

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

A cura de
Romà Escalas i Llimona

Barcelona, 2009

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

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

A cura de
ROMÀ ESCALAS I LLIMONA

Miscel·lània, 13

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
Barcelona, 2009

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista musical catalana (1904-2008). — (Miscel·lània ; 13)

Referències bibliogràfiques

ISBN 9788492583706

I. Escalas, Romà, ed. II. Institut d'Estudis Catalans

III. Col·lecció: Miscel·lània (Institut d'Estudis Catalans) ; 13

1. Revista musical catalana 2. Música — Catalunya — S. XX

3. Música — Catalunya — Història i crítica

78(467.1)(091)

© dels autors dels articles

© 2009, Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: desembre de 2009

Tiratge: 500 exemplars

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Disseny gràfic Maria Casassas

Compost per Signes disseny i comunicació, s. l.

Ramón i Cajal, 39. 08012 Barcelona

Imprès a Limpergraf, SL

Polígon industrial Can Salvatella. Carrer de Mogoda, 29-31. 08210 Barberà del Vallès

ISBN: 978-84-92583-70-6

Dipòsit Legal: B. 44139-2009

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

Taula

Sigles emprades pels autors	7
Presentació, <i>per Salvador Giner de San Julián</i>	9
<i>Revista Musical Catalana. Dues èpoques, dos conceptes de contingut,</i> <i>per Jaume Comellas i Colldeforns</i>	11
Música coral a Catalunya: a la recerca d'ideals, <i>per Francesc Cortès i Mir</i>	25
El piano i la seva presència a Catalunya des de la <i>Revista Musical Catalana</i> , <i>per Josep Dolcet i Rodríguez</i>	69
El patrimoni organològic a Catalunya, <i>per Romà Escalas i Llimona</i>	85
Aportacions etnomusicològiques des de la <i>Revista Musical Catalana</i> , <i>per Biel Ferré i Puig i Ramon Vilar i Herms</i>	117
Música i religió, <i>per Joaquim Garrigosa i Massana</i>	155

El món guitarrístic a Barcelona (1908-2008), <i>per Josep Maria Mañado i Artigas</i>	183
El patrimoni musical: les obres i el seu estudi musicològic, <i>per Jordi Rifé i Santaló</i>	201
Els estils d'interpretació històrica a Barcelona i Catalunya, <i>per Albert Romani i Turullols</i>	229
Entre les avantguardes d'un centenari, amb un llarg entreacte, <i>per Francesc Taverna-Bech</i>	241
Acollida a Catalunya de les influències internacionals, <i>per Xosé Aviñoa Pérez</i>	259

Sigles emprades pels autors

AMTP	Aula de Música Tradicional i Popular
CJC	Corals Joves de Catalunya
CSIC	Consell Superior d'Investigacions Científiques
ESMUC	Escola Superior de Música de Catalunya
FCEC	Federació Catalana d'Entitats Corals
FIMPT	Festival Internacional de Música Popular i Tradicional
FMTC	Fonoteca de Música Tradicional Catalana
ICOM	Comitè Internacional de Museus
OCPC	Obra del Cançoner Popular de Catalunya
RISM	Repertori Internacional de Fonts Musicals
RMC	<i>Revista Musical Catalana</i>
SAE	Societat d'Autors Espanyols
SCIC	Secretariat de Corals Infantils de Catalunya
SIM	Societat Internacional de Musicologia
SIMC	Societat Internacional de Música Contemporània
SOC	Secretariat dels Orfeons de Catalunya
UNESCO	Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura

Presentació

Salvador Giner de San Julián

President de l'Institut d'Estudis Catalans

Amb la música tots els sentiments tornen a llur estat més pur, afirmà Arthur Schopenhauer. Relacionada amb el nostre país, aquesta citació assoleix tot el seu significat. N'hi ha prou de fer una ullada a la Catalunya d'ara fa cent anys per copsar com de cabdal fou la música per al progrés d'aquesta terra. La música tradicional traspua un sentiment que rau en les nostres arrels més profundes. Els sons de sempre ens captiven. Llur vibració ens commou.

Al tombant del segle xx, el món musical a Catalunya —i ben especialment a Barcelona— bullia. El llibre que teniu a les mans el repassa acuradament. Els seus capítols reten compte de la seva vigoria, tot fent esment de la dansa, la cançó, la música religiosa i la música coral. El 1891, Lluís Millet i Amadeu Vives fundaren l'Orfeó Català. Fou el colofó, i alhora l'inici, d'una gran etapa per a la música coral, expressió més viva del que Millet denominava «música veritablement catalana». Aquesta era una de les manifestacions musicals més puixants de la nostra cultura. El país anava ple d'agrupacions corals que treballaven per recuperar vells repertoris, adaptar-ne d'altres a la realitat del moment i cercar-ne de nous. La promoció d'aquesta música feia país car ens recordava d'on veníem i qui érem. Bastia sentiments. L'Orfeó hi desenvolupà una funció capdavantera. Per coneguda, no caldria expressar-la ací.

La música esdevingué la clau de volta de l'efervescent moviment sociocultural català. Del primer terç del segle en són mostra les Festes de la Música Catalana —les quals se celebraven, a imitació dels Jocs Florals, per servir la cançó tradicional i estimular els nous compositors a treballar-hi—, i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, el projecte de recollecció i recuperació de cançó coral catalana més ambiciós que mai hi ha hagut als Països Catalans.

Aleshores corrien aires de Noucentisme, moviment cultural d'abast polític engegat sota la inspiració d'Eugeni d'Ors, escriptor prou compromès amb l'Institut d'Estudis Catalans. El catalanisme modern premia força i les elits polítiques i culturals estaven decidides a donar una embranzida a la nació per tal que esdevingués més autònoma i més pròspera. Els prohoms de l'època tingueren la predisposició, i l'encert, de tirar endavant les institucions que calien al país. Eren anys en què «tothom es llençava a la brega somiant i con-

fiant en la grandesa futura de la Pàtria», com bé escriuria Joan Llongueras. És així que el 1907 naixia, d'Enric Prat de la Riba, l'Institut d'Estudis Catalans, l'acadèmia nacional de la qual el nostre país no podia prescindir. I un any més tard, el 9 de febrer de 1908, ho feia la seu de l'Orfeó Català: el Palau de la Música, l'obra mestra modernista de Lluís Domènech i Montaner.

Quan s'inaugurà el Palau, feia ja quatre anys que l'Orfeó publicava la Revista Musical Catalana, peça clau per a la difusió i la divulgació de la recerca sobre música tradicional. Fou concebuda com una publicació d'alt nivell editorial, amb col·laboradors de prestigi, que tenia com a fites el nacionalisme i la recuperació cultural. La revista era, de fet, portaveu del moviment etnomusicològic per a l'estudi del patrimoni musical històric que llavors s'endegava.

L'Institut d'Estudis Catalans ha tingut sempre cura de la música. Els lligams de l'Institut amb el patrimoni material, arqueològic, documental, artístic i lingüístic de totes les terres de llengua i cultura catalanes no poden ésser més estrets. Aquests s'estenen també al patrimoni sonor i musical. Així, la Societat Catalana de Musicologia, creada el 1973, filial de l'Institut, es dedica a promoure la recerca científica musical i la seva aplicació pràctica a les terres catalanes i als països que hi mantenen contactes polítics i culturals.

Amb motiu del centenari l'Institut decidí d'organitzar-ne l'acte central al Palau de la Música, en penyora de germanor entre dues institucions que, de bell antuvi, han lluitat per elevar la cultura catalana a l'expressió més alta. L'Institut ha volgut sempre, en sintonia amb les grans acadèmies europees, expressar la seva vinculació al món de la raó, el coneixement i el progrés. L'univers estètic, emocional i simbòlic que incorpora la música catalana és viscut intensament per la nostra acadèmia.

L'Orfeó, el Palau i la Revista Musical Catalana són una tríada arrelada al país que ha sabut projectar-se de portes enfora i ha contribuït a fer de la nostra música el llenguatge més universal.

El Palau és crucial per a la vida cultural i social de Barcelona, un bressol d'artistes que al llarg de la seva història ha acollit els estils de música més diversos. Com cal.

En nom de l'Institut d'Estudis Catalans, el felicito per haver complert, malgrat les maltempsades que ha travessat sovint el nostre país, el primer centenari de vida. L'encoratjo a seguir maldant per la música, d'ací i d'arreu. Al capdavall, el Palau de la Música Catalana és el reflex més viu dels acords d'una història que ens arpegia, compassats, vers l'esdevenidor.

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 Carissimi, *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 «Consort: 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 Brussel·les:

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 remarquem 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.

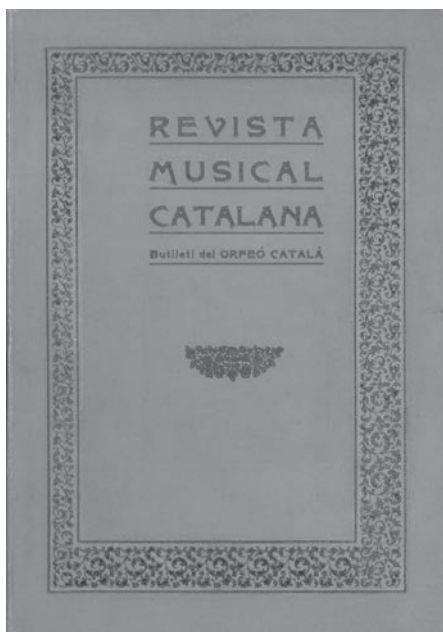
En tot cas, aquesta atenció prestada de manera gairebé exhaustiva a l'àmbit temàtic «plebeu» no vol dir que la segona època no hagi abordat temàtiques més «nobles», o més implicades en el fet musical essencial; i aquí la relació també resultaria extensíssima, amb, entre altres temes, els referits a grans 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 nexu 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.)

Música coral a Catalunya: a la recerca d'ideals

Francesc Cortès i Mir

Musicòleg i professor de la Universitat Autònoma de Barcelona
i de l'Escola Superior de Música de Catalunya

El cant coral era, el 1908, una de les manifestacions musicals més puixants i polièdriques de la cultura catalana. El moviment coral havia pres una nova direcció des que el 1891 Amadeu Vives i Lluís Millet fundaren l'Orfeó Català. De resultes de la represa en intensitat d'aquest moviment coral proliferaren les agrupacions corals des de la darrereria del segle XIX i els primers anys del XX. Amb una celeritat notable es bastí un nou repertori de peces corals. La majoria de les noves entitats tenien com a fita central la interpretació musical, tot i que els ideals i el seu motor organitzatiu sobreeixien del marc musical. Els orfeons estaven esperonats per unes directrius estètiques diferents de les que impulsaren el moviment coral des de 1850.¹ Els objectius dels cors esdevien més exigents, tant pel que fa a la formació de cantaires com al resultat musical i a la tria del repertori. Però aquest desenvolupament, del qual la construcció del Palau de la Música com a gran sala dedicada a la interpretació de la música coral n'és una baula daurada, era la conseqüència d'un pregon moviment social articulat des de mitjan segle XIX. Si havia esdevingut un eix central de la cultura catalana i un veritable impulsor, com assenyalava Cambó,² era perquè el moviment coral —i la música derivada d'ell— s'havia implicat en l'efervescent moment sociocultural català, perquè durant uns anys «tothom es llançava a la brega somniant i confiant en la grandesa futura de la Pàtria».³

1. Vegeu Jaume CARBONELL I GUBERNA, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Cabrera de Mar, Galerada, 2000.

2. Joan BALCELLS, *L'Orfeó Gracienc i el seu entorn ciutadà: Memòries del mestre Joan Balcells*, Barcelona, Orfeó Gracienc, 1984, p. 291.

3. Joan LLONGUERAS, «L'obra dels orfeons de Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 388 (abril

La riquesa de vessants del moviment coral explica que el cant coral arribés a de-passar els límits estrictament musicals, i que en bona mesura fos la representativitat que assoliren aquests valors extramusicals el que donà un relleu de primera línia al moviment coral dins la societat catalana del segle XIX. Només per a desgranar algun d'aquests elements que integraven el complex món coral citarem la importància que assolí la integració i l'articulació social a partir de les masses corals, i els seus socis protectors i simpatitzants; l'interès que des del segle XIX, i sobretot amb l'Orfeó Català, s'esmerçà en la tasca pedagògica; la recuperació i l'estudi del patrimoni històric musical; l'establiment de nous repertoris musicals que difonien i afermaven els grans símbols nacionals; la fixació d'un repertori de música popular, en realitzar un procés de transmodalització i passar de les músiques de tradició oral a les del repertori coral establert; la implicació del moviment coral amb l'esdevenidor polític del país. Tornant a l'anterior citació de Llongueras, el paper dels orfeons, i el seu cant, va tenir un significat social, patriòtic i artístic, una «tasca llarga, incessant i heroica de crear una cultura i una educació musical genuïnament catalana i d'assegurar, també, així, les llibertats fonamentals de la nostra Pàtria».⁴ Durant el període que historiem, però, l'evolució travessà diferents sotragades, motivades pels difícils encaixos que uns organismes tan diversos patien envers les conjuntures polítiques canviants. Els repertoris corals s'hagueren d'adaptar a les circumstàncies, i les entitats bascularen de moments de puixança artística i social a anys de decandiment. La música coral catalana dels darrers cent anys es pot definir a partir d'una corba sinusoidal: els moments d'expansió, enardits per l'enfrontament a les repressions de la cultura catalana i que musicalment generaven un repertori interessant, els seguien de manera sobtada lapses en els que es produïa un replegament per un excés de pressió de l'entorn polític o per acomodació. No debades, el 1936 sonava a retret la valoració que Llongueras feia del moment coral: «una obra humil però viva i ben arrelada en el poble, i ella aixeca i orienta i vivifica l'esperit de les noves generacions, massa sovint desvinculades d'allò que caracteritza i aguanta les nostres essències pairals».⁵

1936), p. 164. Aquest número de la revista s'adreçava als participants del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia i del XIV Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània.

4. Joan LLONGUERAS, «L'obra dels orfeons de Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 388 (abril 1936), p. 166.

5. Joan LLONGUERAS, «L'obra dels orfeons de Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 388 (abril 1936), p. 166.

1. El moviment coral a Catalunya: 1908-1939

Els grups de caramelles, les rondalles i les estudiantines, com a grups col·lectius corals, no generaren de forma espontània les primeres societats corals, com ara La Fraternidad (1850). Qüestions ideològiques i estètiques articulaven aquella primera bifurcació entre la música de tradició oral i les noves organitzacions estables. El moviment coral d'arrel claveriana, tot i el seu caràcter heterogeni, responia a una vocació obrera, interclassista i integradora.⁶ Es menava des d'una actitud paternalista, d'origen reformador i utòpica. Contribuí a difondre un repertori musical determinat per a les capes populars, amb uns referents en la música francesa que caldria valorar. Es dotà d'un mitjà de difusió, *El Eco de Euterpe*, que fou imitat aviat.⁷ La continuació del model amb J. Rodoreda, malgrat els temps de crisi següents a la desaparició de Clavé, arribà a donar viabilitat al moviment fins als nostres dies;⁸ però amb un repertori i un enfocament, tant musical com social, ben diferent del que hi hagué amb l'Orfeó Català i els cors que s'emmirallaren en el seu projecte.

Per a la *Revista Musical Catalana*, apareguda el 1904, el cant coral era la primera de les justificacions a les quals es proposava atendre la nova publicació de l'Orfeó Català. No s'ocultava entre elipsis que el cant, en l'ideari del nou moviment orfeònic, era adreçat vers una finalitat patriòtica. La música coral pretenia sotjar i fixar un model precís de nació, unida necessàriament a una necessitat quasi darwinista de progrés:

Cantant havem fins ara expandit gojosament aquest amor y aquest sentiment [de las cosas de la tierra], y cantant sempre l'havem de conservar y encomanar a tots els predisposats [...].

Però en lo que tindrem un especial amor serà en donar compte del moviment de las societats corals catalanas, sobre tot d'aquestas més modernas que segueixen las petjadas de l'Orfeó Català y que per això las considerem com germanas estimadas. D'ellas parlarem sempre ab gust. De sos avenços, de sos programassos, de sos projectes, sempre que corresponguin als ideals que las han engendradas, es a dir, a fer art noble y català pera Catalunya.⁹

6. Jaume CARBONELL I GUBERNA, *Josep Anselm Clavé...*, 2000, p. 727-734.
7. Vegeu Maria Teresa GARRIGA, «Ramon Bartomeus (1832-1918): perfil humà i musical», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 3 (2007), p. 85-92.
8. Jaume CARBONELL I GUBERNA, *La societat coral Euterpe*, Badalona, L'Arc de Berà, 2008.
9. Lluís MILLET, «Per què», *Revista Musical Catalana*, núm. 1 (1904), p. 2-3.

Les societats corals «modernes» integraven les trenta-quatre noves entitats que s'havien organitzat del 1891 al 1908; fins el 1934 la xifra assolí el nombre de cent quaranta-cinc noves societats.¹⁰ A elles caldria afegir les altres societats corals, d'orígens claverians, que no seguien l'impuls iniciat per Lluís Millet. La suma del conjunt d'entitats només ens permet una apreciació a l'engròs de l'arrelament del cant coral a Catalunya: les diferències, tant estètiques com de repertori o ideològiques, eren prou substancials perquè els contemporanis s'adonessin de la dissociació:

En Clavé no tingué seguidors que valguin la pena d'esmentar quant a la seva obra de compositor; en canvi, les associacions corals a imitació de la seva, s'estengueren per tot Catalunya. [...]

Mes, mort que fou En Clavé, l'any 1874, encara que les corals d'homes s'aguantaven, la seva obra decaigué sense el geni que l'arborava i la sostenia amb son exemple. Mes la renaixença catalana anava creixent i desplegant-se, [...] i per això l'obra de les primitives societats corals ha renascut d'una faisó nova.¹¹

A diferència del moviment claverià, que defensava un model de concert divers, sovint a l'aire lliure o en teatres, amb uns referents literaris i simbòlics concrets, tot adaptant el repertori de moda i els ballables als gustos populars,¹² l'Orfeó Català plantejava la necessitat d'un espai exclusiu per a la música coral, tant per a la pròpia com per a la forana. Alhora, el seu repertori musical es repensà del tot per a cristallitzar en un nou referent de pàtria, a partir de la música de tradició popular arranjada, del conreu de la música religiosa i del rescabament del repertori històric, al qual s'afegí la divulgació del gran repertori coral d'origen europeu. Tot això exigia un espai físic diferent, aliè a altres estètiques llavors dominants, com era l'òpera i el ball. Aquesta era la finalitat primera del Palau de la Música Catalana, a més a més de convertir-se en estatge social i lloc dels assajos:

[...] l'Orfeó ferm, potent, ab forsa gegantina pera poder aixecar y enaltir la música popular de Catalunya y la música coral del món enter, aixís mateix els pilans y les voltes acabades de fer donaven el sentiment de la forsa y robustesa que cal pera

10. Pere ARTÍS I BENACH, *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona, Barcino, 1980, p. 58.

11. Lluís MILLET, «La cançó popular i l'art choral a Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 281-284 (maig-agost 1927), p. 130.

12. Xosé AVIÑOÀ, «Música i cultura popular al segle XIX», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 6 (abril 1985), p. 5-9.

sostenir la gran Sala d'Audicions, ahont hi han de ressonar els cants de la nostra terra y les obres dels grans músichs.¹³

No podem citar els noms de totes les agrupacions corals que s'apuntaven abans: la xifra i l'activitat de cadascuna d'elles sortiren de mare d'aquest estudi. A Catalunya era, de llarg, on existien més grups corals de tot l'Estat; fins i tot ara en concentra el 28,29 %.¹⁴ D'entre tots, alguns assoliren un relleu singular, com ara l'Orfeó Gracienc (1904), l'Orfeó de Sants (1899), l'Orfeó Lleidatà (1896), la Societat Coral Catalunya Nova (1895) creada per Morera, l'Orfeó Montserrat (1906), l'Orfeó de Sabadell (1904), l'Escola Coral de Terrassa, l'Orfeó Manresà (1901), l'Orfeó Vigatà (1902), la Schola Orpheonica Gironina (1908), l'Orfeó Barceloní o la Schola Cantorum de Sant Miquel Arcàngel (1904). La secció «Vida musical dels orfeons de Catalunya» de la *Revista Musical Catalana* en donava seguiment, a banda de les publicacions pròpies d'alguns dels orfeons esmentats, com ara la *Revista de l'Orfeó Gracienc*. La seva vitalitat depenia en bona mesura de l'empenta d'una «nova fornada de músics professionals»,¹⁵ uns directors —molts d'ells també compositors— que, a diferència d'altres temps, posseïen una formació musical prou sòlida. En bona mesura contribuïren tots ells a furnir amb solidesa el moviment coral i a produir el nou repertori coral. La coincidència d'un moment sociopolític molt intens amb l'empenta i la feina de músics com ara Joan Balcells, Agustí Grau, Climent Lozano, Joan Llongueras, Domènec Mas i Serracant, Enric Morera, Francesc Pujol, Joan Tomàs, Josep M. Comella, Joaquim Pecanins, Joan Gibert, Antoni Pérez Moya, només per a citar-ne alguns, explica la intensitat de la vida coral d'aquells anys i la potència que arribà a posseir, fins a esdevenir un element artístic i social decisiu.

L'Orfeó Català, amb les seves «excursions artístiques», mantenia contacte, i presència, arreu de Catalunya. Podríem dir que era una forma de visualitzar la seva tasca i de difondre el repertori, així com una via per a afermar vincles entre els cors. Divereses d'aquelles excursions foren la llavor per a organitzar nous grups corals arreu de Catalunya. Als discursos, llavors habituals en aquests actes, Lluís Millet insistia en la

13. Vicens de MORAGAS, «L'obra del Orfeó Català», *Revista Musical Catalana*, núm. 34, suplement (1906), p. 2.

14. Maria NAGORE FERRER, «Aportaciones al estudio del movimiento coral en España», a *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, p. 356.

15. Pere ARTÍS I BENACH, *El cant coral...*, 1980, p. 43.

defensa abrandada del seu ideari estètic.¹⁶ El catalanisme compromès era palès en la participació dels orfeons, i d'una manera especial de l'Orfeó Català, als actes més significatius d'afirmació de la nacionalitat en aquells anys. Un dels més exemplars fou el concert en honor dels participants al Primer Congrés de la Llengua Catalana,¹⁷ el 15 d'octubre de 1906:

L'Orfeó Català, al confeccionar el programa d'aquest concert, volgué donar als nostres distingits hostes una idea general de la música de nostra terra, y a n'aquest objecte procurà que hi figurés una representació de cada una de les seves modalitats: [...] la música popular, la música clàssica y la moderna.¹⁸

La tria de les obres era un veritable aparador del concepte de música coral catalana que romandria vigent fins després de la trencadissa del 1936. S'edità un petit llibre, amb text de Felip Pedrell, per a bastir de relleu acadèmic l'acte.¹⁹ «A qui ho podíem encomanar això sinó al mestre Pedrell?»: la justificació de Lluís Millet a les «Notas bibliogràficas» era sincera, en admetre que la filiació de bona part del pensament estètic de l'Orfeó i l'estructuració de conceptes com ara *música popular* o *música històrica* provenien, amb matisacions, de Pedrell.²⁰

També caldria puntualitzar un aspecte important: les actituds dels nous orfeons catalans no eren el resultat d'una monocromia imitadora, sinó que caldria parlar d'una diversitat força polícroma, tot i que amb unes tendències sempre evidents vers l'exultant catalanisme de l'època. Així com l'Orfeó Català, i també l'Orfeó Lleidatà,²¹ mostrà des dels seus inicis una afinitat amb el club polític Lliga de Catalunya, i posteriorment amb la Lliga Regionalista,²² altres entitats, com ara l'Orfeó Gracienc, nas-

16. Vegeu Pere ARTÍS I BENACH, *El cant coral...*, 1980, p. 24-32; Francesc CORTÈS, «L'ideari musical de Lluís Millet», *La Roca de Xeix* (El Masnou), núm. 21-22 (desembre 2000), p. 15-31.

17. Vegeu Maria Pilar PEREA, «Una repicada forta de campanes a favor de la llengua catalana», a *El centenari del Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2007.

18. Francesc PUJOL, «Concert en honor dels individus del Congrés de la Llengua Catalana», *Revista Musical Catalana*, núm. 34 (octubre 1906), p. 190.

19. Felip PEDRELL, *La cansó popular catalana, la lírica nacionalisada y l'obra de l'Orfeó Català*, Barcelona, Societat Anònima La Neotípija, 2006.

20. Lluís MILLET, «Notas bibliogràficas», *Revista Musical Catalana*, núm. 34 (octubre 1906), p. 195.

21. Lluís-Marc HERRERA I LLOP, *La música a Lleida durant la Renaixença i el Modernisme*, Lleida, Pagès, 2002, p. 191.

22. Vegeu Manuela NARVÁEZ, *L'Orfeó Català: Cant coral i catalanisme (1891-1951)*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006; Pere ARTÍS I BENACH, *El cant coral...*, 1980, p. 46.

queren amb altres orientacions. El Gracienc començà com una secció del Centre Catalanista Gracienc. Els primers anys mostrà diverses inquietuds culturals, ultra la musical —grups excursionistes, de fotografia... El Gracienc començà les seves passes amb un aire més proper al repertori de Morera, i les continuà amb estretes col·laboracions amb Pau Casals o amb Joan Lamote de Grignon.

Una mostra pública de l'esponerós món coral català arribà el 1917, amb la Festa dels Orfeons de Catalunya, un acte multitudinari que aplegà a Barcelona, el 27 de maig, uns cinc mil cantaires pertanyents a cinquanta-dos orfeons.²³ El 1916, Joan Balcells tingué la iniciativa d'homenatjar Lluís Millet i l'Orfeó Català amb motiu del vint-i-cinquè aniversari de la fundació d'aquest últim. D'aquella diada en sortí la constitució d'una junta permanent, integrada per Joaquim Pecanins, Joan Balcells, Francesc de Paula Baldelló, Joan Llongueras i Joan Gibert, i presidida per Lluís Millet. Les setmanes posteriors a la Festa dels Orfeons, es descabdellà una inèrcia de «molts i notables concerts [...] no hi ha hagut comarca que no hagi sentit el goig del nostre cant col·lectiu; que les cançons populars, que ja morien en les veus desmaiades de les nostres velletes camperoles, no hagin tornat a reviure en el cant choral de la nostra joventut aplegada en orfeons. Però s'ha fet més encara: en algunes comarques s'han celebrat festes de germanor».²⁴

Com a via per a «vigoritzar i perfeccionar l'obra choral catalana», la Junta recomanava que «presidents i directors de tots els orfeons de cada comarca es reunixin [...] i estudiïn la manera, circumstàncies i mitjans apropiats perquè la realització de la festa sigui un fet. [...] hauríeu de fer de manera que hi prenguessin interès totes les personalitats importants de la comarca; les persones que representin la riquesa del país, la intel·lectualitat; les autoritats civils i religioses; els prohoms de més significació, diputats i senadors, fent cas omís de partits i dissidències locals. Perquè una de les finalitats dels nostres orfeons ha d'ésser la unió de tot català en l'amor de la terra nostra».²⁵ En certa manera, la tàctica que hom recomanava seguir recorda les *Musikfeste*, habituals a les terres germàniques a principis del segle XIX, on es començà a articular el pangermanisme.

23. Josep M. ROIG ROSICH, *Història de l'Orfeó Català: Moments cabdals del seu passat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 81.

24. «Germanor dels Orfeons de Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 167 (novembre 1917), p. 279-281.

25. «Germanor dels Orfeons de Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 167 (novembre 1917), p. 282.

La correspondència dels aplecs d'orfeons es trobava, no obstant això, en la realitat política catalana. Llavors ja havien quedat enrere els temps de la Solidaritat Catalana, i s'havien superat els escruiximents i les reticències envers Catalunya per la Setmana Tràgica; les esquerres quedaven encaixonades, i fracassaven els seus projectes, com ara el pacte de Sant Gervasi. El 1914 s'aprovava l'Estatut que havia de regir la Mancomunitat de Catalunya, possible gràcies a l'hegemonia política de la Lliga Regionalista, i que endegà una intensa tasca de modernització i vertebració del país. El 1917, però, va ser un any de crisi i tensions, tant econòmiques com socials i polítiques: inflació, la societat dividida entre aliadòfils i germanòfils, convocatòries de vagues generals, l'organització de les juntes militars, o la celebració de l'Assemblea de Parlamentaris, que sol·licitaven l'obertura de les Corts per a tractar d'un estat d'autonomies. També estaven en situació desconcertada els cors de Clavé. Després de l'intent endegat per Morera de crear una federació catalana el 1899, i que el 1912 l'Associació Euterpense de Coros de Clavé s'apropés a Morera i als intel·lectuals catalanistes, el 1915 es produïa una nova escisió entre els grups claverians actius. S'esqueixava així el moviment entre la Unió de Societats Corals i els Orfeons de Clavé. Alguns dels grups decantaren les seves activitats, preferentment, vers el teatre o el gènere líric.

Ben diferent era el signe que assolí la Junta, que cristallitzà en la Germanor dels Orfeons de Catalunya el 1918. La Germanor nasqué en unes dates i una localització prou significatives, els dies 23 i 24 de juny, tot aprofitant l'aplec comarcal dels orfeons del Bages:

La mateixa nit del 23, que s'esqueia precisament ésser la nit simbòlica i tradicional del Sant Joan, en la històrica sala de les Bases de Manresa de l'antiga Casa de la Ciutat, se reuniren solemniament els mestres, presidents i delegats de les entitats.²⁶

S'afiliaren cinquanta-dues entitats, les quals augmentaren fins a setanta-cinc el 1920. Podríem dir que el procés que s'havia produït en el terreny polític es traslladava ara al medi coral. S'intentava aprofitar la sinergia del moment culturalment decisiu per a Catalunya per a fer endreça i aconseguir un salt qualitatiu en l'organització del moviment coral. Fins llavors, aquest s'havia mogut de forma força espontània, mig atiat per l'impuls personal i els exemples d'uns grups determinats, mig induït per les

26. M. L. J., «Primera Assemblea de Germanor dels Orfeons de Catalunya i aplec comarcal dels orfeons del Bages», *Revista Musical Catalana*, núm. 174-176 (juny-agost 1918), p. 159.

circumstàncies sociopolítiques externes, que en més d'una ocasió volien atenallar el moviment catalanista, i les rèpliques sorgien a tort i a dret: al teatre, a la premsa i al moviment coral.

Entre els acords que es prengueren en la Primera Assemblea de Germanor, destacà l'interès per la formació musical dels cantaires, i s'arribà a proposar que s'apliqués el mètode de Jacques-Dalcroze, adaptat per Joan Llongueras, a les seccions infantils. En segon lloc, Francesc Pujol formulà la necessitat d'un estudi per a sol·licitar a la Mancomunitat un règim de subvencions per a mantenir els orfeons i, alhora, un ambició pla educatiu: serien els orfeons qui es farien càrrec de l'ensenyament musical a cada població. En tercer lloc, Joan Llongueras indicà diferents vies d'intercanvis artístics entre orfeons i, sense voler anar massa enllà, d'afavorir que les entitats «moguessen la joventut catalana, en cert mode distreta i aturdida, a favor de l'obra espiritual, artística i social dels orfeons».²⁷ També insinuà la constitució de caixes de pensions entre els socis i a profit dels cantaires.

La segona assemblea s'organitzà el 1920 a Vic, en circumstàncies convulses: l'aplec havia estat suspès per ordre governamental pel fet que els programes anunciaven que s'interpretaria el cant d'*Els segadors*; hi hagueren càrregues policials contra els orfeonistes.

Amb l'establiment de la dictadura de Primo de Rivera el 1923, moltes de les entitats corals tingueren problemes, o foren senzillament clausurades. No cal dir que la Germanor dels Orfeons no pogué celebrar cap altre aplec ni assemblea. És prou evident que la ideologia catalanista era el principal element perillós; però aquesta tendència dels orfeons catalans ja havia estat motiu de suspicàcies i persecucions des de feia temps. Una de tantes ensopegades amb el Govern central la produí l'acudit que Llaveries publicà al *Cu-cut* el 1912, en tornar l'Orfeó Català de Madrid. A la humorada, Millet amansia les ferres, com al mite d'Orfeu. Allò desfermà una campanya contra l'Orfeó de grans dimensions. En bona mesura, l'actitud bèl·ligerant vers el moviment coral, atada des de posicions de centralisme excloent, o amb l'exhibició d'un to obertament reaccionari, encara contribuïa a enfortir més la resposta del moviment coral català: augmentaven els socis i protectors de les entitats; es presentaven més composicions als concursos convocats pels cors; els orfeons, amb més ardidesa, feien sortides a l'estranger. És incòmode parlar de xifres, perquè ja sabem que el nombre no fa la cosa, sinó que allò que pesa és la qualitat. Un acte celebrat el mateix 1918 és un bon

27. M. L. J., «Primera Assemblea de Germanor dels Orfeons de Catalunya i aplec comarcal dels orfeons del Bages», *Revista Musical Catalana*, núm. 174-176 (juny-agost 1918), p. 163.

contrapunt del que exposem, encara que sia de tipus quantitatiu. Se celebrà a Madrid, patrocinat pel Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts, un «Congreso de Bellas Artes», que arribà a elaborar un seguit de propostes prou interessants i necessàries, en què col·laboraren Falla, Bretón i Conrado del Campo. Subirà en féu el seguiment:

¿Quantes persones hi ha a Madrid a les quals podia interessar aquella Secció del Primer Congrés de Belles Arts? Donada l'amplitud i magnitud dels temes que haurien pogut posar-se a discussió, fixo un miler més llarg que curt [...]. ¿Quantes foren les persones que hi assistiren? El primer dia, una dotzena més llarga que curta.²⁸

Repetim: el tema del congrés, adreçar el gènere operístic —una qüestió oblidada però urgent—, era interessant. La minsa assistència no minva la conveniència d'un acte possiblement organitzat amb desídia. Subirà hi denunciava la manca de sensibilitat musical del país. En canvi, un esdeveniment coral era capaç, el 1923, de mobilitzar milers de cantaires i públic, tot compartint símbols i afanys patriòtics. Els cors fins i tot esdevenien el centre dels projectes populars per a l'edificació dels monuments que bastien els referents nacionals del país, cas dels de Verdaguer o del doctor Robert.

La dictadura de Primo de Rivera imposà una junta que controlà l'Orfeó Gracienc, clausurà els orfeons Badaloní, Bergueda, Lleidatà, Sallentí i Santboià, entre d'altres:

L'Orfeó Català ha estat clausurat per ordre governativa des del 24 de juny fins al 13 d'octubre. Per aquest motiu quedà sospès el funcionament de la nostra entitat, i el seu butlletí deixà de publicar-se.²⁹

El tancament fou conseqüència del partit de futbol amb el qual el F. C. Barcelona i el Júpiter volgueren homenatjar l'Orfeó Català en retornar del viatge a Roma.³⁰ La censura era imposada a les publicacions. No es produí, però, una paràlisi absoluta,

28. Josep SUBIRÁ, «Des de Madrid. El Congrés de Belles Arts», *Revista Musical Catalana*, núm. 174-176 (juny-agost 1918), p. 174.

29. *Revista Musical Catalana*, núm. 258-262 (juny-octubre 1925), p. 157.

30. Jaume LLAURADÓ i Joaquim MONCLÚS, «Setanta-cinc anys del tancament de l'Orfeó Català», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 188 (juny 2000), p. 9-11.

l'activitat coral i musical continuava, amb entrebancs. El règim actuà amb contradiccions i arbitrarietats, però sempre gelós de l'expressió política:

Després de la maltempada de la Dictadura, en la qual els orfeons de la nostra terra patiren com tot el que era expressió de forta catalanitat, ara, en afluir-se la tirania, tota veu s'ha redreçat més potent que abans [...]. Hi hagueren orfeons que foren suprimits per la voluntat omnímoda, altres tancats per llarg temps, altres sofriren imposicions irritants. [...] aquest cant era sospitós de malfactor i de rebel a l'eixorca unitat venerada.³¹

La primera mostra de distensió es produí al Festival d'Orfeons de Catalunya, el 13 de juliol de 1930, a l'Estadi de Montjuïc.³² Es reuniren prop de sis mil cantaires de cinquanta-un orfeons, i cinc cobles. Era l'aplec més nombrós des del 1917. Tenia lloc «en el cim mateix de la nostra Exposició, d'aquella Exposició de Barcelona de la qual sistemàticament tot intent de manifestació del nostre esperit racial havia estat sempre ofegat i bandejat».³³ Però, com hem dit, no fou un temps eixorc. El 1919 l'Orfeó Gracienc, l'entitat més activa els anys venidors, estrenà nova seu. El 1927 es reté un homenatge al seu director, Joan Balcells; l'Orfeó de Sants festejà el seu vint-i-cinquè aniversari al Palau de la Música. El mateix any, el Gracienc interpretà al Palau la *Fantasia* per a piano, cor i solistes de Beethoven i *La nit de Nadal* de Lamote de Grignon. El 1928, el Gracienc participà altre cop amb *La Creació* de Haydn als concerts de l'Orquestra Pau Casals, amb la qual començà a col·laborar assíduament des del 1925. El moment més reeixit del cor arribà el 1933, amb l'estrena a Barcelona de la *Simfonia dels salms* de Stravinsky, dirigida pel mateix compositor. Per la seva banda, l'Orfeó Català repregué també l'activitat i incidí en obres corals de Bach i Haydn.

No va produir-se un retorn a l'*statu quo* anterior al 1923, i encara menys s'abocaren els cors a una crisi, com alguns textos volen indicar. Els aplecs i l'activitat dels cors s'espaiaren, tot i reprendre's la Germanor. Quasi es deturà la creació de noves entitats: s'estava prop d'una situació de saturació: no es pot esperar un creixement

31. Lluís MILLET, «L'obra dels Orfeons de Catalunya a propòsit del Festival celebrat a l'Estadi de l'Exposició», *Revista Musical Catalana*, núm. 320 (agost 1930), p. 345.

32. Primo de Rivera havia dimitit el gener de 1930. En aquells moments s'estava sota el que humorísticament es va dir la «dictablanda» de Berenguer i Aznar.

33. Joan LLONGUERAS, «El magne Festival d'Orfeons de Catalunya a l'Estadi de l'Exposició», *Revista Musical Catalana*, núm. 320 (agost 1930), p. 349.

incessant de cors. Fou més preocupant, en canvi, la minva en la composició de peces corals. Alhora, començaren a canviar els actors principals del moviment: l'Orfeó Català va mantenir la seva importància, però als parlaments de Millet s'evidenciava insatisfacció, i distanciament envers la nova situació cultural i política, més pregona a partir de la II República:

Tot aquest caliu vital, sembla que minvi, i es refredi d'ençà que Catalunya té unes espurnes d'autonomia; d'ençà que no podem dir que el tirà ens assetja i amenaça. [...] Les causes són complexes [...]. Es precis, no fer cas d'una espècie d'ambient que s'intenta formar contra la manera d'ésser dels nostres orfeons, especialment contra el repertori que anomenen, amb so de menyspreu, folklòric casolà.³⁴

El moviment coral s'havia de moure, des dels anys trenta, sobre una «nova concepció del catalanisme, més radical i ambiciosa, més democràtica i renovadora, contraposada al regionalisme polític de la Lliga, i a una cultura que s'etiquetava com a jocfloralesca».³⁵ Els ideals que havien justificat el moviment orfeònic des de 1891, hereus de la Renaixença, començaven a ser substituïts per d'altres. El 1930, amb la celebració del Centenari del Romanticisme, que patrocinà a Barcelona la Fundació Masana, es volia tancar culturalment, i definitiva, una època. Blanche Selva assenyalava que «alguns moderns desconeixen els romàntics i procuren, en canvi, recomanar-se a un art anterior».³⁶ I davant dels canvis, s'aixecaven veus alarmistes, símptoma evident que canviava quelcom més enllà del repertori:

En els temps actuals d'esport i ciutadania, el criteri simplista referent a un orfeó ha estat encara agreujat pel ressò d'alguna veu que ha dit, sense eufemismes, que sembla mentida que encara hi hagi jove que perdi el temps cantant.³⁷

No havia arribat encara el diluvi, tot i que del discurs dels orfeons desapareixien conceptes com ara *pàtria*. Se substituïen per temes com ara el treball, l'esforç, la col·lectivitat o la interpretació d'un nou repertori musical implicat —una mica— amb

34. Lluís MILLET, «Alerta, orfeons», *Revista Musical Catalana*, núm. 365 (maig 1934), p. 178.

35. Josep M. ROIG ROSICH, *Història de l'Orfeó Català*, 1993, p. 131-132.

36. «Centenari del Romanticisme», *Revista Musical Catalana*, núm. 317 (maig 1930), p. 212.

37. Francesc PUJOL, «Orfeons i orfeonistes. Conferència llegida a l'Orfeó Tarragoní el dia 31 de Gener del 1935», *Revista Musical Catalana*, núm. 377 (maig 1935), p. 206.

la modernitat europea, o la cerca d'un major rigor musical, sense exagerar la dedicació a ultrança exigida al cantaire fins llavors. Continua el conreu de la música històrica, cas del cicle que es dedicà l'any 1935 al 250è aniversari de J. S. Bach.³⁸ Canvià, això sí, la forma d'arribar al poble: es feren habituals a Ràdio Associació de Catalunya i a Ràdio Barcelona les intervencions dels orfeons Català, Gracienc, de Sants, Montserrat, Gervasienc, Schola Cantorum de Sant Miquel i La Violeta de Clavé.³⁹ Sovintejaven els enregistraments de discs, en els quals, amb dades ben provisionals, es reproduïa el repertori coral que havia estat més recurrent als concerts.

El Festival de la Societat Internacional de Musicologia i la de Música Contemporània, celebrat a Barcelona l'abril de 1936, fou un miratge per al moviment coral català: assolí convertir-se en un excel·lent espill internacional de la seva vitalitat i qualitat. El que succeí a partir del juliol de 1936 ens caldrà repensar-ho. Certament s'interromperen publicacions i la normalitat en la programació coral. Les circumstàncies polítiques interferiren en un moviment que havia pres partit en algun moment o altre, i s'imposaren silencis i pors. L'execució suspesa de la *Novena simfonia* de Beethoven que havia de fer el mateix 19 de juliol l'Orfeó Gracienc dirigit per Casals serveix per a una dramatització, a la qual caldria afegir molts altres elements per a completar-ne la lectura. La implicació en els actes en defensa de la República i en les campanyes d'ajuda al front bèl·lic, o als centres hospitalaris, va ser desigual. S'enregistraren discs amb els himnes identitaris, en circumstàncies tenses. S'ocuparen locals, i les esparses actuacions corals adquirien finalitats propagandístiques. No és aquest moment per a preguntar-se què vol dir la música, ni per a validar-la o no quan se li atorga en primer terme la capacitat d'infondre idees extramusicals. Si ho féssim cauríem en un parany excessivament idealista: el discurs extramusical en el repertori coral s'esmunyí ja durant el segle XIX, i el temps bèl·lic no en va fer excepció, ans al contrari. Foren de dolendre, això sí, les mancances i les absències, i la interrupció brutal de l'esdevenidor del moviment coral català, que trigaria molts anys a refer-se.

38. Pere ARTÍS I BENACH, «L'Orfeó Català intèrpret de Bach», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 5 (març 1985), p. 25-27.

39. «Ràdio Associació de Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 380 (agost 1935), p. 356.

