

Acollida a Catalunya de les influències internacionals

Xosé Aviñoa Pérez

Catedràtic de la Universitat de Barcelona

1. Introducció

La cèlebre gira que Franz Liszt va dur a terme durant els anys 1844 i 1845 per algunes ciutats grans i mitjanes de l'Europa del moment, incloses algunes d'espanyoles com Barcelona, València, Sevilla o Madrid,¹ va ser el catalitzador d'una postura davant el fet artístic cridada a ser determinant, una postura que tenia en compte la projecció internacional sense la qual avui dia no es concep l'èxit. Lentament es va anar trenant la xarxa de contactes pròpia de societats provincianes amb perspectives de deixar de ser-ho. En l'actualitat és clar que és important per a qualsevol carrera artística tenir contacte amb l'estranger, però no un estranger qualsevol sinó aquells centres (París, Bayreuth, Milà, Nova York) que han esdevingut llocs d'irradiació de les noves tendències artístiques. Aquest neguit és més evident en societats provincianes que necessiten l'aire forà per justificar-se, perquè els artistes de les ciutats privilegiades per la moda poden prescindir del contacte estranger per dotar-se de crèdit. En aquests casos, opera un procés invers consistent a vendre, a promoure estils i maneres, programes i tendències que incrementin llur prestigi.

En el passat, un dels iniciadors d'aquesta tendència fou el món de la lírica, pel fet que arreu d'Europa destacaven els cantants i el repertori de procedència italiana;

1. Vegeu Juli PALUZIE, «Liszt a Barcelona», *Revista Musical Catalana* (1912), p. 302-306; Oliver BRACHFELD, «Liszt en España», *Ritmo*, núm. 11 (1943), p. 4-6; Frederic LLIURAT, «Liszt en Barcelona, sus conciertos y sus programas», *Ritmo*, núm. 12 (1945), p. 7-9; Eduard RANCH, *Centenario de la estancia de Franz Liszt en Valencia*, València, Ranch, 1945, i Manuel ROCAMORA, «150è aniversari de la visita de Liszt», *Revista Musical Catalana* (1994), p. 462-464.

això empenyia els organitzadors de temporades a generar *tournées* que les companyies feien normalment per les principals societats líriques del moment, complint les expectatives creades i marcant el territori. Si la logística de les empreses líriques estava força consolidada,² no ho estava gens la de la música no lírica: els instrumentistes, els conjunts i, finalment, les orquestres. Moure una orquestra exigia una organització que encara no estava perfilada i, per tant, apareixia com una activitat descomunal.

2. La necessitat: objectius i beneficis

Hem apuntat ja l'origen dels intercanvis i el principal motor que els impulsava. Tot el segle XIX i principalment el període denominat Modernisme (1888-1910) bullia per la creixent preeminència de la industrialització, la modernització dels processos de producció manufacturera i artístics i la necessitat d'obrir-se als mercats del voltant. En el camp de la creació i la difusió musicals es percebia a més la necessitat de contactar amb els centres més avançats, pel convenciment que calia estar al dia de les novetats artístiques que s'hi coïen.

Com és evident, no hi havia un plantejament previ sinó un estat de consciència que no ha fet més que créixer al llarg dels anys amb el benentès que la societat musical catalana tenia posada la mirada a Europa abans que a la resta de l'Estat; s'intuïa que de fora vindrien els nous corrents artístics, la modernitat, atès que a fora feien sempre millor les coses que aquí —i això, producte del pensament provincià, encara vigent en alguns moments de la nostra activitat creativa i organitzativa. I com en d'altres ocasions, la fallera per ser als llocs de relleu va fer que en alguns moments la presència catalana a fora o les presències foranes aquí tinguessin un perfil molt alt. Vegeu, per exemple, la relació que mantingueren amb Richard Wagner els primers visitants catalans de Bayreuth, Amali Prim, Anselm Barba o Joaquim Marsillach, que lluíen l'amistat amb el compositor alemany, tot i que, molt probablement, aquest desconeixia les peculiaritats de la cultura catalana.³ I a fe que fou així. Per Catalunya,

2. Només cal veure com estudia la configuració de les temporades d'òpera en el segle XIX John ROSSELLI, *L'impresario d'òpera: Arte ed affari nel teatro musicale dell'Ottocento*, Torí, Editrice di Torino, 1984.

3. Alguns dels més ferotges wagnerians de tots els temps han sostingut les coincidències fonètiques i simbòliques entre la muntanya de Montserrat i Montsalvat, el castell muntanyenc en què Parsifal

i especialment per Barcelona, van passar totes les novetats musicals importants, i hi van recalar els principals agents musicals del moment.

3. El panorama musical

Barcelona com a capital d'un país amb ànsies de projecció era conscient de les enormes mancances que s'oposaven a la seva voluntat de modernitat, menys preocupants que les de la capital de l'Estat espanyol, però no per això menys incisives. El predomini galopant del teatre líric local, la manca d'institucions orquestrals que permetessin afrontar el gran repertori europeu i el poc interès pel concert de cambra es vivien com a veritables fracassos en qualsevol intent de millorar i modernitzar la vida musical. Aquesta preocupació és present de manera obsessiva en tots els escrits relatius a la vida musical catalana vuitcentista; és un lament fecund perquè a la llarga derivaria en el motor de la modernitat.

