede el intérprete (según mi sentir) reducirse á los estrechos límites de una escuela musical determinada y mantenerse sistemáticamente alejado de orientaciones mas ó menos atrevidas.

Como el actor, ha de poseer un repertorio nutridísimo y de variadas tendencias. Al intérprete corresponde el estudiar, analizar asimilándose honradamente estilos y conceptos y propagar, difundir, generalizar el conocimiento de las obras. El autor es, por consiguiente, el único responsable de su creación.

La elocuencia no es mi fuerte, Sr. Giró. Tecloteando he pasado los años de mi vida y no es de extrañar que me falten palabras para expresar claramente lo que

pienso. Yo espero, y así deseo que suceda, que tendremos ocasión de departir amistosamente sobre este interesante tema.

Lo cierto y positivo es que si todos los padres de mis discípulas poseyeran la vasta ilustración de V. y concedieran á sus hijos el fervoroso cariño que V. profesa á los suyos, los resultados que en la educación de sus alumnos obtendrían todos los maestros serían doblemente fructíferos y provechosos.

Mi señora corresponde á los saludos afectuosos de Ustedes.

Póngame a los pies de su señora é hijas y mande como guste á su amigo affmo y S. S.

Carlos G. Vidiella

S. Vicente de Llaneras 24 de agosto 1909”

5.7- Carta de Vidiella a Carlota Giró. Sant Celoni. Data. 15 de juliol del 1912.

“S. Celoni 15 Julio 1912

A la Señorita Carlota Giró.

Distinguida discípula y buena amiga mia: Queda aprobada tu idea de distribuir las figuras de los trinos del concierto de Mozart, en la forma que me indicas,

Nuestra querida y simpática Carmen podrá indudablemente estudiarlos con notoria ventaja: tu interés y tu buen celo habrán logrado que el trabajo sea menos árido y más provechoso.

Mañana será el día de la fiesta onomástica de la gentil pianista, á la que recordaré con especial y fervoroso cariño. Te ruego que se lo digas, felicitándola de mi parte, así como también á su distinguida familia.

Desde mi llegada á la torre de los tilos estudio con gran entusiasmo. Me rodea un ambiente de paz y tranquilidad extraordinario. Mis propósitos de dar algun concierto durante el próximo curso no decaen en lo mas mínimo.....Mi pluma se detiene al llegar aquí, concentro mi espíritu y me parece ver asomar en tu rostro la sonrisa benévola y piadosa de la incredulidad. Y, sin embargo, Carlota, el proyecto, como siempre existe.....¿Que hi farém?

En nombre de mi señora y en el mio propio correspodo á tu noble afecto y deseamos que el presente verano sea pródigo, para tí y toda tu familia, en felicidades y bienestar.

Soy tu sincero amigo

Carlos G. Vidiella”

5.8- Carta de Vidiella a Carlota Giró. Sant Celoni. Data: 9 de setembre del 1912.

“S. Celoni, 9 Septembre 1912

Benvolguda Carlota: Tot ve que s'acaba: lo meu istiuheig no pot eludir la eterna lley. Si Deu vol, entre'l 15 y 20 d'aquest mes tornarém á ciutat y aleshores podrás explicarme lo que m'indicas.

Perdona 'l meu laconisme, fill tant sols de la molta feyna que tinch contestant nombrosas cartas d'amichs y deixebles.

Un expressiu recort nostre pera tú y pera tota la teva familia

Soch com sempre ton affm

Carles G. Vidiella”

6. Originals de les cartes de Vidiella a Carlota Giró i al pare de Carlota Giró.
Data: 1906-1912. Arxiu Isabel Rocha i Barral.

A la Sr^{ta} Carlota Giró

Distinguida discipula:

El excesivo calor de los pasados días me abuyó de S. Lorenzo. Buscando temperaturas más agradables, he visitado muchas de las pueblos del alto Ampurdán. Por esta circunstancia hasta hoy día de mi regreso no he recibido su carta. Perdónese.

Recibo las gracias y agradezco sin reserva a la discipula que humildemente, con voluntad y perseverancia, cumple las indicaciones del maestro. Hace V. muy bien

preocuparse del dominio absoluto de las cosas que tiene actualmente en estudio; así logrará más y mejores resultados.

Lo, por mi parte he trabajado y sigo trabajando: esto que el invierno próximo, Dios me lo permita, podrá dar el proyectado concierto.

Un afectuoso saludo de V. y de sus papás.

Cuente todo con la sincera amistad de

Carlota G. Vidiella

S. Lorenzo de la Muga

14 / 8 1906.

Carta 6.1: Carta de Vidiella a Carlota Giró. Data: 14 d'agost del 1906.

A la ^{ra} Carlota Giró

Distinguida señorita:
Doy a V. mil gracias por los
inmerecidos elogios que me dedica
en su atentísima carta.

La adhesión y el afecto
de los discípulos constituyen la
mejor recompensa para el maestro.
Y más aun, cuando se juntan a
aquellos sentimientos las cuali-
dades de inteligencia y constancia
que tanto caracterizan a V.

Estoy seguro de que en
Octubre, a nuestra vista, tendré
ocasión de aplaudir y aceptar sin
reserva el trabajo por V. realizado;
y sin ejercer de profeta casi arqui-
rario, que la música de Beethoven,

y de Chopin, resultará ennoblecida
por la influencia de la minuciosa
labor y concienzuda interpretación
de mi discípula.

Ruego a V. transmita a
sus papás y hermanas nuestro
afectuoso saludo y el deseo que
sentimos de que la salud y la
felicidad les acompañen siempre.

Y V. señorita, ya sabe que
puede contar per in secula, con
la buena amistad de su maestro.
Carlos G. Vidiella

J. Andrés de Lavandera
7 Agosto 1907.

Carta 6.2: Carta de Vidiella a Carlota Giró. Data: 7 d'agost del 1907.

Dijes 17 de Agosto de 1908.
 A la M^{te} Carlota Giró

Distinguido discípulo y
 buena amigo. Recuerdo con
 mucho los días estudivos con
 su atenta colaboración. Constanza de
 los sucesos y consto que nuestra
 mayor satisfacción es la de verlos
 a ustedes gozando de la hermosura
 de una constante salud acompañada
 de bienestar y alegría.

Libréme Dios de desaprobar
 en lo más mínimo la conducta
 pecuniaria observada por mis dis-
 cipulos en el presente verano.
 El maestro tiene el deber de pre-
 dicar con el ejemplo y yo confieso
 que si por de mis breves profesas

he desde mi salida de Barcelona
 me siento dominado por una fuerza
 invencible mal cansa y estoy en un
 lado en un verdadero Karacas. Por
 de 11 pues quedar tranquilo mi boca
 me facultaría ninguna exigencia al
 contrario cuando en mi exilium en
 condicional.

En cambio, merezco V. como
 amigo, una seria reprehensión. La
 duda de que si por acaso pueda
 merecerme con sus escritos, no hace
 perder y me lo olvidaría V. de mi
 hasta que una confesión y entone el
 mea culpa. Todas mis disculpas
 me honran en extremo por el mere-
 cido de acordarse de mí y este
 honor mere y adquirir interés real.
 Me, cuando se trata de algunos
 tan apreciable y distinguidos como
 V. Las envío.

Me dirija a La Garriga como lo
 sucesos proyectada y sus sucesos.
 mas a Barcelona del 15 al 20 de
 Septiembre.

Saludo con afecto y de muy
 bon punto a toda su familia.
 Quisiera siempre con la buena
 amistad de
 Carlos G. Vidiella

Carta 6.3: Carta de Vidiella a Carlota Giró. Data: 17 d'agost del 1908.

A D. D. Giró

Distinguido amigo de toda mi consideración. La carta de V. que agradecer en lo que vale y representa me ha causado un agradable efecto.

En este nuestro país meda le ejemplo de indiferencia por todo lo que al noble cultivo del espíritu se refiere, pocos o nada de personas suelen proceder en la forma por V. empleada.

Me honra sobremedura la confianza que en mí deposita y yo le prometo que atenderé todas sus indicaciones con verdadero interés. Desde luego puedo asegurarle que coincido en absoluto con respecto

a la creencia que V. tiene de que cuando se aprende, y por lo mismo, habrá cuanto pueda para que su hijo, mi predilecta discípula, se convenga prácticamente de la verdad que entranía nuestro común acervo.

De las extraordinarias facultades que posee Carlota Giró no quisiera hablarle a V. como si fuera su discípulo y sólo como si fuera un admirador de su pluma. Pero sí me permito decirle que con la razón y la moral que la acallan de vez en cuando, hijos todos ellos de su espíritu y y refrenado temperamento, la firmeza de voluntad de mi educando sería admirablemente perfecta.

Aquellos defectos desaparecen con confianza en ella misma: fundadamente cabe esperar que complera

toda su voluntad, toda su energía, por completo a su patria y a su misión.

Recibe V. D. Giró la expresión de mi afectuosa simpatía.

Con su afecto soy amigo

Carlo J. Vidiella

C. J. V.

Barcelona 26 Septiembre 1908

Carta 6.4: Carta de Vidiella al pare de Carlota Giró. Data: 26 de setembre del 1908.

A la H^{ca} Carlota Giró.

Bona amiga y deixada:
Fins avui no ha arribat a
meus mesos la teua cariñosa
carta, missatjera de bones noves:
després de les congojars y seguenies
passades aquets últim dia, es ver-
ment consoladora la certesa de que
els nostres bons amics de Barcelona
(entre els que ocupen lloc prestant)
s'han ja lliurat de tot contratemps
y govin d'un bon estat de salut.

Nosaltres vam fugir mate-
rialment de la masia Solà. Inca-
vada al mitj del camp, llluny de tota
població, no ofería cap garantia
de seguretat. Arribaban fins a

nostres oïdis les noves més segaries:
veíem creixen gran bosc d'alcornoc
y acornellats per gent de l'encanter
de; resolgueren tornar-nos a S^{ta} An-
dreu de Tavanes, i s'ont hem retor-
nat avui a can Solà. Vetequin la
motiu de no rebre a son temps la
teua lletra.

Com sol dirse, hem passat
l'ar de Cain: lo men estudi com la
bruma de S. Miquel se'n ha pujat
al cel: no tinc humor ni esma pera
fer un penar ni de profit y segura-
ment fare cap a Barcelona mitj assens
de lo que tinc projectat.

Ta coneix lo debeat procedir
de la H^{ca} Carlota Giró y agrahaire las
observacions relatives a la educació munici-
pal de la deixada que al tota comissió

y abalita confians vaig encarregali. No
entengis donec que la mesa depata's
circunscripció a domate en sol consell.

Si la H^{ca} Pujan, potuda per mabans
pretensió, no fa lo que devia fer per
ella. No Deu, ni tu ni jo hi tenim
cap culpa. Deu li doni consell per
fer be las cosas; jo, vaig domate la mesa
mellor deizable per miute y tu molt mal
li dona tot lo molt que sab, tot lo que
pots y tot lo que saps. Allá' ella.
¿Entens lo consell?

T'no escric mes, (tinc una
munió de cartas per contestar) Ta sé
que'n diré prou.

Recate afeccion de la mesa
veygua y men para tu y als teu jo aprí
y germanor

Conte sempre al la uniuersal
amistat de
Carles G. Vidiella

J. Vicen de Tavanes 11 Agost 1909.

Carta 6.5: Carta de Vidiella a Carlota Giró. Data: 11 d'agost del 1909.

ciertas posesiones la vasta i-
lustración de V. y concederán
a sus hijos el precioso caudal
que V. presta a los suyos, los
resultados que en la educación
de sus alumnos obtendrían to-
dos los maestros serían sobre-
mente fructíferos y provechosos.

Me sería muy correspondiente
a los saludos y afectuosos de V.
Pasearme a la fin de
su señoría a hijos y mande en
mi gusto a su amigo amigo
J. G.

Carlos J. Vidiella

J. Vicente de Navarreas

24 de Agosto 1909

A D. B. Giró

Señor y amigo:
Después de leída su atenta-
ma carta, he meditado algu-
nas veces acerca de las ideas
en ella vertidas, referentes a
las artes en general y a la mú-
sica en particular.

Excepto las teorías de V.
que coinciden en absoluto con
las mías y por lo tanto juegan
indispensables y de provechoso
resultado para Carlota, los con-
sejos que puede V. darme y las
saludables advertencias que
puede V. hacerme en el discurso
de sus conversaciones.

J. G.

Por esto, permitirme V. amigo
mío, que exteriorice en este escri-
to, algo de mi manera de di-
rigir y encaminar las diversas
aptitudes de mis educandos.
Dedicados estos al arte de in-
terpretar la música, tan distin-
to del arte de componerla, pro-
curo infiltrar en su espíritu
un cierto religioso respeto hacia
las obras escogidas, porque creo
que no más elevada misión
ha de ser siempre la de identi-
ficarse con los pensamientos del
autor y transmitirlos íntegros a
sus oyentes. Creo también que
no puede el intérprete (según
mi sentir) reducirse a los estrechos
límites de una escuela musical
determinada y mantenerse siste-
máticamente alijado de otras
cursos más o menos abarcatas.

Como el actor, ha de poseer un
repertorio nutridísimo y de varia-
das tendencias. El intérprete com-
ponde el estudio, analiza, asimila-
rándose hondamente estos los
y conceptos y propagar, distin-
diendo generalizar el conocimiento
de las obras. El autor es por
consecuencia el único responsable
de su creación.

La elocuencia no es mi
fuerte, Sr. Giró. Escribiendo
he pasado los años de mi vida
y no es de extrañar que me
faltan palabras para expresar
claramente lo que siento. Se
espera, y así deseo que suceda,
que tendremos ocasión de de-
partir amistosamente sobre este
interesante tema.

Le cierto y positivo es que
si todos los padres de mis dis-

Carta 6.6: Carta de Vidiella al pare de Carlota Giró. Data: 24 d'agost del 1909.

G. Celoni 15 Julio 1912.

A la Srta Carlota Giró.

Distinguida discípula
y buena amiga mía. Guardo
grabada tu idea de distri-
buir las figuras de la terna
del convento de Morast, en
la forma que me indicas.

Nuestra querida y
simpática Carmen podrá
indudablemente estudiarlos
con notoria destreza; tu inte-
rés y tu buen celo habrán
logrado que el trabajo sea

menos árido y mas provechoso.

Mañana será el día de
la fiesta onomástica de la gran-
de pianista, a la que recorda-
re con especial y fervoroso ca-
riño. Te sugiero que se le di-
gas, felicitandola de mi
parte, así como tambien a
su distinguida familia.

Desde mi llegada a la
torre de los tilos estudio con
gran entusiasmo. Me rodea
un ambiente de paz y tran-
quilidad extraordinario. Mis
preparativos de dar algun con-
cierto durante el próximo au-
to no descan en lo mas mí-
nimo. Mi pluma se

debiera al llegar aqui, con cuanto
mi espíritu y mi parecer me
aconsejan en tu nombre la sencilla
brevidad y sencillez de la in-
dulgent. Y sin embargo, Car-
lota, el proyecto como siempre
existe. . . . ¿Puedo ser farsante?

En nombre de mi señora
y en el mio propio conser-
vando a tu noble afecto y dese-
ando que el presente verano
sea prodigo para ti y toda
tu familia, en felicidad y
bienestar.

Soy tu sincero amigo

Carlos G. Vidiella

Carta 6.7: Carta de Vidiella a Carlota Giró. Data: 15 de juliol del 1912.

Carlos G. Vidiella

J. Celoni 9 Septiembre 1912.

Benvolguda Carlota: Tot ve
que s'acaba: lo meu istúcheig no
pot eludir la eterna llei. - Si Deu
vol, entre el 15 y 20 d'aquest mes
tornarim a ciutat y aleshores podria
explicarme lo que m'indicas.

Perdona'l meu

l'acovisme, fill tant sols de la mol-
ta feyna que tindrà contestant nom-
brosas cartes d'amichs y deixebles.

Un expressiu recort nostre
pera tu y pera tota la teua familia.

Salts com sempre ton affm

Carlos G. Vidiella

Carta 6.8: Carta de Vidiella a Carlota Giró. Data: 9 de setembre del 1912.

**7. Carta de Carlota Giró al Comte de Godó. Barcelona. Data: 6 de juny del 1921.
Arxiu Isabel Rocha i Barral.**

“Excelentísimo Sr. Conde de Godó

Distinguido Sr: Enterada de que V. ha sido discípulo del maestro Vidiella y de la consideración y estima que él le tenía, creo cumplir con un deber invitando a V. y familia al primer concierto de los alumnos de la Escola Vidiella creada para honrar la memoria del gran maestro.

Esperando nos honrarán con su presencia, aprovecha esta ocasión para ofrecerse de V.

*a.s.s.q.b.s.m
Carlota Giró
Directora de la Escola Vidiella*

Se le reservarán asientos

Barcelona 6- 6- 1921”

**Annex III: Relació d'autors i obres que va
interpretar Vidiella en concert**

ANNEX III: Relació d'autors i obres que va interpretar Vidiella en concert

Aquest és el llistat d'autors i obres que Carles G. Vidiella va interpretar en concert durant la seva carrera concertística. Els autors figuren per ordre alfabètic. Les obres de cada autor estan ordenades seguint l'ordre cronològic amb què es van interpretar. És important remarcar que només són les obres que va interpretar Vidiella en públic, ja que el llistat d'obres que ell va estudiar i treballar, possiblement oferint-les en concerts íntims a casa seva per a un reduït auditori, seria molt més extens.

Albéniz, Isaac: *Serenata Espanyola*
1883, 22 de novembre

Albéniz, Isaac: *Pavana-capricho op. 12*
1884, 12 de febrer; 1885, 25 d'octubre

Albéniz, Isaac: *Minuet del gall*
1891, 6 de desembre

Alió, Francesc: *Barcarola*
1883, 7 de maig; 1908, 30 d'abril; 1909, 15 de febrer

Alió, Francesc: *Marxa Fantàstica*
1883, 7 de maig; 1884, 12 de febrer; 1891, 6 de desembre; 1908, 30 d'abril, 9 de maig;
1909, 15 de febrer; 1914, 14 de febrer

Alió, Francesc: *Cançó de l'oruga*
1889, 4 de novembre

Alió, Francesc: *Nota de color*
1908, 30 d'abril; 1909, 15 de febrer

Alió, Francesc: *Ballet de Berga*
1908, 30 d'abril; 1909, 15 de febrer

Alió, Francesc: *Ball del ciri*
1908, 30 d'abril; 1909, 15 de febrer

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Les languers tendres*
1893, 28 de maig

Bach, Carl Philipp Emanuel: *La complaisante*
1893, 28 de maig

Bach, Johann Sebastian: *Preludi i fuga en do menor del Clave ben temperat*
1889, 27 de desembre; 1891, 22 de novembre

Bach, Johann Sebastian: *Preludi i fuga en re major del Clave ben temperat*
1891, 29 de novembre

Bach, Johann Sebastian: *Preludi i fuga en mi bemoll menor del Clave ben temperat*
1893, 28 de maig

Bach, Johann Sebastian: *Gavota i musette*
1891, 6 de desembre

Bach, Johann Sebastian: *Concert per a tres pianos i orquestra en re menor BWV 1063*
1900, 11 de novembre

Bach, Johann Sebastian: *Concert per a piano i orquestra de corda en re major*
1903, 1 de març

Balakirev, Mili: *Masurca en sol bemoll*
1893, 22 de maig

Beethoven, Ludwig van: *Obertura "Prometheus" -transcripció per a piano-*
1879, 30 de gener

Beethoven, Ludwig van: *Andante, de la Sonata op.28 "Pastoral"*
1881, 8 d'abril

Beethoven, Ludwig van: *Sonata en do sostingut menor op. 27 núm. 2 "Clar de lluna"*
1889, 4 de novembre; 1891, 6 de desembre

Beethoven, Ludwig van: *Sonata en mi bemoll major op. 4*
1889, 27 de desembre; 1893, 22 de maig

Beethoven, Ludwig van: *Sonata en fa menor op. 2 núm 1*
1891, 22 de novembre

Beethoven, Ludwig van: *Sonata en do menor op. 13 "Patètica"*
1891, 29 de novembre

Beethoven, Ludwig van: *Sonata en fa menor op. 54 "Appassionata"*
1900, 31 de març

Beethoven, Ludwig van: *Sonata en re menor op. 31 núm. 2*
1901, 21 de maig

Beethoven, Ludwig van: *Sonata en re major op. 10 núm. 3*
1903, 1 de març

Beethoven, Ludwig van: *Sonata en la bemoll major op. 26*
1905, 7 de gener, 12 de febrer

Beethoven, Ludwig van: *Rondó en la menor*
1889, 27 de desembre

Beethoven, Ludwig van: *Minuet en si bemoll*
1904, 30 d'octubre

Berlioz, Hector: *Serenata Espanyola*
1885, 25 d'octubre

Boëllmann, Léon: *Ronda francesa*
1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

Brahms, Johannes: *Danses hongareses*
1883, 22 de novembre; 1886, 17 de gener; 1889, 4 de novembre; 1897, 20 de març;
1898, 26 de març; 1900, 31 de març; 1908, 9 de maig

Brahms, Johannes: *Dansa hongaresa en re major*
1891, 22 de novembre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

Brahms, Johannes: *Dansa hongaresa en mi menor*
1891, 22 de novembre; 1893, 22 de maig

Brahms, Johannes: *Dansa hongaresa en re bemoll*
1893, 22 de maig

Chopin, Frederic: *Berceuse op. 57*
1879, 16 de gener, 17 de gener; 1883, 22 de novembre; 1886, 16 de gener, 17 de gener;
1889, 4 de novembre

Chopin, Frederic: *Barcarola op. 60*
1889, 4 de novembre; 1891, 29 de novembre; 1898, 26 de març

Chopin, Frederic: *Concert núm. 1 per a piano i orquestra en mi menor op. 11*
1883, 7 de maig

Chopin, Frederic: *Concert núm. 2 per a piano i orquestra en fa menor op. 21*
1900, 11 de novembre

Chopin, Frederic: *Polonesa per a piano i orquestra en mi bemoll major op. 22*
1903, 15 de març

Chopin, Frederic: *Polonesa núm 8 op.71 num 1 en re menor*
1879, 30 de gener

Chopin, Frederic: *Polonesa?*
1889, 4 de novembre

Chopin, Frederic: *Polonesa núm. 6 en la bemoll op. 53*
1891, 29 de novembre; 1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

Chopin, Frederic: *Polonesa núm. 1 en do sostingut menor op. 26*
1901, 21 de maig

Chopin, Frederic: *Masurques?*
1886, 17 de gener; 1889, 4 de novembre; 1898, 26 de març

Chopin, Frederic: *Masurca en si menor*
1891, 22 de novembre; 1901, 21 de maig

Chopin, Frederic: *Masurca en fa sostingut menor*
1893, 22 de maig

Chopin, Frederic: *Masurca en la menor*
1905, 7 de gener, 12 de febrer

Chopin, Frederic: *Preludi núm. 15 en re bemoll op. 28*
1889, 22 de desembre; 1891, 22 de novembre; 1893, 22 de maig; 1900, 31 de març;
1901, 21 de maig ; 1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer; 1913, 12 de juny

Chopin, Frederic: *Sonata en si bemoll menor núm. 2 op. 35 (Scherzo i Marxa fúnebre)*
1900, 31 de març

Chopin, Frederic: *Impromptu en la bemoll*
1893, 22 de maig

Chopin, Frederic: *Estudi op. 10 núm. 1*
1889, 22 de desembre; 1891, 22 de novembre

Chopin, Frederic: *Estudi en la menor*
1891, 6 de desembre; 1893, 22 de maig; 1897, 20 de març

Chopin, Frederic: *Fantasia en fa menor op. 49*
1889, 22 de desembre; 1893, 28 de maig

Chopin, Frederic: *Balada?*
1891, 29 de novembre

Chopin, Frederic: *Balada en sol menor op. 23*
1901, 21 de maig

Chopin, Frederic: *Nocturn?*
1891, 6 de desembre; 1904, 30 d'octubre

Chopin, Frederic: *Nocturn en sol menor op. 15 núm. 3*
1893, 22 de maig

Chopin, Frederic: *Nocturn en re bemoll major op. 27 núm. 2*
1900, 31 de març

Chopin, Frederic: *Nocturn en si bemoll menor op. 9 núm. 1*
1905, 7 de gener, 12 de febrer

Chopin, Frederic: *Nocturn op. 15 núm. 2 en fa sostingut major*
1908, 9 de maig

Chopin, Frederic: *Valsos?*
1891, 6 de desembre; 1893, 22 de maig

Chopin, Frederic: *Vals en do sostingut menor op. 64 núm. 2*
1893, 28 de maig; 1900, 31 de març

Chopin, Frederic: *Vals pòstum*
1913, 12 de juny

Chopin, Frederic: *Vals en la bemoll*
1893, 28 de maig; 1901, 21 de maig; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

Chopin, Frederic: *Vals en la menor op. 34 núm. 2*
1904, 30 d'octubre

Chopin, Frederic: *Vals en fa major op. 34 núm. 3*
1905, 7 de gener, 12 de febrer

Chopin, Frederic: *Scherzo en do sostingut menor op. 31*
1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

Clementi, Muzio: *Sonata "Primavera"*
1879, 16 de gener, 17 de gener; 1880, 14 d'abril; 1881, 8 d'abril

Clementi, Muzio: *Tocata en si bemoll*
1889, 27 de desembre; 1891, 6 de desembre

Couperin, François: *Le bavolet flotante*
1891, 22 de novembre

Couperin, François: *La bandoline*
1891, 22 de novembre

Cui, César: *Polonesa*
1891, 6 de desembre

Fauré, Gabriel : *Barcarola?*
1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

Field, John: *Nocturn en si bemoll*
1891, 29 de novembre

Fischhoff: *Variacions i fuga per a dos pianos*
1900, 11 de novembre

Franck, César: *Preludi íntim*
1898, 26 de març

Gluck/ Brahms: *Gavota en la major*
1900, 31 de març; 1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer; 1913, 12 de juny

Godard, Benjamin: *Masurca de concert*
1885, 25 d'octubre

Gottschalk, Louis Moreau : *Dansa del Senegal*
1879, 31 de Maig

Gottschalk, Louis Moreau: *Gran Tarantela per a piano i orquestra*
1884, 16 de gener; 1886, 17 de gener

Grieg, Eduard: *Dansa Noruega*
1891, 29 de novembre; 1900, 31 de març

Grieg, Eduard: *Berceuse op. 38 núm. 1*
1891, 29 de novembre; 1908, 9 de maig

Grieg, Eduard: *A la primavera op. 43 núm. 6*
1908, 9 de maig

Haendel, George Frederich: *Giga en la major*
1891, 22 de novembre

Haendel, George Frederich: *Le forgeron harmonieux*
1893, 28 de maig

Haydn, Franz Joseph: *Variacions en fa menor H. 17/6*
1889, 27 de desembre; 1891, 6 de desembre; 1901, 21 de maig

Henselt, Adolf von: *Chant d'amour*
1886, 17 de gener; 1889, 29 de novembre

Henselt, Adolf von: *La fontaine*
1891, 29 de novembre

Henselt, Adolf von: *Si j'étais oiseau*
1897, 20 de març

Liszt, Franz: *Rapsòdia hongaresa núm. 1*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 2 "Melodies Tziganes"*
1879, 16 de gener, 17 de gener, 30 de gener, 31 de maig, 7 de novembre; 1880, 14 d'abril; 1881, 8 d'abril; 1883, 22 de novembre; 1885, 22 de gener, 25 d'octubre; 1889, 4 de novembre; 1891, 6 de desembre; 1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 3*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 4*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 5 en mi menor "Héroïde- Elégiaque"*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 6*
1884, 16 de gener; 1891, 29 de novembre; 1898, 21 de gener, 26 de març; 1902, 20 d'abril; 1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 7 en re menor*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 8*
1893, 28 de maig; 1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 9 en mi bemoll "Le Carnaval de Pesth"*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 10 en mi*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 11 en la menor*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 12 en do sostingut menor "Caprici hongarès"*
1881, 15 de març; 1886, 7 de gener, 16 de gener, 17 de gener; 1893, 22 de maig; 1901, 21 de maig; 1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 13 en la menor*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 14 en fa menor*
1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *Rapsòdia núm. 15 "Marxa Rakóczy"*
1900, 31 de març; 1902, 20 d'abril

