WAGNER A L'OMBRA: REFERÈNCIES I CONTEXT MUSICAL DINS LA
NARRATIVA D'EDUARD LÓPEZ-CHAVARRI MARCO

Àngel Lluís Ferrando Morales
Centre Instructiu Musical Apolo d'Alcoi

A Jordi Castellanos, *in memoriam*

Com és ben sabut per tots, Wagner va ser una icona indiscutible del corrent modernista. La seua presència, anàlogament a la seua visió de l'obra d'art, va ser total i interdisciplinària. De la seua omnipresència se'n va fer ressò no solament la música, sinó també el teatre, la filosofia, l'estètica o les arts gràfiques, i lògicament, també la literatura. López-Chavarrí va ser, en certa manera, un dels afectats d'aquesta situació i alhora un dels seus valedors més importants a València. Aquesta influència, però, no era valenciana estrictament sinó que era producte de la seua vinculació amb els cercles wagnerians catalans i de les illes, que després s'ampliaria als de l'ambient madrileny. Cal, doncs, situar el compositor de Leipzig en aquest context per a entendre el seu caràcter determinant i dotar de contingut les seues aparicions literàries.

1. LA FIGURA DE WAGNER EN LA SOCIETAT

Per fer un apropament a la figura de Wagner dins la societat catalana decimonònica i dels primers anys del segle XX cal revisar la premsa històrica.¹⁰⁰ L'art wagnerià és sobradament caracteritzat en les diferents publicacions —de diversa índole i on es pot establir l'evolució estètica dels seus col·laboradors—, properes als cercles difusors de l'obra wagneriana a Catalunya, on trobem la presència d'escriptors i crítics literaris com Jeroni Zanné, Adrià Gual, Joaquim Pena, Lluís Via o Miquel Domènech. Inicialment sembla ben adient la definició que en fa Gual en la revista *Juventut* l'any 1901, on apareix el «Pare Wagner» de què parlarem després:

¹⁰⁰ Es farà fonamentalment a partir de les revisions dels articles apareguts en les revistes *Juventut* (1900-1906), *L'Avenç* (1881-1884; 1889-1893) i *Catalònia* (1898-1900; 1906), i donant-li veu, principalment, als autors dels articles.

el Pare Wagner va venir a dar la nota colossal que portava la decisió d'un triomf del seu segle, la comprovació dels esforços als segles passats y l'advertiment de victorias novas als segles veniders.

Wagner va concebir l'art escénich com una reunió de quants elements fossin precisos pera contemplar la impressió desitjada, arribant en tots els sentits a l'alta sugestió de lo anhelat (GUAL: 1901, 290).

Per a Gual, l'art de Wagner és el compendi de l'art passat i de les idees del segle XIX, i, alhora, és la base de l'art futur. És per aquesta raó que Wagner va aconseguir crear obres globals, en les quals tots els elements són estudiats i utilitzats per arribar a la finalitat que es proposa. Mitjançant l'equilibri entre la paraula i la música, el *geni de Baviera* transporta l'espectador a emocionar-se tant d'allò evident —i concret— com d'allò inexplicable —i universal. Zanné, un any abans a *Catalònia*, ens explica aquesta dualitat assenyalant que «els nombrosíssims aspectes de la condició humana ls percebeix el geni tant distints, tant vius, de tant relleu, que al passar per ell aquests aspectes es materialitzen, s'ageganten, adquireixen una vida immensa i immortal, artística i real al mateix temps», i afegir poc després que «l'esforç és tant genial que arriba a elevar les passions i sentiments a la categoria d'essències pures» (ZANNÉ: 1900, 41).

Wagner, doncs, sap captar totes les passions humanes, les representa i les eleva a la categoria d'essències pures, sentiments i passions universals que han d'arribar a totes les persones que les contempnen. Aquest efecte l'aconsegueix perquè la música, concretament la melodia, expressa allò que les paraules no poden fer i així les passions i els sentiments concrets són traslladats a aquest estadi superior com a essències. Aquesta qualitat el separava irremissiblement de l'escola italiana imperant, i en aquest sentit trobarem varies aportacions, com ara els treballs del wagnerià confés Joaquim Pena. En les seues crítiques també apareix clarament destacat el posicionament favorable a les tesis exposades per Wagner i, d'altra banda, el convenciment que la música wagneriana necessita un viatge iniciàtic per a la valoració com a obra culminant de la creació musical. *Parsifal* va ser, en aquest sentit, l'obra emblemàtica de Wagner; i la seua estrena a Barcelona, un autèntic

fenomen. Es parlà de *parsifalistes* —fins aquest punt s'arriba a entendre la seua obra més enllà de l'obra d'art!— dins els wagnerians, terme segurament creat pel mateix Pena (1901, 618).

Aquestes postures, evidentment, es troben enfrontades a les d'altres com el redactor i director de *Juventut*, Lluís Via i Pagès, que sentència rotundament: «Pretendre que les obres de Wagner “contenen filosofia”, es tan absurd com dir, per exemple, que “el món conté filosofia”» (VIA: 1902, 484). Per tant, Via i uns altres valoren l'obra de Wagner en clau exclusivament musical, sense cap altra perspectiva que no siga estrictament l'artística, i deixen al marge qüestions filosòfiques a les quals, a més, se'n sumen les exaltacions religioses. No obstant això, el que hom no qüestionà és el caràcter universal i simbòlic de l'obra wagneriana: un camí encertat per a poder crear art modern on els sentiments i la voluntat és remouen a partir de l'abstracció i la universalització dels personatges simbòlics. La simbologia en Wagner es troba també en la pròpia música, i segons Miquel Domènech Español —un dels grans difusors i *parsifalistes*, si no el més gran dins la societat catalana— també «en el modo com Déu se n'ha servit per glorificar la Religió» (DOMÈNECH: 1902, 482).

Pel que fa a Wagner com a icona modernista, cal observar algunes qüestions per a situar-se. Una de les característiques d'aquest corrent era l'aspiració de crear un art internacional o europeu, la qual cosa s'evidencia dins l'obra del *gran revolucionari de la música*. Aquesta aspiració aperturista europea és, sens dubte, anhelada per un sector de la societat catalana. Pompeu Gener ho afirmarà rotundament en dir que «Donchs aixis ho volem nosaltres per la nostra Catalunya: seguir el moviment superior humà de la Europa y figurar en ella. Aquest es nostre ideal dins de la Patria» (1901:202). Wagner i la seua música, entre d'altres, són utilitzats com a referència del camí que cal seguir, prenent com a base el caràcter propi de la nació on s'ha nascut i cercant un enteniment comú per a tots els habitants europeus mitjançant llenguatges i experiències, en tots el àmbits, compreses i admeses per tots alhora.

Aquest plantejament d'un comú europeu partint de la cultura nacional catalana veu també en l'obra de Wagner un camí vàlid per a marcar la diferència dins la concepció espanyola de l'art. D'aquesta

manera es prefereix gaudir de les obres wagnerianes i apropar-les als catalans, en detriment de l'art que prové d'altres parts de l'Estat espanyol. Es deixa de banda, doncs, la idea d'uniformar les cultures peninsulars i es reivindiquen les diferències prenent com a exemple el cas alemany. Joan Massana ho exemplifica en la revista *Joventut* quan fa una ressenya de la traducció, el 1901, de la *Tetralogia* al català:

Tanquem el ulls un moment per'assaborir l'ideal d'una germanor entre'l pensament wagnerià y la ferrenya parla de nostra patria puig poch ó res pert en vestirse ab las galas del nostre idioma una concepció que tant s'avé ab nostre modo de pensar y d'ésser [...] El català, com també la nostra música popular, s'assemblan més al alemany y són més propias pera rebre tractaments d'altura que cap altra de las llenguas meridionals [...] Y finalment, constituïria la proba més gran de la ductibilitat musical del català, y la demostració més seria de la possibilitat d'establir un veritable drama musical en nostra terra, ben diferent del centre y del sur d'Espanya, hont mai passaran de «zarzuela grande» (MASSANA: 1901, 769).

Aquest afany per catalanitzar l'obra de Wagner provoca entre d'altres coses el naixement de l'Associació Wagneriana de Barcelona, de la qual en parlarem aviat. És important per als promotors d'aquesta iniciativa fer arribar l'obra wagneriana al gran públic català. Traduint les seues obres posen a l'abast de tothom la part filosòfica que atribueixen a les creacions de Wagner. Naturalment, no podem dir que tot el moviment wagnerià fou unànim per al gros de la societat catalana, i molt menys pel que respecta a la seua associació amb l'art català. L'existència de detractors, fonamentalment pel que fa a aquest darrer aspecte, ha estat sempre latent.¹⁰¹ S'opera contra actituds que intenten modelar i formar una societat des d'una visió paternalista. En aquest sentit és rellevant llegir, ja el 1892, veus autoritzades que denunciïn aquesta pràctica. Joan Brossa i Roger des de *L'Avenç* escriu:

¹⁰¹ Com és el cas de Josep Pla, que el 1948 escriurà textos de duríssima crítica contra Wagner i la seua creació, «un gran músic que en el millor dels casos pot ésser, en aquestes latituds, considerat com un enorme enemic» (PLA: 1977, 176).

A Barcelona el wagnerisme s'ha agafat com lema d'una bandera qu'a la llarga seria pernicios a l'art en general i a la musica catalana en particular. El desitj dels que no tenim cap fanatisme particularista és de que se'ns dongui a coneixe les obres classiques que puguen educar-nos a tots: al gros public, als critics i als periodistes. Però quan aquesta obra de catedra s'agi complert, vinguen les obres modernes, sense distinció d'escoles ni nacionalitats, puix tenint un gust format, ens servirà per norma a fi de judicar sensatament tota classe d'obres. Segurament qu'a-les-hores no es necessitarà cap autoritat consagrada per dir al public lo qu'és bo; i si per cas la musica de la terra ve amb una innovació revolucionaria, benvinguda siga. (1892, 314).

Des de la perspectiva global que ens dona el temps, és vertaderament singular la controvèrsia que hi va arribar a generar una forta personalitat com la de Wagner, així com també l'adscripció al modernisme i la quantitat ingent de tinta que ha vessat fins al moment. Semblava una influència passatgera, fruit d'un moment aperturista de Barcelona —i també en menor mesura Madrid—, però l'ombra del compositor de Leipzig, la seua estètica i la seua música són llargarudes. En aquest context s'han de situar, com s'ha assenyalat, la creació el 1901 de l'Associació Wagneriana de Barcelona i l'Associació Wagneriana de Madrid deu anys després. L'àmbit barceloní sembla que va ser el més actiu, encara que trobem també puntualment diferents associacions —de desigual entitat— consagrades al nostre protagonista. A més, com ja s'intueix, la recepció de les obres de Wagner al si de les entitats catalanistes ha estat motiu d'estudi i atenció pel que comporta de model alternatiu a l'espanyol, farcit de tòpics en aquell moment històric concret (FERRÉ: 1998, 89). Com afirmarà categòricament Muntané «En el moment de la seva expansió al nostre país, el wagnerisme era percebut, més enllà dels seus valors intrínsecament artístics, com una proposta de progrés i de llibertat» (2001, 73).