3.1. *La manca d'auditoris*

Una de les principals carències de la cultura catalana era la inexistència d'espais apropiats al desenvolupament de l'activitat concertística. Com a totes les ciutats de l'entorn, la vida musical tenia lloc als teatres o al carrer, en el primer cas depenent del ritme de les temporades líriques; en el segon, de les circumstàncies sonores i de recepció pròpies del carrer. No per casualitat la rica activitat coral que s'engegà a Catalunya a partir de 1850 tenia lloc en general al carrer o en espais oberts dels jardins i llocs de passeig; es tractava més d'un acte social que no pas d'un procés auditiu ric i complex.

Atès que durant el segle XIX s'incrementà notablement l'activitat musical, es posà en evidència la manca d'espais apropiats per a manifestacions que tinguessin una presència multitudinària. D'aquí ve l'increment de la música de cambra, el recital líric —les «acadèmies musicals i instrumentals» (nom amb què es coneixien les activitats musicals d'ambició i aforament mitjans)—, que tenien una solució espacial millor que les escasses aventures orquestrals i líriques. En aquest aspecte, calia que la societat

guarda el calze sagrat del Graal, però tot és pura especulació perquè no hi ha cap constància que Wagner conegués la muntanya catalana ni hi estigués interessat.

europaea evolucionés en paral·lel, atès que als salons d'arreu d'Europa s'acollien habitualment aquestes iniciatives concertístiques que haurien de tenir lloc en espais específics i segons les estratègies organitzatives apropiades.⁴

En detectar la manca d'espais específics per a la música i posar-hi solució es manifestà la iniciativa pionera dels catalans, perquè la voluntat de construir un estatge per a l'Orfeó Català que estigués a l'altura de les aspiracions institucionals de l'entitat anà sempre agermanada amb la de disposar d'un espai prou ampli per a servir d'auditori per a tota mena de concerts clàssics. D'aquí neix la construcció del Palau de la Música Catalana, primer espai del gènere a Espanya. Dels motius i les influències d'aquest projecte, en parlarem més endavant.

Però cal recordar que la consideració de l'espai per a la música/òpera com un espai sacralitzat —per tant, allunyat de l'estigma de frivolitat que pesava sobre els teatres d'òpera de repertori bàsicament italià— vingué, com és obvi, del Festspielhaus de Bayreuth i de la potent i en certa manera petulant estructura conceptual de Wagner. A les sales de concerts existents als «magatzems» de pianos com l'Estela-Bernareggi (Sala Mozart), als centres culturals com l'Ateneu Barcelonès, als centres cívics com el Palau de Belles Arts o als teatres com el Principal o el Liceu, mal es podien establir valors com el silenci contemplatiu, el rigor en les programacions o el virtuosisme no exhibicionista propi de la vida musical del moment. Aquí es veu la necessitat de mirar cap enfora.

4. Les anades

Ja des de bon començament del segle XIX, les circumstàncies polítiques van incentivar el contacte puntual amb l'estranger. Recordem que el segle començà amb la Guerra del Francès i que el 1810 es van iniciar els processos d'independència dels antics virregnats espanyols, començant per l'Argentina i acabant a finals de segle per Cuba. La permissivitat per al comerç dels catalans amb les possessions americanes —fins llavors impedit pels acords entre els antics regnes de Castella i Aragó— van fomentar contactes singulars que ara detallarem.

D'entrada, l'escissió que va provocar en la societat espanyola la Guerra del Francès obligà l'emigració de músics compromesos amb els valors de la llibertat, com

4. Vegeu Isabelle LASPEYRES, «Les salons ou l'on chante à la fin du Second Empire», *Revue Internationale de Musique Française*, núm. 17 (juny 1985).

Ferran Sor (1778-1839), format a Montserrat i actiu a París, Londres o Sant Petersburg, o el castellonenc Josep Melcior Gomis (1791-1836)—l'autor del cèlebre *Himne de Riego* o himne de la República Espanyola—, que va haver de marxar a París en fracassar el Trienni Liberal (1823). També viatjà a l'estranger, en aquest cas per formar-se en el camp operístic, Marià Obiols (1809-1888), assidu als cenacles lírics milanesos, on contactà amb Saverio Mercadante, que després introduí a Barcelona.

L'atenuació de la prohibició d'establir relacions comercials amb el Nou Món als antics habitants de la Corona d'Aragó va fer que fos possible trobar músics com Blai Parera (1773-1840), compositor de l'himne nacional de l'Argentina, *Dulce patria*; Ramon Carnicer (1789-1855), autor de l'himne nacional de Xile, l'*Himno patriótico de Chile* (1828), o Jaume Nunó (1824-1908), autor de l'himne nacional de Mèxic, *Paz y libertad*, tots ells encara vigents. A finals del segle XIX la passió viatgera es va incrementar. Enric Morera (1865-1942) va passar primer per l'Argentina i després per Brusselles, on va contactar amb compositors modernistes que van influir poderosament en la cultura musical catalana. Josep Rodoreda (1851-1922), primer director de la Banda Municipal de Barcelona i de l'Escola Municipal de Música de la ciutat, es traslladà a l'Argentina el 1906 i treballà intensament en el camp de la pedagogia, com els germans Conrad Abelard Fontova (1865-1923) i Lleó Fontova (1875-1949), directors del Conservatorio Fontova de Buenos Aires. Altres músics van viatjar també a les Amèriques per buscar com guanyar-se la vida. Cantants com Maria Pitxot, separada de Joan Gay, arrelaren a l'Argentina. Josep Ardèvol (1911-1981), fill de Ferran Ardèvol (1887-1972), portà a la Cuba independent els aires de la música europea i l'interès per la renovació, on va fundar el Grupo Renovación Musical (1942) juntament amb Alejandro García Caturla i Amadeo Roldán. També Isaac Albéniz (1860-1909) va començar molt petit viatjant per terres americanes sense el permís dels pares i després a París i a Weimar, on trobà Franz Liszt. Enric Granados (1867-1916) va intentar sense èxit ingressar al Conservatori de París, però hi va mantenir una relació intensa i estable. La llista de músics de menor relleu és menys destacada, perquè hi ha una comprensible relació entre el fet mateix de viatjar i la fortuna crítica de l'autor.