1.1. *Ni sorra... ni calç*

Les dades sobre les quals ens movem són massa relatives, perquè no es coneix tan profundament com caldria el moviment coral català, ras i curt. En primer lloc no s'han historiat bona part de les entitats corals: els estudis, fins ara, han tractat les grans institucions. D'entrada, caldria preguntar-nos què vol dir exactament *cant coral*, i adonar-nos que el fet de cantar no era l'únic objectiu fundacional de molts dels cors. Bona part d'ells ajuntaven una «caixa de socors» com a prestació als seus cantaires: a canvi d'una quota, els coristes podien disposar d'una quantitat econòmica en cas de malaltia. I aquesta finalitat devia pesar prou, quan era tan generalitzada. Conviendria reconèixer el pes de les restriccions associacionistes a l'Espanya del segle XIX i de bona part del segle XX, i el pes de les ideologies reformistes, tant si eren liberals com republicanes o filomaçòniques, en el discurs paternalista que es reitera en el moviment coral. Alguns dels cors tenien prohibit «parlar de política i religió» a les reunions, als concerts i als assajos, condició habitual en moltes agrupacions legalment admeses durant el segle XIX. Només això fa trontollar algunes de les afirmacions apriorístiques que exposem.

No considerem en l'estudi les associacions corals que prestaven un servei religiós, és a dir, els cors de les nombrosíssimes associacions marianes, abundosos a principis del segle XX, o d'altres institucions pies i religioses. No se solen tenir presents perquè o bé mai no es federaren o no participaven a les grans trobades corals del primer terç del segle, o senzillament perquè creiem que només interpretaven música religiosa en celebracions litúrgiques i en actes de devoció i que aquesta funcionalitat les allunya de la interpretació de la «música absoluta», un constructe tan idealista i romàntic com perillós i tendencios.

Però molts cors i orfeons sorgiren a redós d'aquestes institucions catòliques, i en els seus actes solien cantar peces de Francesc Pujol, de Narcisa Freixas o d'Antoni Nicolau. És a dir, interpretaven el mateix repertori que tot seguit tractarem com a integrant de la «música coral profana». I les actuacions les feien no només en actes religiosos, sinó també —com era normal a fora de Barcelona i les grans ciutats— en festes populars, com ara les festes de reclutes i el cant de caramelles, o en festes patronals.

Una altra qüestió també queda distorsionada per les dades que sovint s'utilitzen: la dicotomia entre el moviment claverià i els orfeons que seguïen els ideals de Millet. Novament la manca d'estudis, i l'efímer de les dades històriques, obliga a reproduir la historiografia de la primera meitat del segle, quan la realitat en l'àmbit rural o en la Catalunya allunyada de Barcelona era ben diversa. Hi ha exemples d'entitats que sor-

giren durant la dècada dels anys setanta del segle XIX i conrearen les obres claverianes. A principis del segle XX, s'hi afegiren cors infantils —alguns vinculats, en altres horaris, a institucions religioses— i també un grup de dones, i vet aquí que sorgí dins d'un grup claverià un orfeó que canviava l'estètica..., però que continuava mantenint les seccions de teatre, literàries o de balls, com era habitual en les associacions vuitcentistes. Per tant, els límits podien ser permeables i el suposat alineament amb una opció responia només a una necessitat d'ordenació «cadastral», no de funcionament.

De quin model coral estem parlant? Considerem només com a cor aquell que canta un repertori tancat i conegut, i deixem de banda altres agrupacions que interpretaven caramelles, goigs, corrandes i obres de transmissió oral que ara s'han perdut? És cert que hi ha diferències entre un tipus de cor i un altre: un pas cabdal quan historiem el quefer musical a Barcelona, però el pas és inapreciable en altres medis de Catalunya. Sabem, per tant, que a més a més de sorra i de calç tenim a la gaveta altres materials, prou importants. Però com diria Verdaguer, «fangador en só», encara que de moment, i a manca de molts més estudis, la feina no la podem fer «prou neta».

1.2. *El repertori coral: 1908-1939*

De primer sembla que el cant lo que vol és aire i anar vibrant a l'infinit dels vents; i que els homes puguin cantar [...] corrent pels camps i a la llum del sol [...]. Però també és bell fer ressonar una volta amb uns bons cants [...]. Tenir un reclam que faci acudir els cants de tot el món, i que ens els faci tots nostres!⁴⁰

Així explicitava Maragall, en l'escrit dedicat al Palau de la Música encara en construcció, la diversitat de maneres com s'entenia llavors la funcionalitat del cant coral. L'article s'obre amb una antonímia que, llegida a la babalà, pot semblar d'un romanticisme pueril: «Això de què els cants tinguin casa és una cosa que, segons com, fa tristesa i segons com, fa alegria.» Al canvi de segle, la interpretació habitual del repertori coral, encara d'inspiració claveriana, s'emmarcava en espais oberts —als jardins d'Euterpe, per exemple, per bé que també entrava als teatres, com ara el Novetats. El cant coral es conceptualitzava per una mimesi de naturalitat i espontaneïtat, el resul-

40. Joan MARAGALL, «La casa dels cants», *La Veu de Catalunya* (9 febrer 1905). Reproduït a *Obres completes*, vol. 1, Barcelona, Selecta, 1960, p. 844.

tat d'una «aculturació natural» de les capes treballadores, de natura ingènua. No es refusava la influència de ballables o de les peces líriques de moda, perquè tot allò responia a una festa d'esbarjo popular: culturitzada, això sí, però sense subtilitats per a no traïr el seu objectiu d'arribar amb senzillesa a àmplies capes socials. Amb decisió, des de finals de segle es bastí un nou model de concert coral, amb un repertori que servava part de l'herència claveriana, i s'obria a noves propostes. Lluís Millet i els compositors propers a l'Orfeó Català erigiren un referent sonor nou, forniren els cors catalans d'eines adients per a bastir una altra línia estètica, tant musical com simbòlica:

La característica singular en la formació dels nostres chors, consisteix en que, a més de les veus d'homes i dones, hi consten les veus de nois, les quals, quan no tenen una part coral especial per a ells, doblen generalment les veus de dona. Això dóna una major puresa de so a les veus blanques, i una especial claredat de timbre.⁴¹

La disposició de les partitures de Nicolau, i tantes de principis del segle xx, recull aquella pràctica que donava un color especial. Les dones s'integraren a l'Orfeó Català el 1896, introducció en la qual fou pioner a tot l'Estat: «Un dels obstacles amb què toparem, fou l'oposició dels pares a deixar que llurs filles cantessin juntament amb els homes.»⁴² Gràcies a la tasca de Lapeyra i la seva muller, Emerenciana Werhle, aquest canvi fou possible. S'imità arreu del país, però amb reticències en algunes agrupacions que continuaren funcionant durant anys com a cors masculins:

Es de doldre l'abandonament en que va quedant en nostra terra'l genre choral pera veus d'home. Sens dubte que això's deu en gran part a la creació dels orfeons de veus mixtes [...] però no oblidem que les societats chorals de veus virils són un gran element de cultura y d'educació del sentiment pera els nostres obrers.⁴³

41. LLUÍS MILLET, «La cançó popular i l'art coral a Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 281-284 (maig-agost 1927), p. 130-131.

42. MATEU FIGUILLER, «Na Emerenciana Wehrle. Un homenatge merescut», *Revista Musical Catalana*, núm. 321 (setembre 1930), p. 418.

43. LLUÍS MILLET, «Memoria. Festa de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana*, núm. 30 (juny 1906), p. 110.

A través de les diferents convocatòries de la Festa de la Música Catalana s'intentà dotar de noves peces per a veus masculines.

A partir del model heretat de les societats claverianes s'inicià el nou repertori coral, mantenint unes quantes obres de Clavé com a testimoni i referència del passat que es volia apropiari. Ara bé, es féu una tria conscient de determinades peces, una decantació que filtrava el repertori segons unes noves premisses estètiques, i es reinventava la figura i el missatge de Clavé:

És el geni musical de l'aubada de la nostra renaixença. En l'hora primera d'aquell dia clar en què el sentiment de catalanitat es deixondia al toc fecund del romanticisme, un home músic poeta de temperament, una ànima simple, transformava en substància pels humils el daler i joia que enardia als esperits escollits. [...] Ell fou el músic-poeta del poble; començà per emprar la mateixa pobresa artística de les danses i cançons vulgars de l'època i a mida que el poble l'estimà.

Dues influències insanes tingué l'obra artística d'En Clavé: l'exòtica de l'òpera italiana [...] i la de la música vulgar ciutadana de la Barcelona vuitcentista. [...] I quan per la influència de la nova alenada catalnitzadora, havent els Jocs florals obert les portes del temple de la poesia nostrada [...]. En Clavé es sentí ferit per la cançó tradicional de raça patentitzada pels patriarques del nostre Renaixement.

La facultat d'assimilació i de transformació del nostre músic es mostra en grau eminent en *Els xiquets de Vall*s. Ell no copia, transforma en substància pròpia la música del poble; i la melodia resta tan popular com abans però amb una nova frescor i una alenada més ample.

Les Flors de Maig, un dels primers chors catalans que escrigué, transforma i dignifica les sobredites influències [l'insà italianisme i la música vulgar].

El romanticisme, que en podríem dir gòtic dels intellectuals, es transforma en els idillis camperols d'En Clavé en un sentiment poètic, delicat, ben catalanesc.

Deixar morir aquesta obra seria un pecat immens de tot Catalunya. Els chors en el nostre poble són l'element artístic de més eficàcia d'educació popular.

Els orfeons moderns són fills hereus de l'obra coral del geni d'En Clavé; la modalitat és diferent perquè en el món tot evoluciona i la vida és moviment; però l'esperit és el mateix.⁴⁴

Aquesta citació, necessària per a comprendre el procés de manipulació de Clavé, assenyala sense escarafalls el llegat rebutjat del segle XIX: la música operística d'arrel italianitzant, i el repertori de músiques de moda, això és, els ballables que tan abun-

44. Lluís MILLET, «Clavé», *Revista Musical Catalana*, núm. 247 (juliol 1924), p. 162.

dosos foren als concerts de l'Euterpe.⁴⁵ L'antiitalianisme era una actitud de rebuig de la intel·lectualitat de l'època, inherent al programa nacionalitzador de Pedrell. Les pàgines de la *Revista Musical Catalana*, com les d'altres publicacions corals, obviaven les cròniques operístiques, llevat en tractar el repertori germànic o les obres franceses, i el nou repertori rus i txec. El nou cant coral havia de bastir-se amb l'«allunyament de las formas dramàtiques, o millor teatrals; dels afemellaments del romanticisme degenerat, totxa herència de l'òpera italiana del segle passat».⁴⁶ L'altre gènere abominat —se li feia el buit— era la sarsuela. La controvèrsia entre òpera i sarsuela, quin dels dos era el veritable pal de paller de la música nacionalista, fou el gran cavall de batalla de finals del segle XIX i principis del XX. Pedrell, com Millet i tants d'altres, rebutjaren de pla la sarsuela: la consideraven aliena, obedient només a l'avidesa dels compositors en aconseguir guanys econòmics a desgrat de la qualitat. La sarsuela, no obstant això, continuà essent conreada pels cors claverians. Morera, i molts d'altres, provaren d'encabir-la dins de patrons estètics simbolistes i catalanistes, per a defugir la influència abassegadora del repertori castellà.⁴⁷ Tot i així, la sarsuela seria absent dels nous medis corals. Les fineses que se li dedicaven ho provenen:

Que se'ls imposés als tonadillers d'avuy, als Quinito Valverde y companyia, l'obligació de costejarse les lletres de llurs composicions o descomposicions, y ja's veuría com s'arreglaven, tan ocupats com els té l'atenció preferent dels trimestres.⁴⁸

45. Substancialment diferents eren les opinions de Rodoreda, que qualificava aquelles peces de «reminiscències». Vegeu José RODOREDA, *Clavé y su obra*, Barcelona, Imprenta y Litografía de José Cunill, 1897.

46. Lluís MILLET, «Memoria, Festes de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana*, núm. 18 (juny 1905), p. 116.

47. Vegeu Francesc CORTÈS, «Zarzuela catalana», a *Diccionario de la zarzuela*, vol. 2, Madrid, ICCMU, 2003, p. 1037-1041; Francesc CORTÈS, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1996-1997), p. 289-317. Barcelona va mantenir una intensa activitat d'estrenes de repertori en català i castellà, a vegades tan important com a Madrid. No es pot parlar de subsidiarietat, quan al segle XX moltes sarsueles eren estrenades per companyies catalanes, o quan el Teatre Líric Català va arribar a donar algunes obres de vàlua.

48. Felip PEDRELL, «Músics de la terra. Segona serie. Segles XVII y XVIII. Pau Esteve y Grima», *Revista Musical Catalana*, núm. 70 (octubre 1909), p. 300. En parlar dels trimestres es refereix a les distribucions que la SAE feia entre els seus socis dels beneficis que produïen les sarsueles representades.

Menys àcides eren apreciacions com ara les de Vives. Conscient de l'estima popular de la qual fruïa la sarsuela i el repertori italià, i essent-ne ell compositor, mirava el passat amb indulgència, en parlar dels primers integrants de l'Orfeó Català:

Ells sentien, per sobre totes les coses, un gran entusiasme per la música, i el seu entusiasme s'esbravava en el quint pis del Liceu. Eren gayarristes o massinistes, i les seves ànimes fruïen amb candidesa l'única forma d'art que en aquells temps precaris tenia vida a Barcelona.⁴⁹

Acotades les filies i les fòbies, establirem la resta de pilars que fonamentaven les noves peces corals:

Encara que la característica del repertori d'aquestes entitats consisteix en el cant popular, harmonitzat i glossat pels nostres compositors, no es deixa, per això, de conrear el gènere coral dels altres països. [...] Mes, sobretot, l'eficàcia d'aquestes associacions s'ha fet notar en la restauració del cant religiós. La polifonia clàssica palestriniana és conreada amb amor al costat dels madrigalistes de la gran època.⁵⁰

La recreació del cant popular fou un dels eixos centrals d'aquella renaixença musical. Als programes de concerts sovintejaven harmonitzacions i altres manipulacions; a les Festes de la Música Catalana es premiaven reculls de cants populars, i adaptacions o harmonitzacions per a ser interpretades pels cors. El cant popular era considerat, tant en l'ideari de Millet com en el de Pedrell, contenidor de les essències de la pàtria. El cant, pretesament rural i pur, era el dipositari de la veritable tradició catalana. Els escrits que en feien l'apologia es desfeien en hipèboles. Si hem de fer cas dels programes dels concerts, que repetien uns títols precisos, el públic tenia una veritable tirada per aquestes peces. No debades es va escaure durant aquells anys el floriment de l'interès per la recerca etnogràfica i musicològica per la cançó llavors dita *popular*.⁵¹

El repàs d'alguns programes evidencia l'abundosa presència de peces a partir d'arranjaments del repertori de tradició oral. A la Festa dels Orfeons de Catalunya,

49. Amadeu VIVES, «Parlament», *Revista Musical Catalana*, núm. 153 (setembre 1916), p. 280.

50. Lluís MILLET, «La cançó popular i l'art coral a Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 281-284 (maig-agost 1927), p. 132.

51. Vegeu Josep MASSOT I MUNTANER (dir.), *El cançoner popular català (1841-1936)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2005.

el 1917, s'interpretaren les versions de: *L'hereu Riera* (Cumellas i Ribó), *El rossinyol* (Mas i Serracant), *Els fadrins de Sant Boi* (Pérez Moya), *El cant dels ocells* (Millet), *Cançó de breçol* (Sancho Marraco), *Sant Josep i Sant Joan* (Pérez Moya), *Cançó del lladre* (Sancho Marraco), *El fill de Don Gallardó* (Sancho Marraco), *El testament d'Amèlia* (Cumellas i Ribó) i *Nit de vetlla* (Pérez Moya). Com a obres originals figuraven: *Himne dels infants*, *Sota de l'olm* (Morera), *La mort de l'escolà* (Nicolau) i *Credo de la Missa del Papa Marcel* (Palestrina). Com a himnes es cantaren: *Himne Biscaí* [*Gernikako Arbola*], *Els segadors* (versió de Millet) i *El cant de la senyera* (Millet).⁵² En total deu peces eren inspirades en el repertori popular; quatre, obres originals, i tres, himnes, un d'ells d'origen popular.

Al concert del 1914 al teatre dels Camps Elisis de París, l'Orfeó Català interpretà, com a obres d'extracció popular: *Cançó de Nadal* (Romeu), *La sesta* (Noguera), *Els tres tambors* (Lambert), *El cant dels ocells* (Millet), *El rossinyol* (Mas i Serracant), *L'hereu Riera* (Cumellas i Ribó) i *Don Joan i Don Ramón* (Pedrell). Com a obres originals es programaren: *Els xiquets de Valls* (Clavé), *Sota de l'olm* (Morera), *La mort de l'escolà* (Nicolau), *Ave verum* (Saint-Saëns), *Madrigal* (Brudieu), *Ocellada* (Jannequin), *Ave Maria* (Josquin de Près), *O Magnum mysterium* (Victoria) i *Credo de la Missa del Papa Marcel* [sic] (Palestrina). El concert l'obrí *El cant de la senyera*. En una proposta a l'estranger, sense els condicionants d'una trobada massiva o d'un públic avesat a unes obres determinades, l'Orfeó Català es presentà amb set obres d'origen popular davant de nou peces originals —aquí es podrien modificar les xifres, ja que tant *Els xiquets de Valls* com *Sota de l'olm* eren enteses com a contenidores d'elements populars. El programa s'ajustava perfectament als ideals de Millet, amb peces de polifonia religiosa, música històrica i repertori coral europeu.

Les harmonitzacions de cançons populars deixaren una petja duradora, fins i tot després del 1939. La seva influència s'escolà a la música per a cant i piano, al gènere líric, fins i tot a les esparses obres de cambra i al gènere simfònic. Encara no hi incloem les sardanes corals, que eren l'altre element amb el qual es constituí el que llavors era denominat *repertori catalanesc*. La cançó popular, durant uns anys, ho amarava quasi tot. El que s'anomenaria folklorisme va ser present arreu d'Europa, però en pocs indrets prengué una dimensió similar a la de les nostres contrades. Ara bé, arribada la dècada dels anys trenta es detecta una fatiga en els arranjaments, i un distanciament:

El folklorisme que ha estat la base del repertori orfeònic és ja cosa fora de temps, i les mantellines, les barretines, les caputxetes, ja no ens entusiasmen; és que

52. «Ressenya de la Festa», *Revista Musical Catalana*, núm. 162-163 (juny-juliol 1917), p. 182.

el patriotisme ha evolucionat [...]. El folklore quedarà a segon terme, per a deixar pas a obres de més acusada inspiració personal.⁵³

Un altre dels pilars és constituït per les obres de nova creació. La riquesa d'aquestes peces anà augmentant de manera diversa: per la mateixa creació espontània dels autors, però també a través de concursos que incentivaven la composició d'un repertori nou. La necessitat de renovar-lo responia a diferents motivacions: d'una banda, a la disposició nova dels cors mixtes; de l'altra, a la millora en la formació tècnica dels coristes, que permetia afrontar obres més ambicioses; i a la necessitat de completar la nova simbologia nacional catalana, a partir del conreu d'una temàtica literària en la qual s'exaltaven els nous mites. Si en la literatura s'havia produït una substitució dels mites edificats per la «tutela centralista» a favor d'altres de la història catalana,⁵⁴ des del tombant de segle es féu el mateix en la música coral. Els vincles entre la poesia catalana i la música foren molt estrets. En bona mesura es podria dir que el moviment coral assolí de difondre un repertori poètic —des de l'èpica, la lírica i la dramàtica— que possiblement no hauria arribat a ser llegit amb tant d'interès. L'obra de Verdaguer, Maragall i Guimerà, juntament amb Matheu, i més tard les noves generacions de poetes, formarien el centre del nou repertori coral.⁵⁵

Poesia i música són germanes [...] ella i la poesia han sigut l'alçaprem de la moderna renaixença catalana.

La música sola no hauria pas pogut realitzar el miracle. Fou precís que la poesia despertés el sentiment precisant la idea, ritmant amb belles paraules les gestes dels nostres antics heròics, la noblesa de les nostres costums patriarcal, la formosor de les nostres valls i muntanyes, de nostra mar i de nostre cel. [...] Poesia i música han fet néixer i creixer el modern sentiment de pàtria en tots els catalans.⁵⁶

L'enfilall de compositors i d'obres que contribuïren al nou repertori és enorme, format per més de cinc-centes peces, encara en xifres ben provisionals. Els noms dels

53. «Editorial», *Revista* (Barcelona, Orfeó Gracienc), núm. 149 (novembre 1932). Citat a Pere ARTÍS I BENACH, *El cant coral...*, 1980, p. 125.

54. Magí SUNYER, *Els mites nacionals catalans*, Vic, Eumo, 2006, p. 36-38.

55. Vegeu Francesc CORTÈS, «Jacint Verdaguer: més que un text per a bastir-hi música», *Anuari Verdaguer*, 1995-1996, p. 189-208.

56. Lluís MILLET, «La poesia i la música. Discurs presidencial llegit en els Jocs Florals organitzats per l'Orfeó Reusenc», *Revista Musical Catalana*, núm. 236 (agost 1923), p. 216.

compositors més programats, però, són Antoni Nicolau, Lluís Millet, Enric Morera, Francesc Pujol i Antoni Pérez Moya.

Les obres de Nicolau, sobretot les que integren el cicle montserratí, foren de les més celebrades i interpretades arreu. Ajuntaven la bondat musical amb les figures mítiques de Montserrat i Verdaguer, i amb diverses picades d'ullet als repertoris religiosos i popular. La concepció del cicle montserratí, iniciat amb *La mort de l'escolà*, es conegí amb el temps: segons l'acollida popular, i algunes indicacions sorgides tant de l'Orfeó Català com del mateix monestir de Montserrat, cas de *Salve montserratina*. Nicolau no en va tenir fins al final una visió de conjunt:

L'autor trobà que aquest cicle era incomplet, car volia que en ell estiguessin representats d'alguna manera tots aquells éssers de la natura o de l'art suara esmentats, que poblen i donen vida a la muntanya de la Verge Bruna, i així nasqueren les restants composicions que clogueren el cicle.⁵⁷

Des del 1900, en què s'estrenà *La mort de l'escolà*, fins al 1930, amb *Cançó del pelegrí*, *Cançó dels llauradors* i *Cançó de la rosa*, passant per *La mort del soldat* (1910), sobre lletra d'en Guimerà, la *Salve Regina* (1925), amb orgue, i successivament, el 6 de desembre de 1925, *Cançó dels escolans* i *Cançó de la Moreneta* (1926), el Palau vibrava amb cada nova estrena, que aviat passava a formar part del repertori dels orfeons. Era aquest un repertori sense citacions literals, però amb uns referents ben fàcils de distingir. El mateix compositor ho explica en una lletra:

Em suggerí la idea de pendre també la cançó popular, no com a tema per a desenrotllar-lo com generalment ho entenem els músics, sinó com a «homo», com a embrió [...].

No he pres com a temes, ni el cant popular de la Passió, ni el cant pla en tota sa austeritat, a fi de no objectivar massa el quadret popular.⁵⁸

57. Anselm FERRER, «El cicle montserratí del Mestre Nicolau», *Revista Musical Catalana*, núm. 351 (març 1933), p. 113.

58. Joan SALVAT, «La vida de l'artista», *Revista Musical Catalana*, núm. 351 (març 1933), p. 104-110. Fa referència a dues cartes adreçades a Lluís Millet. La primera del 1901, i la segona, en referència a *Divendres Sant*, del 1902.

Les obres de Morera, de creació original, eren una altra de les fonts habituals. Agrupacions com ara el Gracienc en feien un ús singularment destacat:

Aquestes cançons y aquests chors [...] són, en el terreny de la crítica musical, veritables meravelles d'ingenuïtat, de senzillesa y de mestria. Poques vegades s'haurà vist, certament, una tan fonda y inexplicable compenetració de l'ànima del músic ab la veu del poble. [...] La vivesa, la claretat, el gest precís —per brusc y atrevit que sigui— y la tendresa natural y la frescor melòdica franca y clara sense rebuscaments ni torments filosòfics de cap classe, són els principals elements emotius en l'obra artística d'En Morera.⁵⁹

Els mots expressats sobre les harmonitzacions de temes populars són extensibles a la resta de repertori. Val a dir que les obres més difoses de Morera foren les seves sardanes corals, *La sardana de les monjes*, *Les fulles seques*, *L'Empordà* o *La santa espina*. La darrera era extreta de l'obra lírica homònima de Guimerà: amb el temps, arribà a assolir una significació identitària com a himne indubtable.

En la construcció dels nous mites la sardana ocupà un espai central.⁶⁰ Entre les Festes de la Mare de Déu de la Mercè del 1902, quan es convocà un concurs de sardanes i actuaren castellers, i el 1907, quan Capmany assegurà que «la sardana ja prosperava» com a dansa nacional, apareix un escrit de Millet que la vincula al moviment coral:

Els balls que avuy dia són universals, que viuen en la societat alta y baixa de tots els països qualificats de civilisats, en son origen eren regionals, indíginas. A l'universalisarse s'han afemellat y descolorit, han perdut la sana sinceritat primitiva. A la Sardana, nostre balla nacional, la dansa noble per excelencia, li tocarà algun dia extendres universalment? Es una sort que no li desitgem. Ella ha d'esser nostra y de ningú més. [...] Músichs catalans, novells cantaires del esplèndid renaixement de nostra terra, feu de la sardana una forma predilecta de vostra inspiració [...] y agafarà regust y sentor de la terra vostra y serà guardada de l'agror del decadentisme modern.⁶¹

59. Joan LONGUERAS, «L'Enric Morera y les seves cançons populars armonisades», *Revista Musical Catalana*, núm. 70 (octubre 1909), p. 312-315.

60. Vegeu Jaume AYATS (dir.), *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2006, p. 99-109.

61. Lluís MILLET, «La sardana», *Revista Musical Catalana*, núm. 21 (setembre 1905), p. 181-182.

Les obres de Morera, Lambert o Pujol, per a citar-ne uns pocs, engruixiren ràpidament aquella crida, amb peces com ara *Vent fresquet de tramuntana*, de Pujol, o *Marinada*, de Pérez Moya. Eren l'actualització coral després de la manipulació a què havien estat sotmeses les obres de Ventura.⁶² La vitalitat d'aquestes obres, i el ràpid arrelament popular, explicarà que després del 1939 continuessin encara component obres Lluís M. Millet, Rafael Ferrer, Manuel Oltra o Ricard Viladesau.

Un apartat cabdal en el repertori simbòlic són els himnes. Quasi cada orfeó posseïa una peça identitària, amb text encarregat als escriptors més assenyalats o més propers ideològicament. Obres com ara *Voltant la senyera* (text de Guanyabens), *L'eco sagrat* (text d'Ignasi Iglesias) o el mateix *El cant de la senyera* (text de Maragall)—aquest darrer arribà a esdevenir també identificatiu per a la Germanor dels Orfeons— foren quelcom més que l'himne d'un orfeó concret: hi ha una reiteració als textos en la identificació col·lectiva amb la pàtria i amb la funcionalitat que té el cant coral per a assolir una fita determinada. Ben aviat, des del 1892, *Els segadors* començà a perfilar-se com a himne: l'Orfeó Català l'interpretà per primera vegada amb aquesta intencionalitat, seguit després per Catalunya Nova, de Morera.⁶³ L'assumpció d'aquesta peça tradicional no va ser fàcil: entre les pròpies agrupacions claverianes no hi havia acord, i propugnaven peces diverses;⁶⁴ altres ideologies polítiques s'hi oposaren, tot interpretant altres obres de Clavé.⁶⁵ En la majoria d'actes dels orfeons, però, la seva interpretació havia assumit prou de pressa un caire del tot definitori. Tots els concerts amb significació especial es cloïen amb el seu cant, així com anys a venir ho farien els aplecs i les trobades:

L'Orfeó arrencà ab las augustas notas del cant nacional Els Segadors, el qual fou escoltat a peu dret per tot-hom, Jurat, Ajuntament, Diputació y'l po-

62. Vegeu Anna COSTAL, «Les sardanes proscrietes de Pep Ventura», *Revista Musical Catalana*, quarta època, núm. 285-286 (juliol-agost 2008), p. 34-37.

63. Vegeu Josep MASSOT, Salvador PUEYO i Oriol MARTORELL, *Els segadors, himne nacional de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.

64. Jaume CARBONELL I GUBERNA, «Els cors de Clavé i *Els segadors* entre 1892-1936. Contribució a l'estudi sobre la consciència d'himne nacional de Catalunya», a X. AVIÑOÀ (ed.), *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, p. 171-188.

65. Seria el cas de grups amb ideologia anarquista, els quals fins i tot arribaren a participar al concurs de noves lletres per a *Els segadors*, convocat el 1899 per *La Nació Catalana*, proposant uns textos ben dispersos. Vegeu Salvador PALOMAR, «Cels Gomis i la seva lletra per a *Els segadors*», *Caramella*, núm. XIX (juliol-desembre 2008), p. 12-13.

ble tot, que sovint, en las estrofas més deterministas, interrompien ab aplaudiments.⁶⁶

Malgrat les discrepàncies entre cors, les diferents lletres i harmonitzacions, les persecucions i prohibicions durant les dictadures, i les propostes d'himnes alternatius com ara *El cant del poble* de Vives —inspirat al seu torn en una obra de Clavé—, *Els segadors* passà a definir-se com l'himne més identitari, sobretot en acabar-se la dictadura de Franco. Fora del cas d'*Els segadors*, obres com ara la sardana coral *Sant Jordi triomfant* esdevingueren alhora un medi eficaç per a ampliar la simbologia vers altres temes. El 1924 es reté un homenatge al seu autor, Francesc Pujol, «al qui tan bé ha sabut plasmar l'heroica gesta del nostre patró Sant Jordi en un bell poema musical que és com una flor que es bada encara més olorosa en el verger de ses obres populars».⁶⁷

Queden encara dues temàtiques més per a completar aquesta visió del repertori coral: de primer, la interpretació del repertori coral europeu; tot seguit, la recuperació de la música del passat, estretament vinculada amb la música religiosa.

L'obra de Grieg, els anys del Modernisme, va tenir una lectura diversa i profunda. El seu nom s'ha d'associar amb els nous models dramàtics adoptats pels modernistes, i alhora pel paralelisme que es volia veure entre el nacionalisme noruec i el catalanisme de l'època.⁶⁸ Des del 1895, amb *La pàtria nova*, el nom de Grieg era habitual als concerts de l'Orfeó Català. Les traduccions de les seves obres corals es mantingueren durant anys, fins ben després del 1939. Al seu costat, s'erigiren les grans fites del moviment en l'assoliment dels grans reptes, la interpretació del gran repertori coral europeu, obres emblemàtiques que representaven l'èxit en assolir una superació tant tècnica com artística. Una tasca que pogueren tirar endavant les entitats més actives i més nodrides, com ara l'Orfeó Català o l'Orfeó Gracienc, aquest darrer amb la inestimable col·laboració de Pau Casals. Amb pocs anys de diferència s'escoltaren: la *Novena simfonia* de Beethoven, el 1900; la *Missa en si menor* de J. S. Bach, el 1911; els Festivals Wagner, el 1913, amb la interpretació de fragments de *Parsifal*; la *Passió segons sant Mateu* de J. S. Bach, el 1921; el Festival Händel, el 1914, amb l'*Oda ceciliania*; la *infantesa de Crist*, la *Missa de requiem* o *La damnació de Faust* de Berlioz; el *Manfred* de Schumann, i *El rei David* de

66. «Repartiments de premis. Festa de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana*, núm. 18 (juny 1905), p. 120.

67. *Revista Musical Catalana*, núm. 245-246 (maig-juny 1924), p. 133.

68. Vegeu Francesc Cortès, «Edvard Grieg i Catalunya fa cent anys: "Qui en la boira cerca un port"», *Revista Musical Catalana*, núm. 276 (2007), p. 28-30.

Honegger, amb l'Orfeó de Sants dirigit pel mateix Honegger. A més a més, obres de petit format, de Mendelssohn, Schumann, Brahms, s'interpretaven traduïdes al català, i tot i formar una part reduïda, sovintejaven als programes. Val a dir que aquesta florida del gran repertori és paral·lela a la gran activitat concertística, i simfònica, que durant aquells anys es descloué a casa nostra.

El paper de la recuperació del patrimoni musical, tasca en la qual s'implicaren els orfeons, no passava per una simple contemplació, sinó que el material havia de servir bé d'exemple als compositors, bé per a esdevenir viable per a la seva interpretació.⁶⁹ La idea, que té les arrels en Pedrell, va poder ser contrastada amb el concert del 1906 ofert per la Schola Cantorum de Charles Bordes. S'interpretaren obres de Gluck, Bach, Carissimi, Rameau, Nanini, al costat d'obres de Nicolau i Pedrell. Si, a més a més, aquesta música històrica podia servir per a marcar més distància envers l'italianisme operístic, molt millor: «Aquest art discret del ben dir que tant nos han fet oblidar la majoria de cantors italians que seguidament nos visiten.»⁷⁰

Però no era aquest l'únic objectiu. El 1927 Millet escrivia: «Mes, sobretot, l'eficàcia d'aquestes associacions s'ha fet notar en la restauració del cant religiós.»⁷¹ Immersos, uns cors més que d'altres, en l'empresa de la reforma de la música religiosa, iniciada a la darrerria del segle XIX, era més que evident que els nous orfeons podien prendre part també en una tasca que acabà per unir pàtria i fe. El concepte mantenia uns vincles evidents amb les propostes de Torras i Bages. Alguns cors s'organitzaren per a servir aquesta finalitat, com ara la Capella de Música de Sant Felip Neri. D'altres, cas del Gracienc o de les entitats claverianes, se'n mantingueren sempre distants. Fins a la dècada dels anys trenta, però, certament l'aiguabarreig va ser prou evident, i funcional: el repertori de tipus catalanista convivía amb obres de connotacions religioses. Amb els canvis estètics i socials que seguiren el triomf de la Segona República, la dissociació arribà a convertir-se, quasi, en abisme. No fou fins a la postguerra quan, novament, el catalanisme militant, el moviment coral i la fe catòlica a Catalunya tornaren a coincidir en objectius. Rere algunes d'aquelles obres de música antiga, rere els estudis sobre el cant pla o, més obertament, en obres de nova cre-

69. Vegeu Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «El patrimoni musical: les obres i el seu estudi musicològic», en aquesta publicació, p. 199-224.

70. Lluís MILLET, «Concerts vocals instrumentals», *Revista Musical Catalana*, núm. 27 (març 1906), p. 53.

71. Vegeu la nota 47.

ació, la funcionalitat cercada era constituir un repertori adient amb la reforma de la música religiosa.

Una forma d'afavorir la creació de noves peces va ser la convocatòria de premis de composició. Amb la convocatòria de les Festes de la Música Catalana, el 1904, l'Orfeó Català imitava l'exemple que les lletres catalanes havien iniciat amb els jocs florals, el pretext per a ressuscitar la «morta-viva», la llengua. La cerimònia de les Festes de la Música Catalana —al Teatre Novetats fins que el 1908 passaren al Palau de la Música— seguia el ritual propi dels jocs florals:

La sala del teatre estava habilment decorada ab flors, banderes y gallarets [...]. Així mateix l'escenari presentava un aspecte seriós, ab el trono de la Reyna de la Festa presidint, y a una banda'l bust del popular mestre Clavé.⁷²

Un acte d'aquesta mena significava, no ho perdem de vista, prendre partit per una opció envers el llenguatge musical. Només cal recordar les polèmiques a favor i en contra de l'estètica dels jocs florals, sense haver d'anar tan enrere com les topades entre Pitarra i els mantenidors dels jocs florals: les paròdies dels modernistes, cas dels *Jocs Florals de Canprosa* (1902) de Rusiñol. En tot cas, la manifestació musical creada per l'Orfeó Català tingué una bona acollida: en pocs anys diferents entitats organitzaren les seves pròpies festes de la música, com féu aviat l'Orfeó Gracienc amb les Festes de la Poesia i de la Música, el 1917.

La gran quantitat d'obres que deixaren aquests certàmens en les diferents convocatòries evidència els canvis estètics i els interessos dels compositors per diferents gèneres. Les fluctuacions en el nombre d'obres presentades es deuen a diversos factors: augment de la varietat dels premis, diferències en les dotacions econòmiques, diversificació dels gèneres o també d'altres circumstàncies. A través de les diferents edicions, la repetició d'uns quants noms confirma l'aparició d'un nombrós grup de compositors assidus als premis i també capaços de gestar obres interessants, que sovint desconcertaven l'auditori. No totes les obres guanyadores romangueren al repertori, però. S'atorgaven premis a obres corals, instrumentals, religioses i també pedagògiques i de recerca. Cada premi estava dotat per una entitat civil diferent —l'Orfeó Català, la Diputació de Barcelona, l'Ateneu Barcelonés, el Centre Excursionista de Catalunya, la Unió Catalanista— o per algun particular —el cardenal Casañas. A la

72. «Festa de la Música Catalana. Repartiment de premis», *Revista Musical Catalana*, núm. 8 (agost 1904), p. 167.

taula 1 esmentarem només les obres que tenien destinació coral, tant si eren per a cor mixt com per a cor masculí o per a cor a l'uníson. De cada any assenyalarem el nombre d'obres presentades i si, per la seva qualitat, els diferents jurats deixaren els premis deserts.

TAULA I

	1904	1905	1906	1908	1911	1915	1917	1920	1922
Obres per a cor mixt	20 Desert	14 Desert	20	17	22	8 3 premis	16	21 Desert	17 2 premis
Cor d'homes catalanes	10	13 3 premis	11 Accèsit	14	12	8	11	7	8
Motet religiós (missa)	33 3 premis	13 4 premis	12	13	12 (rosari)	3	10	9 (cant)	2/11 (cant <i>Salve Regina</i>)
Aplec de cants populars	2	6	11	4	3	1 Religiós	9 5 premis	5	17 5 premis
Sardana coral	6 Desert	—	(26) Sardana cobla	—	—	—	—	(30) Cobla	—
Cant patriòtic	12 Desert	—	No convocat	—	3 Desert	—	—	—	—
Cançó popular harmonitzada	2	8	16	6 7 premis	15	—	20 5 premis	20 2 premis	10
Recull de cants escolars	— No convocat	8	3	—	1 Desert	—	—	3 3 premis	—
Transcripció de música antiga	— No convocat	— No convocat	Desert	2	—	—	—	—	—
Cant mixt «joiós»	— No convocat	— No convocat	—	4	7	Desert	—	—	4
Cor masculí religiós	— No convocat	— No convocat	—	Desert	—	3	—	—	—
Glossa sobre cant popular	— No convocat	— No convocat	—	—	—	—	7	4	—
Total	115	78	126	86	96	68	86	151	83

La capacitat vertebradora de l'Orfeó Català ja s'ha posat de relleu només amb la continuïtat, tot i relativa, del certamen, estrocnada només per la dictadura de Primo

de Rivera.⁷³ Una anàlisi de les dades ens mostra que en els divuit anys —recollim la data de lliurament dels premis, no de convocatòria— es va mantenir estable l'interès per les obres corals per a cor mixt, un dels guardons més ben dotats econòmicament, però també per les obres per a cor masculí, en les quals participaren també bons compositors, és a dir, no es feia cap tria del guardó en aquest sentit. En l'apartat de la música religiosa hi ha una progressiva disminució, tot i que també anaren apareixent altres modalitats, i el guardó canvià de format, des del motet fins a la missa, els rosaris o el càntic popular. L'aplec de repertori tradicional va anar creixent, fet que justificaria la convocatòria a instàncies de Rafael Patxot de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya;⁷⁴ també és notable l'interès per les cançons populars harmonitzades, o les convocatòries adreçades a les gloses.

Les sardanes, tot i no convocar-se sempre guardons per a sardanes corals, expandiren notablement la seva presència; n'hem recollit alguns exemples per a copsar-ne la intensitat. En canvi, quedaren arraconades qüestions com ara les transcripcions de música anterior al segle XVIII —subratllem el criteri cronològic—, degut a una raó ben simple: la dificultat en la formació musicològica, i les llavors minses possibilitats de difusió del repertori en vista d'altres opcions. És també un símptoma quasi ètic la convocatòria del «cor joiós»: sempre s'insistia, als discursos dels lliuraments de premis, que es tractava d'obres «exemptes de tota xabacania i vulgaritat». D'entrada, hom s'hauria de preguntar per què no s'entenia que una obra «joiosa» pogués formar part de la categoria primera, del cant per a cor mixt. En les comptades ocasions en què s'adjudicà el premi, es feia en tractar-se de gloses de cants populars de tipus desimbolts, qualificats «d'alegrois, xirois, divertits».

Els comentaris sobre la natura de les obres mostren que els compositors volien obrir nous camins per al repertori coral, tot augmentant l'extensió de les obres, amb una concepció més complexa dels textos emprats i solucions formals que depassaven els models habituals. Així, el 1915 sobtà *L'Arca de Noè* de Gibert, per la «moderna factura», així com l'exquisit humorisme de tota l'obra. El 1922 Antoni Massana guanyà la modalitat de cor mixt amb *Pregària*, un fragment de la tercera part del poema coral *Himne de la ciutat de Déu*, amb text de Llorenç Riber. L'obra sobtà per ser una «voluminosa composició, empremta de forta personalitat». Quan el 1920 Joan Manén gua-

73. Xosé AVIÑOÀ, «El moviment coral», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. IV, Barcelona, Edicions 62, 1998, p. 162-164.

74. Xosé AVIÑOÀ, «El moviment coral», a *Història de la música...*, vol. IV, 1998, p. 165-166; Josep MASOT I MUNTANER (dir.), *El cançoner...*, 2005.

nyà el premi al «cor joiós» amb *El petit maridet*, s'assenyalà que l'obra era molt difícil, plena de «modulacions sobrades, amb un tractament de les veus a volta massa instrumental, rica musicalitat i exuberància imaginativa». El repàs dels guardons ens reitera uns noms sovint guardonats: Frederic Alfonso, Tomàs Buxó, Josep Civil, Josep Cumellas i Ribó, Cassià Casademont, Narcisa Freixas, Vicenç M. de Gibert, Joan B. Lambert, Joan Llongueras, Josep Maideu, Domènec Mas i Serracant, Josep Muset, Joaquim Pecanins, Antoni Pérez Moia, Francesc Pujol, Lluís Romeu, Miquel Rué, Josep Sancho Marraco, Joaquim Serra, Marià Viñas.

Altres premis, com ara els concursos Eusebi Patxot i Concepció Rabell, adreçats primer a la música instrumental, acabaren incloent també la música coral, i refermen més l'interès per la música coral. També, s'haurien de citar convocatòries puntuals, a càrrec de la resta dels orfeons catalans i de diverses agrupacions cíviques, com ara la que el 1920, a instàncies de l'abat Marcet, atorgaria dos premis a la composició d'una salve montserratina, per a renovar el repertori de l'Escolania de Montserrat. Aquesta institució tingué un ressorgiment a la darrereria del segle XIX a càrrec de Guzmán, en qualitat i vitalitat, que s'estendria després gràcies a Ramir Escofet, Anselm Ferrer i les obres d'Àngel Rodamilans⁷⁵ i Gregori M. Sunyol.⁷⁶

Ara bé, aquest inici de canvi estètic no va ser proporcional a la capacitat de renovar els repertoris, amb una resposta quasi inexistent dels cors. Més encara, ja a la dècada dels anys trenta trobem molts indicadors que assenyalen un distanciament entre les avantguardes i la línia de bona part de les entitats corals. Potser el cas més evident es troba al *Manifest groc* (1928), on Dalí, Gasch i Montanyà denunciaven la «sensibleria malaltissa» dels cors. Al seu llibre, Artís assenyalava l'allunyament de les avantguardes musicals del repertori coral.⁷⁷ Caldria esperar bastants anys, després de la postguerra, perquè el panorama canviés. La fractura és ben explícita en diversos textos, on davant dels llenguatges renovadors es continuava insistint en la continuïtat de posicions nacionalistes i en el conreu de les peces d'arrel tradicional:

Sobretot quan tracteu les formes pairals de la nostra música, que vós rebutgeu perquè dieu que és un altre temps el nostre. Doncs, per què ho empreu? ¿Per què harmonitzeu cançons i feu sardanes? Música universal, música universal! Què vol

75. Vegeu Bernat VIVANCOS I FARRÀS, *Àngel Rodamilans (1874-1936): Evocació i recerca*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

76. Daniel CODINA, «L'Escolania: Quatre-cents anys de música», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 111 (gener 1994).