Encara que 1913 por considerar-se com el punt culminant de la influència de Wagner al si de la societat catalana, d'acord amb les directrius de l'esmentada associació i amb motiu de l'homenatge al compositor pel seu aniversari, el record i la presència del de Leipzig presenta un grau de pervivència notable. Una presència i encís que, lluny de cenyir-se a l'àmbit musical, estètic i filosòfic, transcendeix a altres manifestacions artístiques (TRENÇ: 1988) com la pintura, on la imatge

del compositor i les seues creacions és una constant al llarg de l'anomenada *febre wagneriana* (JIMÉNEZ: 2000, 54). El cinquantenari de la mateixa Associació (1951) i les posteriors converses mantingudes entre les autoritats locals i la direcció del Festival de Bayreuth mantenien la figura de Wagner prop de la ciutat (JANÉS: 1986, 107), encara que finalment el patronat pro Wagner fou dissolt malgrat l'èxit dels seus festivals al Liceu. El centenari de la seua mort va donar un nou impuls a la figura del nostre protagonista, com ho farà sens dubte el 2013 amb el bicentenari del naixement. L'atracció pel wagnerisme, encara a hores d'ara, continua estenent-se i consolidant-se en la nostra societat, i hi entronca fonamentalment en tres eixos o idees bàsiques: una nova posada en valor de la consciència de país, el retrobament de l'home amb la natura i la consagració de la vida per un ideal (MUNTANÉ: 2001, 73).

L'inici del wagnerisme va ser, no obstant tot l'exposat, complicat. Pel que fa als escriptors, músics, crítics i artistes en general, trobem igualment defensors aferrissats com a detractors igualment actius. Tanmateix, en iniciar-se la darrera dècada dels 90 del segle XIX, tot va canviar envers una irrupció de la *wagnerolatria*, fruit de la qual va nàixer l'esmentada Associació de la mà d'un bon grapat d'admiradors (MARFANY: 1983, 11). Aquesta idolatria del *geni de Baviera* no va ser, però, determinant per al moviment modernista en el nostre àmbit. Autors com Brossa, Cortada i Morera ho van ser, de wagneristes, però potser Rusiñol i Maragall —malgrat ser aquest darrer el primer traductor de Wagner al català— no ho van ser tant com tradicionalment se'ls suposava (QUINTANA: 1994). Camí del noucentisme, autors com Eugeni d'Ors, admirador del compositor alemany però amb una visió crítica i certament reticent, no era tampoc un model ortodox de wagnerià a l'ús (MARFANY: 1983, 14).

El cas de la recepció madrilenya de Wagner és similar a la catalana pel que fa a la preocupació per la difusió de la música del compositor entre el públic de la capital. Es tracta de similituds que també afecten a la presència d'un grup d'entusiastes admiradors, que alguns anys després que a Barcelona (el 1911), decideixen associar-se sota l'epígraf d'Asociación Wagneriana de Madrid. Alguns dels seus membres són significatius: el Duc d'Alba com a president, Valentín de Arín com a

vicepresident, Manuel de Cedra com a secretari i Arturo Saco del Valle, Conrado del Campo i José Maria Maraón com a vocals (ORTIZ DE URBINA: 2007, 18). Entre d'altres personalitats, en els llistats dels seus socis trobem compositors, directors i musicòlegs com Manuel Manrique de Lara, Félix Arteta, Miguel Yuste, Bartolomé Pérez Casas, familiars de Ruperto Chapí, Antonio Peña y Goñi, Jose Lassalle, Adolfo Salazar; metges com Gregorio Maraón, pintors com Agustín Lhardy o crítics com Félix i José Borrell (ORTIZ DE URBINA: 2007, 31-40): una associació heterogènia que evidencia una recepció determinada, com a cas únic, per la seua pluralitat. Ortiz de Urbina afirma categòricament que «Nunca antes ni después, en la historia de la música, encontramos un compositor con una repercusión cultural de tan marcado carácter multidisciplinar» (2003: 479).

València presenta, per la seua banda, un panorama heterogeni, molt personal, peculiar i *sui generis* en el qual podem enquadrar còmodament la personalitat polièdrica d'Eduard López-Chavarri Marco (1871-1970). Aquest compositor, pedagog, musicòleg, periodista i crític és la persona que més pot ajudar-nos a situar la recepció del moviment wagnerista a la capital del Túria. Preocupat per dinamitzar la cultura de la seua terra, especialment la musical per la seua formació, aquest intel·lectual lluitarà, al llarg de la seua dilatada vida, per una renovació i consolidació de la minsa activitat cultural valenciana (SANCHO: 2008, 159): un panorama musical dominat per l'òpera italiana i la sarsuela, on era certament urgent obrir un debat aperturista per fer entrar l'aire renovat que representaven els corrents estètics contemporanis europeus, on Wagner era —o havia estat fins ben poc— punt de referència incontestable.

Des d'aquesta privilegiada posició, López-Chavarri treballarà per acostar al gran públic, a més de l'obra del compositor alemany, les seues teories estètiques i filosòfiques. Igualment hi estarà notablement implicat el gran tenor wagnerià Francesc Viñas, amic personal del músic valencià. Amb tot i això, no pot dir-se que Wagner va triomfar incondicionalment a València, ni que hi tingués l'empenta i la incidència de les altres dues capitals. Malgrat la fidelitat del públic valencià i la popularitat de Viñas, el conservadorisme de l'ambient cultural valencià hi feia ben difícil l'èxit

sense reserves (SANCHO: 2008, 161). La crítica, però, va apostar des d'un primer moment per aquests nous paràmetres estètics i és en aquest context on trobem el nostre protagonista enfeinat entre els seus variadíssims i nombrosos afers. A banda de les traduccions de treballs monogràfic sobre Wagner dels més variats especialistes, de les abundants i agudíssimes crítiques i dels treballs de caire musicològic, López-Chavarri, com a músic que era, va escriure textos narratius impregnats d'un univers musical especial i específic com pocs altres escriptors valencians.

2. LA NARRATIVA DE LÓPEZ-CHAVARRI¹⁰²

Els primers assajos d'una narrativa en valencià tenen diferent fortuna i diferents trets. A un gruixut corrent de caire costumista se li oposa un altre, més prim, amb trets modernistes. Un modernisme, però, des de València i amb molts matisos. Entre els dos possibles vessants d'aquesta incipient narrativa valenciana, López-Chavarri se situa més a prop d'un corrent *modernista* que d'una estètica costumista (IBORRA: 1995, 57). Pérez i Moragon parla d'un «modernisme, sí, però des de *Las Provincias*» (1983, 18). Sense cap al·lusió ofensiva, s'hi refereix a una societat valenciana que tal vegada no podia oferir «sinó aquesta mena de modernisme conservador, que no volia ni podia arribar a les últimes

¹⁰² La narrativa editada del nostre protagonista, objecte d'aquesta aproximació, és constituïda pels reculls de relats curts *Armónica*, *Cuentos líricos*, *De l'horta i de la muntanya*, *Proses de viatge* i, finalment, *Estampas del camino y del lar*. Per la seua correspondència sabem que tenia uns altres projectes editorials que, en principi, no es van publicar mai, com ara *Gentes y paisajes levantinos* (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 37) o *Tierras levantinas* (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 160). Pel que fa als textos procedents de la premsa i dels de López-Chavarri originals, no s'ha fet cap tipus d'intervenció. Simbor ja ha assenyalat, en els criteris de selecció i d'edició de l'antologia on apareixen quatre dels *Cuentos líricos*, la dificultat que representa en molts d'aquests casos la regularització ortogràfica de les narracions primerenques (1986, 29). Siga com vulga, s'han consultat i utilitzat per a les citacions sempre les primeres edicions de les obres que no compten amb una edició completa posterior (*Armónica*, *Cuentos líricos* i *Flor de taronger*) i s'han fet servir les publicades amb posterioritat en el cas de *De l'horta i de la muntanya* i *Proses de viatge* amb introducció i edició de Francesc Pérez i Moragon (1983).

conseqüències del seu discurs: conservador i cronològicament retardat» (1983, 20). Un modernisme tardà, coetani del noucentisme a Catalunya, sense implicació ni suport social. Tots dos corrents tenien punts d'intersecció i, bé que a València la majoria de les temptatives es trobaven més a prop dels pressupòsits del corrent costumista, potser el nostre protagonista va ser un dels pocs exemples d'una bona comunió entre tots dos (CALAFAT: 1985, 53).

Però independentment de la seua adscripció personal al moviment modernista, qüestionada i matisada abundantment pels especialistes (PÉREZ I MORAGON: 1983; SIMBOR: 1987; IBORRA: 1995), el que sembla clar és la presència de Wagner en la seua producció, al costat d'unes altres referències musicals clarament vinculades a la formació musical d'en López-Chavarri.¹⁰³ La seua predilecció pel músic alemany és notòria i des de ben prompte afirmarà que per aconseguir reanimar l'esperit del teatre valencià era necessari desterrar l'òpera italiana i mirar cap a Wagner i el seu drama musical (DÍAZ I GALBIS: 1996, 31). L'associacionisme wagnerià també interessa el nostre autor, que es relaciona amb els elements essencials de la introducció de Wagner a Madrid i les Illes. En el primer cas, Félix Borrell animarà el nostre protagonista per fer els seus propis treballs al voltant de *Siegfried* en comptes de traduir els ja existents, concretament en aquest cas, del musicòleg i il·lustre wagnerià belga Maurice Kufferath (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 100). Tots dos el consideren una de les personalitats més adients per a fer-se'n càrrec, tant d'una cosa com de l'altra. No escatimen paraules d'elogi. El primer animarà López-Chavarri dient-li que «los wagnerianos se lo agradeceremos», mentre que el belga finalitzarà una de les seues cartes, signada a Brussel·les el 1896, dient-li

¹⁰³ En aquest sentit és important parlar també de les referències i vinculacions musicals dins l'obra de Vicente Blasco Ibáñez. Wagner estarà present també en moltes ocasions, no sols en el lèxic sinó també pel que afecta a l'estructura i continguts de les narracions. Per raons d'espai deixarem de banda aquest aspecte, sens dubte, complementari a l'obra del nostre protagonista. Vegeu la tesi doctoral i els articles d'Aída E. Trau i també Llobet Lleó, Enrique (2012): *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914* [Tesi doctoral en línia]. Universitat de València, p. 722-808. URL: <http://roderic.uv.es/handle/10550/23686>.

clarament que se sentiria honrat i tranquil alhora si la traducció dels seus textos foren al seu càrrec: una persona que «connaissez et aimez Wagner. C'est l'essentiel» (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 292).

