

EL MÉTHODE DE CANT (1829) D'ANTONI FEBRER I CARDONA

El novembre de 2009 va veure la llum un nou volum de *L'Obra completa d'Antoni Febrer i Cardona*, col·lecció que, dirigida per Maria Paredes Baulida, resulta d'una iniciativa de l'Institut Menorquí d'Estudis, de l'Institut d'Estudis Catalans i de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Es tracta, en aquest cas, de la introducció i edició del manuscrit que Febrer i Cardona va intitular *Método de Cánt / Ó conservatóni de Música, / Contenint / Els principis del Cant, Eczerçicis per la Veu, / Solfèos trèts de las milloras obras antigas / y modérnas, y alguns Aires conforme / tots los mohiments y els diferènts Caràcters. / Traducció d'el Francès. / Mahò. / L'añ d'el Senòr 1829*. El document va ser localitzat a la Biblioteca Victory de Febrer de Maó (sg. II.26, BC:B418/C461) i fou catalogat per Maria Paredes amb el número 43.¹

El primer problema que s'esdevé en abordar l'estudi d'aquest document és que no s'ha conservat a la biblioteca de l'il·lustrat cap obra francesa amb aquest títol que pugui haver estat utilitzada com a original. Aquesta mancança, sens dubte, limita en gran manera les possibilitats d'estudi i contextu-

1. MARIA PAREDES, *Antoni Febrer i Cardona, un humanista il·lustrat a Menorca (1761-1841)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996 (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 49).

alització del manuscrit febrerí. És per aquest motiu que es va considerar imprescindible localitzar-ne la font original. Una recerca per diverses biblioteques franceses, que proporcionà els fruits desitjats, va permetre finalment revelar l'existència de cinc exemplars, repartits per diferents ciutats del país veí, d'un *Méthode de chant*, que ha resultat ser l'original emprat per Antoni Febrer². Es tracta del mètode de cant que va redactar una comissió de professors del Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París per a ús dels deixebles de la institució. Resulta significatiu que el nostre il·lustrat posseís una obra procedent d'aquest avançat centre docent que va canviar la manera d'entendre els ensenyaments musicals cap a finals del segle XVIII i començaments del XIX. El *MÉTHODE DE CHANT / du Conservatoire de Musique / CONTENANT / Les principes du Chant; des Exercices / pour la Voix; des Solfèges tirés des / meilleures Ouvrages Anciens et Modernes; / et des Aires dans tous les mouvements et / les Différens Caractères* va ser publicat a París l'any 12 (això és, el 1803 o el 1804).

La descoberta de l'obra original ha permès, en efecte, abordar el seu estudi i la seva contextualització. S'ha pogut determinar, per exemple, la seva autoria, cosa que hauria estat del tot impossible només a partir del manuscrit febrerí. A l'advertement que s'inclou a la primera pàgina del *Méthode*, s'acredita un dels membres de la comissió, el florentí Bernardo Mengozzi, traspassat molt pocs anys abans de la publicació del llibre, com l'inspirador dels ensenyaments exposats en el volum.³ La mateixa lectura del text reafirma aquesta idea: la tècnica vocal

2. Aquestes són les biblioteques on es troben i les seves referències: Bibliothèque Nationale de France, FB-2034, Tolbiac-Rez de jardin-Magasin. Bibliothèque Municipale de Dijon, 11453, CGA. Bibliothèque Municipale de Versailles, Holmès H 45, Fonds ancien 2. Médiathèque Elisabeth et Roger Vailland (Bourg en Bresse), FA 23250 Fonds ancien. Bibliothèque Municipale d'Orléans, C3450, Fonds ancien. Per a l'estudi que es comenta en aquest article, es van consultar els exemplars de les dues primeres biblioteques aquí referenciades.