Probablement el músic català els contactes internacionals del qual han determinat més poderosament la vida musical catalana és Pau Casals (1876-1973), intèrpret, director i compositor compromès amb el seu país i home estretament vinculat a la gran societat musical internacional. Començant per les primeres estades al París del tombant de segle, i la formació d'un grup de cambra famós, el Trio Casals-Thibaud-Cortot, que oferia repertori i nivell interpretatiu arreu d'Europa; seguint per la creació de la primera orquestra estable catalana, l'Orquestra Pau Casals, que va escometre

el principal repertori simfònic internacional, i coronant el seu compromís polític fent pressió des de Prada de Conflent per tal que les potències guanyadores de la Segona Guerra Mundial no s'avinguessin a l'aproximació diplomàtica que l'Espanya franquista mirava d'obtenir en els primers anys de la dictadura. Autor de l'*Himne de les Nacions Unides* (1971), escrit a l'edat de noranta-quatre anys, la seva imatge projectà Catalunya en el fòrum internacional de més prestigi davant dels representants de tot el món i del secretari general de les Nacions Unides, Situ U Thant. Un altre violoncel·lista de relleu, Gaspar Cassadó⁵ (1897-1966), mantingué també intensos contactes amb l'estranger, singularment amb Itàlia, on residí llargues temporades i exercí de professor de violoncel i concertista.

Un paper similar, tot i que de menor relleu i menys conegut, fou el de la família Nin. El pare, Joaquim Nin Castellanos (1879-1949), nascut a Cuba de pares catalans i viatger infatigable entre Europa i Amèrica, promotor, gràcies als seus contactes privilegiats amb la Schola Cantorum de París, de l'estima pel clavicèmbal, que va defensar tant teòricament⁶ com a través de la seva activitat concertística;⁷ i el fill, Joaquim M. Nin-Culmell (1908-2004), compositor poderosament influït pel seu pare i per la seva absència prematura, format als Estats Units i catedràtic de composició a Berkeley, Califòrnia.

4.1. *Les escoles interpretatives catalanes*

A redós dels viatges a París es va formar la denominada escola pianística catalana,⁸ els representants més significatius de la qual foren Joan Baptista Pujol (1835-1898), Joaquim Malats (1872-1912) —premi Diémer del 1903— i Carles Gumersind Vidiella (1856-1915). La tradició pedagògica del piano, iniciada a meitat del segle XIX, va consolidar-se amb el contacte mantingut a París amb Marmontel o Diémer i va tenir el punt més àlgid en la poderosa influència que va exercir Ricard Viñes (1875-1943)⁹ a

5. Vegeu Mònica PAGÈS, *Gaspar Cassadó, la veu del violoncel*, Berga, Amalgama, 2000.

6. Vegeu Joaquim NIN, «Clavicèmbal o piano», *Revista Musical Catalana* (1912), p. 165-184.

7. Vegeu el catàleg de l'exposició «Els Nin, l'arrel de l'art», coordinada per Mònica Pagès al Palau Moja de Barcelona l'octubre i el novembre de 2008.

8. Estudiada en les seves relacions amb París per Montserrat Bergadà a diverses publicacions, entre elles la seva tesi doctoral, *Pianistes catalans a París*, llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona.

9. Sobre Viñes hi ha una abundant bibliografia. Vegeu Màrius Bernadó o Montse Bergadà en els reculls bibliogràfics.

París entre els compositors impressionistes francesos i els seus compatriotes. Finalment, no cal oblidar la rellevància de la figura de Frederic Mompou (1893-1987), descendent de francesos, en la nostra història musical, gràcies als seus contactes intensos i extensos amb la societat musical parisenca, que influí, en primer lloc, en el seu amic i compositor Manuel Blancafort (1897-1987).

El mateix va passar amb l'escola guitarrística, antecedida pel ja esmentat Ferran Sor i seguida per Josep Brocà (1805-1882); Josep Ferrer i Esteve (1835-1916), que el 1885 viatjà a París, on guanyà el concurs internacional de l'Académie Littéraire et Musicale i exercí de compositor i professor de guitarra a l'Institut Rudy i a l'Académie Internationale de Musique, i el 1893 fou admès a la Société d'Auteurs et Compositeurs de França; Miquel Llobet (1878-1938), que el 1904 actuà a París i va mantenir contactes amb la Schola Cantorum de la capital francesa, seu de la reforma musical que recuperava la música antiga amb criteris moderns; Emili Pujol (1886-1980), que fou present a l'Exposició Universal de París del 1900, va fer concerts a Londres, Bèlgica, Holanda, Alemanya, Àustria i Txèquia i va mantenir contactes importants amb l'Argentina, país que rebé la influència guitarrística directa de Domènec Prat (1886-1944) des del 1907, any en què es traslladà definitivament a aquest país i hi creà l'escola pròpia amb gent tan important com María Luisa Anido.

