

PERSPECTIVES DE FUTUR EN EL SEGLE XIX CATALÀ

FRANCESC CORTÈS I MIR

No hi ha cap tipus de dubte que el segle XIX és, actualment, una de les èpoques menys conegudes i més malmeses pels llocs comuns repetits per la historiografia hispànica de finals del propi segle i de principis del xx. Paradoxalment, és, juntament amb el segle xx, l'època que aporta més quantitat d'informació a la majoria dels nostres arxius i hemeroteques. No és el moment de preguntar-nos els motius que ens han menat a aquesta situació, ja que és molt més urgent la tasca de recuperació i estudi en uns camps on quasi tot — llevat d'unes assenyalades excepcions — està per fer.

Abans de plantejar-nos els futurs camps d'estudi i els objectius cabdals de la nostra investigació, cal que cerquem la definició d'un sistema d'investigació coherent per no caure en els mateixos paranys de la historiografia «quasi contemporània». En primer lloc, haurem d'eliminar del conjunt de categories que farem servir en les nostres anàlisis concepte despectiu de la fi del segle: el segle XIX no és una època decadent, com pretenien les explicacions de Pedrell, Morera, Mitjana i tants d'altres que han seguit la seva petja. Crec que és errònia la imatge d'una primera meitat de segle llastimosa —com si fos un ànec lleig que no es convertiria en cigne fins a les primeres alenades wagnerianes que, precisament amb Lohengrin, arribaren al teatre Principal barceloní—. El primer mecanisme de defensa d'un nou moviment és titllar com a decadent i caduc el moment històric immediatament anterior. En segon lloc, cal considerar com a no negatiu el segon prejudici d'origen finisecular, l'italianisme que planà, suposem, sobre la nostra música del XIX; aquesta categoria, que té un caire pejoratiu, ja ha deixat d'ésser vàlida en èpoques anteriors, cas del Renaixement o del Barroc; per tant, quina valoració li voldríem atorgar durant el Romanticisme?

L'altre element de menyspreu que pesa sobre el XIX català és l'atribució d'una pretesa manca de qualitat en la música produïda en aquest temps. Convindria, de moment, no prendre cap actitud respecte d'aquesta valoració apriorística. És evident que no totes les obres que ens han pervingut poden tenir un nivell alt, és obvi que cal destriar el gra de la palla, però també és evident, només des del punt de vista de la pura probabilitat matemàtica, la

impossibilitat que en cent anys de música no s'escrivis res de bo, una postura davant la qual cal aixecar una protesta decidida.

PROPOSTES: METODOLOGIA

1. Periodització

Enfront de tant volum d'informació per estudiar caldrà saber delimitar els objectius d'investigacions. Convé definir una periodització com a pas previ, tot i que crec que encara no tenim els elements necessaris per a manifestar que la divisió proposada sigui científicament fiable. Com a assaig, proposaríem una periodització del segle seguint les dates següents:

- Plantegem la hipòtesi d'un període preromàntic, de tipus classicitzant, similar al que es produí en literatura, si bé segons les investigacions actuals sembla que aquest moment històric, des del punt de vista musical, encara no presenta trets que justifiquin el seu estudi des del vessant del segle XIX, sinó des del XVIII.¹

- De la Guerra del Francès al Trienni Liberal.

- Del Trienni a l'inici de la Renaixença literària.

- De 1859 a la data emblemàtica de 1888.

- Podríem suposar els anys emblemàtics de 1888 a 1891 com a època de trànsit.

- Des de 1891, el moment finisecular, amb l'aparició del modernisme i els altres corrents estètics coetanis.

- En darrer lloc, quan acaba el segle XIX?²

Aquesta hipòtesi no encaixa en la periodització de fonament polític emprada per al Romanticisme europeu; caldria veure fins a quin punt és vàlida, i, no cal dir, susceptible de matisacions, com la del molt possible any d'inflexió en el gust romàntic de 1845, com proposà al seu dia Avinhoa.³

1. Leon PLANTIGA (*La música romàntica*, Madrid, ed. Akal) suposa un romanticisme que s'iniciaria vers el 1792, mentre que la interpretació de Dahlhaus (*Between Romanticism and Modernism*. Berkeley. University of California) proposa un inici més polititzat i simbòlic l'any 1789.