77. Pere ARTÍS I BENACH, *El cant coral...*, 1980, p. 125.

dir això? No hi ha res universal i tot ho és. Un arbre és fill del seu terror, i com més arrel i endins la terra més amunt pujarà les branques.⁷⁸

2. El món coral des del 1939 fins als nostres dies

2.1. *Postguerra i represa*

Las grandes crisis ideológicas de la Humanidad y su gestación, hurgando y obrando, en los múltiples planos de la vida espiritual y en los más restringidos de la materialidad, han situado nuevos Horizontes, trazado nuevos Caminos y abierto, también, grandes Abismos.⁷⁹

Aquesta citació pertany a un article on el llavors director general de Belles Arts de la Segona República, Francesc Galí, explicava les reformes diverses, i les accions de govern, que hipotèticament donarien un gir radical a la música del país. Entre altres mesures, acabaven de subvencionar les corals La Violeta de Clavé i l'Orfeó Gracienc; es dictà una ordre ministerial, el setembre de 1937, amb la reglamentació dels conservatoris, en què s'establí l'obligatorietat de les assignatures de conjunt vocal, composició coral i direcció.

El que s'obrí, però, des de l'abril de 1939 fou un afrau per al moviment coral; cap horitzó nou: fou una «hivernació» a través del control ferreny.⁸⁰ La imposició de canvis de noms, la repressió d'«el orfeón que dirige el maestro Millet», no van poder esbandir bona part de les institucions: les silenciaren. Les programacions dels concerts eren controlades amb malfiança: el seguiment dels cors depenia de l'obra sindical *Educación y Descanso*. Moltes entitats passaren anys sense poder fer activitats públiques, cas de l'Orfeó Català; també el Gracienc, que a partir del 1945 fou dirigit per Pérez i Simó. Les dificultats d'organització i la censura havien de ser eludides amb enginy.

78. Lluís MILLET, «A en Robert Gerhard», *Revista Musical Catalana*, núm. 315 (març 1930), p. 113. Sobre la polèmica, vegeu Pere ARTÍS I BENACH, «La polèmica Robert Gerhard - Lluís Millet», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 23 (setembre 1986), p. 28-29.

79. FRANCISCO GALÍ FABRA, «1850-1939», *Música* (Barcelona), núm. 4 (abril 1938).

80. Pere ARTÍS I BENACH, «La institucionalització coral a Catalunya», *Història de la música...*, vol. v, 1998, p. 89.

Els texts dels cants sovint eren alterats en enviar-los a la censura, a fi d'evitar que fossin retirats dels programes.⁸¹

Els cors claverians pogueren mantenir una activitat notable, en canvi. Arribaren a aplegar més de dues-centes entitats afiliades a la nova Federació de Cors de Clavé, que nasqué el 1951, després de la trencadissa de la reunificada Federació Euterpense del 1936. El moviment claverià pogué visualitzar-se en diferents actes públics, sempre sota la mirada atenta del règim, amatent que el record de Clavé no fos més que una sana nostàlgia, una reducció a regionalisme. Tot i haver de moure's en unes condicions difícils, els cors claverians augmentaren en nombre de membres. En moments prou difícils pogueren fer sentir el català i la interpretació de sardanes corals. No els fou possible plantejar-se altres fites, davant la immobilitat del règim franquista en qüestions culturals. Tampoc no pogueren renovar el seu model fins a l'entrada dels anys setanta.

Per a intentar escapar del decandiment cultural sorgiren noves entitats. Eren iniciatives isolades i voluntarioses, sense la guia de cap agrupació, a diferència del procés iniciat el 1891 que seguia les petjades de l'Orfeó Català. Al capdavant dels nous cors avançava una nova generació de directors: la Capella Clàssica Polifònica (1941), amb Enric Ribó; l'Orfeó Laudate (1942), dirigit per Àngel Colomer; els inicis intuïtius de la Coral Sant Jordi (1947), amb Oriol Martorell; la Schola Cantorum Universitaria (1947), amb Antoni Pérez i Moya; l'Agrupació Polifònica de Vilafranca (1947), o el Cor Madrigal (1950), organitzat per Manuel Cabero.

El que podria semblar una qüestió terminològica —*coral* enfront d'*orfeó*— delata les inquietuds dels joves renovadors: posicionar-se en un concepte de cor nou o acceptar l'herència anterior al 1936, madura però oberta a altres activitats ultra el cant coral. Els nous cors, però, «més per intuïció que per contacte directe, entronquen amb els nous corrents del món coral europeu del moment».⁸²

La grisor imposada era resposta amb iniciatives privades, com ara els concerts privats organitzats per Ernest Cervera i per Artur Martorell,⁸³ o els concerts organit-

81. Un exemple dels molts equilibris, reportat per Pérez i Simó, és el text «Catalunya m'ha parlat de la gran festa de la nostra llibertat», que en presentar-se a la censura fou canviat per «Barcelona m'ha parlat de la gran festa de la germandat». Cf. Teresa MARTÍNEZ, «Antoni Pérez Simó: Cinquanta anys dirigint el Gracienc», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 146 (desembre 1996), p. 12-13.

82. Agustí ESPRIU I MALAGELADA, *Coral Sant Jordi: 50è aniversari*, Barcelona, Coral Sant Jordi, 1998, p. 17.

83. Josep M. AINAUD DE LASARTE, «L'entorn musical d'Artur Martorell», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 125 (març 1995).

zats a casa de Josep Bartomeu entre el 1948 i el 1958, que, tot i no ser exclusivament corals, permeteren l'accés de les noves corals a un espai singular, obert a obres renovadores.⁸⁴ Des del 1945, Àngel Colomer organitzà a Sant Esteve Sesrovires la *Jornada en honor a la cançó y danzas populares*. Aquell aplec, amb el vistiplau oficial, permeté programar repertori en català. Similar fou la iniciativa de Félix Millet i Maristany el 1944, a l'Ametlla del Vallès: organitzà aplecs pasquals, amb la intervenció de cors claverians, esbarts i cobles, i afegí un incipient concurs coral, en el qual debutà la Coral Sant Jordi. Aquestes trobades posaren les bases de la creació el 1948 de l'Oficina Tècnica de Cors i Orfeons de Catalunya, amb seu a l'Orfeó Català. L'objectiu era articular la vida coral, dins de les estretes possibilitats que permetia el règim franquista. També inicià una tasca d'edicions corals, com ara els *Cants espirituals per a ús del poble*. El fet és important: l'edició es trobava en una deixadesa preocupant; el 1929 Amadeu Vives ja es queixava que el món editorial a Catalunya «és un erm». A partir del ferment d'aquelles primeres publicacions, emparades en curtes tirades, en l'aixopluc de la temàtica religiosa —a semblança de les edicions de bibliòfil o de temàtica clàssica que possibilitaren la republicació de llibres en català—, aparegueren els anys posteriors editorials com ara Clivis o Mf, estretament vinculades al moviment coral, eines decisives en la renovació i difusió del nou repertori coral.

La comparació de la postguerra amb l'efervescència de principis del segle xx és, no obstant això, desensicadora. La paraula que més hi escau és l'alentiment imposat per les suspicàcies del franquisme. El 1951, amb motiu del 50è aniversari de l'Orfeó de Sants, s'aprofità com a avinentesa per a realitzar un primer aplec de grans dimensions a Montserrat. El 1956, el romiatge amb motiu del 75è aniversari de la coronació de la Verge de Montserrat com a patrona de Catalunya permeté la unió de quarantacinc entitats, dirigides per Lluís M. Millet. El 1959, després d'una reunió de directors de cors a Montserrat, es constituí el Secretariat dels Orfeons de Catalunya (SOC). Des de la vessant artística val a dir que s'augmentà l'interès per la millora de la interpretació: els cors novells, i els que pogueren continuar amb les activitats, no abandonaren el conreu del repertori coral de gran abast, a partir de la col·laboració entre les entitats.⁸⁵

84. FRANCESC TAVERNA-BECH, «L'inqüestionable mecenatge de Josep Bartomeu», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 193 (novembre 2000), p. 38-40.

85. ORIOL MARTORELL, *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, vol. 1, Barcelona, Beta, 1995, p. 259.

2.2. *Represa de la capacitat simbòlica*

El repertori de les primeres trobades continuava incloent les mateixes obres estrenades trenta anys enrere. El canvi s'anà produint, però, amb fermesa. L'Orfeó Laudate divulgava nades d'arreu del món; Àngel Colomer donà prioritat a la literatura simfonicocoral europea i la docència. La Capella Clàssica Polifònica de Ribó va saber compaginar la tradició amb un gran rigor en la interpretació. El Cor Madrigal assumí el repte de les actuacions de divulgació musical i alhora de mantenir la recerca de la qualitat i la renovació del repertori coral. La Coral Sant Jordi —que s'havia iniciat amb les obres procedents de mossèn Batlle i del moviment d'escoltes de muntanya— s'obrí a Europa en guanyar el concurs d'Albí, i freqüentà el moviment À Coeur Joie; col·laborà aviat amb l'Orquestra Municipal de Barcelona i s'enriquí mercès els contactes amb Cesar Geoffroy —estrenaren la *Cantata profana* de Stravinsky el 1954, i cantaren obres sobre text de Paul Claudel el 1952.

La inquietud per trobar noves formes d'actuació més enllà de les trobades animà l'organització d'activitats llavors innovadores que actuaren com a revulsiu del moviment coral català. Tot seguint els exemples apresos a l'estranger, naixeren la Setmana Cantant de Barcelona (1965), els cursos internacionals de pedagogia de la direcció coral organitzats per l'Orfeó Lleidatà o els aplecs de Santa Cecília. Aquests actes, possibles gràcies a la implicació de promotors com ara Félix Millet o Joan Vallvé i Creus, dinamitzaren el panorama coral i evitaren que es caigués en una perillosa mimesi del passat. El moviment coral s'estava articulant de manera efectiva: s'estenien les relacions entre els grups i es facilitaven els intercanvis; s'augmentava la formació de cantaires i directors; paulatinament s'eixamplava el repertori. Alhora, el moviment coral català travava lligams amb els cercles corals europeus. La mirada cap a fora, cap a una Europa més desenvolupada, també en el vessant coral, era l'única sortida a l'autarquia interior del país, amb paralelisme al que feia la resta del món intel·lectual català, que cercà suports forans, com s'esdevingué mercès a l'Institut Francès de Barcelona.⁸⁶

Lentament, però sense treva, la creació musical donava símptomes de buscar nous horitzons. Lluís M. Millet havia posat les primeres pedres del gir coral amb *Agar* (1947), *La relíquia* (1946) o *Chora* (1948). Els seguiren les obres de Miquel Querol —abans de dedicar-se a la musicologia—, i també Frederic Mompou, amb les *Dues cantiques*

86. Miquel PORTER I MOIX (coord.), *Memòria dels cercles de l'Institut Francès*, Barcelona, Hacer, 1994.

d'*Alfons X el Savi* (1953), *Ultreia* (1962), *Improperia* (1963) o *La vaca cega* (1978),⁸⁷ i Manuel Valls (1979), amb el text d'Espriu *D'una vella i encerclada terra*; o les obres de postguerra de Cristòfor Taltabull —sobretot amb el seu magisteri—;⁸⁸ *Atzavara* (1957), de Jaume Padrós; el *Bestiari* (1957), de Manuel Oltra; el *Càntic espiritual*, de Xavier Montsalvatge (1958);⁸⁹ *El Pessebre*, de Pau Casals, que prenia unes connotacions fortament simbòliques —estrenada a l'estranger i difosa en nombrosos concerts per l'Orfeó Català—; la cantata *Verge Maria* (1963), de Manuel Blancafort;⁹⁰ obres del cicle nadalenc com ara *Una nit de Nadal* (Rafael Ferrer) i *La miren i fa sol* (1972), de Manuel Valls, o les obres de Narcís Bonet *Missa in Epiphania Dominia* (1957) i *Ho sap tothom i és profecia* (1972),⁹¹ només per a citar-ne algunes. La Coral Sant Jordi infongué una alenada nova al panorama de finals dels anys seixanta: en el IV Festival Internacional de Jazz de Barcelona participà en la interpretació de *Freedom!*, de Duke Ellington, a Santa Maria del Mar. Aquell concert adquirí proporcions simbòliques. Es donà entrada als espirituals negres, a una nova manera d'entendre la música religiosa, i també al repertori americà.

Si observem els compositors programats al concert celebrat el 1971 amb motiu del cinquantenari de la Primera Assemblea de Germanor, podem copsar els criteris heterogenis dominants: Oltra, Reichel, Villa-Lobos, Palestrina, Werner, Morera, Cererols, Morales, Poulenc i Geoffroy. Els criteris estètics s'estengueren també al nou so dels cors: l'exigència en l'afinació, que tant havia sorprès a principis del segle xx, ara donava pas a d'altres inquietuds: l'emissió de la veu i el caràcter en la interpretació, la cura en el detall, la riquesa tímbrica del cor i l'exigència en un repertori que no defugia allò complex, al contrari. Importava tant allò que es cantava com la forma com es cantava.

La música coral i els cors estaven en un moment d'evident puixança. De trenta-dues corals que havien participat a les trobades del 1948, ja n'eren cent dotze les vinculades al Secretariat l'any 1967, i cent quaranta el 1972. Els cors, que havien tingut un paper social reeixit el primer terç del segle xx, tornaven a tenir una significació addicional en la música: primer amb timidesa i obligada lentitud, després amb decisió

87. Lluís MILLET, «Mompou: L'obra coral», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 35 (setembre 1987), p. 33-34.

88. Francesc TAVERNA-BECH, «Els deixebles de Cristòfor Taltabull», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 47 (setembre 1988); Josep CASANOVAS i Benet CASABLANCAS, *Cristòfor Taltabull*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Boileau, 1992.

89. Estrenat el 1960.

90. La peça va rebre un guardó de l'Orfeó Català l'any 1963. S'estrenà el 1968.

91. Vegeu «Cantates i oratoris catalans», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 26 (desembre 1986), p. 33-34.

i implicació oberta: una implicació que era una suplència cultural per la impossibilitat d'un sistema que vetava qualsevol manifestació amb tints polítics. Oriol Martorell, que tingué un rol tan decisiu com el que al seu moment tingueren Clavé i Millet, va defensar amb resolució la catalanitat de l'associacionisme coral. La música va ser una de tantes maneres de reivindicació, com ara la peculiar aparició d'una senyera per la claraboia del Palau de la Música durant un concert el 1945.⁹² Els fets del Palau de la Música el maig de 1960 —la interpretació espontània per part de l'auditori d'*El cant de la senyera* davant de ministres de Franco— foren una manifestació evident contra la dictadura promoguda des del catalanisme militant: el desafiament s'adreçava amb una obra coral, prohibida per la censura.⁹³ Els moviments clandestins plantaven cara a la dictadura, amb riscos evidents: «[...] la ferma actitud dels qui en foren protagonistes [del cant] continua essent una interpellació personal».⁹⁴

El simbolisme nacional en el repertori coral adoptà aleshores un perfil ben diferent. Només unes obres determinades adquirien la força simbòlica. El significat d'aquestes peces afavoria una actitud eclèctica, plural, permetia una reivindicació des de posicions modernes, i les peces actuaven com a provocació i afirmació davant d'un sistema polític immobilista. Un moment ben significatiu fou la interpretació el 1976 d'*Els segadors*, en un dels grans aplecs en el qual fou protagonista Oriol Martorell, a la manifestació de l'onze de setembre a Sant Boi de Llobregat. Després del concert als Josepets de Gràcia, *Els segadors* tornaren a ser presents a tots els concerts corals, després d'haver estat prohibits el 1939. Part del repertori de les corals catalanes al final del franquisme, i sobretot durant la transició democràtica, provenia d'arranjaments i harmonitzacions de peces emblemàtiques de la Nova Cançó catalana: de Lluís Llach o de Raimon, algunes realitzades per Ros-Marbà.⁹⁵

El vigor del moviment coral català durant aquests anys posseïa en Oriol Martorell la figura central, el referent de la renovació, l'exemple del compromís. Va ser el símbol de catalanitat i d'erudició musical entre els directors; va indicar el nou model coral i impulsà l'obertura dels cors catalans vers l'estranger amb una empenta sense parió:

92. Oriol MARTORELL, *Quasi un segle...*, vol. 1, 1995, p. 157.

93. Vegeu Joan CREXELL, *Els fets del Palau i el consell de guerra a Jordi Pujol*, Barcelona, La Magrana, 1982.

94. Pere ARTÍS i BENACH, «Els fets del Palau, més enllà dels fets», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 8 (juny 1985), p. 10.

95. Jaume COMELLAS, «Entre la utilització i el futur», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 18 (abril 1986), p. 17.

Atià una nova dinàmica marcada per un culte al món coral d'arrel cambrística amb la recuperació de la mirada vers el polifonisme preclàssic, d'una banda, i la recerca d'al·licients de repertori en els corrents populars estèticament més avançats —des del jazz a la Nova Cançó.⁹⁶

2.3. *Amb vista al futur: el moviment infantil, entre pedagogia i cant*

A part de l'Escolania de Montserrat, no existia cap entitat coral infantil, abans del 1936, que pugui ser esmentada de manera singular —llevat de les capelles de música, dedicades al conreu de la música religiosa, o les que organitzà Joan Llongueras, les quals per la faceta pedagògica i l'aplicació del concepte *calimnàstica* surten d'aquest estudi. L'Escolania, des del servei a la música religiosa, ha actuat secularment en la formació pedagògica. En temps d'Irineu Segarra, i amb l'inici dels enregistraments discogràfics, i concerts arreu del país i del món, ha servit en gran mesura d'espill per a la qualitat coral i de referent pedagògic.⁹⁷ El 1962 Dolors Bonal i Maria Martorell creen L'Esquix, una filial infantil de la Coral Sant Jordi. El patró que se seguia provenia dels grups infantils europeus, que havien escoltat al moviment À Coeur Joie. Si aquest moviment havia tingut a Europa la virtut de poder apropar grups de diferents països enfrontats per la Segona Guerra Mundial, les trobades corals a Catalunya, i el moviment infantil, contribuïren de manera decisiva a apropar i unir sota el conreu de la música un interès comú.

El 1967, després d'una trobada de corals infantils a Manresa, nasqué el Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (SCIC), que buscava articular les corals infantils i difondre el repertori tradicional català i obres corals europees, afavorir les trobades, engrescar els infants amb la interpretació musical tot millorant-ne la interpretació, i l'assessorament tècnic.⁹⁸ D'un petit grup d'onze corals s'ha arribat a les cent vint actuals, amb la celebració anual de la Trobada de Corals Juguem Cantant, i les trobades generals cada cinc anys. En bona mesura, el SCIC introdueix pràctiques que s'havien

96. Jaume COMELLAS, «Cant Coral: 150 anys d'existència i de constants històriques», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 185 (març 2000), p. 6-9.

97. Jaume COMELLAS, «Ireneu Segarra: el sacerdoci de la música i la pedagogia musical», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 47 (setembre 1988), p. 37.

98. «Corals infantils i juvenils: entre la funció pedagògica i la seguretat de l'avenir», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 38 (setembre 1987), p. 28-29; Maria MARTORELL, «Secretariat de Corals Infantil de Catalunya», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 132 (octubre 1995), p. 42.

mostrat efectives en el moviment coral adult. La gran dedicació dels membres del SCIC ha afavorit l'aparició d'un programa variat d'interpretació comú, l'edició de nombrosos cançoners i materials pedagògics, i la capacitat de moure més de cinc mil cantaires. Les trobades generals han propiciat la composició de cantates pensades per a infants amb participació de grups instrumentals, com ara *L'ocell daurat*, de Mompou; *Tirant lo Blanc* i *Concert desconcertant*, de Ros-Marbà;⁹⁹ *El timbaler del Bruc*, d'Oltra, i *Flor d'Escarabat*, de Santos, entre d'altres. Molt similar és la branca juvenil, les Corals Juvenils de Catalunya, que començà a articular-se a partir del 1970 i que actualment ha pres el nom de Corals Joves de Catalunya (CJC), una agrupació de cors que l'any 2000 reunia cent dotze cors juvenils i havia augmentat de vuitanta-dues les entitats afiliades des del 1995.¹⁰⁰ El model és similar al de la SCIC, també pel que fa a l'activitat i a la capacitat per a generar nous repertoris, com ara *Els fills del segle*, d'Albert Guinovart. El moviment dels Pueri Cantores, introduït a Catalunya per Josep Vidal el 1961, és de procedència francesa. Parteix de la seva vinculació catòlica, i de la pràctica coral, tot conjominant música litúrgica amb altres repertoris. Segueix un ritme propi de trobades i intercanvis, i en part també de repertori musical. Aquestes iniciatives han estat i són d'una importància cabdal en aquest procés podríem dir d'homologació amb la realitat coral europea, i de vitalització de la vida coral del país.

3. «Una nova sensibilitat»: les fites de la música coral i el nou plantejament

L'editorial amb el qual s'obria el nou període de la *Revista Musical Catalana*, el 1984, exterioritzava unes premisses que poc tenien a veure amb les del 1904. Algunes de les reivindicacions fetes per Millet havien deixat de ser el motiu central del quefer musical. L'esguard s'ha girat, entre d'altres, cap a un gènere que als inicis de la històrica publicació havia passat a un tercer terme: la nova sensibilitat envers l'òpera, entesa com a fenomen de masses del darrer terç del segle xx.¹⁰¹ La vitalitat que ara per ara té el moviment coral es troba en una cruïlla paradoxal. No hi ha dubtes al voltant de la

99. «XX Trobada de Corals Infantils de Catalunya», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 35 (setembre 1987), p. 37.

100. Conxita GARCIA, «Corals Juvenils de Catalunya», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 132 (octubre 1995), p. 43.

101. «Editorial: Una nova sensibilitat envers l'òpera», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 1, p. 4.

reconversió dels cors, que ha possibilitat un alt nivell tècnic i artístic dels cors com mai. La formació dels directors és cada cop més acurada i tendent a la professionalització. Però es noten canvis preocupants en la percepció social del paper dels cors a la Catalunya actual. Són unes noves condicions de tipus sociològic, acusades notablement dins del mateix moviment coral. La causa és ben òbvia: els cors han abandonat l'element que va ser la seva primera raó de ser, tant des del 1891 com en temps de la lluita antifranquista: l'autoafirmació cultural i nacional. S'ha canviat —o limitat— el seu paper de suplència de funcions de signe cívic o nacionalista pel propòsit estrictament artístic.¹⁰²

Quan es començava a dibuixar aquest nou entorn es constituí la Federació Catalana d'Entitats Corals (FCEC), el 1982; per acord de les entitats corals substituï al SOC. Els nous temps afavoriren l'aparició de noves agrupacions corals: la Coral Cantiga (1961), fundada per Leo Massó,¹⁰³ o el Cor Montserrat de Terrassa (1966), fundat per Joan Casals. D'altres aparegueren quan bé s'intuïen els canvis, abocades al conreu musical, amb vocació exigent, com ara la Coral Lavínia (1968), amb Miquel Saladrigues; la Coral Joventut Sardanista (1968), després anomenada Polifònica de Puig-Reig (1987), dirigida per Ramon Noguera; el Cor Femení Sant Esteve (1974), de Vila-Seca; la Coral Belles Arts de Sabadell (1971); el Cor de Noies Vivaldi-IPSI (1989), o el Lieder Camera (1990), fundat per Josep Vila i Casañas, només per a citar-ne algunes. Ha estat una tendència generalitzada la modulació de les dimensions dels nous cors. Es demostra una «tendència a les formacions més petites, després de l'explosió exuberant dels grans orfeons».¹⁰⁴ Aquesta concepció més cambrística té a veure amb diverses variables. Primerament per la tria d'una repertori musical variat i extens, de gran exigència tècnica. Després perquè els cors constituïts de bell nou han abandonat la vessant lúdica i l'expansió popular, el clima de les fontades organitzades, i les grans expansions d'afirmació social s'han bescanviat per qüestions tècniques, per una estilització de la tècnica vocal i una tria exigent tant del cantaire com del repertori. Llevat de la quasi totalitat dels cors infantils, sembla que en les etapes posteriors es tendeixi a un estàndard de professionalització.

102. «Dossier central. El cant coral avui», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 132 (octubre 1995), p. 33.

103. «Coral Cantiga, 25 anys de vida», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 23 (setembre 1986).

104. Sergi MORENO-LASALLE, «Manuel Cabero. Una mirada sobre el món coral català», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 124 (febrer 1995).

Els mateixos anys s'ha «tornat a definir el nou concepte de cors de Clavé».¹⁰⁵ Com a fita d'aquest impuls se situa la celebració de l'Any Clavé, el 1999. L'abast del canvi queda encara per a ser avaluat: s'ha debatut, fins ara, en la consciència de la pluralitat d'opcions i expectatives del mateix moviment, basculant entre l'accés de les dones als cors, la renovació de repertoris i el manteniment d'activitats tradicionals, buscant establir un espai d'acció que validi l'actualització del missatge claverià.

Malgrat ser esdeveniments puntuals, els diferents festivals corals que espurnegen el territori català contribueixen a la difusió de la tasca dels cors. El seu abast és considerable, des d'aquells que posseeixen àmbit internacional fins als que segueixen esquemes d'aplecs. El seu tractament requereix molta extensió; ens quedem només a tall d'exemple en la cita del Festival Internacional de Música de Cantonigròs, una veritable finestra oberta al món coral.¹⁰⁶ Aquest festival cal considerar-lo com el festival «per excel·lència en el sentit de festa».¹⁰⁷ D'una alta qualitat és també el Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre.

El coneixement i la participació dels models de festivals europeus per part de les corals catalanes contribuï a canviar diversos objectius de les trobades de cors a casa nostra, que complien fins llavors unes finalitats que es creien suficients. La superació i el coneixement de repertoris diferents, l'enriquiment dels nivells d'interpretació i el repte que representa per als cors catalans sortir de l'Estat han estat elements positius. Una d'aquestes trobades internacionals són les Europa Cantat. Aquests festivals, en paraules d'Oriol Martorell, representen una obra d'«altíssima qualitat humana i amb uns resultats d'un molt envejable estàndard estètic».¹⁰⁸ A la trobada a Estrasburg, l'any 1985, s'hi aplegaren quinze corals catalanes, cosa que convertí Catalunya en el tercer país amb més participants, després de França, amb vint-i-vuit, i Alemanya, amb vint-i-cinc.

La manifestació més reeixida de la capacitat actual del moviment coral català, tant en aspectes organitzatius com en la qualitat assolida, fou la celebració el juliol de 2003 de la trobada d'Europa Cantat a Barcelona. El 1961 Oriol Martorell presentà per primer cop música coral catalana a les sessions d'assaig de conjunt i als tallers, amb *El*

105. Xavier FALCÓ, «Federació de Cors de Clavé», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 132 (octubre 1995), p. 43.

106. Maria GRATACÓS, «18è Festival Internacional de Música de Cantonigròs», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 193 (novembre 2000), p. 26.

107. «A Catalunya: 52 Festivals», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 8 (juny 1985), p. 31.

108. Oriol MARTORELL, «Uns altres festivals», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 8 (juny 1985), p. 25-27.

rossinyol de Narcís Bonet. Després, les peces d'autors catalans hi serien sempre presents: el *Canto negro* de Montsalvatge el 1994, o *La calma del mar* de Ribó. El 1975 el Secretariat d'Orfeons de Catalunya s'integrà a la Federació Europea de Joves Corals, en qualitat de moviment nacional.¹⁰⁹

A la trobada de Barcelona hi participaren tres mil cinc-centes persones d'arreu d'Europa —entre cantaires i directors—, que assajaren un repertori comú durant deu dies. Als tallers es programaren obres de Ricard Lamote, Manuel Oltra, Cristòfor Taltabull, Josep Vila i Casañas, Fernando Marina, Xavier Pastrana, Feliu Gasull i Antoni Olaf Sabater.¹¹⁰ Es va cloure amb la interpretació de l'*Atlàntida* de Falla, dirigida per Edmon Colomer.

Un altre element que diferencia els anys que ara comentem de la primera meitat del segle xx és la cura en la formació dels directors. Després d'anys d'amateurisme, que es va començar a filtrar amb la formació als conservatoris —però sense una formació *ad hoc* per als directors fins al projecte del 1938—, en els darrers vint-i-cinc anys sovintegen els cursos de formació, tant dins les estructures reglades com a través d'iniciatives privades o des de la FCEC. Sense poder ser exhaustius, farem menció dels cursos d'Audicor, organitzats per Manuel Cabero, Joan Company, Ramon Vilar i Montserrat Pueyo. En el procés d'internacionalització de la formació coral, hi ha tingut un paper destacat Pierre Cao, que durant anys ha col·laborat en cursos i en la formació de les joves generacions de directors.¹¹¹ Els contactes començaren a establir-se a partir de les trobades À Coeur Joie, i des d'allí a les diferents estades que organitzà la FCEC.¹¹²

4. Preguntes a la recerca de respostes

Davant de la reorientació dels cors catalans cal preguntar-se si unes estructures establertes sobre uns objectius diferents seran viables. Oriol Martorell plantejà unes no-

109. Pere ARTÍS I BENACH, «Europa Cantat, una vocació europea», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 224 (juny 2003), p. 37.

110. Jordi SALAZAR, «Presència catalana a Europa Cantat: tres vessants de la música coral», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 224 (juny 2003), p. 38-39.

111. Lluís MILLET, «Pierre Cao: una certa manera d'entendre la música», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 37 (novembre 1987).

112. Vegeu Enric RIBÓ, «Directors i escola», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 38 (desembre 1987), p. 25.

ves necessitats a les quals respondre. Algunes eren temes pendents de solució des de feia més de cent anys, d'altres són la constatació de mancances produïdes pels canvis. L'òptica d'Oriol Martorell tenia unes premisses pedagògiques i socialitzadores: assenyalava la conveniència d'integrar el cant en l'educació i d'adequar els repertoris als diferents nivells i etapes formades. Com a mancança per solucionar demanava un acostament als nous llenguatges expressius i tècnics. Però el problema actual no és només de natura musical: es troba en els nous equilibris entre els interessos i les finalitats, i en l'evolució gradual dels seus esquemes i estructures segons els canvis sociològics.¹¹³ Sense fer lectures alarmistes, Mireia Barrera proposava: «El cor Madrigal, refundat, ha apostat per gent jove, que apliquen conceptes nous i disposa de més oportunitats que la generació anterior».¹¹⁴

Una de les preguntes centrals és el trànsit de l'amateurisme a la professionalització.¹¹⁵ El Cor de Cambra del Palau de la Música, creat per Jordi Casas, s'inspirà en el model semiprofessional del Cor de la Comunitat de Madrid. Integrat al principi per vint-i-sis membres, ampliable fins a quaranta-vuit, ha permès la formació de coristes que han fet el pas cap a la professionalització o bé han derivat al món del solista; alhora, s'ha convertit en un referent de qualitat, en moure's en uns paràmetres diferents.¹¹⁶ Un cas diferent és el Cor de Cambra de l'Auditori Enric Granados, de Lleida. Creat el 1997, es vinculà a la programació estable de l'auditori lleidatà, i en poc més de deu anys ha assolit una qualitat més que remarcable en l'àmbit internacional; una mostra que des d'altres models es poden assolir objectius també ambiciosos.

Cal fer una lectura més calmada del moment històric immediat. No tenim encara dades prou sistematitzades per a avaluar i interpretar, amb prou distància, què ha significat el canvi. De les diferents opinions, moltes insisteixen en repetir que «contra les dictadures es vivia millor»: les dificultats esperonaven i estimulaven la implicació personal. Al costat dels reptes més falaguers, es constata una manca en la capacitat de convocatòria i la persistència de dificultats en la creació d'infraestructures —el mo-

113. Oriol MARTORELL, «Algunes reflexions sobre la pràctica coral», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 38 (desembre 1987), p. 15-18.

114. Marcel B. CABEZAS, «Mireia Barrera. Exponent d'una nova generació de directors catalans», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 128, p. 10.

115. Lluís MILLET, «El dilema professional-amateur», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 38 (desembre 1987), p. 23-24.

116. Marta PORTER, «Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Deu anys d'una iniciativa coral innovadora», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 194 (desembre 2000), p. 6-11.

viment continua sostenint-se, en gran part, en el voluntarisme. La manca de sensibilitat de les institucions i el divorci entre cant coral i creació musical, dissortadament, no són exclusius del medi coral.¹¹⁷ A aquests retrets, d'altres també afegeixen el poc ressò del cant coral en els mitjans de comunicació. O també la manca d'una figura que lideri el moviment, en record del que representaren Clavé, Millet o Martorell.

A l'altra banda de la balança, és innegable que els vint-i-cinc mil cantaires i les més de set-centes quatre entitats afiliades al Moviment Coral Català són un valor en actiu d'una importància indefugible, que ha reeixit en la millora qualitativa plantejada des dels anys vuitanta. O els divuit mil —sumats en trenta-quatre interpretacions— que recentment ha congregat Cantània amb la cantata *El motí*, de Josep Vila, una proposta adreçada als cors escolars. «Catalunya no fora, en part, allò que és, culturalment, sense aquest bagatge i patrimoni.»¹¹⁸ Amb calç, sorra... i altres elements.

117. Jaume COMELLAS, «Cant Coral: 150 anys d'existència i de constants històriques», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, tercera època, núm. 185 (març 2000), p. 6-9.

118. Pere ARTÉS I BENACH, «El cant coral a Catalunya: succinta visió històrica», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 38 (desembre 1987), p. 19.

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]
Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 69-83

El piano i la seva presència a Catalunya des de la *Revista Musical Catalana*

Josep Dolcet i Rodríguez

Musicòleg i editor musical

D'ençà de la seva aparició, l'any 1904, una de les intencions principals de la *Revista Musical Catalana* (RMC) fou la de reflectir l'activitat musical a la Barcelona i la Catalunya del seu temps, tot fent-ne la crítica corresponent. Ara, després de cent anys, allò que en el seu moment foren notícies d'actualitat ja ha entrat a formar part de la història, i les ressenyes que llavors anaven apareixent han esdevingut ara una eina important a l'hora de conèixer una bona part de la realitat concertística catalana del primer terç del segle xx. Si, d'una banda, els articles de fons —en els quals va destacar sempre la RMC— han estat tradicionalment utilitzats amb profit pels musicòlegs i investigadors de la història de la música catalana, de l'altra, a hores d'ara les referències coetànies a concerts i recitals també han assolit valor per a treballs de recerca. En el camp que ara ens ocupa, el del piano i la seva música, la RMC aporta molta documentació i testimonis en tots dos vessants, el de la crítica de concert i el de l'article monogràfic.

1. L'escola pianística catalana del 1900¹

Els anys d'inici de la *Revista Musical Catalana* coincidiren amb el floriment de l'anomenada *escola pianística catalana*, que té les seves arrels en la tasca del pianista, pedagog, compositor i editor Joan Baptista Pujol (1835-1898). Pujol havia començat a estudiar

1. Aquest tema, i especialment el dels pianistes catalans que es formaren a París, ha estat tractat a la tesi de Montserrat Bergadà, *Les pianistes catalans a París (1875-1925): contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*, llegida a la Universitat François-Rabelais de Tours el 1997.

amb Pere Tintorer (1814-1891), deixeble de Liszt i un dels pioners del pianisme romàntic català, successor immediat, per la seva banda, de compositors i intèrprets de la generació anterior, representada per personalitats com ara Josep Nonó (1776-1845), Mateu Ferrer (1788-1864) o Ramon Carnicer (1789-1855).

Pujol havia estudiat des del 1850 al Conservatori de París, fins que el 1870, arran de la guerra francoprussiana, va establir-se a Barcelona i va crear l'acadèmia i l'editorial musical del seu nom, que esdevindrien puntals decisius en el desenvolupament de la música de concert a Catalunya. Els grans fruits d'aquesta tasca pedagògica, malauradament avui poc considerada, començaren a destacar-se precisament a les darreries del segle XIX, amb noms com ara Vidiella, Malats, Viñes, Albéniz o Granados. Un dels pocs que reclamaren l'atenció sobre aquest gran pianista, pedagog, compositor i editor fou Frederic Lliurat, col·laborador habitual de la *Revista* i pianista ell mateix. El seu article del 1935 és, ara per ara, l'única monografia dedicada a aquesta figura tan important en la història de la música catalana.²

D'entre els deixebles de Pujol, Carles Gumersind Vidiella (Arenys, 1856 - Barcelona 1915) n'era el més veterà, i la seva mort va coincidir amb el període més puixant de la RMC. A banda de la seva bona relació amb els directius de l'Orfeó Català, Vidiella va activar molt l'afició per la música de concert a Barcelona, i no és estrany que el seu record s'hagi perpetuat al Palau de la Música Catalana amb un monument, ni que tres dels principals redactors de la RMC escrivissin sobre l'home i l'artista. Si Millet en féu una semblança força poètica, tot destacant-ne la seva «sensibilitat esquisida, finíssima» i la sinceritat de la seva interpretació,³ Frederic Lliurat, en l'article necrològic del 1915, lloava el seu so «pastós, flonge, puríssim», que extreia de l'instrument gràcies a la flexibilitat del seu toc i al bon ús del pedal.⁴ Tanmateix fou Joan Salvat qui, un any després, va publicar-ne l'article més extens,⁵ amb una àmplia biografia on glossava el seu caràcter retret i tímid i on no amagava la rivalitat que hi hagué entre Vidiella i Pujol.

Frederic Lliurat fou el principal col·laborador de la RMC en el camp de la música per a piano, però n'hi hagué un altre, un gran pianista de l'època cèlebre també pels seus treballs musicogràfics, que també va contribuir-hi amb diferents articles i ressenyes sobre el món pianístic en general. Ens referim a Joaquim Nin (1879-1949), qui en

2. Frederic LLIUURAT, «Joan Bta. Pujol», RMC, núm. 32 (1935), p. 281-290.

3. Lluís MILLET, «Vidiella», RMC, núm. 10 (1913), p. 241-243.

4. Frederic LLIUURAT, «Carles G. Vidiella», RMC, núm. 12 (1915), p. 307-309.

5. Joan SALVAT, «Carles G. Vidiella», RMC, núm. 13 (1916), p. 35-36.

fou corresponsal a París de dels seus inicis fins al 1910.⁶ Com a deixeble de Vidiella, cal incloure Nin en la segona generació d'aquesta escola pianística, tot i que, malgrat la seva ascendència familiar catalana i les seves relacions personals amb el país, fou un pianista molt internacional, nascut i mort a l'Havana i que va viure a cavall entre París, Berlín i altres capitals culturals europees i americanes.⁷

L'activitat concertística de Nin es caracteritzava per un afany d'historicisme materialitzat en el seu interès per recuperar repertoris de tecla oblidats del passat llunyà amb finalitats que en podríem dir «regeneracionistes», i com a escriptor o assagista va practicar un estil redemptorista i sovint força abraonat, en la línia del Romanticisme més vehement. En tot cas, el seu talent amb la ploma el va ajudar sovint a promocionar-se en la seva imatge d'artista intel·lectual, i les cròniques de París de la RMC del 1906 es feren ressò de les conferències audicions que va desenvolupar amb el musicòleg Michel Dimitri Calvocoressi (1877-1944), interpretant exemples musicals de Cabezón, Byrd, Frescobaldi, Scarlatti, Bach o els clavecinistes francesos. Arran de la seva marxa cap a l'Havana, Georges Jean-Aubry va publicar a *Le Guide Musical* de Brusselles un article d'homenatge que també aparegué resumit i traduït a la RMC.⁸

Evidentment, altres membres de la plèiade de compositors pianistes catalans també foren tractats en les pàgines de la RMC. Albéniz fou objecte d'un interessant text de Felip Pedrell,⁹ on el musicòleg remarcava el caràcter bohemí del seu antic alumne —no volia dir-li «deixeble»— i com li havia recomanat que calés foc «a tots els tractats d'harmonia, de composició y d'organografía instrumental, que no s'han escrit pera tu...». L'hispanista Henri Collet el posava en relació amb Joaquim Malats (Barcelona, 1872 - Barcelona, 1912), un dels pianistes catalans més internacionals del moment, tot publicant una part de la correspondència entre Saco (Isaac Albéniz) i Quinito (Joaquim Malats) que diu molt de la personalitat de tots dos artistes.¹⁰ Sobre Malats, d'altra banda, va escriure l'largament Joan Salvat amb motiu de la seva mort, l'any 1912, rememorant les seves audicions d'*Iberia* al Palau, així com el seu caràcter impulsiu i franc, a vegades brusc, i resumint la seva biografia de pianista internacio-

6. RMC, núm. 1 (1904), p. 159.

7. Xosé AVIÑO A et al., *Els Nin, l'arrel de l'art: Centenari Joaquim Nin-Culmell*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2008.

8. Georges JEAN-AUBRY, «J. Joaquim Nin», RMC, núm. 7 (1910), p. 12-14.

9. Felip PEDRELL, «Isaac Albéniz. L'home l'artista y l'obra», RMC, núm. 6 (1909), p. 180-184.

10. Henri COLLET, «Isaac Albéniz i Joaquim Malats», RMC, núm. 6 (1909), p. 377-379.

nal, lamentant alhora que la seva mort prematura no li hagués deixat més temps per a la composició.¹¹

Altres pianistes de la Barcelona de començaments de segle també varen passar per les pàgines de la RMC. El 5 d'abril de 1906, a l'Ateneu Barcelonès, va oferir un recital la joveneta Concepció Darné y Dalmau, deixeble de Vidiella. El programa, segons la ressenya corresponent, fou «la sonata *Clar de lluna* de Beethoven, *Nocturn en fa sostingut menor*, tres estudis y *Sonata en si menor* de Chopin, duas romansas sense paraulas y *Scherzo en mi menor* de Mendelssohn, duas transcripcions de Liszt (*Chor de filadoras del Barco fantasma* de Wagner, y *Soirées de Viena*, de Schubert) y *Papillons*, de Rosenthal». Poc després, el jove Tomàs Buxó (1882-1962) va oferir un recital que incloïa la *Fantasia cromàtica i fuga* de Bach i la *Sonata opus 111* de Beethoven, a banda del *Concert en re menor* de Brahms. El crític va elogiar-ne la interpretació, tot i que li trobava la manca d'aplom dels intèrprets, encara joves. D'altra banda, el 1920 tingué un gran èxit a París el pianista Enric Montoriol-Tarrés, amb un programa eclèctic que incloïa des d'obres de Scarlatti fins a Balakírev, tot passant per Falla, Granados i Liszt, a més de la fantasia per a piano i orquestra *Hispania*, de Joaquim Cassadó (1867-1926).¹²

També a començaments d'aquest segle va iniciar la seva carrera internacional Ricard Viñes (Lleida, 1875 - Barcelona, 1943).¹³ La RMC va fer-se ressò, lògicament, dels concerts inaugurals del Palau de la Música Catalana, entre els quals el cinquè, el 18 de març de 1908, tingué la col·laboració de Viñes amb les *Variacions simfòniques* de Franck i el *Concert per a piano i orquestra* de Rimski-Korsakov, dirigint l'orquestra Antoni Nicolau. El cronista remarcava «la seva probitat artística y el seu virtuosisme incomparable...». El recital que va oferir poc després —amb la *Romança en fa sostingut* de Schumann, un preludi de Rakhmàninov, una gavota de Gluck transcrita per Brahms, un scherzo de Borodin i la *Toccatà* de Debussy— va merèixer comentaris com el següent: «La pulcritud d'en Viñes es extremada y la seva dinàmica, desde les gradacions de forsa més potent als matisos de finor més delicada, incomparable.»¹⁴ El 21 de març de 1908 l'Orfeó Català va organitzar un altre recital de Viñes, aquest cop basat en el repertori modern del piano, «tant pera'l seu lluiment com pera educació del públic».