5. Les vingudes

Si hem de tenir en compte la transcendència de l'intercanvi, la cultura musical catalana va quedar determinada per les personalitats i els grups que van acostar-se a la capital catalana al llarg dels segles XIX i XX. En allò que fa referència al món líric, la pràctica internacional era moneda corrent, atès que la indústria operística italiana en vivia de forma permanent. Els cantants de procedència italiana arribaren en una interminable corrua a Barcelona des de la segona meitat del segle XIX; van destacar noms com Roberto Stagno (*La traviata*, gener de 1867), Angelo Masini (*La favorita*, juny de 1880), Giuseppina Borsi de Giuli (*L'ultimo abbenzeraggio*, abril de 1874) o Haricléa Darclee (*I pagliacci*, gener de 1895), per referenciar només uns quants noms d'entre la munió dels cantants vinguts aquí. Els cantants d'altres nacionalitats van trigar molt més a arribar. Wagner va ser interpretat per primera vegada el 1882 al Principal (*Lohengrin*, 17 de maig), i no fou fins als primers anys de la dècada de 1910 que els directors i els primers cantants van ser alemanys. Crassa incongruència, aquesta, que els aferrissats wagnerians del moment, que no en passaven ni una i es traslladaven a Bayreuth

per tractar Wagner, primer, i escoltar-lo fidelment, després, s'avinguessin a acceptar les òperes de Wagner a Barcelona en italià i per cantants italians.

Més endavant, quan la passió wagneriana era irrefrenable, Barcelona convidà gent tan significativa com el fill de Wagner, Siegfried, que aterrà al Liceu per dirigir obres seves i del seu pare el 1907, i Franz Beidler, gendre de Wagner i cunyat de Siegfried —estava casat amb Isolda Wagner—, per dirigir la *première* de la *Tetralogia* la temporada 1909-1910. Curiosament, els directors lírics estrangers trigaren una mica més a incorporar-se a la rutina lírica ciutadana, que era servida per Gabriel Balart, Marià Obiols o Joan Goula, fins que el maig de 1862 —després del primer incendi del teatre— s'incorporà el primer director italià de prestigi, Clemente Castagnieri, seguit després d'altres directors residents com Giovanni Bottesini, Augusto Vianesi, Emanuele Muzio, etc.

5.1. *Les grans visites estrangeres*

Al marge del món de la lírica, en el darrer quart del segle XIX va sovintejar la presència de directors d'orquestra que venien a sumar-se als projectes de renovació existents, com Ferdinand Hiller (1811-1885), compositor i director estretament vinculat a la renovació musical germànica a través de Mendelssohn, primer, i Wagner, després, malgrat la seva ascendència jueva que plaïa poc a Wagner. Arribà el 1881 per dirigir els concerts de la Societat de Concerts de Barcelona, que també comptà amb la presència de Jesús de Monasterio, i que permeté conèixer bona part de les simfonies de Beethoven¹⁰ i obrí la porta perquè altres directors fessin el mateix. Més enllà de les visites de músics a l'Exposició Universal, cal retenir que la presència de Vincent d'Indy el 1895 —proposat per Albéniz— per a dirigir el cicle de concerts històrics que organitzà la Societat Catalana de Concerts que dirigia llavors Antoni Nicolau fou decisiva per a aproximar-se a l'escola compositiva francobelga. D'Indy organitzà els seus cinc concerts segons un criteri molt peculiar des del punt de vista històric, vist des de la nostra perspectiva actual: un primer concert dedicat a la música del segle XVIII, un altre a Beethoven, un altre a Wagner, un altre als postromàntics i, finalment, un darrer a l'escola francobelga, que comprengué músics com Chausson, Chabrier, Lekeu, Franck i ell mateix.

10. Sonaren la *Segona*, la *Cinquena* i la *Setena* i les obertures *Egmont* i *Leonora*. Vegeu Xosé AVIÑOÀ, *La música i el Modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, p. 38.

Oberta ja la porta a l'escola esmentada, no fou difícil promoure que el 1896 arribés a Barcelona el Quartet Belga que capitanejava Matthieu Crickboom, violinista representant de la potent escola violinística belga que havia tingut entre les seves files gent com Charles de Bériot —casat amb María Malibran—, Henri Vieuxtemps o Eugène Ysaÿe. Després de realitzar alguns concerts, Crickboom va decidir romandre a Barcelona i refundar la Societat Catalana de Concerts, malmesa per la crítica del jovent modernista i les dificultades afegides pels aldarulls socials, entre aquests la bomba del Liceu (1893) o la bomba dels Canvis Nous (1896). Crickboom va fundar una entitat de grans pretensions, la Societat Filharmònica de Barcelona, homònima d'aquella que cinquanta anys abans havia fundat la jove i prometedora societat musical barcelonina per acollir la vinguda de Franz Liszt. Entitat de cambra, la Societat Filharmònica fundada per Crickboom es va animar molt aviat a promoure concerts de més envergadura, aplicant a la vida musical barcelonina criteris de rigor que ja eren habituals al centre d'Europa, fins a ser mal comprès per la facció més conservadora de la societat catalana, que n'escarnia algunes de les iniciatives, com ara demanar una subvenció a l'Ajuntament de Barcelona per tal que es comprassin alguns instruments necessaris per a realitzar concerts dignes. Al final, el 1904 Crickboom abandonà la ciutat una mica decebut de l'acolliment de la societat catalana, si bé tornà sovint a Barcelona per oferir concerts.