2. En aquest sentit, val a dir que Xosé AVIÑOÀ en el seu estudi sobre el modernisme (*La música i el modernisme*. Barcelona, ed. Curial, 1985), proposa en darrer graó dels processos modernista entre 1904 i 1910, depassant els límits cronològics naturals a favor de criteris estètics. Retornant a altres historiadors, Plantiga suposava un segle XIX que finia estilísticament el 1900 amb les creacions de Strauss i Mahler, mentre que Dahlhaus el prolonga fins el 1914 amb l'estrena de l'atonal i atemàtic *Erwartung* de Schönberg.

3. AVIÑOÀ, Xosé. «Aquel año de 1845», a *Anuario Musical*, 45, 1990.

2. Treball interdisciplinari

Com que el fet d'establir uns límits cronològics pot semblar que es basa en criteris arbitraris, un bon punt de partida seria suposar un cert paral·lelisme entre música i literatura. La tendència actual en l'anàlisi històrica implica cada cop més la semiòtica com una eina d'interpretació, analitzant els tipus de signes i regles que generarien i regularien la producció, transmissió i recepció del missatge musical, en el nostre cas. I també sovintegen els mètodes interdisciplinaris;⁴ en la definició del nostre sistema analític bé es podria tendir cap a un sistema que intentés unir literatura i música en un únic discurs, un mètode de treball que ja ha estat dut a la pràctica, i ha aportat notícies prou interessants.⁵ L'estudi de la música catalana del segle XIX hauria de tenir l'evolució de la literatura com a referent, i no únicament en el cas de la música dramàtica. Com a portadora del ferment renovador ideològic, la literatura pot informar del corrent d'idees, però a més, es proposen altres tipus d'anàlisi en les quals se cerquen paral·lelismes entre el ritme del discurs poètic i el ritme del discurs musical, entre els ritmes estructurals, entre les intencionalitats, les temporalitats i el que Kramer anomena la «gesticulació per a la construcció consistent».⁶

Aquest tipus d'anàlisi ens permetrà contextualitzar la música catalana amb «el desenvolupament del pensament romàntic català»; és a dir, fins ara s'ha considerat com una premissa vàlida el fet de comparar estructures formals de la música europea amb la catalana, sense tenir en compte que, seguint els criteris actuals, no es podrien comparar formes i tècniques literàries franceses amb les de Narcís Oller, Balaguer o qualsevol altre escriptor català.

Suposem una explicació que moltes vegades nosaltres manipulem sense gaire rigor: les simfonies de Beethoven no s'escolten a Catalunya, de forma sistemàtica, fins als concerts de Quaresma organitzats el 1896 per Antoni Nicolau. La comparació d'aquest fet amb Alemanya, generalitzada, ens porta a considerar un greuge comparatiu, una mancança cultural del nostre segle XIX; el descrèdit es magnifica quan hom suposa que a Catalunya ningú no conreà un estil simfònic similar al beethovenià, i ho acabem de soterrar en comprovar com una part de la crítica de finals de segle XIX no comprengué l'empresa de Nicolau. Podem deduir-ne un paupèrrim estat de la música catalana?

En primer lloc, l'enaltiment de Beethoven s'explica per l'idolatrament propi del Romanticisme, però en el cas alemany, sobretot per una pruija nacionalista en la programació de concerts a la primera meitat del segle XIX,

4. L'obra de John DAVERIO, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, Nova York, ed. Schirmer, 1993, planteja amb molt d'encert la validesa dels sistemes interdisciplinaris com a mètode.

5. KRAMER, Lawrence. «Music and poetry: the Nineteenth-Century and After», a *Nineteenth-Century Music*, 1984, Berkeley.

6. KRAMER, Lawrence. *Op. cit.* p. 8.

com molt bé ha demostrat Sanna Pederson.⁷ En aquells moments, la societat romàntica catalana, en música, posseïa un altre ídol, Rossini, i més tard Bellini, precisament els compositors sobre els quals volia imposar Marx a Beethoven amb uns afanys d'afirmació de la identitat nacional alemanya —prussiana en el seu cas— damunt de la influència italiana i francesa. Per tant, un endarreriment en la programació no ve a ésser un suposat oblit o ignorància, sinó una preferència estilística que comportaria altres fets musicals.