Liszt, Franz: *"La campanella"*, de Estudis Paganini
1881, 15 de març

Liszt, Franz: *Estudi en re bemoll*
1889, 22 de desembre

Liszt, Franz: *Vals impromptu*
1891, 22 de novembre

Liszt, Franz: *Consolació en re bemoll*
1889, 22 de desembre; 1891, 29 de novembre

Liszt, Franz: « *Au bord d'une source* » dels *Années de Pélerinage*
1889, 4 de novembre; 1891, 22 de novembre; 1901, 21 de maig

Mattias: *Estudi*
1883, 22 de novembre

Mendelssohn, Felix: *"La filadora"*, de *Romances sense paraules*
1879, 16 de gener, 17 de gener; 1891, 6 de desembre

Mendelssohn, Felix: *"Duo d'amor"*, de *Romances sense paraules*
1883, 22 de novembre; 1886, 7 de gener, 17 de gener; 1889, 4 de novembre; 1891, 6 de desembre

Mendelssohn, Felix: *"Serenata"*, de *Romances sense paraules*
1886, 7 de gener, 17 de gener; 1889, 4 de novembre; 1891, 22 de novembre; 1893, 28 de maig

Mendelssohn, Felix: *Aubada (aurora)*
1889, 4 de novembre; 1891, 22 de novembre

Mendelssohn, Felix: *Marxa fúnebre*
1889, 4 de novembre; 1891, 22 de novembre

Mendelssohn, Felix: *Variacions Serioses op. 54*
1889, 22 de desembre; 1891, 29 de novembre; 1913, 12 de juny

Mendelssohn, Felix: *Scherzo- Capriccio en fa sostingut menor*
1893, 22 de maig; 1901, 21 de maig

Mendelssohn, Felix: *Contemplació*
1893, 28 de maig

Mendelssohn, Felix: *Presto agitato*
1893, 28 de maig

Mendelssohn, Felix: *Scherzo en mi menor*
1893, 28 de maig

Millet, Lluís: *Catalanescas (Ballet, Complanta, Jovenívola)*
1891, 6 de desembre

Moschellès, Ignaz: *Reconciliació*
1891, 22 de novembre

Moschellès, Ignaz: *Conte infantil*
1891, 22 de novembre

Moszkowski, Moritz: *Scherzo-Vals de l'òpera Boabdil*
1898, 26 de març

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Sonata per a piano a quatre mans ?*
1879, 7 de novembre

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Giga en sol major*
1891, 29 de novembre

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Rondó en la menor*
1893, 22 de maig

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Fantasia (Sonata)*
1893, 28 de maig

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Romança en si bemoll per a piano i orquestra*
1897, 20 de març

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Sonata per a dos pianos en re major KV. 448*
1900, 11 de novembre

Mozart/ Thalberg: *Serenata del Don Giovanni*
1898, 21 de gener; 1904, 30 d'octubre

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Sonata en fa major, núm. 6*
1914, 14 de febrer

Olé- Olsen: *Cançó popular noruega*
1897, 20 de març; 1898, 26 de març; 1901, 21 de maig

Paderewski, Ignacy Jan: *Dansa cracoviana*
1900, 31 de març

Raff, Joachim: *Valse brillante en mi bemoll major op. 156*
1879, 16 de gener, 17 de gener

Raff, Joachim: *Impromptu-Valse op. 94*
1893, 28 de maig

Raff, Joachim: *Polonesa*
1893, 28 de maig

Raff, Joachim: *Fileuse*
1893, 28 de maig

Rameau, Jean Philippe: *Gavota i variacions en la menor*
1889, 27 de desembre; 1891, 29 de novembre

Rameau, Jean Philippe: *Le rappel des oiseaux*
1893, 22 de maig

Rimsky- Korsakov, Nicolai: *Noveleta*
1893, 22 de maig

Ritter, Teodoro: *Scherzo-Caprici*
1881, 15 març

Ritter, Teodoro: *Le chant du Braconnier*
1885, 25 d'octubre

Rodríguez d'Alcántara, Melcior: *Romança sense paraules*
1885, 22 de gener; 1886, 7 de gener; 17 de gener; 1891, 6 de desembre

Rubinstein, Anton: *Nostalgia*
1879, 16, 17 de gener

Rubinstein, Anton: *Concert per a piano i orquestra en mi bemoll menor op. 25*
1881, 16 d'octubre

Rubinstein, Anton: *Melodia en fa major, op. 3 núm. 1*
1883, 22 de novembre

Rubinstein, Anton: *Tristesa*
1879, 16, 17 de gener

Rubinstein, Anton: *Vals caprici en mi bemoll major*
1885, 22 de gener, 25 d'octubre; 1886, 17 de gener; 1897, 20 de març; 1898, 21 de gener

Rubinstein, Anton: *Estudi en do major op. 23*
1886, 7 de gener, 17 de gener; 1889, 22 de desembre; 1891, 6 de desembre

Rubinstein, Anton: *Estudi Pandemonium*
1886, 7 de gener

Rubinstein, Anton: *Galop de concert*
1891, 29 de novembre

Rubinstein, Anton: *Romança en fa*
1893, 22 de maig; 1897, 20 de març

Rubinstein, Anton: *Barcarola en sol*
1893, 22 de maig

Rubinstein, Anton: *Barcarola en la menor*
1900, 31 de març

Rubinstein, Anton: *Tarantela op. 6*
1904, 30 d'octubre

Rubinstein, Anton: *À la bien aimée*
1905, 7 de gener, 12 de febrer

Saint- Saëns, Camille: *Concert en fa major núm. 5 per a piano i orquestra, op. 103*
"L'egipci"
1897, 20 de març

Scarlatti, Domenico: *Pastoral*
1883, 22 de novembre

Scarlatti, Domenico: *Caprici*
1883, 22 de novembre

Scarlatti, Domenico: *Sonata diabólica*
1889, 4 de novembre

Scarlatti, Domenico: *Fuga del gat*
1889, 27 de desembre

Scarlatti, Domenico: *Sonata en la major*
1891, 29 de novembre

Scarlatti, Domenico: *Scherzo en fa major*
1904, 30 d'octubre

Scarlatti, Domenico: *Caprice des oiseaux*
1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

Schubert, Franz: *Impromptu en mi bemoll*
1883, 22 de novembre; 1891, 29 de novembre

Schubert, Franz: *Cèlebre Minuet*
1908, 9 de maig

Schubert/ Liszt: *Lo rey dels Verns*
1889, 4 de novembre

Shubert/ Liszt: *Soirées de Vienne*
1893, 28 de maig

Schubert, Franz: *Ronde d'enfants*
1900, 31 de març

Schubert, Franz: *Tema popular i variacions*
1900, 31 de març

Schumann, Robert: *Estudis Simfònics op. 13*
1889, 22 de desembre; 1891, 22 de novembre

Schumann, Robert: "Duo" (11è Estudi Simfònic), dels *Estudis Simfònics op. 13*
1883, 22 de novembre

Schumann, Robert: "Perquè?" dels *Fantasiestücke op. 12*
1889, 4 de novembre; 1891, 6 de desembre

Schumann, Robert: "Capvespre" dels *Fantasiestücke op. 12*
1889, 4 de novembre; 1891, 6 de desembre

Schumann, Robert: "L'ocell profeta" de les *Escenes del bosc op. 82*
1889, 4 de novembre; 1891, 6 de desembre

Schumann, Robert: *Rondalla*
1889, 4 de novembre

Schumann, Robert: *Romança en re bemoll*
1889, 22 de desembre; 1891, 29 de novembre

Schumann, Robert: *Romança en fa sostingut op. 28*
1901, 21 de maig

Schumann, Robert: *Noveleta?*
1891, 29 de novembre; 1901, 21 de maig

Schumann, Robert: *Noveleta en mi major, núm. 7*
1914, 14 de febrer

Schumann, Robert: *Berceuse*
1893, 22 de maig

Schumann, Robert: *Réverie, de « Escenes d'infants » op. 15*
1901, 21 de maig

Schumann, Robert: *Papillons noirs*
1901, 21 de maig

Serra/ Vidiella: *Sardana "Espurnes d'or"*, transcripció per a piano
1908, 9 de maig

Steibelt, Daniel: *L'Orage*, rondó pastoral.
1879, 16 de gener, 17 de gener, 30 de gener, 7 novembre; 1880, 14 d'abril

Thalberg, Sigismund: *Estudi*
1883, 22 de novembre

Tschaikowsky, Piotr Ilich: *Melodia*
1891, 6 de desembre

Tschaikowsky, Piotr Ilich: *Romança en fa menor*
1893, 22 de maig

Vidiella, Carles Gumersind: *Romanza*
1908, 9 de maig

Wagner/ Liszt: *Cor de les filadores, de El vaixell fantasma*
1884, 16 de gener; 1886, 16 de gener, 17 de gener

Wagner/ Liszt: *Mort d'amor d'Isolda del Tristany i Isolda*
1898, 26 de març; 1900, 31 de març

Wagner/ Tausig: *Cant d'amor de Siegmund, de La Walkyria*
1900, 31 de març

Weber, Carl Maria von: *Invitació al vals - Rondo brillant op. 65-*
1889, 4 de novembre; 1891, 22 de novembre

Weber, Carl Maria von: *Polonesa*
1893, 28 de maig

Weber, Carl Maria von: *Polonesa brillant en mi major per a piano i orquestra*
1897, 20 de març

Weber, Carl Maria von: *Les adieux* (obra pòstuma)
1901, 21 de maig

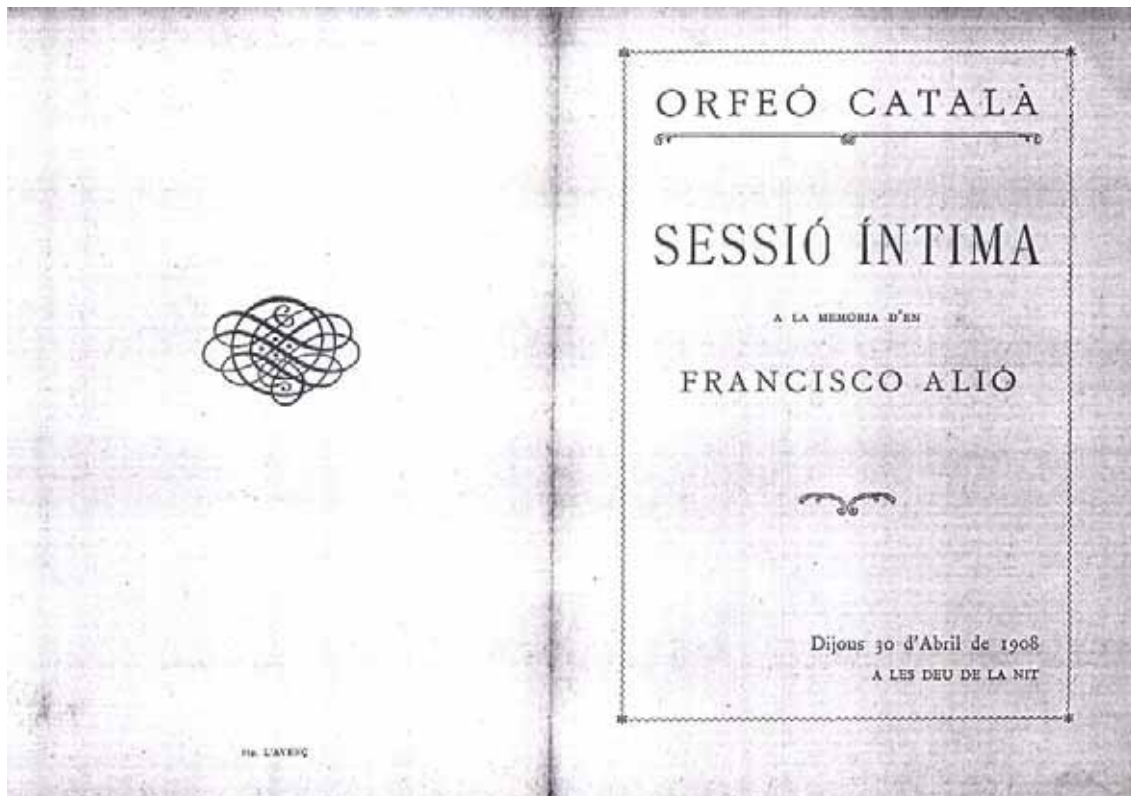
Weber, Carl Maria von: *Concert per a piano i orquestra en fa menor op. 79 –
konzertstück op. 79-*
1903, 15 de març

Weber, Carl Maria von: *Perpetuum mobile*
1904, 30 d'octubre; 1905, 7 de gener, 12 de febrer

**Annex IV: Programes de concert al Palau de la
Música Catalana**

ANNEX IV: Programes de concert al Palau de la Música Catalana

1. *Sessió íntima a la memòria de Francesc Alió*. Data: 30 d'abril del 1908. Palau de la Música Catalana.
2. *Concert en commemoració del 50è aniversari dels Jocs Florals*. Data: 9 de maig del 1908. Palau de la Música Catalana.
3. *Concert de la Associació de Música Da Camera*. Data: 12 de juny del 1913. Palau de la Música Catalana.



Programa de concert 1

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Dissabte dia 9 de Maig de 1908

Concert extraordinari

en commemoració del

Cinquantenari dels Jochs Florals

i amb honorama del gran Mestre

En Manuel Milà y Fontanals

per

l'Orfeó Català

i l'eminent pianista

En Carles G. Vidiella

Imp. HERNÁNDEZ Y C^a



Programa

I PART

El cant de la senyera.....	L. MILLET.
Cançons populars (homentatge a n'En Milà)	
Nit de vetlla (chor de noies).....	*** } (1)
La filla del Rei de França (chor de noies).....	*** } (1)
En Serrallonga (1).....	L. LAPYRA.
La monja.....	"
Comis l'Arnau.....	"
El segador.....	"
L'Agnet.....	J. R. LAURENT.
E contrabandista.....	"
El soldat i la donzella (chor mixte).....	"
La pastoreta (chor mixte).....	VERRA.

II PART

Recital Vidiella

Clèbre mimet.....	SCHUBERT.
Nocturn op. 15. n.º 2.....	CHOPIN.
Dança hongaresa.....	BRAMUS.
Berceuse.....	CHOPIN.
A la primavera.....	"

Marx fantàstica (a pel·lícula).....	ALB.
Romansa (1.ª audició).....	VIDIELLA.
Sardana "Expansió d'oe" (1.ª audició).....	SERRA-VIDIELLA.

Piano Chassaigne Frères

III PART

Laudis et gratias. Motet (chor de noies i chor mixte) (2).....	L. ROMEU, PVERE.
Sacris solennis. Motet (chor de noies).....	J. SANCHE MARRAQU.
Tantum ergo. Motet (chor de noies).....	"
Melodias pera cant i piano (3).....	GIBERT.
<i>A dall del Pirineu.....</i>	
<i>El nivall blanc i flonja can coient.....</i>	
<i>Acabala la pluja de la tarda.....</i>	
La Barretina (chor d' homes).....	J. R. LAURENT.
L'ocis (chor mixte).....	VERRA, PVERE.
El segador.....	L. MILLET.

NOTA: L'Orfeó Català se compromet a cobrir en el present Concert públics totes les composicions florejades que s'executaran en la «Festa de la Música Catalana», celebrada el dia 7, que son totes les que formen la I y III part (exceptuant «El cant de la senyera» y «El segador»).

(1) Del recital personal de Ne Julia Farnes.

(2) Les cançons populars d'En Lapeyra y la primera de les d'En Laurent, seran cantades per la Srta. Ferrada. La segona d'En Laurent la cantará el Sr. Navarro.

(3) Les cançons d'En Lapeyra les acompanyará En Prohensh Llobet, y les d'En Laurent, el mateix autor.

(4) Anunciatará als tres motets el Sr. Lluís Rosas.

(5) Les melodias d'En Gibert seran cantades per En Navarro y acompanyades per l'autor.

PROGRAMA

DEL TERÇ CONCERT

DE LA
ASSOCIACIÓ
DE
MÚSICA DE CAMERA



DE
BARCELONA

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA,
DIJOUS, 12 DE JUNY DE 1913, A
TRES QUARTS DE DUE DE LA NIT

NOTES

El concert començarà amb rigorosa puntualitat a l'hora anunciada.
No's permet entrar ni sortir de la sala durant l'execució de les obres.

INTROCCIÓ CARLES G. VIDIELLA
JOSEP RAHNTÓS Pianista

I

Concert en re menor HANDEL
a) Ouverture
b) Allegro
c) Air
d) Allegro moderato (Allegretto)
e) Finale

Orquestra

II

Torna i XVII variacions serioses -
Presto-fuote MENDELSSOHN
Gavota GLUCK-BRAHMS
Preludi (Preparia durant la tempesta) }
Vals (Obra póstuma) CHOPIN

Carles G. Vidiella

III

Aus Holberg's Zeit (Suite) GRUEN
(En temps de Holberg)
I Prelude
II Sarabande
III Gavotte - Musette
IV Air
V Rigaudon

Orquestra

PIANO Chassigne Frères

La Junta Directiva participa als Srs. Socis que durant el període estival se suspendran les sessions musicals, reprenent-se aquestes a la tardor.

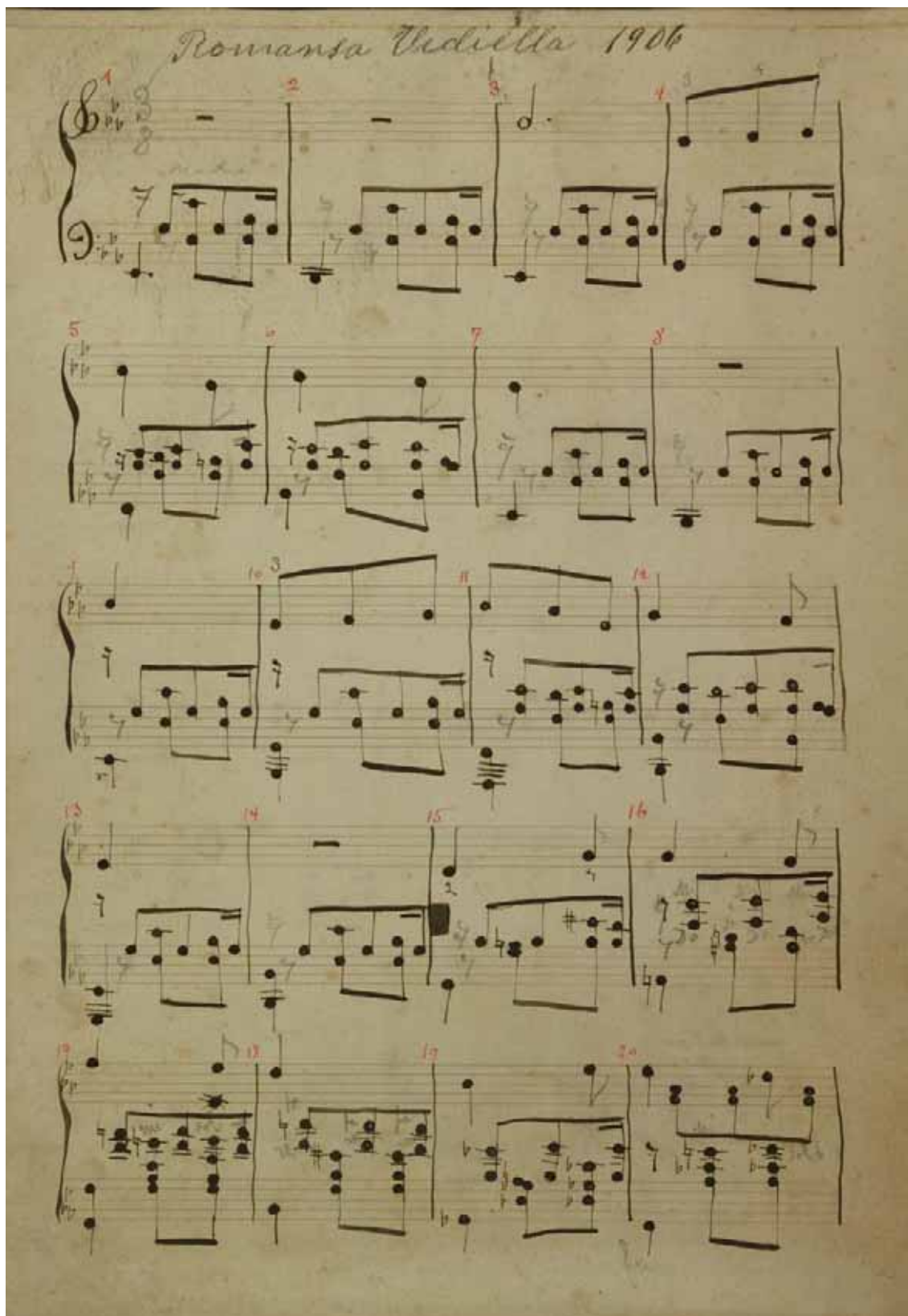
A partir, doncs, del mes d'octubre, de nou s'oferiran periodicament als Srs. Socis els concerts que manquen per a completar el curs 1913-1914, tres dels quals tindran caràcter extraordinari. A més, al renovar l'Associació ses tasques, s'inaugurarà l'anunciat Cicle de Conferències amb audicions musicals, aixís com diverses sessions especialitzades d'orgue, piano, violí, etc., el caràcter de les quals completarà la finalitat de la "Associació de música da Camera".

Programa de concert 3

Annex V: Obres de Vidiella

ANNEX V: Obres de Vidiella

- **Obra 1:** *Romansa* de Vidiella (1906). Manuscrit original, p.1. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.
- **Obra 2:** *Romanza* de Vidiella. Portada i pàgines 1-4. Iberia Musical. Barcelona.
- **Obra 3:** Sardana *Espurnes d'or*, de Joseph Serra. Transcripció al piano de Carles G. Vidiella. Portada i pàgines 1-3 del manuscrit. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música.
- **Obra 4:** Vidiella, C. (1916, 15 de febrer). "Parlament sobre Chopin". *Revista Musical Catalana*.



Obra 1: *Romansa* de Vidiella (1906). Manuscrit original. p.1.
Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música

CARLOS G. VIDIELLA

ROMANZA

PARA

PIANO

(OBRA PÓSTUMA)

Precio fijo: _____

IBERIA MUSICAL
Plantada, Alegret y Ros
Casa Editorial: Almacén de Música y Pianos
Despacho: Canuda, 45, Barcelona

Propiedad.
Derechos reservados
para todos los países.
Depositado.

Obra 2: *Romanza* de Vidiella, portada

A mi discipula Teresa Bartomeu Granell

1

ROMANZA

CARLOS G. VIDIELLA

Andantino con moto (♩ = 110)

PIANO

p m. d.

mf

dim.

pp

Propiedad. Derechos reservados para todos los países. Depositado.
IBERIA MUSICAL, BARCELONA L. 853 M.



Romanza de Vidiella, p. 1

2

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system starts with a *pp* dynamic. The second system has a *p* dynamic and ends with a *dim.* marking. The third system is marked *a tempo* and includes *ril.* and *mf* markings. The fourth system has a *p* dynamic. The fifth system includes a *cresc.* marking and a *pp* dynamic. At the bottom of the page, the number '1.353 M.' is printed.

1.353 M.

Romanza de Vidiella, p. 2

Musical score for "Romanza de Vidiella, p. 3". The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1: *pp* (pianissimo)
- System 2: *cresc.* (crescendo), *f* (forte)
- System 3: *sempre cresc.* (sempre crescendo), *ff* (fortissimo), *allargando* (ritardando)
- System 4: *rall.* (rallentando), *ff e sostenuto m. i.* (fortissimo e sostenuto mezzo primo)
- System 5: *dim.* (diminuendo), *m. d.* (mezzo dolce)

The score also features several slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom of the page, the number "1.353 M." is printed.

Romanza de Vidiella, p. 3

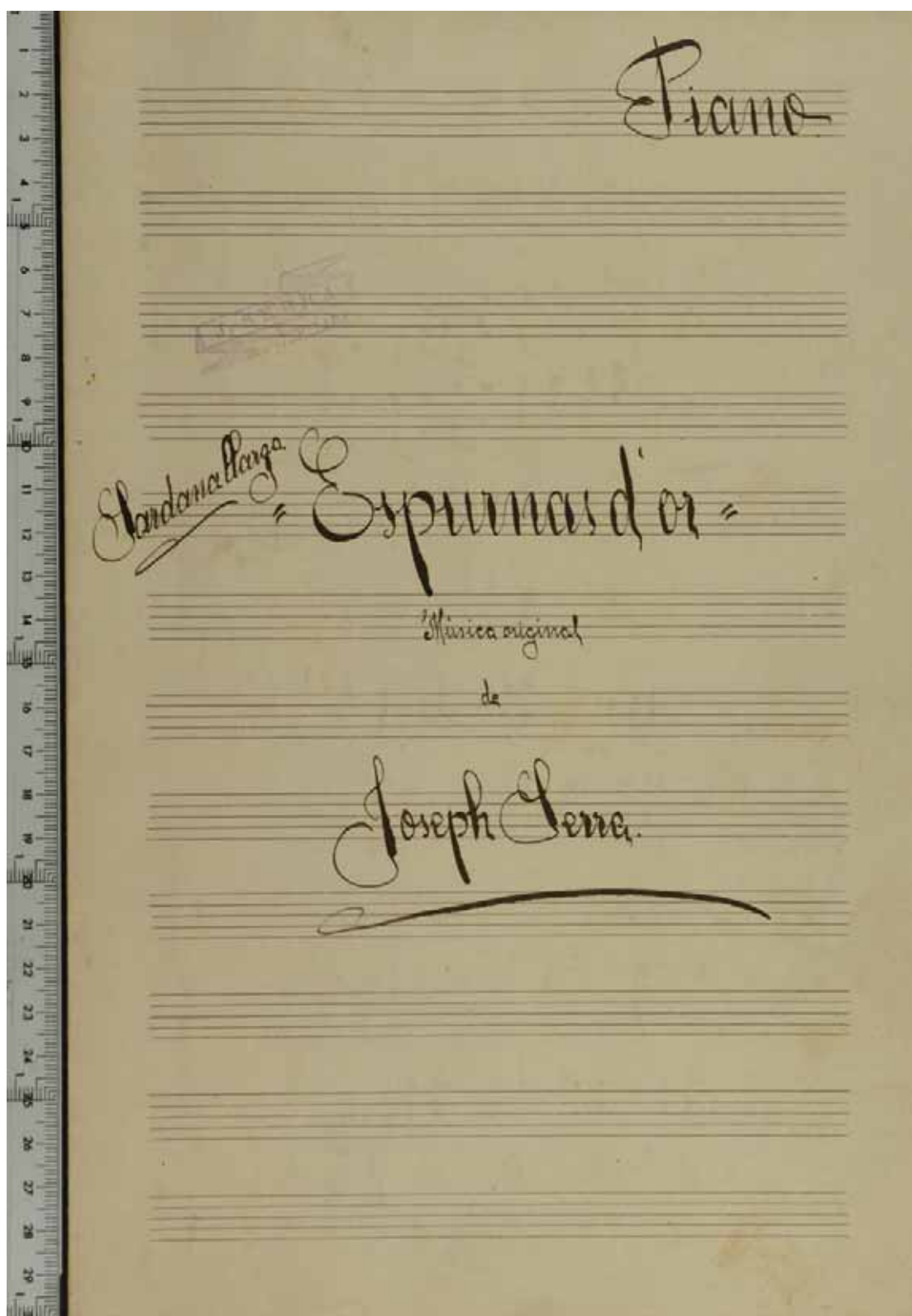
4

Tempo I.

