

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]

Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)

Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 11-23

Revista Musical Catalana. **Dues èpoques, dos conceptes de contingut**

Jaume Comellas i Colldeforns

Director de la *Revista Musical Catalana*

Com és sabut, la *Revista Musical Catalana* té una història dividida en dues èpoques molt distants cronològicament i també pel que fa al context històric i al substrat socio-cultural.

La primera va del gener de 1904 al juny de 1936, a les envistes de l'inici de la Guerra Civil. De fet, les galerades del número de juliol estaven confegides, però finalment no van arribar a imprimir-se. I això ens indica, també, que la puntualitat en la sortida dels números no devia ser la millor virtut d'aquells anys, d'altra banda tan farcits justament de mèrits i qualitats transcendents.

La segona època va néixer el mes de novembre de 1984 i continua fins avui, amb un interregne que va del mes de novembre de 1990 al mes d'abril de 2006, en què, per un acord de col·laboració amb el canal dedicat a música clàssica de la Corporació Catalana de Radiotelevisió, va afegir el nom de *Catalunya Música* a l'original.

Resulta obvi que les realitats bàsiques —culturals, econòmiques, polítiques, et-cètera— que separen els, exactament, vuitanta anys que van de l'inici d'una època a l'altra són enormement distants i això, d'antuvi, ja ajuda a configurar les possibilitats específiques dels seus respectius continguts. Però compte, perquè és molt important: també eren radicalment distants els pressupòsits i idearis que van presidir les respectives posades en marxa, o el que és el mateix: la seva naixença i la seva renaixença o recuperació. Caldrà anar a pams.

Quan l'Orfeó Català, o el que és el mateix, Lluís Millet, decidí endegar la *Revista Musical Catalana*, l'entitat es trobava en uns anys joves d'una enorme vitalitat; en un d'aquests períodes en els quals encara no s'ha assolit la utopia i que, per això mateix, perquè s'està en un camí il·lusionat, tot es produeix amb una energia fluïda i imaginativa.

Recordem alguns dels fets més rellevants que va protagonitzar l'Orfeó els anys propers al del primer número de la *Revista*: èxit en la participació en el Concurs de Música de Niça (1897); embargament de la senyera per un procés pintoresc d'arrel fiscal, amb el consegüent ressò popular (1900); primera actuació al Gran Teatre del Liceu (1900); gira triomfal pel Migdia francès (1901); presència als funerals del doctor Robert i en un homenatge pòstum a Jacint Verdaguer (1902); primeres audicions de la *Novena simfonia* de Beethoven i de *Cap al vespre* de Richard Strauss (1900); estrena de *La mort de l'escolà* de Nicolau i *Pregària a la Verge del Remei* de Millet (1900); estrena de *La nit de Nadal* de Joan Lamote de Grignon (1902); primera audició de la *Missa pro difunctis* de Victoria (1902); concert amb l'Orquestra Lamoureux (1902); adquisició del solar on es construirà el Palau (1904); primera Festa de la Música Catalana (1904); col·locació de la primera pedra del Palau de la Música Catalana (1905); primera audició del motet *Vine, Jesús, vine* de J. S. Bach (1905); primeres audicions de *Jephtè* de Carisimi, *Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Alceste* de Gluck, *Idomeneu* de Mozart i *Els Pirineus* de Pedrell (1906); actuació en homenatge als diputats de Solidaritat (1906); actuació en el I Congrés Internacional de la Llengua Catalana (1906); primera audició de *Magnificat* i *Missa en si menor* de J. S. Bach (1908); inauguració del Palau de la Música Catalana (1908).

Són esdeveniments, entre d'altres, que mostren un moment de vida extraordinari, que es manifesta en la doble implicació: musical i social; aquella, a l'origen més exacte de l'entitat, i la segona, adquirida en un procés progressiu d'identificació amb el moment polític i cultural que vivia el país, amb la imatge paradigmàtica de l'eclosió del catalanisme polític i tot el que representava aquesta realitat. L'Orfeó Català, presidit en gran part d'aquells anys (1902-1910) per Joaquim Cabot Rovira, caminava amb pas ferm vers la concreció definitiva d'un mite que ha esdevingut la seva senya més identificadora, alhora amb una càrrega emotiva poderosa, arrelada i perpetuada en el temps. I, insisteixo, tant en l'accepció de referent cabdal de tota la vida musical culta del país com en la identitària, la mítica i la representativa genèriques.