3. L'anàlisi *versus* la finalitat pràctica

Continuant amb qüestions analítiques, crec que s'hauria de prioritzar l'anàlisi musical, una metodologia que de moment no sembla que interessi gaire en els estudis del segle XIX. Tenim una quantitat aclaparadora de música per a llegir i per a estudiar; les conclusions que en resultin han de sorgir *a posteriori*, un cop fet l'estudi, i rebutjar els prejudicis, que moltes vegades no són sinó excuses a la desídia a enfrontar-se amb grans quantitats de documentació. La recent recuperació de bona part del repertori líric d'aquest segle s'ha aconseguit mercès a una tasca inicial d'anàlisi per a validar o modificar les opinions mantingudes per les fonts historiogràfiques que ens han pervingut. Anant més enllà en la qüestió de l'anàlisi, convindria escatir quin model es podria emprar, o millor, a quines conclusions ens ha de conduir l'anàlisi. Cal reconèixer que hom està poc avesat a casa nostra a la feina analítica, en considerar-la a voltes acadèmica. Una anàlisi harmònica o de l'estructura melòdica no té cap sentit si no es marca un objectiu a la pròpia anàlisi; des d'aquest punt de vista, qualsevol obra és susceptible d'ésser tractada en diverses anàlisis i d'obtenir-ne diversos resultats. Arribats a aquest punt, el sistema quasi és indiferent mentre pugui ésser útil. I insisteixo en la importància de l'anàlisi, ja que si no estudiem «la» música del XIX, ens quedem amb un segle sord, sense saber quina relació podia tenir la crítica contemporània amb allò que realment sonava.

Concrecions de la investigació

Les perspectives de la futura investigació del segle XIX són ben àmplies i prometedores. Quasi seria més plausible iniciar un excurs en passiva, per ressenyar els estudis fins ara realitzats i concloure assegurant que la resta, quasi tot, està per fer. Si més no, intentarem desgranar uns aspectes que semblen prou interessants per a la visió de conjunt del segle.

En primer lloc, el trànsit de classicisme a Romanticisme ens és una etapa del tot obscura, tant per les circumstàncies polítiques com per la pròpia inde-

7. Pederson, Sanna. «A. B. Marx, Berlin concert life, and German national identity», a *19th Century Music*, XVIII, n. 2, 1994, pp. 87-107.

finició cronològica en el cas català. Convé investigar el tipus de llenguatge musical de l'època, i un aspecte que ha estat estudiat parcialment, com són les repercussions de la Guerra del Francès i l'absolutisme de Ferran VII a la música: els arxius posseeixen un corpus prou nodrit d'himnes, odes i cantates referents bé a la Guerra del Francès bé a proclames de tipus liberal. Cal valorar què significà que compositors com Josep Melcior Gomis emigressin a França per motius polítics i que fos en aquests països on desenvolupessin un llenguatge romàntic a la dècada dels vint. Un cas similar és el del gironí Miquel Torramorell, el qual s'enrolà amb l'exèrcit napoleònic.

D'una banda, la repressió de Ferran VII va tenir aspectes negatius, sobre la premsa a causa de l'exercici de la censura, a la llarga sobre la malmesa educació musical i la desorganització cultural del país; però el contacte amb l'altre banda de la frontera no restà tan estanc com podríem suposar. Gomis estrenà a París òperes de clar contingut nacionalista, com *Aben-Humeya* o *El Diablo en Sevilla*, un repertori que es va enriquir amb les obres de Weber que Gomis conegué a París, i que va arribar també a Barcelona, on va obtenir una bona acollida. D'aquí la conveniència de matisar la imatge pintoresca del nostre país com un reducte aïllat, ultramuntà i «africanat».