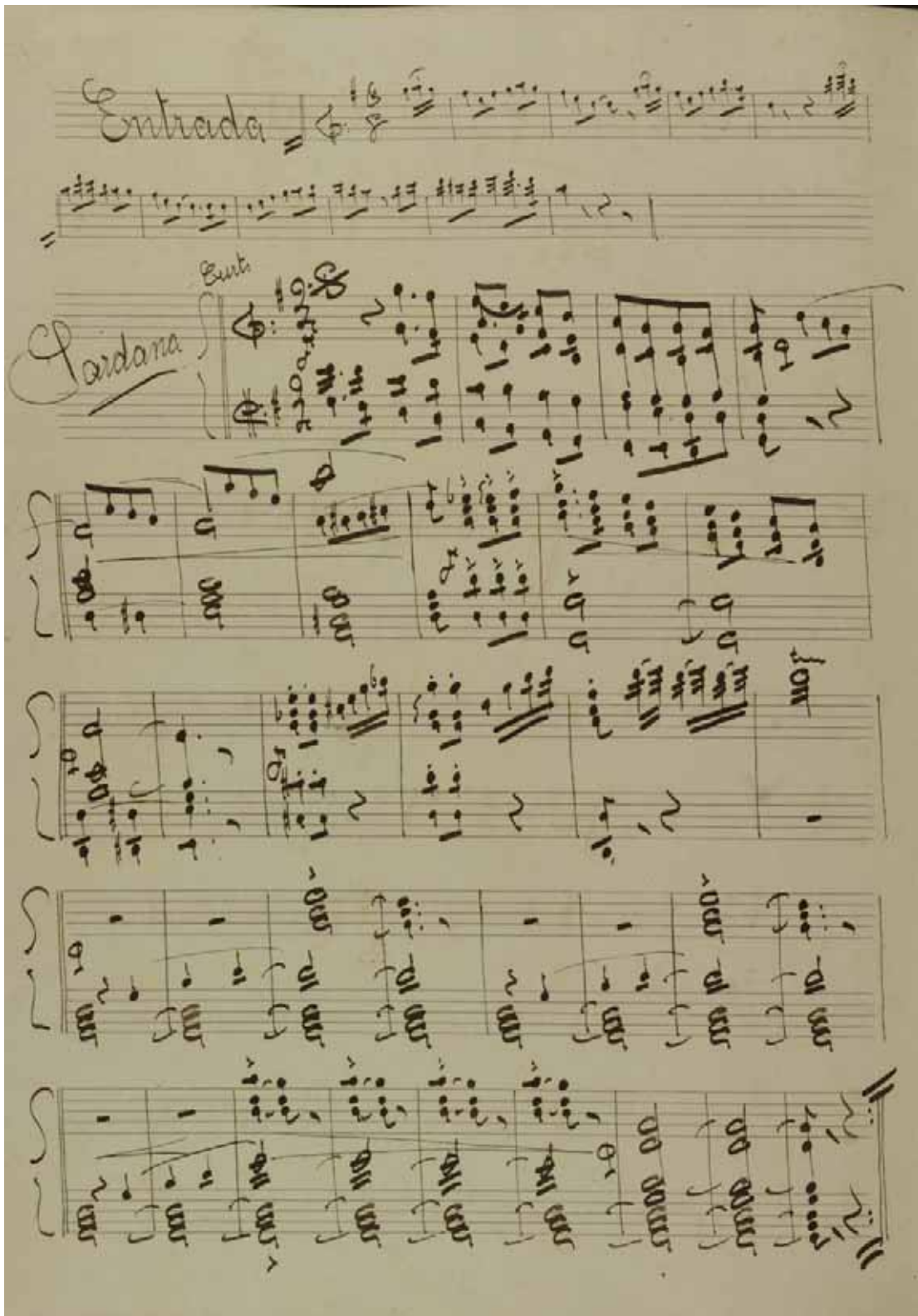
The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Tempo I.' and begins with a piano (*pp*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *dim.* (diminuendo) and *perdendosi* (fading away). The final system includes a *ppp* (pianissimo) marking and a *roll* instruction. At the bottom of the page, the number '1.353 M.' is printed.

1.353 M.

Romanza de Vidiella, p. 4



Obra 3: Sardana *Espurnes d'or*, de Joseph Serra. Transcripció al piano de Carles G. Vidiella. Manuscrit, portada.
Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música

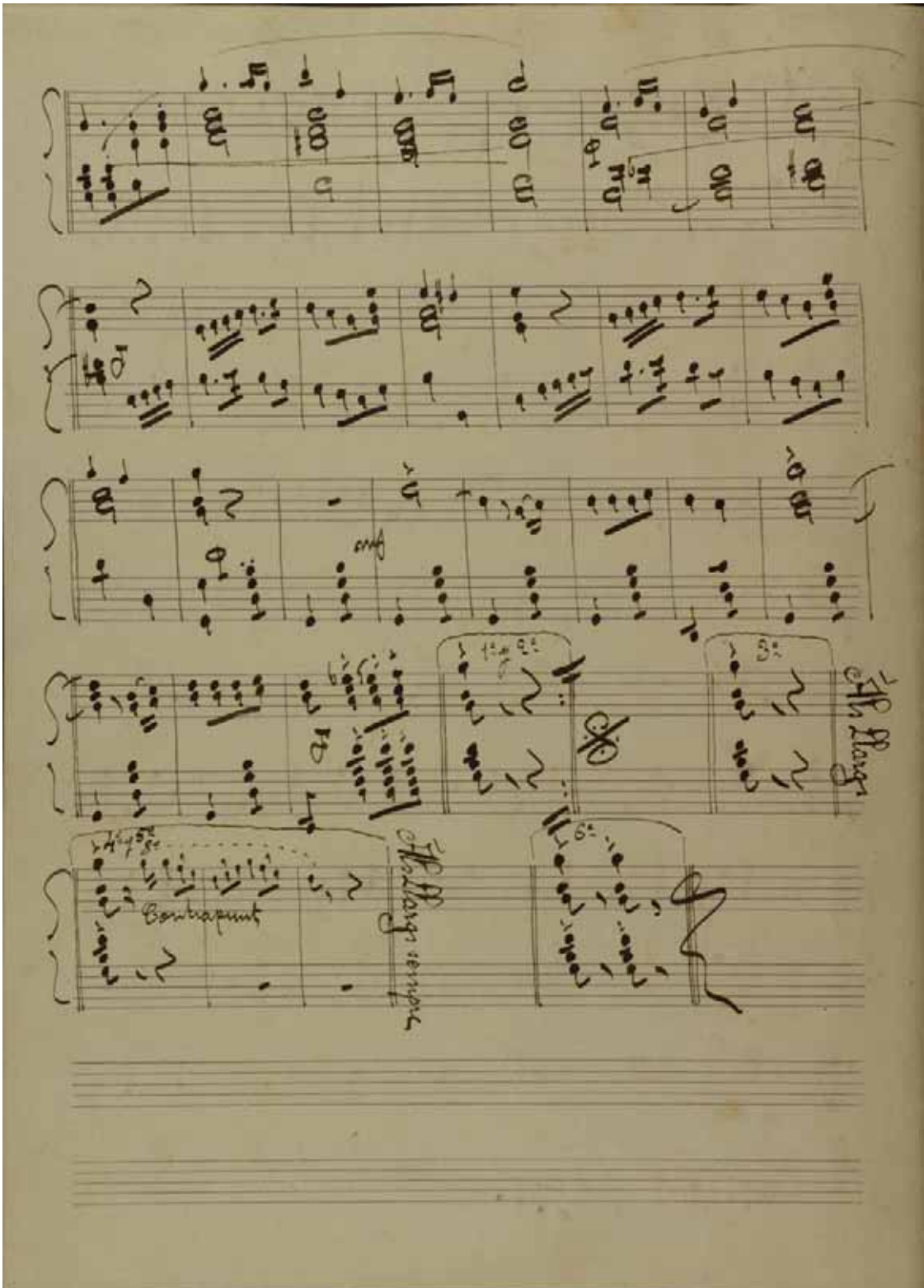


Sardana *Espurnes d'or*, de Joseph Serra. Transcripció al piano de Carles G. Vidiella. Manuscrit, p. 1.

Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música

Sardana *Espurnes d'or*, de Joseph Serra. Transcripció al piano de Carles G. Vidiella.
Manuscrit, p. 2.

Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música



Sardana *Espurnes d'or*, de Joseph Serra. Transcripció al piano de Carles G. Vidiella.
Manuscrit, p. 3.

Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música

Obra 4. Vidiella, C. (1916, 15 de febrer). “Parlament sobre Chopin”. *Revista Musical Catalana*

“Ningú menys apte que jo per dirigirvos la paraula des d’aquest lloch; però l’ desig fondo, irresistible, d’evocar per alguns fugitius moments, ab la palpitació viventa de la seva obra, la figura d’un gran músich del piano per excelencia, m’ha donat valor y ... començo.

La música es filla dels homes. Les ànimes més rudimentaries han intentat exteriorisar, ab ella, la poesia profunda del séu ésser, els sentiments que la paraula, encar massa material, no pot expressar; y axò li ha donat la subjectivitat, que la fa única entre les arts, eternament indestructible y forta.

Cosa estranya! La més humana de les arts es, també, la més immaterial de totes. Per fruhir son encís pregon no’s necessita tenir oberts els ulls a la hermosura de la llum, ni a l’harmonia de la forma plàstica: es l’art dels humils y el dels més elevats, es l’art únich que ab la seva adaptabilitat maravellosa pot crear a son grat totes les belleses de la vida. A la música recorre la humanitat en totes les ocasions solemnials de la existencia. La seva matexa immaterialitat la fa plegable a la emoció del moment, al misteri de l’hora. D’aquí l’afany d’acostàrnosla, de fèrnosla assequible. Les naturaleses modernes, aymants del art íntim y refinat, sentien la necessitat d’un medi musical complet, susceptible de tota expressió y de tota virtuositat, y l’instrument modern va aparèixer y’s va perfeccionar. Ja podèu comprendre que vos parlo del piano. Grans genis li han donat vida propia, pàgines immortals, mevavelloses joyes musicals per ell sol han estat escrites, y des dels clavecinistes delicadament preciosos fins als compositors moderníssims, esquisits buscadors de sonoritats noves, torrents d’harmonies han brollat del piano, y sobre de son blanch teclat escampa Beethoven el portentós textit de les seves sonates y Chopin hi vessa sencera la séva ànima essencialment sensitiva y multiforme.

Per Beethoven he sentit entusiasme fervent. Chopin ha estat l’amor de la meva vida d’artista.

Del estudi detallat de la esplèndida obra del gran músich polach, de la psicologia matexa del mestre se’n desprèn un fondo sentit d’humanitat, un sentiment de sensació feta art, que ab la meva interpretació voldria fer arribar fins a vosaltres. No trobaréu una obra de Chopin que no porti l segell de cosa sentida sensual ó anímicament abans que escrita. Es la visió, la sensació interior que s’encarna en harmonia per adoptarse a tots els estats de la humana sensibilitat; als transports de la passió, al misteri penetrant d’una visió esquisida, a la elevació de l’ànima vers les regions més serenes de la espiritualitat. Una difícilíssima immaterialitat d’execució drech indispensable a la verdadera interpretació de l’obra de Chopin, y com un exemple característich y típich, podréu escoltar l’últim temps, de la sonata, op. 35: “El vent sobre les tombes”.

Quan se compleix el gran miracle de la emoció, quan la interpretació de l’obra musical fa de la multitut anònima una orquesta de nervis vibrant al unísson, l’artista ha arribat al punt culminant de sa potencia quasi taumatúrgica.

La nostra missió es, donchs, austera y molt difícil. En els signes frets del paper pautat, el gran desaparegut, el gran absent ens parla: escoltèmlu atentament, siguém realment intèrpretes vibrants, vius; però may per cap rahó, per consideració de cap mena, atentèm a la integritat, a la essència anímica de l'obra d'art, si volèm esser dignes del alt nom d'artistes. Qui no ha sabut fugir la baixa temptació de la virtuositat, no fruirà may la íntima delectació de fer reviure, animada ab la emoció del propi cor, una pàgina de suprema bellesa.

Chopin, ros, pàlit, senyorívol, delicat, es ben bé'l vas d'argila fràgil que conté'l perfum preciós. La vida va ferirlo aviat l'esquisit vas de materia trencadiça, y'l perfum ne va rajar inestroncable fins a la mort. La seva ànima de delicadesa femenina per arribar a la tenuitat dels sentiments y les sensacions, tancava un tresor de virilitat sorprenent per no fallir may ni a la seva vocació, ni al séu pur amor de la patria, ni a la passió, que li va trocejar l'ànima... y fins per morir admirablement com un artista, un cavaller y un cristià, tingué'l séu privilegiat esperit energies admirables.

Obstinat en els séus ideals com sos germans de raça, may va buscar per les seves obres cap altre medi d'expressió que'l piano: conexasor subtilíssim de tots els ressorts del instrument apassionadament estimat, posseidor d'una especialíssima tècnica de la virtuositat, verdader poeta de les sonoritats y dels clars-obscurs, entregantse en cos y ànima al conreu de lo que'n dihem despreciativament una especialitat, no volent esser més que compositor de piano, concertista de piano, professor de piano, va obehir potser més respectuosament que no ho fem ara a la vocació que, en materia d'art, sol ésser determinada y fondíssima...

Chopin va estudiar ab tota la serietat d'un home del nort y l'entusiasme d'un eslau. La vocació de la seva joventut va ésser la vida atzarosa, romàntica y temptadora del concertista. Si circumstancies de les quals no tenim pas de planyens van apartar del séu front les roses enceses y flayroses de la ovació immediata, el llorer immortal dels triomfadors havia de coronar la seva obra, que'ls desenganys, les lluytes, els dolors, feyen més humana, més viva, més fonda.

Les primeres composicions, s'endevinen intensament influhides per la visió que Chopin va emportantsen de Polònia, visió d'esplendors orientals, de tradició cavallerosa y noble, y'ls balls fastuosos en els salons dels magnats polonesos van servir de fondo a les seves poloneses y a les seves originalíssimes mazurkes. Més tart, la poesia vivent del drama de la patria va anarles penetrant, y en els ritmes dels balls nacionals s'hi barregen crits feréstechs de lluytes èpiques, sanglots d'eternes despedides, ressons anyoradiços de cançons populars fresques y llunyanes. El refinat y suau Chopinetta, com li deyen ab efecte'ls amichs parisenchs, vivint la vida artística de París, respirant l'ambient de París, may va dexar d'esser polonès. La seva patria, més que totes, li semblava feta per les íntimes expressions del pensament; d'ella se'n servia sempre ab orgull y ab braços de germà rebia als que venien de Polònia. En els versos dels séus poetes, flors delicades de estimat terror, va trobar Chopin la mel dolcíssima de moltes de les seves idees musicals més sentides y admirades.

De l'esplèndida y infinitament matisada toya chopiniana no vos ne porto més qu'un grapat de flors: les tuberoses agudament perfumades dels nocturns, les violes y'ls

muguets fragants de la llunyana patria que floreixen frescals en les mazurkes, els brots de taronger, llor y olivera arrancats al claustre romàntich de la cartoxa valldemosina, y per fi, tota una garba d'extrordinaries orquídees musicals, fruyt assahonat de la sabiesa tècnica y del bon gust refinat fins a la última expressió...

Y prou: no desflorèm ab sèchs detalls de la vida material, la ja immortal figura del que reposa sota del marbre blanch voltat d'eures fosques en el gran cementiri parisench.

L'artista viu en la bellesa ab que ha enriquit la vida y la materialitat corpòria dels hèroes olímpichs es un símbol d'alta humanitat.

Ara, si sols un instant arribo al miracle de la emoció de que vos parlava al principi, si sé fer vibrar en el meu piano l'ànima tan essencialment passional y emotiva del gran músich polonès, si porto una fulla tan sols al llorer de la seva gloria, me sentiré orgullós de la meva missió d'interprete evocador de la bellesa musical, immaterial y eterna.

Carles G. Vidiella”

Annex VI: Articles dedicats a Vidiella

ANNEX VI: Articles dedicats a Vidiella

A continuació mostrem els articles dedicats a Vidiella que ens han semblat més interessants per a la nostra recerca i que apareixen moltes vegades només parcialment en el marc teòric del nostre treball:

1. Millet, Ll. (1913, setembre). “Vidiella”. *Revista Musical Catalana*.
2. Millet, Ll. (1915, 10 d’octubre). “Memento”. *Il·lustració Catalana*.
3. Lliurat, F. (1915, octubre). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*.
4. *Revista Musical Catalana*. (1916, 15 de febrer). “Els Poetes i En Vidiella”.
5. Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*.
6. Vives, A. (1927, 6 de març). “Comentaris del dia: Blanca Selva”. *La Veu de Catalunya*.
7. Gibert, V. M. de. (1927, 29 de juliol). “De cómo entró Beethoven en Barcelona. VI”. *La Vanguardia*.
8. Benet, R. (1934). “El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella”. *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*. p. 212 a 221.

1. Millet, Ll. (1913, setembre). "Vidiella". *Revista Musical Catalana*

"El nostre Vidiella és un pianista singular. N'havíem sentit alguns que acontentaven a estones, meravellen devegades; però aquella cosa especial del nostre, aquella flor de poesia, aquella neta i pura música que flueix d'aquelles mans alades, no l'havíem sentida en cap més.

Fa anys que'l sentim, a l'artista. En els anys de sa juvenesa la fantasia hi juguinejava sovint, la melodia cantava a voltes més intensa: ara, en el temps de la maduresa, el seny mesura el ritme; la poesia, tota honesta, canta amb dignitat tota vestida d'humil saviesa, amb perfum de cançó eterna de bellesa. En un lloc apartat del jardí, on l'ombra fresca aquieta els sentits, se senten els degotalls sonors de l'aigua clara, prop la molsa humida; la molsa que llueix a claps pels fins raigs lluminosos del sol destriats entre les branques.

Com esclarir aquet agermanament del seny amb el subtil sentit de la bellesa? ¿Qui engendra i que és l'engendrat? Qui somou dolçament a l'altre? ¿Es poesia del seny o seny de la poesia? Poesia no: és cançó, que és un grau més alt que la poesia.

El cos inclinat sobre l'instrument, el cap cot, ordenant i dictant els moviments d'aquelles flonges, amoroses mans, que pulsen el teclat com cosa sagrada, de la divinitat amada, sembla dir: "-Surt, la meva música; surt, estimada, i digues a tot-hom lo que a mi em dius a soles, lo que'm dius quan, després de fugir-me esquiva, t'he fet meva, ben meva; quan he vençut la materia i l'he feta servent i encarnació d'aquella idea que adins guardem com llantió del fons de l'ésser."

Però la sensibilitat esquisida, finíssima, ha creat en l'artista una temença de dictar la seva música, el seu art, a la gent: tot ell tremola de sentir-se sota la sensibilitat col·lectiva; i ell se queda a casa treballant amorosament, com aranya en son cau amagat, teixint les guirlandes primoroses, delicadíssimes, que en la solitud prenen el sentit de la sinceritat íntima dels esperits solitaris que de l'ideal viuen. Mes l'artista té necessitat de comunicació amb el pròxim; i llavors, ell, si no en la realitat, se'n fantasieja, d'audients, i per a ells fa programes, i els treballa i els poleix amorosament; i llavors sa cambra d'estudi es dilata i pren figura de gran sala atapada de devots humils, dels que sols escolten per fruir; i l'artista se sent comprés i canta així amb inspiració creixent mogut i encelat per la meravella del públic ideal.

Perquè el públic de la realitat és una barreja desconcertadora. Les preocupacions, l'egoisme, la vanitat de l'ironia, distreuen tota comunicació amb la bellesa, que, verge, vol ànimes verges; i solament els humils, que la fe aguanta en atenció fervorosa, prenen el sentit de l'harmonia de les formes que ordenen la nostra ànima al goig de l'Ideal etern. L'art és com la religió: necessita el mèrit de la fe. Sense fe no's dona el cel de l'art a ningú: molts han gustat el gran desenrotllament de Beethoven per la fe inicial que han tingut en el potent artista; a molts la fe els ha descobert la complexa polifonia de Bach, almenys el seu sentit intens; i, en canvi, a molts que no saben ésser humils, tenint l'esperit treballat en l'art, els escapa la bellesa d'una obra o d'una execució per falta de disposició, de fe, en gustar-la.

Els distrets per les preocupacions anotades, de l'art d'en Vidiella no'n gustaràn pas la bellesa. Ja el nom conegut de tota la vida, de pianista de casa que no ha corregut món, el gran món de l'Alemanya i la França, que sembla per a molts guardar l'essència i la direcció de la bellesa artística; aquest no tant nostre, ja els tanca l'esperit a la confiança plena en fruir espontaniament de l'art; aquell posat humil davant el moble armònic, aquell acotament amorós, ja els aconsella que dubtin que l'artista triomfi victoriós de l'instrument. I després, escoltant, o mig escoltant, Chopin, Mozart, Beethoven, Schumann; comparant l'interpretació sentida amb el criteri més o menys arbitrari que dins guarden, la dicció sincera i bella els passa per sobre quasi sense commoure'ls, la sobrietat d'efectes els sembla fredor, no agafen l'encant dels puríssims i virginals timbres, no estimen prou el seny que presenta clara la forma artística, i, per últim, els aplaudiments entusiastes dels devots humils encara que concients, no'ls encomanen ni desperten aquell sentiment d'admiració i gratitud que's deu als artistes escollits que dignifiquen i eleven els sentiments excelsos i subtils de l'home.

Ja sabem que l'obra musical no arriba viva a nosaltres sense l'interpretador executant, medi de comunicació humà, viu, que per tant no dóna res sincerament sense transformar-ho, en certa manera, en substància pròpia. En l'audició d'una obra donada per un ver artista no rebem purament la música amb el mateix mode que l'autor la creà, sinó que la rebem modificada en el temperament de l'artista transmissor. I això és la gran honra i la gran dignitat d'aquest intermediari. Aquest ha de procurar acostar-se, comprendre, el geni creador, i sobre tot l'ha d'amar; i amar vol dir viure intensament, el qual viure intens s'exterioritza amb totes les característiques més pròpies i exclusives. L'ha d'estudiar per arribar a amar-lo i, per tant, a sentir-lo, a fer-se'l seu, per dir-ne les excel·lències com de cosa pròpia, com de cosa viscuda.

Demandar a un interpretador que executi Chopin, que executi Beethoven, com Beethoven i Chopin haurien executat llurs pròpies obres, és demanar una quimera, un absurde. Si fins un mateix autor no executarà pas sa mateixa obra sempre de la mateixa manera. L'estat de l'esperit, el moment, pot influir en un canvi d'interpretació més o menys sensible! L'art és cosa viva, i la vida engendra la varietat.

L'interpretació d'en Vidiella és sincera, i aqueta afirmació en el temperament excels del nostre artista és l'elogi més complet que se'n pot fer. Perquè ell, per ésser sincer, ha de fer-ho passar tot pel cedaç de la puresa del sò, de la claredat en el desgranament de les successions melòdiques, del seny i la mesura en el seguit de les formes armòniques. La virtut primordial de l'artista sembla que sigui la temprança, i així la melodia canta sempre sense perdre la gràcia modesta; la polifonia surt clara i precisa, parlant lògicament la poesia interior de la música; els acords plens i armoniosos, quasi temerosos de confessar que l'instrument no és ésser ideal que parla, sinó artifici material dels homes, de fusta i ferro: la potencia té els sus límits en la bellesa del sò. Així Chopin surt d'una poesia temprada de somni vagarós de verge, i, quan la passió crida, encara no's descompèn tràgicament, guarda sempre com un pudor d'honestat de la bellesa; Mozart, el noi gran de la música, surt radiant de gràcia pura; el romanticisme temprat de Mendelssohn s'aplega íntimament amb el temperament de l'artista; el romanticisme de la nuvolada, esquinxada per algú raig de llum, de Schumann, queda clarificat com per un raig de sol de la nostra mar llatina. Del Beethoven formidable, no'n pren les sonates de les lluites interiors del gran sord, del

clarivident del més enllà, del gran místic platonian, sinó les que canten el goig de viure d'una ànima jove i profunda. En els scherzos, en les espirituals vivors de Scarlatti, en les joguines d'algún autor modern, el seu piano es torna instrument de fades, una meravella de cosa immaterial, alada, que causa oblit del món real que'ns volta i ens porta al món de les il·lusions somniades.

I aquest nostre i noble artista el tenim amagat, oblidat, quasi desconegut de la jove generació present, mentre de tant en tant passen sobre nosaltres els famosos artistes que'l món aclama i dels quals n'hi ha que'ns admiren a estones; d'altres que'ns desperten el somris mogut per l'exageració quasi caricaturesca; algún, escàs, que'ns accontenta d'una manera neta completa; però cap que porti per a nosaltres aquella cosa especial del nostre, aquella neta i pura música, aquella flor de poesia que flueix d'aquelles mans alades, amb un sentit de dignitat tota vestida d'humil saviesa, amb perfum de cançó eterna de bellesa.

Lluís Millet"

2. Millet, Ll. (1915, 10 d'octubre). "Memento". *Il·lustració Catalana*

"En Vidiella ha mort! Molt de tart en tart el sentíem a l'artista; ell s'anava reclohent, espantadís del públich, dins si mateix y cantava sol en son piano de sa cambra íntima; però de tant en tant, quan tenia sa música tan pulida que a ell mateix enamorava, el daler d'enamorar als altres ab la seva música estimada, armonisada al seu sentir delicadíssim, l'empenyia a tocar davant la gent y allavors oíam, encara, aquell miracle de les sonoritats perlades, de la poesia cantada, de la claretat lluminosa, de la puresa ideal de la bellesa. No tenia ell l'art de remourer les formidables passions dels homes; era flor, claror de lluna ó raig de sol temperat; ayre embaumat de jardí en primavera.

Nó, no'l sentirem may més, ni ja podran conèixer són art exquisit els que aymants de la terra catalana, en l'esdevenir, conixeràn apenes son nom com el d'un artista de talent que fou estimat per generacions passades. Per axò fa més tristesa la mort d'un ver artista intèprete; que no pot dexar darrera d'ell més que'l recort de son art, perque la realisació d'aquest era passatjera, no era obra creadora. Y no rès menys, els artistes de temperament singular, encar que sols sien intèprets de les obres dels altres, son verament creadors d'una modalitat exquisida, y per ella moltes voltes ens fan veure nous cayres d'una obra coneguda `o'ns intensifiquen maravellosament lo que quedava somort ó incomprès al nostre esperit; ells recreen l'obra, y a voltes la recreació es una nova perfecció sobrevinguda a l'obra original.

Y en Vidiella era d'aquests que porten a dins, en l'esperit y en el físich, aquella gracia qu'encisa y que s'expandeix a l'entorn de l'artista y que fa captivadores les manifestacions de son art y de tota sa personalitat. Parlar ab en Vidiella sempre donà plaer; hi havia en sa persona quelcom de la gracia de son tocar; era una alegria trovarlo a n'ell y caminar al seu costat una estona. Però era un goig estar a casa seva y veurel estudiar en els clars que les llistons li dexaven; pulia, pulia la frasse, el passatge costerut, un dia, un altre dia y fins setmanes, fins que rajava sonora l'aygua clara del sò pur, fins que cantava la frase la cansó pura de l'ànima commoguda.

En els dies de sa juvenesa, el seu tocar era més ardit y fantasiós que'n aquests últims de sa vida; aquella era l'època del renaxement frisós de la nostra terra, el despertar primaveral de nostra cultura artística; y pintors y poetes y artistes de tota mena, tots adoraven a n'en Vidiella perquè'l seu art era com una sintetisació ideal, blanca y virginal de aquells dalers jovenívols de tota una generació d'artistes y patriotes. Ara últimament, el seu estil havia prèns ayres de reculliment, com d'una meditació poètica; la fantasia no s'enardia sense mesura; el sò, el frasseig, l'ambient, tot com fill d'una bella y humil saviesa. Ell deya que may havia tocat tan be com ara; y axò era veritat en el sentit de que'l seu art may havia sigut tan conscient, may havia reflexat tan justament la intensitat del seu esperit, ara recullit y austerisat per la vida madura qu'ennobleix y fa videnta l'ànima humana.