Vuitanta anys més tard, l'Orfeó es trobava al bell mig d'un procés de canvi profund, o el que és el mateix, d'afany de ruptura amb l'ahir més immediat, i amb l'horitzó d'un demà radicalment nou. Un ahir significat en el pla artístic per un procés de pèrdua de protagonisme central com a instrument musical, consegüència, d'una banda, de la línia d'actuació endogàmica dirigida per Lluís Maria Millet —mai no va permetre que l'Orfeó Català fos dirigit per ningú que no fos ell—, i de l'altra, de la falta de renovació del model orfeònic del qual era la imatge emblemàtica —model esdevingut progressivament esgotat—, i també d'un gronxament excessiu en rutines de gestió anquilosades i caduques.

El suara esmentat protagonisme central pel que fa a manifestacions transcendents —ja sigui a capella o simfonicocoral— havia passat a les noves formacions de tall més cambrístic i de base social més inquieta i jove. Eren les noves corals —concepte que substituïa el d'orfeó com a referent dominant— que, sota el guiatge de directors joves, amb una notable preparació i amb una ambició i un dinamisme superiors, imposaven la seva empremta en l'ambient coral d'aquells anys. I també la seva sintonia amb el tarannà sociocultural i polític del moment. Noms com ara la Coral Sant Jordi d'Oriol Martorell, la Capella Clàssica Polifònica d'Enric Ribó, el Cor Madrigal de Manuel Cabero, la Coral Cantiga de Leo Masó i la Coral Càrmina de Jordi Casas illustren la nova realitat.

En el pla institucional, l'Orfeó Català havia caigut en un clar marasme, producte d'una dinàmica més cofoista que operativa, passivament emmirallada en un passat gloriós de retenció impossible quan la societat catalana s'encaminava cap a un tomb radical afavorit també per la fi de l'anterior règim. Per tant, la falta de sintonia amb els temps —concepte que cal entendre de forma molt oberta— abocava cap a un estat de paràlisi, tant en el pla estrictament musical com en el representatiu i mític.

L'assumpció de la presidència per part de Fèlix Millet i Tusell l'any 1978 suposà una ruptura radical amb l'anterior model, fet que en el moment en què va néixer la *Revista* ja havia comportat quelcom tan significatiu com el canvi de direcció artística de l'Orfeó de Lluís Maria Millet al seu fill, Lluís, en l'inici d'un procés de revitalització que contemplà alguna giragonsa i el fet insòlit que en el curs de deu anys, del 1978 al 1988, el cor tingués quatre directors, quan en els vuitanta-set anteriors només l'havien dirigit tres titulars: Lluís Millet, Francesc Pujol —aquest, en els anys anònims i sense activitat pública posteriors a la fi de la Guerra Civil— i l'ara mateix esmentat Lluís Maria Millet.

En el pla institucional s'havia donat relleu i presència a la celebració del norantè aniversari de la fundació de l'Orfeó —l'any 1981—, i dos anys més tard —el 1983— naixia el Consorci del Palau de la Música Catalana, que, amb la Fundació Orfeó Català - Palau de la Música (1991), es va convertir en gran part en ens definidor angular de la nova etapa de l'entitat i alhora en fita indicadora implacable de la fallida del model anterior.

El paper determinant en el Consorci de les principals institucions públiques del país —Generalitat, Ajuntament de Barcelona i Diputació de Barcelona—, encara que en principi es basava en la inajornable tasca de reforma de l'edifici —imatge emblemàtica ensem dels antics llorers i de la imperiosa necessitat de posada al dia —, instituí una nova dinàmica marcada per l'èmfasi en l'eficàcia de la gestió i en la vo-

luntat explícita de restaurar tant la parcel·la artística com la patrimonial —el Palau de la Música.

En aquest context, el retorn de la *Revista Musical Catalana* establia un pont d'una notable significació amb un moment gloriós que es pretenia reviure, adaptat, és clar, a les noves circumstàncies i al nou context.