Pedagogia

Es dona per suposat que en aquells moments la pedagogia passava per una situació anquilosada i lamentable, i va tocar fons amb el procés de desamortització, que va aniquilar el paper de monestir i va deixar migrada la situació de les capelles de música del clergat secular. Ara bé, seria correcte pensar que l'ensenyament de Ramon Carnicer a la Seu d'Urgell fou insubstancial fins que aquest no conegué el *diletante* doctor Cok a Mallorca, el qual li descobrí el món de Mozart? O com és possible explicar les relacions d'Arquimbau amb l'Acadèmia de Música de Bolonya, com refereix Mitjana? O quina deuria ésser la formació de Francesc Andreu per què aquest veiés el seu tractat de composició publicat a França l'any 1848? O quina educació rebé Saldoni a Montserrat per què aquest fos capaç de compondre unes òperes que, tot i ésser deutores de models literaris obsolets, assolissin una acollida bona?

Possiblement es posaren en un mateix sac l'anquilosament de l'aprenentatge del cant pla, la pervivència de l'estil contrapuntístic satiritzat a la *Carta de una amigo a otro, dandole avisos*, on es critica l'obsolet costum d'escriure a dotze parts imitant l'estil de Comes, juntament amb la manca d'una solució definitiva en l'ensenyament musical, i a partir d'un estat, que d'antuvi es preveu estancat, hom deduí una crisi general. En canvi, coneixem molt poc quina era la situació de l'aprenentatge a Barcelona, llevat dels estudis sobre l'actual Conservatori Municipal,⁸ i sobre la formació musical de la Banda Municipal

8. AVINHOA, Xosé. *Cent anys de Conservatori*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona.

de Barcelona.⁹ Referències de tercers ens informen sobre els models que utilitzà Ramon Vilanova amb els seus deixebles, sabem que l'objectiu formatiu havia de ser prioritari en la Societat Filharmònica de Barcelona, i que en l'organització del Liceo Filodramático de Montesión l'aspecte pedagògic era, si no el cabdal, sí una qüestió que hauria d'ésser vetllada. Estudis recents han demostrat la important petja que deixà Pere Tintorer i Segarra en la formació pianística a Barcelona, després que ell consolidà la seva pròpia a París; es pot comprovar com la seva escola no resultà quelcom tancat i provincialista, sinó que menà els seus deixebles més enllà de Catalunya. Aquesta formació pedagògica no s'ha de circumscriure únicament en la vessant compositiva o concertística: en el terreny de l'organologia caldria preuar el pes dels constructors francesos, tant de pianos com en el terreny de l'orgueneria, sobretot a través dels deixebles de Cavaillé-Coll, com l'obra realitzada a Catalunya per l'orguener Puig.

Òpera i sarsuela

Sens dubte que un dels terrenys més engrescadors és el repertori operístic i sarsuelístic, aparentment el de major cabal d'informació. Fou el gènere predilecte, i la referència estètica, durant la primera meitat de segle i en bona mesura durant la segona. També és una de les parcel·les més estudiades, però no pas per això esgotades. D'una banda el professor Roger Alier ha resseguit l'evolució històrica del Gran Teatre del Liceu, i juntament amb Xosé Avinhua també ha estudiat l'impacte de la sarsuela a casa nostra; igualment disposem d'estudis sobre el repertori operístic com a referent estètic,¹⁰ i un panorama molt detallat des del punt de la recepció i la crítica dels projectes del Teatre Líric Català encapçalats per Enric Morera,¹¹ juntament amb l'estudi de la producció operística de Pedrell, treball endegat per Francesc Bonastre i continuat després.¹² Al marge d'aquests estudis més recents, i sense tenir en compte les interessants obres de Francesc Virella Casañes amb *La òpera en Barcelona* i de Josep Subirà ja al nostre segle, tenim una tasca interessant i urgent per canalitzar.