3. REFERÈNCIES I CONTEXT MUSICAL EN *DE L'HORTA I DE LA MUNTANYA*, *PROSES DE VIATGE I ESTAMPAS DEL CAMINO Y DEL LAR*

De l'horta i de la muntanya (1916), una mena de «croquis de viatge» com assenyala Pérez i Moragon seguint el subtítol original de *croquis valencians* (1983, 28), és un recull de narracions que tenen el viatge com a nexa d'unió. Dedicada la seua primera edició a «J. Miquel Iborra, el meu company d'excursions», la publicació inicia la prestigiosa «Biblioteca València», dirigida per Miquel Durán i Tortajada, que preveu publicar «un volum cada dos mesos, esmeradament imprès i pulcrament presentat». Segons Iborra (1995, 61), és notòria la superació del nostre escriptor des del punt de vista formal, mitjançant una prosa nerviosa i treballada, tot establint-hi alguns dels trets característics del modernisme —com ara un toc emotiu d'una imaginació que pot arribar a la transformació fantàstica o la censura de la vida urbana. Més enllà va Calafat en les valoracions quan, tot seguint la recerca d'Iborra —publicada inicialment en 1975—, ens parla d'un «mitjà de descobrir la realitat i identitat d'un país» (1985, 54). Un gènere ja tractat des d'una perspectiva modernista per altres escriptors catalans (i que el nostre protagonista coneixia molt bé per les cròniques que anava publicant en *Las Provincias*), però que tornava a ser original per transitar un camí poc explorat pels autors valencians. «Els escriptors valencians han estat ben poc viatgers», sentenciava categòricament Pérez i Moragon en la introducció de la seua edició (1983, 21).

Pel que fa a les referències musicals, concretament, trobem des de les cançonetes populars de la primera narració —«cançons de l'horta» les anomena l'autor— fins a l'aparició de les bandes de música o el tradicional toc de la dolçaina i el tabal. Els exemples musicals de «La cançó de l'horta», independentment de la font d'inspiració i de la fidelitat a altres cançons preexistents, posen de manifest l'enorme inventiva i el

notable poder d'improvisació dels artistes populars.¹⁰⁴ Una mena de «salutació de la meua terra valenciana» —com diu l'autor— que inicia el recull i que continua amb unes altres referències bandístiques que n'ocupen la pràctica totalitat del tercer dels relats, «Músics i titeristes». Serem observadors privilegiats de les rivalitats ancestrals entre qualsevol «Música vella» i «Música nova» que podem trobar en molts dels indrets valencians: acurades descripcions d'una època en les funcions musicals de les bandes amb «uniforme blau, faixa roja i plomell blanc en dies de festa» (1983, 43). El seté dels relats, «La dansa més bella», és un homenatge a la música i la dansa tradicionals, a la qual segueix una poètica visió musical de la natura amb «fades i gnoms» en «Camí de les meravelles» (1983, 71) i «l'espasa de Sigfrid», que apareix en «Terres baixes», l'onzé text (1983: 80).

Un cas ben diferent és la narració que tanca el recull, una mena de drama rural anomenat «Flor de Taronger» amb el subtítol de «Fantasia de la Marjal Valenciana», que ha estat considerada com una novel·la curta.¹⁰⁵ Novament fan acte d'aparició les cançons del jovent que es comporten de forma semblant a les del primer relat. Es tracta d'estructures de versos heptasíl·labs susceptibles de ser cantats amb molta facilitat (FERRANDO: 2011, 115-16). Posteriorment hi apareixen la trompeta de l'algutzir «So Geroni» (1916, 128), la comitiva de «l'entrà de la murta» amb l'acurada descripció instrumental «després venia la música, no les músiques d'ara de molt de soroll i poca nota, sinó música fina, amb xirimíes, i violins, i bandurries, i flautes, i guitarrons, ¡mai, Jesus, quina dolçor!» (1916, 130), les constants aparicions dels inseparables dolçainers i tabaleters en tots els moments de la festa, la

¹⁰⁴ De les sis que apareixen al text, la darrera, «L'assot i la ferraüra / la ferraüra i l'assot, / fan la palla més menuda / si al rossí el porten al trot», es pot documentar en els cançoners amb les diferents variacions textuais habituals (SEGÚ: 1980, 466-467). En certa manera, estem davant d'una mena de literaturització dels cants d'arrel popular, pràctica que s'observa també en Valor i les seues *Rondalles valencianes* (FERRANDO: 2011).

¹⁰⁵ Diversos estudiosos, entre ells Pérez i Moragon, coincideixen en la poca fortuna de la inclusió d'aquesta narració —per raons d'estil i contingut— en el recull original. Per aquesta raó, l'exclou de la seua edició de 1983. Simbor la qualifica, fins i tot, d'«una mena de fullotó pseudocostumista» (1987, 112).

«xàquera vella»¹⁰⁶ o la tocata antiga de la processó» (1916, 139). Fet i fet, una narració impregnada d'ambient musical en essència.

Il·lustració 1: inici de *La xàquera vella* (SEGUI: 1980, 514)

Proses de viatge (1929) és un recull de narracions curtes publicat per L'Estel a València. Dedicat «als bons amics de *Taula*»¹⁰⁷ és, pel que sabem poc després, una publicació miscel·lània amb textos provinents de la premsa escrita —concretament trobarem alguns textos en castellà que són reproduïts en *Estampas del camino y del lar*— i d'altres sembla que originals o no inclosos en el recull posterior. No sabem la raó per la qual López-Chavarri va tornar a publicar uns el 1947 i d'altres no. Tampoc no sabem exactament si van ser traduïts per a l'edició o si van ser concebuts en castellà o en valencià originàriament.¹⁰⁸ Tant s'hi val: *Proses de viatge* és una publicació en valencià, i aquesta actitud de López-Chavarri no té gairebé precedents. Cal valorar-la notablement pel que representa.¹⁰⁹ Per

¹⁰⁶ Aquesta antiga i coneguda dansa és documentada en molts dels cançoners populars (SEGUI: 1980, 514). Ruiz de Lihory li dedica una extensa entrada en el seu *Diccionario biográfico y crítico*, encara que la versió musical presenta algunes variants respecte de les altres aparicions, bastants homogènies (1903, 162-164).

¹⁰⁷ Entenem que per a fer referència a la revista literària i progressista valenciana *Taula de Lletres Valencianes* (1927-1939). L'editor de L'Estel era el també escriptor i creador de la revista esmentada, Adolf Pizcueta i Alfonso. Vegeu Simbor (1986, 16) i Pérez i Moragon (1983, 16).

¹⁰⁸ Segons Simbor (1987, 110) els textos van ser escrits originàriament en castellà i, per tant, es trobem davant d'una traducció del mateix autor. Per a Pérez i Moragon, en canvi, cal fer una anàlisi de cada un dels textos per a establir una cronologia vàlida, cosa força complicada per l'enorme magnitud de la tasca periodística de López-Chavarri (1983, 23). Alguns textos que apareixen en les dues publicacions difereixen lleugerament en el contingut. S'hi observen retalls, algunes esmenes i petits retocs en la versió valenciana, fet que valida *a priori* la teoria de Simbor.

¹⁰⁹ A més, pel que es desprèn de l'afectuosa dedicatòria a la seua pròpia dona, Carmen Andújar, sembla que és la primera vegada que l'autor té una edició vertaderament

una altra banda, l'estil periodístic de López-Chavarri que podem apreciar clarament en aquesta publicació, i la seua profitosa evolució «a favor d'una concisió més gran, d'una frase més curta i d'una exactitud conceptual més afinada», és substancial (PÉREZ I MORAGON: 1983, 25). Com han fet palès alguns estudiosos, en aquest recull la presència modernista és molt qüestionable i podem parlar amb més propietat d'un icònic retorn a la natura «al pas del turista ben informat» (PÉREZ I MORAGON: 1983, 27). No obstant això, no deixa de ser interessant per al nostre objecte d'estudi; i la presència de l'ambient musical és suggeridor. Un cas notable és «La "Capella" de Manacor», text en què gairebé tot són referències musicals, així com la presència de «músiques militars» (1983, 115) i de la música tradicional al llarg de l'acurada descripció que en fa, de «La Festa del Corpus en Pollença». L'estada amb els pintors Mir i Rusiñol també hi propicien un vetllada operística —però aquesta vegada amb Puccini!— (1983:127) i una nova referència al *Walhalla* germànic (1983, 129), mentre que el pas per terres valencianes obliga a una reaparició de la música tradicional amb les «xirimies i tabals» (1983, 144). Hi trobem noves pinzellades de la funció social de les bandes, les cançonetes tradicionals com «Benimarfull / te gran orgull / pel poquet oli que cull; / mes si la collita erra / Benimarfull cau en terra» (1983,150) i, finalment, els «cants i balls d'antiquíssima data» (1983, 180).

Estampas del camino y del lar (1947) es va publicar també a València. Encara que no es tracta de narrativa en sentit estricte, el recull de treballs periodístics en *Las Provincias* al llarg de cinquanta anys (1897-1947) també presenta alguns trets musicals, els quals no podem passar per alt. Dedicada a la viuda del seu editor Federico Doménech i Muñoz, la publicació és prologada pel director del rotatiu valencià Teodor Llorente Falcó, fill del notable escriptor. De les dos primerenques crítiques que hi trobem, la segona és una vertadera anàlisi de la

acurada, amb un bon gramatge de paper, impressió i enquadernacions amb gravats «de luxe». En l'exemplar del fons López-Chavarri que es custodia a la Biblioteca Valenciana, la dedicatòria a què ens referim diu: «El primer llibre "de luxe" que m'han editat sia per la ben aymada Carmen, tot teu, Eduard»

wagneriana marxa fúnebre d'*El capvespre dels Déus*, amb il·lustracions musicals temàtiques incloses —i alguns errors en la tipografia—, publicada el primer de març de 1898 (1947, 15-18). En aquest article s'aprecia ja molta de la llavor de difusió de López-Chavarri respecte de Wagner, els seus pressupòsits i el «sistema», com l'anomena el nostre crític.¹¹⁰

Trobem referències musicals recollides en els diferents viatges, com ara la vella cançó «Vou verivóu / vou verivóu / sa riera corre / i s'aygo no's mou» d'un mariner a la coberta en «Estampas de Mallorca» (1947: 27-28), la descripció de la processó del Corpus a Pollença (1947, 37-41), el record de Chopin en diverses narracions i, a l'últim de la sèrie d'articles mallorquins, el tradicional i documentadíssim *Cant de la Sibila* (1947, 48). Dels seus viatges a Londres, farcits de referències musicals, també hi trobem constància. Novament bandes de música en la col·lecció *Estampas del camino* (1947, 72), les converses i els pensaments de Falla a Granada —amb companyia de Wagner, *of course*— o el mestre de capella Eduard Torres a Sevilla, que dona peu al nostre escriptor per a fer una glossa al voltant de l'orgue (1947, 84).¹¹¹ Menció especial mereix la veu de la seua pròpia esposa, la cantant Carmen Andújar, en els viatges pel Maestrat (1947, 105), els cants litúrgics, religiosos i de caire popular a la Verge de la Vallivana en any de sexenni, o novament Wagner tancant la col·lecció «Por tierras de Castilla» amb el suggeridor títol «El Santo Grial y la España de Wagner» (1947, 128-131). Molt curiosa resulta la referència a l'*aristón*¹¹² que «toca la jota de "La Bruja" en tiempo de vals-boston»¹¹³ dins «En las regiones del Riff» (1947, 137), l'acurada i

¹¹⁰ Precisament per acabar l'article, el nostre protagonista utilitza les paraules del seu amic «el eminente critico belga» Maurice Kufferath abans esmentades.