3. «Il est convenable d'informer le lecteur que Bernardo Mengozzi membre du Conservatoire, enlevé trop tôt à la musique et surtout à l'Art du Chant, faisait partie de la Commission qui a établi la Méthode de Chant du Conservatoire. (...)»; puisqu'il a déposé, dans cet ouvrage, les principes qu'il avait puisés dans l'école du célèbre Bernachi, et qu'il les a appuyés d'observations excellentes sur

exposada al *Méthode* és clarament italiana, com així mateix són italians la major part dels compositors dels fragments musicals que s'inclouen al final com a exercicis per a la pràctica dels alumnes. Per altra banda, en els diversos moments en què el text busca recolzar-se en alguna autoritat, es recorre invariablyment a cantants italians. Certament, a través del *Méthode* es transmet a França tota la tradició vocal italiana desenvolupada al llarg dels segles xvii i xviii. De tots els membres que formaven part de la comissió de redacció de l'obra,⁴ molt probablement Mengozzi era qui més coneixements i experiència sobre la tècnica vocal italiana posseïa. Bernardo Mengozzi, cantant i compositor nascut a Florència entre 1754 i 1758,⁵ arriba a Versalles, com a component d'una companyia d'òpera italiana, l'estiu de 1787; des d'aquest moment, la seva carrera es desenvoluparia eminentment per territoris francesos.

Mengozzi no només va destacar com a cantant, sinó que també va reeixir en el camp de la composició. Es coneixen almenys onze títols d'òperes, *azzione teatrale* i comèdies líricoheroiques compostes per aquest cantant entre 1783 i 1799,⁶ algunes de les quals dignes de ser recordades, si més no per la

la bonne école italienne, et sur les vices qui se sont introduits, depuis quelque temps, dans l'art du Chant, même en Italie.

La Commission a ajouté le travail de Mengozzi, à la somme de connaissances positives qu'elle a réunies, pour la formation de cet ouvrage si important pour la musique.» *Méthode*, i.

4. Els noms dels membres de la comissió són els següents: Richer, Pierre-Jean Garat, François-Joseph Gossec, Étienne Nicolas Méhul, Pierre-Louis Ginguené, Honoré Langlé, Charles Henri Plantade, Guichard i Luigi Chérubini.

5. Les escasses dades biogràfiques que es reproduïen d'aquest mestre, cantant i compositor, són, en aquest aspecte, contradictòries. [François-Joseph] Férri, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de musique*, Paris: Imprimeurs de l'Institut, 1864, 86-7 i Michel Nouray, «Mengozzi, Bernardo». A: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 16. London: Macmillan Publishers, 2001, 430, afirmen que Mengozzi hauria nascut l'any 1758. Contràriament, a l'*Avertissement* del *Méthode*, s'indica en una nota a peu de pàgina que aquest autor va morir l'any viii, a l'edat de quaranta-cinc anys. Sense saber el mes, l'any viii pot ser el 1799 o el 1800. Tenint en compte aquesta informació, Mengozzi hauria nascut el 1754 o el 1755.

6. *L'isola disabitata*, *Les deux visirs*, *Un fait par amour*, *Au jourd'hui ou les fous supposés*, *Isabelle de Salisbury*, *Pourceaugnac*, *L'amant jaloux*, *Selico*, *Brunet et Caroline*, *La Dame Voilée* i *Les habitants de Vauclose*.

seva importància històrica. *L'isola disabitata*, per exemple, és considerada la primera òpera seria cantada a París en italià des que el 1662 es representés *l'Ercole amante* de Francesco Cavalli. També cal recordar, per l'èxit que van assolir en el seu moment, les obres amb text en francès *Isabelle de Salisbury* i *Selico*.

Una altra dada que s'ha pogut determinar arran de la descoberta de l'original emprat per Antoni Febrer és la seva data de publicació. Segons s'informa en el mateix volum, el *Méthode* va sortir a la llum l'any xii, és a dir, el 1803 o el 1804. Això significa que l'il·lustrat menorquí (la seva traducció està data da el 1829) va posseir un exemplar d'aquesta obra molt poc temps després d'haver estat publicada. Es demostra d'aquesta manera l'eficaç accés que Antoni Febrer, des de Maó, tenia als diversos focus culturals europeus.