La consolidació del simfonisme vingué sota el guiatge de Richard Strauss, compositor que l'any 1898 féu a Barcelona un concert amb obres poemàtiques seves i que tornà més tard per invitació de l'Orfeó Català, al qual obsequià amb un cor a setze veus titulat *Cap al tard*, que els de l'Orfeó guardaren sempre com a penyora d'estimació. El 1901 vingué a la ciutat l'Orquestra Filharmònica de Berlín amb el seu director, Arthur Nikitsch; la societat catalana, mancada encara d'una orquestra estable, devia quedar esmaperduda per les maneres de la Filharmònica berlinesa, atès que entre els comentaris de l'esdeveniment hi havia un que ironitzava amb el fet que «tots els arquets dels violins pugessin i baixessin a la vegada». El 1903 fou la Schola Cantorum de París la que visità la ciutat, amb Charles Bordes al capdavant, probablement per influència de D'Indy, un dels seus animadors i dirigents. És evident que la visita d'Eduard Risler a Barcelona el 1907 per a interpretar les trenta-dues sonates per a piano de Beethoven va modelar molts esperits, entre ells el de Frederic Mompou, que seguiria el camí de pianista esperonat per aquells concerts.

Resseguint la *Revista Musical Catalana* (RMC) podem tenir una idea del ritme creixent de les visites estrangeres i del seu influx en la societat catalana del moment. Els responsables de la publicació inserien constants referències a la presència de músics

estrangers, que van anar en augment amb el pas dels anys. Sens dubte, els rigors de la Primera Guerra Mundial i la Revolució d'Octubre a Rússia van fer de catalitzador d'aquestes visites, però a la vegada van anar consolidant la capital catalana com a centre neuràlgic de la vida musical d'aquells anys, malauradament estroncada amb la Guerra Civil espanyola.

Després de la visita del 1903, la Schola Cantorum de París va tenir una presència constant a Barcelona, fos a través d'algunes visites com la de Charles Bordes (1905), o la dels seus «solistes» (1906), o a través de les freqüents visites de Vincent d'Indy a la ciutat. Aquesta influència va determinar la inclinació de Joaquim Nin Castellanos per la recuperació del patrimoni musical antic i en especial per la recuperació del clavicèmbal, d'acord amb els seus estudis a la seu de la Schola Cantorum a París i pel contacte amb Wanda Landowska, present sovint a la ciutat (1909, 1911, 1920 i 1922), fins a contribuir a l'estrena mundial del *Concierto* de Falla el 1926 en el marc de l'Associació de Música «da Càmera».

Grans personatges de la història de la música visitaren amb una certa regularitat la nostra ciutat: Camille Saint-Saëns (1907, 1908), Gabriel Fauré (1909), Arthur Rubinstejn (1916 i anys següents), Vincent d'Indy (1895, 1903, 1917, etc.), Serguei Diàguilev i els Ballets Russos (1917), Blanca Selva (1917 i anys següents, fins a establir-se a Barcelona i fer una tasca pedagògica molt remarcable), Émile Jacques-Dalcroze (1922, probablement després de les gestions que Joan Llongueras, promotor del mètode Dalcroze, va fer de manera continuada), Henry Prunières (1923), José Viana da Motta (1924), Arnold Schönberg (1925 i anys següents fins a estar-se sis mesos a Barcelona per invitació expressa de Robert Gerhard el 1931), Igor Stravinsky (1925 i anys següents),¹¹ Max von Schillings, Alexander von Zemlinski (1926), Felix Weintgarner (1926),¹² Serguei Prokofiev (1928), Ottorino Respighi i Arthur Honegger (1929), els cantants russos Elena Sadoven i Kapiton Zaporejtz (1929) i el grup Els Cosacs del

11. Vegeu Oriol MARTORELL, «Stravinsky a Barcelona: sis visites, dotze concerts», *D'Art*, núm. 9 (1981), p. 99-131.

12. F. WEINTGARNER va publicar a la *Revista Musical Catalana* un article simptomàtic en aquest sentit, «Les relacions internacionals des del punt de vista musical», núm. 220-224 (1926), en què advoca a favor d'una internacionalització —gestionada per les principals societats musicals, és a dir, Alemanya, Àustria, França, Itàlia i Anglaterra— dels afers musicals, drets d'autoria, foment del repertori, cura de la seriositat i respecte a la música clàssica, promoció de la música entre els infants i projecció de la música en els ambients obrers, que en el cas de Barcelona havia tingut un gran èxit gràcies a la iniciativa de l'Associació Obrera de Concerts de Pau Casals.

Don (1930 i anys següents),¹³ The Utica Jubilee Singers (1930, portant a Barcelona la nova sensibilitat dels *negro spirituals* americans), Robert Casadesús, Claudio Arrau, Zino Francescatti, Darius Milhaud i Anton von Webern (1932), Alexander Brailowski (1933), Serguei Rakhmàninov, Otto Klemperer i els Petits Cantaires de Viena (1935), i un llarg etcètera.