¹¹¹ L'orgue serà també una imatge modernista recurrent. Vegeu el conte «El organista» de Joan Santamaria dins Joaquim Molas (1995): *Antologia de contes catalans I*, Edicions 62, Barcelona.

¹¹² Instrument mecànic consistent en un disc o cilindre amb la transcripció de la música que, mitjançant un manubri, fa sonar les llengüetes metàl·liques o les cordes.

¹¹³ La coneguda sarsuela de Chapí. És tracta d'una variant anglosaxona del vals, més lenta i vinculada amb unes altres manifestacions pròpies de la costa est dels Estats Units d'Amèrica, en voga durant els anys 20. Els textos d'Eduard López-Chavarri ens aporten

completa descripció musical en «La fiesta en el café moro» (1947, 163-165) o una nova transcripció musical dins «Estampa de músicos y poetas populares marroquies» (1947, 174-179). Igualment interessant és l'article dedicat al «San Francisco de Asís de la guitarra», denominació amb la qual López-Chavarri designa Francesc Tàrraga, l'extraordinari guitarrista castellonenc de Vila-real (1947, 184-185).

Per acabar, en el darrer grup de textos recollits amb el nom d'«Estampas de Valencia» presenta treballs d'interés com el titulat «Lope de Vega, la música y Valencia» (1947, 192-199), «La alegría de la "donsaina" y el "tabalet"» (1947, 202-205), «La "tabalà de Santa Llusia"» (1947, 206-207) o «Els milacres», amb referències a la valencianíssima festa de Sant Vicent (1947, 214-165): també, com no, amb la dolçaina i el tabal com a elements protagonistes dins la narració.

4. REFERÈNCIES I CONTEXT MUSICAL EN *ARMÓNICA* (1904)¹¹⁴

Tal com rotundament assenyala Molas, «Per diverses raons, el conte o, almenys, el conte entès en un sentit ampli ha assolit a casa nostra un conreu excepcional i, en molts moments, ha estat un gènere narratiu per excel·lència». Raons polítiques i socials, juntament amb raons de tipus lingüístiques i finalment estètiques, van atorgar a aquest gènere la qualitat de ser oportú i adient en l'àmbit literari català (MOLAS: 1995, 5). Per la seua banda, Jordi Castellanos sosté que «El conte és un dels gèneres literaris que va rebre més fortament l'impacte de les novetats estètiques del Modernisme» i poc més endavant conclou que «El conte literari havia trobat la seua configuració formal en estreta relació amb una de les grans novetats del segle XIX, el periodisme, a través del qual arribava al públic» (CASTELLANOS: 1987, 5). Aquest és el cas d'*Armónica*: una mena de relats semblants al conte, ideals per mostrar al públic una realitat quotidiana amb una forta dosi poètica i fantàstica, de

molta informació de les diferents modes, instruments, costums i formacions musicals del moment.

¹¹⁴ Com que no presenta cap data concreta, alguns estudiosos l'han referenciada sense data. Per les diferents evidències que es mostren en el treball, sembla que la data de 1904 és la de publicació del petit recull. Totes les referències a l'obra apareixen, dins d'aquest treball, amb aquesta data de publicació.

la mà d'un home amb trets modernistes —però també costumistes— nascut de l'àmbit periodístic.

Es tracta d'un autèntic llibre de butxaca. Les seues reduïdíssimes dimensions fan d'aquesta primera publicació narrativa de López-Chavarri una petita joia. Encara que no hi figura en cap lloc la data de publicació, les il·lustracions —a càrrec de F. Gaztambide— datades el 1904, les cartes de l'autor i finalment la premsa històrica, corroboren aquesta data de publicació. L'establiment de la viuda de Rodríguez Serra, al número 10 del madrileny carrer de la Salud, en va ser l'impressor, dins la «Biblioteca Mignon», una col·lecció de més de trenta números, dels quals l'obra que ara ens ocupa és la 36. El seu preu era de 0'75 pessetes. Iniciada la col·lecció el 1899, «con sus diminutos y elegantes volúmenes en dieciseisavo alargado» (BOTREL: 2002, 61), va tenir segons sembla un notable èxit pel preu econòmic i, alhora, l'acurada edició.¹¹⁵ La premsa, pel que fa a aquesta difusió, aportà també el seu granet de sorra. En la secció «Boletín bibliográfico» de la *Revista Contemporánea* del 15 de juny de 1904 apareix ressenyat el recull com uns «articulitos musicales o a base de música», i aquesta aparició es deu, en bona mesura, a les relacions socials amb la capital del nostre protagonista.¹¹⁶ López-Chavarri no era un desconegut en els cercles modernistes madrilenys. Havia presentat al públic els seus estudis sobre Wagner, havia guanyat un dels certàmens convocats pel setmanari *Gente Vieja*, que dos anys abans proposava una enquesta sobre el Modernisme (LITVAK: 1975, 21-27, 1986; CALAFAT: 1985, 51-53; SIMBOR: 1987, 103), i a més, les seues cròniques i crítiques musicals el precedien. Tots aquestos elements van configurar l'estil personal de l'autor: «L'entusiasme, sensibilitat i coneixements musicals, d'una banda, i la prosa periodística, directa i concisa» (SIMBOR: 1987, 107).

¹¹⁵ No és l'única vegada que publica els seus treballs en aquesta col·lecció. El mateix any 1904 hi va sorgir una traducció d'una obra de Rusiñol amb el títol *Fulls de la vida* (CALAFAT: 1985, 49) del qual ens informa el mateix autor mitjançant la correspondència amb López-Chavarri a finals de 1903 (1996 II, 245).

¹¹⁶ *Revista Contemporánea*, 15 de juny de 1904, p. 755.

La dedicatòria a Santiago Rusiñol ens mostra directament les intencions narratives del nostre protagonista. *Armónica* està vinculada amb els sons harmònics dels instruments de corda, dels quals l'autor ens fa aquesta curiosa reflexió: «son pequeñas palpitaciones, algo así como sombra de sonidos. Pues bien, cosa parecida son las presentes historias musicales, y de ahí la razón de su título» (1904, 4). El primer dels harmònics «¡Per l'onor!...» és un relat que transcorre en el context del Certamen de Bandes de València i Wagner, com no podia ser d'una altra forma, no tarda massa a aparèixer. Tampoc no es fa esperar tot el conjunt de tòpics —i crítiques— possibles del món de les bandes ja assenyalats, als quals ara s'uneixen rivalitats, enveges, greuges comparatius, menyspreus, sorna, tradicions preestablertes (militars i clarinetistes en l'elecció dels directors), la descripció irònica de l'actuació en el Certamen, el *solo* comprometedor de «boticha» en Hamlet, etc. D'aquest primer relat, l'autor anònim de la ressenya en *Revista Contemporánea* observa que «abundan las notas cómicas bien observadas, porque en música, com en el billar, hay que conocer las *bandas*; y las bandas musicales en competencia, silvestres y clamorosas, las conoce perfectamente el Sr. López-Chavarri».¹¹⁷ El segon harmònic, «El professor», tot un seguit de crítiques a una societat burgesa —falsament diletant—, plena de tòpics, amant i seguidora de les modes; famílies acomodades que preparen les seues filles per a ser el passatemps de les vetlades familiars i socials... És una comèdia amb la crítica social com a referent i farcida de referències que ens situen en una època ben determinada.

El tercer harmònic porta per títol un gràfic: un triangle format amb tres estrelles o asteriscs, sense cap paraula. És tracta d'una referència directa a la música de Schumann¹¹⁸ i en certa forma, part d'un primer

¹¹⁷ *Revista Contemporánea*, 15 de juny de 1904, p. 755.

¹¹⁸ Schumann és un dels músics més admirats i coneguts de López-Chavarri, com ho palesen, a banda dels gustos personals, la traducció d'obres de l'alemany a càrrec del valencià (1996 I, 67, 160; 1996 II, 308). En el seu conegut recull amb *Jugend-Album*, op. 68 (*Àlbum de la joventut*), de 1848, tres de les 43 peces de la versió definitiva (21, 26 i 30) són encapçalades per aquest símbol, sense cap títol més. En un primer colp d'ull, sembla que podria tractar-se d'un símbol de tipus tipogràfic per separar les diferents peces sense títol, utilitzat per nombroses editorials, però l'estudi del manuscrit amb

intent de conjugar elements musicals directes amb el text, com posteriorment continuarà amb *Cuentos lírics* de forma més intensa, i que trobem, entre d'altres exemples, en *Oracions* (1895) del mateix Rusiñol (CALAFAT: 1985, 53). Es tracta, doncs, d'una altra crítica a la societat burgesa amb partitura de vals «a la moda» inclosa. Trobem també noves referències

Il·lustració 2: Fragment inicial del vals que apareix en el tercer relat d'*Armónica* (1904, 62)

a Wagner: el protagonista s'avorreix amb la música del de Leipzig i prefereix la italiana, imperant en l'època.¹¹⁹

anotacions del compositor genera dubtes: es tracta d'un signe intencionat de la mà de Schumann (JONAS: 1957). Dins d'aquest marc, doncs, i encara que en sabem molt poc fins al moment —i que en essència es tracta d'un concepte relacionat—, s'ha especulat en la possibilitat que es tracte d'un símbol que indica una emoció tan poètica i apassionant que no pot expressar-se amb paraules. En qualsevol cas, el més important és l'ús que en fan els seus admiradors o el paper que desenvolupa pel que fa a la referència directa al compositor alemany i la seua escola. En aquest sentit, és ben interessant el cas d'Enrique Granados (1867-1916), que amb un romanticisme tardà, altament expressiu i amb clares influències de Chopin, Wagner i el mateix Schumann, utilitza aquest recurs per a titular —sense fer-ho, és clar— la quarta de les seues *Escenas románticas* (1904), amb el matis agògic *Lento con éxtasis*. Curiosament, Granados i López-Chavarri fan aquesta mena d'homenatge el mateix any, però la correspondència entre tots dos, bé que abundant, no ens aporta més dades sobre aquest aspecte concret (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 220-229).