Tot i que escrit fa poc més de dos-cents anys, el *Méthode* és una obra que encara avui conserva el propòsit per al qual va ser creada: instruir, des dels rudiments fins als conceptes més avançats, en l'art del cant. En efecte, el *Méthode* continua representant una eina perfectament vàlida com a guia per a l'aprenentatge de la disciplina vocal. Les dues primeres parts de l'obra, que constitueixen la primera secció del *Méthode*, tenen a veure, respectivament, amb el mecanisme de la veu (set capítols) i amb la pràctica del mètode (vuit capítols). Si la primera té un caire més teòric, centrant-se en què és la veu i com funciona, la segona posa èmfasi en qüestions pràctiques i relacionades amb la interpretació. Aquests quinze capítols són els que tradueix Febrer. Al llarg dels successius capítols que componen l'original s'intercalen diversos pentagrames amb tota una sèrie d'exercicis vocals que es proposen per a la pràctica de l'alumne. Una mostra que el traductor preveia que els seus lectors tinguessin a mà l'original francès està en el fet que aquests exemples musicals no hi són transcrits, sinó que es limita únicament a incloure una remissió a les pàgines corresponents de la publicació del *Conservatoire*.

La segona secció la integren un seguit de trenta lliçons de solfeig («*Solfèges de différens compositeurs, tan anciens que*

modernes) i vint-i-quatre àries operístiques (*«Choix des airs de différents caractères»*), que hauran de servir per posar en pràctica tot allò que ha estat exposat sistemàticament al llarg de la primera secció del *Méthode*. Aquest apartat musical, malauradament, no es troba al manuscrit d'Antoni Febrer. Un repàs dels diferents autors presents en aquesta secció ens donarà una primera aproximació dels interessos i gustos musicals de l'època en què va ser publicat el mètode. D'un total de quinze⁷, els compositors amb un major nombre de fragments inclosos al *Méthode* són Niccolò Piccini (1728-1800), Antonio Sacchini (1730-1786) i Niccolò Jommelli (1714-1744), tots ells, com es pot observar, desapareguts abans de la publicació del tractat de cant. Un estudi més aprofundit d'aquest tema, que no s'ha realitzat perquè excediria els límits de la introducció de l'edició que es presenta, permetria conèixer amb més detall i precisió els interessos musicals, si més no quant a l'òpera, a França entre finals del segle XVIII i primers anys del XIX. Si ens limitem al *Méthode*, s'observa que els tres autors amb més exemples són italians. Quant a la resta de compositors cal assenyalar que la major part d'ells tenen també la mateixa procedència. Aquest fet no ha de sorprendre si considerem que l'autor (o l'inspirador) del *Méthode de chant*, Bernardo Mengozzi, era italià, així com també ho és la tècnica vocal explicada en el text.

No és aquest el lloc per iniciar un estudi detallat sobre els diferents aspectes tractats en el *Méthode*, però sí que val la pena entretenir-se en un parell de qüestions. El capítol tercer de la segona part, *«De la vocalisation en général»*, dividit en cinc seccions, tracta sobre tot el que ha de saber l'alumne per vocalitzar correctament i proposa els exercicis que ha de prac-

7. Els autors de qui es presenten fragments al *Méthode*, o de qui d'alguna manera o altra s'esmenten àries que han de servir d'exemples per a la pràctica dels alumnes són: Johann Adolph Hasse, Leonardo Leo, Niccolò Jommelli, Pasquale Cafaro, Niccolò Piccini, Antonio Sacchini, Johann Christian Bach, Giuseppe Sarti, Domenico Cimarosa, Giovanni Francesco di Maio, Baldassara Galuppi, Tomasso Traetta, Christoph Willibald Gluck, Giovanni Paisiello i Giovanni Battista Pergolesi.

ticar. La secció quarta està dedicada a l'ornamentació. Pel que fa a l'*apoggiatura*, el *Méthode* exposa clarament com s'ha de cantar aquest tipus d'ornamentació: cal que l'interpret executi amb més força la nota ornamental que no pas la nota principal sobre la qual aquesta està associada. També indica quina duració ha de tenir l'*apoggiatura* i d'on ha de prendre el seu valor: *«L'Apoggiatura vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cet valeur est prise de celle de cette Note même»*.