9. BONASTRE, Francesc. *La Banda Municipal de Barcelona*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona.

10. ALIER, R. — AVINHOA, X. *Diccionario de la zarzuela*. Mèxic, ed. Daimon, 1986; ALIER, R. *La Zarzuela*. Barcelona-Mèxic, ed. Daimon, 1984; AVINHOA, X. «Zarzuela catalana o zarzuela en Cataluña», a BARCE, R. *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid, ed. Alpuerto, 1991; CORTÈS, Francesc «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. II-III, Madrid, 1996-97.

11. AVINHOA, Xosé. *La música i el modernisme*, pp. 260-328.

12. BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona, 1977; CORTÈS, Francesc. *El nacionalisme musical de Felip Pedrell en la seva producció operística. Els Pirineus. La Celestina i El Comte Arnau*. Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctorals, 1994.

No cal dir que estem mancats d'un estudi aprofundit sobre els nostres compositors, per poder superar la referència fins ara obligada a biografies vuitcentistes de Saldoni, Arteaga i Pereira, Mitjana i Pedrell. Només per desgranar uns quants noms tenim Ramon Carnicer, Gomis, Joan Sariols, Marià Obiols, Nicolau Manent, Martínez-Imbert, l'obra lírica de Clavé, i una revisió de l'obra lírica de Granados, d'Albéniz i de Morera. No cal dir que a banda d'aquests noms tenim un panorama força complex amb el qual hauríem d'examinar la llista i no limitar-nos tan sols a la lectura de les seves obres, la qual cosa de per si ja és prou necessària. Podríem respondre les preguntes de com era l'estil de Mateu Ferrer i el seu ràpid silenci, el canvi estilístic de Carnicer, els epígons de Cuyàs i el nivell de la seva producció, potser no tan mediocre com creiem. El cas d'Obiols captiva pel fet d'ésser un músic que assolí de mantenir relacions amb Saverio Mercadante i amb Felice Romani i estrenà a La Scala amb èxit *Odio ed Amore*, per la qual cosa va ser molt ben rebut a la seva arribada a Barcelona, envoltat d'una aurèola magnífica. El cas de Sariols no deixa d'ésser capciós, avui és un músic oblidat però fou peoner com pocs al seu temps: compongué la primera sarsuela catalana que assolí un èxit aclaparador, *L'Esquella de la Torratxa*, i alhora temptà el terreny de l'òpera quan compongué *Melusina* sobre un llibret de Víctor Balaguer, una obra que tots els contemporanis, inclòs Pedrell, exalçaren com a primer graó vers el nacionalisme.

Arribats en aquest punt, caldrà parlar d'un aspecte que és, decididament, complex: el paper de les òperes catalanes, definides en el context nacionalista, dins del repertori operístic del moment, i el paper particular que va exercir Barcelona en el desenvolupament de la «zarzuela» castellana.¹³ Per unes raons que no haurien de venir al cas, estem sota una situació d'amnèsia per la qual no es recorda el pes del fenomen de la sarsuela a la societat catalana des de la dècada de 1850 fins als anys de 1836, i més encara. Deixant a banda les argumentacions tan adduïdes per Pedrell i Morera sobre el pes negatiu de la sarsuela —considerant-la de menor qualitat o una imposició d'una llengua estrangera— seria un error històric greu minimitzar una influència que va existir. El paper ambigu del catalanisme del segle passat, anomenat llavors regionalisme, va ser còmplice d'aquesta situació. El paper de la sarsuela en castellà contribuï a fonamentar bona part del gust musical popular, i el fonamentà per complet en determinats sectors; és un fet innegable. Però l'atac amnèsic envers aquest gènere ha arrossegat rere d'aquest un subgènere més interessant per a nosaltres, que és la sarsuela escrita en català. El corpus d'obres que s'ha conservat és prou important, i l'èxit assolit per algunes de les produccions no ha d'ésser menyspreat, primer per la seva qualitat artística i després pel que representà d'alternativa cultural en català enfront del pes aclaparador de la llengua castellana. Encara més, els únics

13. CORTÈS, Francesc. «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. II-III, Madrid, 1996-97,

títols que avui encara perviuen de Martínez Valls només són una anècdota estilística enfront d'obres de Manent, Soriols, Vilar i d'altres.