¡Ara no'l sentirem may més y poch podrem explicar la subtileza esquisida de son art als que vindràn, perquè la vera obra bella sols s'explica per sí mateixa y no's trasmet per altres medis que pels seus propis directes.

Y com deuen transfigurar-se aquests esperits escullits per la bellesa, al traspassar de la vida d'assí baix a la vida sobrehumana, eterna! Ab quina llum, ab quín cant, ab quín goig deuenreviurer al contacte directe de la Font de la Bellesa!

No es veritat que la eterna Misericordia encara ha d'esser més amorosa per aquestes essències espirituals per la bellesa creades?

Lluís Millet"

3. Lliurat, F. (1915, octubre). "Carles G. Vidiella". *Revista Musical Catalana*

"Teniem ja el present número gaire-bé terminat quan rebérem, sobtadament, aquesta trista i ben inesperada nova: el nostre admirat amic en Carles G. Vidiella acabava de finir. Decidirem, depressa, parlar d'ell llargament. I algú ho farà, en efecte. Algú parlarà del bon mestre, des de la nostra publicació, devotament, amorosament. Entre tant, sigui'ns permès, però, consagrar-li, desseguida, alguna ràpida impressió. Sigui'ns permès, sobretot, expressar tot seguit, des d'aquestes planes (des d'aquestes mateixes planes que en Vidiella, benèvol, llegia assiduament), el viu dolor que ens causa la brusca i irreparable perdua del nostre talentós, respectable i malaguanyat amic.

En Carles G. Vidiella deixa un gran buit entre els nostres artistes. El lloc que, tot d'una, acaba de deixar, ningú podrà omplenar-lo. I és que pel damunt de les qualitats, absolutament evidents, que tot-hom li reconeixia, en posseía una, en alt grau, que ningú, certament, serà capaç de regatejar-li: era personal. La personalitat d'en Vidiella com pianista, com interpretador, resta, en efecte, inconfundible amb cap altre. Calia sentir-lo a casa seva, voltat de poquets amics, per a fer-se clarament càrrec de ço que acabem d'afirmar. Per la nostra part, servem el mellor record d'una sessió íntima que ens dedicà, fa ben poc temps, i en la qual, entre estimats amics (Lluís Millet, Francesc Pujol, Joan Salvat, V. M.^a de Gibert) oïrem ben llargament al ben amable

artista. Al recordar avui, des de la nostra Revista, aquella sessió esmentada, ens serà fàcil fixar, tot recordant-la, la nostra impressió sincera respecte del bon mestre.

Pocs pianistes (fins dels més notables), han posseït, com posseï en Vidiella, l'art delicadíssim de ben servir-se dels pedals. Les seves mans, per altre part, eren infinidament flexibles. El sò, per tant, que ell treia del piano, era sempre pastós, flonge, puríssim. Era sovint ben dolç... També obtenia, però (quan calia), sonoritats brillants. Però sa brillantor, en aital cas, no era jamai forçada. El piano, en ses mans, no era, per tant (i no pretenia, per altra part, semblar mai altra cosa), sinó precisament això: in ... piano. (Res, doncs, en cap moment, de preocupacions orquestrals.) I evicava, per consegüent (l'analogia era curiosa), el record de ço que devia ésser, sense cap dubte, l'escola o ideal pianístic de Frederic Chopin. Ja és ben sabut, en efecte (així ho afirmen, en tot cas, tots els que l'havien oït - crítics, confreres, deixebles), que Chopin no fou mai un brillant pianista (com ho fou en Franz Liszt, per exemple, en Sigismund Thalberg i, després d'ells, tants d'altres). Fou, però (això sí), un admirable pianista. Sa sonoritat era, segons tot-hom confessa, minça, petita. Era, però, sempre exquisida. Jamai s'oïa, quan ell tocava, un acord dur, una nota seca, un passatge estrident. Chopin fou un mestre, en un mot (segons tot-hom afirma), en l'art raríssim de saber obtenir sonoritats jolives. Sabia, a més, destrament combinar-les, armonitzar-les. I això ho feia també, d'admirable faisó, en Carles G. Vidiella.

Son mecanisme era molt pur. En Vidiella no fou pas, emperò, un virtuós de la grandaria de forces grans pianistes que tots coneixem prou. No fou, certament, si volem judicar-lo des del punt de vista de la seva tècnica, ni un Sauer, ni un Busoni, ni un Rislér, ni un Rosenthal. No posseï, en veritat, ni la llur rapidès, ni la llur brillantor, ni la llur ardidesa. Però tocava facilíssimament (ja hem dit que ses mans eren infinidament flexibles), i les obres sorgien dels seus dits, sempre claríssimes.

Afegirem, ara, que en Carles G. Vidiella era un mestre (mestre gaire-bé inimitable en aquest sentit) en l'art, ben subtil, de crear, mitjançant el teclat, jolives miniatures. Calia oir-li executar, per exemple, el menuet de la Sonata, òp. 78, de Schubert, algùn Moment musical del mateix autor o alguna obreta encara més menuda. Amb quina fruició i amb quina fina i constant atenció les detallava! I com eren dolces i variades i bellament vaporoses les sonoritats que el malaguanyat pianista obtenia, en aquelles ocasions, del seu amat piano!

Schumann - ha escrit algú,- era gran escrivint coses menudes. En Vidiella, pot també dir-se, era gran (gaire-bé inimitable, repetirem) dient, brodant, detallant destrament, finament, pàgines menudes.

Si volem, ara, per a terminar, fixar (i en ben poques paraules) ço que pensem, en general, del mestre vidiella, afegirem lo següent: Era un artista (noti's que no escrivim pas pianista) que, mitjançant el teclat (com altres mitjançant la forma o mitjançant els colors), aconseguia encisar. Era un home del millor gust. Era un refinat, un delicat, un gourmet.

F. Lliurat''

4. *Revista Musical Catalana*. (1916, 15 de febrer). “Els poetes i En Vidiella”.

“L’art esquidíssim amb que En Carles G. Vidiella interpretava els grans mestres, inspirà, més d’un cop, als poetes de la nostra terra, bellíssims versos... N’hem aplegat (tots els que hem trobat), creient que oferien, sens dubte, aquest doble interès: tots, en primer lloc, són suggerits, com queda dit, pel plorat mestre: tots reflecteixen, a més, un dels moments més fecundes i més francament simpàtics del nostre mai prou estimat i alabat renaixement.

Papallones

(Sobre música de Schumann)

Tot és joia lo palau,
tot és llum, brugit i festa.

Per l’ampla escala de marbre
tres màscares joganeres,
petjant la flonja catifa
amb xinella de seda,
a saltirons amunt puguen
per entre els patges en rengla.
L’una en l’espatlla de l’altra
son rioler xiu-xiu ofeguen,
sota la caputxa rosa,
sota la negra careta
i l’empolvada perruca
que, feta un embull, blanqueja.
Tan sols mostren de sa cara
els ulls i la boca encesa,
i entre les nevades blondes
el suau carmí es transparenta
del niu de dormides gracies
que vano i ramells cobreixen.

Cavallers, de frac, saluden
somrient a cau d’orella;
fins els patges es fan signes
sens deixar sa cara seria,
dins la casaca amb galons,
calça curta i mans esteses.

¡Papallones que les ales,
joioses d’amor, estenen,
ara amb vol lleuger es fugen,
ara tornen i s’aplequen;

ara el vent que les emporta,
ple d'harmonies i essències,
allà van arrebadades
i giravolten despreses!

Aquí, al sentir de l'amant
les dolces paraules tendres,
l'una mostra afalagada
somrient ses dents de perles,
i desfilen els ensomnis
per les mig-closes parpelles
d'un amor sens fre i mesura,
d'un poder com el de reina,
i arrisca amb veu tremolosa
la tímida confiança.

L'altra, en un rotllet compacte,
vibra enverinada fletxa,
i mil misteris reconta
entre burles i entre veres.
Esclata la queixa amarga
entre el brill de l'agudesia,
els cors, sense pietat, regira,
de les memòries les cendres,
dubtes, gelosia, angoixes
remou crudel i riallera,
fibla l'agulló i deposa
mel en la ferida oberta,
i torna i gira i va i ve
encisadora i travessa,
i sonen els cascabells
de sa màgica vareta.

¡Sér misteriós que pertorba
dins de l'ànima la festa!
¡record vivent que a l'ubriac
de sobte mou i desperta!
¡secret i ofegat dolor
que un cop reviu i es redressa!
allà va l'evocadora,
que amb ulls d'esfinx vos contempla:
el remolí de la gent
avall se l'enduu riallera;
¿d'on ha sortir? No ho sabeu,
com no sabeu on va perdre's:
únic ser que, en nostra vida,
vos parlà sense careta.

A la cambra retirada
indolent va la parella;

callat refugi que atrau
i endormiscat els espera.
El desig ubriagador
guaita en l'atmòsfera tebia,
la soledat l'acompanya,
el silenci li don llengua.
¡Com giren el cap i es miren,
temerosos de sorpreses!
i res no s'han dit encara,
i allà al lluny sona l'orquesta.
El cos vincladiç que es gronxa,
el braç del galant rodeja,
l'enguantada mà caiguda
en sa espatlla posa ella,
mentre se junten les altres
prop del cor en viva estreta.
En els alès que es confonen
un sí i un nó van i vénen
de l'estàtica mirada
a la humida boca encesa,
i... altra ratxa d'harmonies
en que esclata al lluny l'orquesta
s'emporta la papallona
que giravolta despresa!

Ja la dança afadigada
dóna sa volta darrera,
com joglar ubriagat
ensopegant entre empentes;
ja vertiginosa gira
o en els sofàs se refrega;
sa rialla és un badall
i cínica sa agudesa:
l'estrany regust del plaer
amarga sa boca seca.

A la porta del palau
les tres màscares esperen
entre el bat-i-bull dels cotxes
amb les llanternes enceses,
estenant-se pel carrer
com un enfilall d'estrelles.
Sobre les negres teulades
el jorn peresós clareja,
i aquell món d'amor i ditxes,
el palau de ses quimeres,
es fon al bés de l'aubada
sens deixar rastre... per sempre!

Josep Ixart (1883)

Gaudeamus

(Sobre música de Liszt)

Clara és la nit, i per damunt les teules
D'estret carrer que en la foscor s'endinsa
va rodolant la lluna.

Ja tot calla;
tot s'ensopeix,... barrades ja les portes,
morta la llar;... darrera la finestra
ronca el burgès limfàtic en sa cambra;
voltant per los terrats, el gat miola,
i destaca sa negra silueta
damunt el cel esblanqueït...

De sobte,
quina remor al lluny! La cantonada,
allà en l'ombra tenyeix rojor d'incendi;...
ja s'ou la fressa més aprop.

Tot d'una,
gran glopada de gent el carré omplena:
Quin formigueix d'alegre jovenalla!
quin esbalot! quina claror! quin riure!
Atxes de vent amb fumarola i flames,
la munió de colors de les disfresses
fan relluí en la negror; brassos en l'aire,
el barret apuntat, de tort el porten,
el manteu de gairell; enrogallades
les veus de tant cridar i amb les canturies,
bronzint guitarres, redoblant panderos,
i destrempat terrabastall d'esquelles.

Per damunt de la colla esbojarrada
com el sant d'un misteri, en la cadira,
venerable cadira de la ciència,
trontolla i riu, amb la muceta i borla
portant per mofa en l'aire lo més pigre.

El gat esporuguit corre a amagar-se;
el burgès trau lo cap a la finestra.

Es l'alegre estudiantina
de gatzara aquesta nit;
obra el finestró veïna,
salta donzella del llit,
és la joventut que amb fressa,
vessant goig i amor te crida:
no siguis sorda a son crit,

que passa i passa depressa,
com per la nit de la vida,
en la foscor de la nit.

Guaita, guaita, si flameja
el geni ardit en llurs fronts
i llur llavi, com sedeja
per amorosos petons;
és la joventut que amb fressa,
vessant goig i amor te crida,
obra, nena, els finestrons;
que passa i passa depressa,
com el somni de la vida,
trencant el teu amb cançons.

Com no té records, novella,
no té encar remordiment;
com tot és demà, per ella,
no fa cas de lo present;
és la joventut que amb fressa,
vessant goig i amor te crida:
surt a ton balcó amatent,
que passa i passa depressa
un sol cop, com en la vida,
un sol cop passa corrent.

son coratge no es pot torsa,
de noblesa duu un tresor,
ja té de l'home la força
i encar té de noi lo cor;
és la joventut que amb fressa,
vessant goig i amor te crida:
fia en ella ton amor,
que passa i passa depressa,
i dura, com en la vida,
sols un dia son candor.

Ja s'allunya sa gatzara
ja va amollant son traüt...
surt, i la veuràs encara...
ja entre l'ombra s'ha perdut;
és la joventut que amb fressa,
vessant goig i amor te crida:
despedeix la joventut
que passa i passa depressa,
i el carrer, com nostra vida,
deixa en prosaica quietut.

Josep Ixart

Clar de lluna

“Després de sentir la sonata de Beethoven per En Vidiella”

Adagio

La terra dorm tranquila
sota l'etèrea volta que l'empara;
la montanya y la vila
cobreix d'un sol mantell la lluna clara.

Tan sols per l'ayre gira
D'alguna flor la vergonyosa essència,
y sembla que respira
la nit, com lo vetllar d'una consciència.

Immensitat serena,
vesllum d'eternitat, santa harmonia;
de pau l'ànima plena,
en ta quietut profunda s'extasia.

Sent la suau besada
dels elements qu'en un amor se fonen,
y l'íntima abraçada
que lo real y lo ideal se donen.

La creació somnia
refiada á l'etzar de la fortuna,
y'l Criador li envia
petons de ditxa en cada raig de lluna.

Allegretto-scherzo

Ab tò burleta, una veu estranya
sento que'm crida: -Si'l cor t'enganya!
Què'n treus, estúpit, de sospirar,
si, cuch de terra, no pots volar?

De què 'ls hi parlas á les estrelles,
si lo que digas no ho senten elles?
D'aqueixes llàgrimes ¿quin bé'n reculls,
si cap má amiga t'axuga 'ls ulls?

Quína humarada t'ha pres tot d'una!
vésten á jaure, qu'axò es la lluna!
Axò que guaytas es l'infinit...
y tu contéplat, petit, petit...-

Presto agitato

Per contemplarte, oh nit, trèu de tes gales

lo lluminós tresor;
Deu m'ha dat, per gosarte, dues ales:
poesía y amor.

Arrelades á l'ánima, la forsa
tenen de tot mon ser,
y en sa volada cap poder les torsa
sinó'l diví poder.

Portat per elles, passaré l'amplada
dels espays sense fi,
y ja ni'l món, ni'l cel, ni l'estelada
tindrán secrets per mí.

Perfumaré mon cor ab la florida
de tots los ideals,
y pastaré l'essencia de ma vida
ab amors immortals...

Desplèga, oh nit, ton vel de pedrería,
ton tàlam de claror;
vull gosarte exaltat de poesía
y embriagat d'amor.

Francesch Matheu

En lo bosch

“Al incomparable poeta del piano, l'èminent concertista Carles G. Vidiella, recordant-li sa esplèndida execució de la pessa musical “Dans les bois”, de Liszt”.

Lo bosch es lo pulmó de la montanya,
son respirà es un himne que m'atreu
y per tot pler sa cançó estranya
sé un lloc ombriu hont les triomfals arcades
s'enronden entorn meu.

Allí entre brossagueres y bardices
com serps de fusta les arrels petjant,
hi arribo sentint notes fonedices
d'aucells que fugen y remors que passen
com degotims d'un cant.

Flayren los pins com pebeters agrestes
de verda flama y de socàm rehinós,
y del temple imitant les sacres festes
ascolto sa severa psalmodía
de tirat religiós.

Un exàm de cançons, de branca en branca,

saltirónahi prenent forma d'aucells;
un niu d'amors cada una d'elles tanca,
que'l vent breçola y lo bon sol amoxa
la llum duent-li a ramells.

Damunt son llit de flors, de flayres vives
me dona tot un doll la font que's pert
y l'esclat d'armonies fugitives
m'afalaga y me besa y m'assacia
en esplendent concert.

Hi sento'l rusch que brunz y que rondina,
lo ram que's branda y l'aleteig de l'au,
la serp lliscant, l'insecte que botzina,
l'àtom que salta y lo no-rès que vola
ó juga y s'alça y cau.

Hi sento bels, xisclets, tremolors d'ales,
murmuris sense fi, cruixits sense dol,
y, dominant-ho tot, de les cigales
l'axordadora música de bronze
que axeca un cant al sol.

Los pins festegen sa alegría santa
ab lo dolç sospirar d'un mar serè...
Me volta un món que riu y crida y canta;
per no torbà'l concert de tanta joya
fins me retinch l'alè.

Y davant sa ventura agellonantme,
Acoto'l front probant tanta dolçó
y damunt de la molsa endormiscantme
encar la sòn les joyes m'hi degota
d'una última cançó.

J. Franquesa y Gomis

En el Nocturn, núm. 3, de Liszt

Estima!...

(Paraules de Freiligrath)

Al mestre Vidiella

Tribut d'admiració del traductor J. Maragall

Estima, estima, estima, mentre pots estimar;
que a l'hora de la mort, sinó, et sabrà molt greu.
I pensa que l'ardència del cor sols pot dur
mentres hi ha un altre cor que bat damunt del teu.

Doncs quan vegis un pit al teu amor obert
dóna-li el teu amor i no li facis mal:
té compte en el parlar, que molt d'amor s'hi perd,
i a voltes un sol mot fereix com un punyal.
Tu no l'has dit per tant...
pro l'altre l'ha sentit i se'n torna plorant.

Joan Maragall

Berceuse, de Grieg

Bressa'l, bressa'l, muntanyesa;
canta i bressa'l... Sols tots dos
en la nit, la llar us nia
plena de fum i alegria...
Canta i bressa'l l'infant ros.

Serà bisbe, serà noble,
rei d'un regne de Llevant;
serà ric i fort sens mida...
Si ara xic crida com crida,
què farà quan sia gran?

Quan ja sembla que s'adormi
torna a rompre els plors en sec...
Canta fort, que s'aturdeixi;
Bressa'l fort, fins que es rendeixi
el rebec, més que rebec.

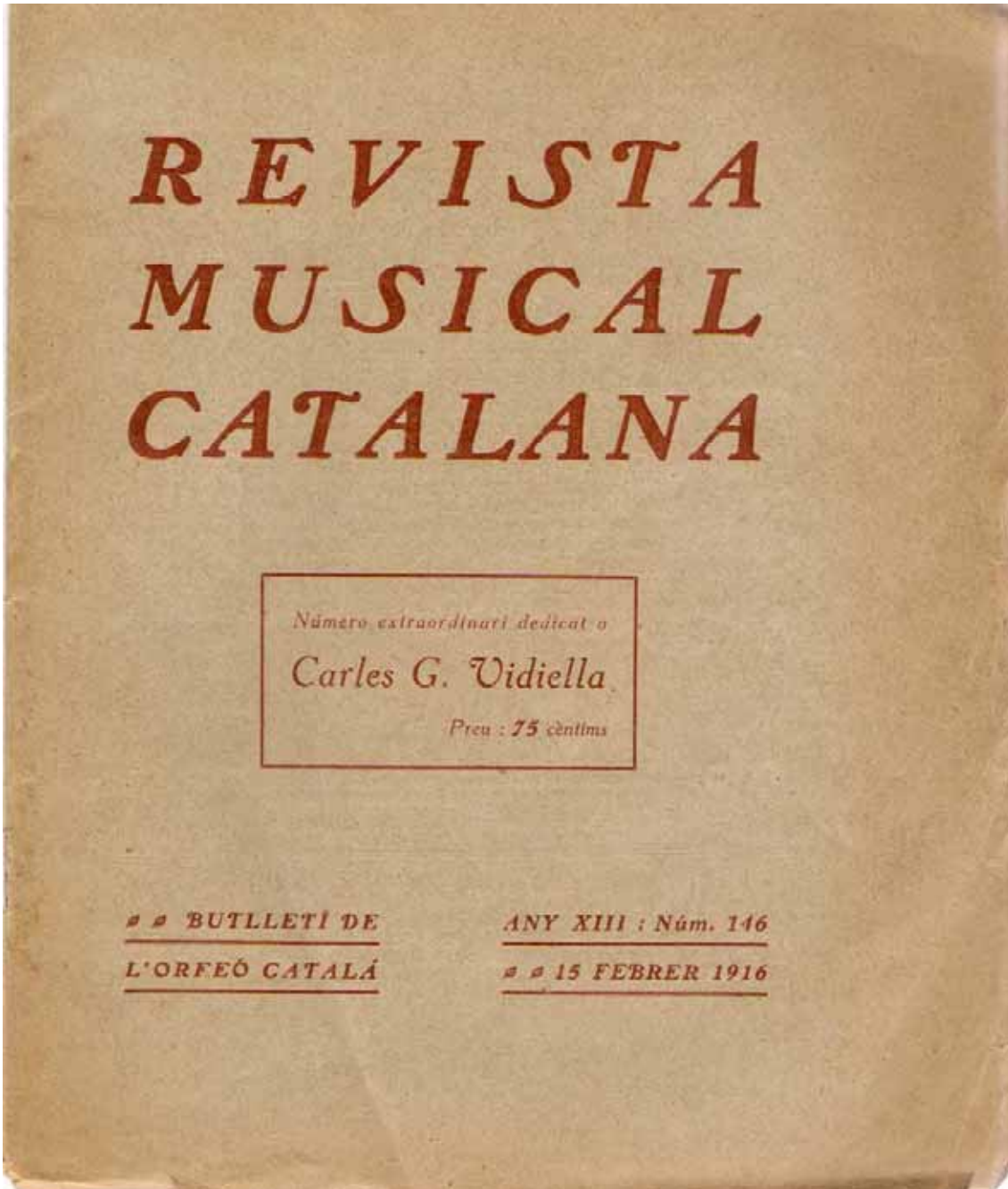
Bressa'l, bressa'l, muntanyesa...
Bressa'l suau, canta suau:
per tu serà tot ternura...
Mira'l, amb quina dolçura
ara clou al són l'ull blau!

Maig, 1897 Joan Maragall

“Amic Vidiella: Perdoni si no són dignes del nom de vostè ni de la seva amabilitat aquests versos del seu obligat i afectíssim

Joan Maragall””.

5. Salvat, J. (1916, 15 de febrer). “Carles G. Vidiella”. *Revista Musical Catalana*



Revista Musical Catalana

Butlletí de l'ORFEÓ CATALÀ

Carles G. Vidiella



ES ens farà comprendre millor el gran pas que el renaixement actual operà a Catalunya, com evocar el record de les figures capdals que iniciaren dit renaixement, moltes de les quals, vives encara, semblen d'una època molt més llunyana de la que en realitat són o pertanyen. Ha estat tan forta, tan impulsiva l'acció del catalanisme, que en l'espai de trenta anys podríem dir que hem viscut un segle.

En Vidiella s'hi comptava, doncs, entre aquelles figures representatives del nostre renaixement, de les quals la generació actual n'havia sentit parlar tota la vida. Així és que al morir el mestre, de tots venerat, moltíssims s'estranyaven que no comptés encara seixanta anys d'edat. Es que la juvenesa d'En Vidiella fou de les més actives, prodigant-se en tota manifestació artística, i l'auriola de la seva glòria s'engrandia al costat de les personalitats literàries que es nomenaven Guimerà, Verdaguer, Ixart, Bartrina, Oller, Sardà, Marsillach, Matheu, Mestres, i de les artístiques nomenades Simó Gómez, Masriera, Llimona, Graner, Urgell i tants altres.

Dintre la música, En Vidiella encarnava l'època platònica del catalanisme, la del brillant renaixement literari i artístic; així com N'Alió, l'arranjador d'*Els Segadors*, i En Millet, amb son estol d'orfeonistes, encarnen l'època política.

No serà gens aventurat regonèixer en l'ambient que rodejava En Vidiella, als començaments de la seva brillant carrera, el deixondador de son sentiment refinat, que li feia preferir sempre l'emoció viva plena d'intimitat a l'execució ampulosa que solament parla

als sentits. (No és pas altre el sentit de les paraules escrites pel propi mestre : «Qui no ha sabut fugir la baixa temptació de la virtuositat, no fruità mai la íntima delectació de fer reviure, animada amb l'emoció del propi cor, una pàgina de suprema bellesa.») Aixímateix el repètit contacte amb aquella plèiade d'escriptors havia de fer-li créixer les seves aficions literàries, que no deixà mai en el restant de la seva vida; perquè s'ha de saber que En Vidiella era un dels pocs músics que han sabut crear-se una selecta biblioteca, i igualment familiar li era la literatura de la terra que la de fóra casa. Per això la seva conversació era tan amena, tan espiritual, i el seu tracte d'una polidesa extraordinària.

«Aquella espontaneïtat que quan toca el piano fa que sigui simpàtic des del primer moment — escrivia el Sr. Miró Folguera en 1884, — i que arrastra a En Vidiella i al públic a fondre's en una sola massa, a glatir amb un sol cor i sentir un entusiasme igual, existeix, també, en tots els demés actes de sa vida. Tot quan diu és espontani i franc; així com sentat al piano interpreta tot ço que sent, conversant diu també tot ço que pensa. Sens ésser molt erudit en cap ciencia, resol moltes vegades ardues qüestions amb una discreta observació; sa conversa viva i xispejant, acompanyada de sa mirada oberta i incapable de la hipocresia, fan que tot-hom que el tracti una vegada sigui amic seu;...»

Tots els antics deixebles li guardaven, doncs, una estimació sens igual, i era bo de veure com a les tardes i vetlles dels dies festius departia amigablement amb molts d'ells, com si fossin companys de juvenesa. Perquè lo admirable del mestre Vidiella era la confiança que amb son tracte especial sabia inspirar al deixeble, el qual trobava sempre en ell la protecció d'un pare aparellada amb la franquesa jovial d'un germà.

La família, els amics (entre els que s'han de comptar tots els deixebles) i l'estudi, que foren els tres amors més grans de la seva existencia, recluïren voluntariament el mestre dins de sa casa, no deixant-se veure mai en societat, a excepció dels actes on una amistat més forta l'atreïa amb sa complascència i bondat mai desmentides; fent-se, per lo mateix, molt d'agrair sa cara presencia en aquestes ocasions ben rares.

En Vidiella s'hi trobava, doncs, a plaer a casa seva. Si bé Déu disposà de l'existencia del seu únic filllet, li havia proporcionat ja, en canvi, la dolça companyia d'una esposa amatíssima, que amb un zel imponderable l'atenia en tot. Aquesta sol·licitut de l'esposa en una porció de petits detalls, que per a l'observador de cap manera podien passar desapercibuts, era absolutament admirable. Per altra part, no deixava mai de correspondre el marit a aitals proves d'afecte amb delicades manyagueries plenes d'afecte i de bondat, que demostraven el comú acord d'aquelles dues ànimes privilegiades. Mai s'haurà dit amb més raó, com del matrimoni Vidiella, que vivien l'un per l'altre. Al costat del mestre, sovint hi eren també alguns dels nebots, avui ja emmaridats, que no podien pas oblidar els desvetllaments de

l'oncle en els primers temps de llur orfanesa, i amb ells el fillol seu; era, per tant, una altra irradiació del seu amor que s'expansionava fins als deixebles, que, com ja hem dit abans, amorosament l'acompanyaven moltes festes en plena intimitat familiar.

La biblioteca, ben rublerta d'obres i revistes que posaven sempre el mestre al corrent de ço que passava en el món artístic i literari, així com la ben interessant galeria de quadres i records que posseïa, eren, a més, grans alicients per seduir de debò a l'afortunat posseïdor.