En tot cas —cal insistir en això—, ha de quedar molt clar que, pel que fa a l'argument cabdal de la justificació d'una publicació musical, les dues èpoques constituïen, així mateix, realitats profundament dissemblants, no solament pel que fa al mateix Orfeó Català i a tot el que comportava el seu moment com a entitat coral estricta, sinó també als respectius contextos socials; concepte aquest de recurrència obligada.

En aquest sentit cal tenir en compte que el 1904 el buit de publicacions musicals era absolut no solament en l'àmbit català sinó també en l'estatal; això afavorí que la *Revista*, nascuda amb l'objectiu en principi humil d'esdevenir butlletí de l'Orfeó Català, aviat, ultra transcendir l'esmentada condició de portaveu social, es convertís en receptora dels delers de participació dels primers grans savis que va donar la musicologia catalana i inclinés el seu contingut de manera molt esbiaixada vers aquesta especialitat. Ens trobem en una època, remarquem-ho, en què aquesta branca del coneixement restava al marge de la implicació en els canals acadèmics normalitzats i, de fet, era només a mans d'iniciatives individualitzades, sovint voluntaristes.

Els components estètics, intel·lectuals, identitaris i fins i tot sentimentals —no oblidem a més el clímax pararomàntic propi dels anys centrals del Modernisme— predominaven en un moment en què la culturització de la societat en la música culta —valgui la redundància— restava molt allunyada dels nivells actuals; en què, per tant, es movia en el si de segments socials elitistes, o molt més elitistes que ara, i en què faltaven dècades per a descobrir un concepte avui amb tant de protagonisme com és el d'*indústria cultural*, concepte que en gran mesura ha esdevingut representatiu del quefer musical modern.

Altrament, quan reapareix l'any 1984, l'alta especialització científica ha deixat el camp del diletantisme més o menys rigorós i s'ha institucionalitzat en l'àmbit acadèmic corresponent; fet que alhora comporta també l'existència d'unes vies de divulgació pròpies que fan innecessari recórrer a mitjans aliens.

Aquesta panoràmica determina, per força, dues realitats d'orientació de continguts radicalment oposats. Per tant, a la primera època, tal com s'acaba d'exposar, domina de forma gairebé exhaustiva l'efusió musicològica i musicogràfica i el debat estètic amb un clar decantament vers el patrimoni i la vida musical catalans i amb l'oblit gairebé total de la dimensió sociològica i socioeconòmica. Un oblit justificable

pel fet que aquest segon aspecte no formava part de la realitat musical del moment, o en restava molt al marge.

En aquest sentit, el contingut de l'editorial del primer número de la *Revista*, signat per Lluís Millet, resulta una declaració d'intencions ben eloqüent. Comença exposant la raó inicial del naixement en el fet ja alludit el principi del moment feliç de l'entitat (naturalment escrit en català prenataliu):

Quina rahó d'existència tenen aquestes pàgines? Per què sortirà nostra Revista?

Perquè'l desenrotllament és vida, y com l'Orfeó Català la té vigorosa, gracias a Deu, necessita nous medis d'espandiment, manera de desenrotllar amplement aquesta vida engendrada ab l'amor y'l sentiment de la música, ab l'amor y'l sentiment de les coses de la terra, que són cosas nostras fins arran de l'ànima.

Més endavant ja entra en el que tòpicament podríem anomenar *filosofia* o principis programàtics de contingut:

Per això aquesta publicació nostra volem que sia com una glosa dels nostres cants, l'estudi dels gèneros que conreuem, sa historia, sa forma; la veu que desperti quelcom: l'afició a la literatura y a la bibliografia musical; que'ns ajudi a formar consciència de lo que deu esser la música veritablement catalana.

Tot refermant l'atenció particularitzada a la música catalana, el fundador de l'Orfeó Català afegeix més endavant:

Tant-de-bò, donchs, que aquestas pàginas mensuals serveixin per estimular aquest moviment de compenetració ab la manera de fer y de sentir de nostres mestres de l'antigor; que serveixin per ajudar a desenterrarlos pera allunyar la pols de sas obres mestres y ferlas conèixer y estimar de propis i estranyis.