Els mètodes musicals resulten interessants per a nosaltres perquè moltes vegades fan referència expressa a aspectes relacionats amb la interpretació. L'òbvia absència d'enregistraments musicals d'èpoques passades fa que resulti impossible (si més no, difícil) presentar, avui, recreacions històriques coherents de composicions antigues. Els músics, que coneixien perfectament el seu ofici, ja sabien com calia executar una partitura, una activitat que, per complicar més les coses, implicava una gran dosi d'improvisació. Moltes qüestions relacionades amb la interpretació no s'escriuen i es deixaven a l'albir dels mateixos intèrprets (que no sempre, tanmateix, tenien un provat bon gust musical). Un dels pocs testimonis que posseïm que poden donar-nos algunes pistes sobre l'estil interpretatiu d'una determinada època són els mètodes per aprendre a tocar instruments. Aquestes obres, dirigides als estudiants de música que volien esdevenir professionals, sí que havien de fer referència, en algun dels seus apartats, a qüestions interpretatives. La correcta recreació dels ornaments és un dels molts problemes que ha d'afrontar el músic actual que pretén fer revivre composicions del passat, i el *Méthode* aclareix força aquesta qüestió, que moltes vegades pot resultar difícil de determinar.

Un altre punt que cal, encara, considerar el trobem al capítol cinquè de la segona part; es titula *«Des divers caractères du chant»* i està dividit en una introducció i set seccions. A l'apartat introductori, molt breu, s'estableix el contingut: *«Nous enseignons simplement de quel style il faudra exécuter les agréments du chant, dans chacun des caractères que nous*

allons faire connaitre». Les set seccions es refereixen a com cal ornamentar els següents estils: el recitat, el *cantabile*, l'*andante*, l'*allegro* (aquí hi inclou el punt d'orgue i el punt de suspensió), l'*agitato*, l'aire sillàbic, el rondó i l'aire de dos moviments. Resulta interessant aquest capítol perquè ajuda a formar una idea de com s'entenia la interpretació operística al final del segle XVIII i al començament del XIX. La partitura no és més que una vaga aproximació de la idea del compositor. Moltes qüestions d'estil eren òbvies i no hi havia la necessitat d'annotar-les. Per altra banda, els cantants d'òpera tenien el costum, que podia adir-se o no amb les intencions del compositor, d'introduir en diferents punts determinades modificacions a la partitura. La interpretació, certament, tenia un important component d'improvisació. En el seu context això no representava una problemàtica especial: compositors, intèrprets i públic sabien com havia de sonar la música. Les dificultats apareixen quan, en els nostres dies, es pretén recrear una composició d'una època anterior i de la qual s'ha trencat o desvirtuat la tradició de la interpretació. Si només centrem l'atenció en la partitura, que, d'altra banda, és el document més fiable i precís de què disposem actualment d'una obra musical d'una època passada, ens mancarà una gran quantitat d'informació imprescindible per a una interpretació autèntica. És un fet que els cantants ornamentaven, seguint unes normes establertes i conegudes, les melodies que recreaven. El capítol cinquè del *Méthode* resulta de gran utilitat a l'intèrpret actual perquè li proporciona una valuosa informació que la partitura no inclou: la qüestió de l'ornamentació. Explica, encara que potser amb menys claredat i extensió del que seria desitjable, quan es permetia i quan es rebutjava la introducció d'ornamentacions en una composició.

El manuscrit d'Antoni Febrer és la traducció fidel dels quinze capítols que integren el *Méthode*. Al contrari del que es dona en altres ocasions, cal assenyalat que en el *Método de cant* l'il·lustrat menorquí no va incloure una introducció pròpia; tot el text, exceptuant un glossari que afegeix al final, és la traducció íntegra dels quinze capítols que componen la pri-

mera secció del *Méthode*. En cap moment del discurs Antoni Febrer inclou un sol comentari personal més o menys extens; fins i tot les abundants notes a peu de pàgina són també traducció de l'original. Només en moments molt concrets i gairebé sempre perfectament justificats l'il·lustrat afegeix o suprimeix alguns fragments. Així, per exemple, quan el *Méthode* dona el nom de les diferents veus en francès i en italià, a la seva traducció, naturalment, Antoni Febrer hi incorpora els termes corresponents en menorquí. Tampoc no inclou a la seva versió la nota 13 del *Méthode* (en el manuscrit de Febrer es passa directament de la 12 a la 14): està col·locada al títol del paràgraf tercer de la secció quarta «*Du trille*». És comprensible que no hagi traduït aquesta nota perquè es refereix a una qüestió de pronunciació francesa: «*Dans ce mot, les deux L sont dures et non mouillées, et doivent se prononcer comme dans ville*».