I què direm de son amor a l'estudi? Mai en sa vida havia deixat d'estudiar En Vidiella! A les nits, després d'haver dedicat la jornada completa als deixebles; entre lliçó i lliçó, quan el deixeble retrassava un xic, i fins moltes festes a la vetlla, se'l trobava davant del piano insistint en polir algún passatge, l'execució del qual solament a ell podia deixar de satisfer, repassant quelcom de son repertori antic, o bé llegint música nova per a fer treballar més tard a alguns de sos deixebles. Les hores li passaven, llavors, volant, tot proporcionant al mestre un goig dels més grans. Però sota aquest aspecte, ningú s'ha expressat millor que el nostre benvolgut amic i condeixeble Millet en el bell article que dedicà al mestre fa tres anys en aquesta mateixa REVISTA.*

Altra causa, si no tan poderosa com les anteriors, no menys justificada, influí també força en el retraïment del mestre: era el seu caràcter extraordinàriament poruc, agravat, sens dubte, per la sensibilitat extrema que feia vibrar els seus nervis. ¿Qui, per poc d'haver tractat En Vidiella, ignorava la por cervical que els trons li produïen? A l'oïr el primer trò llunyà s'esporguïa ja de tal manera, que havia de deixar tot treball per recluir-se al lloc més segur de casa seva. A propòsit d'aquest temor a les revolucions atmosfèriques, es contava del mestre més d'una anèdota graciosíssima. Igualment l'espantava el viatjar per mar. Gran empresa fou per a ell l'excursió d'un estiu a Mallorca; mes de passar l'Atlàntic per fer-se sentir a Amèrica, no se li podia parlar pas: l'espordia. Retreure la mort davant seu, era cosa esfereïdora. ¿Qui sab si la Providència, al decretar pel mestre una mort repentina, ho féu per evitar-li l'angoixa de traslluir son darrer tranzit!

Però no era solament sota l'aspecte físic del dolor que l'esperit d'En Vidiella es sentia atormentat: sota l'aspecte moral no sofrí pas menys. Prou sabien els seus íntims l'excitació nerviosa que li causava l'organització dels seus concerts. I això que ningú com ell podia estar més segur de son èxit! Però l'haver de manifestar-se en públic li ocasionava fins veres malalties. Per sort, aquest aclaparament se traslluí a penes en els primers números que executava; refet totseguit d'aquella impressió penosa, sorgia l'artista completament asserenat, per a escampar a l'entorn el divinal encís de les seves interpretacions magistrals.

* Vegl's el número 117, corresponent al mes de setembre de 1913.

Com és natural, la pusilanimitat de caràcter d'En Vidiella, podríem dir en ell ingènita, engendrà la desconfiança que en ses propies forces sentia; desconfiança que no amagava mai quan se trobava entre els seus millors amics. Vegi's ço que escrivia En Rodríguez Alcántara, referint-se a les reunions que allà pels anys 72 i 73 tenjen efecte a casa d'En Feliu i Codina:

«Ell (En Vidiella) sempre se creya ser l'últim de tots en punt á saber.

¡Quantas vegadas li haviam sentit consultar sobre tal ó qual passatge de Mozart ab una modestia que ratllava en lo inverossímil! Las alabansas dels companys l'omplian de goig y li servian d'estímul pera aumentar son repertori, ja allavoras sumament extens. En aquellas memorables sessions, á las que hi concorrian artistas que després han resultat notabilitats que s'han anat escampant per la Europa llatina, no solzament músichs, si que també poetas, escultors, pintors, etc., etc., també 's doná á conéixer Vidiella ab númen de compositor; però son caràcter excessivament modest lo creà tant desconfiat de sí mateix, que las composicions sevas sols las feya sentir en petit comité, y encara entre 'ls amichs de més franquesa.»

El temor que es tergiversés el sentit de les seves paraules, ajudava també, certament, a recluir-se en sa casa, sense manifestar-se en llocs públics, com ja hem dit abans; i així estava exempt de donar opinions i exposar son criteri davant d'altres persones que no fossin de la seva intimitat.

Aquest afecte viu per a ço que era més d'ell, la família, els deixebles i els amics, resplandí igualment en son amor a Barcelona, qual ciutat mai volgué abandonar. En l'època més activa de la seva carrera de concertista, En Vidiella era l'artista obligat a cooperar en tota funció benèfica, i ell, amb son bon cor, mai s'hi va negar. Aquest contacte seguit amb el nostre públic enfortia les arrels que el lligaven a la ciutat comtal, fent-li refusar mantes contractes per a fóra d'aquí, que li haurien reportat, ben cert, grans beneficis, tot extenent arreu la seva fama.

Tots quants s'ocuparen del mestre deploraren sempre aquesta falta d'expansió en les seves audicions. No hi ha dubte que d'haver-se prodigat En Vidiella a l'estranger, la gloria del pianista català hauria arribat a ésser mundial; regoneixent-ho així totes les eminències musicals que aquí l'havien sentit.

Recordarem una crònica barcelonina en la qual el Sr. Roca i Roca dedicà a l'eminent pianista qualques paràgrafs on retreia aquell fet.

«Vaig doldra'm certa vegada — deia el cronista — que no emprengué En Vidiella major vol anant a passejar pel món ses admirables facultats, ja que no deixaria de merèixer arreu les grans distincions i l'aplauiment que alcancen totes les celebritats artístiques, i d'una manera especial els *virtuosos* de la música. El mestre va contestar-me fent protestes del seu amor intens a Barcelona, i pressentint anyoraments que no es

sentiria amb forces per resistir: anyoraments de la família, dels amics, dels deixebles, fins de la seva llar, una de les xamoses casetes del Passatge Permanyer, precedides d'un petit jardí, en el qual En Vidiella hi manté un símbol amorós, que amb altres coses d'aquest món comparteix les afeccions del seu cor. En efecte, davant de la caseta d'En Vidiella s'hi aixeca un àlam blanc que serveix de sustentàcul a una enredadera silvestre, el nom tècnic de la qual ignoro, però que en el llenguatge dels nostres camperols es nomena *vidiella*.

Si a l'enredadera que brilla i s'enfila, li arribés a faltar el tronc de l'àlam, cauria desmaiada i es rocegaria marcida per terra. Tal vegada l'afectuós artista tem que a ell li passaria el mateix, el dia que arribés a separar-se d'aquest arbre de la patria catalana, en el qual va cifrar els més purs afectes de la seva ànima d'artista.»

En Vidiella fou, en efecte, com home, un enamorat de Barcelona, un perfecte ciutadà; com artista, un enamorat de la bellesa, un pianista ideal.

Repassem ara la seva brillant carrera.

* * *

En Carles Gumersindo Vidiella nasqué a Arenys de Mar el dia 12 de maig de 1856. Era el seu pare, D. Francisco, mestre d'Escola primària en aquella localitat, on fruïa de la més alta estima; però a fi de proporcionar als fills un camp d'acció més extens, no vacil·là en traslladar-se a Barcelona, vers l'any 1860, sense deixar, per això, de continuar en el noble magisteri que exercia.

El petit Carles demostrà totseguit les aptituds extraordinàries que posseïa per al conreu del piano, que començà a estudiar sota la direcció d'un modest professor nomenat Sevilla; i encara que el seu pare no ho veia amb gaires bons ulls, puix sabia per experiència l'escàs profit pecuniari que reporta l'ensenyança, no tingué més remei que accedir a la vocació decidida d'En Carles, molt més justificada quan amb motiu d'haver-se fet sentir públicament en un local del Passatge del Relotge, conegut amb el nom d'Exposició permanent, tingué ocasió d'oïr-lo el mestre Joan B. Pujol, el qual va empenyar-se totseguit en dirigir els estudis del jovenet i ben aplicat pianista. Els avenços realitzats sota tan docta direcció, foren ràpids i brillants, de manera que el mestre Pujol el considerà prompte com son millor deixeble.

Passats no gaires anys, En Vidiella es veia obligat, per atendre imperioses necessitats de la vida, a acceptar les proposicions que li féu el propietari de l'antic Cafè de les Delícies (avui Lyon d'Or) per desempeñar el càrrec de pianista. En aquells temps, de costums molt diferents dels que ara regeixen, el cafè era considerat com una tertulia familiar, reunint-se allí invariablement les mateixes persones que l'amistat arribava a lligar amb forts llaços. Les audicions de piano constituïen, ben cert, el més bell alicient de la vetlla, perquè venien a ésser un ressò de les funcions d'òpera, el més noble espectacle de tots temps, i, a la vegada,

refinaven el gust musical de l'aficionat en temptatives més o menys desenrotllades de la música de concert. El càrrec de pianista de cafè no era, per tant, cap rebaixament per l'artista que el desempenyava, i així com En Vidiella en sa juvenesa, l'exerciren més tard, amb lluïment igual, N'Albèiz, En Granados, En Millet, En Dordal, En Goberna, En Sala i molts altres professors de la bona escola catalana. En Vidiella desempenyà son càrrec amb tanta consciència i fervor, que recordem haver-li sentit dir més d'una vegada la pena que es prengué de fer-se una transcripció pel seu ús particular de l'òpera *Aida*, que per aquells anys s'havia donat per primera vegada en el Principal. En Vidiella aprofitava els descansos de peça a peça en el cafè per entrar en el teatre veí, i, escoltant devotament la magnífica partitura verdiana, aplicava després al piano tots els efectes orquestrals que podia. En el Cafè de les Delícies, doncs, pogué aixamplar ses relacions, i allí l'acompanyaven sovint els amics artistes i literats, fundadors de la societat *Jove Catalunya*, que havien d'ésser més tard, com el mateix Vidiella, glories de la nostra terra. Passats alguns anys, N'Esteve Suñol feia una pintoresca evocació del Vidiella d'aquells temps, traçada en els següents termes:

«Los que tuvieran presente al Vidiella que apuntó en su *Guitarrista* el llorado pintor Simón Gómez; los que le recordaran con su larga, rizada é inculta cabellera, aprisionando malamente sus bucles con apabullado sombrero de anchas alas, levantado el cuello del gabán, suelto de movimientos, erguida la cabeza, viva y brillante la mirada, ofreciendo el aspecto del *artista* único que saben imaginar ciertos hombres de negocios ó *americanos* enriquecidos, del bohemio *bon enfant* en la plenitud de su vida de batalla, quedarían hoy asombrados al verle con la cabeza casi al rape, vestido con pulcritud y á la moda, húmeda y fija aquella mirada soñadora y caliente de otros tiempos, con la cabeza algo echada hácia adelante como si, con toda su robustez, no pudieran con ella hombros y cuello, tipo, en fin, del artista *bourgeois* en la madurez de su juicio.

Pero los que le hubiesen conocido *por dentro* en aquellos primeros tiempos, cuando hacía irradiar del piano del café de las Delicias corrientes de un entusiasmo delirante, si se asomasen ahora al borde de su alma encontrarían al artista de siempre, eternamente joven — iba á decir eternamente niño — de percepción delicada y gusto exquisito, huyendo de cuanto respire vulgaridad, sintiendo y haciendo sentir á sus oyentes toda la poesía que se encierra en las concepciones de los grandes músicos, toda la que humanamente puede transmitirse por medio del piano.

Extraño temperamento el de nuestro artista. En los primeros años de su vida pública, á poco que se rascara en la superficie del hombre, aparecían rasgos característicos de una delicadeza y de una volubilidad puramente femeninas, en mezcla confusa con ciertos humos de independencia y con ciertos aires de la ligereza un tanto descocada del muchacho callejero, de lo que resultaba un carácter á la vez dulce y picante, unas veces enérgico y altivo, otras débil y apocado por todo extremo.»

Gracies a la protecció dels referits amics, el jove pianista pogué fruit d'una modesta pensió que li permeté viure alguns mesos a París, dedicat per complet a l'estudi. Era això

a l'any 1878. Per cert que abans de marxar a França, En Vidiella, donant una prova eloqüentíssima de la fidelitat del seu cor, va contraure matrimoni amb la dama que avui el plora en la soletat de la llar; però ho féu amb tal secret, que, apart dels dos amics testimonis de la boda, tot-hom ho ignorà, parents i amics més íntims, fins al seu retorn a Barcelona.

A París, En Vidiella rebé lliçons de Marmontel, of els més famosos *virtuosos* d'aquell temps, i, aprenent d'un i altres, el seu art se refinava sense perdre res de sa pròpia personalitat. Amb motiu de l'Exposició Universal que la ciutat de París celebrava aquell mateix any, En Vidiella trobà ocasió allí de manifestar-se i alhora de rebre falagueres alabances.

No cal dir l'espectació que despertà quan, de retorn, anuncià que tocaria a l'*Ateneo Libre* i a l'*Ateneu Barcelonès*. El primer concert va celebrar-se el dia 16 de gener de 1879. En aquella època els *recitals* no havien arribat encara a imposar-se a la nostra terra. Amb tot son valer, En Vidiella no s'atreví a donar una sessió de piano sol. Era necessari cercar diversos elements i traçar un programa variat que no fadigués a l'auditori. En Vidiella es reservà solament dos números del programa combinat; fent-se sentir en *L'Orage*, el bonic rondó pastoral de Steibelt, i la segona rapsòdia hongresa de Liszt, donada amb el títol de *Melodies tziganes*. No obstant, en el concert donat l'endemà mateix a l'*Ateneu Barcelonès*, En Vidiella allargà son programa, afegint a les peces esmentades un *Vals brillant* de Raif, dues *Melodies* de Rubinstein i la *Berceuse* de Chopin.

L'èxit alcançat en els dos Ateneus fou dels més extraordinaris, i tal ressò obtingueren les dues audicions, que un concert públic s'imposà. Aquest tingué efecte en el Teatre del Circo (30 de gener). A títol de curiositat, i també (per què no?) com document d'alt valor restrospectiu, copiem aquí íntegre el programa del mateix:

CONCIERTO VOCAL E INSTRUMENTAL

para la noche del jueves 30 de Enero de 1879, organizado por C. G. VIDIELLA, en el cual y en obsequio á dicho señor tomarán parte los distinguidos artistas señoritas Virginia FERNI y Vicenta TORMO y los Sres. Eduardo AMIGÓ, J. CUYÁS, Eglsto CIOFI, Claudio MARTÍNEZ y N. NOUVELLI.

PROGRAMA

Primera parte

- | | |
|---|-----------|
| 1.º PROMETHEUS (<i>obertura</i>), para piano por el Sr. Vidiella | Beethoven |
| 2.º Romanza de IL FURIOSO, cantada por el Sr. Cuyás..... | Donizetti |
| 3.º AME EN PEINE, <i>fantasia</i> para armonium sobre motivos de la ópera de Flotow | Miolan |

4.º NON TI SCORDAR DI ME, <i>romanza</i> cantada por la Srta. Ferni, con acompañamiento de violín por el Sr. Ciofi	Robaudi
5.º LA DANSE DES SILPHES, ejecutada en el arpa por la Srta. V. Tormo	Godefroid
6.º <i>Romanza</i> de la TRAVIATA, cantada por el Sr. Nouvelli	Verdi
7.º L'ORAGE, <i>rondó pastorale</i> por el Sr. Vidiella	Steibelt

Segunda parte

1.º <i>Fantasia</i> para violín sobre motivos de la LINDA DE CHAMOUNIX, ejecutada por el señor E. Ciofi	Alard
2.º <i>Andante</i> de la ADELAIDE, cantado por el Sr. Cuyás	Beethoven
3.º POLONESA (núm. 8), por el Sr. Vidiella	Chopin
4.º AU PRINTEMPS (sic), <i>melodía</i> cantada por la Srta. Ferni, acompañada al piano por el señor Vidiella	Gounod
5.º LE RÉVE DE MICHEL-ANGE, ejecutado en el armonium por el Sr. Amigó	Durand
6.º NON TORNÒ, <i>romanza</i> cantada por el señor Nouvelli	Tito-Mattei
7.º <i>Melodías</i> TZIGANES, ejecutadas en el piano por el Sr. Vidiella.	Liszt

La celebració d'aquest concert fou per al jove pianista un ver triomf : tota la premsa l'alabà, i en les pàgines de *La Imprenta*, el popular diari antecessor d'*El Diluvio*, el mateix mestre Pujol hi féu insertar una carta molt laudatoria, els més importants paràgrafs de la qual donem a continuació:

«Vidiella tiene el don de sorprender al público que le escucha; sin que éste en general se dé cuenta de la circunstancia que produce en él este efecto. ¿A qué es debido esto? ¿Acaso á su puro y esmerado mecanismo? ¿Acaso á ese estilo que cautiva por su elegancia y manera especial de frasear? ¿Acaso á la poesía que revela en los pasajes tiernos ó á la brillantez de ejecución en los de bravura? ¿Acaso á su notable pulsación, gracias á la cual hay momentos en que parece más bien acariciar el teclado que pulsarlo? Todas estas cualidades que ese artista posee en alto grado contribuyen, sin duda, al encanto que produce el piano cuando ejecuta en él alguna de las más difíciles composiciones de los más afamados autores.

Pero el verdadero secreto consiste en los distintos efectos de sonoridad producidos por la manera como emplea los pedales (piedra de toque del piano).

Cierto, muy cierto que aquí mismo hemos tenido ocasión de oír discípulos de la escuela que da la importancia debida á los pedales, tan desatendidos por la mayoría de los profesores de piano, así nacionales como extranjeros; pero si es cierto esto, lo es también que, hasta ahora, Vidiella ha sido uno de los que han sacado mejor partido de dicha escuela, y es que una misma semilla sembrada en campos distintos germina de diferente manera según sean las condiciones particulares de cada uno de dichos campos.

Merced á la manera como usa los pedales, Vidiella modifica á su placer la intensidad de los sonidos y consigue que el público sienta esas sensaciones que le encantan,

y que aplauda con entusiasmo al artista que ha llegado á una altura tan envidiable. Prosiga pues, el señor Vidiella en ese camino y no dude que, por notables que sean los efectos que produce hoy, todavía con auxilio de su inteligente observación, logrará causar nuevas sorpresas al público que lo escuche, pues, en mi sentir, los pedales constituyen un elemento tan poderoso para el ejecutante, que su estudio no tiene fin.»

Així s'expressava el celebrat mestre de piano Joà B. Pujol, i mereixen recordar-se els elogis que dedicava aquell a son deixeble, perquè ja en sos primers temps es posaven de relleu les característiques primordials de l'estil d'En Vidiella, que tots hem pogut admirar després en llur total esclat. Mes all, les flors que el seu propi mestre li ofrenava també amagaven punxantes espines, com més endavant veurem!

En Vidiella rebé moltes enhorabones aquells dies : entre altres, una molt efusiva que N'Eusebi Daniel li envià des de Brussel·les; el cercle de les seves relacions anà aixamplant-se, i els seus admiradors eren ja tots els barcelonins que l'havien sentit tocar.

Abans de passar endavant, direm, per fi, que el mestre Josep Rodoreda exercí de profeta quan, en *La Crònica de Catalunya* (crítica del referit concert), escrigué lo següent:

«Vidiella, pianista de raro mérito, artista de sólido talento y entusiasta de la buena música, está destinado á impulsar en Barcelona el progreso del instrumento que con tanto génio cultiva. Reune Vidiella á una irreprochable ejecución, un sentimiento esquisito que le hace traducir con fidelidad asombrosa todos los géneros, todos los estilos.

Barcelona ha confirmado su fallo sobre el talento de Vidiella. En el Ateneo Barcelonés, en el Ateneo Libre y finalmente anoche en el Circo, ha logrado Vidiella electrizar á su auditorio, cuyas muestras de aprobación nutridas y entusiastas solo han podido acallar la repetición de la mayor parte de las obras que ha ejecutado; Vidiella se ha conquistado envidiable fama, y sí, como es de suponer, se dedica en Barcelona á la enseñanza del piano, contribuirá poderosamente y en primera línea al renacimiento musical en la más alta acepción del progreso, ideal soñado, si no por todos, á lo menos por la juventud deseosa de poner á su patria artísticamente al nivel de las naciones más adelantadas é inteligentes.»

A l'any 1880 l'*Ateneu Barcelonès* demanà a En Vidiella la seva col·laboració per a dos concerts, en els quals havia d'alternar amb els famosos violinistes Sarasate i Monasterio. En Vidiella hi interpretà per primera vegada la sonata *Primavera* de Clementi i la peça característica *Bamboula* de Gottschalk. Fou amb motiu del primer d'aquests concerts, celebrats el 14 d'abril i 30 d'octubre, respectivament, que l'Ateneu ofería al nostre pianista, a l'ensems que a D. Pablo Sarasate, la medalla d'argent que aquella entitat destina per als artistes més eminents.

A l'any següent, escaigué la visita a Barcelona del colós pianista N'Antoni Rubinstein, que

es donà a conèixer com pianista, compositor i director d'orquestra en el Gran Teatre del Liceu. Era al mes de febrer. En Vidiella acompanyà moltes estones a En Rubinstein, durant l'estada d'aquest en nostra ciutat. Ambdós artistes intimaren força; veient-se obligat En Vidiella a tocar davant del mestre rus, lo qual li valgué escoltar de llavis d'En Rubinstein frases plenes d'afecte i admiració. Com el músic eslav s'enterés de l'estat d'En Vidiella, és molt significativa la frase que afegí: «— Si us neix un fill, no el volgueu fer músic, perquè es sofreix molt.»

Poques setmanes després, una altra personalitat musical de l'estranger, de no menor relleu, En Ferràn Hiller, es presentava en el mateix escenari del Liceu per a dirigir la Societat de Concerts de Barcelona, aconseguint, per cert, un èxit dels més extraordinaris. En un d'aquests concerts (15 març 1881) hi prengué part també en Vidiella, el qual interpretà les composicions *Scherzo-capritxo* de Ritter, *Campanella* de Paganini-Liszt i *Capritxo hongrès* de Liszt. Hiller va escoltar el pianista català amb vivíssim interès, i a son retorn a Colonia no deixà de fer pública l'alta estima que el talent d'En Vidiella li havia merescut.

Al mes d'octubre del mateix any reapareixia En Vidiella en els concerts de l'esmentada societat barcelonina, celebrats aquesta vegada en el Teatre Principal, sota la direcció del mestre Dalmau. Fou la primera vegada que tocava acompanyat per l'orquestra, triant per a son debut el concerto en *mi* menor de Rubinstein.

En 1882, en un concert organitzat per la Societat Euterpe, En Vidiella donava a conèixer les composicions d'En Rodríguez Alcántara *Romança sense paraules* i *La Pastoreta*, glosa de la tan coneguda cançó popular. (Del mateix autor ja havia fet sentir dos anys abans una *Elegia* dedicada a la memoria del pintor Simó Gómez). Sota aquest aspecte d'introduïdor de la música catalana en el concert, En Vidiella mereix també de la patria el més viu agraïment.

En un concert de beneficència celebrat el mateix any en el Principal, inclou en son programa noves composicions de Thalberg, Henselt i Raff.

I arribem a l'any 1883, que fou de prova per l'anyorat pianista. En ell esclatà franca i descoberta la rivalitat entre el mestre Pujol i son antic deixeble. Amb motiu de haver tocat En Vidiella en el concert que s'organitzà per festejar el XXV^a aniversari dels Jocs Florals, concert celebrat en el Principal el dia 7 de maig, i on hi interpretà l'eminent pianista el concert en *mi* menor de Chopin, amb orquestra, i dues composicions de N'Alió: *Barcarola* i *Marxa fantàstica*. En Pujol va fer públic, per segona vegada, el seu parer, que no resultà de molt tan falaguer i ponderatiu com el donat quatre anys abans. Vegi's en quin sentit s'expressava ara el reputat professor barceloní:

«El señor Vidiella ha demostrado siempre que posee condiciones excepcionales para ser un pianista notable. Es joven aún y por esto no deben hacerle desmayar las dificultades que surgen á cada paso en nuestra carrera. Haciéndolo así, imitando á los buenos

modelos y aplicándose debidamente, llegará (no me cabe duda alguna) más ó menos tarde, á obtener una completa recompensa y será una gloria más para el país que le vió nacer.»

La polsaguera que aixecà la carta d'En Pujol, insertada en *El Diluvio*, fou gran, i motivà entre els amics respectius dels dos professors apassionaments exaltats, que sovint s'exterioritzaven en la premsa amb la publicació d'articles, comunicats, gazetilles i caricatures, tot vessant de malícia, on s'hi pretença rebaixar els mèrits d'ambdós artistes. Un articlet dels referits, on s'hi retrataven En Pujol i En Vidiella amb noms estrafets, però prou descoberts per la maliciosa ploma de l'autor, vegé la llum en les planes de la revista «L'Avenç», i de lo enverinat que tot ell resultava ne donarà fe la síntasi que en fem.

L'article, firmat *Fritz*, s'intitulava *Mestre i deixeble*, i en ell s'hi relatava la rivalitat sorgida entre dos grans pianistes alemanys, nomenats Pugezer i Widelheim, que a primeries del segle XIX vivien en la ciutat de Francfort sobre el Main. Les renyines d'ambdós artistes i les discussions que dintre la mateixa premsa havien promogut llurs partidaris, finien amb la mort del primer. I la historieta acabava amb la suposada cita d'una revista musical de Viena que, parlant de Widelheim, considerat ja com una gloria musical, deia lo següent: «Per los diaris de son temps hem pogut saber que tingué per mestre, a Francfort, a un tal Pugezer, que des de que notà la remarcable predisposició de son deixeble, li feu una guerra sens treba, fent prevaleixer son mèrit sobre Widelheim. Mentres duraren tals polèmicas, Pugezer passava de 50 anys i Widelheim ne tenia 20 ab prou feynas. En aquesta proporció estavan tots dos en igualtat de mèrit, pero quan Widelheim arribà als 50 havia ja adquirit una fama triple de la de son primer mestre completament oblidat avuy.»

Desapareguts d'entre els vius els dos celebrats pianistes, i asserenats ja els esperits, diguem, per a bé de la nostra terra, que el record d'un i altre viurà amb llum prou radiant perquè la posteritat regonegui en els dos músics catalans llur alt valer i llur capdal importància en l'ensenyança musical a Barcelona.

Reprement la tasca de cronistes afegirem que, a arrel de l'esmentat concert dels Jocs Florals, En Vidiella fou obsequiat pels seus admiradors amb un ric present, consistent en una branca de llorer d'or. Al regal aquest hi contribuí també un professor alemany nomenat Demay de Schœubrun, que residia a Barcelona, el qual acompanyà la seva targeta amb la següent inscripció: *Dàdiva merceda*.

El mateix any de 1883 fou el de la presentació de bon nombre de deixebles (entre ells, Na Marja Lluïsa Guerra, que comptava solament tretze anys d'edat) en un concert celebrat a la Sala Bernareggi; fent-se sentir el mestre cap a fi d'any en la Sucursal Erard, on hi obtingué un nou triomf com a concertista.

En 1884 escaigué la inauguració del Museu Balaguer a Vilanova i Geltrú, i per cooperar a les festes d'allí, fou molt pregada l'assistència d'En Vidiella. I a fe que no se'n tingué de doldre de tocar-hi, perquè de son gran èxit se'n feren ressò a Madrid, quedant consignat en la premsa de la cort el meritíssim valor del nostre pianista. Entre els varis corresponsals que s'ocuparen d'ell, cal esmentar el del diari *El Globo*, Sr. Buxadé, que, ple d'entusiasme, escrivia:

«La velada literario musical verificada en el teatro Principal, ha sido brillantísima.

El héroe de la parte musical ha sido el señor Vidiella, notabilísimo pianista barcelonés que ha interpretado con un sentimiento, una verdad, un colorido y una limpieza increíbles á Rubinstein, Scarlatti, Ritter, Weber, Berlioz, Mendelssohn, Schubert, Wagner, Chopín y Liszt, siendo con justicia aplaudido frenéticamente por toda la concurrencia.

Vidiella está llamado á figurar al lado de los primeros pianistas del mundo. Es un astro que nace, derramando torrentes de esplendor y se acerca á pasos de gigante á su apogeo.

¡Gloria al grande artista!»