¹¹⁹ Schumann també en parla d'aquesta moda italiana imperant en el prefaci de l'edició del *Jugend-Album*, però justament a l'inrevés, per avisar precisament «de l'avoriment que desperta allò que en diuen melodia de l'òpera italiana».

El quart, «Carillón», tracta de la poètica i imaginària vida d'un vell rellotge. La música el du a recordar els seus bons temps, fins i tot, el wagnerià *Walhalla*... El cinquè i darrer harmònic, «Reconciliación», ens narra la tendra història entre Filín i el seu avi. L'avi emprava les estones d'oci tocant el cello, i la neta, que avorreix l'instrument que ha turmentat la seua infància, l'odia. La mort de l'avi, però, propicia l'encontre inesperat amb l'instrument i la seua reconciliació simbòlica que l'autor il·lustra amb un text de gran poesia:

Por un espontáneo impulso acercó su rubia cabecita al violoncello y le dió un beso. Al rozar los labios con las cuerdas, se produjo una pequeña vibración que desprendió de la sonora caja mil tenues armónicos, música suavísima que se oía en el silencio de la sala (1904, 95).

Juan Luis Esterlich, escriptor i amic personal de López-Chavarri, fa una *laudatio* crítica en una carta adreçada al nostre protagonista al març de 1904, especialment interessant per la poca informació de la recepció d'aquesta publicació que tenim fins al moment. Després de variades valoracions, fins i tot pedagògiques i didàctiques no exemptes de crítica, conclou afirmant que «El tomo en conjunto resulta muy bien y la ortodoxia musical recomendabilísima» (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 159).

5. REFERÈNCIES I CONTEXT MUSICAL EN CUENTOS LÍRICOS

Precedits per una poesia de Teodor Llorente, un pròleg de Santiago Rusiñol i amb il·lustracions de Fernando Marco, el 1907 es presentava la publicació *Cuentos líricos* a València, impresa per F. Doménech (entitat situada al carrer del Mar, número 65).¹²⁰ Del pròleg de Rusiñol (a la dona del qual va dedicada l'obra i en el qual es fa una

¹²⁰ És tracta, com podem veure, de l'equip de treball del diari *Las Provincias*. Federico Doménech Cervera va ser editor i propietari del diari fins a la mort, el 1924. Un dels exemplars utilitzats per a aquest estudi, amb una enquadernació posterior defectuosa — en què falta un dels dibuixos de Fernando Marco (precisament el que representa Wagner) —, és dedicat «A la Sta. Encarnació Griñó grata cantora de la meua *Llegenda* al Orfeó Català». Aquest exemplar és el que es conserva a la Sala de Reserva de la Biblioteca Central de la Universitat d'Alacant.

primera referència indirecta a Wagner i a l'adscripció al corrent modernista del nostre protagonista),¹²¹ cal destacar la insistència a fer palesa una de les qualitats essencials per al pintor i escriptor barceloní: la llengua emprada per López-Chavarri. No dubta a cridar l'atenció sobre la rebel·lia —i l'encert quant a la transmissió de les emocions— que representa fer prosa «A València, ahont no més s'ha escrit en vers, ó en broma» i fer-ho com ho fa el nostre protagonista «en serio, en l'hermosa, y frescal, y oberta, y franca, y clara llegua llemosina» (1907, XIII). Amb aquest pòrtic, Rusiñol apadrinava significativament la temptativa d'una narrativa valenciana (IBORRA: 1995, 60). Teodor Llorente va mes enllà i suggereix, fins i tot, que el mateix Rusiñol va ser qui va induir el nostre escriptor a escriure'n (CALAFAT: 1987, 50).¹²²

Certament, molt hi devia tenir Rusiñol a veure en el procés si, com afirma Castellanos, va ensenyar molts escriptors a «prendre els elements costumistes, però no pas per donar-ne la tipicitat, sinó per traduir o descobrir-hi una sensibilitat i, amb ella, tot un món de suggestions més o menys imprecises i refinades» (CASTELLANOS: 1987, 17). En contraposició a *Armónica*, presentava més narracions amb més trets propis del modernisme, i hi destacava un *leitmotiv* genuí del corrent: la insensibilitat de la massa i el seu materialisme prosaic (SIMBOR: 1987

¹²¹ Diu Rusiñol, en el seu pròleg «Al lector», «Quan al seu poble casi no hi había wagneristas, ell n'era un, y ferm, y valent, y aquí caic y allí m'aixeco, anava predicant la doctrina com un peregrí del *Tannhauser*; y quan s'en van apoderar las orgas, ja casi tenía ganas de no ser'ne. Quan es va aixecar aquella bandera que vam comensar á dir'ne modernisme, ell va ser un dels "abanderados"; y ara que ja fins les planxadores, y els barbers, y les castanyeras, tenen tendes modernistes, ha dextat la senyera a casa y no més la trau els dies de festa» (LÓPEZ-CHAVARRI: 1907, XII-XIII).

¹²² Aquesta afirmació necessàriament ha de tenir-se en consideració. En primer lloc per l'estreta relació entre els tres autors, López-Chavarri, Rusiñol i Llorente; i en segon lloc, per les paraules del mateix López-Chavarri relatant les estades del pintor a València, amb una més que notòria influència, recollides per Josep Pla: «Rossinyol portà al nostre ambient d'art una palpitació nova: pintors i literats veieren somogudes profundament les seves concepcions estètiques i una nova espiritualitat sorgí a València. Descobrí perspectives, llums, temes i sobretot "hores de paisatge" que fins a la seua arribada no havien estat sospitats malgrat trobar-se allí». Després serà el propi Pla qui hi afegirà: «En la redacció de *Las Provincias*, el vell paper que Teodor Llorente ennoblí, trobà Rossinyol un refugi on escriví i llegí moltes coses als seus amics» (PLA: 1970, 472-473).

107). Tot i això, Simbor ha vist en la presència de la poesia de Llorente —acarnissat enemic de la tímida incorporació del modernisme a València— precisament un clar argument per a la no-adscripció al moviment de la gran majoria dels relats, que aquest autor qualifica de narracions construïdes sobre una base costumista. Així mateix, algunes de les idees que es desprenen del pròleg de Rusiñol —un autor amb semblant viatge ideològic i estètic a partir del canvi de segle— també avancen en la mateixa direcció (SIMBOR: 1987, 109-110).

Tot i tractar-se, com diu «Rata Sabia», d'un «llibre publicat a Valencia y escrit en valencià, en aquestos temps de transfusió y de integració regional, casi pot dirse qu'es un llibre de casa»,¹²³ convé destacar, no obstant això, que l'obra va tenir també un cert ressò a Madrid entre els crítics de l'àmbit modernista, com ho corroboren les ressenyes de José Francés al setembre de 1907 en *Renacimiento*¹²⁴ i la d'E. Ramírez en *Nuestro tiempo* un mes abans (CALAFAT: 1985, 57). La rebel·lia de què parlava Rusiñol, l'encert en l'ús de la llengua *llemosina*, no és, però, compartida per totes les persones de l'entorn del nostre protagonista. En una carta adreçada a López-Chavarri des de Palma de Mallorca l'estiu de 1908, Estelrich comenta aquest punt concret:

En lo que me inhibo es en una cuestion capital de tu tomo: ¿debiste mejor escribirlo en castellano? ¿Está bien así como está? Ni actuando de castellanista ni de catalanista, te aseguro que en vista de la pieza de convicción no me atrevo a dictaminar, no obstante el parecer de Rusiñol, que en este punto falla de plano (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 160).

Per tots aquests aspectes, els contes d'aquell primerenc recull són una bona mostra d'aquesta ambició literària major, on veiem caminar entre els textos l'humor grotesc, la ironia, el lirisme, la pinzellada impressionista, l'intimisme i, de forma notable, la presència de la música. A més, com assenyala Simbor categòricament «és un tret modernista l'amor a la música» (1987, 108); i, com també assevera l'amic Esterlich en

¹²³ Ressenya de «Rata Sabia» en el periòdic satíric *La Esquilla de la Torratxa*, 2 d'agost de 1907.

¹²⁴ En aquesta laudatòria ressenya es deté notablement en la figura de l'il·lustrador Fernando Marco. *Renacimiento*, 7, setembre de 1907, p. 381.

la carta abans assenyalada, «en cuanto tocas a lo de la música y todos sus arrequives y adherencias está siempre feliz» (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I,160). Formació i influència musicals que determinen fins i tot la forma del text, com en el cas de la «Sonata curta» que no passà desapercibuda a persones com Lluís Millet, el qual, en la *Revista Musical Catalana* (el butlletí mensual de l'Orfeó Català) ressenya poèticament:

Però la vera música dels *Cuentos* d'en Chavarri se troba en el fons de cada narració, en aquell lirisme penetrant que tot sovint fa humitejar els ulls, encara que a voltes vinga acompanyat de fresques rialles, de les olors de les roses y tarongers, y de «l'aturdiment de la pólvora y l'alegria dels estampits» d'aquells *Fills de moros*. Allò es música, fonda música [...] música que'ns portarà encara ab més intensitat que en els *Cuentos Lírics* la sentimentalitat especial de l'hermosa Valencia.¹²⁵

Deixant de banda referències puntuals que podem trobar al llarg de tota l'obra, com ara els «rigodons» i els «valse de salón» que toca el piano d'«Al balneari» (1907, 47), la referència al «solfeo» i a l'orguenet en «La cega del gos» (1907, 81-85), la divertida crítica a les dos «bandas de música» que martiritzen les oïdes del nostre protagonista en «Les festes del poble» (1907, 111) i l'acurada descripció dels següents i acompanyaments musicals,¹²⁶ la caixa de música de «Cuento de la nit

¹²⁵ *Revista Musical Catalana*, 43, juliol de 1907, p.153. D'aquesta nota biogràfica se'n fa ressò el mateix Millet, director de l'Orfeó Català, en una carta adreçada al nostre protagonista (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 393).

¹²⁶ Cal assenyalat que López-Chavarri situa molt bé les festes dels pobles de la Mariola, cosa que ens fa pensar que les coneixia directament, a més del coneixement poderós de les interioritats de les bandes. No obstant això, parla també d'acompanyaments musicals amb trompetes que poden ser deliberats per a situar el relat en un moment anterior, encara que també parla d'una visita pròxima en el temps, al voltant de 1906, a un poble de la Mariola que es relaciona amb Ayelo de Malferit (la Vall d'Albaida) pel fet que, entre unes altres coses, es refereix al poble com *Ben-ferit* per dotar-lo de major qualitat literària. Sembla que la família de López-Chavarri tenia vincles d'amistat amb Ayelo de Malferit, i que aquestes terres són per això presents en les seues obres literàries i periodístiques, i en les recreacions de la música tradicional. Ernest Martínez Ferrando, en aquell moment director de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, es fa ressò d'aquestes il·lustracions narratives en una carta de 1929, poc temps després que es publiqui *Proses de viatge* (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 366).

dels reys» (1907, 134), les «sonates joyoses» de «Fart el diable» (1907, 166), el piano de casa Donya Maria d'«El poble negre» (1907, 146) o les «cançons de la muntanya» de «Primavera humilda» (1907, 212), els vincles amb la música són molt variats i presenten diferents nivells d'incidència en l'estructura de cadascun dels relats.