Aquesta línia argumental encara serà reblada més endavant:

Ab lo que acabem d'escriure no's cregui que aquesta revista volem que sia un butlletí arqueològich musical, no: volem conèixer nostre passat per ajudar a fer més art pera'l pervindre, és a dir, que duri. Aquesta publicació és el portaveu del Orfeó Català, y aquesta entitat ha executat música de totas èpocas, desde les melo-

dias gregorianes fins a Richard Strauss, passant per Josquin, Palestrina, Victoria, Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner y César Frank. Això vol dir que no som sistemàtics, y com que en nostra terra no n'hi ha de papers que parlin exclusivament de música, nostra Revista tindrà caràcter general, es a dir, que no solament procurarem donar noticia completa del moviment de Catalunya, sinó també de l'Extranger.

Uns principis programàtics ben clars —significativa, la referència a la manca de publicacions—, als quals la primera època de la *Revista Musical Catalana* va servir un notable nivell de fidelitat. Observem que no es fa esment de res que no es correspongui amb els aspectes musicològics, musicogràfics i estètics esmentats, uns àmbits, insistim, en aquells moments encara força mancats d'atenció.

Ben altrament, l'editorial del primer número de la segona època defuig de fer cap declaració específica de principis i es refereix exclusivament al contingut del «Tema», o sigui, el bloc monotemàtic que ha presidit sempre cada número. Un bloc que, en aquest cas, a les envistes de l'inici de la temporada del Gran Teatre del Liceu, és dedicat a aquesta institució i a la mateixa temporada. Hom abasta diversos aspectes, també històrics, amb un clar protagonisme dels de tipus sociològic, com són (reproduïm els títols): «El Liceu i sentiment de ciutadania» (a cura de Josep Maria Espinàs), «Representativitat del Liceu» (J. Comellas), «Darrera el teló del Liceu» (Redacció de la RMC) i «Consorci: balanç des de la propietat» (Redacció de la RMC).

Aquests articles, juntament amb d'altres de caràcter històric i fins i tot estètic com ara «Cronologia essencial del Gran Teatre del Liceu» (Roger Aliet), «Raons d'una nova teatralitat a l'òpera» (Hermann Bonnin) i «Narrativa, òpera, cinema *Carmen!*» (Miquel Porter i Moix), completaven el contingut de l'esmentat bloc temàtic.

Sense manifestar-ho de manera explícita, es tracta també d'una declaració d'intencions —si es vol, implícita— que després la història d'aquesta segona època també ha confirmat de manera contundent.

Un buidat exhaustiu de la primera època de la *Revista Musical Catalana* mostra una absència gairebé total de contingut referit a aspectes al marge dels alludits musicològics, estètics o musicogràfics.

Mirant de filar fi, només hem trobat un treball que s'endinsi sense ambivalències en la dimensió sociològica. Ens referim al titulat «Diverses consideracions sobre dos grans centres musicals», signat per Joaquim Nin-Castellanos, que es va publicar en el número de juliol-agost de l'any 1909. És dedicat a Felip Pedrell.

El lector em disculparà si hi presto una atenció especial, encara que sigui a tall de mirador a part en el trajecte principal de l'article, però crec que el contingut s'ho val. El compositor i pianista, cubà de naixement però d'ascendència catalana, va ser un artista cosmopolita que, per tant, conegué diversos ambients musicals internacionals.

Es tracta d'un treball extens en el qual demostra un gran coneixement de la vida musical europea de l'època. A cavall entre les dades objectives i la reflexió personal, el lector pot fer-se una idea molt precisa, encara que ho focalitzi en el món musical francès —de fet, es refereix a París— i l'alemany, centrat en Berlín. Tanmateix ofereix alguna pinzellada interessant, com quan manifesta no interessar-se pel que s'esdevé a la «ruïnosa Itàlia». O bé quan compara les realitats de París i Brusselles:

Bruselles, avuy per avuy, es un centre musical de petita importància, malgrat la superioritat reconeguda del teatre de la Moneda, sobre molts dels teatre europeus. Son moviment musical es moderadíssim, els elements d'observació, escassos, y les tendències molt poc definides. Una meravellosa biblioteca y un admirable museu instrumental no excusen, tractanse d'educació musical, absències d'ordre capdal que crec inútil enumerar aquí però qu'existeixen y que seria temerari negar.