El Sr. Cárdenas, representant de *La Epoca*, digué, també, d'En Vidiella, que si anava a Madrid li augurava els aplaudiments que s'han tributat als primers concertistes que s'han fet sentir en la cort.

En una vetllada artística celebrada a la Galeria Parés el mateix any, el nostre pianista repetí la *Marxa fantàstica* de N'Alió, i, entre altres composicions, tocà la *Pavana* de N'Albéniz i un *Impromptu* de Schubert.

A l'any següent fou organitzat en el Liceu un gran concert a benefici de les víctimes dels terratrèmols d'Andalusja. A més de l'orquestra dirigida pel mestre En Marino Mancinelli, hi prengueren part Na Borghi-Mamo, En Gayarre i En Vidiella, el qual va interpretar-hi la *Romança* d'En Rodríguez Alcántara, el *Vals capritxo*, de Rubinstein, i la segona *Rapsòdia* de Liszt. L'ovació que rebé l'eminent pianista fou tan ressonant, que el mateix Gayarre ne sentí enveja.

També en 1885 fou sol·licitat el concurs del mestre en unes festes celebrades a Arenys de Mar, la seva vila nadiua.

En 1886 donà un concert, junt amb la seva deixeblla M.^a Lluïsa Guerra, en el Principal, sense altres elements que l'orquestra, la qual acompanyà el concerto en *mi* menor de Chopin, a càrrec de Na Guerra, i la *Tarantela* de Gottschalk. A més d'aquesta darrera obra, el mestre Vidiella tocà sol composicions de Schubert (*Impromptu en mi bemol*), Brahms, Henselt (*Chant d'amour*), Rodríguez Alcántara, Liszt, Mendelssohn (*Serenata* i *Duo d'amor*), Wagner-Liszt (Chor de filadores del *Vaixell fantasma*), Rubinstein i Chopin.

A partir d'aquí entrem en un període de marcat avenç en la composició dels programes, que ofereixen ja una unitat de criteri i una fusió d'estils, rarament observats en els concerts que fins llavors se venien aquí celebrant.

Tan ben encaminat, doncs, el gust musical de nostre ciutat, el mestre Vidiella no havia ja de témer del públic seu, i la bella idea dels concerts històrics germinà per a florir amb tot esplendor cinc anys més tard.

Digna preparació d'ells foren els dos magnífics recitals que donà el mestre a la Lliga de Catalunya (3 novembre de 1889), i, poc després, a l'Associació Musical de Barcelona (27 desembre de 1889).

El repertori d'En Vidiella havia ja pres en aquella època una importància excepcional, tant pel nombre d'obres com pel real valor de les mateixes. En el programa del recital de la Lliga hi figuraven composicions de Scarlatti, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms i Alió, i en el de l'Associació Musical, de caràcter històric més rigurós, els noms dels autors els veiem figurar en el següent ordre: Rameau, Scarlatti, J. S. Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt i Rubinstein.

Com obres capdals d'aquest darrer programa, citarem el *Preludi i fuga en do menor*, de J. S. Bach; la sonata en *mi bemol*, de Beethoven; les *Variacions serioses*, de Mendelssohn; la *Fantasia en fa menor*, de Chopin, i els *Estudis simfònics*, de Schumann.

Mes abans d'arribar als concerts històrics celebrats al Palau de Ciències (avui ja derrocat) a la tardor de 1891, deixem consignat, per última vegada, els nombrosos concerts de beneficència en els quals prengué part l'inimitable Vidiella; demostrant, amb el seu repetit concurs, els adorables sentiments de caritat que el seu cor estotjava. A la demanda de la seva cooperació, a fi de prestar més lluïment a la funció que s'organitzava en pro del desvalgut, mai sapigué respondre amb un no; i això que ja sabem les inquietuts i el trasbàl que a son temperament li ocasionava tota aparició en públic.

Per cert que amb ocasió d'una d'aquestes festes, celebrada al Teatre Principal a benefici de l'Hospital de la Santa Creu, un setmanari popular, per únic comentari a la cooperació artística d'En Vidiella, feia dir amb molta gràcia a un suposat admirador del concertista: «— Estic segur de que si aquest pianista anés a tocar a l'Hospital s'acabarfen els malalts. La mort quedaria tan embabecada sentint-lo, que deixaria la feina. I els que s'estessin morint suspendrien aquest acte trascendental, sentint-se transformats en uns nous sers plens de salut i de vida.»

Apart dels al·ludits concerts de beneficència, en l'entremig dels anys 1886 a 1891 el mestre es féu sentir encara en moltes altres ocasions; prenent part en diversos concerts

celebrats als teatres Principal i Espanyol i a la Sala Erard, i per segona vegada a l'Associació Musical, en quals audicions donà a conèixer obres noves de Chopin, Mendelssohn, Rubinstein (*Pandemonium*), Martínez Imbert (*Melodia* dedicada al propi concertista), Moszkowski, etc.

La seva activitat en l'ordre musical va portar-lo també a la presidència de la Societat de Concerts de Barcelona, càrrec que desempeñava durant l'Exposició Universal de 1888, i per al qual sigué novament elegit al finir els anys reglamentaris.

A l'arribar, doncs, a l'època dels esmentats concerts al Palau de Ciències, la reputació d'En Vidiella havia alcançat ja el prestigi de tota cosa consagrada pel vot unànim del poble, perquè en tota classe d'estaments ho era de popular i respectat el nom d'En Vidiella, ja que en la llista de sos deixebles hi figuraven totes les classes socials, des de la més encopetada fins a la més humil. Això feia, per tant, que s'omplís el lloc de gom a gom en tota manifestació seva, i l'entusiasme que despertava se sentia vibrar amb igual força en tots els indrets de la sala. Encara que no és el nostre propòsit fer la crítica de l'art inimitable del mestre, voldríem, sí, poder expressar en poques paraules la sensació que produïa En Vidiella al tocar en públic. Aquella era, doncs, la més plascèvola: lluny de les extremitats a que recorren constantment els virtuoses d'ara i de tots temps, el públic escoltava al nostre pianista en la més agradable intimitat, i s'hi embadalla per complet, perquè al seu entorn tot respirava senzillès, naturalitat i bona fe; però l'enamorava, principalment, el trobar-hi sempre, en les interpretacions del mestre, l'expressió sincera d'un cor d'artista que batejava a l'impuls d'una ànima ardenta sadollada d'ideal.

Per la transcendència que en l'evolució musical a Barcelona tingué la primera tanda de concerts històrics realitzada per En Vidiella, creiem que el llegidor ens agrairà la reproducció de llurs programes.

Heus-els aquí:

PRIMER CONCERT (22 novembre de 1891). — Fr. Couperin : *Le bavolet flottant*, *La bandoline*. J. S. Bach : *Preludi i fuga en do menor*. G. F. Haendel : *Giga en la major*. L. Beethoven : *Sonata en fa menor*.

F. Schubert : *Moment musical en do sostingut menor*, *Moment musical en fa menor*, *Impromptu en la bemol*. C. M. de Weber : *Invitació al vals*. F. Mendelssohn : *Marxa funebre*, *Aurora*, *Serenada*. R. Schumann : *Tema i dotze estudis simfònics*.

Ign. Moscheles : *Reconciliation*, *Conte infantine*. Fr. Liszt : *Au bord d'une source*, *Valse-impromptu*. F. Chopin : *Estudi en do major*, *Preludi en la bemol*, *Mazurka en si menor*. J. Brahms : *Danse hongroise en re major*, *Danse hongroise en mi menor*.

SEGON CONCERT (29 novembre). — J. Ph. Rameau : *Gavota i variacions*. D. Scarlatti : *Sonata en la major*. J. S. Bach : *Preludi i fuga en re major*. W. A. Mozart : *Giga en sol major*. L. Beethoven : *Sonata en do menor*. F. Schubert : *Impromptu en mi bemol*. F. Mendelssohn : *Variacions serioses*.

R. Schumann : *Novel·ta, Romança*. J. Field : *Nocturn en si bemol*. A. Henselt : *La fontaine, Poème d'amour*. F. Liszt : *Consolació en re bemol, Rapsòdia hongresa*, núm. 6.

F. Chopin : *Balada, Barcarola, Polonesa en la bemol*. E. Grieg : *Danse norvegienne, Berceuse*. A. Rubinstein : *Galop*.

TERÇ CONCERT (6 desembre). — J. S. Bach : *Gavota i Museta*. J. Haydn : *Tema i variacions en fa menor*. M. Clementi : *Toccata en si bemol*. F. Schubert : *Menuetto en si menor*. L. Beethoven : *Sonata en do sostingut menor*.

F. Mendelssohn : *Duo d'amour, La fileuse*. R. Schumann : *Pour quoi?, Au soir, Oiseau prophète*. F. Chopin : *Estudi en la menor, Nocturn, Vals*. F. Liszt : *Rapsòdia hongresa*, núm. 2.

C. Cui : *Polonesa*. P. Tchaikowsky : *Melodia*. I. Albéniz : *Minucto del gallo*. M. Rodríguez : *Romança sense paraules*. F. Alió : *Marxa fantàstica*. Ll. Millet : *Catalanesques (Ballet, Complanta, Jovenivola)*. A. Rubinstein : *Estudi en do major*.

L'èxit extraordinari assolit en aquests concerts pel mestre Vidiella, va decidir-lo, dos anys més tard, a celebrar al Teatre Líric una nova tanda, també de tres concerts, dels quals només els dos primers se realitzaren. La llista d'autors inscrita en els programes d'aquesta segona tanda, es vegé augmentada amb els noms de C. F. M. Bach, J. Raff, Rimsky-Korsakow, Balakirew, Nicolau Rubinstein, i els de la terra Martínez Imbert, García Robles, Morera, Mercè Vidal Puig i Joàn Gay.

A partir d'aquest any (1893) les aparicions d'En Vidiella són més rares, si bé no menys esplendoroses. Citarem les més importants. Una d'elles fou al Teatre Principal, el 20 de març de 1897. En dit concert, acompanyat de l'orquestra, dirigida pel mestre Nicolau, donà la primera audició del *Concerto en fa* de Saint-Saëns, poc abans estrenat a París; interpretant, a més, amb igual acompanyament d'orquestra, la *Romança en si bemol* de Mozart i la *Polaca brillant* de Weber. Fora de programa, En Vidiella, ens féu oir per primera vegada, també, la transcripció de la *Serenada de Don Joan*, que tan delitosament sonava sota els seus dits.

L'any següent, en un recital donat a l'*Ateneu Barcelonès* (26 de març), el mestre inclou per primera vegada en sos programes el *Preludi intim* de César Franck, la *Mort d'Isolda* de Wagner, i un *Scherzo-vals* de Moszkowski.

Pocs dies abans En Vidiella havia pres part, també, en una funció benèfica celebrada al Principal, on hi tocà, amb dues peces més, la *Polaca en si* de Paderewski.

En altre concert important donat, igualment, al Principal, el 31 de març de 1900, En Vidiella ofería les següents primeres audicions : *Gavota en la*, de Gluck-Brahms; *Ronde d'enfants*, tema popular i variacions, de Schubert; *Dança cracoviana*, de Paderewski; *Dança noruega*, de Grieg; *Barcarola en la menor*, de Rubinstein; *Cant d'amor de Siegmund*, de Wagner.

Tausig; i *Marxa de Rakoczy*, de Liszt, figurant-hi en el mateix programa la *Sonata appassionata* de Beethoven.

El dia 11 de novembre vinent, el mestre apareixia de nou a l'estrada de Novitats, acompanyat d'En Granados i d'En Malats. Fou un concert de molta ressonància: l'únic en el que col·laboraren els tres eminents pianistes catalans. Els tres plegats executaren el *Concerto* a tres pianos de J. S. Bach. En Vidiella, com solista, desempeñà el *Concerto en fa menor* de Chopin, i, a dos pianos, tocà amb En Granados una sonata de Mozart, i amb En Malats les *Variacions i fuga* de Físchof.

En 1901 (21 de maig) altre recital al Saló Parés. En el programa hi figuraven la sonata en *re menor* de Beethoven, *Les adieux* (fantasia) de Weber, *Dança noruega* de Ole Olsen, i diverses composicions de Chopin, Schumann i Liszt.

Per a desembre del mateix any En Vidiella havia anunciat l'audició de les quinze rapsodies de Liszt; però una lleugera malaltia del mestre forçà l'aplaçament del concert, que tingué efecte en el Teatre de Novitats el 20 d'abril de l'any següent.

L'anunci d'aquest concert despertà gran espectació entre els nostres pianistes, i originà tota classe de comentaris, perquè no tot-hom se féu càrrec de les nobles intencions del concertista. Entre altres, En Joaquim Pena, encarregat llavors de la crítica musical a la revista *Juventut*, s'esverà també, i sabent-ho el mestre va cridar-lo per exposar-li la idea que el guiava. En Vidiella no es proposava pas fer gala de virtuositat i de *bravura*: enamorat com qui més del cant popular, volia exposar solament davant del públic la riquesa folklòrica que enclouen aquelles brillants fantasies de Liszt, tan sovint escarnides per mans barroeres. Aquesta sessió, per tant, fou plena d'interès, i, malgrat la prevenció que entorn d'ella s'havia intentat promoure, constituí un nou triomf per a l'eminent concertista.

Altra vegada, acompanyat per l'orquestra, en aquesta ocasió dirigida pel jove mestre N'Antoni Ribera, sentírem En Vidiella a Novitats a la primavera de l'any 1903. Les obres elegides foren el *Concerto en re* de J. S. Bach, el *Concertstück* de Weber i la *Polonesa en mi bemol* de Chopin. També va interpretar-hi sol, la sonata, op. 10, núm. 3, de Beethoven. Foren dues sessions, de les quals En Ribera va guardar-ne sempre un gràt record; confessant-ho ell mateix alguns anys més tard, quan des de Lemberg (Polònia) escrivia al mestre ço que segueix: «Cada vegada que sento les celebritats del piano penso en vostè i lo immensament petits que són al seu costat (això sense ensabonar). Tot és fictici, no hi ha quasi cap que tingui ànima d'artista, la tècnica ho avassalla tot. Sempre me'n recordo del Chopin de vostè. Ara puc jutjar millor que ningú la interpretació admirable que l'hi dóna. Aquí és la verà patria de Chopin, i conec una senyora deixebla de Mikuli que s'ha consagrat a la

interpretació de Chopin i a la manera de tocar-lo. Cap dels moderns en té una idea, sols vostè estava just en el fraseig i en els temps (sense mai precipitar-los).»

En Vidiella passà l'estiu de l'any següent a Valldemosa (Mallorca), i allí hi perfeccionà tot un programa de concert amb la idea de donar-lo primerament a Palma. No pogué realitzar-se així, però donà el concert al Círcol Artístic, de Barcelona, el 7 de gener de 1905. Entre altres composicions, va interpretar-hi la sonata en *la* bemol, op. 26, de Beethoven; una *Barcarola* de Fauré, per primera vegada; i de Chopin, les obres següents: *Preludi en la* bemol, *Valses en re* bemol i *fa* major, *Nocturn en si* bemol menor, *Mazurka en la* menor, *Scherzo en do* sostingut menor i *Polonesa en la* bemol. El fet d'haver treballat les referides peces del músic polac en el mateix paratge que habità l'autor, a Valldemosa, donà un poderós atractiu a aquesta memorable sessió.

Vegi's ara el conjunt d'obres que el mestre va endur-se'n a Mallorca per a treballar-les en plena solitud dels camps: *Mazurkes, Preludis, Valses, Nocturns, Estudis i Poloneses*, de Chopin; *Estudis, Marxa a la turca* i volum I dels Concerts històrics de Rubinstein; *Sonates* (primer volum) i *Sonates per a piano i violoncel*, de Beethoven; *Sonates* de Weber; *Rapsòdies*, núms. 14 i 5, i *Soirées de Viena*, de Liszt; *Preludi i Cache-cache*, de Bossi; *Peces romàntiques*, de Schumann; *Preludi*, de Rachmaninow; *Barcarola i Feuillet d'album*, de Fauré; *Capriccio et scherzo*, de Brassin; *Barcarola*, d'Espadero; *Dances*, de Brahms, *Ronda francesa*, de Boëllmann; *Tarantela*, de N. Rubinstein; *Prelude, Sarabande, Toccata*, de Debussy; *Hexentanz*, de Mac-Dowel; *Dedicace, Sarabande, Pavane, Fourians*, de Chausson; *Prop de la font*, de R. Strauss; *Melusine*, de Fischof; *Cançó noruega*, de Ole Olsen.

En Vidiella, en aquesta època, si bé realitzà qualche excursió artística a Reus i a Sabadell, passà més de dos anys sense fer-se sentir a Barcelona. Però a l'any 1908 escaigué el cinquantenari dels Jocs Florals, i en el concert extraordinari celebrat al Palau de la Música Catalana en commemoració de tan senyalada data, es reservà una part per a l'eminent pianista que vint-i-cinc anys abans tan brillant paper havia desempenyat en les festes de la mateixa institució floral. I fou en aquest concert, donat amb la cooperació de l'ORFEO CATALÀ, on per primera i única vegada va decidir-se a tocar en públic quelcom seu, ben distingit per cert, i d'una forma pianística tan pura i acurada com de son engeni i talent era d'esperar. Ens referim a la *Romança* que després de la mort del mestre ha editat la casa Iberia Musical, i a la brillant transcripció de la sardana d'En Josep Serra *Espurnes d'or*, malauradament perduda, ja que no s'ha trobat entre els papers del mestre cap borrador ni bosqueig d'ella.

En Vidiella col·laborà, també, aquell mateix any, a la sessió necrològica que l'ORFEO CATALÀ va dedicar al plorat compositor En Francesc Alió, i amb una mestría insuperable hi interpretà les peces següents, originals del que havia estat antic deixeble seu, el propi Alió:

Nota de color (barcarola), *Ballet* (Berga), *Ball del ciri*, *Barcarola en fa* sostingut i *Marxa fantàstica*.

Les mateixes composicions les repetí qualques mesos més tard a l'*Ateneu Barcelonès*, en la sessió que aquesta societat dedicà també a l'esmentat músic català.

Deixant apart algunes sessions privades que dedicà amorosament a varis amics de la seva intimitat, fins l'any 1913 no tornà En Vidiella a aparèixer en públic. Les audicions seves escassejaven, i quant més retrassava la nova presentació, més l'espordia el pensar-hi. No obstant, aconseguí un dia vèncer els seus nervis, i, amb una decisió i entusiasme propis dels vint anys, s'oferí a col·laborar en un dels concerts de l'Associació de Música «da Camera».

Trencat el glaç, repetí la seva aparició el mes de febrer de l'any següent, en la tanda de concerts celebrada per l'Associació Musical de Barcelona al Teatre Romea; essent aquesta la última manifestació pública del mestre. Per cert, que la interpretació admirable que donà a la sonata en *fa*, núm. 6, de Mozart, fou una sorpresa per a tot-hom: amb un art tan superior i amb una delicadesa tan esquisida l'oferí el genial pianista! A la sonata de Mozart seguiren les execucions no menys precioses de la *Novel·leta en mi* de Schumann, i la *Marxa fantàstica* de N'Alió, per qual composició darrera semblava sentir En Vidiella una predilecció particular. Una dansa de Brahms i una mazurka de Chopin foren executades, encara, fóra de programa. Llàstima que un refredament privés al mestre de col·laborar en el concert següent de la mateixa societat per al qual tenia anunciades altres composicions importants!

Com ja hem dit abans, En Vidiella no cessava mai d'estudiar, i els projectes de nous concerts mantenien viva la flama del seu entusiasme sempre jove. Una de les idees que més acaronava, era la de donar un concert exclusivament consagrat a Chopin, pel qual havia escrit les quartilles que honren avui les pàgines de la REVISTA MUSICAL CATALANA. ¡Com hi resplandeixen en elles la sensibilitat esquisida del mestre i la idealitat dels seus sentiments, junt amb l'admirable percepció intuïtiva de l'artista que sab sempre descobrir el pregón sentir del geni!

No obstant la predilecció que guardà per a les obres de Chopin, com també per a les de Liszt, En Vidiella conreà tots els estils, essent-li familiars els compositors més celebrats del piano, des de Bach a Debussy. Certament que no el temptaren mai les obres de força, ja que trià de tots els autors les composicions més aviat de caràcter tendre i de un mecanisme filigranat.

Així descollà, de manera principalíssima, en les peces de curtes dimensions, on la idea melòdica predomina quasi sempre sobre la forma, a voltes massa atormentada. No oblidarem mai la sensació que ens havia causat el mestre en la interpretació de mantes pàgines jolives de Mendelssohn, de Chopin, de Schumann, de Liszt, de Brahms, de Henselt, de Grieg.

Mes no eren per això menys perfectes les seves interpretacions de Beethoven, les dels antics clavecinistes, i les dels moderns autors : en totes hi resplandia el mateix amor, el mateix respecte, la mateixa delicada cura.

Ja es comprèn, doncs, que l'acoblament d'un treball tan intens no podia deixar pas de donar indirectament el seu fruit; l'abundor i la bondat d'aquest ho testimoniaràn les línies que segueixen consagrades al professor.

* * *

El mestre Vidiella va dedicar-se al professorat des de molt jove, però fou després de la seva estada a París, quan tot just arribat a Barcelona, s'agrupà a son entorn un estol de joves pianistes, d'excel·lents facultats tots ells i d'una edat apropada a la del mestre, que, plens d'entusiasme, se posaren sota la direcció d'En Vidiella per prosseguir llur estudi del piano. Durant aquesta primera època foren deixebles d'ell, entre altres, En Goberna, N'Alió, En Dordal, En Rodríguez Alcántara, En Sala, En Perona, En González, En Roig, En Masriera, En Lambert (pare del llorejat compositor Joàn), i no gaire més tard Na Marja Lluïsa Guerra.

Altra deixeblla admirablement dotada per a la música fou, pels mateixos anys, la senyoreta Lluïsa Dulce, filla del general del mateix cognom, que havia desempenyat el més alt càrrec militar de la província, els mèrits de la qual com a pianista eren prou celebrats en els salons de la bona societat barcelonina. Ço, com es de suposar, ajudà força a augmentar el prestigi que anava adquirint el jove professor en nostra capital.

Alguns dels primers deixebles no tardaren en pendre volada per llur propi impuls, i els altres se manifestaren públicament sota l'ègida del mestre en un concert celebrat l'any 1883 a la Sala Bernareggi. Entre aquests darrers s'hi comptaven En Dordal, En González, En Calvera, En Sala, En Perona, i les senyoretetes Figueras, Echevarría i Guerra. L'heroïna de la nit, just és confessar-ho, va ésser Na Marja Lluïsa Guerra, que no comptava en aquella època més de tretze anys, la qual tocà acompanyada per l'orquestra, que dirigí el mestre Martínez Imbert, els concerts en *re* menor, de Mozart, i en *sol* menor, de Mendelssohn.

L'èxit assolit en aquesta sessió del més viu interès, assegurava i refermava les excel·lents disposicions d'En Vidiella per a l'ensenyança del piano. La senyoreta Guerra no tardà gaire en manifestar-se de nou, i en ella s'acoblaren prompte les innates qualitats de musiquesa insigne amb el fruit madurat de sos estudis que amb felicitat encert dirigia el mestre català. Hem citat ja el concert al Principal, l'any 1886, que donà amb la cooperació del seu mestre; mes cal consignar, també, els recitals celebrats a l'Ateneu, al taller dels germans Masriera, i a la Sala Erard, després de la seva victoriosa estada a París. La sessió que tingué efecte a can Masriera, fou una festa plena d'intimitat, on un reduït nombre de músics, pintors i

literats homenatjaren a la deixeble i al mestre dintre un ambient d'art, el més esquisit i el més apropiat per fruir la pura essència d'una música delitosa executada. A més, l'audició de cada número musical era precedida de la lectura d'una poesia inspirada en la pròpia composició, i la major part d'aquestes poesies, dedicades al mestre Vidiella, foren llegides per llurs autors respectius, augmentant així poderosament llur interès.

Després de la Srta. Guerra, les audicions pels deixebles d'En Vidiella seguiren periòdicament. Impossibilitats de citar-les totes, esmentarem només la successiva aparició de cada nou deixeble, demanant excusa de les omissions que siguin notades.

Durant l'Exposició Universal, celebrada l'any 1888, En Santiago Montguió i el que sotscriu aquest modest treball, donaren allí repetides audicions a dos pianos en la Secció francesa; en 1890, En Joànn Gay donava un recital al Palau de Ciències; en 1892, la Srta. Llovera es feia sentir en els concerts de l'Associació Musical de Barcelona; a l'any següent, N'Angelina Kolb cooperava en els mateixos concerts, i En Conrad Fontova, amb el seu germà Lleó, violinista, tocava en el Principal; en 1895, apareix N'Enric Montoriol a l'Ateneu, i dos anys més tard dona un concert públic en el Teatre Líric; aquest mateix any de 1897, En J. Joaquim Nin és aplaudit en un recital celebrat a l'Ateneu; un any després, fa sentir-se N'Arthur Marcet en la Sala Estela, i en 1901, Na Montserrat Camps toca en el Círcol Artístic; en 1902, N'Enriqueta Marcé dona un concert en el Teatre Novitats; a l'any següent, el nom de Na Mercè Torras Montels figura en els programes del Centre Artístic Musical; en 1904, quatre nous deixebles es donen a conèixer: En Nadal i Na Concepció Darné a l'Ateneu, En Monfort al Círcol de Propietaris de Gràcia, i Na Dolors Ferré al Círcol Artístic; Na Carlota Campins, Na Josephina Aguadé, Na Carme Aznar i Na Felicitat Maqueda apareixen l'any següent a l'Associació Wagneriana, al Círcol Artístic Musical, a la Sala Estela i al Foment del Treball Nacional, respectivament; en 1907, En Joànn Marlet toca en el mateix Foment; en 1908, En Blai Net dedica un recital als socis de l'ORPEÓ CATALÀ, i als socis del Centre Autonomista Na Madalena Bassedas, l'any següent. No menys de sis deixebles nous presenta En Vidiella durant l'any 1910: Na Càndida Palau, a l'ORPEÓ CATALÀ; Na Carme Cortés i Na Ivonne Rettmeyer, a l'Ateneu; En J. Puigcarbó i En Ferràn Ardèvol, en el Palau de la Música Catalana, i En Lluís Bonaterra, en el Fajans Català. En 1911, dona un recital N'Ezequiel Martín a l'Associació Musical, i Na Dolors Roig un altre en el Palau de la Música, així com Na Marja Salomé Quintilla a l'Ateneu; el mateix deixeble Martín comença l'any següent a l'Institut de Cultura de la Dona la tanda de conferències-concerts historiant l'evolució del piano a través de les obres escrites per al propi instrument; també es fa sentir el mateix any, a la Casa d'Amèrica, Na Carme Santaella; al Palau de la Música Catalana hi donen en 1913 tres recitals, respectivament, la nena Carme Abella, Na Carme Montoriol, neboda del

concertista N'Enric Montoriol, i En Segundo Pagès, avui en terra estrangera, proclamant les excel·lències de l'escola Vidiella; també a Costa Rica fa un brillant debut Na María E. Mayoral; per fi, aquests dos darrers anys toquen al Foment Na Isabel Robira i Na Joaquina Pujol, i, un mes abans de la mort del mestre, una altra deixeble encara, Na Conxita Poblet, obtenia a Montblanc un entusiasta acolliment.

Però dels deixebles d'En Vidiella hem citat només els que, dedicant-se a la carrera pianística, se manifestaren de jovenets en proves rublertes d'esperances falagueres; podent afegir encara a la llista enumerada els noms d'En Sentís, En Tintorer, En Quintana i En Cabané, que també s'havien manifestat en públiques audicions.