En «El dumenge de les roses», el conte que enceta la publicació, trobem primerament les *albaes* que canten els fadrins (1907, 6). Es tracta d'una descripció plena de dolçor, de tendresa, d'aromes i de colors «en la mateixa bella desigualtat y en el mateix perfum de les taronjes» que desenbocarà en una cançó: «Baix la meua bresquillera / me vares dir qu' m volies; / y desde entonces el arbre / fa més dolces les bresquilles» (1907, 7). És aquest el tipus de relat que porta Francés a escriure «este libro manso, fragante, bondadoso, sonríe a páginas y a páginas se entristece», i que el fa afegir poc més endavant que «Chavarri es un formidable humorista. Se ha detenido en el borde del camino y mira pasar la vida».¹²⁷

«Sonata curta», com ja han assenyalat uns altres autors, mereix una atenció especial (IBORRA: 1995, 61; SIMBOR: 1987, 108). No sols el títol fa referència clara a una forma musical, sinó que els subtítols i fins i tot el dibuix de Marco que encapçala aquest conte tenen relació amb l'estructura tripartida de la qual pren el nom. I és una història d'amor, com ho és, en el fons, una sonata i les relacions que van establint els dos temes musicals.

Una presentació, un desenvolupament i una reexposició, que pot semblar idèntica, però que està en un altre lloc espai-temporal i tanca el desenllaç de la història. El text s'estructura en tres seccions *Allegro-Adagio-Presto* que, com la il·lustració, sembla ser una mena de *exposició-desenvolupament-reexposició* pròpia de la forma sonata, i de la qual la secció central presenta una major durada. La vinculació manifesta amb els tres matisos agògics és evident en el text, així com també la seua semàntica i l'estructura. Sembla que es tracta d'una mena d'inspiració que

¹²⁷ Ressenya de *Cuentos lírics* a càrrec de José Francés dins la revista *Renacimiento*, 7, setembre de 1907, p. 380.

l'autor aconsegueix mentre la notable pianista catalana Carlota Campins¹²⁸ toca música del període romàntic.

Il·lustració 3: gravats de Marco per a «La nit de's morts en un Teatro Principal» i «Sonata curta»

L'analogia amb la forma musical és recurrent al llarg de tot el conte: són dos els personatges com els temes fonamentals de la sonata, «son dos mirades que's creuen de sopte y tornen á buscarse y á fer brotar sa chispa misteriosa», de caràcter contrastant «homens forts, joves delicades, y velles tristes, e infants rulls, caminen de presa, emportats per la febra del viure, en l'angunia del instint que vol conservar la vida» (*Allegro*). També la secció «lenta» (*Adagio*) descriu un moment de serenitat, però de construcció, de desenvolupament d'aquest contacte ja establert entre els dos enamorats. L'ús deliberat de termes com «vibració», «orquestra», «acort» o directament «música» ho palesen (1907, 39). En aquest sentit es mou també la darrera secció (*Presto*) on «el cor bat més apresada y la sanch canta en les venes el himne joyós de l'alegria». La sensació de conclusió, de cadència i de desenllaç en certa

¹²⁸ Carlota Campins i Pigrau va tenir una estreta relació amb els cercles modernistes catalans, molt especialment amb l'Associació Wagneriana de Barcelona, patrocinadora d'alguns dels seus concerts i audicions. Vegeu *Catalunya*, 7, 15 d'abril de 1903, p. CCCXIX-CCCXX; *Catalunya*, 30 de maig de 1905, p. 61; *Catalunya*, 15 de març de 1907, p. 62-64 o *La Catalunya*, 50, 12 de setembre de 1908.

manera, la trobem en la reiteració final de les paraules: «un sol acord formen els sospirs, un sol ritme baten els cors, una sola nota se sent quan restalla el primer bes d'amor» (1907, 39-40). Fins i tot, anant una mica més enllà, la mateixa distribució dels paràgrafs en el text ens suggereixen una mena de coda final en la primera i en la tercera secció, i una forma musical tripartida (com una sort de tema-variacions i breu coda) en el *Presto*.

També d'estructura tripartida i de forta vinculació amb la música és «Visita».¹²⁹ La desitjada hora de gaudir d'una audició privada a càrrec d'una anònima pianista i la desafortunada aparició en escena d'una visita sorollosa i xerraire és el tema del conte. La primera de les seccions del text ens parla de les virtuts de la pianista i el seu instrument. Fa novament menció expressa a compositors com Schumann i Chopín (SIMBOR: 1987, 108) i adjectiva la pianista comparant-la amb una «harmonia reposada, un acord de Schumann» (1907, 70). La visita, «una senyora magra, verda, en posat de riquesa; el sombrero, que se li cau al costat, y porta en ell unes plomes qu'es mouen en grotesch ritme», que treu un tema de conversa darrer d'un altre com una mena de soliloqui, pren ara el paper de la pianista —«la fada rossa»— i interpreta també una sonata, però en aquest cas és la «sonata del dimoni» (1907, 72). La darrera part del conte, que es tanca amb una secció contrastant amb la primera però d'igual extensió, ens mostra ara un inquietant piano «overt, mut, y la renglera de tecles semblava boca que reia ensenyat les dents burlones» (1907, 73).

El sinistre «acordeó» protagonista d'«El malhumorat de casa», que esglaiava l'infant i el portava a adjectivar els seus intèrprets com

¹²⁹ Es tracta d'una nova crítica a la burgesia valenciana. En aquest sentit és, com d'altres, molt prop dels seus postulats contra la vulgaritat, reeixit tantes vegades al llarg dels escrits de l'època, però de forma molt concreta en la resposta premiada a *Gente Vieja* en 1902, abans esmentada, en què diu: «El modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad» (LITVAK: 1975, 21-22). Sembla que a partir d'aquest any concretament, especialment en la producció de Rusiñol i la seua *Auca del Senyor Esteve*, aquesta burgesia deixa de ser tan durament criticada (SIMBOR: 1987, 110). Vegeu també Pérez i Moragon (1983, 18).

«Sarasates o Malats del buf» —fent referència als coneguts intèrprets— és una bona mostra de tema musical únic per a un conte. També trobem referències directes a Wagner amb aquella estrambòtica versió del preludi de «Lohengrin» per a un conjunt d'acordions que fa exclamar al nostre escriptor allò d'«el Sant Graal els ho perdone» (1907, 102) després d'haver observat una «unflor d'aire líric, un citrato de sonidos, una magnesia en si bemol efervescent, administrada a alta dosis» (1907, 103). També podem observar una part de crítica sarcàstica en la descripció i les valoracions que apareixen dins «Principi de temporada»: una «temporada rural, mil vegades més atractiva, mil vegades més sincera que allò dels teatros de capital ahont tots son primers de tot» (1907, 142). Trobem, a més de la descripció física del teatre, la de la música d'aquell dia de funció. Es tracta d'una descripció irònica i punxant de totes les vicissituds i problemàtiques pròpies d'un espectacle amb un modestíssim pressupost: cantants com el baríton que canta allò de «Recuerdo yo que en mi niñez crucé las olas de la mar...» (1907, 145), la tiple de Conservatori o l'elegant públic de les llotges i butaques que no aplaudien perquè «saben lo que era *buen tono*, y no aplaudía ningún, pues això no fa de *lujo*» (1907, 146).

El cas de «Lo ball dels Nanos és notable, no solament per la gran quantitat de referències musicals, sinó també per la presència gràfica. Es tracta d'una acurada descripció de la intervenció dels *nanos* en la tradicional processó del Corpus de València i «Un homenatge al esperit valencià de D. Teodor Llorente» com s'assenyala a l'inici del relat (1907, 153). Una breu referència al «so del tabalet y la donsaina: eixos dos instruments que, al sentir'los, s'eixampla el pit, el cor bat més apressa y l'alegría s'escampa per tot el cos»¹³⁰ inicia la descripció dels *nanos* «que ballen pausadament, tocant les castanyetes» (1907, 154). A la representació gràfica de la partitura —amb alguns errors d'impressió per cert, dels quals se'n fa ressò Joaquim Nin en la correspondència amb el

¹³⁰ López-Chavarri finalitza el conte amb la utilització, novament, d'aquesta sentimental descripció de la parella per excel·lència de la música tradicional valenciana: la dolçaina i el tabal.

nostre protagonista— acompanya una descripció de les evolucions que acompanyen la música.¹³¹

Igualment sorprenent és la història del bombista solitari —el darrer supervivent, «el majestuós y olímpic bombo»— del rosari de músics d'aquell poble menut, prop de la serra de Mariola. Es tractava d'un fòssil vivent d'una antiga banda, ja extinta pel servici militar, on en uns altres temps els components «tocaven peses ben apropiades: el clarinet, y el fagot, y el saxofó, y les flautes, y tots, deixaven ecos qu'encara que foren de polques ó de mazurques, tant se fa: allí's tornaven seriós, y al compás de tot anaven» (1907, 168). La tragèdia final del bombista, la personificació reiterada del bombo amb vida pròpia i la imatge mateixa d'un instrument i instrumentista mítics en la quotidianitat de les bandes, fan d'aquest conte una narració deliciosa.

En «Fills de moros» trobem les cançonetes, serenates i albaes que li dedica el desvergonyit Micalet a la filla de l'alcalde Malasanc «en el guitarreo necessari», amb lletres tant suggeridores com «Marieta, Marieta, / eres la flor del jardí...» o «Siñor alcalde matjor, no prenda usté á los ladrones, / y deixe qu'á Marieta, li digam estas cansiones» (1907, 222). En els records «En la "Caseta Blanca"» —sembla que del propi compositor a la caseta del poeta Josep Aguirre a Bètera (1907, 235)— trobem aquesta vegada una referència directa a Beethoven i la seua sonata *patética*, concretament al seu segon temps, que el nostre protagonista interpreta a l'harmònim¹³² i que no dubta a qualificar com a «andante sublim» (1907, 240), o la interpretació pública que en fa de Schumann al capvespre. Tanca la narració una de les habituals personificacions dels instruments musicals, quasi màgiques, dient-nos que «encara

¹³¹ Henri Collet agraeix el 1934, des de París, les indicacions pel que fa al *Baile de los enanos*, que va permetre ballar amb més propietat la neboda del famós pianista i compositor lleidatà Ricard Viñes (Elvira Viñes Soto) a la Sorbona (LÓPEZ-CHAVARRI: I 1996, 124). Joaquim Nin adverteix el nostre escriptor d'algunes errades musicals i ortogràfiques en les pàgines de la primera edició de l'obra (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 II, 56).