Deixant de banda aquests i pocs altres exemples més, en els quals l'autor es desvia lleugerament de l'original, la resta del manuscrit d'Antoni Febrer resulta una traducció fidel, i pràcticament literal, del *Méthode de chant*. Aquest fet no ha de sorprendre: tot i que per a l'il·lustrat menorquí la traducció era un exercici de recomanable pràctica per a l'aprenentatge d'una llengua estrangera, així com de la pròpia, en què calia aplicar-se per saber trobar, en l'idioma autòcton, la millor manera de reflectir les expressions foranes, l'autor insular, tanmateix, era partidari de sacrificar, si convenia, aquest valor didàctic de la traducció en favor de la fidelitat al text original. Antoni Febrer aconsellava, en efecte, la traducció literal.

Destaca l'apartat final en què l'il·lustrat afegeix, *motu proprio*, uns «*Termes de música en Francès o Italià, Explicats en menorquí, En el Método de cant o Conservatori de Música*». Hi apareixen en primer lloc, en francès, italià i menorquí, els noms de les diferents veus masculines i femenines, i a continuació trenta-nou termes (tots en francès, excepte dos en italià) explicats i traduïts al menorquí. Poden fer-se algunes marques referides a diversos mots continguts al glossari. Cal centrar l'atenció, en primer lloc, en la terminologia que pro-

posa per a les diferents veus: Antoni Febrer no preveu una diferència clara entre baríton i mezzosoprano. Totes dues veus són designades amb l'expressió «baix tenor». Seria comprensible la utilització d'aquest terme com a sinònim de baríton, però de cap manera es pot entendre quan es refereix a mezzosoprano. Una de les denominacions franceses que es donen al *Méthode* per designar el baríton és «*basse taille*» que, efectivament, podria traduir-se per «baix tenor». «*Taille*» és un mot francès que s'utilitza per referir-se a la veu (instrumental o vocal) de tenor; «*basse taille*» seria, doncs, la veu situada per sota del tenor, això és, el baríton. Per altra banda, el terme que el *Méthode* dona per denominar la mezzosoprano és «*bas dessus*»; aquí «*dessus*» fa referència a la veu superior, és a dir, a la soprano. «*Bas dessus*» és, en aquest cas, la veu que hi ha per sota de la soprano. No s'entén que Antoni Febrer proposi, per a aquesta veu intermèdia femenina, el terme «baix tenor» que, a més de no ajustar-se a allò que vol significar, es confon amb l'expressió que el mateix autor aconsella emprar per referir-se al baríton.

Un altre terme inclòs al glossari en què cal fixar-se és «*Attaquer le chant*». L'il·lustrat l'explica d'aquesta manera: «En menorquí es diu: Estacar el cant». Contràriament, al Diccionari Febrer⁸ registra el mot «estacar» com: «*Estacar. l'Attacher à un pieu. l'Ad palum ligare*»; es tracta, com es pot veure d'una traducció que no s'adiu en absolut amb el significat que en el text se li dona a la paraula francesa «*attaquer*». No obstant això, sempre que en el *Méthode* apareix el mot «*attaquer*», Antoni Febrer el tradueix per «estacar». Sembla, a la vista de la seva utilització i traducció en el *Método*, que l'il·lustrat menorquí hauria proposat per a aquest mot un nou significat que no havia consignat anteriorment al seu diccionari.

També s'observa alguna confusió, que molt probablement no sigui més que un error involuntari, en l'explicació de dos

dels graus de l'escala: la dominant i la subdominant. En la definició de la primera diu: «És la quarta solfa sobre la tònica», i en la segona: «És la quarta baixa de la solfa tònica». Aquí, clarament, les explicacions estan intercanviades: en efecte, la dominant és la quarta inferior de la tònica (o, expressat d'una altra manera, la quinta superior), mentre que la subdominant és la quarta per sobre.