Resseguint la *Revista Musical Catalana* també es pot percebre la creixent internacionalització de la publicació. Col·laboracions d'autors de fora com l'historiador Henry Collet enriqueixen la revista. I articles com ara els de Vincent D'Indy («L'art en place et à sa place», 1905; «El bon sentit», 1912; «El públic i la seva evolució», 1923), de Maurice Kaufferath («Records de Wagner», 1914), de Wanda Landowska sobre el clavicèmbal, el piano i la figura de J. S. Bach, d'Albert Schweitzer («Sobre la personalitat i l'art de Bach», 1908; «La passió segons Sant Mateu per Joan Sebastià Bach. Notes històriques i explicatives», 1921 (p. 1-14); «La fisonomia de J. S. Bach», 1935) i els interminables articles de Blanca Selva sobre les sonates de Beethoven (1926) converteixen la publicació en una font inesgotable de referències històriques i tècniques de primer ordre.

6. Moments solemnes

6.1. El contacte internacional de l'Exposició Universal del 1888

A hores d'ara tots els estudiosos reconeixen la importància decisiva de la celebració de l'Exposició Universal del 1888 com a punt d'arrencada de la projecció de Barcelona com a capital internacional. L'any del seu centenari es van realitzar innumbrables actes i publicacions per a commemorar-la des de tots els punts de vista. Pel que fa a la música,¹⁴ cal recordar les principals actuacions que van tenir lloc en el seu si, des de les purament comercials fins a les concertístiques i les competitives.

Entre les comercials cal destacar la presència d'empreses de construcció i comercialització de pianos estrangeres com la casa Érard, que se sumava a les empreses estrangeres amb fàbrica a Barcelona com la Bernareggi, la Boisselot o la dels germans

13. Hi ha una curiosa concomitància de presències d'intèrprets russos en un mateix període que fa pensar en quelcom més que coincidència.

14. *Revista Musical Catalana* (1988), p. 171-188, que conté articles de Jaume Comellas, Xosé Aviñoa, Marta Muntada i M. Josep Ardèvol sobre l'Exposició Universal.

Chassaigne. Un dels motius de més atractiu d'aquestes empreses era el d'oferir concerts al seu estand per tal d'atreure l'atenció dels visitants i dels possibles compradors. Albéniz es destacà, precisament, per uns concerts d'exhibició realitzats a l'espai de la casa Énard.

En l'aspecte concertístic, l'Exposició celebrà una munió d'actes sempre amb la voluntat de mostrar la maduresa dels conjunts musicals i dels compositors de casa. Cal destacar el concert inaugural celebrat davant la reina regent Maria Cristina, que contenia l'obertura de *Tannhäuser*, l'allegretto de la *Setena simfonia* de Beethoven, la *Cantata dedicada a S. M. l'emperador Alexandre II de Rússia* de Goula, la *Suite per orquestra* de Guiraud, la *Marxa Rakoczy* de Franz Liszt, el «Cor fúnebre» de l'òpera *Hamlet* d'A. Thomas, l'*Impromptu per a orgue de quatre teclats* de Primitiu Pardàs, organista de Santa Maria del Mar, ballables de l'òpera *El dimoni* d'Anton Rubinstein i la «Marxa nupcial» d'*El somni d'una nit d'estiu* de Mendelssohn per a orgue. Tota una exhibició a càrrec d'una orquestra ocasional que devia sonar fatal, però que s'atreví a afrontar el repertori més exigent del moment en l'àmbit internacional i amb els compromisos locals del moment.

En el capítol competitiu és conegut que dels tres concursos que se celebraren, la societat catalana en va sortir escaldada. El d'orfeons reuní orfeons de Bilbao, Ceret, Llemotges i Barcelona, i el premi se l'endugué el de Bilbao. El de bandes municipals se'l va endur La Lira de Narbona, i el de societats corals se l'endugué El Eco Coruñés, per sobre de les societats corals catalanes. L'obertura a l'exterior tenia aquests inconvenients, que l'admiració de les coses foranes empetitia les pròpies.

6.2. L'Exposició Internacional del 1929

L'any 1929, en plena dictadura del general Primo de Rivera, se celebrà a Barcelona un altre certamen de relleu, l'Exposició Internacional, que va tenir lloc a la muntanya de Montjuïc. Entre la llista de concerts celebrats cal recordar els de les bandes de la Guàrdia Republicana de París, de la Marina Reial Italiana i de l'Exèrcit dels Estats Units, amb un repertori propi, o els de l'organista Alfred Sittard, que havia intervingut en l'estrena de l'orgue del Palau de la Música el 1908 i inaugurà l'orgue del saló de festes del Palau Nacional. Però per sobre de tot s'hi destaquen pel seu especial relleu internacionalista els Concerts Iberoamericans que organitzà el violinista Màrius Mateu, que tingueren lloc durant el mes d'octubre i permeteren donar a conèixer autors tan representatius com López Bucharro, Carlos Pedrell, Montserrat Campmany,

Alberto Williams, Alejandro García Caturla i Heitor Villa-Lobos, que incentivaren l'intercanvi entre Amèrica i Catalunya, i despertaren una enorme expectació en la premsa del moment gràcies a la presència d'alguns dels protagonistes.