¹³² En aquell moment l'harmònim era també un instrument vinculat a l'Escola de Viena per les seues transcripcions de cambra d'obres orquestrals. En certa manera, es tracta d'un nou tret germànic en voga a les primeries del segle XX.

l'harmònim sospirava y pregava, y sentia» ja entrada la nit, «Quan tot callava y la nit ens dóna el seu bes consolador» (1907, 244).

També trobem la tradicional interpretació d'himnes escolars dins «El centenari del gran home» (1907, 254). López-Chavarri ens mostra una grotesca descripció de l'assaig general amb la concurrència dels músics (1907, 255). Tot el procés dels protagonistes queda reflectit en el text: els patiments, la por i la sorpresa dels cantants en el seu aprenentatge, la música municipal amb «els seus trons de bombo y platillo y en el seu buf ensordidor», el maleït himne «que se'ns havia tornat instrument de tortura [...] i la passejada interminable pels carrers, aplaudiments i senyors amb levita... però «¿Y el *himno*?» (1907, 254-263). Finalment la narració arriba al trist desenllaç: l'oblit de la composició i la frustració que genera en els pobres xiquets que tan acuradament l'havien preparat.

Dins de les referències estrictament wagnerianes trobem també la que fa el nostre escriptor a «les boires per ahon cavalguen les walkyries» en «La dama del tren» (1907, 180). Més tard, en el conte «Fills de moros» se'ns presenta l'alcalde Malasanc «que tenia un bastó en borles com si fora un Wotan imperant desde el seu *Walhalla* municipal, rodejat de walkyries en escopeta y de guerrers en gorra galonejada» (1907, 220) o la descripció de les festes majors on, la nit de focs:

Davant del Consistori tocava la serenata una banda de músics rurals en aquell uniforme d'Estat Major, grans plumeros al kepis, faixa morada y espadí al costat, ¡un espadí!, y ben brillant, pera matar semifuses y dirli'l *volapié* a Wagner.

Perque *executaven* aquella nit una fantasia de *La Walkyria*, ¡válgam el Nibelung!, que més semblava un poema snfónico descriptiu dels horrors de la digestió. Aquelles notes eren gorgomells; y en cónter de planys d'amor y cóleres divines, el buf dels cornetins, y dels trombons, y de les tubes, era tan fort com si anara a sortir per els canons de metall un diluvi de viandes; els fesols, y el vi, y els sigrons, y la botifarra, s'havien fet lírics del tot (LÓPEZ-CHAVARRI: 1907, 226)

«La nit de'ls morts en un Teatro Principal» és una narració extraordinària on Wagner esdevé un dels protagonistes directes. No obstant això, el conte s'inicia amb una nova referència directa a la música de Schumann, interpretada al piano pel mateix narrador «havent dinat»:

Kreiseriana, la coneguda col·lecció de vuit fantasies op.16.¹³³ Qüestions autobiogràfiques a banda, el nostre autor comenta:

Es música original, estranya del cert. Sembla l'esperit d'Hoffmann y el d'Edgard Poe, convertits en notes. Trovaréu allí burles de sarcasme; y sospirs apassionats sortint per boques d'espectre; y acords que son ales blanques de cisne; y notes que insistixen y miren y fascinen com el mirar d'un gnom (1907: 271).

Esperits d'Hoffmann i Poe convertits en notes, en sons immaterials que miren con els gnoms.¹³⁴ Aquesta admiració envers Schumann desapareix ràpidament en favor de la crítica aferriçada que en el fons és aquest relat. Una crítica que s'inicia amb els ja decadents conservatoris al servei d'una burgesia preocupada pel seu estatus social, on aquests fragments sublims de música han estat «jamay a l'alcans ordinari dels ordinaris mestres y senyoretas de Conservatori adozanat».¹³⁵ Finalment, però, l'atracció per la peça del compositor alemany queda al descobert de nou amb l'afirmació «Jo tinc especial predilecció per aquell'obra de Schumann: sempre hi trove horizons nous, més infinits cada volta» (1907, 272).¹³⁶ La narració transita des d'aquest moment el terreny de la fantasia psicològica dins el context d'un

¹³³ Inspirades per l'*alter ego* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, el mestre de capella Johannes Kreisler, protagonista d'alguns dels contes de l'escriptor, jurista, dibuixant i caricaturista, pintor, cantant i compositor alemany. Publicada el 1838 amb el nom de *Fantasies per a piano*, la partitura és dedicada a Chopin. Tradicionalment es considera una de les composicions més dramàtiques i fantàstiques de Schumann, com les narracions que la van inspirar. Els relats fantàstics d'Hoffmann han influenciat uns altres escriptors com ara Allan Poe o el primer Dostoievski i entenem que per aquesta raó, el nostre escriptor ens parla de l'americà.

¹³⁴ López-Chavarri s'havia definit, ell mateix, com un «gnom sense barba» (PÉREZ I MORAGON: 1983, 10). El terme *gnom* hi és present en algunes ocasions més.

¹³⁵ En certa manera es tracta d'un tret autobiogràfic, ja que la seua formació musical va venir per tradició familiar en un primer moment. No obstant això, posteriorment va ampliar la seua formació musical en centres i magisteris oficials i cal tenir present, finalment, que va ser des de 1903 catedràtic d'Estètica i Història de la Música del Conservatori de València.

¹³⁶ Encara que no ho podem saber amb certesa, és molt probable que el fragment al·ludit siga un dels dos *Sehr langsam* (núm. 4 i 6), concretament el número sis, verdadera essència de les *Phantasien für das Pianoforte* (JIMENO: 2011, 23).

somni, on el narrador explica les seues impressions i experiències. Experiències com ara una momentània obsessió en un passatge musical concret que, fins i tot, el fan escoltar paraules des del teclat: «els meus dits no feien sonar una melodia ¡sino's paraules! *Jo havia executat una frase humana*» (1907, 273).

Atret per l'estranya i poderosa força de la música, el narrador anirà al teatre i es trobarà una representació extraordinària del *Tenorio*. Acabada la funció i amagat al prosceni, veu com tothom abandona la sala fins que «el farol del conserge s'en aná fent fantàstica dansa: era l'ull roig d'un gnom» (1907, 275).¹³⁷ El mite de *Don Juan Tenorio*, l'obra per excel·lència de la nit de morts, és vincula clarament amb el plantejament psicològic dels relats d'Hoffmann, especialment en relació amb la situació espectral de «l'altre». En aquest sentit l'analogia és notable. En aquest cas, però, els convidats a la reunió seran «els mestres, els grans mestres de l'art, ferits, plens de talls» (1907, 276). Unes lesions produïdes per la massa materialista, insensible a l'art i la bellesa: una nova crítica que és la crítica per excel·lència de la prosaica vida quotidiana de la València de López-Chavarri (SIMBOR: 1987, 107).

La veu de Beethoven —i no la de Wagner com han assenyalat alguns autors en els seus treballs— que «prenint un vas, quedá en peu», en el seu brindis «amb un vas de llum de púrpura com el Graal de Wagner», ho farà ben evident.¹³⁸ Finalment, un gran «*calderón*» —símbol de la suspensió del discurs musical, «del quietisme pesant sobre les coses» dirà López-Chavarri— es formarà davant l'atònita mirada del narrador i Wagner, ara sí, sentència «Ahí está'l castic» (1907, 278-279). La visió s'esvaeix i amb ella tot el que comporta, però queda la penitència: «l'enorme *calderón* que deixaren els genis de l'art: vulgaritat y

¹³⁷ A més de la insistència amb aquest vocable en concret, trobem en les seues narracions un petit grapat de tòpics del modernisme literari (SIMBOR: 1987, 109).

¹³⁸ Encara que és una mica confús, la crítica i el posterior càstig el proposa i genera Beethoven en el seu brindis. Sembla que, com que López-Chavarri parla del «Mestre» en primer lloc, fa referència al Graal, als negres núvols del Déu wagnerià dels trons i les tempestes, Donner, i el fet que Wagner és qui assenjala la materialització de la condemna, autors com Calafat o Simbor han confós els dos compositors (CALAFAT: 1985, 54; SIMBOR: 1987, 107).

prosa infinites en les quals se castigava a unes gentes pereoses y apocades» (1907, 280).

Però si hi ha una narració dins el recull que es consagra en la seua totalitat al *colós de Bayreuth* és, sens dubte, el «Manual del wagnerista d'ocasió», que tanca la col·lecció de relats.¹³⁹ Es tracta d'una mena de decàleg en què el nostre escriptor, amb una dosi de sorna més que notable, descriu les regles bàsiques per a estar a la moda wagneriana:

Regles ben fàcils y a la ma de totes les intel·ligències pera poder anar allí ahon se vullga que's fasa o se desfasa música del famós Ricard Wagner, sense fer cap mal paper, podent passar per molt saberut en la materia encara que no se sapia res de solfa, y si m'apuren ni de lletra; dedicades especialment a'ls que no han pogut anar avant en aixó dels *sostenidos y rabets* de les *corcheas*; utilísima p'els critics musicals al us, p'els periodistas, qu'han de saber de tot, y p'els abonats a butaca en els teatros de l'ópera (LÓPEZ-CHAVARRI: 1907, 285).

Entre d'altres consideracions convenientment numerades, l'autor recomana aprendre ràpidament termes com *kapellmeister*, *leitmotiv* i *festspiel*, de clara relació amb el *geni de Baviera* —encara que no se'n sàpiga el significat—, com també menysprear sistemàticament els autors operístics italians i, fins i tot, els qui solament ho semblen pels seus cognoms. A Wagner se'l coneix pels adjectius ja utilitzats al llarg d'aquestes paraules i es deixarà de banda el concepte de *música del pervindre* —obsolet des de feia temps—, referint-se al *gran revolucionari de la música* com el Mestre «amb M de profeta» (1907, 286). Pel que fa a la filosofia, essencial com hem vist a l'inici del treball, ens informa de la necessitat d'aprendre el nom dels dos filòsofs essencials en la vida del de Leipzig: Schopenhauer i Nietzsche. La crítica musical —la mala crítica— també és representada en aquest *manual*, deixant ben clar que «quant menos entengues de música, millor: no saber-ne res es la primera

¹³⁹ El «Manual del wagnerista d'ocasió» va rebre les felicitacions d'artistes com els pianistes Joaquim Malats (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 351) i Joaquim Nin (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 II, 51), el director de l'Orfeó Català Lluís Millet (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 393) —que també assenyala la magnífica impressió que li dona *Proses de viatge* el 1929— o l'escriptor Apel·les Mestres (LÓPEZ-CHAVARRI: 1996 I, 390).

obligació del crític musical» (1907, 289). També se'n fa ressò del costum —en aquest cas obligatori— de posar els noms dels personatges de les òperes wagnerianes als fills dels admiradors, costum iniciada ja pel *colós de Bayreuth*, i per tant, de molt bon gust.¹⁴⁰ El vuitè lloc l'ocupa la malaltissa insistència de representar el *geni de Baviera* en la iconografia durant la *febre wagneriana* abans esmentada.¹⁴¹ L'obligatorietat d'una «peregrinació a la Meca: vull dir, al teatro wagnerià de Bayreuth», així com de fer-se tocar en l'enterrament la versió de banda¹⁴² de la marxa fúnebre de *Siegfried*, també hi és present (1907, 290). Finalment l'oració *Pare Wagner* tanca el decàleg de drets i deures que és aquest manual. Si en tot el text anterior es veien els trets peculiars que han caracteritzat la producció de López-Chavarri, en aquest cas concret, la ironia i el sarcasme emergeixen a flor de pell (1907, 291).