Continuant en la sarsuela caldria estudiar en el cas català l'evolució del gènere, les relacions entre Barcelona i Madrid, definir la composició de les companyies i, sobretot, que a partir d'estudis més locals es pogués conèixer de forma fefaent la perifèria, i no restar aïllats només en el coneixement de la intensa activitat barcelonesa. Quelcom semblant caldria dur a terme en el terreny operístic.

Cors i moviments orfeònics

Un dels camps més ben estudiats és el repertori coral, però no és ni de bon tros esgotat. Un estudi que ha obert camí en aquest sentit és el de Jaume Carbonell sobre Josep Anselm Clavé i el moviment orfeònic per ell endegat. L'altra fita cabdal la representà l'Orfeó Català. També hi ha obres divulgadores sobre la volada del fenomen associacionista que s'originà amb posterioritat a la data de 1891, emmirallats en l'obra de l'Orfeó Català, Morera i la seva Coral Nova.¹⁴ Però aquests dos treballs a vegades no empren un sistema gaire científic, no hi ha un seguiment de la vitalitat dels diferents grups corals, i encara menys un estudi sistemàtic, no pas descriptiu, del tipus de repertori. Caldria preguntar-se quina implicació assolí el moviment coral amb la resta del fet musical català; cercar una millor explicació social del fenomen coral i no restar embadalits en l'obra de persones aïllades ja que el context sociocultural té un paper més determinant que no pas la fermesa dels caràcters humans; quines interrelacions podem trobar entre l'activitat dels cors i el món musical; cal preguntar-se si en ocasions certs entorns corals no derivaren més vers una marginalitat sense assolir les preteses fites d'evolució de la cultura musical. Convé un estudi del que anomenem el cercle de l'Orfeó Català, un estudi que estaria a cavall dels dos segles, amb una clara basculació cap al XIX sobretot en els primers moments.

Simfonisme

El simfonisme és el gran desconegut del XIX català. Es dona per suposada la seva inexistència, i en el cas d'haver-hi alguna partitura, sembla que la consuetud dictamini que és necessàriament mediocre. Veritablement, els programes de concert sembla que oblidin la seva existència fins que la Societat Catalana de Concerts decidí l'any 1892 la convocatòria de premis a obres simfòniques. De ben segur que no podem esperar obres equiparables al reper-

14. ARTÍS, Pere. *El cant Coral a Catalunya*. Barcelona, ed. Barcino, 1980.

tori alemany; en tot cas seria important que se seguís un treball d'investigació sobre la penetració del germanisme al món simfònic català. Alhora caldria recuperar les obres de Jurch, Carnicer,¹⁵ Obiols; la recerca que fa poc es va dur a terme amb el repertori de Pedrell va reportar la reestrena de *Lo cant de les Muntanyes* i un poema simfònic d'una bellesa excepcional com és *Excelsior*. Fins que no s'hagin estudiat obres de Morera, de Martínez-Imbert o d'altres no sabrem exactament quin és el seu valor.

Lieder

Poc més estudiat és el repertori liederístic. Sense cap tipus de dubte, tots els treballs haurien d'anar lligats amb la literatura; en aquest terreny la Renaixença tingué un pes decisiu. L'exemple de Pedrell és significatiu, amb un repertori liederístic important, compost per obres de valor com *La Primavera* amb text de Francesc Matheu,¹⁶ o les *Consolations* i les *Oriëntales*. L'obra liederística d'Enric Morera, amb les *Cançons de carrer* entre d'altres, també assolí un nivell alt, juntament amb l'obra de Gai, d'Alió i la d'Isaac Albéniz, ara en procés d'estudi. Ja en el segle XX els concerts de *lied* assoliren una fita cabdal amb les sèries dels «concerts blaus»; cal suposar que existeix tot un procés esgraonat, iniciat amb puixança ja en el segle XIX. Un estudi recent sobre l'obra musicada amb text de Jacint Verdaguer confirmaria la hipòtesi d'un ampli repertori cançonístic.