També és interessant constatar les diferències que estableix entre Leipzig i Berlín, i a més ho fa des de la seva experiència personal:

Leipzig es un centre musical de primer ordre, y, fa quinze o vint anys, conservava encara, sobre Berlín, la superioritat que li donaren Kuhnau, Bach, Hiller, Mendelssohn y altres; però Berlín es, avuy la metropoli musical de l'Imperi. La mateixa universitat, una de les més antigues i més glorioses del món, no pot ja lluytar en importància ab la de Berlín. Musicalment al-menys, es un fet admès, sobre'l que tota discussió esdevé inútil. Y senyalo aquest cas per haverne sigut víctima jo mateix, havent passat, abans de decidir-me per Berlín, cert temps a Leipzig que no considero, precisament, com guanyat.

Assumint l'ofici d'observador agut de les dues realitats, Nin-Castellanos fa un recorregut comparatiu que passa per components com ara la diferència de nombre de concerts anuals que es promouen a Berlín (2000) i a París (800), els desnivells substancials de preus de localitats, la superior base social del públic alemany respecte de la de París, el nombre d'orquestrats, d'equipaments i de centres docents i l'absència de cors que pateix París.

Partint París, a més, d'un cens d'habitants —tres milions— superior al de Berlín —poc més de dos—, un dels escassos avantatges de la capital francesa respecte de l'alemanya és la dimensió del teatre d'òpera, i esmenta que el de Berlín, al costat del de París, «és una capsa de mistos». Tanmateix Berlín guanya en repertori —a l'hivern s'han programat *Rienzi*, *Lohengrin*, *El vaixell fantasma*, *La Valkíria*, *Tannhäuser*, *Els mestres cantaires*, *Sigfrid*, *Tristany i Isolde*, *El capvespre dels déus*, títols que destaca d'entre una llarguíssima filera en la qual hi figuren també *Aïda*, *Pallassos*, *Mignon*, *La bohème*, *Madama Butterfly*, *Cavalleria rusticana*, *La Traviata*, *Josep a Egipte*, *Les alegres comares de Windsor*, *Fra Diavolo*, *La Fille du régiment*, òperes que són qualificades com «de valor més discutible» i «destinades al poble». Alhora recorda que en el mateix període a París s'han programat vint-i-tres òperes, guarisme que considera escàs amb referència a Berlín i que tanmateix avui sorprèn justament pel contrari.

Mostra la superioritat en centres d'ensenyament i auditoris de la capital alemanya, tema que coneix molt bé atès que signa com a «Professor honorari de la Schola Cantorum de París i de la Universitat Nova de Brusselles». Del Conservatori, afirma que «pertany al govern, y que comença apenas a recobrar ara, baix la direcció de M. Gabriel Fauré, el prestigi que havia perdut baix la inerta tutela de M. Teodor Dubois».

En tot cas i al marge de la superioritat dels centre docents berlinesos —Hochschule, Conservatori Klindworth-Scharwenka, Conservatori Stern i Conservatori Modern—, remarca: «¿Cal dir que l'ensenyança de la música es aquí rigorosament obligatoria en tots els col·legis?».

Altres observacions interessants són que, mentre que a París el moviment musical «es molt depurat, però sostingut per una escassa minoria de cultura molt elevada, d'esperit molt lliure, molt pur... però minoria, a la fi, que forma un terrible contrast ab la multitud. A Berlín el nivell comú és més alt y'l nivell més general. La practica de la música y'l goig d'oirla, constitueixen aquí una raó d'ésser, una raó vital, quelcom que no s'analisa ni's discuteix; es, ha sigut y será. Y ningú s'ocupa de saber perquè, quan i de quina manera».

La superioritat en sales de concert de Berlín és aclaparadora i en fa un inventari exhaustiu, detallant-ne fins i tot l'aforament i si disposen o no d'orgue. Es curiós observar el que diu de dues sales concretes de París:

Les sales Erard y Pleyel son privades y comerciales; es a dir, estan destinades, especialment, al anunci dels instruments d'aquestes dues marques. Es precís, doncs, utilizar aquests instruments per disposar de qualsevol d'aquestes deus sales, y pera molts artistes constitueix, això, un gran obstacle y un gran sacrifici.

La superioritat de París es manifesta segons l'articulista en el nombre d'orquestrats grans i cita les del Conservatori, Lamoureux i Colonne, recordant que la primera té seixanta-sis anys més de vida que la Filharmònica de Berlín. Però observa finalment que «en canvi trobaríem fàcilment 200 orquestrats intatxables en lo restant d'Alemanya, mentre que a França n'hi ha sols quatre: Lilla, Lion, Nancy y Nantes de desigual valor».