11. Joan SALVAT, «Joaquim Malats», RMC, núm. 9 (1912), p. 311-314.

12. Joan GIBERT CAMINS, «E. Montoriol Tarrés», RMC, núm. 17 (1920), p. 21-22.

13. Sobre Viñes, *vid.* Màrius BERNARDÓ (dir.), *Ricard Viñes: El pianista de les avantguardes = El pianista de las vanguardias = Le pianiste des avant-gardes*, Lleida, Institut Municipal d'Acció Cultural (Museu d'Art Jaume Morera), Fundació Caixa Catalunya, 2007.

14. RMC, núm. 5 (1908), p. 66.

Tanmateix, l'assistència no va ser molta, i és que, segons Francesc Pujol, «potser l'ausència de l'imprescindible rapsodia i l'eterna sonata esglayà al públic». En tot cas Viñes va oferir un recital de la seva especialitat, el repertori més modern, amb obres de Fauré, Franck, Severac, Ravel, Debussy, Borodin i Liapúnov, un programa «suficient pera despertar remordiment y enveja eterna als que s'abstingueren d'assistir a sessió tant memorable».¹⁵

2. La mort de Granados

Enric Granados és el compositor i pianista a qui es dedicaren més articles i homenatges a la RMC. La majoria aparegueren en el número 150 del volum XIII de la *Revista*, dedicat monogràficament a la seva figura com a homenatge pòstum amb motiu de la seva mort tràgica i sobtada, conseqüència de la Gran Guerra de 1914-1918. Personatges de moltes tendències i estètiques diferents col·laboraren en aquest autèntic volum d'homenatge, que inclogué, a més a més, un catàleg de les seves obres, una llista dels col·laboradors en la iniciativa de l'Orfeó Català, que obrí una subscripció per a recaptar fons per als fills del compositor, i una llista dels concerts d'homenatge que es feren tant a Barcelona com a Madrid, Nova York o Lió, amb la participació tant de Pau Casals, Pérez Casas, Paderewsky o Fritz Kreisler com —a Barcelona— de deixebles seus: Frederic Longàs, Mercè Moner o Conxita Badia.

El primer article fou el de Pedrell, que va emfatitzar-ne el caràcter autodidacta i la seva «facultat d'assimilació tan portentosa, que no tenia necessitat de solidar-la obrint i estudiant llibres, ni tractats, ni fixar-se en corrents de sistemes o tendències».¹⁶ Amadeu Vives¹⁷ i López-Chávarri¹⁸ evocaren anècdotes personals de Granados que ajuden a comprendre la seva personalitat i que, malauradament, mai no han estat gaire divulgades en les seves biografies publicades. Ricard Viñes, d'altra banda, va comentar els records del seu paísà de Lleida i de les seves classes amb Joan Baptista Pujol.¹⁹

15. RMC, núm. 5 (1908), p. 70.

16. Felip PEDRELL, «La personalitat artística d'En Granados», RMC, núm. 13 (1916), p. 173-174.

17. Amadeu VIVES, «N'Enric Granados i l'edat d'or. Evocació», RMC, núm. 13 (1916), p. 175-183.

18. Eduard LÓPEZ-CHÁVARRI, «Records de N'Enric Granados», RMC, núm. 13 (1916), p. 188-190.

19. Ricard VIÑES, «Breu epístola a N'Enric Granados i Campiña», RMC, núm. 13 (1916), p. 192-193.

El poema elegíac i pacifista d'Apelles Mestres²⁰ i el text de Nin,²¹ en la línia dels col·laboradors francòfils, posaren l'èmfasi en la barbàrie de la guerra mundial i —implícitament— en els mètodes de destrucció emprats pels causants de la mort del músic, però ja és més difícil de classificar la contribució poètica de Gabriel Miró, de caire místic i gairebé surrealista.²² Joan Salvat, d'altra banda, contribuï amb una extensa biografia del compositor,²³ mentre que Llongueras en recalçà la seva aristocràcia i la del seu art,²⁴ en la mateixa línia que Millet, que comparava: «L'Albéniz, corprèn per una saborosa musicalitat vessant de vida rítmica; En Granados, sedueix per una fina idealitat, que en les pàgines més sinceres de l'autor, guarda en el fons un poètic sentiment elegíac.»²⁵

En el mateix número d'homenatge hi col·laboraren Lliurat i Montoriol Tarrés,²⁶ i posteriorment la RMC també va tornar a ocupar-se de Granados, com ara en la conferència de Josep Subirà que va publicar pel desè aniversari de la seva mort.²⁷ En números anteriors ja havien sortit altres referències al compositor o al pianista, com ara en les ressenyes del cicle de concerts de l'Associació Musical de Barcelona al Liceu, la quaresma del 1908, quan Saint-Saëns va venir a Barcelona i va tocar una sonata i els concerts primer i tercer de Beethoven i, amb Granados, una transcripció que havia fet de la *Sonata en si bemoll menor* de Chopin, i Granados va tocar el concert de Grieg, una obra que segons el cronista li esqueia «a maravel·la» i el cinquè de Saint-Saëns.²⁸ O quan va començar a incloure en els seus recitals les sonates de Scarlatti que havia descobert i publicat amb Felip Pedrell, en la mateixa línia historicista de Nin.²⁹

20. Apelles MESTRES, «En la mort d'Enric Granados», RMC, núm. 13 (1916), p. 186.

21. Joaquim NIN, «Pobre Granados!», RMC, núm. 13 (1916), p. 194-195.

22. Gabriel MIRÓ, «El dedo de Dios», RMC, núm. 13 (1916), p. 111-112.

23. Joan SALVAT, «Enric Granados. Notes biogràfiques», RMC, núm. 13 (1916), p. 197-207.

24. Joan LLONGUERAS, «De n'Enric Granados», RMC, núm. 23 (1916), p. 191-192.

25. Lluís MILLET, «Granados», RMC, núm. 13 (1916), p. 187.

26. Frederic LLIUURAT, «Enric Granados», RMC, núm. 13 (1916), p. 111-112; Enric MONTORIOI TARRÉS, «Enric Granados», RMC, núm. 13 (1916), p. 195-196.

27. Josep SUBIRÀ, «Enric Granados. El creador i l'interpret», RMC, núm. 23 (1926), p. 130-133.

28. RMC, núm. 5 (1908), p. 47. Cal dir que Frederic Lliurat va tocar el concert de Schumann.

29. RMC, núm. 3 (1906).

3. Articles sobre obres i compositors del gran repertori

La RMC inclou en les seves pàgines molts articles dedicats a la música per a piano, sobretot a les obres i als autors del repertori consagrat, com ara la «Beethoveniana» de Vicenç M. de Gibert,³⁰ on glossava el treball de Blanca Selva sobre les sonates d'aquest compositor, treball que ja havia estat publicat prèviament a la RMC els anys 1925-1927.³¹ Nin, per la seva banda, va aprofitar la interpretació que va fer Édouard Risler (1873-1929) de la integral de sonates de Beethoven a la Sala Pleyel de París per a fer una forta crítica del virtuosisme buit i espectacular: «Y demà, com avuy, el Geni passarà pel camí oposat del talent pera no trobar-se may ab ell.»³²

Altres articles tractaren Beethoven en relació amb Bach³³ o la música per a piano d'altres grans noms del Romanticisme musical, com ara Schubert.³⁴ Però d'altres miraven de fer conèixer repertoris pianístics més recents, com féu Lliurat amb Saint-Saëns³⁵ o l'esmentada Blanca Selva amb d'Indy.³⁶ La RMC també va reproduir un article sobre Clara Schumann de la poetessa Carmen Sylva³⁷ i articles de música històrica, com ara el de Paul Magnette sobre el pianista i compositor Henry Charles Litolff (1818-1891)³⁸ o les referències sobre els concerts que va fer Liszt a Barcelona.³⁹

En tot cas, el fet que fos Chopin el compositor estranger més comentat i divulgat en els articles de la RMC, tant en col·laboracions de musicòlegs estrangers⁴⁰ com en escrits dels col·laboradors habituals, pot donar-nos una idea dels gustos i de l'estètica del moment, si més no en els cercles de l'Orfeó Català. En aquest darrer sentit desta-

30. Vicenç M. de GIBERT, «Beethoveniana», RMC, núm. 25 (1928), p. 153 i 225.

31. Blanca SELVA, «Les sonates de Beethoven», RMC, núm. 22 (1925), p. 238-261; núm. 23 (1926), p. 1, 97, 198, 249 i 272; núm. 24 (1927), p. 71, 162 i 236.

32. Joaquim NIN, «Beethoven, el ritme i els pianistes», RMC, núm. 3 (1906), p. 43-46.

33. Vicenç M. de GIBERT, «Beethoven i Bach», RMC, núm. 24 (1927), p. 59-65.

34. Frederic LLIURAT, «Entorn de les obres que Franz Schubert escriví per al piano», RMC, núm. 25 (1928), p. 391-396; Vicenç M. de GIBERT, «L'obra de piano a quatre mans de Schubert», RMC, núm. 25 (1928), p. 396-401.

35. Frederic LLIURAT, «Saint-Saëns i les seves obres per a piano», RMC, núm. 32 (1935), p. 453-454.

36. Blanca SELVA, «La música per a piano de Vincent d'Indy», RMC, núm. 29 (1932), p. 24-49.

37. Carmen SYLVA, «Records de Clara Schumann», RMC, núm. 13 (1916), p. 113-119.

38. Paul MAGNETTE, «Els concerts per a piano de Litolff», RMC, núm. 9 (1912), p. 8-11.

39. Juli PALUZIE, «Liszt a Barcelona», RMC, núm. 9 (1912), p. 302-306.

40. Gastó KNOSE, «Entorn de Chopin», RMC, núm. 8 (1911), p. 235-237; A. MANGEOT, «Entorn de Chopin», RMC, núm. 8 (1911), p. 241-242.

quen els articles de Gibert⁴¹ i Lliurat.⁴² Aquest darrer va fer, a més, una crítica molt positiva de la primera edició *urtext* de les obres del compositor polonès, l'any 1933.⁴³

4. Articles i crítiques sobre pianistes estrangers

Les ressenyes sobre concerts de la RMC també són d'un gran interès a l'hora de copsar la vida concertística de la Barcelona de la seva època i els gustos del públic de llavors. Algunes són ressenyes sense gaire transcendència, com ara la que es va publicar per la presentació al Teatre Principal de Barcelona del jove pianista polonès Mieczyslaw Horszowski (1892-1993), qui després fou un dels col·laboradors habituals de Pau Casals. El programa del seu recital incloïa la *Sonata patètica* de Beethoven, les *Kinderszenen* de Schumann i una selecció de Chopin. Uns dies després va fer un concert amb orquestra, que dirigia Granados, interpretant el quart concert de Beethoven, el núm. 20 en re menor de Mozart i l'*Andante spianato i gran polonesa brillant* de Chopin. Altres ressenyes són més substancials, com ara la de Frederic Lliurat del mateix any 1906, sobre els concerts que va oferir Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) al Teatre Principal de Barcelona, amb aferrissats partidaris, però també amb detractors. Lliurat en va criticar, a banda dels errors i la interpretació poc acurada, les moltes llibertats que l'artista es prenia amb la partitura per tal d'aconseguir un efectisme fàcil i directe. Aprofità el mateix article per a criticar els pianistes «divos», que compara amb els tenors d'òpera, per acabar profetitzant que «si la malaltia se contagia demà al director d'orquestra, hont anirem a parar?».⁴⁴

Aquesta polèmica del virtuosisme efectista enfront de la senzillesa i la sinceritat és constant en les crítiques interpretatives.⁴⁵ El concertista Emil von Sauer (1862-1942) en va sortir força malparat: «A la llarga corrúa de pianistas estrangers que'ns han vi-

41. Joan GIBERT CAMINS, «Liszt i Chopin», RMC, núm. 9 (1912), p. 297-302; «La intel·ligència i la invenció de Chopin», RMC, núm. 29 (1932), p. 303-305.

42. Frederic LLIURAT, «F. Chopin», RMC, núm. 7 (1910), p. 33-38; «Entorn de Chopin», RMC, núm. 8 (1911), p. 129, 193 i 289; núm. 23 (1926), p. 295-197; «Chopin, encara», RMC, núm. 29 (1932), p. 230-231; «Naturalesa del nacionalisme musical de Chopin», RMC, núm. 4 (1907), p. 142-144.

43. Frederic LLIURAT, «Edició autèntica de les obres de Frederic Chopin», RMC, núm. 30 (1933), p. 448-453.

44. Frederic LLIURAT, «Sobre'ls concerts Paderewski», RMC, núm. 3 (1906), p. 95-97.

45. També fou objecte d'articles independents, com en el cas de Joan Baptista ESPADALER, «La "virtuositat"», RMC, núm. 2 (1905), p. 7-8.

sitat desde uns tres anys a n'aquesta part, devem afegirhi'ls noms de la Clotilde Kleberg y l'Emil Sauer...», qui va oferir un programa clàssic que incloïa una balada de Chopin, el *Mazepa* de Liszt i la *Sonata appassionata* de Beethoven. Segons el crític —probablement, Joan Salvat—, la claca va fer que tingués un gran èxit quan «ni son estil pot compararse al de'n Risler y la Carreño, ni son mecanisme alcanza la perfecció del de'n Rosenthal y d'en Planté». En remarca la *pose* estudiada, així com la gran potència i brillantor de la interpretació, però mancada d'aprofundiment. Tanmateix, l'execució que va fer Sauer d'una composició pròpia —una *Sonata en re major*— el fa qualificar de «compositor seriós y distingit». En els seus dos recitals del 1906 (amb obres de Mozart, Beethoven, Liszt, Grieg i Schumann), Sauer també va ser criticat pel seu «efectisme» i la «falta de sinceritat francament declarada».⁴⁶

El pianista Raoul Pugno també va endur-se una mala crítica del columnista,⁴⁷ però la més treballada, a banda de l'interès d'anar adreçada a un personatge que ha esdevingut un clàssic del piano tardoromàntic, és la del recital de Rakhmaninov del 15 d'abril de 1935. En el seu article, dedicat a Lluís Millet, Lliurat va criticar negativament el recital, lloant la tècnica del pianista, però considerant-lo inferior, en expressivitat i dicció, a solistes com ara Sauer, Cortot o Arrau. L'autor de l'article justifica la crítica amb passatges concrets d'algunes de les peces interpretades, de Mozart i Chopin: «Imagineu-vos un paisatge vist des d'un auto que corrés a 200 l'hora...»⁴⁸ Una crítica que contrasta amb els comentaris altament positius que havia dedicat al pianista flamenc Arthur de Greef (1862-1940) en una ressenya de poc temps abans.⁴⁹

5. Pedagogia del piano, organografia, interpretació...

En relació amb aquests darrers articles, la RMC també va dedicar els seus espais a temes més tècnics o pedagògics, com ara els sistemes i mètodes de l'hongarès Isidore Philipp (1863-1958)⁵⁰ o el d'Alfred Cortot,⁵¹ o a aspecte concrets de la interpretació

46. J. S., RMC, núm. 1, 1904, p. 81.

47. Frederic LLIURAT, «Sobre'ls concerts Pugno», RMC, núm. 4 (1907), p. 80-82.

48. Frederic LLIURAT, «Les interpretacions de Serge Rachmaninov», RMC, núm. 32 (1935), p. 199-203.

49. Frederic LLIURAT, «Arthur de Greef», RMC, núm. 32 (1935), p. 27-30.

50. Joan GIBERT CAMINS, «De tècnica pianística. I. Isidore Philip», RMC, núm. 25 (1928), p. 353-357.

51. Frederic LLIURAT, «Els "Principes rationnels de la technique pianistique", i les "Editions de travail", d'Alfred Cortot», RMC, núm. 28 (1931), p. 425-434.

pianística i del virtuosisme, com ara la interpretació de Chopin, en un interessant article de Wanda Landowska.⁵²

Al costat de ressenyes i cròniques dels corresponsals a les capitals europees, com ara la que va fer Nin del Concurs Rubinstein de París,⁵³ altres articles de l'estranger es referien a temes més directament organogràfics, com ara la descripció de l'aparell Welte-Mignon, una pianola perfeccionada que reproduïa la interpretació original amb una gran fidelitat,⁵⁴ o la tria entre clavecí i piano a l'hora d'interpretar el repertori antic, una polèmica que llavors tot just s'iniciava. Sobre aquesta escrigueren dos intèrprets especialitzats en el repertori anterior al Romanticisme —Joaquim Nin i Wanda Landowska— i que ja hem trobat en altres articles.⁵⁵

En aquest vessant organològic, també poden ser il·lustratius els anuncis publicitaris de la primera època de la RMC, amb noms que ara ja són de museu. En destaca la publicitat dels pianos Bechstein-Blüthner, que els qualificava sense gaires complexos com «los millors del món», mentre que l'anunci dels «pianos de cua y verticals a cordas crehuadas y quadro de ferro estil Nort-Americà» de Chassaigne Frères es limitava a esmentar la recent medalla d'or a París,⁵⁶ i el de Pianos Ortiz y Cussó emfatitzava el fet de ser «la fabrica espanyola de major producció» i la seva «gran exportació a Amèrica», amb una oferta de «dos models de qua y cinch models verticals, tots a cordas encreuadas, ab march y claviller de ferro d'una sola pessa. Pianos de tots istils y adaptació de dibuixos a qualsevol mena de mobiliaris».⁵⁷ Altres anuncis eren el de la «Viuda de P. Estela. Antiga casa Bernareggi»⁵⁸ o, en un altre camp, el de les «Aeolian-pianola», que eren «els instruments més perfectes pera tocar l'armonium y piano sense coneixements musicals».⁵⁹

52. Wanda LANDOWSKA, «L'interpretació de Chopin», RMC, núm. 7 (1910), p. 39-43.

53. Joaquim NIN, «El Concurs Rubinstein, a París», RMC, núm. 2 (1905), p. 178-181.

54. Joan SALVAT, «El piano reproductor "Mignon"», RMC, núm. 29 (1932), p. 177-178.

55. Wanda LANDOWSKA, «Clavicèmbal o piano?», RMC, núm. 9 (1912), p. 237-239; Joaquim NIN, «Clavicèmbal o piano?», RMC, núm. 9 (1912), p. 165-184.

56. RMC, núm. 1 (1904), p. 68.

57. RMC, núm. 3 (1906), p. 92.

58. RMC, núm. 3 (1906), p. 160.

59. RMC, núm. 1 (1904), p. 68.

6. La nova etapa de la RMC

El gairebé mig segle que la *Revista Musical Catalana* estigué sense publicar-se fa que haguem de parlar de dues èpoques ben diferenciades: podríem dir-ne dues revistes diferents per a temps diferents. En efecte, el 1984 s'inicia aquesta nova etapa que perdura fins avui i que no gosem encara qualificar d'històrica pel fet de mancar-nos la perspectiva que només dóna el pas del temps. Com en l'etapa anterior, els textos de la RMC relatius al piano i a la seva música poden dividir-se en ressenyes d'actualitat i en articles intemporals.

7. Visites de solistes estrangers

Pel que fa a l'actualitat concertística en general, la integració en els circuits internacionals de les sales de Barcelona —sobretot el Palau de la Música— i, en una mesura més petita, les d'altres indrets de Catalunya féu que els solistes de renom mundial també actuessin al nostre país, fets dels quals se'n féu ressò la RMC, i diferents pianistes d'abast internacional van ser comentats i criticats a les pàgines de la RMC. Com en l'etapa anterior, no sempre foren crítiques afalagadores: Sviatoslav Richter va ser tractat durament el 1990,⁶⁰ però d'altres tingueren més sort de crítica i de públic, com ara Maria João Pires el 1991.⁶¹ O altres artistes del piano que també passaren per les pàgines de la RMC, com ara Alfred Brendel,⁶² Andrés Schiff,⁶³ Christian Zacharias,⁶⁴ Paul Badura-Skoda⁶⁵ o les germanes Katia i Marielle Labèque.⁶⁶ Un esment a banda

60. Josep CASANOVAS, «Amb certs aires de polèmica», RMC, segona època, núm. 7 (març 1990), p. 136-137.

61. Josep CASANOVAS, «Maria João Pires. Profeta d'un nou concepte pianístic», RMC, segona època, núm. 8 (juliol-agost 1991), p. 373-374.

62. Manel CAPDEVILA FONT, «Una aproximació a Alfred Brendel», RMC, segona època, núm. 11 (febrer 1994), p. 103-105.

63. Xavier CASANOVAS DANÉS, «Grandios Schiff», RMC, segona època, núm. 12 (desembre 1995), p. 617; Carme MARTÍNEZ, «Andrés Schiff. Beethoven en colors», RMC, segona època, núm. 12 (desembre 1995), p. 635-642.

64. Carme MARTÍNEZ, «Christian Zacharias. Una carrera bastida sobre el rigor i la conseqüència», RMC, segona època, núm. 13 (juliol-agost 1996), p. 141-142.

65. Carme MARTÍNEZ, «Paul Badura-Skoda, l'apostolat del pianoforte», RMC, segona època, núm. 6 (maig 1989), p. 240-244.

66. Jaume COMELLAS, «Katia i Marielle Labèque. Dues parts d'una mateixa neurastènia», RMC, segona època, núm. 4 (desembre 1987), p. 557-561.

mereixen les aparicions dels pianistes minimalistes, com ara Philip Glass,⁶⁷ una estètica que va ser comentada en un article curiós i divertit de Carles Santos, on rebutjava la dèria del públic per les etiquetes.⁶⁸

La RMC també va aprofitar les visites de virtuosos de renom internacional per a publicar-ne entrevistes, com ara les que van fer-se a Bruno Leonardo Gelber⁶⁹ o al pianista i director Vladimir Ashkenazy, tant sobre temes d'interpretació d'aquestes dues activitats musicals com sobre qüestions de comparació de la política i dels sistemes educatius del món occidental amb els del bloc socialista.⁷⁰ El virtuós brasiler Luiz de Moura Castro, que ha vingut sovint a Barcelona i a Catalunya, també va ser entrevistat a la RMC⁷¹ i ell mateix va col·laborar-hi amb un article defensant la música de Liszt i la tradició dels intèrprets lisztians contra les acusacions tradicionals de virtuosisme buit i efectista.⁷²

En tot cas, el desembre de 1986, després de la cancel·lació de Friedrich Gulda, el cronista musical es reconfortava veient l'anunci de la temporada següent, amb noms com ara Daniel Barenboim, Alexis Weissenberg, Lazar Berman, Luiz de Moura Castro, Jorge Bolet, Rafael Orozco i Josep Colom.⁷³

8. Pianistes catalans i espanyols a la RMC

Evidentment, les pàgines de la RMC es dedicaven sovint als pianistes catalans, i també a molts dels espanyols. Talents consagrats com ara Alicia de Larrocha, hereva de

67. Marc MATEU, «Philip Glass, millor compositor que intèrpret», RMC, segona època, núm. 7 (novembre 1990), p. 485.

68. Carles SANTOS, «Tot el que volia saber sobre el minimal i no gosava preguntar», RMC, segona època, núm. 8 (maig 1991), p. 270-271.

69. Carme MARTÍNEZ, «Bruno Leonardo Gelber. Virtuosisme, intel·ligència i sentit comú», RMC, segona època, núm. 10 (febrer 1993), p. 99-106.

70. Jaume COMELLAS, «Vladimir Ashkenazy i l'equilibri de dos mons culturals», RMC, segona època, núm. 3 (setembre 1986), p. 981-985.

71. Jaume COMELLAS, «Luiz de Moura Castro: una visió lúcida del món del virtuosisme pianístic», RMC, segona època, núm. 4 (març 1987), p. 143-147.

72. Luiz de MOURA CASTRO, «Una valoració personal de Franz Liszt», RMC, segona època, núm. 3 (juny 1986), p. 853-854.

73. Jaume COMELLAS, «Massa temps sense piano», RMC, segona època, núm. 3 (desembre 1986), p. 1110-1111.

la tradició de Granados a partir de l'Acadèmia Marshall,⁷⁴ foren tractats abastament,⁷⁵ sobretot arran de la concessió del Premi Nacional de Música, que li va valdre un article encomiàstic d'un altre gran nom del piano a Catalunya, Albert Giménez-Atenelle.⁷⁶ També foren protagonistes de la RMC noms ja històrics, com ara Sofia Puche⁷⁷ o Maria Canals,⁷⁸ al costat d'altres en plena activitat, com ara Josep Colom⁷⁹ o el mallorquí Joan Moll,⁸⁰ o de joves talents, com ara Alba Ventura,⁸¹ i, en un camp més allunyat dels concerts clàssics, també va rebre atenció el músic i compositor manresà Manel Camp.⁸² D'entre els espanyols cal destacar Joaquín Achúcarro⁸³ i Rafael Orozco.⁸⁴

Al marge dels articles necrològics, els estudis sobre pianistes ja desapareguts serviren per a enllaçar amb el passat representat amb la RMC de l'etapa antiga. Entre els primers, la RMC homenatjà Rosa Sabater,⁸⁵ Pere Vallribera⁸⁶ i Maria Carbonell, dei-

74. Sobre Granados, Frank Marshall i la seva escola, *vid.* Mònica PAGÈS, *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona = Academia Granados-Marshall: 100 años de escuela pianística en Barcelona = The Granados-Marshall Academy: 100 years of piano teaching in Barcelona*, Barcelona, Academia Marshall, 2000.

75. Josep CASANOVAS, «Alicia de Larrocha al Festival de Música Romàntica», RMC, segona època, núm. 2 (febrer 1985), p. 96-97.

76. Albert GIMÉNEZ-ATENELLE, «Alicia de Larrocha, talent i tenacitat», RMC, segona època, núm. 2 (juny 1985), p. 283.

77. Mònica MONTORIOL, «Sofia Puche. Una vida per a la música», RMC, segona època, núm. 8 (desembre 1991), p. 624-625.

78. Mònica PAGÈS SANTACANA, «Maria Canals. Hereva d'altres temps», RMC, segona època, núm. 11 (juny 1994), p. 372-374.

79. Albert JULIÀ, «Josep Colom», RMC, segona època, núm. 5 (octubre 1988), p. 428-431.

80. Jaume COMELLAS, «Joan Moll; fidelitat a la música mallorquina», RMC, segona època, núm. 7 (juny 1990), p. 270-271.

81. Teresa MARTÍNEZ, «Alba Ventura. Un procés reeixit de maduració artística», RMC, segona època, núm. 13 (abril 1996), p. 612-613.

82. Miquel PUJADÓ, «Manel Camp: la veu als dits», RMC, segona època, núm. 5 (abril 1988), p. 167-168.

83. Carme MARTÍNEZ, «Joaquín Achúcarro, pianista espanyol universal», RMC, segona època, núm. 11 (gener 1994), p. 694-699.

84. Carme MARTÍNEZ, «Dolgut adéu a Rafael Orozco», RMC, segona època, núm. 13 (juny 1996), p. 327.

85. Jaume COMELLAS, «Rosa Sabater, aniversari, record i sensibilitat», RMC, segona època, núm. 1 (desembre 1984), p. 25; Josep CASANOVAS, «Rosa Sabater en la tradició pianística catalana», RMC, segona època, núm. 10 (novembre 1993), p. 550-551.

86. REDACCIÓ, «Ha mort Pere Vallribera», RMC, segona època, núm. 7 (abril 1990), p. 198.

xebla de Blanca Selva,⁸⁷ però també va publicar un número commemoratiu dedicat al cinquantenari de la mort de Ricard Viñes, amb articles de Xavier Montsalvatge,⁸⁸ de Montserrat Bergadà⁸⁹ i de la seva néta Nina Gubisch.⁹⁰

9. Compositors i música per a piano en general

Pel que fa als compositors, aquesta nova etapa va estar marcada per la mort de dos clàssics de la música catalana per a piano. Així, doncs, la mort de Blancafort⁹¹ i de Mompou, així com les commemoracions d'altres compositors i pianistes, seran l'origen de molts dels articles de fons. Concretament, el número 35, del setembre de 1987, fou dedicat a la memòria de Frederic Mompou, recentment traspasat. Amb el títol «El silenciós adéu de Frederic Mompou», la *Revista* incloïa un dossier amb articles d'Oriol Martorell, Lluís Millet, Pere Artís, Jaume Comellas i Josep Casanovas, a banda d'una biografia de Clara Janés⁹² i les veus autoritzades de Montserrat Albet⁹³ i Xavier Montsalvatge.⁹⁴ Sis anys més tard va aparèixer un nou dossier, aquest cop amb motiu del centenari del seu naixement.⁹⁵

87. Josep CASANOVAS, «Maria Carbonell 1911-1988», RMC, segona època, núm. 5 (desembre 1988), p. 537.

88. Xavier MONTSALVATGE, «Un veritable català universal», RMC, segona època, núm. 10 (maig 1993), p. 281.

89. Montserrat BERGADÀ, «El pianista compromès», RMC, segona època, núm. 10 (maig 1993), p. 246-247.

90. Nina GUBISCH-VIÑES, «L'amistat amb Debussy i Ravel», RMC, segona època, núm. 10 (maig 1993), p. 276-280.

91. Jaume COMELLAS, «Manuel Blancafort, l'obra que sura damunt del silenci escollit», RMC, segona època, núm. 2 (maig 1985), p. 250-253.

92. Clara JANÉS, «Frederic Mompou: apunt biogràfic», RMC, segona època, núm. 4 (setembre 1987), p. 380-381.

93. Montserrat ALBET, «El piano, la veu de Mompou», RMC, segona època, núm. 4 (setembre 1987), p. 392-395.

94. Xavier MONTSALVATGE, «L'home i l'artista de la sensibilitat», RMC, segona època, núm. 4 (setembre 1987), p. 380-381.

95. Narcís BONET, «El món màgic de Frederic Mompou», RMC, segona època, núm. 10 (juny 1993), p. 306-307; Carme MARTÍNEZ, «Entre l'apunt biogràfic i l'anàlisi», RMC, segona època, núm. 10 (juny 1993), p. 308-316; Carme MARTÍNEZ, «L'obra de Mompou vista per l'intendent», RMC, segona època, núm. 10 (juny 1993), p. 317-318.

La música d'Albéniz va ser el tema del dossier commemoratiu dels vuitanta anys de la seva mort, amb articles de diferents musicòlegs,⁹⁶ mentre que Granados va ser protagonista de diferents articles en altres números de la RMC,⁹⁷ així com Joaquim Nin-Culmell,⁹⁸ molt lligat a Catalunya.⁹⁹

Finalment, la música per a piano en general va ser tractada en alguns articles sobre temes molt concrets, com ara els dedicats a la música de Beethoven¹⁰⁰ i a les transcripcions que va fer Liszt de les seves simfonies,¹⁰¹ o al record de Chopin a Mallorca.¹⁰² En el camp més tècnic cal fer referència a temes purament pedagògics, sobre temes d'ensenyament, com ara el mètode Aberastury,¹⁰³ o a les ressenyes de concursos¹⁰⁴ i als cicles de joves pianistes catalans.¹⁰⁵

96. MONTSERRAT ALBET, «Record d'Isaac Albéniz, a 80 anys de la seva mort: una intensa relació amb Catalunya», RMC, segona època, núm. 7 (gener 1990), p. 23-25; XOSÉ AVIÑOÀ, «Record d'Isaac Albéniz, a 80 anys de la seva mort: la defensa del piano romàntic», RMC, segona època, núm. 7 (gener 1990), p. 20-22; XAVIER CARBONELL, «Record d'Isaac Albéniz, a 80 anys de la seva mort: aproximació a l'univers creatiu del compositor», RMC, segona època, núm. 7 (gener 1990), p. 26-31.

97. MONTSERRAT ALBET, «Granados i Barcelona», RMC, segona època, núm. 10 (setembre 1993), p. 434-435; HELENA BAYO, «Granados, l'escola que perdura», RMC, segona època, núm. 11 (juny 1994), p. 337-338.

98. JAUME COMELLAS, «Joaquim Nin-Culmell», RMC, segona època, núm. 10 (abril 1993), p. 219-223.

99. Sobre Joaquim Nin i el seu fill Joaquim Nin-Culmell, *vid.* XOSÉ AVIÑOÀ *et al.*, *Els Nin, l'arrel de l'art: Centenari Joaquim Nin-Culmell*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2008.

100. JOSEP CASANOVAS, «Els concerts per a piano de Beethoven», RMC, segona època, núm. 6 (febrer 1989), p. 55-58.

101. LLUÍS TRULLÉN, «Les simfonies de Beethoven en dimensió pianística, segons Franz Liszt. Hyperion i Harmonia Mundi editen les integrals», RMC, segona època, núm. 13 (febrer 1996), p. 113. MONTSERRAT COMELLAS, «Les simfonies de Beethoven en dimensió pianística, segons Franz Liszt. Manifestació de geni pianístic», RMC, segona època, núm. 13 (febrer 1996), p. 112.

102. JOAN COMPANYY, «L'empremta de Chopin, Pedrell i Falla a Mallorca», RMC, segona època, núm. 3 (març 1986), p. 693.

103. REDACCIÓ, «Claudio Arrau a l'origen del Mètode Aberastury», RMC, segona època, núm. 5 (juliol-agost 1988), p. 335-336.

104. LLUÍS MILLET, «La IX edició del Concurs Internacional de Piano Paloma O'Shea, a Santander», RMC, segona època, núm. 4 (octubre 1987), p. 432-433.

105. LAIA GONZÁLEZ, «I Cicle Rosa Sabater d'intèrprets catalans», RMC, segona època, núm. 2 (febrer 1985), p. 72-74.

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]
Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 85-116

El patrimoni organològic a Catalunya

Romà Escalas i Llimona

Director del Museu de la Música de Barcelona

1. Naixement d'una nova sensibilitat patrimonial

Contràriament al que es podia esperar d'una publicació dedicada a recollir i difondre fonamentalment les opinions del món dels cantaires de l'Orfeó Català de principis del segle xx, em va sorprendre especialment la gran sensibilitat que mostrava aquesta publicació, des del primer moment, envers el patrimoni organològic, tant de la seva època com del passat, representat pels instruments, el seu ús musical i el seu entorn social.

Ja en el primer butlletí, batejat com a *Revista Musical Catalana* (RMC), apareixen referències als instruments de l'època i a les tradicions instrumentals relacionades amb el patrimoni musical català. Informació que fa sovint referència a fets quotidians, com ara els conflictes suscitats per l'aplicació de les instruccions sobre la música sagrada imposades pel papa Pius X en el *Motu proprio Tra le sollecitudini*, comentat per Esteve Suñol en l'article «La reforma de la música en la Església»,¹ en el qual ens descriu les regulacions imposades sobre l'ús dels instruments prohibits per al culte eclesíastic: «[...] el piano y altres instruments sorollosos o lleugers com el timbal, el xinesc, els platerets y altres semblants [...] i decantant-se a favor de la música ab acompanyament d'orga [...]».²

Un any més tard, Francesc Pujol³ recull a la *Revista* els efectes i les reaccions pro-

1. Esteve SUÑOL, «La reforma de la música en la Església», RMC, núm. 1 (1904), p. 26-28.
2. En totes les citacions dels texts de la *Revista Musical Catalana* hem conservat l'ortografia original.
3. Francesc PUJOL, «Restauració de la música religiosa», RMC, núm. 1 (1904), p. 27.

duïdes per aquestes regulacions sobre els sons originals de les obres tradicionals i ens descriu la «prohibició expressa de la cèlebre missa pastoril d'en Vilanova», que se celebra per Nadal, en no considerar-se aquesta festa com a «diada bona pera portar al temple musica d'opereta, ab panderos y ferrets», tot recollint les opinions dels seus contemporanis, que acolliren la mesura «ab greu sentiment», fet que fins i tot motivà que trobessin «que'l gall no estava a bon punt de rostir y que els macarrons no eran prou cuyts».

Des d'aquesta nova sensibilitat respecte al patrimoni cultural i tradicional, sorgeix el despertar de l'interès per les interpretacions històriques amb instruments d'època, coherent amb l'interès per la seva recuperació i conservació. Aquests nous enfocaments i moviments musicals es fan ben palesos en aquests primers butlletins. Així, a les notes bibliogràfiques trobem els primers anuncis de les adaptacions de les obres d'orgue del segle XVI de fra Juan Bermudo i una recessió detallada del llibre d'Alfred Einstein sobre literatura alemanya per a viola de gamba:

[...] quadern de 120 pagines amb els treballs d'investigació sobre aquests instrument recuperat... En lo primer fascicle de la serie segona, y en lo duhit epai de 59 planes de text, s'hi troba, ab abundosa riquesa de datos, tot lo referent a la forma y contribució de la viola de gamba [...] amb atenció preferent al «Tratado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones (1553)» [...] [el qual] dona idea de la inventiva y virtuositat exigida als instrumentistes d'aquell temps.⁴

Apareix també, més endavant, un «Comentari del Tractat de Joan Carles Amat sobre la Guitarra \ Española y Vandola», seguit d'una interessant i primerenca descripció de la tècnica de la guitarra barroca.⁵

En canvi, en els treballs de Gabriel Castellà⁶ sobre els balls populars, quasi mai, excepte en alguna referència a la gralla, no se citen els instruments emprats.

La necessitat organològica d'una classificació més científica dels instruments apareix en la mateixa època i la *Revista* se'n fa ressò immediatament. Emprant una metodologia moderna basada en el funcionament acústic i inspirada en els criteris de Victor Mahillon, fundador del Museu de Brusselles, Felip Pedrell exposa la seva clas-

4. Alfred EINSTEIN, «Literatura alemanya per a viola da gamba», RMC, núm. 2 (1905), p. 89.

5. RMC, núm. 2 (1905), p. 229.

6. RMC, núm. 2 (1905), p. 172.

sificació en una conferència donada a l'Acadèmia Granados de Barcelona,⁷ en la qual destaca el paper preponderant dels instruments amb «una classificació metòdica dels instruments [considerats com elements] que s'acoplan a la cansó y als moviments més eficassos de la dansa. El conreu social dels instruments, si es preponderant en els temps moderns, no ho fou pas menys en l'antiguitat.»

L'estudi dels instruments històrics en el seu context musical i social es desenvolupà de forma paral·lela al de la seva descripció i conservació. Josep Rafael Carreras, en l'article «Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors i ministrils»,⁸ en referir-se als «joglars d'aquella llunyana època», ens comenta, en tractar dels instruments que sonaven, que «hem de consignar que's reduhien a instruments de corda, lires, arpes, cítars, rebeus y violes [...] y instruments de vent quasi sempre de fusta (no dominà'l metall fins després de les creuades), y infinitat d'instruments percussió». Seguit d'una interessant descripció de fonts iconogràfiques de manuscrits i escultures de l'època.

El pianista i organista Vicenç M. de Gibert s'interessà també pels orgues del Renaixement i la música d'aquesta època i, en el seu article sobre l'organista Antonio de Cabezón,⁹ ens comenta:

No sabem res dels instruments que Cabezón va tocar; però, sense gran esforç d'imaginació, ens els podem representar recordant l'estat d'avenç de l'art de la construcció orgues en el segle XVI y buscant la descripció d'algun dels instruments coneguts d'aquella època [...] a l'antiga Catedral de Salamanca s'ha conservat la caixa d'un orgue construït durant l'últim quart del segle XIV [...] i un orgue encara més important, l'erigit en 1413 en la Catedral de Saragoça.

I a continuació, un article que recull l'opinió experta de George A. Audsley sobre la construcció dels orgues antics ens remarca que a «Espanya la factura d'orgues sembla haver fet grans progressos des del segle XVI».¹⁰

7. «Conferències donades en l'Acadèmia Granados per Felip Pedrell», RMC, núm. 2 (1905), p. 214.

8. Josep Rafael CARRERAS, «Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors i ministrils», RMC, núm. 5 (1908), p. 57 i s.

9. Vicenç M. de GIBERT, «Cabezón. Organista», RMC, núm. 7 (1910), p. 71 i s.

10. George Ashdown AUDSLEY, «L'art de la construcció d'orgues», RMC, núm. 7 (1910), p. 71 i s.

2. La descoberta dels sons del passat

L'ús i la interpretació musical d'instruments històrics en les sales de concert va iniciar una polèmica, encara vigent a finals de segle, entre l'opinió dels partidaris de la música amb «color» històric i els més conservadors. Entre els recitals que varen contribuir d'una manera més evident a la polarització d'aquestes opinions, trobem àmpliament comentats a la *Revista*¹¹ els de la clavecinista polonesa Wanda Landowska, amb posicions tan evidents sobre l'execució de les obres de Bach amb clavicèmbal o piano com el reconèixer que «els músics instruïts deixen ja d'arreconar en un mateix caixó de ferro vell els llaüts, els clavicèmbals, les espinetes y tots els altres instruments dels nostres més grans mestres del passat», emprant amb èxit instruments d'època com ara el clavicèmbal, «perfecte en quant a sa extensió, y brillant per sí mateix —com escriu Couperin; i com ja veieu, l'indicació de Couperin es idèntica a la de J. S. Bach». Per arribar a la conclusió que «fins per a una interpretació sobre el nostre piano modern, es de tota importància haver en vista per quin instrument l'obra havia estat concebuda, a fi d'obtenir, dintre lo possible, les sonoritats y els efectes que foren l'intenció de l'autor».

No hi ha cap dubte que Landowska va captivar i convèncer la majoria dels músics catalans de l'època,¹² que deixaren el seu testimoni als comentaris de la *Revista*:

Al nostre judici l'execució de les obres es el triomf més gran de na Landowska; i ho es doblement, no tant sols perquè la seva interpretació es una meravella de justesa, de claredat i de simplicitat, sinó també per haver-les reintegrades an el llur veritable element sonor, el clavicèmbal. ¡Quina revelació!

Aquesta revelació no podia restar sense conseqüències, i immediatament apareixen conreadors de l'art dels instruments de teclat històrics, com a mitjà de recerca de la interpretació de la música històrica. Un instrument senzill, però fonamental en aquesta recuperació, va ser el clavicordi. La primera notícia ens la dona Lluís Millet,¹³ en el seu text del 1914, en el qual es lamenta de la poca preocupació pel pa-

11. Wanda LANDOWSKA, «Bach i el clavicèmbal», RMC, núm. 7 (1910), p. 310.

12. Comentaris sobre els concerts de W. Landowska del 23 i 25 de gener. RMC, núm. 8 (1911), p. 911.

13. Lluís MILLET, «Un clavicordi català i el clavicordista company nostre», RMC, núm. 11 (1914), p. 14 i s.

trimoni instrumental de les generacions anteriors i celebra la nova cultura actual de respecte:

[...] encara, que'l benaurat Carreras, de la Bisbal, en època oportuna, va sentir-se pres de la dalera d'arreglar tot allò que podia i pot donar-nos alguna llum sobre la nostra música antiga [...] dels instruments antics, qui se n'ha recordat?