L'entorn social: públic i repertori salonnière

En una breu obra divulgativa, Oriol Martorell i Manuel Valls suposaven que l'aparició de la societat burgesa actual durant el segle romàntic afavorí l'aparició d'un nou públic i una nova forma d'entendre la música.¹⁷ Tot i ésser un fet evident, ara per ara no disposem de la documentació suficient per a poder fer interpretacions com les que amb encert portà a terme Carl Dahlhaus en el cas alemany, encara que avui algunes de les seves hipòtesis puguin ésser discutibles per raons de contingut ideològic. Podríem estar contents si en el context català, i fins hispànic, poguéssim entrar en aquest tipus de discussions ideològiques: encara estan per formular-se amb pes argumental les teories que tinguin un abast al llarg de tot el segle. És indubtable que aquest grup social es conformà en el decurs del segle, però com?, de quina forma actuà sobre el fet musical i com expliquen al seu torn l'evolució dels repertoris? Un altre

15. CARNICER, Ramon. *Simfonia per al Barbieri di Siviglia*. Edició a cura de Josep Dolcet. Ed. Tritó.

16. PEDRELL, Felip. *La Primavera*, edició a cura de Francesc Bonastre. Tarragona, 1992.

17. VALLS, Oriol. *Síntesi d'història de la música catalana*.

focus cabdal en els primers moments del segle foren els salons, en els quals hi degué haver una intensa activitat: allí arribava la música nova d'Europa, els compositors hi assajaven les seves obres, i hi existia un nivell experimental que no es donava a la programació pública. Aquest seria el cas del saló del barcelonès Josep Alegret, on intervingué el jove Cuyàs, o el de Jaume Isern a Mataró amb un destacat pes d'elements d'ideologia liberal en moments en què era políticament perillós. Els seu millor coneixement ens menaria a completar el panorama de la música *salonnière*, un repertori molt difícil d'abastar a causa de la dispersió de materials, molts dels quals són en mans particulars, de difícil accés.

Música religiosa

Una altre camp en el qual encara hi ha menys de realitzat és la música religiosa. Coneixem bé el procés de la reforma de la música cap a finals de segle, sobretot el paper que hi jugà Pedrell;¹⁸ coneixem de dites les obres publicades que cercaven la reforma, però ignorem com era la música religiosa del XIX, llevat dels adjectius de caduca, *demodé*, mediocre, italianitzada, amb què la titllaren els seus contemporanis. Quelcom de veritat deu haver-hi, però no podem resoldre la qüestió des de la ignorància dels documents i dels fets històrics. Convé trobar explicació a les preguntes: com pogué perviure l'oratori fins ben entrat el XIX amb les obres d'Andreví o d'Ignasi Ducassí?, com afectaren les dues desamortitzacions l'església catalana?, com es pogué perpetuar l'ensenyament en unes condicions que tothom coincideix a qualificar de desesperades per a les capelles de música de l'època?, si la seva crisi era certa, com s'explica que el cabal d'obres religioses sigui tan abundós en els arxius catalans? Un estudi com el realitzat a Sabadell per Josep Maria Vilar és un bon exemple del camí a prendre,¹⁹ on a més del repertori de l'arxiu podem seguir els materials d'estudi i la composició instrumental de la capella de música. Podríem distingir diferents moments en el canvi de llenguatge religiós: la continuïtat de formes i maneres del segle XVIII que perviu fins als anys vint, punt en què s'incrementa la influència de la música operista, i un moment d'estancament d'idees vers la meitat de segle, moment en el qual es començaren a succeir les primeres iniciatives de renovació estètica de les mans d'Eslava i després de Pedrell.

No deixa de ser curiós el fet que la música religiosa continuï produint durant el segle XIX una considerable quantitat d'obres de tipus teòric, com la de Manuel Camps *Escuela Elemental del noble Arte de la Música y Canto*

18. BONASTRE, Francesc. «Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903», a *Anuario Musical*, XVII, 1973.

19. VILAR, Josep Maria. «Els inventaris de partitures: una aproximació al gust d'una època. El cas de Sabadell», a *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, III, 1995, pp. 65-77.