6.3. *L'apoteosi dels congressos*

De la relació dels compositors espanyols amb la Societat Internacional de Música Contemporània (SIMC), creada el 1923, va sorgir la idea de constituir a Catalunya una secció de l'entitat, que el 1936 va organitzar el XIV Festival de la SIMC, que congregà una part significativa de la creació contemporània a Barcelona la setmana del 18 al 25 d'abril de 1936. Haver estrenat una obra en aquest festival era garantia de projecció internacional. Gràcies a aquest encontre, es pogueren escoltar obres de Karol Szimanovsky, Frank Martin, Walter Piston, Benjamin Britten o Jacques Ibert i fer la primera audició mundial del *Concert per a violí i orquestra «A la memòria d'un àngel»*, d'Alban Berg, mort l'any anterior, el 1935. Dels contactes internacionals de mossèn Higiní Anglès va venir la idea de celebrar a Barcelona el III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, que també reuní els principals representants de la disciplina a Barcelona per les mateixes dates. Gràcies a aquestes dues activitats academicoconcertístiques, Barcelona fou, unes quantes setmanes abans de l'esclat de la Guerra Civil, el centre neuràlgic de la música i la musicologia mundials. En un i altre congrés brillà amb llum pròpia el compositor i musicòleg català d'origen alsacià Robert Gerhard, únic deixeble espanyol d'Arnold Schönberg, a través del qual arribà el dodecatonisme a Espanya gràcies a l'amistat que l'unia amb Joaquim Homs (1908-2003).

7. L'Orfeó Català i els seus contactes internacionals

Un dels millors símptomes de la temperatura musical del país fou l'orientació universalista de l'Orfeó Català, entitat coral que inicià la seva trajectòria musical el 1891 amb unes pretensions que, si al principi semblaven petulants, ben aviat es van confirmar com a possibles. L'influx internacional d'aquesta entitat fou decisiu en diversos fronts que marcaren la vida musical del país: la seva dinàmica interna, gràcies a la qual tenia uns bons contactes en algunes de les principals capitals europees, i la posada en marxa de projectes ambiciosos i determinants com la *Revista Musical Catalana* o el Palau de la Música Catalana.

7.1. *La dinàmica interna de l'Orfeó Català*

L'Orfeó Català nasqué amb voluntat d'esdevenir el pal de paller de la música catalana, no únicament coral. Els resultats de la seva ambiciosa trajectòria n'avalen l'encert. El primer contacte que els va resultar beneficiós fou la vinguda de la Capella Nacional Russa el 1895; un col·lectiu exòtic que circulava per Espanya va arribar a Barcelona i llurs respectius directors, Lluís Millet i Dmitri Slavianski d'Agrenev, van fer possible un agermanament entre els nouvinguts i l'Orfeó Català, per pura pruija de supervivència els russos, per afany de contactes internacionals els d'aquí.

D'aquella visita¹⁵ en quedaren un intercanvi de repertori i una nova estructura coral. Els russos es van familiaritzar amb temes populars catalans com el *Sant Ramon* amb harmonització de Morera i els catalans van incorporar al repertori temes russos com *Els vaixells de Stenka Razin*, *Els remers del Volga*, *Kalinka*, etc. D'altra banda, la Capella Nacional Russa era una formació familiar (el director i la soprano solista eren parella) i tenia, per tant, homes, dones i nens; això impressionà profundament els dirigents de l'Orfeó Català, que van introduir en la seva formació aquest concepte, abandonant l'estructura de cor masculí que provenia dels temps de Clavé, per aquesta articulació que donava moltes més possibilitats tímbriques al cor.

Poc després, el 1897, l'Orfeó Català va participar en un concurs coral a Niça i hi va assolir un èxit memorable que el catapultà per sobre de les altres agrupacions corals del moment. Aquesta nova situació i el suport moral i econòmic que obtingué de representants insignes de la burgesia catalana reunits en la Lliga Regionalista fou la clau de la seva ambiciosa proposta de bastir una seu social amb projecció ciutadana com a primer auditori de l'Estat. No diguem ja el viatge a París i Londres del 1914 o el romiatge a Roma el 1925, que singularitzaren la seva existència com a cor de referència.

La tímida però tenaç aproximació de les iniciatives concertístiques de la fi del segle al gran repertori centreeuropeu va fer que Beethoven i Bach fossin figures estimades com a referents de l'alta cultura musical. Aquesta admiració es palesaria en el pla iconogràfic del conjunt escultòric del Palau de la Música Catalana. Hi ha, però, una figura senyera en aquest procés que convé destacar: Albert Schweitzer (Alsàcia, 1875 - Gabon, 1965). Icona de la filantropia, va rebre el Premi Nobel de la Pau el 1952 i va influir poderosament en un autor tan important en la configuració del pensament d'esquerres com Jean-Paul Sartre. Schweitzer, metge, filòsof i teòleg, musicòleg

15. Estudiada recentment per Montserrat Martínez Taulé en un treball acadèmic de doctorat de la Universitat de Barcelona.

i organista, va modelar l'afecció per l'obra de J. S. Bach en els dirigents del nou Orfeó Català, en especial en Lluís Millet, el seu director, que va conèixer Schweitzer per la seva obra sobre Bach,¹⁶ i amb qui mantingué una estreta amistat per afinitat artística i ideològica, atès que ambdós eren profundament creients i grans admiradors de J. S. Bach.

Schweitzer era fill d'un pastor alemany i havia estudiat música. Esdevingué organista i s'interessà per redescobrir i potenciar l'obra de Bach, i va traslladar aquesta passió als dirigents de l'Orfeó Català, sobre els quals tingué un gran ascendent, fins al punt que aquests van optar per encarregar el projecte del nou orgue de l'edifici del Palau de la Música Catalana a l'empresa Walcker de Ludwigsburg, menystenint propostes catalanes tan singulars com la feta per l'orguener Pau Xuclà i Camprubí (1868-1953) i vinculant-se directament amb l'escola germànica. Fou vicari de l'església de Sant Nicolau d'Estrasburg del 1899 al 1912, director de l'Institut Teològic del 1903 al 1916 i organista de la Societat J. S. Bach de París. El 1952 va rebre el Premi Nobel de la Pau i fou nomenat membre de l'Acadèmia de les Ciències Morals i Polítiques de París. A partir d'aquell any no va deixar de lluitar, juntament amb Albert Einstein i Bertrand Russell, contra les bombes i les proves nuclears a través de conferències. Les despeses de l'hospital fundat per ell les subvencionà gràcies a les conferències i als concerts de piano, alguns amb Pau Casals, realitzats a Europa.