Els nostres avis bé tocaven llauts i tiorbes, clavicèmbals i clavicordis; bé hi havia bones manufactures d'aquests instruments a la nostra terra; pe xò l'ignorancia i la deixadesa, ensopeïment en tota cosa intel·lectual i espiritual de referencia a l'art de la música, ha deixat corcar; o ha fet estelles, quasi tot aquest patrimoni de l'antigor [...].

¿Com no, fer constar, doncs, el nostre agraïment an en Joan Salvat, qui a casa nostra portà un clavicordi català, barceloní i encara ens contà un poc de sa historia i, asseient-sei al davant, el féu parlar delicadament de coses alegres i tristes, de coses serioses i de broma [...]. Aquell clavicordi, per mans d'en Salvat, ens parlà d'alegries i tristeses de Bach, de la gracia senyorívola de Milan amb sa pavana, la més bella que mai havem sentit; de Couperin amb son Carnaval francès [...]. I tot això ho deia el clavicordi barceloní fet per en Josep Alsina allà a l'any 1801 [...].

Enhorabones en aquell rector de Foliola, Mn. Joan Codina, l'amable patriarca de la Plana d'Urgell, qui guardava de temps el petit instrument... i el seu actual possessor, l'Agustí Valls i Cascante [...].

El més interessant d'aquesta singular experiència musical és que, en una data tan primerenca, la recuperació sonora d'aquest instrument històric, precedida per una restauració, va causar tanta impressió que el mateix Joan Salvat¹⁴ publicà el resultat d'aquesta conferència concert, en el qual ens comentava la bona acollida del públic d'aquest clavicordi, fruit sens dubte de l'interès que havien despertat els recents concerts de Wanda Landowska:

La primera visita que fa justos quatre anys ens féu Mme. Wanda Landowska, al revelar-nos la gracia excelsa del clavicèmbal, va despertar en nosaltres un nou món de sensacions...no, és estrany, doncs, que a l'oïr per primera vegada el clavecí, que alguns mestres francesos conreen encara avui dia, ens interesséssim per aquell instrument i tots els demés de tecla d'aquella passada època [...]. [Explicant-nos] les aventures d'Agustí Valls i Cascante, per fer arribat a Barcelona el vell instrument

14. JOAN SALVAT, «Breus notícies sobres la restauració d'un clavicordi», RMC, núm. 11 (1914), p. 9 i s.

[...] i com el taller de l'entès afinador i restaurador de pianos Nicolau Ribas posà a punt el seu mecanisme, que era de percussió per medi d'unes tiges o planxetes de metall.

L'apartat dedicat a la música a Catalunya del número 12 de l'any 1915 ens mostra una de les primeres fases del descobriment i de la valoració de l'orgueneria històrica catalana, amb la descripció dels models i de les parts constructives i l'estudi dels orgueners. Una ullada a la taula de les matèries i dels constructors citats ens il·lustra sobre l'estat de les recerques dutes a terme:

Orguens, de coll i cadireta (9 entrades)
 Bordon (Bardo, Bardon), Pere (Pierre). Organer
 Bordons, Francesc. Organer.
 Cases, Josep. Organer.
 Galtayres, Joseph. Organer
 Magistri cordarum: Domingo ortafá, Miquel Narcí, Antoni Ragués
 Bernat Plen, mestre instruments de corda
 Miquel Pomes, orguener

En la mateixa secció del número 13, un any més tard, amb l'aplec de materials històrics citats a les referències biogràfiques apareixen els orgueners Anton Bosca, Julio Cesar i F. Galtayres, així com altres constructors d'instruments, com ara el tamborer Rafel Vilar, juntament amb citacions diverses sobre els cimbals, els llaüts, els tambors i la tuba.¹⁵ En el mateix número apareixen per primera vegada anuncis de constructors de l'època, com ara la «Gran Fabrica d'orgues d'en Pau Xuclà» de Barcelona, que ofería un catàleg d'orgues pneumàtics, elèctrics, tubulars i mecànics de tota mena, i l'Angelus Hall, que comercialitzava en aquest temps pianos automàtics, pianos Guarro i els orgues Walker.

En aquesta època l'interès pels instruments antics va acompanyat de les interpretacions musicals històriques. És en aquest moment quan es consolida el concepte i el terme *música antiga*, tal com l'entenem avui, com demostra el text de Frederic Lliurat:¹⁶

15. Josep R. CARRERAS, «La musica a Catalunya, aplec de materials per a contribuir a sa historia», RMC, núm. 13 (1916), p. 41, 240 i 309.

16. Frederic LLIUAT, «A propòsit dels darrers recitals de guitarra», RMC, núm. 14 (1917), p. 7.

Assistim, fa alguns anys, a un ver renaixement de l'art antic. Música antiga, instruments antics; tot reprèn vida. Ara per què els guitarristes no es decideixen ja, conscientment, amorosament, a lluitar també, ardits, al costat d'altres músics, en favor de l'art antic, en favor de les dolçors, de la bellesa, en un mot, creada i amada, un dia, pels artistes dels temps que foren [...].

Les audicions amb instruments originals d'època se succeeixen, i hem de suposar que comportaven ja una recerca i una actitud primerenca sobre criteris de conservació i restauració, malgrat que certes llicències irreversibles en els processos es justificaven en funció del resultat sonor i d'una mítica finalitat, sortosament avui abandonada, de «resurrecció» dels instruments, terme emprat per Joan Salvat.¹⁷

En els números següents, del 1918 al 1921, concretament en «L'aplega de materials per a la història de la música de Catalunya», no apareixen més notícies que ens aportin més informació sobre el tema d'aquest capítol. Tot i això, de forma indirecta, la interpretació de la *Passió segons sant Mateu* de Johann Sebastian Bach al Palau de la Música, l'any 1921, comptà amb criteris de reconstrucció sonora que motivaren l'encàrrec d'instruments especials, trompetes i oboè d'amor, destinats a reproduir els timbres de l'orquestra barroca. En trobem una descripció precisa que reflecteix la visió d'un músic de gran qualitat i sensibilitat, Vicenç M. de Gibert, pianista i clavecinista, testimoni compromès en aquesta nova estètica basada en la documentació històrica,¹⁸ impulsada per músics i musicòlegs que van traçar els solcs del desenvolupament de la nostra cultura actual. Entre ells no podem oblidar el gran historiador de la música espanyola Josep Subirà, organitzador i cronista de les primeres classes magistrals sobre la tècnica i la interpretació amb instruments històrics, ja anunciades com a curs superior de Música antiga:

A la Sala Mozart [es donaren] les sis lliçons que constituïren l'anunciat Curs Superior de Música Antiga, organitzat per l'Escola Municipal de Música, l'Associació de «Música da Camera» i l'Associació d'Amics de la Música, sota el Patronatge de la Comissió. En la primera lliçó, Wanda Landowska parlà de l'esperit de la música dels segles XVII i XVIII [...] i de la música de Scarlatti i Purcell¹⁹ [...]. Les lliçons de Wanda Landowska hauran estat fruitoses, així ho esperem. I hom [...] haurà sentit desvetllar-se en son esperit un viu desitg d'escoltar-la altra vegada.

17. Joan SALVAT, «Proemi a una audició de clavicordi», RMC, núm. 14 (1917), p. 278.

18. Vicenç M. de GIBERT, RMC, núm. 18 (1921), p. 15.

19. Josep SUBIRÀ, RMC, núm. 18 (1921), p. 231.

Text que reflecteix fidelment l'ambient favorable a la interpretació històrica amb instruments originals i l'interès i la curiositat que aquests instruments despertaven, els quals també es feren palesos amb exposicions públiques, com ara la que es presentà al Palauet Albéniz en 1923, en la qual ja es trobaven instruments que més tard nodririen les col·leccions del Museu d'Instrumentos de Música Antiga.²⁰ Cal remarcar el fet que aquesta motivació procedia sempre d'una experiència musical, tant concertística com docent. És a dir, prové d'un sentiment estètic i cultural arrelat a Catalunya i desenvolupat des d'aquí. No hem d'oblidar que en la recerca musicològica i la interpretació històrica la ciutat de Barcelona assolí un nivell preponderant entre els principals centres europeus, situació que es va fer ben palesa amb el congrés que la Societat Internacional de Musicologia²¹ organitzà l'any 1936. En l'article de Maria Carme Gómez publicat durant la segona època de la *Revista*, amb motiu d'acollir-se de nou a Espanya, l'any 1992, la seu d'un nou congrés de la Societat Internacional de Musicologia, que aquesta vegada se celebrava a Madrid, se'ns descriu el del 1936 a Barcelona i la seva comissió organitzadora, en la qual destacaven noms com ara Pau Casals, Manuel de Falla, Robert Gerhard, Lluís Millet i Joaquin Turina.

El congrés del 1936 tingué com a centre organitzador l'Institut d'Estudis Catalans. Segons el programa publicat del congrés, al llarg de quatre dies van celebrar-se disset sessions científiques, en les quals es presentaren un total de setanta-sis ponències, entre les quals destacaren les dels nostres investigadors: «La polyphonie de la Court pontificale d'Avignon», d'Higini Anglès; «Els instruments musicals en la iconografia hispanica de l'Edat Mitjana», de Josep Ricart i Matas; «La transcription de la tablature pour vihuela d'après la technique de l'instrument», d'Emili Pujol, i «Los ministriles de la Catedral de Valencia», de Vicenç Ripollès; amb aportacions especials a la nostra tradició orguenera, com ara la de N. Dufourg, «Le maitre franco-espagnol Aristide Cavaille-Coll (1811-1899) et l'évolution de la musique Espagnole d'orgue». Al llarg del congrés actuà, amb instruments «originals», el grup *Ars Musicae* de Barcelona, pioner europeu en aquestes interpretacions històriques.

20. Vegeu la il·lustració 1 a la pàgina 115.

21. Maria Carmen GÓMEZ MUNTANER, «La musicologia espanyola i catalana davant del gran repete», *RMC*, núm. 39 (1988), p. 28.

3. Segona època. La recuperació dels criteris i conceptes culturals

L'inici de la segona època de la *Revista Musical Catalana*, l'any 1984, suposà un gran esforç per la recuperació dels criteris i conceptes culturals assolits al llarg de l'etapa anterior, amb una clara voluntat d'actualització, després d'anys llargs i difícils plens de tota mena d'ensurts, canvis socials i noves estètiques, amb la voluntat d'actualitzar en la mesura que fos possible l'esperit que n'impulsà la creació. Aquesta voluntat, restava sovint discretament amagada darrere missatges aparentment innocents, com ara l'anunci del taller artesà de guitarres de Joan Estruch del carrer Ample, que s'identifica com «el més antic de Catalunya».²² Lluís Millet, des de la seva perspectiva privilegiada, com a net del primer director, ens ho explicarà en 1993, en les pàgines dedicades a la fundació de la *Revista*:

La nova publicació no respongué a un compendi híbrid de musicografia, sinó que adoptà una posició engatjada i militant en relació amb un projecte concret de nacionalisme musical.²³

En aquesta nova època feia ja sis anys que Josep Ricart i Matas, violoncellista i musicòleg, havia mort. Refundador i director del Museu Municipal d'Instrumentes Musicals, Ricart va ser l'hereu d'aquell projecte de museu destinat a representar la salvaguarda del patrimoni musical a Catalunya. Impulsat pels vents favorables d'un sector cultural aparentment inofensiu, la música, el museu representà des del primer moment l'única institució especialment dirigida a la temàtica de la museologia musical a tot l'Estat espanyol i restà instal·lat a la quarta planta de l'edifici del Conservatori Municipal, al carrer Bruc. La *Revista*, conscient de la importància d'aquesta institució, se'n féu ressò, en el tercer número d'aquesta nova etapa, dedicant un espai d'homenatge a Ricart i Matas, en el qual descriu el nou marc museístic que va crear i la seva trajectòria professional, poc reconeguda els anys que precediren el règim democràtic actual:

22. RMC, any I, núm. 1 (novembre 1984).

23. Lluís MILLET, «Una proposta ideològica i uns materials per a la història», RMC, núm. 100 (febrer 1993), p. 24.

La Revista Musical Catalana a creu que es indefugible, per a encapçalar una ressenya sobre el Museu de Música de Barcelona, d'esbossar, la figura del seu refundador i impulsor, Josep Ricart i Matas [...].

En 1933 s'instal·là a Londres, a on se li manifestà per primera vegada la malaltia que li havia de privar l'agilitat de les mans. A les hores, es refugià en els llibres i els Museus, tot encetant una nova vocació que desembocà en l'organologia musical —instruments d'arc especialment— i l'etnomusicologia.

L'any 1933 retornà a Barcelona com a musicòleg, l'any 1936 col·laborà amb una ponència sobre els instruments medievals hispànics al Congrés Internacional de Musicologia celebrat a Barcelona [...] abans, havia treballat amb mossèn Higiní Anglès com assessor de la part organològica de l'obra *La Música a Catalunya* fins al segle XIII.

L'any 1942 fou nomenat catedràtic de violoncel de l'Escolat Municipal de Música.

En 1943 fundà i dirigí el Museu d'Instruments de música, allotjat als locals de la mateixa Escola: aquesta fou la passió mes gran de la seva vida... amplià el primitiu fons i estudià curosament les seves peces [...]. La seva vida, plena de tantes i tan complexes facetes —l'investigador i l'artista— s'extingí el vint-i-quatre d'agost de 1978.²⁴

En el mateix número, Colette Harris analitza la situació del museu, comparant-lo amb un recorregut per la història de la música, des de la visió de futur proposada pel músic i musicògraf Manuel Valls, consistent en traslladar el museu a un nou edifici, ja que al Conservatori estava ofegat per la manca d'espai. L'autora ens comenta com s'inicià el desenvolupament del museu, que s'inaugurà l'any 1983, en la nova ubicació, sota la direcció de Romà Escalas:

Després de la mort de Ricart Matas [...] es feu palesa una certa incertesa sobre el futur del Museu, i es va crear una comissió per tal d'avaluar-ne les possibilitats de viabilitat [...]. L'entranyable Manuel Valls, presidí aquella Comissió i actuà de director i com a administrador principal del Museu [...] es va prendre la decisió de dotar el Museu d'una nova radicació: la Casa Quadras de la Diagonal, [...] una obra del gran arquitecte català Josep Puig i Cadafalch.

Roma Escalas —que havia estat membre de la comissió administradora del museu— en va ésser nomenat director el 1981. «La seva infatigable dedicació, en els tres

24. «Josep Ricart i Matas. Artífex del Museu de la Música», RMC, núm. 3 (gener 1985), p. 24 i s.

anys que ja ha exercit el càrrec, ha aconseguit de situar el Museu entre els millors d'Europa, en l'especialitat d'instruments musicals»,²⁵ escriu l'autora. En primer lloc, el nou director va aplegar totes les col·leccions d'instruments que eren propietat de l'Ajuntament de Barcelona i s'havien dispersat en temps de la Guerra Civil, per tal d'ampliar el museu, i exposà també un significatiu conjunt documental, conservat al museu, relacionat amb diversos compositors catalans.

La descripció s'estén a la singularitat de les col·leccions, entre les quals cita les d'instruments no europeus, els instruments precolombins, la col·lecció japonesa i els instruments africans. Col·leccions que complementen el fons principal, integrat per instruments europeus de tota mena, les quals ens ofereixen una font única a l'Estat espanyol per a la investigació històrica, estètica i musicològica. Ens comenta també el nou projecte de confecció d'un catàleg exhaustiu, en l'àmbit científic i musicològic.

Les informacions sobre el museu es completen a la mateixa *Revista*, i en una entrevista al director, Romà Escalas ens comentava la nova presentació museogràfica de les col·leccions a la Casa Quadras, amb el nou nom de Museu de la Música, i com «a poc a poc anirem ampliant aquestes informacions [dels instruments], i les acompanyarem fins i tot amb il·lustracions sobre l'època i sobre com es toquen».²⁶

4. Entre la praxi i la polèmica

També en aquesta època s'havia recuperat i reforçat l'esperit que impulsà la creació del primer projecte del museu, derivat possiblement d'un enfocament pràctic dels coneixements musicals i musicològics que ja des de feia anys ens diferenciava dels corrents musicals de la resta de l'Estat. La continuïtat d'*Ars Musicae*, grup dedicat a l'estudi i la difusió de la música històrica amb els sons, les tècniques i els estils originals, havia estat garantida i ampliada sota el guiatge de Josep M. Lamaña, Enric Gispert i, posteriorment, el mateix Romà Escalas. La vitalitat d'aquesta sensibilitat del públic català es fa palesa en les polèmiques generades al voltant de les interpretacions «històricament fonamentades».

Al dossier del tricentenari de Bach es manté la voluntat de dedicar-lo «a les qüestions que la interpretació de Bach provoca o desvetlla, tant als musicòlegs com als

25. Colette HARRIS, «Un recorregut per la història de la música», RMC, núm. 3 (gener 1985), p. 27-33.

26. Laia GONZÁLEZ, «Un museu massa ignorat encara», RMC, núm. 3 (gener 1985), p. 33-34.

músics pràctics»,²⁷ les quals s'expressen amb claredat en el col·loqui entre Helmuth Rilling i Nikolaus Harnoncourt, que ens comenta la seva visió eclèctica i flexible, però inclinada cap a la interpretació amb instruments històrics:

Soc del parer que cada intent de parlar de [...] fer una autèntica interpretació és, des d'un principi, un engany [...] i també ara em prenc, com a intèrpret, la llibertat i la possibilitat d'escollir els mitjans que crec són més idonis per a la realització de la meua versió, dels meus coneixements que obtinc de les fonts literàries i de la notació.

No puc acceptar [...] que hom parli d'instruments moderns, no n'hi ha cap que tingui menys de cent anys en la seva forma actual. No hi ha una gran diferència entre la orquestra històrica del temps de Bach i l'orquestra que hom anomena orquestra moderna.²⁸

Simultàniament, la visió més actual del paper dels instruments en la música contemporània s'expressava obertament en l'opinió dels compositors del moment. Gabriel Brnçic²⁹ opina que la música instrumental representa la música feta amb sons no precisament humans i que la seva tradició i el seu desenvolupament obeeixen a criteris molt propers als de l'enginyeria en el sentit estricte i la tecnologia, tot analitzant les conseqüències futures de la incorporació dels instruments electroacústics i la seva orientació cap a la informàtica i el domini digital. Joaquim Homs³⁰ analitza també el «problema dels recents instruments» i incideix en un dels punts clau de la creació musical, la relació entre el desenvolupament tecnològic i els compositors i intèrprets: «Finalment, cal remarcar que la renovació dels instruments productors de sons sempre influeix beneficiosament en la concepció de nous camins aplicables a la composició.» A. Levin-Richter³¹ aposta per l'altaveu com a vertader «instrument» de les noves tecnologies: «[...] una disparitat de tecnologies que presenten un comú denominador: la difusió del so a través del mitjà electroacústic anomenat altaveu», i ens comenta l'arribada d'aquesta música electroacústica a Barcelona l'any 1954, per

27. RMC, núm. 4 (febrer 1985).

28. REDACCIÓ, «Aspectes de la interpretació de Bach avui. Col·loqui entre Helmuth Rilling i Nikolaus Harnoncourt», RMC, núm. 5 (març 1985), p. 28 i s.

29. Gabriel BRNÇIC, «La tradició d'una música instrumental», RMC, núm. 6 (abril 1985), p. 24.

30. Joaquim HOMS, «Consideracions sobre la música electroacústica», RMC, núm. 6 (abril 1985), p. 26.

31. Andrés LEVIN-RICHTER, «La música electroacústica a Catalunya», RMC, núm. 6 (abril 1985), p. 28-29.

iniciativa del Club 49, en col·laboració amb l'Institut Francès de Barcelona. La difusió i l'assimilació d'aquesta música, que es va establir com a referència fonamental, amb els seus instruments, des del Laboratori Phonos de Musica Electrònica de Barcelona, que inicià les seves activitats el 1968, va ser determinant per a l'ampliació dels nostres horitzons musicals. Ens ho comenta Jaume Comellas com a fenomen de potenciació dels recursos sonors dels instruments.³²

Observem, doncs, que a mitjan anys vuitanta s'han definit ja dues grans tendències respecte a la interpretació de la música instrumental i l'ús dels instruments: la històrica, que amb més o menys precisió, encert i recursos pretén oferir versions més properes als sons originals, i una altra que basa la producció del so en procediments electroacústics, sovint acompanyada de tendències que promouen versions orquestrals totalment lliures, despreocupades del seu context original. No cal dir que la polèmica està encetada; a vegades els criteris s'aproximen i d'altres es radicalitzen. Hem sentit obres de J. S. Bach interpretades amb sintetitzadors i arranjaments de música medieval incorporats als repertoris de les orquestres simfòniques postwagnerianes. Aquesta situació no ens ha de preocupar, ans ens mostra una gran vitalitat i activitat musical que sens dubte ha afavorit la protecció, l'ús i la gestió del nostre patrimoni musical.

5. La revalorització de l'instrumentari històric i el moviment de la música antiga

L'ús dels instruments d'època o la reconstrucció d'aquests a partir d'exemplars conservats en els museus, impulsat pel moviment interpretatiu de la «música antiga», dóna una nova dimensió als criteris de conservació i gestió de les col·leccions patrimonials, de la qual es fa ressò el Museu de la Música de Barcelona, que afavoreix restauracions, interpretacions en directe, enregistraments i construcció de facsímils.

El número 7 de la *Revista*, del més de maig del 1985, recull extensament aquesta situació favorable a la interpretació i reconstrucció històrica en diversos articles. Albert Romaní analitza l'ordre aparentment poc lògic, i més aviat lingüístic, en què s'han anat redescobrint els instruments antics:

32. Jaume COMELLAS, «Laboratori Phonos una referència fonamental», RMC, núm. 6 (abril 1985), p. 29-30.

En comptes de començar pels mes importants, pels de mes repertori, com ara el violi, es va començar per recuperar els mes estranys, els més exòtics, bo i deixant-se portar molt sovint només per a fascinació del nom [...] el clavicembal, la flauta de bec, el llaüt [...], tot deixant per a l'últim tots aquells que no han canviat de nom i que han sobreviscut.³³

La visió de com s'incorporà professionalment aquest nou enfocament de la interpretació musical ens l'aportà Enric Gispert, en aquell moment director d'Ars Musicae, grup del qual sortiren més tard els grans intèrprets catalans de la música antiga, com ara Victòria dels Àngels, Montserrat Torrent o Jordi Savall.³⁴ Gispert repassa la història del moviment de recuperació de la música antiga i en situa els inicis l'any 1832, quan el compositor i musicòleg François-Joseph Fetis, director del Conservatori de Brusselles, que havia reunit una nombrosa collecció d'instruments antics, decideix de fer reviure les músiques i les tècniques que els eren pròpies. Respecte a la situació actual, ens comenta: «Entrem en una etapa de proliferació, de creixent i d'especialització [...] el moviment de la “musica antiga” s'ha consolidat definitivament com el fenomen mes important del nostre temps en el camp de la interpretació musical.»³⁵ En un altre article, Romà Escalas relaciona aquest moviment amb fenòmens de pensament recurrents en altres etapes de la història, establint paral·lelismes amb l'època dels pensadors grecs: «[...] de Plató ençà, van intuir que el veritable coneixement tenia el fonament en l'estudi dels orígens»,³⁶ tot remarcant l'evidència que ens trobem davant d'un fet universal: «La recuperació de la “musica antiga” es una realitat cultural», situació demostrada per la incorporació d'aquesta al món dels concerts i festivals,³⁷ i al de l'ensenyament musical, al principi de forma no regulada³⁸ i fi-

33. Albert ROMANÍ, «El concepte de musica antiga ara», RMC, núm. 7 (maig 1985), p. 15-16.

34. Vegeu REDACCIÓ, «Josep M. Llamaña, mentor de la carrera de Victòria dels Àngels», RMC, núm. 39 (gener 1988), p. 33, i Jaume COMELLAS, «La grandesa d'una veritable dama», RMC, núm. 39 (gener 1988), p. 34 i s. Entrevista on Victòria ens conta que «a través d'Ars Musicae, va aconseguir una visió total de la música. No sols de la música antiga, sinó també del Liederisme i l'oratori».

35. Enric GISPERT, «La recerca d'una interpretació autèntica», RMC, núm. 7 (maig 1985), p. 17-18.

36. Romà ESCALAS, «Novetat de la música antiga», RMC, núm. 7 (maig 1985), p. 24-25.

37. REDACCIÓ, «La musica antiga serà servida... Ibercamara i Euroconcert. L'Orquestra Barroca d'Amsterdam», RMC, núm. 14 (desembre 1985), p. 44.

38. Apareixen a la RMC els anuncis del curs de Música antiga a Catalunya, que es mantindran fins al 2004, a partir del núm. 8 (juny 1985).

nalment incorporada com a departament de música antiga en els conservatoris superiors.

6. La recerca

El manteniment i l'aplicació pràctica dels instruments històrics aportà a les institucions i als musicòlegs especialitzats una gran ampliació de coneixements, fruit d'una recerca llarga i pacient, la qual donà resultats importants arreu d'Europa i particularment a Catalunya. D'aquesta activitat científica n'és testimoni la *Revista* com a mitjà divulgador, que, malgrat que l'esmentada activitat ja es publicava a revistes especialitzades, considerava necessari fer-ne participar l'afecionat que desitjava ampliar la seva formació.

Es varen publicar articles sobre instruments històric i sobre instruments tradicionals, en una línia d'informació rigorosa i d'alt nivell que ens recorda els continguts de la primera època de la *Revista*. Maria Lluïsa Cortada, clavecinista i musicòloga, va difondre la polèmica sobre els instruments de Scarlatti, des d'una visió barcelonina, ja que s'havia especulat amb el possible origen scarlattinià d'un dels clavicèmbals del museu:

L'instrument per al qual D. Scarlatti va escriure les sonates podria ser un clavicèmbal d'escola italiana. Si a aquesta suposició, afegim el fet que el compositor era d'origen napolità i que el regne de Nàpols pertanyia a la Corona d'Aragó, la hipòtesi sembla ben argumentada. Però els instruments italians solien ser d'un teclat; i si bé això no representa cap impediment insalvable, el problema rau en l'extensió. A la cort de la Reina Maria Bàrbara s'hi van trobar, després de la seva mort, dotze instruments de teclat de construcció italiana, flamenca i espanyola, d'un i dos teclats, i proveïts de dos a cinc registres; entre ells hi havia cinc pianofortes. Cap d'aquests instruments no sobrepassava les cinquanta sis o seixanta una notes. Cal remarcar que cap compositor del segle XVIII no sobrepassa l'àmbit de seixanta una notes, amb l'excepció de Scarlatti i del P. Antoni Soler.

[...] ¿va existir l'hipotètic instrument espanyol de seixanta tres notes? [...]. Fins ara no s'ha trobat cap instrument de cinc octaves o semblants característiques a l'entorn scarlattinià [...]. Potser, algun dia, en descobrir-lo a les golfes oblidades d'un convent o palau, podrem desxifrar l'incògnita [...].³⁹

39. M. Lluïsa CORTADA, «A la frontera de dues...», RMC, núm. 14 (desembre 1985), p. 20.

D'altra banda, l'estudi dels instruments tradicionals des de l'àmbit de l'etnomusicologia es tradueix en els treballs de Josep Crivillé, seguits dels de Gabriel Ferré. L'estudi seriós dels instruments populars reforçava el paper de les persones i institucions responsables de la conservació i gestió de la música tradicional i els donava cada dia més suport. Pel que fa a la música instrumental, Crivillé opina:

Cal tenir en compte que la gènesi dels instruments musicals està íntimament lligada al desenvolupament de la vida humana, a la vida de les institucions i a les diverses activitats dels grups humans. Sovint, trobem els instruments com a objectes vinculats a determinants estrats culturals, i aquells poden posseir connotacions de ritualisme, de sacrifici, de prohibició, de superstició, de mite, etc.⁴⁰

En el seu text descriu alguns instruments associats a altres cultures, com ara el *qanun*, la *vina*, el *koto* i la viola de roda.

En l'article «Cançó i música tradicional als països Catalans», Gabriel Ferré ens orienta sobre les recerques més actualitzades de l'organologia dels instruments populars, aconsellant-nos els treballs de Xavier i Pau Orriols, R. Casals, P. M. Ibern, J. Tomas, R. Mitjans i J. Alpiste,⁴¹ i es plany que la vitalitat de la música instrumental contrasti amb certa valoració pessimista de la recuperació del cançoner.

El món de la sardana afegeix també, a la visió del passat històric, elements i criteris etnomusicològics, sempre tractats de forma més conservadora. En la sèrie d'articles sobre la cobla i la sardana apareguts en aquesta època, Lluís Albert descriu l'estructura de la cobla mitjançant un estudi històric de la formació, l'evolució i el repertori, en la qual recomana «no introduir reformes en que, entre altres funestes conseqüències, podrien posar en perill la [seva] unitat i la forma estable».⁴²

40. Josep CRIVILLÉ, «La música tradicional: Conceptes i camps d'acció de la ciència etnomusicològica», RMC, núm. 15 (gener 1986), p. 13.

41. Gabriel FERRÉ *et al.*, «Cançó i música tradicional als Països Catalans», RMC, núm. 20 (juny 1986), p. 7.

42. Lluís ALBERT, «Introducció històrica a un món peculiar», RMC, núm. 21-22 (juliol-agost 1986), p. 17 i s.

7. El paper de la construcció d'instruments

La presa de consciència de la importància de la construcció i reconstrucció d'instruments aporta un element imprescindible en favor dels criteris de defensa del patrimoni organològic. Jaume Comellas ho ilustra de forma magistral mitjançant una anècdota de Charlie Rivel, amb la qual demana als espectadors musicals que reconeixin el mèrit dels instruments en la poètica musical: «Rivel també demanava un aplaudiment per a la seva cadira i la seva guitarra, [...] estris que formaven par essencial de la seva creativitat.»⁴³

En el camp de la construcció instrumental és on es posen en pràctica els coneixements teòrics adquirits a partir de la recerca organològica, i malgrat la manca d'estructures docents sobre aquestes tècniques constructives, la tradició i la professionalitat de molts músics i lutiers ha estat capaç de suplir aquestes mancances.

Una de les escoles de més relleu a Catalunya ha estat l'orgueneria. Orgueners formats als tallers de Gabriel Blancafort, orguener i investigador, han recollit els seus ensenyaments i criteris, en sintonia amb els tallers més avançats d'Europa, i han projectat la seva escola de construcció i restauració arreu del món. Lluís Millet, en el seu monogràfic dedicat a Gabriel Blancafort, situa aquest personatge a partir de les seves arrels de formació germànica:

Ja en 1906, Albert Schweitzer va ser el primer en remarcar que els instruments aleshores «moderns» no eren particularment adients per a la música de l'època de Bach: L'estudi dels instruments antics que restaren [...] cap als anys 20 va provocar una renovació organològica, coneguda pel nom alemany *orgelbewegung*.⁴⁴

Però el problema de la formació i protecció dels lutiers, com a artesans portadors d'una tradició centenària, és a dir, com a transmissors d'un patrimoni tecnològic i artístic, no està resolt. Des de les pàgines de la *Revista* s'ha reivindicat sovint l'atenció sobre aquest element creatiu i fonamental de la música sense que encara avui s'albiri cap solució satisfactòria. Malauradament s'han perdut la majoria dels tallers de guitarrers de Barcelona amb les fàbriques d'altres instruments. Els artesans lluiten per

43. Jaume COMELLAS, «L'instrument de qualitat, un món únic en ebullició», RMC, núm. 36 (octubre 1987), p. 31.

44. Lluís MILLET, «Gabriel Blancafort. L'orgueneria com a vocació», RMC, núm. 20 (juny 1986), p. 36 i s.

reivindicar el seu espai, però el recolzament oficial no apareix per cap banda. Lourdes Morgades ho denuncia en un monogràfic commemoratiu dels dos-cents cinquanta anys de la mort de Stradivari, en el qual comenta una proposta del museu, fruit possiblement d'un malentès:

Actualment a l'estat espanyol no hi ha cap escola per a formar els artesans luthiers [...] [...] per aquest motiu al Museu de la Música de Barcelona s'està intentant crear una escola per formar els constructors.⁴⁵

Tant de bo fos possible!

Finalment, el mes de febrer de 1988, la *Revista* dedicà un monogràfic al món de l'orgue. Sota el títol «Els orgues de Catalunya» es recollien diversos articles que recorrien el domini musical ocupat per l'orgue: «La musica per a orgue», de Josep M. Mas i Bonet; «Recerca de l'orgue català», de Gabriel Blancafort; «Els orgues als Països Catalans», de Gerhard Grenzing, i «L'organista professional», de Josep M. Mas i Bonet. En el seu article, Gerhard Grenzing,⁴⁶ després de plantejar les qüestions fonamentals següents: què és un orgue històric?, per què restaurar?, com restaurar?, i la reconstrucció?, ens convida a una gran responsabilitat moral: «El màxim respecte de cara als pocs orgues conservats a Catalunya, per mantenir seu estil pur i realitzar les restauracions només en el sentit original.»

8. Noves recerques i tecnologies

Un nou territori incorporat a la recerca musical és l'estudi de la iconografia. Fins aquesta època no apareix divulgat en la *Revista*, tot i que en grans obres de la musicologia catalana ja s'hi havien dedicat extensos capítols de referència. De la ploma de l'arquitecte Jordi Bonet apareix el primer text dedicat a les escultures de la capella del Palau Dalmaes de Barcelona, considerades com a documents iconogràfics musicals:

De valor artístic i documental incalculable es la volta de la capella anomenada de Santa Maria dels Socors, que conserva el Palau Dalmaes, del carrer de Montcada. [...] una mostra d'allò que a traves de la pedra esculurada, podia oferir l'arqui-

45. Lourdes MORGADES, «La situació del luthier a casa nostra», RMC, núm. 36 (octubre 1987), p. 30.

46. Gerhard GRENZING, «Els orgues als Països Catalans», RMC, núm. 40 (febrer 1988), p. 26 i s.

itectura d'una de les voltes gòtiques més singulars que existeixen: quaranta vuit àngels músics, més vuit a les claus, atribuïbles al taller dels Claperós.⁴⁷

Però la metodologia acadèmica d'aquest aspecte de la recerca no va ser descrita fins l'article del mateix any de Jordi Ballester, professor d'aquesta matèria a la Universitat Autònoma, que ens comentava la utilitat de la iconografia musical en la musicologia:

El detall amb què son representats els instruments sembla evidenciar que estan inspirats en exemplars reals; [...] hi podem veure les característiques i els detalls constructius, una informació molt valuosa, si considerem les escasses fonts que han arribat fins a nosaltres.⁴⁸

Mentrestant, el Festival de Música Antiga ofereix la seva dotzena edició, com a testimoni de consolidació de l'esforç col·lectiu per a recuperar i preservar el nostre patrimoni sonor. Precisament aquell any el festival comptà amb la presència de Paul Badura-Skoda, màxim representant de la «resurrecció del fortepiano».⁴⁹ El seu coordinador, Carles Riera, amb el mateix esperit que n'animà la fundació, remarca: «Qualsevol obra de qualsevol època pot ser interpretada amb els instruments que el compositor tenia al cap en compondre-la.»⁵⁰

9. Els anys noranta. La fi del segle

La fi del segle xx planteja posicions revisionistes sobre totes les tendències musicals desenvolupades al llarg dels darrers cinquanta anys. Algunes es recullen com a cloenda d'una època i d'altres com a examen autocrític, amb consciència del llegat que es projectarà cap al segle XXI. La conservació del patrimoni musical no en resta al marge, i encara menys la seva gestió. Dels testimonis diversos que en recull la *Revista*

47. Jordi BONET, «L'arquitectura catalana i la música», RMC, núm. 41 (març 1988), p. 29.

48. Jordi BALLESTER, «Iconografia musical: una eina per a l'estudi de la música del passat», RMC, núm. 44 (juny 1988), p. 10 i s.

49. Carmen MARTÍNEZ, «Paul Badura-Skoda, l'apostolat de pianoforte», RMC, núm. 55 (maig 1989), p. 32.

50. Carles RIERA, «XII Festival de Música Antiga. La interpretació amb instruments d'època», RMC, núm. 51 (gener 1989), p. 5.

podem fer una radiografia de la situació, possiblement encara condicionada per una proximitat cronològica massa recent.

Potser un dels fenòmens d'aparició més recent, i que encara va sorprendre més d'un músic, va ser la «professionalització» i l'emmarcament en programes de festivals de la música antiga i la popular, amb els seus instruments, sovint juntament amb d'altres basats en les tecnologies més actuals.

Com a resultat de la demanda de nous tipus d'instruments, apareixen nous constructors d'aquests instruments «especialitzats», en els tallers dels quals es combinen tradicions constructives de principis del segle xx amb les tecnologies i eines més modernes. No és estrany, doncs, que els primers en comentar la nova situació fossin els mateixos constructors. Xavier Orriols, en el cas dels instruments populars, ens explica que «ja a la dècada dels vuitanta [...] l'ús dels instruments tradicionals es fa pràctica habitual en recitals».⁵¹

Aquest increment d'oferta d'instruments històrics i populars —sovint la frontera n'és imperceptible— es detecta amb la diversitat de matèries ofertes al curs de Musica antiga a Catalunya i Andorra: «viola, flauta, corneta, llaüt, xeremia, baixó, sacabutx i teclats».⁵² Encara que entre aquests darrers el *fortepiano* no acaba de trobar el seu lloc malgrat la difusió que se'n fa. Gerhard Doderer ens comenta que «a l'inici dels anys 80 del segle XVIII, Mozart i Haydn afavoriran clarament l'ús del pianoforte de J. A. Stein»,⁵³ és a dir, el piano de mecànica vienesa. És lògic que les noves tendències tecnològiques s'apliquessin als instruments de la cobla de la sardana amb resultats diversos, cosa que provocà una reacció contrària, gairebé unànime, entre els directors i compositors més tradicionalistes. Joan Lluís Moraleda, compositor i director de cobles, comenta, taxatiu: «Si algú cerca obtenir de la cobla una sonoritat de conjunt de cambra, més val que ho deixi estar. Escriure per a cobla vol dir acceptar-ne les seves limitacions, que, tanmateix, són l'essència de les seves grans particularitats.»⁵⁴

51. Xavier ORRIOLS, «La revaloració de la música popular. Els constructors d'instruments», RMC, núm. 76 (febrer 1991), p. 26.

52. Anunci de l'onzè curs de Musica antiga a Catalunya i Andorra. Director: Romà Escalas. RMC, núm. 79 (maig 1991).

53. Gerhard DODERER, «Mozart i el pianoforte del segle XVIII», RMC, núm. 86 (desembre 1991), p. 6.

54. Joan Lluís MORALEDA, «La cobla: una rara avis en perill d'extinció», RMC, núm. 87 (gener 1992), p. 30.

10. Les institucions patrimonials

En 1992, la Casa Museu Pau Casals s'ofereix com a nou centre dinamitzador musical. Encara que trobem a faltar la difusió del seu compromís patrimonial de conservació de la Casa i del contingut d'aquesta: documents, instruments, mobles, pintura i objectes personals, representa una de les institucions emblemàtiques de la defensa del nostre patrimoni. Jaume Carbonell ens la descriu com un centre evocador i dinamitzador del Vendrell:

[...] ubicat a la casa que fou d'estiueig des del 1911 (construïda en 1909 i ampliada el 1931). S'inaugurà el 1974, sota el patronatge de la Fundació Pau Casals en la població de Sant Salvador del Vendrell [entre el material exposat] hi ha la carabassetta, el primer instrument de corda de Pau Casals, el violoncel que li comprà el seu pare el 1888 a Barcelona, la Viola da gamba de 1762 d'Antonio Gagliano i el piano que feu servir a Prada per a la Composició del Pessebre.⁵⁵

Els mateixos anys, mentre Jaume Comellas especula sobre l'utòpic luxe d'utilitzar un Stradivarius,⁵⁶ Josep Serra, des de Benissanet, malda per a donar continuïtat a la seva col·lecció d'instruments, una mostra única de la vida musical a les comarques del sud de Catalunya. Després d'anys de gestions, ens comenta que «entre l'Ajuntament per un costat i la Generalitat per un altre ningú no aporta solucions».⁵⁷ Miquel Porter Moix ens descriu aquesta col·lecció com a museu d'instruments musicals en el qual s'allotgen en 60 m² més de tres-cents instruments. En l'entrevista amb el propietari, Josep Serra, aquest ens comenta:

A causa de la meua tasca pedagògica passaven molts instruments per les meves mans, i els que em semblaven prou interessants, en principi els venia al museu d'instruments de Barcelona. Més tard vaig pensar que els podia col·leccionar.⁵⁸

55. Jaume CARBONELL, «La casa-museu Pau Casals», RMC, núm. 91 (maig 1992), p. 6.

56. Jaume COMELLAS, «Stradivarius, un luxe no a l'abast de mans nacionals», RMC, núm. 91 (maig 1992), p. 13.

57. Miquel PORTER MOIX, «Benissanet, un museu per a la Ribera», RMC, núm. 97 (novembre 1992), p. 8.

58. Miquel PORTER MOIX, «Benissanet, un museu per a la Ribera», RMC, núm. 97 (novembre 1992), p. 8.

El món dels instruments musicals es veu enriquit a Catalunya amb la inauguració oficial del carilló del Palau de la Generalitat, el 21 de desembre de 1976. Ens ho comenta Elena Bayo, carillonista oficial.⁵⁹ Malgrat la manca de tradició carillonística de les nostres esglésies i la ubicació poc encertada del carilló, inaudible per als viants i una tortura per als veïns, es tracta d'un bon instrument, que ha permès interpretar repertoris fins ara inaudits a la ciutat de Barcelona. En un registre decibèlic totalment oposat, Gustav Leonhardt segueix delectant-nos amb el seu refinament clavecinístic. Les seves interpretacions inspiraren Maria Lluïsa Cortada⁶⁰ a comparar el moviment de conservació i recuperació de la música antiga amb el pensament ecologista, posició no massa allunyada de les que els intèrprets adopten en la tria de recursos sonors per a la interpretació de la música històrica. En la mateixa època, des de l'abadia de Montserrat, el pare Gregori Estrada, organista, compositor i musicòleg, renova la informació sobre la notable història dels orgues de la basílica.⁶¹

La construcció dels instruments s'apropa a la ciència, i viceversa. Per primer cop a la Universitat de Barcelona els estudis d'acústica s'orienten cap a l'estudi i el possible perfeccionament dels instruments tradicionals, el flabiol i la tenora. Ens ho explica David Puertas l'any 1994, comentant-nos els estudis d'acústica del doctor Joaquim Agulló, iniciats en 1975 a l'Escola Tècnica Superior d'Enginyers de Barcelona.⁶² El científic opina que «la tenora actual té certes deficiències que la fan un instrument dur i poc agraït a l'hora de tocar i que creiem que són millorables». Els resultats encara no són definitius, ja que en els experiments sobre l'afinació, tal com explica el tenora Jaume Vilà, la sonoritat va perdre un xic de qualitat.

Les noves tecnologies aplicades a la construcció d'instruments històrics donen fruit de gran qualitat en la construcció de clavicèmbals. Joan Martí, constructor i restaurador, construeix els instruments de més qualitat de l'Estat espanyol, en una línia de competència que aviat el situarà entre els millors constructors del món. El maig del 1995 la *Revista* li dedica un espai comentat per Mònica Monturiol, on ens descriu les tècniques de Joan Martí en la reconstrucció i recreació d'instruments històrics i la seva restauració, tot recollint l'opinió del constructor: «Mai no s'intenta

59. Elena BAYO, «El carilló: un concertisme instrumental poc conegut», RMC, núm. 101 (març 1993), p. 6.

60. M. Lluïsa CORTADA, «La refinada discreció de Gustav Leonhardt», RMC, núm. 107 (setembre 1993), p. 35.

61. Gregori ESTRADA, «L'orgue i els organistes. Resumida història dels instruments de la basílica», RMC, núm. 111 (gener 1994), p. 29.