Els interessos musicals de Febrer no s'acaben amb el *Método*; uns anys abans el trobem involucrat en la preparació d'una obra que tindrà una significació especial en la història de la difusió de la producció musical europea al nostre país. El 1807 tradueix, a partir d'una versió francesa, el text de l'oratori de Franz Joseph Haydn titulat *La creació*. Joan Vidal Seguí, basant-se en el manuscrit febrerí, elabora una reducció de la partitura del compositor de Rohrau per a solistes, cor, violí i guitarra⁹. Tot i que no es pot provar documentalment una interpretació a Menorca d'aquesta obra preparada per Vidal i Febrer, sembla força plausible pensar que aquesta recreació hagués, en efecte, tingut lloc en algun dels casalics de Maó. La ingent feina de traducció i transcripció que comporta la realització d'aquests manuscrits no s'emprèn, certament, sense que hi hagi un clar propòsit de presentar-ne finalment els resultats davant d'un públic. La mateixa naturalesa de la reducció (tota una orquestra queda limitada a un violí i una guitarra) fa pensar, per altra banda, que l'obra hauria estat destinada a un ambient privat. La recreació d'aquesta transcripció en un gran espai, com podria ser per exemple un teatre, no tindria gaire sentit. El so dels instruments, especialment de la guitarra, es perdria fàcilment i es faria gairebé inaudible (cal recordar que l'orquestra de Haydn resulta un complement de primer ordre per comprendre l'obra: una de les seves funcions principals és la de representar musicalment el que s'exposa al llibret). Si els instruments escollits van ser

9. Vegeu: Antoni Febrer i Cardona i Joan Vidal i Seguí, *La creació del món. Oratori de Joseph Haydn*. Introducció a cura de Xavier Dauí i Edició del text a cura de Maria Paredes, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.

8. Antoni Febrer i Cardona. *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí*. Edició crítica i estudi introductori a cura de Maria Paredes, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2001 (Biblioteca Filològica xlii).

precisament un violí i una guitarra és, molt probablement, perquè els autors coneixien un violinista i un guitarrista que podrien executar cadascuna de les parts. Aquí vénen a tomb les encertades paraules d'Enric Cabra quan diu que no es coneix «cap testimoni que confirmi que *La creació* va ser interpretada realment en una determinada sessió pública o privada, però la simple existència d'aquesta adaptació musical tan condicionada n'és un indicatiu segur».¹⁰

Aquesta adaptació de la partitura de Haydn és el testimoni més antic que es conserva, ara per ara, de la presència de *La creació* a Menorca. La gran popularitat que ja des de la seva estrena a Viena el 1798 va assolir l'òratori va fer que molt ràpidament es difongués per diferents capitals i ciutats europees. Si a Barcelona l'obra es va poder sentir per primer cop el 1804 (només sis anys després de la seva primera representació), el manuscrit de Febrer i de Vidal demostra que *La creació* fou coneguda a Maó almenys des del 1807 (nou anys després de la seva estrena). Aquests manuscrits posen de manifest clarament que, igual com va passar a Barcelona (i a d'altres ciutats), l'òratori de Haydn va arribar a Menorca durant la primera dècada del segle XIX, molt pocs anys després de la seva estrena a Viena, fet que ve a indicar que les terres insulars, al final del segle XVIII i als primers anys del XIX, estaven perfectament al corrent de les novetats musicals europees del moment.

D'entre l'extensa producció d'Antoni Febrer i Cardona, cal destacar aquests dos manuscrits de temàtica musical perquè representen una mostra de la seva variada gamma d'interessos. La música, certament, era una activitat que posseïa una remarcable presència en els ambients il·lustrats. Així, amb *La creació* Antoni Febrer contribueix a ampliar el repertori musical del seu temps, alhora que es converteix en un dels personatges que va ajudar a la difusió per Europa d'aquesta excel·

lent composició de Haydn. Per altra banda, amb el *Método de cant*, una obra amb un clar propòsit pedagògic, l'autor insular satisfà un altre dels requisits de l'ideari de la Il·lustració: oferir una sòlida instrucció per tal que la societat tingui més possibilitats de prosperar i assolir un major grau de benestar. *La creació* i el *Método de cant* no s'han d'entendre, doncs, com dues rareses aïllades dintre de l'obra d'Antoni Febrer; es tracta, ben al contrari, de dues obres perfectament inserides en el conjunt unitari i coherent que representa la producció del nostre autor, que, al seu torn, està clarament integrada en el context il·lustrat.

XAVIER DAUFÍ
Universitat Autònoma de Barcelona

10. ENRIC CABRA. «La traducció de *La creació* de Haydn feta per Antoni Febrer i Cardona». A: *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XXV Miscel·lània Jordi Carbonell. 4, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, 59-87.