7.2. El Palau de la Música Catalana

Com acabem de dir, el pla iconogràfic del Palau de la Música respon a aquesta voluntat internacionalista. Hi preval l'afecte per J. S. Bach, que apareix de manera destacada, i per Beethoven, Wagner i Palestrina, presents en els bustos de la façana i en els grafitos de les voltes de l'interior. Les obres simfòniques i corals de tots ells ompliren constantment els programes proposats pels dirigents de l'Orfeó Català, en especial les de J. S. Bach, que el 1905 oferí la primera audició del motet *Vine, Jesús, vine*, el 1907 la primera audició del motet *Jesús, joia meva*, el 1908 la primera audició del *Magnificat*, el 1911 la *Missa en si menor* i el 1921 la primera audició de la *Passió segons sant Mateu*, obra cabdal del repertori simfonicocoral. D'algunes d'aquestes audicions queda consignació en les plaques commemoratives que ornamenten l'escala d'ascensió a la platea del Palau de la Música Catalana.

16. Vegeu *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète* (París, 1905).

7.3. La Revista Musical Catalana

De la *Revista Musical Catalana* va sortir una determinada ideologia musical que s'alimentava dels contactes amb els cenacles musicals centreeuropeus i que, a la vegada, rebutjava obertament certes propostes musicals per frívoles. No cal esperar trobar a les seves pàgines cap al·lusió ni a l'òpera italiana, ni a les constants interpretacions d'aquest repertori, ni als intèrprets de relleu, ni als directors, ni a cap circumstància rellevant en aquest àmbit. Tampoc cal esperar que a les seves planes es pugui trobar informació sobre la vida musical popular —llevat de la del folklore català, la sardana i els seus derivats. És una pena, perquè certes activitats que hem descobert per altres fonts de primera mà han restat en l'oblit pel fet que durant molts anys s'havia cregut que tot el que passava a Catalunya en música apareixia reflectit a les planes de la *Revista Musical Catalana*. No cal confiar, per tant, a conèixer l'arribada del tango el 1912, de les músiques del dit cinema mut o del jazz en els anys trenta, i pràcticament no hi ha cap referència a la introducció dels *negro spirituals*, que arribaren a Barcelona en la dècada dels trenta. És paradoxal l'exemple de l'absència total del compositor Pere Astort (conegut amb el sobrenom de *Clifton Worsley*), home summament popular arreu d'Europa per la creació del *Vals Boston*, una espècie de ballable de referències americanes que va fer gran fortuna, en el moment que probablement fou inspirat pel fet de treballar a l'editorial musical de Can Guàrdia, on va tractar Charles Test Dalton, un músic de jazz procedent de Boston.¹⁷

L'apartat bibliogràfic de cada número de la *Revista Musical Catalana*, novetat en les publicacions periòdiques de l'època, es nodria fonamentalment d'obres publicades a París que el corresponal remetia de tant en tant. Els lectors podien, d'aquesta manera, estar al dia de l'activitat musicogràfica i musicològica que es produïa en un dels centres de més relleu. Succeïa el mateix amb el noticiari, que solia portar noves de la capital francesa i d'altres ciutats europees, completades sovint amb un capítol de «petites noves de l'estranger» que permetia tenir coneixement d'estrenes, interpretacions destacables de solistes d'èxit i algunes xafarderies del món musical. D'altra banda, la revista feia gala de les corresponalies escampades arreu d'Europa: Bayreuth, Berlín, Brusselles, Frankfurt, Lisboa, Londres, Madrid, Munic, Nova York, París, Roma, Viena i Weimar.

17. Segons ha descobert un treball de recerca de Ramon Civit a la Universitat de Barcelona.

8. Conclusions

Acceptem, per la força dels fets, que la societat catalana ha mantingut una intensa relació amb l'entorn musical francès, alemany, italià i, ocasionalment, americà, com a resultat dels neguits i les carències que es detectaven en els plantejaments musicals vuitcentistes. La proximitat espiritual i geogràfica amb l'estranger féu que Catalunya hi mantingués intensos contactes i fos la porta de certs moviments internacionals que arribaren a Espanya per la porta barcelonina com el wagnerisme, l'impressionisme francès, el dodecatonisme i tot el que fa referència a la renovació de plantejaments musicals.

Aquest estat de coses, propi de societats provincianes, ha estat viscut de manera positiva i amb l'entusiasme propi d'una societat vigorosa, fins al punt que alguns moviments i alguns autors han destacat en les seves respectives aspiracions: Catalunya és la societat més wagneriana del món, els impressionistes francesos devien en part el seu èxit a la tasca de Ricard Viñes, el Palau de la Música Catalana, a més de ser el millor monument del modernisme català, és el primer auditori de l'Estat i un dels més exquisits d'Europa. Es pot afirmar, doncs, sense petulància, que el contacte internacional fou un excel·lent catalitzador de la gran música a Catalunya, sense el qual la història musical no hauria tingut la projecció actual.