62. David PUERTAS, «Ciència i música el cas de la tenora», RMC, núm. 115 (maig 1994), p. 6-11.

refer de nou, perquè suposaria tants canvis en la peça original, que [...] desapareixeria com a document històric.»⁶³ Actitud en justa sintonia amb els darrers criteris del Congrés Internacional del 1994 del Comitè Internacional de Museus (ICOM), organisme dependent de la UNESCO, el qual fixà el tractament i la conservació de les col·leccions musicals, enteses com a part del patrimoni immaterial.

Les tasques de conservació i restauració exigeixen especialistes que no sempre podem trobar a Catalunya. Sortosament, l'àmbit dels instruments de teclat, com hem observat, està en bones mans i ha permès dur a terme, des del Museu de la Música i altres institucions, treballs delicats i compromesos amb resultats òptims. Tot i això, quan es tracta d'instruments de vent o de corda, les possibilitats es restringeixen. La millora d'aquesta situació depèn dels mateixos lutiers i del recolzament institucional. Des del Museu de la Música s'organitzà una exposició homenatge al guitarrista Miquel Llobet, amb una mostra de les seves guitarres. Col·lecció que Romà Escalas, director del Museu, ens comenta a la *Revista*, «que té l'honor de comptar entre els nostres instruments [...] composta de divuit exemplars de notabilíssima factura»,⁶⁴ alguns d'ells en procés de restauració malgrat la dificultat de trobar especialistes a Barcelona. L'exposició es documentà amb fons de l'arxiu, que en un futur havien de millorar la seva accessibilitat, com ens comenta al mateix article:

D'un temps ençà el Museu ha previst un espai per a l'exposició temporal dels fons i documents pertanyents al seu arxiu musical, com un preludi del que volem que sigui la sala dels Mestres Catalans en el nostre projecte a l'Auditori.

Un any més tard, el 1996, reafirmant-se en el seu compromís de protegir i fomentar l'art de la lutieria, el Museu de la Música de Barcelona, dins del marc festiu de la celebració del cinquantenari de la seva creació i amb motiu de la trobada del Congrés Internacional de Lutiers, presentà a la capella de Santa Àgata d'aquesta ciutat una mostra evolutiva d'instruments de corda hispànics, des del segle XVII fins al segle XX, sota el títol «Els nostres luthiers. Escultors del so». Mònica Monturiol se'n fa ressò des de les pàgines de la *Revista*:

63. Mònica MONTURIOL, «Tecnologia del passat posada al dia. L'art de construir clavicèmbals», RMC, núm. 127 (maig 1995), p. 6.

64. Romà ESCALAS, «El llegat de Miquel Llobet al Museu de la Música», RMC, núm. 123 (gener 1995), p. 26.

L'exposició «Els nostres luthiers. Escultors del so» aplega una extensa col·lecció de violins, violes i violoncel·ls dels segles XVIII i XIX, dels mestres J. Guillami, J. Contreras i V. Asensio, entre d'altres. La mostra també acollirà altres instruments fabricats per luthiers, com guitarres, o el primer clavicèmbal signat i construït a Catalunya, datat el 1743 i de Salvador Bofill. Una última part és dedicada a tres luthiers barcelonins del present segle.⁶⁵

Mònica Pagès insisteix a remarcar la importància de l'esdeveniment i el concert que Ruggiero Ricci va interpretar amb un violí del jove lutier català David Bagué, actes «que varen convertir l'Entente en una estada inoblidable».⁶⁶ Però el més sorprenent d'aquesta trobada, a la qual assistiren els principals lutiers de tot el món, va ser la revaloració dels nostres instruments històrics com a patrimoni diferenciat i el compromís de no utilitzar-los com a base de falsificació d'instruments italians, fins aleshores molt més valorats econòmicament. A partir d'aquest moment, serà més improbable trobar al mercat Guillamis o Asensios amb etiquetes de lutiers cremonesos.

Les obres del nou equipament musical de l'Auditori reprenen el seu ritme correcte; després d'uns anys de pausa, aquest espai allotjarà el nou Museu de la Música. Compassos d'espera obligats i motivats pels Jocs Olímpics i altres accidents imprevistos, com ara l'incendi del Liceu. Ja s'albira l'horitzó de la inauguració de la sala simfònica. El museu espera el seu torn: fins que no s'hagin acabat les obres de les sales i de l'Escola Superior de Música, no hi podrà accedir. Però el projecte de la nova instal·lació ja ha pres forma i s'estan fent les gestions per al futur trasllat. Amb motiu de la commemoració del cinquantè aniversari de la creació del Museu de la Música, Jaume Comellas comenta amb el director les necessitats del projecte que s'està gestant:

La commemoració del 50 aniversari de la creació del Museu de la Música [ens ofereix una bona] oportunitat per conversar amb el director, per tal que situï aquest ens en el moment actual i ens exposi les expectatives futures [...] del trasllat a la seu del gran espai de l'Auditori [...]. La lluita per un futur diferent guanyat amb escriure i que ha de traduir-se en aquest nou Museu de la Música, capaç de projectar amb tot

65. Mònica MONTURIOL, «Barcelona acull el Congrés Internacional de Luthiers», RMC, núm. 139 (1996), p. 17.

66. Mònica PAGÉS, «Trobada històrica de l'Entente Internacional de Mestres Luthiers a Barcelona», RMC, núm. 141-142 (1996), p. 11.

el seu potencial l'energia mal comprimida entre els murs tan nobles com espacialment i funcionalment insuficients de la Casa Quadras.⁶⁷

Mentre s'acostaven les dates esperades per a la preparació del trasllat, el museu participà activament en els actes del 150è aniversari de la tenora. No oblidem que aquesta institució és dipositària de l'instrument dissenyat per Touron de Perpinyà, sota les directrius de Pep Ventura, a fi d'establir l'estructura de la cobla, que es mantindrà inalterada al llarg de tot el segle xx. El museu exposà aquest instrument i Romà Escalas en comentà el paper històric i tradicional en el número 183 de la *Revista* amb un estudi organològic detallat, en el qual establia les relacions de la tenora amb els instruments històrics del passat, les xeremies i bombardes.⁶⁸ Complementa aquest article el de Lluís Albert, amb un enfocament des de la visió de la música tradicional, que actualitza els seus principis, inspirats en «l'instrument més suggeridor de la cobla»,⁶⁹ com ell el qualifica.

11. El segle XXI

Tot just iniciat el nou segle, un fet extraordinari donà una nova empenta significativa i actualitzada als esforços col·lectius per a retre homenatge al patrimoni musical català i conservar-lo: el 2 de juny de l'any 2001 se celebrà al Vendrell la remodelació de la Casa Museu Pau Casals, realitzada per la Fundació Pau Casals, institució fundada en 1972 pel mateix Casals i Marta Montañez, la seva esposa, amb l'objectiu de fer viure el record i l'exemple del mestre i de traspassar el seu llegat musical i humà a les generacions futures.

La rehabilitació arquitectònica i expositiva va córrer a càrrec de Dani Freixes, qui ens comentava: «Pau Casals n'és l'amfitrió, ell mateix ens acull i explica la seva vida en primera persona.»⁷⁰

67. Jaume COMELLAS, «Romà Escalas guardià del patrimoni instrumental històric», RMC, núm. 146 (1996), p. 40 i s.

68. Romà ESCALAS, «Tenores i tibles, xeremies i bombardes», RMC, núm. 183 (2000), p. 30 i s.

69. Lluís ALBERT, «Antecedents de la tenora», RMC, núm. 183 (2000), p. 34.

70. Carme MARTÍNEZ, «La inauguració de la ViHa Casals, una festa de tots», RMC, núm. 203 (setembre 2001), p. 6.

El concepte museístic de l'exposició convertí aquesta antiga casa d'estiueig en un espai compromès amb la història de la música i el nostre patrimoni, amb una lectura actualitzada, il·lustrada amb recursos audiovisuals. En un estil nou de museografia molt dirigida als sentiments dels visitants, que en una mesura discreta deixa entreveure un nou equilibri entre la combinació d'elements museogràfics i les col·leccions.

La recuperació de la Casa Museu Pau Casals aviat donà fruits de ressonància internacional i provocà la revalidació de la figura del mestre. Tilbert Dídac Stegmann ens presenta, en un article del 2002, una nova faceta del músic com a pedagog del violoncel i remarca:

[...] la valoració concedida a Pau Casals com la personalitat més important en tota la història de la pedagogia del violoncel [com a] innovador de la interpretació viloncellística en el segle xx [...] el seu ensenyament atragué els violoncellistes més destacats del seu temps. Casals sortí de les limitacions de l'especialitat, supedità de forma consegüent els exercicis instrumentals a objectius musicals, i finalment [...] a valors humans fonamentals.⁷¹

Aquesta nova posició es contraposa a la preocupació demostrada, en alguns sectors de l'àmbit concertístic, envers la dificultat de comptar amb instruments inusuals a fi de respectar l'autèntica fidelitat tímbrica de les obres. No és estrany que aquest problema sorgeixi els anys de remodelació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Oriol Gras ens comenta la dificultat de trobar els instruments que els compositors han previst per a la interpretació de les seves obres —s'entén que simfòniques—, la qual motiva una «especial relació d'amor-odi de les orquestres envers els instruments atípics».⁷² Tot i l'excusa del context organitzatiu de la música «oficial» a Barcelona, creiem que aquesta problemàtica sortosament ha estat sempre compensada per la creativitat dels compositors; en cas contrari ens trobaríem encara amb l'orquestra de Monteverdi com a formació concertística actual.

Amb un caire més positiu i emocional, apareix el mateix any, de la ploma de Lluís Millet, l'homenatge dedicat al gran orguener català Gabriel Blancafort, «Adéu a

71. Tilbert Dídac STEGMANN, «Pau Casals com a pedagog del violoncel», RMC, núm. 207 (gener 2002), p. 36-37.

72. GRAS MONTOLIO, «A la recerca de l'instrument perdut», RMC, núm. 18 (novembre 2001), p. 43.

Gabriel Blancafort»⁷³. Millet ens recorda la biografia d'aquest mestre orguener i mestre de mestres, des dels seus orígens al taller de rotlles de pianola del seu pare, el compositor Manuel Blancafort, a la Garriga. I com la seva habilitat innata i el seu sentit musical l'orientaren a la creació dels seu famós taller d'orgueneria a Collbató, des d'on predicà i exercí «l'apassionada defensa el nostre patrimoni orguener i el retorn a l'autenticitat originària».

L'estiu del 2002, i en un marc típicament festiu, la *Revista* dedicà una important secció, «Tema», a la història i la recuperació de la gralla i ens presentà com «acarar la gralla com a tema, [fenomen en el qual] hom intenta pouar en una tradició històrica que ve de molt lluny, que conté inevitables connotacions ètniques, i [...] tot expandint-se, avui demostra fins a quin punt és important».⁷⁴

En el mateix número, Esteve Molero ens ofereix una anàlisi històrica i comparativa entre el vell instrument i el nou i ens condueix fins arribar al paper de l'Aula de Música Tradicional de la Generalitat de Catalunya per a formar els nous instrumentistes,⁷⁵ i Biel Ferrer ens comenta la recuperació de la gralla des d'una inefable visita al taller de Xavier Orriols a Vilanova i la Geltrú. Orriols opina que «la gralla ens porta a un món organològic de gran riquesa [...] no necessita amplificació, [...] la seva humilitat i la seva efectivitat, pot amenitzar qualsevol esdeveniment festiu on calgui».⁷⁶

Com a cloenda del monogràfic, Josep Crivillé, etnomusicòleg creador dels referents més sòlids d'aquesta disciplina a Catalunya, escriu «El repertori per a gralla editat pel Departament de Cultura de la Generalitat», amb un aplec interessant de repertori antic i de nova creació, complementat amb una detallada discografia i bibliografia, i «una llista de les festes, localitats i repertoris on les gralles tenen un protagonisme cert».⁷⁷

El setembre del mateix any, tornem a tenir notícies de la restauració de l'orgue del Palau a mode de recordatori de la seva importància com a valor patrimonial:

73. Lluís MILLET, «Adéu a Gabriel Blancafort», RMC, núm. 205 (novembre 2001), p. 25.

74. «La Gralla», RMC, núm. 213-214 (agost 2002), p. 33.

75. Esteve MOLERO, «Les tres edats de la gralla», RMC, núm. 213-214 (agost 2002), p. 34.

76. Biel FERRER I PUIG, «Sentint enraonar Xavier Orriols», RMC, núm. 213-214 (agost 2002), p. 36.

77. Josep CRIVILLÉ, «El repertori per a gralla editat pel Departament de Cultura de la Generalitat», RMC, núm. 213-214 (agost 2002), p. 38.

Construït entre 1906 i 1908 per la casa Walker d'Alemanya [és] d'una gran importància històrica, com a representant de la seva època, i d'una etapa important en la història de l'orgueneria.⁷⁸

Notícia que serà aviat confirmada per l'anunci de l'inici de la recuperació de l'orgue del Palau el 27 d'octubre de 2003.⁷⁹ El mateix restaurador de l'orgue, Gerhard Grenzing, ens presenta de nou l'instrument, celebrant que amb accions com aquesta «tornem a valorar i estimar els nostres orgues romàntics, i com que són ideals per a la seva literatura es restauren, es reconstrueixen i també se'n fan còpies».⁸⁰ En el mateix número Antoni Escalona ens ofereix un comentari il·lustrador sobre la música catalana per a orgue romàntic.⁸¹

12. El Museu de la Música a l'Auditori

Els orígens del primer projecte constructiu d'un museu de música a Barcelona es remunten al canvi de mentalitat que va comportar l'Exposició Universal de Barcelona del 1888. Noemí Calonge, en un article de la *Revista* del 2003, resumeix les seves recerques al voltant de la creació del museu i ens ho explica:

El 1890 es va crear la comissió [...] més tard denominada Comissió de Museus Municipals [...]. L'alcalde Rius i Taulet havia encarregat a Pompeu Gener l'elaboració del projecte del Pla General de Museus [...], el qual englobava tots els aspectes artístics, científics, industrials d'un país [...]. [...] dintre el capítol del Museu de les manifestacions socials, es trobaven les belles arts, que agrupaven la pintura, l'escultura, l'arquitectura i música.

La comissió de Museus, Biblioteques i exposicions [...] va crear en 1892 el Museu de la Història, que es va dividir en les seccions següents: protohistòria, armes, cerà-

78. REDACCIÓ, «L'orgue del Palau de la Música Catalana. Un instrument emblemàtic en vies de recuperació», RMC, núm. 215 (setembre 2002), p. 10.

79. «L'orgue romàntic. Davant la recuperació de l'orgue del Palau», RMC, núm. 228 (octubre 2003), p. 25.

80. Gerhard GRENZING, «L'orgue romàntic i el seu entorn», RMC, núm. 228 (octubre 2003), p. 26.

81. Josep M. ESCALONA, «La música catalana per a orgue romàntic», RMC, núm. 228 (octubre 2003), p. 28.

mica, metalls, [...] pintures i eufònica. Cal buscar en aquest darrer epígraf els orígens del que havia de ser el Museu de la Música.⁸²

L'autora ens comenta el seguiment del món conceptual, polític i administratiu que desembocà en el projecte definitiu i ens descriu els instruments i objectes que s'incorporaren en cada una de les fases de la seva gestació. També ens aporta interessants informacions sobre les peces que nodriren els primers fons del museu a partir de dipòsits, llegats i donacions, procés que s'aturà durant disset anys a causa de la deixadesa i l'enfargament de la burocràcia necessària per a aquest tipus d'operacions i transaccions culturals. Els canvis propiciats per la Junta Tècnica de Belles Arts varen suposar un nou impuls d'entrada d'instruments a les col·leccions instal·lades des del 1902 al Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic, que es trobava en 1906 al parc de la Ciutadella, fins que Marc Jesús Beltran començà a especular sobre la creació del nou Museu del Teatre, la Música i la Dansa, el qual per culpa de la Guerra Civil mai no s'instal·là al pavelló regi de Montjuïc, rebatejat com a Palauet Albéniz pel fet d'haver-se destinat a allotjar les col·leccions del museu.

La mateixa autora, uns anys més tard, completarà la seva crònica amb la descripció de la instal·lació i la inauguració oficial del museu el 29 de maig de 1946, a l'edifici del carrer del Bruc del Conservatori Municipal de Música, tot celebrant «l'èxit assolit i la transcendència que havia de suposar per a la ciutat l'ensenyament i la cultura musical».⁸³ Cal remarcar que els criteris de conservació patrimonial s'apropen a l'ensenyament, i el museu de Barcelona neix amb una orientació semblant a la de centres semblants, referents de la cultura europea, com els que ja funcionaven a París, Brussel·les, Berlín i Viena: «nascut com una eina més del Conservatori, el Museu es convertí en una entitat amb personalitat independent»,⁸⁴ que desenvoluparà els seus objectius fins al trasllat a la Casa Quadras els anys vuitanta.

Finalment, després d'un període de vint anys, el museu actual s'instal·là a la nova seu de l'Auditori de Barcelona. La *Revista* dedicà al museu, en el número 269, amb motiu de la inauguració del nou equipament, un ampli espai amb tres textos de diferents col·laboradors. El primer correspon a la secció «Tema» i s'hi anuncia la propera obertura del 10 de març de l'any 2007; el segon, de Mercedes Conde, és de caire infor-

82. Noemí CALONGE, «A la recerca dels orígens del Museu de la Música», RMC, núm. 221 (2003), p. 126-127.

83. Noemí CALONGE, «Del Conservatori a la Casa Quadras», RMC, núm. 269 (2007), p. 127.

84. Noemí CALONGE, «Del Conservatori a la Casa Quadras», RMC, núm. 269 (2007), p. 127.

matiu general, i el tercer completa la trajectòria històrica de la institució, amb la crònica dels anys en què el museu es trobava al Conservatori Municipal i, posteriorment, a la Casa Quadras.⁸⁵

Pocs dies abans d'obrir les portes del nou museu a l'Auditori de Rafael Moneo de Barcelona, la *Revista* anunciava la recent inauguració:

Es tracta d'un esdeveniment d'una importància remarcable, ja que amb ell aquesta institució assoleix la fita cabdal de disposar, a la fi, d'una seu pròpia estrictament pensada i realitzada en funció de les seves exigències [...]. Ara la disposició d'unes instal·lacions ben equipades [...] i sobretot ben dirigides envers les funcions i els objectius propis ha de permetre una etapa que ofereixi els fruits esponerosos que pot esperar-se del seu potencial de contingut.⁸⁶

Mercedes Conde descriu amb detall el nou projecte arquitectònic i museogràfic a partir de les informacions d'una entrevista mantinguda amb el director, Roma Escalas: «un museu per primer cop concebut com a tal, dins d'un acurat projecte arquitectònic i museològic que l'ha de col·locar a l'alçada dels més importants museus de música europeus».⁸⁷ L'autora ens comenta també que el nou museu ja no és un magatzem d'instruments ben endreçat i classificat, sinó que l'instrument esdevé «el representant de la música de totes les cultures. El nou museu planteja, a més, la posada en marxa d'exposicions temporals paral·leles [...] establint sinèrgies amb la mateixa ciutat o amb el mateix Auditori».

En una paraula, des d'aquesta nova dimensió, el museu pretén abastar un ventall molt més ampli de públic, mantenint-se en el circuit internacional, com a exposició singular i com a centre de divulgació i de recerca del patrimoni organològic i musical.

85. Noemí CALONGE, «Del Conservatori a la Casa Quadras», RMC, núm. 269 (2007), p. 127.

86. «El Museu de la Música refundat», RMC, núm. 269 (2007), p. 123.

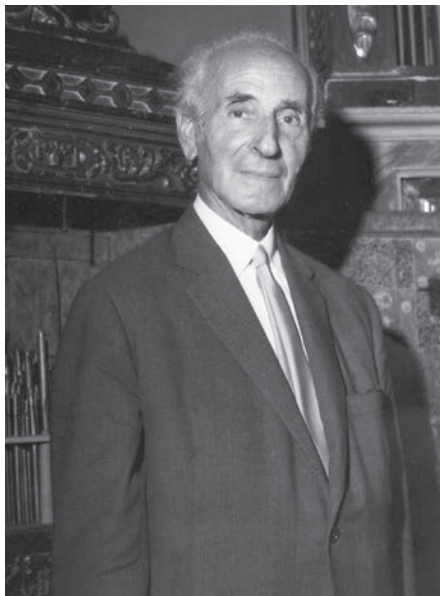
87. Mercedes CONDE PONS, «El Museu de la Música de Barcelona s'obre al futur», RMC, núm. 269 (2007), p. 124-126.



IL·LUSTRACIÓ 1. Daguerreotip de l'exposició del 1846 al Palauet Albéniz de Barcelona. (Fons Salvany, BNC SaP 734_06.)



IL·LUSTRACIÓ 2. Fotografia d'una sala del Museu de la Música al Conservatori, 1946. (Fons Museu de la Música.)



IL·LUSTRACIÓ 3. Josep Ricart i Matas.
(Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas.)



IL·LUSTRACIÓ 4. El nou Museu de la Música de Barcelona, 2008.
(Fons Museu de la Música.)

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]
Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 117-153

Aportacions etnomusicològiques des de la *Revista Musical Catalana*¹

Biel Ferré i Puig

Musicòleg, etnomusicòleg i membre del Consell Editorial de la *Revista Musical Catalana*

Ramon Vilar i Herms

Etnomusicòleg i tècnic de la Fonoteca de Música Tradicional de la Generalitat de Catalunya

La fundació de l'Orfeó Català l'any 1891, per part de Lluís Millet conjuntament amb Amadeu Vives, és una fita en la història de la música de Catalunya. Les aportacions que des de la *Revista Musical Catalana* (RMC) —primer com a butlletí de l'entitat i en acabat des d'una posició menys orgànica— hom ha fet a l'etnomusicologia són diverses tant pel que fa a la intenció —que va des de la recerca fins a la crítica— com pel que fa al gènere emprat —des de l'article divulgatiu fins a la ressenya d'edicions. El recorregut històric que fa aquest article sobre aquestes aportacions no pot ser exhaustiu, sinó que només pretén destacar-ne les més significatives, valorar-ne l'evolució i comentar el tractament que la *Revista* ha donat a les qüestions etnomusicològiques en les diverses èpoques d'edició.

1. La gènesi

La major vinculació de la *Revista* amb l'Orfeó explica una presència més significativa d'aportacions etnomusicològiques en aquesta primera etapa per tal com la necessitat de pouar en la tradició per tal d'obtenir i de recrear repertori per al cant coral troba

1. Volem agrair a Jaume Aiats i a Josep Crivillé els seus consells i comentaris per a la redacció d'aquest article. També expressem el nostre reconeixement per la seva eficient tasca a tot el Consell de Redacció de la *Revista Musical Catalana* (RMC). Finalment, hem d'agrair a Maria Sadurní, bibliotecària de l'Orfeó Català, la seva amable col·laboració per a la consulta dels exemplars de la primera època de la *Revista*, i a Teresa Martínez, secretària de Redacció de la *Revista*, la seva generosa disposició a posar a l'abast d'aquests redactors els números de les èpoques de la represa de la *Revista*.

en el butlletí o revista un mitjà de divulgació dels treballs que tenen aquest objectiu. En el primer número de la *Revista*, a l'article editorial signat per Lluís Millet, s'esmenta precisament la necessitat d'una publicació d'aquestes característiques a fi d'omplir diversos buits: l'estudi, la divulgació i la recreació de la nostra cançó.

1.1. Primera època (1904-1936): el butlletí de l'Orfeó Català

Un dels corrents estètics que marquen la primera època de la *Revista* és, entre d'altres,² el nacionalista. Un corrent que es mou a cavall entre el primer nacionalisme i el segon—el que va de Pedrell a Gerhard— a causa de la durada llarga d'aquesta primera etapa i un dels predicaments bàsics del qual serà la importància que es donarà a la música i a la cançó tradicional catalana i també a la d'altres parts del món. Ja Lluís Millet, en el seu primer article, titulat «Per què?»,³ on justifica el naixement de la *Revista Musical Catalana*, deixa establert un programa etnomusicològic, *avant la lettre*, el qual se seguirà fil per randa durant tota aquesta primera època de la revista. Després de deixar establert l'axioma que hi ha una gran feina a fer envers la cançó popular i que aquesta ha de servir de «bon empelt per a donar fesomia ben pròpia a l'actual jove generació musical»,⁴ especifica tota una sèrie d'objectius que la RMC hauria d'assolir en aquest sentit: «l'estudi de la nostra cançó», «donar a conèixer mostres i fins col·leccions senceres de cançons», cercar la seva «història» (que també vol dir el seu context), «les semblances i comparacions amb altres països», «les modalitats característiques» de la cançó popular i els seus «ritmes», i com «la sàvia musical popular ha vivificat les obres antigues i modernes». La col·laboració dels millors musicòlegs i crítics musicals del moment va fer que la RMC es convertís en punt de referència de la vida musical de Catalunya i en la plataforma principal dels estudis profunds que es duïen a terme en aquest sentit en l'àmbit dels Països Catalans.

2. El post romanticisme, el wagnerisme, el gregorianisme, l'orfeonisme (com una tendència musical sociològica), etc.

3. Lluís MILLET, «Per què?», RMC, núm. 1 (gener 1904).

4. Lluís MILLET, «Per què?», RMC, núm. 1. D'altra banda, el dossier temàtic «Visió històrica de la "Revista Musical Catalana" (1904-1936)» fa un repàs a la trajectòria de la *Revista* en la primera època (vegeu RMC, núm. 100, febrer 1993, p. 23-38). Vegeu també el dossier temàtic «Revista Musical Catalana. Centenari de la primera època i vint anys de la segona: doble aniversari», amb articles d'Antoni Batista i Jaume Comellas, RMC, núm. 241 (novembre 2004), p. 27-37. Finalment, vegeu l'estudi de Pere ARTÍS I BENACH, *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona, Barcino, 1980.

1.1.1. «Músics vells de la terra»

En primer lloc, cal assenyalar la tasca important que dugué a terme Felip Pedrell en donar a conèixer a través d'estudis meticolosos i extensos els músics catalans antics, els quals formen la base de la història musical de Catalunya: Pere Albert Vila, Mateu Flecha (oncle i nebot), Joan Brudieu, Antoni de Calasans, Joan Pau Pujol, J. C. Amat (músics de la primera època, segles XVI i XVII), però també els representants dels segles XVII i XVIII: Nicasi Zorita, Joan Martí, Josep Reig, Joan Cabanilles, Jaume Martí i Marvà, Francesc Valls, Lluís Serra, D. Miquel, B. Tarradellas, P. Antoni Soler, Pere Rabassa, els germans Pla (Josep i Manel), etc. La documentació musical que Felip Pedrell aporta sobre aquests músics és molt valuosa, i també ho són les anàlisis de les seves obres, on cerca, a més, l'arrel popular d'alguns dels seus temes i melodies. L'extensió d'aquests estudis és prou llarga perquè es presentin a través de diferents números de la *Revista*. Aquest coneixement històric i la recerca i difusió de la cançó popular com a llenguatge primigeni constitueixen els dos eixos sòlids que marcaran la musicologia (i l'etnomusicologia) catalana durant tota la primera meitat del segle XX, que, si més no, superarà el període tan crític de la Guerra Civil.

1.1.2. Els articles i les ressenyes bibliogràfiques

On trobem l'aportació teòrica més remarcable quant a aquest corrent nacionalista és en els articles d'opinió o més especulatius que apareixen al llarg dels números de la RMC. També, en aquest sentit, cal tenir presents les moltes ressenyes bibliogràfiques sobre obres vinculades a cançoners o a estudis de la substància musical popular.⁵ Són una manera d'indicar-nos que els responsables i redactors de la revista estaven amants a tot el que ofería el món editorial. Articles i ressenyes que mostren l'alt nivell professional dels col·laboradors i directius d'aquesta publicació emblemàtica del nostre país.

5. A la majoria d'exemplars de la RMC hi ha ressenyes bibliogràfiques sobre les edicions musicals que es feien tant a Catalunya com a fora del país. Tracten de temàtiques diferents: de paleografia musical, d'edicions crítiques de referència d'obres de músics històrics (J. S. Bach, F. Mendelssohn, F. Litz, etc.), de tractats d'interpretació instrumental, de composicions de músics contemporanis, d'estètica musical, de moments històrics de la música, etc. He seleccionat només les ressenyes que tenen a veure directament o indirectament amb l'etnomusicologia i el cançoner popular.

1.1.2.1. Articles

Articles vinculats al cançoner: «L'ideal dels nostres cants», de J. Llongueras (RMC, núm. 23); «*Romancer Popular de França* per George Doucieux», de Lluís Millet (RMC, núm. 8); «Les cançons originals de l'Alió», de Lluís Millet (RMC, núm. 25); «Del temps de l'antigor», de Francesc Alió (RMC, núm. 55); «Els cants dels Romeus de l'Analecta Montserratensia (estudi del P. Suñol)», de Lluís Millet (RMC, núm. 182-183); «*El Cancionero Musical Popular Español* per Felip Pedrell», de Lluís Millet (RMC, núm. 203); «Les cançons de Kentucky i els cançoners comarcals», de Rossend Serra i Pagès (RMC, núm. 211); «Algunes consideracions sobre la música dels nostres romanços», del prevere Francesc Baldelló (RMC, núm. 274); «Una nadalenca catalana: *Divertimento espiritual*», de Josep Subirà, una peça musical relacionada amb els versets instrumentals del Barroc (RMC, núm. 265-266); «Obra del Cançoner Popular de Catalunya», de Francesc Pujol (RMC, núm. 281-284); «A propòsit dels *Cants d'Auvèrnia* per J. Canteloube», de Lluís Millet (RMC, núm. 292); «Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials», de Lluís Millet (RMC, núm. 298); «A propòsit de les harmonitzacions de les Cançons Populares Bascas fetes pel P. Donostia», de Lluís Millet (RMC, núm. 309); «Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Volum II» i «Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum III», de Lluís Millet (un correspon al núm. 310 i l'altre al 333); «Els fenòmens peculiars de la nostra mètrica i el cant popular religiós», del prevere Camil Geis (RMC, núm. 372), i «Obra del Cançoner Popular de Catalunya», de Francesc Pujol (RMC, núm. 388).

Articles que es refereixen a músics i a certs moments històrics: «Idea del que foren musicalment els Joglars, Trobadors i Ministrils en terres de parla provençal i catalana», de Josep Rafel Carreras (RMC, núm. 53, 54, 56 i 57); «Naturalesa del nacionalisme musical de Chopin», de Felip Pedrell (RMC, núm. 43); «Influència i fases de l'estrangerisme en sa referència a nostre art musical», de Joan Manen (RMC, núm. 44); «Francisco Alió», de Lluís B. Nadal (RMC, núm. 55); «En Francisco Alió», de Lluís Millet (RMC, núm. 55); «Isaac Albéniz, l'home, l'artista i l'obra», de Felip Pedrell (RMC, núm. 65); «Enric Morera i les seves cançons», de Joan Llongueras (RMC, núm. 70); «Uns *villancicos* valencians de l'Ortells», d'Eduard López Chávarri (RMC, núm. 78); «El nacionalisme de Liszt», d'Eduard López Chávarri (RMC, núm. 93); «Pedrell», de Lluís Millet (RMC, núm. 95); «El Cant de la Sibilla», de Francesc Pujol (RMC, núm. 181-183); «L'energia de Pedrell», de F. Lliurat (RMC, núm. 95); «Smetana i el nacionalisme en la música», de Lluís Millet (RMC, núm. 249); «Mestre Candi i el folklore», de Josep Rafel Carreras i Bulbena (RMC, núm. 314); «En Garreta i la Costa Brava», de Lluís

Millet (RMC, núm. 368), i «El nacionalisme en la música iberoamericana», d'Ernesto Valdivia Palma (RMC, núm. 379).

Articles —que tenen més d'estudi i anàlisi— sobre obres de compositors contemporanis⁶ i crítiques musicals: «*La celestina* de Felip Pedrell», de Lluís Millet (RMC, núm. 3, 4, 5, 7, 9 i 10); «*La Llegenda* d'Eduard López Chávarri», de Lluís Millet (RMC, núm. 67 i 68), i «*La Glosa* de Felip Pedrell», de Vicenç M. de Gibert (RMC, núm. 95). Quant a crítiques, hi ha: «*Bruniselda*, lletra de Josep Puigdollers i Artur Masriera i música d'Enric Morera», de Joan Salvat (RMC, núm. 28); «*Hesperia*, poema líric de J. Oliva Bridgman i música de Joan Lamote de Grignon», de Joan Salvat (RMC, núm. 37); «*La Habanera*, drama líric en 3 actes, lletra i música de Raoul Laparra», de J. J. Nin (RMC, núm. 52); «*Els Pirineus* de Felip Pedrell a Bordeus (França)», comentari crònica de Henri Collet (RMC, núm. 73); «*Montserrat* (poema simfònic) del P. Antoni Massana», de Joan Salvat (RMC, núm. 360); «*Els Pirineus* de Felip Pedrell a Buenos Aires», crònica sense anomenar l'autor (RMC, núm. 82), i «*Canigó*», òpera amb adaptació escènica de Josep Carner i música del pare Antoni Massana (audició concertant), de F. Lliurat (RMC, núm. 390).

També cal assenyalar un grup d'articles que tenen a veure amb un gènere popular com és la tonadilla: «Engrunes històriques: una *tonadilla* valenciana», de J. J. Nin (RMC, núm. 36); «En el camp de la *tonadilla*. Una antiga cançó de bressol», de Josep Subirà (RMC, núm. 252); «Una *tonadilla* catalana: *El puente de las virtudes*», de Josep Subirà (RMC, núm. 258-262); «*La tonadilla escènica* de Josep Subirà», de Francesc Pujol (RMC, núm. 334); «El debut del *tonadillero* català D. Pau Esteve a Madrid», de Josep Subirà (RMC, núm. 339), i «*La tonadilla* escènica a Barcelona, a través dels llibrets», de Josep Subirà (RMC, núm. 384).

Sobre la temàtica de la dansa no hi ha gaires aportacions, només aquests tres articles: «La sardana», de Lluís Millet (RMC, núm. 21), «La dansa valenciana», d'Eduard López Chávarri (RMC, núm. 333), i «La Història Mundial de la Dansa de Curt Sachs», d'Otto Mayer. Com també només trobem un sol article sobre instruments musicals populars: «La cornamusa a Catalunya», de Joan Amades.

Finalment, articles relacionats amb convocatòries i temàtica musical diversa: «Festa de la Música Catalana (Presentació)», de Josep M. Folch i Torres (RMC, núm. 7); «Festa de la Música Catalana (Editorial)», de Josep M. Folch i Torres (RMC, núm. 17); «Les escoles populars de música», d'Eduard López Chavarrri (RMC, núm. 31, 32, 33 i 34);

6. Solen ser articles extensos que es presenten a través de diferents exemplars de la RMC.

«La música a Montserrat», de Rafel Panés (RMC, núm. 93), i «El pròxim Congrés de Musicologia», de Francesc Pujol (RMC, núm. 387).

1.1.2.2. Ressenyes bibliogràfiques

Quant a les ressenyes bibliogràfiques vinculades a la música popular i tradicional, les podríem classificar de la següent manera:

a) Les que tenen a veure directament amb el cançoner popular, on val a dir que es presenta un bon nombre d'edicions de referència de notables folkloristes musicals.⁷

b) Les que tenen a veure amb les cançons infantils amb una finalitat didàctica, de nova creació.⁸

c) Les ressenyes vinculades a partitures de sardanes tant per a piano com per a cobla. També aquí la mostra de compositors és ben representativa.⁹

7. *Culte popular a la Mare de Déu, Calendari folklòric d'Urgell i Llibre popular del rosari*, de Valeri Serra i Boldú (RMC, núm. 1, 147 i 186-187, respectivament); *Cansons catalanes*, de Josep M. Cogul (RMC, núm. 19); *La cansó popular catalana, la lírica nacionalista i l'obra de l'Orfeó Català*, de Felip Pedrell (RMC, núm. 34); *Càntics de Nadal de diversos autors* (RMC, núm. 60); *Sis cançons populars per a piano*, de S. Bartolí (RMC, núm. 82); *El dimoni escuat, L'hereu Riera i La presó de Lleida*, ressenya sobre l'harmonització d'aquestes cançons populars feta per Josep Cumellas i Ribó (RMC, núm. 156); *La filla del marsant, L'enyor i El testament d'Amèlia*, ressenya sobre l'harmonització d'aquestes cançons populars feta per Josep Cumellas i Ribó (RMC, núm. 186-187); *Cançons populars catalanes*, de Francesc Pujol (RMC, núm. 221-222); *Cançons populars catalanes*, de Vicenç M. de Gilbert (RMC, núm. 164-165); *Nadales populars*, d'Adrià Ezquerria (RMC, núm. 168); *Les cançons de Nadal i Els cants de la Passió*, de Joan Llongueras (RMC, núm. 287-288 i 348, i 294, respectivament); *Cançons nadalenes populars*, d'Ezequiel Martín (RMC, núm. 287-288 i 348); *VIII cançons populars catalanes*, de Josep Muset i Ferrer (RMC, núm. 250); *Cançoner popular religiós a Catalunya*, de Francesc Baldelló (RMC, núm. 352); *El cançoner de Pineda*, de Sara Llorens de Serra (RMC, núm. 352); *Cançoneret de Nadal*, de Foment de Pietat de Barcelona (RMC, núm. 361). També hi ha ressenyes de cançoners d'altres països, com ara: *Chants populaires arméniens*, de Boyadjian (RMC, núm. 5); *Chansons populaires des Alpes françaises*, de Julien Tiersot (RMC, núm. 24); *Chansons populaires du Pays de France*, de J. B. Weckerlin (RMC, núm. 25); *Chansons de France*, d'A. Rouart (RMC, núm. 62); *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, de Miguel Arnaudias Larroé (RMC, núm. 309), i *Coplas sefardíes*, d'A. Hemsí (RMC, núm. 352 i 364).

8. *Cançons d'infants*, de Narcisa Freixas (RMC, núm. 30); *Cants escolars*, de Joan B. Lambert (RMC, núm. 36); *Cançons escolars per als infants*, de J. Sancho Marraco (RMC, núm. 57); *Noves cançons d'infants*, d'Apelles Mestres (RMC, núm. 374).

9. *Lo cant dels aucellets i Per tu ploro*, de Josep M. (Pep) Ventura, la segona arreglada per a piano per Lluís Millet (RMC, núm. 4 i 30, respectivament); *La font de les rondalles, El despertar d'un somni, i Ideal i Visió*, de

Hi ha notes bibliogràfiques d'algunes de les edicions que tracten de la dansa popular, així com d'alguns instruments populars.¹⁰ Cal subratllar la presència important de ressenyes sobre composicions musicals d'autors contemporanis.¹¹ I així mateix hi trobem un petit nombre de notes sobre llibres d'història, d'estètica i d'educació musicals.¹²

Josep Serra (RMC, núm. 27, 55 i 49, respectivament); *Zaira i Frisança, Anyorança, La rosella, Somni gris, Griselda i Matinades*, de Juli Garreta (RMC, núm. 30 i 49, respectivament); *Records de l'Empordà i Alegroia*, de C. Casademont (RMC, núm. 30 i 49, respectivament); *La font d'en Pericot*, d'A. Juncà Soler (RMC, núm. 49); *Queixa*, de Miquel Roger Crosa (RMC, núm. 49); *Lo bressol de Catalunya*, de Pere Rigau (RMC, núm. 30); *Pàtria, Camprodon i Joia d'infants*, de Joan Manen (RMC, núm. 46); *La goja*, de J. Sancho Marraco (RMC, núm. 49); *Prometatge*, de Joan B. Lambert (RMC, núm. 49); *Festeig*, de J. López Franch (RMC, núm. 55); *Clavellina*, de Rafel Subirachs (RMC, núm. 285-286); *La nit de Sant Joan i Les filles seques*, d'Enric Morera, transcripcions lliures per a piano fetes per Joan B. Lambert.

10. *Festa*, danses característiques per a piano, de Francesc Pujol (RMC, núm. 221-222); *Contrapàs sardà*, de Salvador Raurich (RMC, núm. 229); *Dances catalanes*, de Tomàs Buxó (RMC, núm. 236); *Don Joan de Serrallonda*, d'Enric Morera, ball glosa, transcripció lliure per a piano feta per Joan B. Lambert (RMC, núm. 356); *Notas breves acerca del txistu y de las danzas vascas*, de José Antonio de Donostia (RMC, núm. 364); *La guitarra y su historia*, d'Emili Pujol (RMC, núm. 352).

11. *La Nit de Nadal*, de Joan Lamote de Grignon (RMC, núm. 1); *A Betlem*, cançoneta a una veu i acompanyament d'orgue, de J. Rial i mossèn Cinto Verdaguer (RMC, núm. 24); *Convit de Jesús i Confessió*, dels mateixos autors (RMC, núm. 31); *Missa en si bemoll, Missa de Gloria, Christus factus est, Improperia*, de D. Mas i Serracant (RMC, núm. 33); *Violetas* (cançons de primavera), de Joan Lamote de Grignon (RMC, núm. 36); *Cançons = Lieder = Chansons*, de Joan Manen (RMC, núm. 37); *Hesperia*, poema líric en un acte, de Joan Lamote de Grignon (RMC, núm. 38); *Cuentos líricos*, d'Eduard López Chávarri (RMC, núm. 43); *Les aranyes*, cançó catalana, de J. Sancho Marraco (RMC, núm. 48); *La puntaire de la costa*, de J. Saperas (RMC, núm. 48); *Villancico de salón a coro, solos y piano*, de Nemesio Otaño (RMC, núm. 52); *Flors d'escardot*, de Carme Karr (RMC, núm. 56); *Flors*, melodies místiques, de Josep Civil (RMC, núm. 56); *Seville, Suite pittoresque; Sonate romantique*, de Joaquín Turina (RMC, núm. 88); *Cançoner selecte* (vol. vi), de Gabriel Fauré, traducció de Joaquim Pena (RMC, núm. 94); *Scènes d'enfants*, de Frederic Mompou (RMC, núm. 221-222); *Catalanesques*, de Lluís Millet (RMC, núm. 236); *Escenes catalanes*, de Jaume Pahissa (RMC, núm. 236); *Cançó i dansa*, de Frederic Mompou (RMC, núm. 236); *Vingt chants populaires espagnols*, de Joaquim Nin (RMC, núm. 250); *Cançó i dansa III*, de Frederic Mompou (RMC, núm. 277-278); *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols*, de Joaquim Nin (RMC, núm. 295); *Chansons populaires espagnoles pour quatre voix de femmes et piano*, de Joaquim Nin (RMC, núm. 295); *Danza ibérica, para piano*, de Joaquim Nin (RMC, núm. 295); *La «Missa del rRoser»*, de mossèn Romeu (RMC, núm. 296); *Saudades das selvas brasileiras* (piano), de Heitor Villa-Lobos (RMC, núm. 356); *Second recueil de mazurcas* (piano), d'Alexandre Tansman (RMC, núm. 356); *Cantos españoles del siglo xv, para coro mixto*, de Henri Collet (realització musical) (RMC, núm. 384).