En definitiva, una visió interessant, força espessa en subjectivitat, però amb un clar contingut sociològic.

De fet, aquí acaba tot allò que en aquest àmbit i en d'altres de col·laterals va publicar la *Revista Musical Catalana* durant la seva primera època; tot allò pertanyent a l'àmbit prosaic del fet musical.

Com ja s'ha apuntat, la situació de l'ambient musical el 1984 a casa nostra tenia unes exigències i unes demandes de difusió musical molt diferents. La inserció del fet musical en estrats dia a dia més amplis de la societat i la superior amplitud de l'oferta musical en tots els aspectes —no sols en el concertístic— comportava el protagonisme de nous adeptes a la música i a la praxi musical en una línia de divulgació especialitzada, que no vol dir d'alta especialització acadèmica.

Ens trobem ja inserits en un context ple del concepte *indústria cultural* —amb l'afeïtí del creixent protagonisme institucional—, que com a indústria es troba subjecte a les regles del mercat, en el qual el component *informació* adquireix un paper destacat; concepte que alhora contempla variants temàtiques, d'arrel prosaica, si se'm permet l'expressió, però d'impossible renúncia. Em refereixo, és clar, a les de base econòmica, però també socioculturals, de mercat, etcètera.

Alhora, la introducció progressiva de la matèria musical en els plans docents generalistes ha despertat l'interès per la música de més gent —docents i discent—, amb exigències sobretot pel que fa a la temàtica musicogràfica —no tant a la musicologia en sentit estricte— i també pel que fa a les relacions de la música amb altres arts com ara la plàstica, l'arquitectura, la poesia i també la medicina i la psiquiatria.

Em baso sobretot, però no de manera exclusiva, en les aportacions de la secció temàtica, absolutament central pel que fa a contingut, sense oblidar altres col·laboracions que també incideixen en aquestes parcel·les. En aquest sentit remarcuem les referides específicament a branques professionals lligades a la música com ara *management*, edició, composició —entesa, insistim, com a professió—, afinació de pianos, luteria, pedagogia, direcció coral, etcètera, abastant gairebé tot el ventall possible, com ho demostren aquests títols: «*Management i mercat musical*», «*Direcció musical*», «*El compositor en el negoci musical*», «*Escriure òpera: un ofici en ebullició*», «*Escoles*

de música moderna: professió i manera de viure», «Ofici de director coral», «L'ofici de compositor», «Edició musical», «Els concursos internacionals en el camí de la professionalitat», «Els altres circuits concertístics», «L'afinació de pianos. Ofici d'afinador», «Patologies específiques de l'ofici musical», «El difícil art de la crítica», etcètera.

És molt rellevant l'atenció prestada als elements propis de la indústria cultural com són els que reflecteixen aquests títols: «A cavall del liberalisme i de l'intervencionisme», «Creació artística i cost de realització», «Vint-i-cinc anys de mecenatge selectiu», «200 milions», «El negoci de la música», «L'ajut privat gratuït, a punt de normativa», «El cistell de la compra musical», «Els drets editorials: ús i abús», «El compositor en el negoci musical», «Unes lleis de mercat molt particulars», «Mecenatge, un mot per a la memòria», «La veritat objectiva dels números (informe SGAE 1999)», «Pirateria audiovisual. Una problemàtica desbordada», «Associació d'Artistes, Intèrprets o Executants. En defensa dels drets de l'intèrpret», «Fundacions i música. Esforços privats per a la música clàssica».

De caràcter sociocultural són títols com: «Sobre el menyspreu del món cultural català envers la música», «Catalunya, un cos social mancat de vertebració», «Música i ideologia», «Música i mitjans de comunicació», «La molt escoltada música publicitària», «La llei d'incompatibilitats», «Música i mitjans de comunicació», «Musicoteràpia, una nova dimensió del fet musical», «La música retratada», «Música i censura», «La música culta en el gueto de la comunicació», «Música i poder», «Música i noves tecnologies. Una profunda revolució en marxa», «La Declaració de Bolonya de 1999. 2010, l'hora de l'horitzó Bolonya per als ensenyaments musicals», «Música, ideologia i compromís», «Música i erotisme».