(Barcelona, 1834), la de Nono *Escuela completa de música*, l'obra de Pere Claparols y Maruñs *Elementos de Música. El Maestro y Discípulo* (Barcelona, 1825), o el cas de l'escolapi Josep Rius, que escriu en un terreny en aparença aliè en la seva *Opera Española* (Barcelona, 1841), i el nombre considerable d'obres que encara especulen amb nous mètodes de gregorià. Això fa qüestionar-se l'abast de la suposada decadència, un fet que hauria d'ésser més aviat comparatiu: una societat cada cop més laica, en la qual l'Església havia perdut, en el terreny musical a casa nostra, el paper de monopoli exercit fins al moment. Aquest extrem és sovint oblidat: la música religiosa deixa d'ésser el referent estilístic i l'ensenyament musical comença a sortir del seu guiatge.

Al mateix temps, tenim per estudiar l'obra de Queralt, de Vilanova, d'Andreví, del valencià Josep Pons, de Mateu Ferrer, de Josep Barba i de Josep Ribera. El segle veié com a partir de la segona meitat es produí una revitalització: només en el cas de Barcelona apareixen nous centres d'interès, en les noves capelles de la Mercè —organitzades a partir de la crisi en què entrà Santa Maria del Mar—, Santa Anna, l'oratori de Sant Felip Neri. La reorganització d'aquests focus musicals no es produí en un ambient de total declivi. I és dins d'aquest nou marc que es donaren els primers passos envers la reforma: nova valoració del gregorià, descoberta del repertori renaixentista i barroc, adequació de les formes compositives al que seria el *Motu proprio* del segle venidor, naixença d'una nova espiritualitat que generaria un repertori musical propi. La societat catalana fou testimoni destacat d'aquest canvi, un procés que s'estroncava en els nostres dies.

Orgues

Un altre aspecte cabdal és la renovació i modificació dels orgues catalans, activitat que es produí bàsicament en aquest segle. Podríem dir que es tractà d'un procés lamentable en la mesura que va suposar —en la majoria dels casos— destrossar o desmuntar bells instruments barrocs i renaixentistes, i esborrar progressivament l'escola organística catalana. Hem de suposar que el nou model d'orgue romàntic responia al francès implantat per la fàbrica de Cavaillé-Coll, tal com es dedueix dels instruments que recentment s'han restaurat i han retornat al seu aspecte primitiu. Ara bé, el procés s'ha realitzat desmuntant les obres dels orgueners romàntics catalans els quals assoliren un nivells tècnics molt bons, cas d'Estadella, de Vilarbó, o de Puig, juntament amb l'obra de Lorenzano. Potser no disposem d'un repertori de peces d'orgue romàntic gaire interessant, però les cròniques que parlen d'organistes com Mateu Ferrer, Primitiu Pardàs, Josep Marraco, Miquel Vila o Josep Sabatés —organista del Pi—, no sembla que en cap moment menyspreïn la seva capacitat. No correm el perill que s'esborri aquesta vessant de la música religiosa? És necessari recuperar l'orgue barroc, però també convé mantenir algun exemple de sonoritat romàntica, tan diferent del segle anterior.

En resum, cal un canvi de l'òptica positivista amb què es contempla el segle XIX, i alhora serà necessari endegar un procés per contextualitzar el fet musical com una expressió més del procés històric, des d'un punt de vista interdisciplinari. Convé que s'aconsegueixin bones edicions musicològiques de la nostra música, però que siguin alhora edicions pràctiques i útils per a una producció musical que no ha d'ésser pas de museu, sinó que ha d'atènyer de nou els auditoris per als quals fou creada. En l'edició dels catàlegs dels arxius cal no oblidar els recursos tècnics de què disposem, amb superfícies multimèdia i l'accessibilitat a la xarxa Internet com a via d'àmplia difusió.

Som davant d'una època de la qual tenim molt per descobrir, i primer que res, hem de valorar-la de manera diferent; esperem que ja sigui temps en què es puguin esborrar les reticències i esvair definitivament els desconeixement d'un segle que començà a forjar la identitat que ha assolit la música catalana al segle XX. No podrem acabar d'entendre la nostra música si desconexim les arrels que vénen dels anys vuitcentistes.