Hem de dir, ara, quelcom de l'ensenyança d'En Vidiella, el qual no es concretava a fer pianistes, sinó que inculcava al deixeble el sentiment general de la música, fent-los estudiar, més que determinades obres, el caràcter, l'estil, el geni de cada compositor, i ensems procurava descobrir les aptituds especials de cada deixeble per inclinar-lo envers l'ideal que més l'esperonava. Per això són bastants els deixebles d'En Vidiella que s'han ofert sota diversos aspectes artístics. Per exemple: N'Alió, explorant el fèrtil camp del folk-lore; En Nin, endinçant-se en els embrancats camins de la musicologia; En Millet, esplaïant el seu geni en la interpretació de les obres corals; i, en el noble treball de compondre, hi trobarem al costat d'En Morera, En Rodríguez Alcántara, En Joan Gay, En Francisco Brunet, En Goberna i els mateixos Millet i Alió.

El paternal amor que el mestre Vidiella professava a tots els seus deixebles, se manifestava en forces ocasions, i no cal dir amb quin desinterès vetllava per ells, obrint-los el camí de fer-se homes. Ja hem vist quan sovint tocava en públic les composicions d'En Rodríguez i les de N'Alió. Del primer, havia emprès ple de zel, aquest darrer estiu, l'estudi de la *Balada* recentment publicada. D'En Millet i d'En Gay també n'havia executat obres. I amb quina modestia secundava, a voltes, les iniciatives d'alguns dels seus antics deixebles! ¿No l'hem vist acompanyant en el Saló Parés les cançons originals d'En Gay, i, més tard, al Círcol Artístic intrentant una sonata de Beethoven amb el fill d'En Sala, avui eminent violoncel·lista, però llavors en sos primers debuts?

L'afabilitat característica d'En Vidiella havia guanyat especialment la simpatia de la juvenesa femenina. La seva bondat, sense caure mai en la feble condescendència que fa tan mal al deixeble com la severitat excessiva, inspirava aquella confiança que manté la tranquil·litat d'esperit tan necessària per a la execució musical. Sempre afable i amorós, i amb una dita oportuna per a mantenir el somriure als llavis, la tasca del deixeble s'anava polint per arribar a la pulcritud d'execució, semblant a la del mestre, que feia endevinar desseguida l'escola d'on procedia.

La mort crudel trencà de sobte aquesta comunió d'esperits entre mestre i deixebles, i si el dolor causat per la perdua del primer havja d'ésser sempre gran, quan més viu no s'havja de sentir en les circumstancies que aquella va ocórrer!

Tot just començat el curs (era el 4 d'octubre), veus-aquí que la majoria de deixebles arribaven a casa del mestre amb l'entusiasme i d'aler que es posa en tota tasca renovada, quan de prompte la fatal nova venja a omplir llur cor d'amarg dol. A l'endemà era una processó feta de deixebles portant la darrera ofrena al mestre venerat. Les flors omplien tots els indrets de la cambra mortuoria, i les joves visitants no es decidien a partir, disposades a vetllar el darrer són del mestre quantes hores millor. Algunes, no obstant, anaven rellevant-se; mes altres, concentrades en llur dolor, restaven mudes sense abandonar llur seti i esclataven en plors cada vegada que al cancell de la porta apareixia una cara amiga...

¡Oh Mestre, si el teu cos reposa fret en la tomba, el teu esperit ardent, des de la celestial estada de dolça i eterna pau on troben lloc les ànimes cristianes, seguirà inspirant, ben cert, a l'estol de deixebles que fidelment guarden ton record, les llàgrimes de les quals són la millor corona de la teva gloria!

JOAN SALVAT



6. Vives, A. (1927, 6 de març). “Comentaris del dia: Blanca Selva”. *La Veu de Catalunya*

“En ocasió dels dos concerts extraordinaris que els eminents artistes Blanca Selva i Joan Massià donaran dintre de pocs dies al Palau de la Música Catalana, hem demanat uns comentaris a l'il·lustre mestre Amadeu Vives sobre l'art de Blanca Selva, i l'autor de “La Belenguera” ens ha fet mercè de les notes següents:

Blanca Selva

“Se'm demana una opinió sobre l'art de Blanca Selva. En relitat són poques les vegades que he pogut fruit del seu art; no obstant, la impressió que en conservo és la de què es tracta d'una de les més grans artistes que he sentit mai.

La nostra terra ha estat sempre pròdiga de grans mestres del piano. Des de l'excel·lent mestratge d'En Tintorer, fins a aquella incomparable constel·lació de deixebles seus, com Vidiella, Albéniz, Malats, Vinyes, Granados i Màrius Calado, l'escola catalana del piano va ésser un dels més autèntics valors artístics de què hem pogut enorgullir-nos, i no en sentit de relativitat, sinó en el més absolut i universal dels sentits. Podríem dir amb tota la boca que millors que els nostres pianistes no n'hi havia enlloc del món.

Després va venir un temps de relativa decadència. Però el llarg sojorn de Blanca Selva entre nosaltres ens retorna als magnífics dies de les nostres glòries pianístiques, però amb qualitats, amb matisos inèdits, d'impecable valor.

En efecte: en els nostres grans artistes del piano, així com en tots els que hem sentit, que són gairebé tots els que hi ha al món, em admirat ja el mecanisme, ja la delicadesa, ja el to exquisit, ja el braó, ja la fantasia, ja la gràcia, ja el sentiment; però poques, poquíssimes vegades, semblants qualitats han sortit del món de la més pura i inconscient intuïció. Solament de tard en tard hem vist com una llambregada d'intel·ligència, en llurs interpretacions; qualitat suprema i rara, que transforma en el nostre interior la substància i la matèria artística, convertint-la en consciència. Doncs bé: aquesta és la gran superioritat de Blanca Selva. En ella, la gràcia, el sentiment, el braó, el més acabat i sòlid dels mecanismes, són qualitats que queden com il·luminades i materialitzades per la més fina i penetrant intel·ligència, i, en ses mans, les obres adquireixen una forta i alhora flexible vitalitat i personalitat que enamora i meravella.

De tots els grans pianistes que he sentit i he admirat, servo d'un sol un record inesborrable, que com d'un dels més bells somnis de la meva vida, meravella dels sentits, encís de la sensibilitat, joia fresca dels esperits en la primavera de la vida, cosa única que no pot tornar mai més. Parlo d'En Carles Vidiella. Després d'ell, no he tornat a sentir res que em donés una impressió d'art tan noble, tan perfecte i elevat, com les interpretacions de Blanca Selva.

Elles tenen un triple encant, són una triple creació: Primerament, per la genialment intel·ligent assimilació de l'esperit de les obres que executa; segonament, per la saviesa amb què sap esclavitzar, posant-lo al servei de les dites obres, el geni del piano, amb

sos més pregons secrets; tercerament, pel to d'encantament que prenen, obres i piano, en fondre's en el lucidíssim esperit de Blanca Selva.

Rebi la gran artista el testimoni de la meva modesta i ferventíssima admiració, pel seu art incomparable.

Amadeu Vives””.

7. Gibert, V. M. de. (29 de juliol del 1927). “De cómo entró Beethoven en Barcelona. VI.” *La Vanguardia*

“Antes de recordar los fastos sinfónicos de los años 80 y 81, dando con ellos por terminados estos apuntes referentes a la entrada de la música de Beethoven en Barcelona, séame permitido un poético “intermezzo”, en el cual no verá el lector una superflua digresión, sino una cálida confirmación, mejor aún, la concreción en nuestra poesía del proceso de aproximación espiritual al genio del maestro de Bonn operado en el núcleo más selecto de nuestros artistas.

Uno de los hombres más representativos de ese núcleo fué ciertamente Vidiella, gran maestro del piano, no sólo por su juego exquisito, afiligranado, pulquérrimo, mas también por lo reverente, concentrado y profundo de su concepción musical. Rehuyendo por temperamento lo aparatoso, hinchado y grandilocuente, “no le tentaron nunca –como escribió Juan Salvat en el notable estudio que le dedicó a raíz de su muerte en “Revista Musical Catalana”- las obras de fuerza, ya que escogió de todos los autores las composiciones que más se distinguen por su carácter tierno y por su mecanismo afiligranado”. Agreguemos de pasada que su empeño, triunfante, en dominar todas las Rapsodias lisztianas, debióse más que al aspecto externo de oropel y relumbrón de estas obras, al rico fondo folklórico que encierran.

“No olvidemos nunca –diremos con Salvat- la sensación que nos causara el maestro en la interpretación de tantas bellas páginas de Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Henselt, Grieg. Mas no por eso eran menos perfectas sus interpretaciones de Beethoven”. En ellas uníase en peregrino consorcio el hálito ardiente del genio con la innata delicadeza de su espíritu; y acaso de todas las obras beethovenianas contábase como la predilecta por ser para él la de más natural asimilación, la Sonata “Claro de luna””.

Entre los homenajes que le tributó todo linaje de artistas: pintores, dibujantes, escultores, poetas, músicos,... porque es notorio que ponerse en contacto con él era caer al momento de un modo irresistible bajo su hechizo, ya que el raro talento artístico de Vidiella era realzado por las más bellas cualidades personales: entre los delicados homenajes de que fue objeto, decimos, hemos de mencionar los que se relacionan con la Sonata “Claro de luna”, explícito el uno, implícito, sobreentendido el otro.

El “Claro de luna” de Vidiella fue el que inspiró a Martínez Imbert su “Melodía en re bemol”, dedicada con el más expresivo y admirativo laconismo por parte de un maestro

que no ignoraba las fórmulas cortesanías: “A Vidiella”. Nadie como Vidiella podía dar realce al sentimiento nocturnal de esa “Melodía”, que es una de las páginas más felices de su autor. Es una noche sin luna, como lo dan a entender las líneas del romance de Espronceda que le sirven de epígrafe:

Salve, oh tú, noche serena,
Que elvelas augusta,
Y los pesares de un triste
Con tu oscuridad endulzas.

Estos versos fueron escogidos expresamente por el autor de la “Melodía” para que supiesen todos que no pretendía competir con el creador del “Claro de luna”, aunque sí deseaba una especial iluminación de su noche –una “Verklärte Nacht”, recabando ingenuamente de Vidiella todos los primores de dicción y sentimiento que éste prodigaba al interpretar la sublime página beethoveniana.

Este tributo indirecto de un músico merecía ser recordado, pues acaso pasó inadvertido a muchos. Más conocido es el tributo del poeta, aunque bien podría ser que los músicos no se hubiesen percatado de su valor exegetico.

Entre las poesías que a Vidiella dedicaron nuestros vates, embelesados al escucharle, descuella el “Clar de lluna” de mi respetable y admirado amigo el mestre Francesch Matheu. Esta poesía es doblemente de notar porque une a su inspirada vena una rara penetración en la entraña de la música beethoveniana y traduce admirablemente la interpretación que daba Vidiella a la famosa sonata. El poeta declara expresamente cómo fue inspirado: “Després de sentir la Sonata de Beethoven per En Vidiella”.

En la primera parte del tríptico poético, correspondiente al Adagio, adviértase cuán beethoveniana es la descripción de la noche. Beethoven quería para sus paisajes musicales más sentimiento que pintura: así, el poeta no enumera los objetos que ilumina el astro argentado e idealiza la naturaleza hablándonos de la tímida esencia de la flor que por el aire gira, remontándose en seguida al mundo del espíritu: en el respirar de la noche percibe como el velar de una conciencia y descubre en la inmensidad serena vislumbres de eternidad. Mas dejemos hablar al poeta:

Clar de lluna
“Després de sentir la sonata de Beethoven per En Vidiella”

Adagio

La terra dorm tranquila
sota l’etèrea volta que l’empara;
la montanya y la vila
cobreix d’un sol mantell la lluna clara.

Tan sols per l’ayre gira
d’alguna flor la vergonyosa essencia,
y sembla que respira

la nit, com lo vetllar d'una consciencia.

*Immensitat serena,
vesllum d'eternitat, santa armonía;
de pau l'ànima plena,
en ta quietut profunda s'extasía.*

*Sent la suau besada
dels elements qu'en un amor se fonen,
y l'íntima abrassada
que lo real y lo ideal se donen.*

*La creació somnía
refiada á l'etzar de la fortuna,
y'l Criador li envía
petons de ditxa en cada raig de lluna.*

El segundo tiempo de la Sonata ha dado pie a diversas interpretaciones. Liszt lo calificó de “una flor entre dos abismos”. Actualmente algunos comentadores quizá materializan demasiado su significado; una autoridad como Blanca Selva escribe: “De pronto, en medio del silencio, percibimos los rumores de una fiesta. En una aldea vecina se celebran unas bodas. Y es el scherzo quien nos dice la dulce y sana alegría de tal acontecimiento y nos evoca sus danzas un poco pesantes y algo desmañadas”. Esas bodas imaginarias sirven para establecer un fuerte contraste con la soledad del pobre gran artista.

Mas Vidiella se mantenía en su plano ideal; su interpretación del allegretto excluía todo resabio de danza campesina, y no porque Vidiella no supiese cómo danza el pueblo, si recordamos en manos suyas algunos episodios de las Mazurkas de Chopin. Con todo, lo grácil de su dicción dejaba traslucir un dejo de ironía. Así dice el poeta:

*Ab tò burleta una veu estranya
Sento que'm crida: -Si'l cor t'enganya!*

Dejemos de soñar y asentemos la cabeza en terreno firme. Pobre hombrecillo:

*Axò que guaytas es l'infinit...
Y tu contéplat, petit, petit...-*

Esta interpretación seduce por la originalidad del pensamiento. Es eminentemente beethoveniana, admitida desde luego como transitorio estado de espíritu; porque ninguna obra de Beethoven podía fenecer (morir) en el escepticismo, como no feneció escéptica su existencia misma.

Bien lo sabe el poeta y no deja de advertir que tras el momento de desesperanza romántica, vuelve por sus fueros el equilibrio espiritual. Vidiella no se inspiraba en la historia de Giuletta Guicciardi; repugnábale un desbordamiento de pasión que pusiese

en peligro la ponderación clásica. Al fin y al cabo, bien pudiera ser que la condesa italiana no influyese en esta inspiración beethoveniana tan profundamente como ha pretendido una parte de la crítica. En todo caso el Presto agitato se ajusta a la forma Sonata establecida. Hay ciertamente conflicto sentimental, pero es un conflicto planteado y resuelto dentro de una estructuración estricta y lógica.

En la terminación del comentario poético, ennoblécense, elévanse los afectos, y la augusta majestad de la noche es propicia para que se refieran a una Causa primera los movimientos del corazón:

*Per contemplarte, oh nit, trèu de tes gales
lo lluminós tresor;
Deu m'ha dat, per gosarte, dues ales:
poesía y amor.*

*Arrelades á l'ánima, la forsa
tenen de tot mon ser,
y en sa volada cap poder les torsa
sinó'l diví poder.*

Esta es exégesis beethoveniana de oro.

Así entró Beethoven en la poesía catalana.

Vicente Maria De Gibert”.

7. Benet, R. (1934). "El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella". *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*

EL DONATIU DE LA SENYORA VIDUA DE CARLES G. VIDIELLA

La senyora vídua del famós pianista Carles G. Vidiella, ha fet donació a la Junta de Museus d'una sèrie d'obres de pintura i dibuix. Són les que descrivim a continuació:

CATÀLEG

Dibuixos i gravats

SIMÓ GÓMEZ: *El violoncellista*. Dibuix (17 × 22 centímetres). Signada i datada en 1860. Obra executada en el temps d'aprenentatge i col·laboració de l'artista en el taller del dibuixant litògraf Eusebi Planas.

SIMÓ GÓMEZ: *Un noi italià*. Dibuix al ll-



Simó Gómez. — «El violoncel·lista». Dibuix. Obra executada en els temps d'aprenentatge i col·laboració en el taller del dibuixant litògraf Eusebi Planas

pis «Conté» (18 1/2 x 21 centímetres). Signat i datat el 1863, executat, per tant, a París.

SIMÓ GÓMEZ: *Una escena del paradiso del Teatro Real* (21 1/2 x 24 centímetres). Dibuix a la ploma, signat amb monograma. Única caricatura coneguda, realitzada per Gómez. L'artista barceloní féu dos viatges a Madrid: el primer, rapidísim, acompanyat del seu germà Enric, a darrers de l'any 1865 (Serra i Pausas) i el segon, extraordinàriament fructífer, que realitzà tot sol durant l'estiu del 1869, en què hi sojornà fins el desembre del 1870. Aquesta caricatura fou inspirada en una escena del «galliner» del Teatre Reial de Madrid i, ben segur, no realitzada directament.

SIMÓ GÓMEZ: *Retrat del pianista C. G. Vidiella*. Dibuix al llapis «Conté» (22 x

26 1/2 centímetres). Dedicat a l'eminent pianista, signat i datat l'any 1873.

Pintures

SIMÓ GÓMEZ: *Bocet per al comte l'Arnau*. Pintura a l'oli sobre tela (45 1/2 x 35 centímetres). Signat i datat el 1873. El catàleg que figura a la monografia *Simó Gómez, història verídica d'un pintor del Poble Sec*, per Feliu Elias, diu que aquest bocet no porta signatura ni data. «Se sap però—diu Elias—, per afirmar-ho la família, la senyora vidua Vidiella i algun biògraf, que fou una de les darreres obres de Simó Gómez. Aquest bocet havia de formar part d'una sèrie de sis, amb motius de la llegenda popular catalana, per a ornar un saló. El fill del pintor—va dient Elias— creu recordar que el quadre definitiu



Simó Gómez. — «Un noi italià». Dibuix al llapis «Conté», 1863. Fet, segurament, durant la seva estada a París

fou realitzat.» Aquesta pintura va ésser reproduïda al «Suplement artístic literari» de *Juventut* dedicat a Simó Gómez (text de Joan Brull), any II, núm. 89, Barcelona, 24 d'octubre del 1901.

SIMÓ GÓMEZ: *Retrat del pianista C. G. Vidiella*. Pintura a l'oli sobre tela (52 × 38 centímetres). L'esmentada monografia deguda a Feliu Elias, dona el títol d'*El Guitarrista* a aquesta obra, certificant que era datada i signada aleshores, talment com en l'actualitat. Porta la data del 1877. *El Guitarrista*, fa constar també Elias que és el retrat de Vidiella, i que fou reproduït a la pàgina 88 de l'any 1887 de la *Il·lustració Catalana*. També fou reproduït, en «oleografia», en una espècie de fascicles que editava el litògraf Miralles. Eren uns fascicles de quatre planes amb nota biogràfica sobre el pintor, retrat d'aquest i l'«oleografia».

FRANCESC MIRALLES: *Retrat de C. G. Vidiella*. Pintura a l'oli sobre tela (24 × 32 centímetres). Dedicada, signada i datada a París el 1878. És aquesta obra de Miralles una petita tela de gran virtuosisme i qualitat.

JOAN LLIMONA: *Cap de vell*. Pintura a l'oli sobre tela (35 × 46 centímetres). Dedicada, signada i datada l'any 1885. La personalitat del gran pintor realista cristià encara no es manifesta. L'any 1885 fou el del

retorn dels germans Llimona de Roma a Barcelona. Si aquest «cap d'estudi» ple de pintoresc no és executat a l'Acadèmia lliure que el model retirat Gigi posseïa a la Via Margutta, on els joves Llimona havien tan bé aprofitat les quatre hores nocturnes de model, és almenys ple del regust d'uns temps entre escolars i autodidactes. L'ombra de Fabrés es projecta ací.

JOAN LLIMONA: *Noia pescant*. Pintura a l'oli sobre tela (51 × 74 centímetres), signada. La personalitat de Joan Llimona es manifesta en aquesta obra amb tota la tendra musicalitat de l'*olotisme*. És, ben segur, pintada a Olot aquesta tela, potser encara sota la influència directa del vell Vayreda. Cal recordar que per l'Olot dels darrers temps de Joaquim Vayreda hi passaren, entre altres, «Enric Galwey, Joan Llimona, Rusiñol, Barrau, Pinós i Tamburini. El mestre olotí esdevenia el patriarca de la joventut, que, per sortir-se del taller, feia d'Olot el lloc d'observació i d'estudi directe del natural i un centre d'art.» (Benet: *Joaquim Vayreda*.)

És innegable que en aquesta tela de Joan Llimona hi ha molt d'aquest moment pictòric-naturalista. Molt de l'esperit de Vayreda, però també alguna cosa del ruralisme de Pinós i del sentimentalisme de Tamburini. És al con-



Simó Gómez. — Retrat del pianista C. G. Vidiella. Dibuix al llapis «Conté». Datat l'any 1873

tacte d'aquest estat d'esperit un i vari que va produir-se sota les arbredes frescals d'Olot des del 1885 fins al 1904, que Llimona modelà per sempre més la seva personalitat.

JOAN BRULL: *Crepuscle*. Pintura a l'oli sobre tela (81 × 54 centímetres). Simbolisme i sentimentalisme molt «fi de segle». Musicalitat i simfonisme absolut, en el qual es submergeix aquest deixeble tardà de Simó Gómez. Del velazquí i flamenc del Poble Sec, l'autor de *La tonsura del rei Wamba* no en conserva gran cosa. Enclòs entre l'art dels

primers contactes amb el públic de la «Sala Parés», no havia deixat encara els contactes amb el seu Montmartre. La gamma grisa i l'estil cursiu del gran artista, triomfen en aquest petit, àgil i vivent retrat del pianista del passatge Permanyer.

UNS RECORDS

En aquest passatge quiet, digne i burgès de l'eixampla barcelonina, jo havia tingut la sort de gustar l'art delicat del menys truculent de



Simó Gómez. — «Una escena del paraiso del Teatro Real». Caricatura a la ploma.
Única caricatura que se li coneix

vells i el dels joves, el seu no tingué prou espai per a desenvolupar-se. Brull, intel·ligent i coneixedor, mor, jove encara, amargat, sense el consol dels «acadèmics» ni el dels «revolucionaris». No és pas aquesta tela una obra que li pugui donar major glòria, ni el títol de «precursor» de l'impressionisme que es mereix ben bé per altres obres. El nostre Museu té la sort de posseir-ne alguna d'aquestes obres mestres, en les quals el simfonisme no estava ni corromp la solidesa de la forma.

RAMON CASAS: *Retrat de C. G. Vidiella*. Pintura a l'oli sobre fusta (46 × 38 centímetres). Dedicat, signat i datat l'any 1892. En aquesta època, si el nostre Ramon Casas havia establert d'una manera infructuosa els

tots els pianistes que he conegut. Carles Gumeri Vidiella havia estimat sempre els artistes, i sobretot els artistes joves. Per això les seves «tertúlies», que terminaven sovint amb la devota execució de la partitura d'algun romàntic, s'anaven renovant a través del temps.

Durant la meua assistència a l'Escola Galí, del carrer de la Cucurulla, alguns deixebles del pianista Vidiella havien vingut a participar en les nostres audicions musicals sabatines. Blai Net, Jaume Quintana, etc., deixebles de Vidiella, ens havien posat en contacte amb el mestre. Amb ell, Quintana i el que signa, havíem tingut conjuntament llargues converses, guadores de la nostra educació musical o, genèricament, artística. En èpoques caloroses,



Simó Gómez.—«Bocet per al comte l'Arnau». Pintura a l'oli.
Datat l'any 1873.



Simó Gómez.—Retrat del pianista C. G. Vidiella. Pintura a l'oli. Signat i datat en 1877.



Francesc Miralles. — Retrat de C. G. Vidiella. Pintura a l'oli. Datat a París l'any 1878, època en la qual el pianista donà a París el seu primer i triomfal concert amb motiu de l'Exposició Universal.

aquestes converses eren tingudes en el diminut jardí burgès anterior a la petita torre del barceloníssim passatge.

Quan aquestes converses es tenien a les habitacions del músic, i fins quan ell era al piano — vici de pintor —, els meus ulls resseguien les teles, dibuixos i gravats que Vidiella tenia escampats pels murs. Aleshores no vaig fixar-me gaire en aquestes obres que la senyora vídua Vidiella acaba de llegar al Museu. En aquella època de joventut érem iconoclastes i, sense una cultura suficient, sabíem molts noms d'artistes estrangers i ignoràvem, sobretot, els dels nostres vuitcentistes, i quan no els ignoràvem era, sovint, per a fer-ne befa.

Recordo, en canvi, una reproducció d'un retrat de Paderewsky, dibuixat de perfil en estil medallístic, em sembla, per Burne Jones. Simó Gómez i Miralles ens eren completament desconeguts, car no sentíem, aleshores, el menor interès per aquesta mena de pintura.

HISTÒRIA DE LA COL·LECCIÓ VIDIELLA

És avui que, assenyats pels anys, hem après de valorar les obres dels nostres avantpassats

amb objectivitat i calma relativa. És avui, per tant, que se'ns acut aquesta reconstrucció històrica de la col·lecció del pianista Vidiella.

De la mateixa manera que el delicat pianista havia introduït en el seu cercle els estudiants de pintura de can Galí, s'havia des de jove relacionat amb artistes de distintes generacions. D'aquest contacte de l'exquisit pianista amb els artistes plàstics d'èpoques distintes en resten, com monjoies, aquestes obres de la seva col·lecció que responen a distintes modalitats estètiques: a canvis baromètrics de la sensibilitat artística de l'ambient.

En voler refer la història d'aquesta petita col·lecció, he hagut de refer la història de les amistats del pianista Vidiella.

En l'admirable monografia que Feliu Elias escriví sobre el pintor del Poble Sec, he trobat totes les referències per a explicar la presència de set Simó Gómez en la col·lecció del pianista. I he escrit «set Simó Gómez», ja que a més de les sis obres de l'autor d'*Els jugadors le daus* que han estat cedides generosament per la senyora vídua del pianista al Museu, formà part d'aquella col·lecció una altra tela de Gómez que Elias catalogà amb el títol d'*El noi de la trompa*, estudi d'un fragment de la composició *¡Viva la Pepa!* Suposant



Joan Llímóns. — «Cap de vell». Pintura a l'oli

que aquest estudi d'*El noi de la trompa* fos, com és de creure, de la mateixa època de la composició a què pertany, o sia del 1879, es podrà sostenir que en la col·lecció del mestre Vidiella, Simó Gómez hi era representat en totes les seves èpoques, des d'abans de la seva

d'aquella penya del «Cafè Suís» que més tard, quan Vidiella fou contractat com a pianista al «Cafè Nou» (antecessor, en el mateix lloc, del «Cafè de les Delícies» i de l'actual «Lyon d'Or»), tota la tertúlia es traslladà al cafè de l'altra banda de la Rambla. Fou



Joan Llimona. — «Nola pescant». Pintura a l'oli

partida a París, quan es pot dir que era encara un escolar — ben intel·ligent, però —, fins al final de la vida, ja que l'artista morí el 1880.

Carles G. Vidiella fou amic cordialíssim d'Enric Gómez, germà i providència de Simó i providència també del pianista. Si el pintor Gómez compareix només rarament a les tertúlies intel·lectuals d'aleshores, l'Enric Gómez, el gravador al boix, és un puntal discret

també Enric Gómez un dels assistents més constants de la «penya» del «Cafè Pelayo», successora de les anteriors, la qual es formà quan Vidiella ja s'havia obert camí — i com diu Elias — ja feia temps que havia abandonat els pianos de cafè.

Enric Gómez, tipus sever i generós, féu la transfusió de les idees intel·lectuals de l'època al seu germà, l'home distret per la seva gran set de divertir-se. Simó, lliurat a una llibertina

vida de nit i, de dies, preocupat amb el seu art; Simó, de temperament retret i ferotgement tímid, proveït d'un instint molt fi, es posava à la page a través de les converses del germà Enric.

Les aficions musicals dels germans Gómez comencen ben dejorn. Quan l'any 1866 tenen el taller al carrer de Barbarà, les cròniques ja parlen que allà es reunien músics i intellectuals. Aleshores Vidiella tenia vint anys.