També s'ha tractat la relació amb diverses arts, com ara l'arquitectura, la literatura i la plàstica.

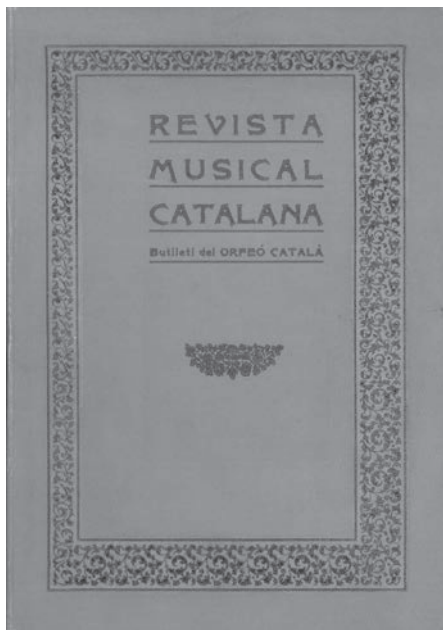
En tot cas, aquesta atenció prestada de manera gairebé exhaustiva a l'àmbit temàtic «plebeu» no vol dir que la segona època no hagi abordat temàtiques més «nobles», o més implicades en el fet musical essencial; i aquí la relació també resultaria extensíssima, amb, entre altres temes, els referits a grans personalitats de la història de la música arran d'aniversaris assenyalats; també la consideració d'altres esdeveniments històrics remarcables i altres matèries sense renunciar a les de tall genuïnament musicològic. Sense afany de resultar exhaustius, ni molt menys, remarquem: «Música i tecnologia», «La veu humana, un instrument privilegiat», «Música per a cobla», «Jazz. Universalitat d'una música racial», «La transgressió de gèneres musicals», «Creativitat i música», «El llegat musicològic de Felip Pedrell», «Pedagogia i composició», «El minimalisme o l'estètica de la postmodernitat», «Diapasó, una po-

lèmica permanent», «La crisi de l'avantguarda», «El contingut literari de l'òpera», «L'aportació musical del luteranisme», «El grup dels Sis», «Himnes: música i sentiments abstractes», «La integració de gèneres populars», «Reivindicació de la música de cambra», «L'art de la interpretació. Una reflexió aprofundida sobre l'essència de la interpretació musical», etcètera.

No crec que calgui entrar més en detall. La segona època s'ha hagut d'obrir, insisteixo en això, a mercats més amplis del negoci musical i a les seves corresponents sollicituds específiques. L'elitisme i el purisme originals eren difícilment sostenibles en una societat pròpera al segle XXI, en què les demandes de comunicació eren, i són, tan diferents de les que existien al començament del segle XX.

Una altra cosa molt diferent és que aquesta segona època hagi traït els principis que il·luminaren el naixement de la *Revista* ara fa exactament cent quatre anys. Sense oblidar que qui escriví això l'ha dirigit des dels vint-i-quatre anys de la recuperació i, per tant, hi ha intervingut, crec sincerament que, si bé s'ha passat d'una publicació bàsicament especialitzada en l'àmbit musicològic a una de difusió musical selectiva genèrica, hi ha un nexa comú fonamental, que és que les dues èpoques han procurat ser sensibles a allò que exigia la societat musical catalana en els seus respectius temps.

La impossible imatge fantasmal d'intercanvi de tipologia de continguts d'una època a l'altra ens apareix com quelcom monstruós i d'una inconseqüència absoluta. Insisteixo: cada moment ha tingut les seves exigències i, per tant, allò que compta definitivament és l'afany i la voluntat d'atènyer-les i de servir-les amb la màxima dignitat possible... i, és clar, amb totes les limitacions inevitables.



IL·LUSTRACIÓ 1. Coberta del primer número de la primera època de la *Revista Musical Catalana* (gener de 1904).



IL·LUSTRACIÓ 2. Coberta del primer número de la segona època de la *Revista Musical Catalana* (novembre de 1984).



IL·LUSTRACIÓ 3. Lluís Millet, fundador de la *Revista Musical Catalana*, visitant l'estand de la Germanor dels Orfeons de Catalunya. (Biblioteca de l'Orfeó Català.)