6. CONCLUSIONS

Wagner es presenta generalment com el creador genial del drama líric i aquest com l'obra total, on són representades i compendiades totes les arts des d'una perspectiva filosòfica i simbòlica. El seu art és referent d'un art europeu i, per tant, universal. En un moment aperturista, on el concepte d'art del de Leipzig és sinònim d'avantguarda del pensament, la crítica catalana, madrilenya i en menor mesura la valenciana s'apropen a la seua producció. I és en aquest context on trobem la tasca del nostre protagonista.

¹⁴⁰ Que trobarà en Blasco Ibáñez un continuador en sentit estricte amb el seu fill Sigfrido, també com son pare (i en certa manera com el mateix Wagner) vinculat a l'escriptura i la difusió periodística. Sigfrido Blasco va ser director i propietari del periòdic valencià *El Pueblo*, fundat el 1898 per son pare, des del 1929 fins al 1939. La mort de Félix Azzati, director del rotatiu, va desencadenar el seu traspass. Com veiem, l'àmbit periodístic i l'escriptura troba en aquest grup un nexe d'unió.

¹⁴¹ Es fa també, una vegada més, ressò de les modes, els costums, les filies i les fòbies de la *febre wagneriana*. Vegeu Trenc (1988) i Jiménez (2000).

¹⁴² Certament la música de Wagner va tenir en els darrers anys del segle XIX i els primers anys del XX un predicament notable. Alguns dels passatges del de Leipzig són veritablement molt adients per a la sonoritat de la banda —com ja hem vist en unes altres ocasions en els textos de López-Chavarri— que, no ho hem d'oblidar, es troba en un període d'esplendor i plena expansió.

Com hem pogut observar, gairebé en qualsevol narració de López-Chavarri la música és un element ben important i moltes vegades esdevé generador o determinant del discurs narratiu. Igualment, Wagner, com a icona modernista o solament com a compositor i pensador admirat, és present en la narrativa del valencià. Respecte de l'adscripció al moviment modernista, encara que de forma molt personal i amb un munt de matisos, sembla clar que va inspirar reculls com *Armónica* i *Cuentos lírics*. El caràcter interdisciplinari dels relats, i els seus vincles amb la pintura i la música escrita —fins i tot hi apareix notada en algunes ocasions—, així ho palesen. Sembla clar també que, com a bon valencià, López-Chavarri practica en els seus escrits, frescs i directes, la sàtira, la crítica i la ironia com a base del sa costum de riure'ns de nosaltres mateixos. La visió crítica de les bandes de música, la societat burgesa valenciana —utilitària i amb trets de vulgaritat notables per al nostre autor—, o relats satírics com el «Manual del wagnerista d'ocasió», per exemple, no poden entendre's d'una altra manera.

La voluntat explícita d'escriure en valencià i de fer-ho en moments ben difícils s'ha de valorar en la seua justa mesura. Cal tenir en compte que, fins i tot els textos traduïts, tenen alguna correspondència textual en valencià, anterior o posterior. El seu estil narratiu, marcat notablement per la doble condició de periodista i musicòleg, ens ofereix un munt de referències i contextos musicals a l'ombra de Wagner que avui, després d'un segle, encara ens resulten originals i suggeridors.

BIBLIOGRAFIA

- BOTREL, Jean-François (2002): «Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX», en Pablo ANDRÉS ESCAPA (ed.), *El libro antiguo español VI*, SEMYR - Universidad de Salamanca, p. 53-66.
- BROSSA ROGER, Joan (1892): «Societat Catalana de Concerts», *L'Avenç*, 10, octubre de 1892, p. 313-315.
- CALAFAT, Francesc (1985): «Eduard López-Chavarri i el modernisme», *El·lipsi revista de literatura*, 1, 1985, p. 49-58.
- CASTELLANOS, Jordi (1987): *Antologia de contes modernistes*, Barcelona, Edicions 62.

- DÍAZ GÓMEZ, Rafael i Vicente GALBIS LÓPEZ, Vicente (ed.) (1996): «Estudio preliminar», en *Eduardo López-Chavarri Marco, correspondencia* (2 vol.), València, Biblioteca Valenciana de Música, Generalitat Valenciana.
- DOMÈNECH ESPAÑOL, Miquel (1902): «La tessen en el *Parsifal* de Wagner», *Joventut*, 128, 24 de juliol de 1902, p. 479-483.
- FERRANDO MORALES, Àngel Lluís (2011): «La música en les *Rondalles valencianes* d'Enric Valor», *Itaca, Revista de Filologia*, 2, 2011, p. 103-117.
- FERRÉ I TRILL, Xavier (1998): «Estètica i ètica wagneriana en el si de les associacions catalanistes», *Revista de Catalunya*, 132, setembre 1998, p. 82-101.
- GENER, Pompeu (1901): «Avant sempre!», *Joventut*, 58, 21 de març de 1901, p. 201-203.
- GUAL, A. (1901): «El teatre popular», *Joventut*, 63, 25 de abril de 1901, p. 288-290.
- IBORRA, Josep (1995): *La trinxera literària (1974-1990)*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- JANÉS I NADAL, Alfonsina (1983): *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Editorial Rafael Dalmau.
- (1986): «La fascinació per Wagner a Catalunya», *Revista de Catalunya*, 1, octubre de 1986, p. 99-108.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes (2000): «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, 154, setembre 2000, p. 53-74.
- JIMENO REVILLA, Raquel (2011): «Johannes Kreisler y las ideas musicales de E. T. A. Hoffmann», *Jugar con fuego, Revista de musicología*, 6, agost-setembre de 2011. [En línia, <http://www.jugarconfuego.es/kreisler.pdf>]
- JONAS, Oswald (1957): «Jugend-Album, Opus 68. Faksimile nach der im Besitz des Robert-Schumann Museums Zwickau befindlichen Urschrift by Robert Schumann», *Notes*, vol. 14, 4, 1957, p. 612.
- LITVAK, Lily (1975): *El Modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones.

- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo (1904): *Armónica*, Biblioteca Mignon (XXXVI), Il·lustracions de Gaztambide, Madrid, Viuda de Rodríguez Serra.
- (1907): *Cuentos líricos*, València, Impremta de F. Doménech.
- (1916): *De l'horta i de la muntanya, croquis valencians*, Barcelona, Biblioteca Valenciana.
- (1929): *Proses de viatge*, València, L'Estel.
- (1947): *Estampas del camino y del lar (Cincuenta años de periodista)*, València, Las Provincias, Editorial F. Domenech.
- (1983): *Proses de viatge*, Introducció i estudi de Francesc Pérez i Moragon, València, Institució Alfons el Magnànim.
- (1996): *Correspondencia* (2 vol.), València, Biblioteca Valenciana de Música, Generalitat Valenciana [edició a càrrec de Rafael Díaz Gómez i Vicente Galbis López].
- LLOBET LLEÓ, Enrique (2012): *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914*, València, Universitat de València [Tesi doctoral en línia, <http://roderic.uv.es/handle/10550/23686>].
- MARFANY, Joan-Lluís (1983): «El wagnerisme a Catalunya», *Serra d'Or*, 281, febrer 1983, p. 11-14.
- MASSANA, Joan (1901): «La tetralogia en català», *Joventut*, 93, 21 de novembre de 1901, p. 769.
- MOLAS, Joaquim (1995): *Antologia de contes catalans* (2 vol.), Barcelona, Edicions 62.
- MUNTANÉ, Miquel-Lluís (2001): «La veu de Wagner dins la cultura contemporània», *Serra d'Or*, 499-500, juliol-agost 2001, p. 72-73.
- ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma (2003): *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [tesi doctoral en línia, <http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26883.pdf>].
- (2007): *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

- PENA, Joaquim (1900): «De música. Hermann Levi», *Juventut*, 16, 31 de maig de 1900, p. 249-251.
- (1901): «Bayreuth-Munich», *Juventut*, 83, 12 de setembre de 1901, p. 618-620.
- PÉREZ I MORAGON, Jaume (1983): «Introducció», en *Proses de viatge*, València Institució Alfons el Magnànim.
- PLA, Josep (1970): «Santiago Rossinyol i el seu temps», en *Obra completa de Josep Pla*, 14, Barcelona, Edicions Destino.
- (1977): «Contra Wagner» i «L'estètica de Wagner», en *Obra completa de Josep Pla*, 33, Barcelona, Edicions Destino.
- QUINTANA TRIAS, Lluís (1994): «Maragall, de Wagner a Mozart», *Serra d'Or*, 412, abril 1994, p. 91-93.
- SANCHO GARCÍA, Manuel (2008): «La obra de Richard Wagner en la Valencia musical de la Restauración (1876-1913)», *Archivo de Arte Valenciano*, 89, 2008, València, Real Academia de San Carlos de Valencia, p. 153-162.
- SEGUÍ, Salvador (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, València, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València.
- SIMBOR ROIG, Vicent (1986): *La narrativa valenciana (1900-1939) Antologia*, Alzira, Bromera.
- (1987): «Sobre la narrativa modernista valenciana: Eduard López Chavarri», *Caplletra*, 2, 1987, p. 101-113.
- TRAU, Aída E. (1993): *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez* [tesi doctoral], Michigan, Tulane University, UMI Ann Arbor.
- (2000): «Blasco Ibáñez y las artes», en Joan OLEZA i Javier LLUCH (ed.) *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998, La vuelta al siglo de un novelista*, *Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia* (vol. II), València, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, p. 899-903.
- TRENC BALLESTER, Eliseu (1988): «El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)», en Albert Manent i Josep Massot i Muntaner (ed.) *Miscel·lania Joan Gili*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 559-584.

VIA, Lluís (1902): «Quatre paraules i prou», *Joventut*, 128, 24 de juliol de 1902, p. 483-485.

ZANNÉ, Jeroni (1900): «Després de la tempesta», *Catalònia*, 5, 3 de febrer de 1900, p. 41-42.