El primer retrat-dibuix que Simó féu del sub'íl pianista és datat en 1873. Vidiella és

Vidiella, qui estigué sempre en correspondència amb ell, qui arribava fins a agafar el tren i traslladar-se a París quan les lletres esdevenien massa intermitents, per por que el seu amic músic no patís d'alguna malaltia — que no era altra cosa que la mandra d'escriure —; fou l'Enric qui es quadrà com un pare dèspota en certs moments de frivolitat, qui s'imposà, qui l'obligà a seguir avant fins a triomfar, recloent-lo, tancant-lo, segregant-lo amb pany i clau i en la pròpia casa del carrer de Tapioles. Fou finalment Enric qui



Joan Brull. — «Crepuscule». Pintura a l'oli

un jove de vint-i-set anys, amb rostre d'adolescent. El segon retrat, el titulat *El Guitarrista*, on el mestre del piano fa arpegis a la guitarra, és datat en 1877. Ací el pianista ja llueix el pèl de la barba.

Aneu a saber si tota la collecció de Gómez fou subministrada directament per l'artista a Vidiella, o fou completada per Enric abans o després de morir Simó.

Diu Feliu Elias, en l'esmentada i vivent monografia de Simó Gómez, en l'admirable capítol que dedica al germà Enric, que fou aquest, per l'admiració fervorosa que sentí per Vidiella, qui el guià, fins alguna vegada despòticament. A Enric Gómez fou degut el viatge del nostre pianista a París, ell fou «qui vigilà sense descans l'estudiositat de

preparà el debut de Vidiella i qui treballà els seus grans èxits.»

Vidiella, doncs, havia freqüentat la casa del carrer de Tapioles, al Poble Sec, on Simó tenia l'habitació de la família i el taller de pintura i Enric el taller de gravador.

Entre Vidiella i els Gómez, existia una amistat profunda. Aquestes obres de Simó que decoraren els murs del passatge Permanyer, la major part de les quals han passat al Museu, ens diuen ben clar aquesta amistat. Per aquesta amistat trobem també el pianista Vidiella tocant al piano una elegia allusiva a la mort de Simó Gómez, composta per Rodríguez Alcántara, la qual fou executada en la sessió necrològica organitzada per l'«Ateneu Barcelonès» cap a l'abril del 1880.



Ramon Casas.—Retrat de C. G. Vidiella. Pintura a l'oli. Signat i datat l'any 1892

Aquesta mateixa admiració i amistat mútua dels Gómez i Vidiella, ens podria explicar per quin conducte Joan Brull féu coneixença amb el pianista. Brull, deixeble tardà i admirador de Simó Gómez, escriví un bell estudi, ple de comprensió, de l'art i la personalitat del pintor del Poble Sec, en el número extraordinari de *Juventut* que li fou dedicat, vint-i-un anys després de la mort: el 24 d'octubre del 1901.

Quant a les relacions entre Francesc Miralles i el pianista Vidiella, resten, si més no, assegurades a París. La data i el lloc amb els quals el pintor acompanyà la signatura del retrat del nostre músic, «París, 1878», són en aquest sentit alguna cosa més que una clàrícia. En aquesta època que el gloriós pintor valencià, tants anys amb residència a París, executà el retrat de Vidiella, el nostre músic donà amb motiu de l'Exposició Universal el seu primer i triomfal concert parisenc. L'any anterior el nostre pianista arribava a la ciutat del Sena, segons conten les cròniques, per a eixamplar els seus estudis.

I amb Joan Llimona i Vidiella, ¿com s'es-

tablia l'admiració mútua? El *Cap de vell*, l'obra cronològicament més antiga de Llimona que figurà a la col·lecció Vidiella, és datada en 1885, és a dir, segons sembla, l'any del retorn d'Itàlia d'aquell qui fou més tard decorador de la cúpula del cambril de la Verge de Montserrat.

Trobo, en fer un repàs del meu estudi *Joan Llimona. Dades per a una biografia i assaig crític*, publicat en els números 16, 18 i 21 de l'any II de *La Paraula Cristiana* (abril, juny i setembre del 1926), els següents paràgrafs que aclareixen alguna cosa sobre l'amistat entre el músic i el pintor. En referir-me a Josep Llimona i Bonafont, pare dels enyorats artistes, l'escultor Josep i el pintor Joan, escrivia el següent:

«A més de dependent de la fàbrica Barrau, el senyor Llimona era aficionat a la música — tocava molt bé el piano i la flauta —. És més, es pot dir que el vell Llimona s'ajudava amb aquest art: tocava els dissabtes, a la nit, i els diumenges, en algun cafè i sobretot en reunions. El pare Llimona jugava els balls de l'època molt a gust dels balladors. Durant

l'època del rescat de la maquinària de Barrau, Llimona tingué bona sort de posseir aquest art.

»Llegia molta música, sobretot la dels autors en voga aleshores a Barcelona: Rossini i Donizetti. Més tard, els seus fills li foren agafar afició a *Els Hugonots*, òpera que, segons sembla, engrescà una temporada els esperits àvids de novetat. Més cap ací, el pare Llimona, influït també pels fills, que eren molt amics d'Albènic i Vidiella, executava Wagner i Mendelssohn. Aquest darrer, sobretot, era un músic estimat de Josep Llimona i Bonafont en els seus darrers anys. El pare Llimona assistia als concerts i era convidat alguna vegada a audicions particulars a casa el mestre Albènic.»

Hom pot formar-se perfecte càrrec de les disposicions musicals de la família Llimona. Sobre aquest particular tinc referències directes i altres donades pels meus parents traspassats, Josep Blanc i Benet — un dels primers wagnerians de Barcelona — i el meu pare, el doctor Josep Beñet i Salas. A més, la sensibilitat dels germans Llimona, d'una tendresa de primera qualitat, havia d'agermanar-se perfectament amb l'exquisida sensibilitat del romàntic del passatge Permanyer. No té res d'estrany, doncs, que trobem entre les obres provinents de la col·lecció Vidiella aquella figura femenina rural posada en l'aire suau i tendre del paisatge olotí.

La pintura datada en 1892, deguda a Ramon Casas, ens presenta ja Vidiella amb totes les característiques dels darrers temps: de Vidiella, mestre de piano de les fa-

mílies aristocràtiques de Barcelona. És clar que a través dels anys la seva barba esdevingué més blanquinosa i el seu encorbament davant les tecles, més acusat. Però aquest Vidiella del 1892, per les seves característiques essencials, no era del tot estrany al Vidiella que coneguérem els homes de la meua generació: el mestre Vidiella de l'any 1909-1915. El Vidiella, una mica malaltís, dels darrers temps.

L'època en què Casas pintà aquest retrat, el pianista Vidiella era ja un home carregat de glòria. ¿On deuria haver produït Ramon Casas aquesta obra? A París? ¿A Barcelona? És difícil d'establir-ho, car en aquesta època, tant el músic com el pintor eren, fins a cert punt, «ciutadans del món».

Però és innegable que aquesta pintura de Casas a la col·lecció Vidiella demostra que el músic havia continuat — que és com dir renovat — les seves relacions amb els artistes de les arts plàstiques.

Carles G. Vidiella fou un *amateur* de totes les arts. Jo el tinc present encara amb l'aire dels seus darrers temps — corbat, més pel pes de la seva sensibilitat afinada que pel pes dels anys —, visitant les galeries barcelonines d'exposicions d'abans de la guerra. Veig la seva figura alta i senyora, sota la llum zenital de can Parés, recolzada suau-ment en el bastó de passeig; la seva mirada penetrant — encisada — interrogant-me sobre les obres dels artistes tot just arribats a la palestra.

RAFAEL BENET



Emmotllat de la mà de Vidiella

Annex VII: Obres dedicades a Vidiella

ANNEX VII: Obres dedicades a Vidiella

En aquest annex s'ha elaborat una selecció de les obres dedicades a Vidiella més representatives i significatives. Hi trobem majoritàriament partitures musicals i obres plàstiques. No hem inclòs en aquest annex les poesies que nombrosos escriptors li van dedicar¹.

Les obres musicals dedicades, entre d'altres, són:

- Obra 1: *Sardana Rosas Pálidas*, de Joseph Serra. Sense datar. Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música. La imatge escanejada d'aquesta partitura es troba a continuació dins d'aquest annex.

- Obra 2: *Quinta Sonata*, d'Isaac Albéniz. *Sonata per a piano núm. 5 en sol bemoll major op. 82*. Barcelona, 1888.

I. Allegro ma non troppo

II. Minuetto "Del gallo"

III. Rêverie (Andante)

IV. Allegro

- Obra 3: *Napoli barcarolle*, de Joaquim Malats. Obra composta a principis de la dècada del 1890, durant la seva estada a París essent alumne de Benjamin Godard. Dedicada a Vidiella.

- Obra 4: *Concert per a piano i orquestra en fa menor op. 21 núm. 2* de Chopin. Nova orquestració d'Enric Granados. Es va estrenar aquesta nova instrumentació del concert de Chopin l'onze de novembre del 1900 en el Teatre de Novetats. Dedicat a Vidiella. La partitura autògrafa en esborrany es troba en el fons Enric Granados del Museu de la Música de Barcelona.

¹ Si ho desitjeu, podeu consultar l'article a *Revista Musical Catalana*. (1916, 15 de febrer). "Els poetes i En Vidiella". Annex VI, p. 425.

- Obra 5: *Melodia en re bemoll*, de Claudi Martínez Imbert. Sense datar. Obra homenatge a Vidiella després de sentir la seva interpretació del “*Clar de lluna*” de Beethoven.

Les obres plàstiques dedicades, entre d’altres, són les que segueixen a continuació²:

- *Retrat del pianista C. G. Vidiella* . Dibuix al llapis “Conté”. Simó Gómez. Signat i datat l’any 1873.

- *Retrat del pianista C. G. Vidiella “El Guitarrista”*. Pintura a l’oli sobre tela. Simó Gómez. 1877.

- *Retrat de C. G. Vidiella*. Pintura a l’oli sobre tela. Francesc Miralles. París, 1878.

- *Retrat de C. G. Vidiella*. Pintura a l’oli sobre fusta. Ramon Casas. Signat i datat l’any 1892.

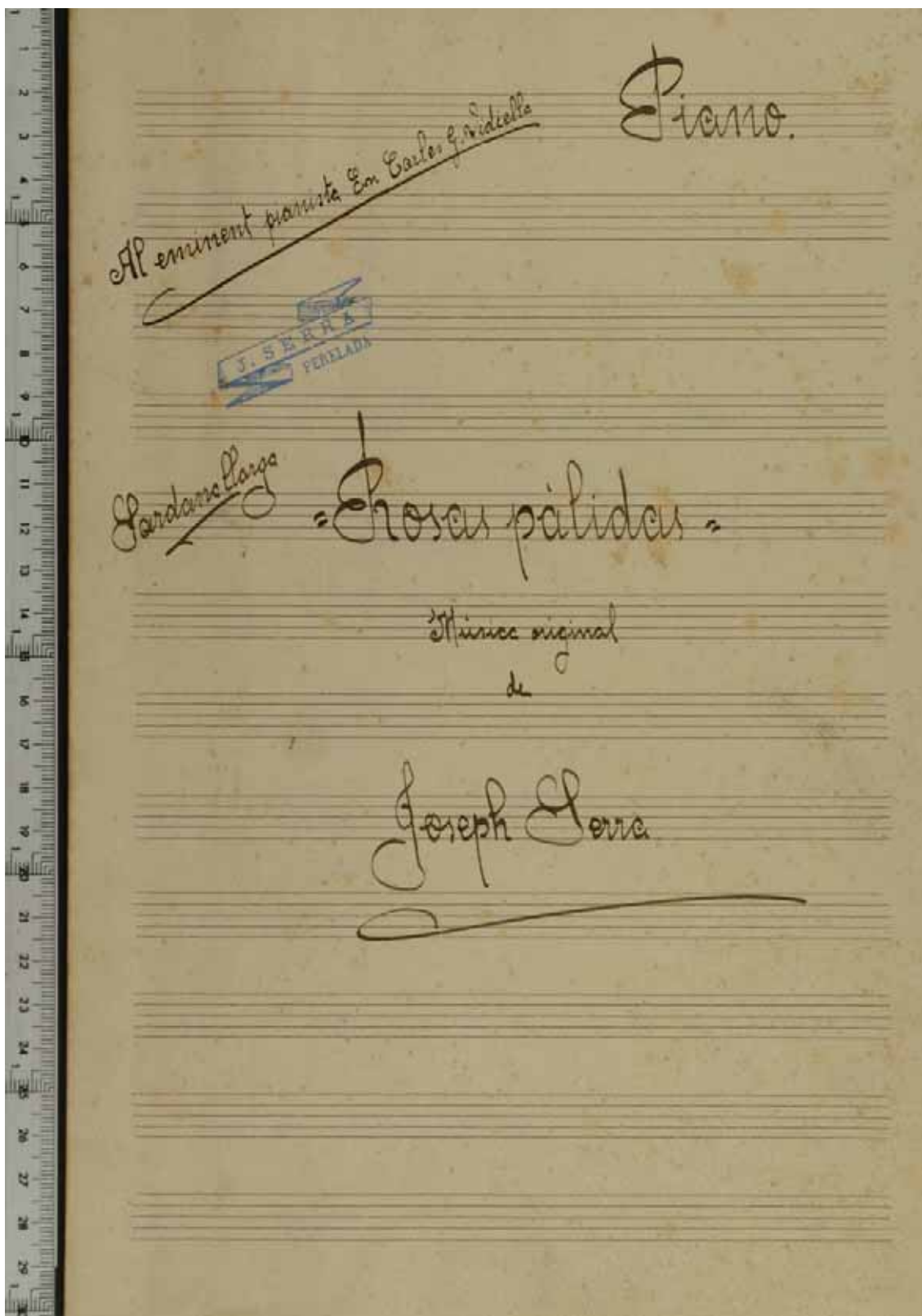
- *Retrat de C. G. Vidiella*. Dibuix al carbó. Ramon Casas. 1898 aprox.

- *Retrat de C. G. Vidiella*. Dibuix al carbó. F. Masriera i Vila. 1910.

- *Bust de C. G. Vidiella*. Escultura. Josep Llimona. 1917.

- *Retrat de C. G. Vidiella*. Pintura a l’oli sobre tela. Joan Manel Salichs. 2007-08.

² Podeu consultar algunes d’aquestes obres a l’article: Benet, R. (1934). “El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella”. *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*. p. 212 a 221. Annex VI, p. 462.



Obra 1: *Sardana Rosas Pálidas*, de Joseph Serra. Obra dedicada a Vidiella.
Manuscrit, portada.

Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música



Obra 1: *Sardana Rosas Pálidas*, de Joseph Serra. Obra dedicada a Vidiella.
Manuscrit, p. 1.

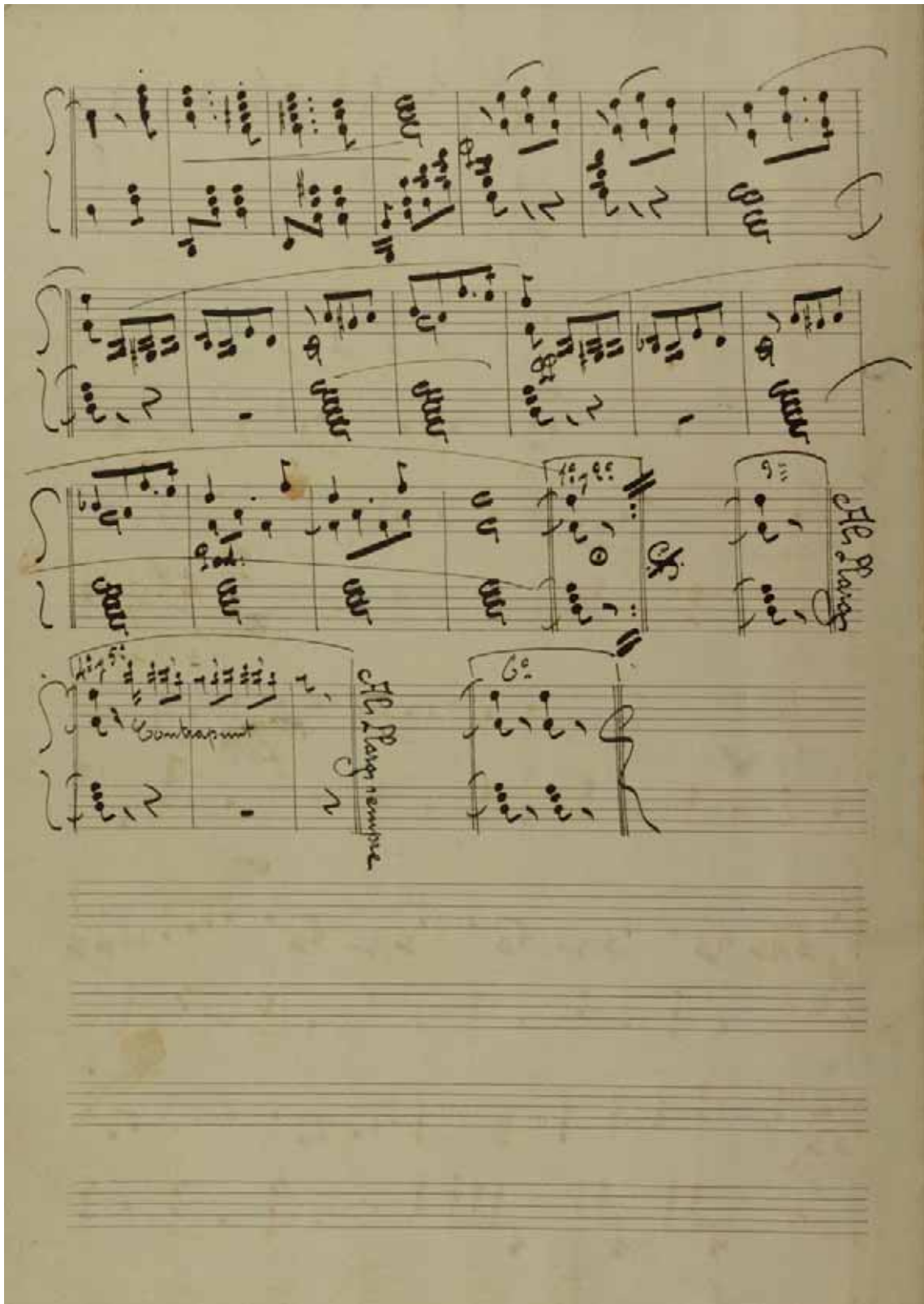
Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música



Obra 1: *Sardana Rosas Pálidas*, de Joseph Serra. Obra dedicada a Vidiella.

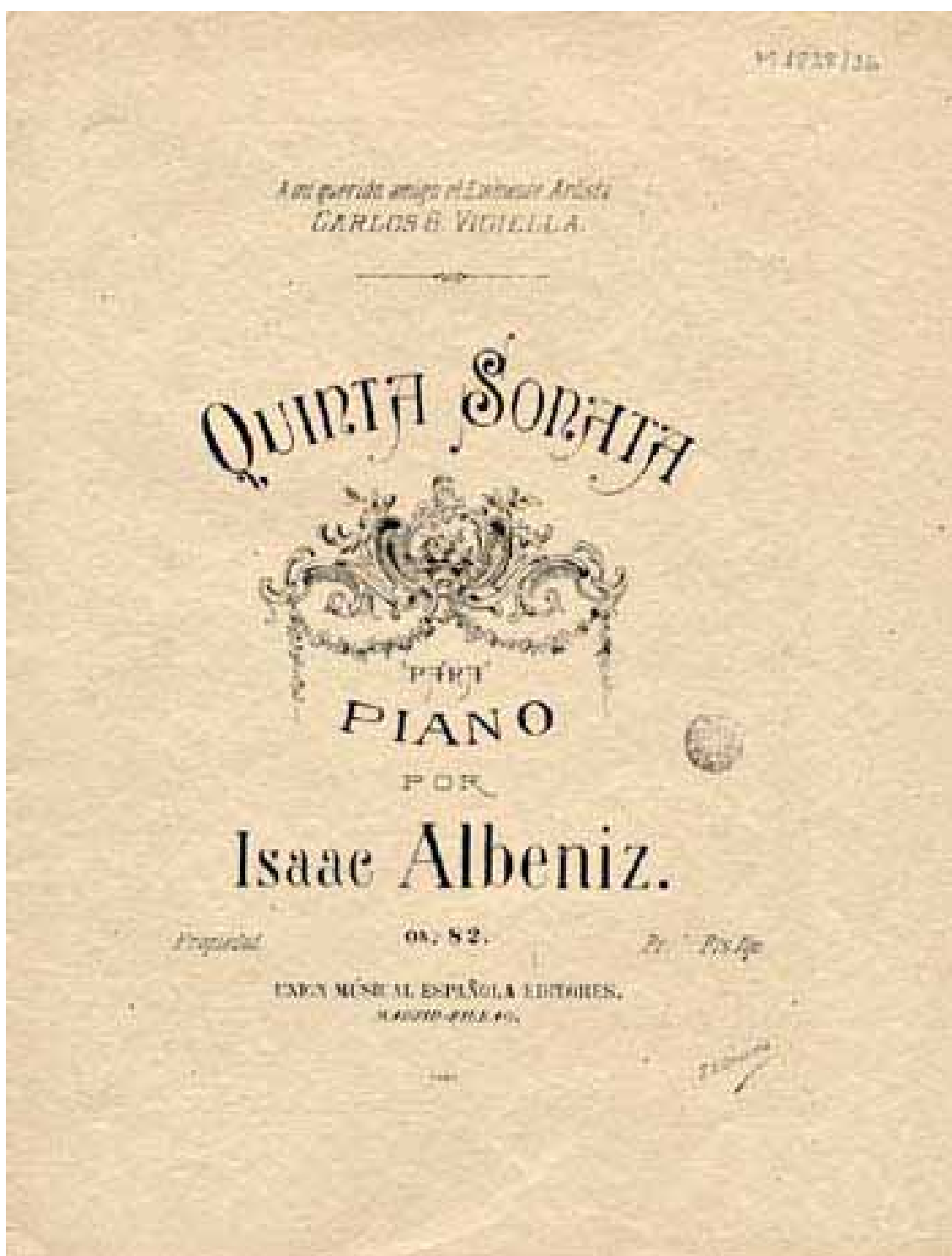
Manuscrit, p. 2.

Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música



Obra 1: *Sardana Rosas Pálidas*, de Joseph Serra. Obra dedicada a Vidiella.
Manuscrit, p. 3.

Fons Vidiella de l'arxiu de l'Orfeó Català-Palau de la Música



Obra 2: *Quinta Sonata*, d'Isaac Albéniz. Obra dedicada a Vidiella. Portada.
Es pot consultar la partitura a: www.cervantesvirtual.com

Annex VIII: Programmes Rubinstein

ANNEX VIII: Programes Rubinstein

Aquests són els programes dels concerts protagonitzats per Anton Rubinstein a Barcelona l'any 1881³:

Primer concert: 12 de febrer del 1881 al Teatre Principal

Anton Rubinstein, piano

I

Beethoven: *Egmont*, obertura
Mozart: *Rondó*
Haendel: *Giga*
Beethoven: *Sonata op. 53 "La aurora"*
Field: *Nocturn*
Schubert/Liszt: *El rei dels verns*
Beethoven: *Marxa turca de les Ruines d'Atenes*
Chopin: *Nocturn, Polonesa*

II

Mendelssohn: *Romança sense paraules*
Schumann: *Estudis Simfònics*
Rubinstein, A.: *Melodia, Capritxo, Barcarola, Tarantela, Romança, Vals- capritxo*

Segon concert: 14 de febrer al Teatre Principal

Anton Rubinstein, piano

I

Bach: *Preludi i fuga*
Haydn: *Tema i variacions*
Beethoven: *Sonata op. 53 "La aurora"*
Chopin: *Fantasia, Barcarola, Masurca, Vals, Estudis*

II

Schumann: *Carnaval*
Henselt: *Chant d'amour, Si J'étais oiseau*
Thalberg: *Etude*
Liszt: *Au borde d'un source, Vals caprice*

³ Dietari de Concerts de Barcelona, Vol. I (1797-1900) del IDIM Josep Ricart i Matas.

Tercer concert: 16 de febrer del 1881 al Gran Teatre del Liceu

Anton Rubinstein, piano

I

Obertura per a orquestra

Rubinstein, A.: *Concert per a piano i orquestra en re menor*

II

Chopin: *Sonata en si bemoll menor op. 35, Estudis*

III

Schumann: *Au soir, L'oiseau prophète, Pourquoi, Réverie*

Schubert/Liszt: *Barcarola, Soirée de Vienne*

Mendelssohn: *Romança sense paraules, Marxa nupcial del "Somni d'una nit d'estiu"*

IV

Rubinstein, A.: *Sarabande, Passeped, Courante, Gavotte, Barcarola, Vals alemany, Estudis*

Quart concert: 18 de febrer del 1881 al Gran Teatre del Liceu

Anton Rubinstein, piano

I

Obertura per a orquestra

Haendel: *Tema i variacions*

Weber: *Sonata per a piano, Polonesa*

II

Mendelssohn: *Variacions Serioses*

Chopin: *Balada, Berceuse, Scherzo*

III

Beethoven: *Sonata op. 27 núm. 2 "Clar de lluna"*

Schubert: *Fantasia*

IV

Rubinstein, A.: *Ballables de l'òpera El dimoni, Ballables de l'òpera Feramors; per a orquestra, dirigida pel mateix compositor*

Beethoven: *Concert per a piano i orquestra núm. 4 en sol major op. 58*

Cinquè concert: 19 de febrer del 1881 a la Sala Bernareggi

Anton Rubinstein, piano

I

J. S. Bach: *Fantasia cromàtica*

Ph. E. Bach: *Rondó*

Beethoven: *Sonata en mi major op. 109*

II

Schumann: *Fantasia*

Chopin: *Nocturn, Impromptu*

Rubinstein, A.: *Solo*

Annex IX: Llistat dels alumnes de Vidiella

ANNEX IX: Llistat dels alumnes de Vidiella

Durant la realització del present treball, hem trobat en les diferents fonts que hem consultat el nom d'aquests alumnes que van estudiar amb Vidiella. Lamentem que en alguns casos només disposem del primer cognom dels mateixos.

Abella i Carlotta, Carme
Alió i Brea, Francesc
Aguadé, Josefina
Ardèvol, Ferran
Armengol
Aznar i Francart, Carme
Bartomeu i Granell, Teresa
Bassedas, Magdalena
Bonaterra, Lluís
Bonmatí, Rosa
Burrull, Evelio
Campins, Carlota
Camps, Montserrat
Cortés, Carme
Cortés Ramos, Maria Teresa
Dalmau i Gibert, Delfí
Darné i Dalmau, Concepció
Dordal, Manuel
Ferré i Tarragó, Dolors
Ferrer, J.
Fontova i Planes, Conrad
Gay i Planella, Joan
Giró i Estela, Carlota
Goberna, Robert
Guerra, Maria Lluïsa
Kolb, Angelina
Llovera,
Maqueda, Felicidad
Marcé, Enriqueta
Marcet, Arturo
Marlet, Joan
Martí i Sàbat, Josep
Martín, Ezequiel
Masriera i Colomer, Enric
Masriera, Frederic
Mayoral, Maria E.
Millet i Pagès, Lluís
Monfort,
Montguió, Santiago

Montoriol i Puig, Carme
Montoriol-Tarrés, Enric
Morera i Viura, Enric
Net i Sunyer, Blai
Nadal,
Nin i Castellanos, Joaquim
Pagès i Rosés, Segundo
Palau, Cànida
Poblet, Concepció
Puigcarbó,
Pujol, Joaquina
Quintilla, Maria Salomé
Rettmeyer, Ivonne
Rocha, Concepció
Roig i Tintoré, Dolors
Roig i Vidal, Lluís
Rubira i Sans, Isabel
Salvat i Crespí, Joan
Santaella, Carme
Sentís, Josep
Tintorer, Gonzalo
Torras Monteis, Montserrat
Valls, Montserrat

Annex X: Partitura de treball de l'Escola Vidiella

ANNEX X: Partitura de treball de l'Escola Vidiella

- Partitura 1: *Gavotte en re major* de J. S Bach, copiada per la professora Carlota Giró per a la seva alumna Isabel Rocha amb l'ornamentació escrita. Arxiu Isabel Rocha i Barral.