12. *Musicalerías*, selecció d'articles escollits de crítica musical, de Felip Pedrell (RMC, núm. 34); *Idea del que foren musicalment el joglars, trobadors i ministrils en terres de parla provençal i catalana*, de Josep Rafel Carre-ras i Bulbena (RMC, núm. 60); *L'Oeuvre du Chansonnier Populaire de la Catalogne*, de Francesc Pujol (RMC,

1.1.3. Transcripció de cançons i melodies populars

Un dels objectius de la RMC era difondre cançons i músiques instrumentals populars recollides en treball de camp i transcrites pels mateixos recollectors.¹³ Lluís Millet, en el seu primer article, ja ho indica: «donar a conèixer mostres i fins colleccions senceres de cançons». L'Orfeó Català s'havia implicat del tot en aquesta tasca, com veurem en els apartats de les Festes de la Música Catalana i especialment en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, i per tant, la RMC va fer la funció, durant uns quants anys, de divulgar recerques que es feien ja en aquest sentit per músics vinculats al projecte endegat per Lluís Millet i Amadeu Vives, l'Orfeó Català, el qual anava molt més enllà de ser una activitat coral.

A aquesta activitat es dedicà especialment Joaquim Pecanins, el qual a través d'onze números de la revista ens ofereix un ventall de trenta-quatre cançons populars.¹⁴ L'activitat recollectora de Pecanins va molt més enllà del que es mostra a la RMC. Entre altres aspectes, col·laborà activament a les Festes de la Música Catalana, essent premiat en diferents convocatòries sobre reculls de cançons populars.¹⁵ També és molt important l'aportació que fa Antoni Insenser sobre els balls, les danses i les comparses d'el Penedès (o del «Penadès», tal com escriu ell).¹⁶ Anys més tard, tot el material valuós aportat per Insenser es va publicar en un volum a part, en el qual es

núm. 279-280); *La Confraria de Músics de Barcelona*, de Francesc Baldelló (RMC, núm. 299); *La tonadilla escénica*, de Josep Subirà, ressenya feta per F. Lliurat (RMC, núm. 352); *Educació musical*, de Joan Llongueras (RMC, núm. 45); *La música en las escuelas vascas*, de José Antonio de Donostia (RMC, núm. 364); *La música, el cant i l'escola*, de Manuel Borgunyó (RMC, núm. 372).

13. En aquella època no hi havia encara aparells de reproducció sonora (fonògrafs, magnetòfons, etc.) i, per tant, la transcripció de la melodia s'havia de fer al dictat. Per això els recollectors de cançons eren a la vegada músics ben formats.

14. Vegeu RMC, núm. 23: *L'escolta*, Margarida de Castellerçol i Rosa del Folló; núm. 24: *El soldat*, *El sastre*, *La font de Lluçà* i *Els presos de Vallcebre*; núm. 25: *Joan de la Pobla*, *El Pla de Tarragona*, *Collserola* i *Agna Maria*; núm. 27: *Teresa*, *Sileta* i *Angeleta*; núm. 40: *Caterina*, *La Sirena*, *Dallaires* i *Mariagna*; núm. 41: *Fum, fum, fum* i *Cançó de l'infant*; núm. 42: *Cap a Betlem caminem*, *Estrella guiadora* i *Ball rodó*; núm. 49: *La cinta daurada*, *La del pagès* i *Els quintos catalans*; núm. 134: *El festeig* i *Els miquelets de França*; núm. 139: *Gra de civada* i *Els fadrins de Prats*; núm. 141: *L'oració*, *Jesús* i *La mare-madrastra*.

15. Per a més informació vegeu Glòria BALLÚS I CASÒLIVA, «La recerca d'un cançoner popular a Manresa», *Dovella*, núm. 95 (2008).

16. Vegeu RMC, núm. 6: *Ball pla*, *Bolangeria* i *Xirongu*; núm. 7: *Ball de bastons*: *La dragona*, *Lo rotllet*, *L'airosa*, *La pavana* i *La moixiganga*; núm. 8: *Ball de cercolets*, *Ball de pastorets* i *Ball de gitanes*; núm. 9: *Ball de panderetes*, *Ball de figuetaires* i *Ball de cotonines*; núm. 11: *El drac* i *L'àliga*; núm. 12: *Els Xiquets de Valls* (*Arribada*, *Castells*, *Proces-*

va tenir en compte tant el que havia enviat a la RMC com altres aspectes que hi havia al manuscrit original.¹⁷ Cal remarcar la gran aportació d'aquest músic folklorista, ja que serà la base a partir de la qual es faran altres estudis penedesencs. De manera semblant, el músic igualadí Gabriel Castellà i Raich oferirà a través de tres números unes transcripcions musicals de les comparses i els balls populars de la seva ciutat.¹⁸ També es té en compte el repertori popular religiós, el qual mereixerà una atenció especial per part de mossèn Lluís Romeu a través de quatre números.¹⁹ A altres zones dels països de parla catalana, hi trobem les melodies transcrits per Eduard López Chavarrri: *Lo ball dens Nanos*²⁰ i, especialment, les *Cançons de batre de València*, les quals anomena «la cançó del sol».²¹ Altres aportacions en el sentit que ens ocupa són les següents: Francesc Pujol, balls populars catalans: *Dansa i Ball del ciri de Castellterçol* (RMC, núm. 3); Eudald Lliurat, *La vella maridada* («A Sant Pau n'hi ha una vella»), cançó popular recollida a Ripoll (RMC, núm. 177); Lluís B. Nadal, balls populars catalans: *Ballet, Ball Cerdà i Esquerrana* (RMC, núm. 4); *Nadala antiga*, partitura enviada per mossèn Martí Jampy, vicari de Prades del Conflent (RMC, núm. 48); *La Verge del Coral*, cançó popular harmonitzada per Francesc Alió (RMC, núm. 55); *Un divino vuy cantar* («L'oració de l'hort»), lletra i tonada recollida a Arbúcies, harmonització de mossèn Fabre, mestre de capella de la catedral de Perpinyà (RMC, núm. 63). Finalment, cal tenir en compte la gran quantitat de cançons de Nadal presentades per Joan Llongueras en els seus articles, que tenen com a títol comú: *Els cants de la Nativitat* (RMC, núm. 167, 168, 169,

só i Pilar al balcò); núm. 13: *Els diables*; núm. 15: Quadres històrics: *Ball de Sant Julià, Ball de moros i cristians*; núm. 16: *Ball d'en Serrallonga, La passada, Ball de malcatsats, Els gegants i La mulassa*.

17. Antoni INSENER I BERTRAN, *El Penedès, balls, danses i comparses*, Vilafranca del Penedès, Ajuntament de Vilafranca, Comissió de Cultura, Administradors Festa Major, 1982, col·l. «Quaderns d'Aportació Cultural», núm. 793.

18. Vegeu RMC, núm. 20: *Ball de cercolets, Ball de nanos i Ball de pastorets*; núm. 21: *Xiquets de Valls*; núm. 22: *La moixiganga i La patera*.

19. Vegeu RMC, núm. 135: *Goigs a la Verge de la Pietat* (Viladrau), *Cobles al Sant Crist* (Viladrau) i *Goigs de Sant Salvador* (Súria); núm. 136: *Goigs del Roser* (Quaresma), *Goigs del Roser* (variant dels de Quaresma, tots dos de Viladrau) i *Goigs a la Verge del Coll*; núm. 140: *Goigs de l'Estany, Invocació a Sant Roc* (Folgueroles), *Goigs de Castellterçol*, *Goigs de la capella d'Úxols* (Castellterçol); núm. 149: *Goigs de Sant Salvador d'Ardèvol*, *Goigs de Sant Jaume de Castellallat*, *Goigs de la Mare de Déu de Falgars* i *Goigs del Santíssim Sacrament* (en aquesta entrega de cançons religioses també hi va intervenir mossèn Josep Claveras).

20. RMC, núm. 44.

21. RMC, núm. 60.

179, 180, 184-185, 186-187 i 188-192). A partir de tot aquest repertori, Joan Llongueras va publicar els seus reculls sobra les cançons de Nadal.²²

1.1.4. Les Festes de la Música Catalana i altres premis

1.1.4.1. Les Festes de la Música Catalana

La *Revista Musical Catalana*, com a portaveu de les activitats i inquietuds que es vivien en el si de l'Orfeó Català, es va fer ressò de la celebració de les anomenades Festes de la Música Catalana. Era el mitjà de difusió de les seves convocatòries, dels veredictes i de les obres premiades. Se'n varen celebrar nou durant els anys 1904, 1905, 1906, 1908, 1911, 1915, 1917, 1920 i 1922:

Si bé és cert —tal com diu Josep Crivillé— que els fets polítics ocasionats per la Dictadura de Miguel Primo de Ribera (1923) obstaculitzaren la seva continuïtat a partir de la darrera data de celebració, s'ha de tenir present, pel que pertoca a les accions que la Festa de la Música tenia respecte a la recollida de cançó tradicional, que per aquells dies ja s'havien iniciat les tasques de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922), i aquesta magna acció volia aglutinar tots els esforços similars que anteriorment a ella s'havien dut a terme.²³

Aquestes festes es feien a imitació dels jocs florals literaris, els quals havien tingut tan bona acollida a Barcelona des del 1859 i, a més, s'hi va intentar reproduir un protocol molt semblant a l'hora de fer el lliurament de premis: reina de la festa, president d'honor, discurs inaugural fet per una personalitat de prestigi, lectura de la memòria, discurs de gràcies i, finalment, el repartiment d'uns premis solvents que justificuessin la gran gala d'aquell dia, premis apadrinats per institucions culturals i polítiques de Barcelona que en aquells moments es trobaven en primera línia d'actu-

22. Joan LLONGUERAS, *Les cançons de Nadal* (vegeu RMC, núm. 287-288; i del mateix autor, *Cançoner popular de Nada*, RMC, núm. 348).

23. Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ, «L'Orfeó Català i les Festes de la Música Catalana», a *El cançoner popular català (1841-1936)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2005, p. 56-57, catàleg de l'exposició.

alitat.²⁴ D'altra banda, aquesta efemèride, organitzada per l'Orfeó Català, donava resposta a dues de les tres inquietuds o objectius que van conduir a la creació d'aquesta institució: «Ser el camí per als compositors que volguessin donar a formacions de veus humanes les seves produccions, i servir la cançó tradicional mitjançant la seva interpretació.»²⁵ Calia, per tant, ajudar la recerca de cançons tradicionals a través d'uns suports econòmics (premis) i a la vegada estimular la creació de noves composicions tant vocals com instrumentals a partir del llegat musical popular (cançons, danses i música instrumental). Per tal de poder interpretar coralment les cançons populars, era important que els compositors del moment valoressin el fet d'harmonitzar-les. És el que ja havia dit Millet en el primer número de la RMC: que «el bon empelt de la cançó de la terra dongui fesomia ben pròpia a l'actual jove generació musical».²⁶ Les Festes de la Música Catalana representen un projecte de gran abast, ambicions, fins i tot engrescador, en el sentit de cercar un llenguatge musical propi i identificatiu de Catalunya —tal com serà també d'immensa l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a partir del 1922.

A la RMC, s'hi va anunciar sempre el cartell de premis signat pel president de l'Orfeó Català, Joaquim Cabot i Rovira, i pels diferents secretaris de la institució (Lluís B. Nadal, Manuel Rocamora i Pasqual Boada),²⁷ així com la relació de les composicions que s'hi presentaven²⁸ i els veredictes respectius.²⁹ Així mateix, hi ha un article de presentació de les Festes de la Música Catalana signat per Josep M. Folch i Torres³⁰ i també s'hi publiquen els discursos dels presidents honorífics: Felip Pedrell,³¹ Antoni Nicolau,³² Claudi Martínez Imbert,³³ Joan Manen³⁴ i Lluís Romeu;³⁵ les memòries dels

24. Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ, «L'Orfeó Català i les Festes de la Música Catalana», a *El cançoner...*, 2005, p. 56.

25. Nota sobre aquest text fundacional.

26. Lluís MILLET, «Per què?», RMC, núm. 1 (gener 1904).

27. RMC, núm. 2 (1904), 12 (1905), 23 (1906), 35 (1907), 66 (1910), 131 (1914), 145 (1916) [el concurs d'aquest any va ser dedicat exclusivament a la cançó popular, en la celebració del 25è aniversari de l'Orfeó Català], 182-183 (1919) i 212 (1921).

28. RMC, núm. 4, 5, 15, 26, 73, 216 i 218.

29. RMC, núm. 6, 28, 43, 76-77, 193 a 197 i 220-222.

30. RMC, núm. 7 i 17 (aquí hi escriu un editorial de la revista).

31. RMC, núm. 18.

32. RMC, núm. 30 i 53.

33. RMC, núm. 85.

34. RMC, núm. 143.

35. RMC, núm. 198-201.

diferents concursos llegides pel secretari de la Festa de la Música, el qual va ser Lluís Millet, la primera vegada,³⁶ i la resta, Francesc Pujol,³⁷ i els discursos de gràcies fets per Joaquim Cabot i Rovira³⁸ i per Eduard López Chávarri.³⁹ Hi ha, a més, ressenyes de les Festes⁴⁰ i notícies vinculades a reculls de ballets i danses populars catalanes, així com de cançons i tonades tradicionals.⁴¹

L'impacte d'aquestes Festes de la Música es va fer sentir en altres indrets dels Països Catalans i més enllà de les nostres fronteres, i serví de model per a organitzar-ne de semblants. Així, doncs, es va celebrar la Festa de la Música de Mallorca, en el cartell de premis de la qual n'hi havia un de 250 ptes. a la col·lecció de cançons populars de Mallorca més important, i un altre per a ballets populars de la mateixa illa (RMC, núm. 258-262, juny-octubre 1925). El veredictes va sortir publicat un any després (RMC, núm. 269-271, maig-juliol 1926). Només se'n va fer una edició.

De la mateixa manera, es va organitzar un festival de música occitana i catalana a Tolosa del Llenguadoc (RMC, núm. 223, juliol 1922).

1.1.4.2. Altres premis

Al número 188-192 de la RMC, d'agost-desembre de 1919, hi apareix un article del patrici Rafael Patxot i Jubert sobre el seu pare, Eusebi Patxot i Llagostera, on fa una evocació de la biografia d'aquest últim. Aquest article significarà l'entrada a escena del seu autor en l'àmbit musical de l'Orfeó Català. És un personatge que esdevindrà un gran mecenes de la cultura catalana, gràcies al qual s'engegaran projectes importantíssims, com ara l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya,⁴² l'Estudi de la Masia Catalana,⁴³ la publicació de les cròniques catalanes,⁴⁴ el Premi als Jocs Florals (1921) al

36. RMC, núm. 30.

37. RMC, núm. 53, 85, 143 i 198-201.

38. RMC, núm. 30 i 53.

39. RMC, núm. 85.

40. RMC, núm. 29, 82, 85 i 159.

41. RMC, núm. 156 i 159.

42. Arxiu dipositat des del 1991 al monestir de Montserrat, el qual n'ha esdevingut propietari a tots els efectes.

43. Arxiu dipositat al Centre Excursionista de Catalunya.

44. Només es va publicar la *Gesta comitum Barcinonensium* per manca de temps.

millor llibre de prosa literària escrit en català,⁴⁵ els estudis meteorològics, etc.⁴⁶ Pel que fa a la música, a més, institueix uns premis de composició a fi d'estimular la creativitat en molts i variats gèneres musicals, entre els quals no hi manquen, per exemple, les glosses de cançons o ballets populars,⁴⁷ ni les cançons populars catalanes harmonitzades per a cor mixt.⁴⁸ Aquests premis porten, l'un, el nom del seu pare: Premi Musical Eusebi Patxot i Llagostera, del qual es fa la proclamació i es dicta el reglament ja al mateix núm. 188-192 de la revista; i l'altre porta el nom de la seva cunyada: Premi Literari de la Fundació Concepció Rabell i Cibils Vda. Romaguera, i se'n dona notícia un any més tard.⁴⁹

Els concursants havien d'ésser fills de terres de llengua catalana o tenir-hi un mínim de deu anys de residència. D'entre els guanyadors dels premis, recordem Eduard Toldrà, el jesuïta Antoni Massana, Joan Llongueras, Vicenç M. de Gibert, Manuel Blancafort i Joaquim Serra.⁵⁰

Del Premi Eusebi Patxot i Llagostera se'n varen fer vuit edicions i dels concursos musicals de la Fundació Concepció Rabell i Cibils se'n varen fer catorze. D'altra banda, es va arribar a anunciar el cartell corresponent a la quinzena edició, el 1936, però les circumstàncies de guerra n'impediren la realització.⁵¹

El novembre del 1921, a la RMC (núm. 215), Antoni M. Marcet, abat de Montserrat, va presentar la convocatòria d'un concurs musical per a la composició d'una salve montserratina, el veredictes del qual es va notificar a la RMC del gener del 1922 (núm. 217).⁵²

45. Era un premi bianual d'obres ja publicades. Com a autors premiats hi trobem, entre d'altres, Prudenci Bertrana, Josep Roig i Raventós, Llorenç Ribes, Carles Riba, Joan Puig i Ferrater, Josep M. Milla-Raurell, Lluís Nicolau d'Olwer i Josep Pla.

46. Per a més informació vegeu JOAQUIM MALUQUER I SOSTRES, *Rafael Patxot i Jubert, mecenes i científic*, Barcelona, Pòrtic, 1994.

47. RMC, núm. 204 (1920).

48. RMC, núm. 294 (1928).

49. RMC, núm. 193 a 197 (1920).

50. JOAQUIM MALUQUER I SOSTRES, *Rafael Patxot i Jubert, mecenes i científic*, Barcelona, Pòrtic, 1994, p. 52.

51. A la RMC hi ha una informació puntual, any rere any, de les convocatòries d'aquests premis, dels seus cartells, de com arribaven les composicions i dels veredictes corresponents.

52. «Premi de 200 pessetes en metàl·lic; o una estàtua de la Madona de Montserrat. S'adjudica a la

Finalment, l'any 1925 (RMC, núm. 263-264) hi ha la convocatòria d'un primer concurs per a l'adjudicació del Premi Sant Jordi (1926). El cartell és el següent:

La millor sardana per a cobla / La millor sardana per a dues cobles / La millor sardana «lliure» per a gran orquestra / La millor glossa, per a cobla, d'una cançó popular catalana / La millor glossa, per a cobla, d'una tonada de ballet popular català.

1.1.5. L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) és el projecte més gran i ambiciós que hi ha hagut a Catalunya i, per extensió, als Països Catalans, de recollecció de la cançó tradicional, la música instrumental popular i el llegendari. Es va fer sota el mecenatge de Rafael Patxot i Jubert i en la seva realització va aplegar els musicòlegs, lingüistes i folkloristes més reconeguts del moment. El projecte es va iniciar l'any 1921 i es va donar oficialment per acabat l'any 1936 a causa de les circumstàncies de la Guerra Civil. Rafael Patxot va confiar l'organització d'aquesta empresa als músics de l'Orfeó Català; concretament, Francesc Pujol en fou el director, però jurídicament i econòmicament depenia de la Fundació Concepció Rabell i Cibils Vda. Romaguera. L'àmbit geogràfic d'acció d'aquest projecte va abastar totes les terres de parla catalana, des del Rosselló fins a Alacant, passant pel Principat de Catalunya, l'Alguer (illa de Sardenya) i les Illes Balears. Fou la culminació de moltes de les empreses de recollecció d'aquest patrimoni musical que s'havien dut a terme des del 1841, a les quals l'Orfeó Català, amb les seves Festes de la Música Catalana, havia contribuït especialment. Els materials de què consta aquest arxiu procedeixen de tres fonts: els cooperadors, els concursos i les missions de camp. El conjunt de tots aquests materials constitueix un corpus de 158.000 documents,⁵³ que, després de patir moltes vicissituds—entre elles l'estada de prop de quaranta anys a Suïssa—, varen tornar de manera gradual a Catalunya a partir del 1991 i varen ser dipositats al monestir de Montserrat.

composició núm. 10, que porta el lema: *Guiáu-nos cap al Cel*. Es concedeix un segon premi de 150 pessetes a la composició núm. 14, lema: *A la Patrona nostra* amb el subtítol *Causa nostrae laetitiae ora pro nobis*.

53. Després de l'arribada des de Suïssa, durant l'any 2008, dels darrers materials del Fons Patxot—especialment del llegendari—, encara no digitalitzats, es pot especular que hi ha un nombre aproximat de dos-cents mil documents.

La primera deixa va ser la més voluminosa i important, però fins al 2008 l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya ha anat rebent un degoteig de donacions per part de la família Patxot.⁵⁴

La *Revista Musical Catalana* es va fer ressò de tot aquest projecte i regularment donava notícia de com es desenvolupava. L'any 1921 (RMC, núm. 215) Rafael Patxot i Jubert hi publica un primer article amb el títol «El Cançoner Popular de Catalunya», que és una crida a iniciar aquesta gran recerca, crida que és contestada per Lluís Millet acceptant aquest repte, en el mateix número. A partir d'aquí, hi trobem aquestes aportacions:

- Crònica de la sessió inaugural de l'OCPC (RMC, núm. 217, gener 1922).
- Breu crònica de la comanda de tirar endavant el projecte de l'OCPC dins la memòria de 1921 (RMC, núm. 218, febrer 1922).
- Circular proclama de l'OCPC. Normes generals per a la recollida de cançons (RMC, núm. 218, febrer 1922).
- Concursos del Cançoner Popular de Catalunya:
 - a) Cartell de premis (RMC, núm. 220-222, abril-juny 1922). Llista de reculls presentats al concurs del 1922 (RMC, núm. 230, febrer 1923). Veredictes del concurs del 1922 (RMC, núm. 232-233, abril-maig 1923). Autors premiats en el concurs del 1922 (RMC, núm. 238, octubre 1923).
 - b) Cartell de premis (RMC, núm. 245-246, maig-juny 1924). Normes generals per a la recollida de cançons i de tota mena de música popular (ídem). Llista de reculls rebuts al concurs del 1924 (RMC, núm. 253, gener 1925). Veredictes del concurs del 1924 (RMC, núm. 256, abril 1925). Premi, número i títol dels reculls, nom i residència dels autors del concurs del 1924 (RMC, núm. 258-262, juny-octubre 1925).
- Missions de recerca. Crida a col·laborar en la recollecció (RMC, núm. 223, juliol 1922).
- Crònica dels primers resultats de les missions de recerca (RMC, núm. 225-226, setembre-octubre 1922).

54. Per a més informació vegeu els següents articles de Josep MASSOT I MUNTANER: «L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», a *El cançoner popular català (1841-1936)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2005; «L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, avui», a *Llengua & Literatura*, núm. 5 (1992-1993), p. 739-751, reprès al llibre *Semblances i comentaris*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 257-276; «Rafael Patxot i Jubert i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», a *Escriptors i erudits contemporanis: Quarta sèrie*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 107-137.

—Crònica del primer any del projecte. Memòria de l'any 1922 feta per Pasqual Boada (RMC, núm. 231, març 1923).

—Crònica de les tasques realitzades per l'OCPC (RMC, núm. 239, novembre 1923).

—Crònica del *regraciament* (sic) al donatiu Aguiló fet a l'OCPC.

—Memòria de l'any 1923 llegida per Pasqual Boada, on hi ha una referència important a l'OCPC (RMC, núm. 243, març 1924).

—Crònica de les missions de recerca de l'OCPC (RMC, núm. 251, novembre 1924).

—A la memòria de l'any 1924 llegida per Pasqual Boada hi ha un apartat dedicat a l'OCPC (RMC, núm. 255, març 1925).

—Presentació del volum I, fascicle I, de «Materials» de l'OCPC (RMC, núm. 272-273, agost-setembre 1926).

—Crònica de les missions de recerca del 1926 (RMC, núm. 275-276, novembre-desembre 1926).

—Crònica de les missions de recerca del 1927 (RMC, núm. 285-286, setembre-novembre 1927).

—Presentació en forma d'article del volum II de «Materials» de l'OCPC feta per Lluís Millet al llarg de tres números de la revista. En aquest volum hi ha estudis monogràfics de Francesc Pujol i de mossèn Francesc Baldelló (RMC, núm. 310, octubre 1929; RMC, núm. 311, novembre 1929; RMC, núm. 312, desembre 1929).

—Presentació en forma d'article del volum III de «Materials» de l'OCPC feta per Lluís Millet (RMC, núm. 333, setembre 1931).

—*Cançoner popular religiós de Catalunya*, notícia i crida a aportar materials feta per mossèn Francesc Baldelló (RMC, núm. 366, juny 1934).

—Missió de l'OCPC a les comarques de Ribes i de la Cerdanya. Memòria de camp feta per Joan Tomàs (RMC, núm. 384, desembre 1935).

—«L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», article de Francesc Pujol sobre les grans expectatives que hi havia en aquesta empresa (RMC, núm. 388, abril 1936).

1.1.6. Conferències, congressos, notícies i cròniques, concerts i homenatges

L'afany divulgador dels músics de l'Orfeó Català els portà a donar nombroses conferències sobre temes diversos relacionats amb la música, entre els quals no hi mancà la temàtica vinculada a la cançó tradicional i la música popular. També fou notable

la seva participació en congressos nacionals i internacionals a través de ponències i comunicacions. Aquí és on deixaven constància del nivell que havien assolit al nostre país els treballs de recerca etnomusicològica. Especialment importants són el III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia i el XV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània, que se celebraren simultàniament a Barcelona l'any 1936. Malauradament, la Guerra Civil havia d'acabar amb aquesta gran empenya i florida de realitzacions que tant la musicologia com l'etnomusicologia havien aconseguit al llarg de tants anys i esforços.

Per la seva banda, la RMC feia d'element aglutinador de totes aquestes inquietuds i anava publicant les conferències, els parlaments, les ponències i les comunicacions que es pronunciaven en diferents institucions del país. Era una manera de difondre aquells continguts i de donar fe de les activitats realitzades.

1.1.6.1. Conferències

Troblem la ressenya o el text de les següents conferències:

— En primer lloc, cal consignar la crònica d'un cicle de set conferències pronunciades per Felip Pedrell a Estudis Universitaris Catalans amb el títol: «Història musical i ètnica de la cançó popular» (RMC, núm. 63, abril 1909).

— «El cant del poble en les festes de l'Església», conferència llegida per Lluís Millet al Congrés de Litúrgia celebrat a Montserrat (RMC, núm. 140, agost 1915).

— «La cançó popular catalana», conferència que el mestre Lluís Millet donà a la Sala Mozart de Barcelona (RMC, núm. 168, desembre 1917).

— «De la nostra cançó popular», parlament llegit per Joan Llongueras a la primera audició pública de cançons populars catalanes a l'Ateneu Enciclopèdic Popular (RMC, núm. 184-185, abril-maig 1919).

— Parlament preliminar de Vicenç M. de Gibert a l'audició de cançons populars catalanes celebrada a l'Ateneu Enciclopèdic Popular (RMC, núm. 220-222, abril-juny 1922).

— «Concomitàncies de la cançó popular catalana amb la d'altres països», conferència donada per Josep Barberà a l'Orfeó Gracienc el 15 d'abril de l'any 1923 (una primera part es publicà el setembre del 1923, al núm. 237 de la RMC, i una segona part l'octubre del mateix any, al núm. 238).

— «La música i la intel·ligència i el popularisme en la música», conferència llegida per Francesc Pujol al Palau de la Música Catalana el 21 de maig de 1929, contestant a J. Farran i Mayoral (RMC, núm. 306, juny 1929).

— «La cançó popular basca», dins un curs de conferències musicals a la Universitat de Barcelona impartit pel pare José Antonio de Donostia. Notícia donada per Joan Salvat (RMC, núm. 313, gener 1930).

— «El vol d'una cançó», conferència donada per Francesc Pujol al Palau de la Música Catalana el 17 de novembre de 1929 amb la col·laboració d'Andreu Fornells de Sayós (soprano), Joan Sayós (baríton) i Joan Gibert Camins (pianista) (RMC, núm. 314, febrer 1930).⁵⁵

— «El sac de gemecs», crònica de la conferència donada per Joan Amades al Palau de la Música Catalana amb motiu de l'exposició sobre la cornamusa (RMC, núm. 336, desembre 1931).

— «La música en el nostre Renaixement», conferència llegida per Lluís Millet en la sessió que, organitzada per Palestra, va efectuar-se al Palau de la Música Catalana. Hi apareix la recerca del cançoner (RMC, núm. 356, agost 1933).

1.1.6.2. Congressos

Quant a la participació en congressos a la RMC, hi ha referenciats els següents parlaments, els quals tenen a veure amb la cançó popular o l'etnomusicologia:

— Crònica del Congrès Internacional de Cant Gregorià d'Estrasburg (RMC, núm. 19, juliol 1905).

— «El congrés litúrgic de Montserrat», per Vicenç M. de Gibert (RMC, núm. 140, agost 1915).

— «Conclusions musicals de la Secció de Gregorianisme i popularització litúrgica del Congrès Litúrgic de Montserrat» (RMC, núm. 140, agost 1915).⁵⁶

— «El centenari de Beethoven. La cançó popular i l'art coral a Catalunya», comunicacions llegides per Lluís Millet, Francesc Pujol i mossèn Higiní Anglès al Congrès Internacional d'Història de la Música de Viena (RMC, núm. 281-284, maig-agost 1927).

55. La importància i l'extensió d'aquesta conferència foren grans, i per això se'n va fer la reproducció a la *Revista* al llarg de sis números del mateix any 1930: núm. 315 (març), núm. 316 (abril), núm. 317 (maig), núm. 319 (juliol) i núm. 321 (setembre).

56. He seleccionat la notícia d'aquest Congrès Litúrgic perquè dedicà una atenció especial al cant popular religiós (vegeu a l'apartat anterior la referència de la conferència de Lluís Millet en aquest congrés).

— Una atenció especial es mereix la celebració a Barcelona del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia. La RMC hi dedica els següents espais:

- a) Notícia de la propera celebració d'aquest congrés, així com del XIV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània (RMC, núm. 385, gener 1936).
- b) Anunci del contingut d'aquest congrés (RMC, núm. 386, febrer 1936).
- c) «El pròxim Congrés de Musicologia», article de Francesc Pujol (RMC, núm. 387, març 1936).
- d) Anunci de les dates del III Congrés de la SIM: Barcelona, 18-25 d'abril de 1936.
- e) Noves comunicacions del III Congrés Internacional de Musicologia de Barcelona (RMC, núm. 388, abril 1936).
- f) Article crònica de Joan Salvat sobre el desenvolupament del III Congrés Internacional de Musicologia de Barcelona (RMC, núm. 389, maig 1936).

1.1.6.3. Notícies i cròniques

— «El comte Arnau» (Maragall/Pedrell), notícia sobre aquesta obra amb motiu del Festival Líric Popular (RMC, núm. 3, març 1904).

— Recital de cançons originals dels compositors Cumellas i Gibert. Crònica del recital (RMC, núm. 32).

— Crònica de la visita de la rondalla gallega «Airinhos da miña terra» (RMC, núm. 42).

— Crònica d'una festa de balls populars (RMC, núm. 62).

— «L'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya», notícia amb motiu de rebre el primer plec d'«Estudis i Materials» (RMC, núm. 164-165, agost-setembre 1917).

— Crònica de la primera audició pública de cançons populars catalanes organitzada per l'Esbart Folkloric de l'Ateneu Enciclopèdic Popular en el si d'aquesta entitat (RMC, núm. 181-183, gener-març 1919).

— Crònica de la segona tanda (audició) de cançons populars recollides per l'Esbart Folkloric de l'Ateneu Enciclopèdic Popular, feta en el si d'aquesta entitat (RMC, núm. 184-185, abril-maig 1919).

— Crònica d'una sessió de cançó popular a l'Ateneu Enciclopèdic Popular (RMC, núm. 229, gener 1923).⁵⁷

57. L'Ateneu Enciclopèdic Popular fou una entitat molt sensible al fet de la cançó popular. Al

— Audició pública de cançons populars catalanes a l'Ateneu Enciclopèdic Popular. Ressenya de la que va comentar Apel·les Mestres, amb exemples musicals proposats per Joan Tomàs (RMC, núm. 255, març 1925).

— Notícia o nova no signada: «A propòsit del *Cancionero* d'en Pedrell» (RMC, núm. 236, agost 1923).

— Nova música catalana: «*El giravolt de maig* d'Eduard Toldrà», crònica de la seva estrena feta per Lluís Millet (RMC, núm. 299, novembre 1928).

— Notícia sobre el curset de cançons populars catalanes impartit pel mestre Ezequiel Martín a l'Ateneu Enciclopèdic Popular (RMC, núm. 328, abril 1931).

— Exposició iconogràfica sobre la cornamusa (sac de gemecs) al vestíbul de l'Orfeó Català. Crònica de la inauguració i de la valoració popular (RMC, núm. 336, desembre 1931).

1.1.6.4. Concerts i homenatges

Un dels objectius de la creació de l'Orfeó Català, com ja s'ha dit, va ser interpretar coralment la cançó tradicional catalana, aquella cançó que abans havia estat objecte de recerca de camp i motiu de creació i harmonització per part dels compositors estimulats per les Festes de la Música Catalana. Per tant, com a finalitat última, aquestes cançons havien de ser interpretades i donades a conèixer a una societat cada cop més amarada de sentit identificatiu nacional, s'havien de tornar al poble. Així ho féu l'Orfeó Català i totes les entitats corals que, a imitació d'aquesta, es crearen a tot el territori català.

A la RMC hi ha molta informació sobre el concerts que feia l'Orfeó Català i la relació que es mantenia amb el moviment orfeònic. Però, davant la impossibilitat de parlar de tots els concerts —no és l'objectiu d'aquest article—, crec que si més no s'ha de fer referència a un que, des del seu inici, es convertirà en emblemàtic: el concert del dia de Sant Esteve, que tindrà durant uns anys el seu desdoblament amb el de Cap d'Any. Serà —i de fet encara és— una ocasió per a interpretar i donar a conèixer especialment el repertori popular català nadalenc amb noves harmonitzacions. La

butlletí de la secció d'excursions, si més no, des del 1917, s'hi publicava una cançó popular acompanyada d'una il·lustració. Per les sessions d'audició de cançó popular hi passaren insignes mestres vinculats o no a l'Orfeó Català. Entre ells cal assenyalar especialment el mestre Joan Tomàs.

RMC dona una informació especial sobre aquests concerts, des del seu inici,⁵⁸ com si realment aquests concerts fossin un moment significatiu de la vida de l'Orfeó Català, un retrobament emotiu amb el seu públic compartint l'alegria íntima de les festes nadalenques.

La RMC també dedica números i articles a homenatjar compositors tant catalans com de fora amb motiu d'aniversaris o de defuncions, els quals han significat una aportació especial a la història de la música. Quant a músics catalans, hi trobem els següents homenatges:

- A Felip Pedrell:
 - «El mestre Pedrell. En els vuitanta anys de la seva vida. L'homenatge somniat», per Vicenç M. de Gibert. Hi ha una ressenya de la seva obra literària (RMC, núm. 208-210, abril-juny 1921).
 - «Homenatge del mestre Pedrell a Tortosa», crònica (RMC, núm. 95).
 - Número sencer d'homenatge a Felip Pedrell amb motiu de la seva mort (RMC, núm. 225-226).
- A Enric Morera: RMC, núm. 215 (novembre 1921).⁵⁹
- A Josep Ventura: «Un monument per en Josep Ventura», notícia i propaganda per a subscriure's (RMC, núm. 227).

1.2. Comentari final sobre la primera època

És evident que l'etnomusicologia, i tot el que representa, té un pes important en aquesta primera època de la RMC. A redós d'aquesta publicació s'hi van aplegant o simplement van apareixent, amb més o menys intensitat, tota una generació de músicòlegs i etnomusicòlegs, els quals seran punts de referència importants per a les generacions de postguerra i del darrer terç del segle xx. Tenim el cas de Felip Pedrell, que esdevingué mestre de mestres, amb una presència notable i decisiva en els primers anys de recorregut de la RMC. Aquesta serà la plataforma per donar a conèixer

58. La primera notícia d'aquest concert apareix a la RMC el gener del 1929 (núm. 301). El primer concert de Sant Esteve, per tant, se celebrà el desembre del 1928.

59. Enric Morera no era un músic de l'Orfeó Català, més aviat es trobava en la posició contrària, amb una actitud política més a l'esquerra de Lluís Millet. De tota manera, la *Revista*, i per tant, també Lluís Millet, valorava molt l'aportació que Morera havia fet amb les seves composicions corals (sardanes, especialment), on cercava una veritable identificació i llenguatge nacionals.

els seus estudis sobre els músics catalans antics (del segle XVI al XVIII), com també ho serà per difondre les seves obres, tant teòriques o de recerca (com és el cas del *Cancionero*) com de divulgació del seu pensament (conferències). D'altra banda, Lluís Millet és omnipresent en tot aquest període de la revista, és l'ànima del projecte, el «visionari» de l'empresa global, i, per tant, fa també la seva aportació en l'àmbit de la musicologia i de l'etnomusicologia (articles, ressenyes, conferències, congressos, etc.); és com el qui empeny a participar-hi però també polemitza amb altres mentalitats diferents de la seva. Així mateix, hi ha un personatge importantíssim que a causa de la seva discreció pot semblar de poc relleu: Francesc Pujol, el qual, més enllà de les seves tasques directives, és el cervell (o el cap endreçat) d'una gran part de les activitats que es duen a terme des de l'Orfeó Català. En el terreny de la musicologia és el qui dona la mida de l'excel·lència, serà el director de l'OCPC i és l'home de confiança de Rafael Patxot. Ell també participa en aquest gran projecte, ni que sigui transcrivint documents musicals dipositats a l'oficina de l'OCPC. La seva aportació en articles, conferències i presència a congressos és decisiva. És d'aquelles figures que, com més temps passa i més es coneix en profunditat la seva «obra», més es valora. Creiem que encara no se li ha fet la justícia històrica que es mereix. Altres músics que destaquen per la seva aportació etnomusicològica o per les seves activitats són: Joan Llongueras, que més enllà de la seva dedicació a la pedagogia i rítmica musicals farà també una incursió en el cançoner popular, especialment en el repertori nadalenc; Francesc Baldelló, el qual investigará sobre la música dels nostres romanços però també posará atenció en el cant popular religiós; Josep Subirà, que des de Madrid farà una aportació constant a la RMC no solament com a corresponsal sinó també com a estudiós de la presència catalana dins el conjunt de la música hispànica; Eduard López Chávarri, que és el representant qualificat i prestigiós del País Valencià a la RMC, les composicions del qual estan amarades de l'arrel popular que ell coneixia en profunditat. Així mateix, fan aportacions Mn. Lluís Romeu, Joaquim Pecanins, Antoni Insenser, Gabriel Castellà i Raich, Vicenç Maria de Gibert, Joan Salvat, Josep Cumellas i Ribó, José Antonio de Donostia, Henri Collet, Josep Barberà, Joan Tomàs, Mn. Higiní Anglès i Ezequiel Martín. Finalment, també els folkloristes o etnòlegs Joan Amades (amb la seva aportació sobre l'instrument popular de la cornamusa o sac de gemecs) i Rossend Serra i Pagès, el qual aporta el punt de vista de la importància dels cançoners comarcals i locals.

Hi ha, no gensmenys, una evolució de l'estètica musical nacionalista. Es tenen en compte i s'analitzen d'entrada els punts de vista de l'anomenat *primer nacionalisme musical*, d'obediència romàntica: Chopin, Liszt, Smetana, Pedrell i els seus deixebles (Albé-

niz, Granados...), Morera, Alió, etc., per arribar, a través de les Festes de la Música Catalana amb els seus premis i també des dels paràmetres teòrics de l'OCPC, a una nova visió estètica i musicològica que tant vincula l'arrel popular com els nous llenguatges musicals vinguts d'Europa. Els postulats, quant a la recerca, de Bela Bartók i Zoltan Kodaly aporten, finalment i de manera indirecta, una nova mirada envers l'etnomusicologia.

2. La represa

Tal com ara s'autodefineix la publicació al web del Palau de la Música Catalana (<http://www.palaumusica.org/ElPalau/RevistaMusicalCatalana>), la *Revista Musical Catalana* (entre el novembre del 1990 i l'abril del 2006, *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*) és una publicació mensual en llengua catalana amb continguts referents a la música clàssica en tota la seva extensió: música simfònica, coral i òpera —que dedica una atenció especial a la producció musical de compositors catalans—, i amb informacions sobre ballet, jazz, festivals musicals i música popular i tradicional. La informació es tradueix en reportatges, entrevistes, crítiques, articles i monogràfics especials en cada número, tot copsant l'actualitat musical a Catalunya i, eventualment, en altres focus d'interès rellevant per a la música clàssica. Tota la informació s'ofereix de manera entenedora per al gran públic lector.

Atès aquest caràcter generalista, amb un èmfasi especial en la música clàssica, hom constata que, de les aportacions etnomusicològiques de la *Revista*, n'hi ha menys que tenen un caràcter especialitzat i, doncs, hi predominen els articles de divulgació. Tanmateix, el fet que la *Revista* compti amb un ampli ventall de col·laboradors i que esdevingui una eina pedagògica útil, atès el caràcter divulgatiu de molts dels monogràfics publicats, ha fet que l'etnomusicologia hi hagi tingut cabuda. Ara per ara, aquesta publicació és l'única del seu gènere en llengua catalana, però la florida de publicacions periòdiques especialitzades ha possibilitat que les aportacions etnomusicològiques es trobin esparses en altres fonts hemerogràfiques.

La *Revista Musical Catalana* reneix l'any 1984 (hereva de la primera època del butlletí de l'Orfeó Català, que es publicà entre el 1904 i el 1936). Aquesta segona etapa comprèn fins ara tres èpoques noves i diferents: la segona època, editada pel Consorci del Palau de la Música Catalana, donà pas a la tercera època el novembre del 1990 en associar-se amb l'emissora Catalunya Música, fins a l'abril del 2006. Després d'aquesta

fructífera col·laboració, que va durar setze anys, el maig del 2006 es recupera la capçalera original, *Revista Musical Catalana*, tot donant pas a la quarta època i a una nova imatge. L'any 2004 se celebrà el vintè aniversari de la publicació i es commemorà el centenari de la primera època. També, des del 2006, la *Revista* publica, en una separata indissociable de la resta però amb paginació diferent, la revista de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC).

2.1. *Segona època (1984-1990): la represa de la Revista Musical Catalana*

2.1.1. Balanços i reivindicacions

La *Revista* publica a l'inici del 1986 un ampli dossier intitulat «Etnomusicologia», que és, de fet, la primera aportació significativa a aquest àmbit, amb articles de Josep Crivillé, Mihály Ittzés, Jaume Ayats, Pere Artís i Santi Riera.⁶⁰ A l'article introductori, el professor Crivillé, després de fer referència a conceptes generals i d'un repàs a l'evolució d'aquesta ciència, es dol de l'acció inconclusa de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i planteja la necessitat de constituir a Catalunya allò que en altres centres de cultura importants del món ja tenen: un departament que, amb miraments musicològics científics i museològics, en salvaguardi i n'estudiï el passat sonor mitjançant la recopilació, l'arxiu, l'estudi i l'edició discogràfica d'aquells documents de cultura:

Seria bo que la nostra Administració nacional prengué la iniciativa de potenciar i facilitar el treball de recollecció d'aquells materials que encara sigui possible de salvar. Ben aviat seran perduts inexorablement. En aquest sentit, s'imposa un arxiu fonogràfic d'amplis miraments museològics i científics. [...]

Esperem que aviat sigui factible de poder-ne conjuminar els esforços, les voluntats i coneixements, i que tant les persones com les institucions nostres, de mostrada sensibilitat per a tots els fets d'identitat cultural i ètnica, siguin amatents a aquest toc d'alerta.

Una altra de les primeres visions panoràmiques, que coincideix amb Crivillé sobre l'estat de la qüestió de les recerques etnomusicològiques als Països Catalans, és la

60. Vegeu el dossier temàtic «Etnomusicologia», RMC, núm. 15 (gener 1986), p. 12-39.

que la *Revista* publica a mitjan del mateix any 1986, a cura de Gabriel Ferré, Salvador Rebés i Isabel Ruiz, que fan un repàs dels treballs de recopilació més recents i, alhora, fan una crida a la coordinació i a la dinamització:

En el futur, s'imposa la necessitat d'una coordinació dels actuals esforços dispersos pel que fa a la recopilació i la recerca. Es tracta, potser, de l'últim intent de recollecció en el qual cal atorgar una especial atenció a les zones encara no gens o poc estudiades. Aquest patrimoni musical i cultural nostre demana ésser arxivat i editat amb rigor i respecte. I el suport institucional ha de ser generós i responsable.

Però també és interessant que tots aquests materials no esdevinguin només documents museogràfics a catalogar i estudiar. La seva difusió i revitalització s'han de fer en casos factibles i amb criteris allunyats de la folklorització esterilitzant, nostàlgica i falsament espectacular. La potenciació de la realitat viva dels sonadors populars pot esdevenir un factor de dinamització cultural amb infinites possibilitats. Val la pena aprofitar el seu potencial desinhibidor i participatiu, identificatiu i alliberador.⁶¹

Hi ha plantejades, doncs, dues qüestions: d'una banda, la necessitat de recopilació, estudi i difusió del patrimoni etnomusicològic català, i d'altra banda, la recuperació i la potenciació de la realitat viva de la música associada a la festa i al ritual. I la veritat és que des de diverses iniciatives populars però també institucionals s'ha anat donant resposta a aquestes reivindicacions. Pel que fa a la primera qüestió, cal distingir les iniciatives que s'han dut a terme en l'àmbit del Principat de Catalunya, del País Valencià i a les Illes Balears. A Catalunya, la Fonoteca de Música Tradicional Catalana, dirigida pel professor Josep Crivillé, ha representat l'assoliment institucional de la necessitat de recopilació, estudi i divulgació del patrimoni etnomusicològic.⁶² Pel que fa al País Valencià, la col·lecció «Fonoteca de Materials (Recopilació Sonora de Música Tradicional Valenciana)», dirigida per Vicent Torrent, és una fita institucional atès que és un fons editat per la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana: des de l'any 1988, ha publicat, amb documents sonors i l'estudi corres-

61. Gabriel FERRÉ, Salvador REBÉS i Isabel RUIZ, «Cançó i música tradicionals als Països Catalans, avui», *RMC*, núm. 20 (juny 1986), p. 5-7.

62. Vegeu Josep CRIVILLÉ i Ramon VILAR, «La Fonoteca de Música Tradicional Catalana com a eina per conservar i difondre el patrimoni etnomusical», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 3 (juliol 1993), p. 80-87.

ponent, uns vint-i-un volums.⁶³ A les Illes Balears i les Pitiüses, en canvi, no ha quallat, malauradament, cap iniciativa oficial de recopilació i d'edició documentada.

Quant a la segona qüestió, una de les iniciatives revitalitzadores per a la incorporació de nous sonadors per als vells instruments és l'Aula de Música Tradicional i Popular (AMTP), que és un programa formatiu que té la intenció de fixar i unificar els criteris per a l'aprenentatge de la música tradicional i dels seus instruments. Els cursos de l'AMTP ofereixen les eines necessàries per a la formació artística i per al coneixement del context en el qual es desenvolupa la feina del músic. L'AMTP té centres a Barcelona, Figueres, Lleida, Tortosa i Vila-seca. Els alumnes obtenen els certificats d'instrumentista tradicional, mestre instrumentista tradicional i especialista atorgats pel Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. A més de la formació continuada, l'AMTP organitza tot un seguit d'activitats extraordinàries que pretenen donar a conèixer aspectes més concrets de la música tradicional i aprofundir-hi. Al País Valencià i a les Illes, la revitalització també ha estat significativa.⁶⁴

Un balanç de la nova situació generada per la posada en marxa d'iniciatives institucionals és el que descriu Josep Crivillé des de la *Revista de Catalunya* l'any 1988:

L'escassa discografia existent és marcada per finalitats divulgatives. Ultra l'interès dels pocs documents testimonials que es poden trobar editats, manca encara un tipus d'acció autènticament científica que ens aporti unes notícies més acadèmiques que no aquelles estereotipades pel mercat. [...] El Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular ha portat a terme diverses accions i programes de recerca. Pel que fa a l'interès etnomusicològic podem assenyalar el *Nomenclàtor de la dansa popular de Catalunya*, programa coordinat per Manuel Cubeles i Solé, i, de creació recent (octubre de 1987), la Fonoteca de Música Tradicional Catalana. L'equip que desenvolupa aquest programa és dirigit per mi mateix. Les principals motivacions d'aquesta iniciativa són la recollecció de documents sonors referits al nostre fet musical de vida secular i els popularitzats, la seva conservació museològica i la publicació dels enregistraments en edició seleccionada des de l'angle de la recerca etnomusicològica.⁶⁵

63. Vegeu-ne una ressenya, signada per Biel Ferré, intitulada «Edició de diverses peces del cant d'estil valencià», RMC, núm. 168 (octubre 1998), p. 58.

64. Vegeu també Biel Ferrer, «L'Aula de Sons de Reus: un bon exemple d'escola de música tradicional», RMC, núm. 217 (novembre 2002), p. 16.

65. Josep Crivillé i BARGALLÓ, «L'Etnomusicologia a Catalunya», *Revista de Catalunya*, núm. 21 (juliol-agost 1988), p. 79-90.

Feliçment, entre altres qüestions d'interès, la *Revista Musical Catalana* es farà ressò de les successives èpoques editorials de les dues empreses etnomusicològiques més importants dels Països Catalans: l'edició dels materials inèdits de l'Obra del Cançoner Popular⁶⁶ i la publicació dels volums de la Fonoteca de Música Tradicional Catalana.⁶⁷ El format habitual per a donar-ne notícia ha estat la ressenya.⁶⁸

2.1.2. Una perspectiva històrica

Un dels aspectes que la *Revista* ha tractat ha estat la gènesi i l'evolució històrica de l'etnomusicologia a casa nostra i per això, en dedicar un dossier monogràfic a la figura d'Higini Anglès, també es parla dels seus treballs en l'àmbit del folklore musical per tal de reconèixer el seu paper cabdal com a creador de l'etnomusicologia catalana.⁶⁹ Al-

66. L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya fou una institució fundada a Barcelona el 1922 gràcies a l'empenta econòmica i intel·lectual de diverses persones i institucions, per tal de recollir de manera exhaustiva les cançons i la música popular dels Països Catalans. Fruit dels treballs de recerca dels nombrosos investigadors que hi participaren, s'ha publicat la col·lecció «Materials», que aplega en diversos volums la informació recollida durant els anys de treball d'aquest grup de persones. Fins a l'arribada de la Guerra Civil espanyola i per mitjà de la Fundació Concepció Rabell i Cibils se n'havien publicat quatre volums (el tercer, dividit en dues parts) i el primer volum del *Diccionari de la dansa*. Posteriorment, ha estat Publicacions de l'Abadia de Montserrat, sota la direcció de Josep Massot i Muntaner, en col·laboració amb el Departament de Cultura, la institució que ha publicat la resta de volums existents fins ara. Vegeu <http://cultura.gencat.net/cpcptc/ridec/fixe/bibliolaltres2.htm>, i també Josep MASSOT I MUNTANER, «L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, font de recerques», *Llengua & Literatura*, núm. 14 (2003), p. 549-561.

67. La Fonoteca de Música Tradicional Catalana (FMTC), dirigida per Josep Crivillé i Bargalló, és un programa de recerca etnomusicològica del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, que depèn del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. L'acció continuada d'aquesta recerca ha generat un fons fonogràfic on es comptabilitzen més de vint mil fonogrames inèdits. La FMTC és també un segell discogràfic que té com a objectiu principal la difusió de manera seleccionada i amb el seu estudi corresponent dels materials aplegats en el fons sonor. Vegeu <http://cultura.gencat.net/cpcptc/ridec/fixe/colfono.htm>.

68. Pel que fa a les ressenyes de materials inèdits de gran valor editats després de múltiples avatars, cal esmentar la signada per Gabriel FERRÉ arran de la publicació del *Cançoner musical de Mallorca*, de Josep Massot i Planes, a RMC, núm. 7 (maig 1985), p. 49. Una altra ressenya és la de Lluís MILLET a l'entorn del *Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant*, a RMC, núm. 56 (juny 1989), p. 46.

69. Josep CRIVILLÉ, «Higini Anglès, creador de l'etnomusicologia catalana», RMC, núm. 40 (febrer 1988), p. 7-11.

tres articles d'interès etnomusicològic són els dedicats a gèneres determinats del cançoner, com ara «Les nades tradicionals», de Josep Crivillé,⁷⁰ o la notícia i ressenya a l'entorn de la recuperació i la revitalització de sonadors, repertori i altres elements propis de la música tradicional catalana, tal com manifesta Pere Artís en un dels seus articles de la secció «Mikrokosmos»:

Ja fa uns quants anys que una nova sensibilitat envolta d'una aura de cosa nova i fresca la consideració d'alguns instruments mig en desús. Per exemple, la gralla. Durant molts i molts anys —fins i tot en terres d'arrelat conreu, com ara el Penedès (on no és infreqüent que hagi generat renoms i patronímics)—, aquest rústec instrument no era tocat sinó en molt comptades ocasions i, sempre (o, almenys, aquest és el meu record infantil), per mans vetustes. [...] Quin contrast, ara! El *toc de matinades* continua essent estrident i l'obstinat timbal no deixa de prestar-li una resonància atàvica, i també és anticipació de la festa (bé que sovint és, ja, evocació melangiosa incoercible). Però, gairebé arreu, el *toc de matinades* és esgarip de llavis i mans joves, que lluiten estrènuament, i amb coneixements tècnics, contra les limitacions d'un instrument de gairebé impossible afinació òptima.⁷¹

2.2. Tercera època (1990-2006): Catalunya Música - Revista Musical Catalana

2.2.1. Entre la recuperació i l'actualització

Troblem en els inicis d'aquesta tercera època un excel·lent dossier temàtic intitulat «Retorn de la música tradicional», amb articles de Xavier Orriols, Vicent Torrent, Jaume Aiats i Jaume Comellas a l'entorn de la recuperació de tota mena d'elements que conformen el patrimoni de la música tradicional dels Països Catalans. És moment de fer balanç de les línies diverses de treball que s'han iniciat fa uns quants anys i que han donat uns certs fruits. D'una banda, hi ha el treball apassionant de la recu-

70. Josep CRIVILLÉ, «Les nades tradicionals», RMC, núm. 26 (desembre 1986), p. 24-26. Aquest tema es reprèn, amb el dossier temàtic intitulat «Nadal: una música a part», ja a la tercera època de la RMC, núm. 146 (desembre 1996), p. 27-40.

71. Pere ARTÍS, «Recuperació dels instruments tradicionals», RMC, núm. 36 (octubre 1987), p. 22. Vegeu també la ressenya a cura de Gabriel FERRÉ del disc *Festa Major de Vilafranca del Penedès*, dels Grallers de Vilafranca (Colla de Mar), a RMC, núm. 28 (febrer 1987), p. 50.

peració d'un instrument emblemàtic com és ara la cornamusa catalana (o sac de gemecs, entre molts altres mots que la designen) i de la cobla antiga, amb la tarota: d'això ens en parla Orriols, des de Vilanova i la Geltrú; d'altra banda, hi ha la important tasca de la *riproposta*, és a dir, de la recreació, de la reelaboració amb afanys i criteris actualitzadors, del repertori folklòric propi i, per extensió, de la Mediterrània, de la qual cosa ens en parla Vicent Torrent, des del País Valencià i a partir de la seva experiència com a membre destacat del grup Al Tall. També hi ha la reflexió sobre els límits del concepte de *folklore* i, alhora, sobre les noves visions que hom en té, la qual reflexió és a cura de Jaume Aiats, des de la plana de Vic i amb l'aval de la gran tasca feta des del Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, que diu que «l'estudi etnomusicològic [...] ve abastant de mica en mica tots els fenòmens musicals de la nostra societat, interpretant-los segons les coordinades contextuals i refent-ne tot el procés dinàmic de la història», i alhora hi apunta nous enfocaments, com el plantejament difós molt acuradament al nostre país pel professor de la Universitat Rovira i Virgili Josep Maria Pujol: «Així, el folklore quedà descrit com un procés comunicatiu configurat artísticament en el contacte directe entre dues o més persones, i sempre amb caràcter interactiu.» I, finalment, hi ha la referència a l'actualitat, a la reeixida experiència del cicle de concerts Tradicionari, al Casal l'Artesà de l'antiga vila de Gràcia, mitjançant una entrevista a Jordi Fàbregas, a cura de Jaume Comellas.⁷²

Un altre dels dossiers temàtics que tenen a veure amb continguts etnomusicològics és l'intitulat «Música festiva», de l'any 1992. Hi signen articles Gabriel Ferré, Joan Corbella, Teresa Martínez i Mònica Montoriol, i a la introducció es diu:

Música festiva, aquella que proveeix el fons sonor de les festivitats locals, acompanya les activitats lúdiques de les nostres festes majors, aglutina comunitats, respon a una tradició però —al mateix temps— intenta en tot moment adaptar-se als elements efímers de la moda i se serveix d'un col·lectiu professional immersit en un mercat específic i competitiu: tot aquest entramat és l'objecte del nostre tema, tractat tant des d'un punt de vista reflexiu com des d'una perspectiva anecdòtica i costumista. Hom pot parlar, certament, de gènere menor, però una anàlisi profunda del fenomen no pot ser de cap manera trivialitzada.⁷³

72. RMC, núm. 76 (febrer 1991), p. 25-35.

73. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, núm. 93-94 (juliol-agost 1992), p. 27-39. Conté cinc articles: «Música tribal: entre el ritu i l'evasió», de Gabriel FERRÉ; «Música i festa», de Joan CORBELLA; «Vine a la plaça, reina, que ballarem», de Teresa MARTÍNEZ; «Música tradicional i balls de saló», de Mònica MONTORIOL, i «L'espectacle legalitzat», de Mònica MONTORIOL.

Aquest tema és reprès des de noves perspectives l'any 2001 al dossier temàtic «Música de festa major», amb articles de Jaume Aiats, Bienve Moya i Jordi Pablo.⁷⁴

Un ampli article signat per Jaume Carbonell dona notícia de la primera edició sonora de la Fonoteca de Música Tradicional Catalana, creada el 1987, en què n'explica els diversos àmbits d'actuació i exposa les diverses sèries (fins a cinc) d'edició sonora: documents testimonials, temes monogràfics, documents recuperats, festes tradicionals i formacions musicals.⁷⁵

I una nova perspectiva, oberta als fenòmens moderns de la cultura de masses, és la que ens presenta Lluís Bosch en l'anàlisi que fa de la música publicitària.⁷⁶ Talment el dossier temàtic «La integració dels gèneres populars», a l'entorn de la recepció als Països Catalans de formes musicals procedents d'altres cultures i la seva integració, amb articles de Josep Martí, Teresa Martínez, Mònica Montoriol i Ricard Gili.⁷⁷ «El món musical de La Patum» és el títol d'un dossier temàtic amb articles de Climent Forner, Dorothy Nooyes i Joan Casas.⁷⁸ I de Berga, a l'Alguer, des d'on Joan Armangué, de la Universitat de Càller, ens parla de la música tradicional d'aquest bell indret, amb especial referència al *Cant de la Sibilla*.⁷⁹ La *Revista* també s'interessa, amb un extens article, en el *Misteri d'Elx*⁸⁰ i dedica un dossier monogràfic a la «Música de campanes», amb articles de Valentí Tenas, Oriol Gras i Gregori Estrada.⁸¹

74. RMC, núm. 201-202 (juliol-agost 2001), p. 39-49.

75. Jaume CARBONELL, «Neix la Fonoteca de Música Tradicional Catalana», RMC, núm. 91 (maig 1992), p. 246-248. Vegeu també la ressenya, a cura de X. CASANOVAS-DANÉS, del volum *Les llibertats d'orque del cicle de Nadal*, RMC, núm. 136 (febrer 1996), p. 57. I també la signada per Biel FERRER del volum *Cançons d'infantesa*, RMC, núm. 184 (febrer 2000), p. 53-54.

76. Lluís BOSCH, «La música publicitària des d'una perspectiva etnomusicològica», RMC, núm. 109 (novembre 1993), p. 30-31.

77. RMC, núm. 105-106 (juliol-agost 1993), p. 27-68.

78. RMC, núm. 128 (juny 1995), p. 29-37.

79. Joan ARMANGUÉ, «La música tradicional a l'Alguer», RMC, núm. 145 (novembre 1996), p. 26-27. Vegeu també el breu dossier temàtic «El *Cant de la Sibilla*, un patrimoni històric encara viu», amb articles de Joaquim GARRIGOSA i Francesc MASSIP, RMC, núm. 182 (desembre 1999), p. 37-42.

80. Vegeu Jordi BALLESTER, «El *Misteri d'Elx*: música, teatre i tradició», RMC, núm. 189-190 (juliol-agost 2000), p. 26-28.

81. RMC, núm. 192 (octubre 2000), p. 31-45.

2.2.2. Festivals i recerques, cançoners i instruments

La *Revista* també ha fet la ressenya d'esdeveniments d'interès etnomusicològic, com ara diversos festivals especialitzats: d'una banda, el Festival Internacional de Música Popular i Tradicional de Vilanova i la Geltrú (FIMPT), on participen grups de música folk de diverses ètnies,⁸² o el cicle de música tradicional i popular Tradicionàrius,⁸³ i, d'altra banda, el Festival de Música Celta, amb un ampli article sobre les característiques organològiques, la funcionalitat, els orígens i l'evolució d'aquesta música ètnica.⁸⁴

De la mateixa manera que a la segona època de la *Revista* Josep Crivillé dedica un article a glossar la vessant etnomusicològica d'Higini Anglès,⁸⁵ en aquesta època el mateix Crivillé fa referència, també dins d'un dossier monogràfic, a la figura del mestre Felip Pedrell.⁸⁶ Vet aquí una trajectòria de continuïtat reeixida dels nostres estudis etnomusicològics: Pedrell, el precursor; Anglès, el fundador; Crivillé, el deixeble continuador i renovador de la tasca, les tres persones que han liderat els treballs etnomusicològics a casa nostra fins ara mateix. En aquesta línia, en l'apartat de notícies, cal destacar que la *Revista* informa, entre altres qüestions, de la celebració a Calella, l'any 1993, del IX Seminari Europeu d'Etnomusicologia.⁸⁷

També dóna notícia de l'important acte de signatura d'un conveni entre el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, l'Abadia de Montserrat i el Consorci de la Biblioteca de Catalunya adreçat a garantir la conservació i l'edició dels materials inèdits de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.⁸⁸ La ressenya del primer volum de l'edició d'aquests materials inèdits, a cura de Josep Massot i Muntaner,

82. Jaume CARBONELL, «XII Festival Internacional de Música Popular Tradicional de Vilanova i la Geltrú», RMC, núm. 96 (octubre 1992), p. 25. Vegeu també Jaume CARBONELL, «Un exemple d'heroïtat en el camp de la gestió cultural», RMC, núm. 108 (octubre 1993), p. 30. I també RMC, núm. 120 (febrer 1994), p. 27.

83. RMC, núm. 129-130 (juliol-agost 1995), p. 6-11.

84. Sean CORCORAN, «Música dels límits del món», RMC, núm. 104 (juny 1993), p. 350-352.

85. De fet, Josep CRIVILLÉ reprèn l'anàlisi del perfil etnomusicològic d'Anglès una altra vegada amb l'article «Monsenyor Higini Anglès i la música tradició oral», dins del dossier temàtic «A 30 anys de la mort d'Higini Anglès (1888-1969)», RMC, núm. 197 (març 2001), p. 29-39.

86. Josep CRIVILLÉ, «La música tradicional», RMC, núm. 85 (novembre 1991), p. 37-39.

87. J. C. G., «IX Seminari Europeu d'Etnomusicologia», RMC, núm. 109 (novembre 1993), p. 24.

88. Vegeu «Signatura d'un conveni sobre conservació i coneixement de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», RMC (desembre 1993), p. 17.

la signa Josep Crivillé, l'any 1995, amb el títol «Inventari de l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya».⁸⁹ En aquest sentit, des que l'any 1991 van ser dipositats al monestir de Montserrat, per voluntat dels hereus de Rafel Patxot, els fons de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-1936), els estudiosos tenen accés a aquest singular patrimoni cultural dels Països Catalans, la qual cosa ha propiciat l'aparició de diverses publicacions, ressenyades a la *Revista*.⁹⁰ A la ressenya del volum x dels *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, Crivillé hi recorda la diferent visió que tenien Baltasar Samper i Francesc Pujol sobre l'«orientalisme» del repertori: Samper creia interessant recollir-ne com més millor, de cants de treballada orientalitzants, a les Illes Balears i a les Pitiüses, mentre que Pujol, tot i reconèixer que al Principat de Catalunya també se'n podien recollir, no en tenia una opinió tan positiva.⁹¹

Com si volgués aplicar al tractament de les qüestions etnomusicològiques aquell famós vers de Foix, «M'exalta el nou i m'enamora el vell», la *Revista* no ha oblidat la referència a assaigs de recreacions arqueològiques de cants recollits de l'avior⁹² o a compositors que, dins del seu corpus musical, han fet aportacions creatives al repertori coral i sardanístic arrelat a la música del país, com és ara el cas d'Enric Morera.⁹³ Talment en l'àmbit dels instruments, atès que publica el dossier «La tenora, entre el passat i el futur de 150 anys de vida», amb articles de Romà Escalas, Lluís Albert i David Puertas,⁹⁴ també el dossier «Gralles... i al marge del tòpic», amb articles d'Esteve

89. Josep CRIVILLÉ, «Inventari de l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», RMC, núm. 124 (febrer 1995), p. 53. Vegeu també la ressenya, a cura del mateix Josep CRIVILLÉ, del volum *Història de l'Obra del Cançoner i complement a l'inventari de l'arxiu*, RMC, núm. 138 (abril 1996), p. 55; la ressenya «Memòries de recerca», RMC, núm. 150 (abril 1997), p. 57; RMC, núm. 162 (abril 1998), p. 53-54; RMC, núm. 174 (abril 1999), p. 57; RMC, núm. 186 (abril 2000), p. 55; RMC, núm. 209 (març 2002), p. 45; RMC, núm. 220 (febrer 2003), p. 44; RMC, núm. 236 (juny 2004), p. 45; RMC, núm. 249-250 (juliol-agost 2005), p. 48; RMC, núm. 261-262 (juliol-agost 2006), p. 45, i RMC, núm. 275 (setembre 2007), p. 44.

90. Vegeu les ressenyes, a cura d'Agustí MONTELLÀ, de dues publicacions: *Ideari cançonístic Aguiló*, de Joan Puntí, i *Estudis sobre la cançó popular*, de Baltasar Samper, RMC, núm. 122 (desembre 1994), p. 53.

91. Vegeu, de Josep CRIVILLÉ, la ressenya «Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», RMC, núm. 199 (maig 2001), p. 52-53.

92. Vegeu la ressenya, a càrrec de Josep M. VILAR, del disc *Va anar a fer cuieres*, del grup La Nova Euterpe, RMC, núm. 171 (gener 1999), p. 58.

93. David PUERTAS, «Enric Morera, compositor de sardanes», RMC, núm. 96 (octubre 1992), p. 14-15. I també la ressenya, a cura de M. Àngels GABARRÓ, de l'obra de Baltasar Bibiloni, «20 cançons tradicionals, per a veus blanques i acompanyament de piano», entre d'altres, RMC, núm. 150 (abril 1997), p. 56 i 57.

94. RMC, núm. 183 (gener 2000), p. 29-41.

Molero, Biel Ferrer i Josep Crivillé,⁹⁵ o el dossier «Ventura i Garreta, columnes de la música per a cobla», amb articles de David Puertas, Esteve Molero, Lluís Lloansí i Jesús Ventura,⁹⁶ i, alhora, explora l'aplicació de les noves tecnologies a l'estudi de l'organologia, com és ara el cas de la tenora.⁹⁷ També els estudis sobre la diversitat d'instrumentació i de formacions instrumentals del país hi han estat presents mitjançant ressenyes: les músiques per a gralla, editades per Xavier Bayer, l'aparició del mètode de flabiol i tamborí de Jordi León⁹⁸ o el nou tractat d'instrumentació per a cobla, a cura de Lluís Albert, en són dos exemples.⁹⁹

2.3. Quarta època (2006-2008): la Revista Musical Catalana fins avui mateix

2.3.1. La docència i la divulgació

La col·laboració de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) amb la *Revista Musical Catalana* a partir del mes de desembre del 2005 marca l'inici de la quarta època, l'actual, gràcies a la qual trobem, al butlletí que s'hi insereix a cada número, una primera aportació, signada per Pep Moliner i Daniel Carbonell, intitolada «Situació actual de l'ensenyament de la música tradicional catalana».¹⁰⁰ L'article en narra la història més recent i apunta perspectives de futur immediat, en relació amb instruments com ara la gralla, el timbal, l'acordió diatònic, la cornamusa, el flabiol i el tamborí, la tarota o xeremia, els instruments tradicionals de corda pinçada, el violí, la viola de roda, el fiscorn i la veu:

Als Països Catalans, compartim molts instruments tradicionals [...]. Això converteix l'Escola Superior de Música de Catalunya en un centre de referència per a

95. RMC, núm. 213-214 (juliol-agost 2002), p. 33-39.

96. RMC, núm. 187 (maig 2000), p. 35-44.

97. Vegeu David PUERTAS, «Ciència i música: el cas de la tenora», RMC, núm. 115 (maig 1994), p. 6-11.

98. Vegeu Izaskum ARGEMÍ, «Apareix al mercat el primer mètode per a l'estudi del flabiol i el tamborí», RMC, núm. 237-238 (juliol-agost 2004), p. 11-12.

99. RMC, núm. 197 (març 2001), p. 53.

100. RMC, núm. 257 (març 2006), ESMUC, p. 4-6. Vegeu també a RMC, núm. 278 (desembre 2007), p. 2, la ressenya de la presència de l'ESMUC a la X Fira Mediterrània d'Espectacles d'Arrel Tradicional, a Manresa, per presentar-hi l'oferta educativa de música tradicional.

qui vulgui especialitzar-s'hi i obtenir-hi un reconeixement acadèmic. A més, a tot Europa trobem instruments de la mateixa família dels nostres, o sigui que estudiants d'altres centres d'ensenyament europeus poden estar interessats a aprofitar la diversitat de possibilitats que ofereix l'Escola Superior de Música de Catalunya.

Josep Crivillé ressenya l'exposició, amb el corresponent catàleg, que té lloc al Museu d'Història de Catalunya i al Museu de Montserrat, intitolada «El cançoner popular català (1841-1936)». ¹⁰¹ I Jaume Comellas, com a complement a la notícia que «Tradicionàrius torna a un Centre Artesà renovat», escriu un retrat de qui és l'ànima d'aquest festival de música tradicional: Jordi Fàbregas, de qui diu que «em nego a acceptar que la seva obra no hagi estat i sigui important per a la música del país». ¹⁰²

2.3.2. La cobla i la sardana

Configurat per un únic article, a càrrec d'Oriol Oller i Anna Costal, el dossier temàtic «De la cobla a l'orquestra: ofici de músic de festa major» ressegueix l'evolució de la cobla fins a esdevenir també orquestra de ball. ¹⁰³ I també mitjançant un únic article, a càrrec d'Anna Costal, s'ha acostat a un altre tema: «El rere món històric de la sardana. Una aproximació a la realitat objectiva de la nostra dansa». ¹⁰⁴

2.4. Les altres revistes

Cal recordar que la repressió franquista provocà la desaparició de la *Revista* i que, fent una funció substitutòria, l'*Anuario Musical* del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC) fou la publicació que recollí el cos teòric de les aportacions a l'etnomusicologia des de Catalunya, atesa la impossibilitat de fer-ho, a causa de la repressió, en la que havia desenvolupat aquesta funció de manera genuïna fins aleshores: la

101. RMC, núm. 264 (octubre 2006), p. 22-23.

102. RMC, núm. 283 (maig 2008), p. 11-12.

103. Vegeu l'article intitolat «Els músics de festa major. Passat i present de l'ofici de músic de cobla-orquestra», RMC, núm. 273-274 (juliol-agost 2007), p. 36-38.

104. Vegeu l'article intitolat «Les sardanes proscrietes de Pep Ventura: moda italiana, crítica a l'Antic Règim i propaganda revolucionària», RMC, núm. 285-286 (juliol-agost 2008), p. 34-37.

nostra *Revista Musical Catalana*. En la represa, vist el caràcter no especialitzat en temes d'etnomusicologia de la *Revista*, els investigadors, estudiosos i divulgadors han trobat acolliment als seus treballs més exhaustius i aprofundits en altres publicacions periòdiques, més centrades en aquest àmbit, que han esdevingut bons acompanyants i complements necessaris de la trajectòria generalista de la *Revista*. D'aquestes altres publicacions, en destacarem dues realitzades des de l'àmbit cívic no oficial (*Caramella* i *Sons de la Mediterrània*) i dues de l'àmbit institucional (*Revista d'Etnologia de Catalunya* i *Recerca Musicològica*).

2.4.1. Revistes de l'àmbit civil

El número 1 de *Caramella*, que s'autodefineix com a revista de música i cultura popular, és de l'any 1999. De bon començament, un alt contingut etnomusicològic n'inunda les pàgines, amb tot de gèneres textuais: articles sobre recerques de camp, estudis de síntesi sobre fenòmens folklòrics diversos, entrevistes a protagonistes de l'actualitat i de l'actualització del món de la música tradicional i popular, ressenyes de discs i de llibres, etc. Editada per tres entitats diferents, Carrutxa, Solc i Tramús, amb clara voluntat d'abraçar el fet nacional dels Països Catalans, aquesta publicació és un excel·lent complement de la *Revista Musical Catalana*, per tal com aprofundeix en el camp de l'etnomusicologia catalana des de l'especialització a què no pot arribar la *Revista*. En tots els disset números publicats fins ara mateix, els continguts etnomusicològics hi són presents gràcies a les aportacions de col·laboradors importants com ara Jaume Aiats, Xavier Orriols, Xavier Roviró, Rafel Mitjans, Josep Vicent Frechina, Carme Oriol, Salvador Palomar...

Però també la revista *Folc*, publicació de música *folk* i cançó d'autor dels Països Catalans i d'arreu de la Mediterrània, amb reportatges sobre el nostre entorn geogràfic i cultural, a partir de les tradicions, les festes i les músiques, és un exemple de com la *Revista Musical Catalana* té bons companys de viatge en l'àmbit especialitzat de la música *folk*. O també *Sons de la Mediterrània*, una revista especialitzada en la música d'arrel dels Països Catalans i del Mediterrani. Aquesta capçalera és la continuació de *Folc*. *Sons* neix amb l'objectiu de convertir-se en la referència del sector de les músiques tradicionals i ètniques que poblen les ribes de la mar Mediterrània. Cada edició de *Sons* ofereix gratuïtament un suplement monogràfic. Presentada en públic a la Fira Mediterrània de Manresa de l'any 2007, és editada pel Grup Enderrock i representa, doncs, l'evolució de la revista *Folc*, que tanca una etapa de trenta-sis números i sis anys.

2.4.2. Revistes institucionals

Finalment, pel que fa a les publicacions periòdiques institucionals que han fet aportacions a l'etnomusicologia, cal esmentar dos anuaris, procedents d'orientacions generals diferents però igualment interessants atès el caràcter multidisciplinar que l'etnomusicologia presenta i que en fa un cas d'anàlisi encara més interessant: d'una banda, la *Revista d'Etnologia de Catalunya* (que edita el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya) des de l'any 1992,¹⁰⁵ i, d'altra banda, *Recerca Musicològica* (que edita l'Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas de la Universitat Autònoma de Barcelona) des de l'any 1981.¹⁰⁶ Totes dues, la primera, des de la perspectiva etnogràfica, i la segona, des de la musicològica, han dedicat articles de caràcter científic a aspectes diversos de la música d'arrel d'aquí i d'arreu.

3. Conclusions: final obert i propostes de futur

Al llarg de la seva vida, la *Revista* ha aixecat acta dels esdeveniments musicals del país mitjançant els diversos gèneres periodístics propis del mitjà: notícies breus o més extenses; ressenyes o crítiques de concerts, de llibres, d'enregistraments; articles de fons o divulgatius... L'etnomusicologia hi ha estat present en diversa mesura.

A la primera època, tràgicament trencada per la persecució de la llengua, la cultura i la nació catalanes, la *Revista Musical Catalana* és la publicació emblemàtica de l'etnomusicologia catalana atès que és la dipositària dels millors treballs del país en aquest àmbit, amb aportacions significatives, notables, imprescindibles. En la represa, la *Revista* ha viscut fets importants, dels quals ha donat notícia. Entre d'altres de ressenyats, hi ha la progressiva institucionalització del folklore com a àmbit d'estudi científic i, doncs, de reconeixement acadèmic: això es pot observar, per exemple, en la integració de l'ensenyament dels instruments musicals catalans tradicionals a l'ESMUC, en l'accés de l'etnomusicologia als estudis de musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona o, paral·lelament, en la docència universitària de la matèria d'etnopoètica a la Universitat Rovira i Virgili, a càrrec de Josep Maria Pujol i Carme Oriol.¹⁰⁷ Anteriorment, des del 1975, el Conservatori Superior Municipal de Música

105. Podeu consultar-ne els continguts a <http://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia>.

106. Podeu consultar-ne els continguts a <http://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica>.

107. Vegeu, pel que fa a aquest darrer cas, el llibre de Carme ORIOL I CARAZO, amb materials inè-

de Barcelona ja es feia camí cap al reconeixement oficial i acadèmic de l'etnomusicologia.¹⁰⁸

Tal vegada, l'aprofundiment major, d'una banda, en la recepció i la difusió de l'activitat que es dona en tot l'àmbit dels Països Catalans, més enllà de l'estricta marc geogràfic del Principat de Catalunya, pot afermar la *Revista Musical Catalana* com a producte d'interès etnomusicològic (i musical) plenament nacional; i, d'altra banda, la creació a la *Revista* d'una secció fixa sobre qüestions d'etnomusicologia podria reequilibrar aquest contrast observat entre una primera època històrica, en què les aportacions de la publicació en aquest àmbit són nombroses, i aquestes èpoques de represa fins ara, en què la minva d'aquesta mena d'aportacions és significativa.

dits del fons documental de l'important Arxiu de Folklore de la Universitat Rovira i Virgili, *Introducció a l'etnopoètica: teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània, 2002.

108. Vegeu Josep CRIVILLÉ, «L'ensenyament de l'etnomusicologia al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 3 (juliol 1993), p. 157-159.

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]
Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 155-182

Música i religió

Joaquim Garrigosa i Massana

Musicòleg i director del Conservatori de Vila-seca

1. La primera època (1904-1936)

En un article a la *Revista Musical Catalana*, amb motiu del número 100 de la publicació de la segona etapa, en què s'analitzava la primera època, vaig tenir ocasió de referir-me breument a la relació entre música i religió a la *Revista* tot destacant:

Hom es pot sorprendre en adonar-se de la gran quantitat de referències i articles que conté de temàtica religiosa, tant des del punt de vista de la investigació musicològica i històrica com de la simple divulgació, sense estalviar en algun cas la polèmica entorn d'aspectes especialment candents en aquell moment. Moltes d'aquestes qüestions avui poden semblar allunyades del propòsit inicial d'una publicació periòdica de temàtica musical. Malgrat tot, i intentant acostar-nos a la perspectiva del primer terç del segle xx, cal assenyalar que hi ha raons suficients per comprendre que el tractament exclusiu de la música religiosa ocupés un espai tant important a les pàgines de la *Revista Musical Catalana*.¹

En al·lusió a la possible sorpresa a què em referia en aquell article, cal assenyalar d'entrada que la proposta en el tractament de la música religiosa a la primera etapa de la *Revista* va revestir un caràcter militant força notori. El mateix Lluís Millet, inspirador i principal impulsor de la revista, ja ho expressava a la presentació de la publicació al primer número: «Mes la música moderna no viu sols de melodia: té un ropatge

1. Joaquim GARRIGOSA, «Resposta a unes necessitats immediates», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 100 (febrer 1993), p. 97.

complexe, riquíssim, que va començar a teixirli'l Cristianisme ja fa uns deu sigles, y que no podem pas deixar d'estimar». ² Però no només es refereix a la qüestió de l'evolució històrica de la música sinó que també, unes ratlles abans, en parlar de l'esperit que els guia, afirma:

Cantant havem fins ara expandit gojosament aquest amor y aquest sentiment, y cantant sempre l'havem de conservar y encomanar a tots els predisposats; però aixís com dels bons instints no n'hi ha prou pera esser una bona persona, sinó que cal, pera que no degenerin, que l'enteniment vegi y entengui son fonament en la Veritat eterna, aixís en tota cosa, la consciencia, el coneixement racional de dita cosa la fa veure més clara, ne mideix més la trascendencia, y l'imaginació y'l sentiment prenen més alta volada y descobreixen camins més lluminosos. ³

Si la plasmació dels objectius no sembla prou evident, pocs mesos després Miquel Rué —mestre de capella de la catedral de Girona— escrivia un article on clarificava encara més les coses:

Ab vera recansa veig que són poch's los articles que aquesta valenta Revista Musical Catalana (un de quins objectes es promoure dins de l'Iglesia la veritable restauració de la música religiosa) publica dedicats a estudis que a la restauració susdita's refereixin. ⁴

Per què l'Orfeó Català va encapçalar aquesta croada en favor de la renovació de la música religiosa a Catalunya? La resposta sembla bastant raonable. A l'origen d'aquesta agrupació coral hi ha el desig de renovació de la música a Catalunya en l'àmbit de la música coral i, d'alguna manera, la seva fundació n'és una conseqüència directa dins de l'efervescència que hi hagué entorn de l'Exposició Universal de l'any 1988:

Llavors sentírem, pels cors forasters que vingueren, una manera de cantar en conjunt desconeguda per nosaltres. La justesa d'afinació, l'emissió natural i ben timbrada, l'equilibri i fusió de les veus, foren una revelació que engendrà en nosal-

2. Lluís MILLET, «Per què?», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 1 (1904), p. 1.

3. Lluís MILLET, «Per què?», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 1 (1904), p. 1.

4. Miquel RUÉ, «Cooperació a la Edició Vaticana dels Llibres de cant litúrgich», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1904), p. 189.

tres un fort desig de crear quelcom de semblant a casa nostra. L'amistat d'en Vives, afecte íntim, intercanvi d'ideals, il·lusions i esperances, feu néixer en nosaltres el bell somni de l'exaltació de la música catalana tenint per principal instrument un cor model que cantés Clavé d'una manera nova, fent aparèixer totes aquelles bel·leses que nosaltres hi sentíem, però que els nostres cors populars no realitzaven; un cor model que sublimés la nostra cançó tradicional amb les formes exuberants de l'art culte, un cor model que, començant essent d'homes sols com els que fundà en Clavé, eixamplés després les seves ales i es convertís en cor mixt per a arribar a cantar la gran música coral dels grans genis de la humanitat.⁵

Aquesta renovació, molt influenciada per l'esperit del seu mestre, Felip Pedrell, va tenir com a centres d'atenció la música religiosa i la cançó tradicional.⁶

Des de les pàgines de la *Revista Musical Catalana* es poden seguir molts dels aspectes que varen suposar una important transformació de la música religiosa des de començaments del segle xx.

1.1. *El motu proprio Tra le sollecitudini de Pius X (1903)*

La publicació d'aquesta instrucció papal en la festivitat de Santa Cecília de l'any 1903, mesos abans de la creació de la *Revista Musical Catalana*, va ser un element molt important en l'orientació de la publicació de l'Orfeó Català. Ja al primer número la nostra revista va dedicar un espai a analitzar globalment la instrucció sobre la música sagrada amb detall, convertint-la en un dels seus objectius de treball. La causa s'entenia que era la manca de dignitat de la música litúrgica d'aquells anys, que s'havia d'acabar amb la publicació del *motu proprio*:

Ab lo qual n'hi ha d'haver prou pera que may més se sentin pels chors de las iglesias els encarmellaments d'aquellas Pietá, Signor, y las frivolitats d'aquellas teatrals y anti-litúrgicas Ave-Marias ab que'ls tenorinos de l'Opera o las noyas que són bello ornamento dels salons de nuestra sociedad más distinguida, se creyan ab el dret d'assumir en la llur única personalitat y en forma d'arias, l'oració de tots

5. Lluís MILLET, «Els meus records», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1933), p. 277.

6. Pere ARTÍS, *El cant coral a Catalunya*, Barcelona, Barcino, 1980, p. 26 i s.

els fidels, no més que perquè podien exhibir una veu més o menys potent i afinada.⁷

Es tractava, doncs, de fer fora de la litúrgia la música de caràcter profà i operístic que s'hi havia establert de forma generalitzada. La tasca era immensa i calia fer una reforma profunda en el repertori, en les capelles musicals i en la formació dels clergues. De totes maneres, es constata que a casa nostra ja hi havia hagut indicis de canvi:

En nostra ciutat, si bé es cert que l'Autoritat Eclesiàstica res ha disposat encara pera la reforma, cal fer notar que l'iniciativa particular fa esforços ben dignes d'elogi pera portarla a cap. [...] De la Capella de Música de Sant Pere, que dirigeix en Mas y Serracant, sols pot fersen l'elogi més vehement, perquè no ara, sinó molt abans de las disposicions del Sant Pare, executada y ha executat música verament religiosa. Y no parlem ja de la Capella de Música de Sant Felip Neri, la qual desde sa fundació ha seguit en un programa del tot conforme ab la darrera instrucció del Sant Pare.⁸

La preocupació per aquesta reforma de la música litúrgica esdevé una prioritat i és a l'origen de diversos articles i cròniques d'aquests anys de la *Revista*: ressenyes de concerts i funcions litúrgiques amb música religiosa, escrits entorn del cant gregorià (congressos, recerques de manuscrits, mètodes per al seu ensenyament, tractament de l'acompanyament, del ritme...), anàlisi de repertoris de música religiosa, cròniques de congressos de música sagrada, presentació de noves composicions sacres, propostes per a l'ensenyament... Són alguns dels aspectes tractats amb profusió al llarg dels anys de la primera etapa, que es clou el 1936. El *motu proprio* hi és un referent constant i les valoracions de la situació de la música religiosa són un element present al llarg dels anys. Alguns d'aquest aspectes els deixem per alguns dels paràgrafs que segueixen.

L'any de la publicació del *motu proprio*, Francesc Pujol, mestre auxiliar de l'Orfeó Català, va publicar un balanç de la implantació de la reforma musical religiosa amb una visió força crítica de la situació:⁹

7. Esteve SUNYOL, «La reforma de la música en l'Església», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1904), p. 30.

8. Francesc PUJOL, «La restauració de la música religiosa», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1904), p. 52.

9. Francesc PUJOL, «Restauració de la Música Religiosa. Balans de l'any 1904», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1905), p. 27-29.

La restauració de la música religiosa a Barcelona ha anat fent treballosament sa via [...]. Més, com en tot ideal noble, en tot anhel de redempció, els entrebanchs s'han sortejat y després de cada ensopogada l'acció ha estat més ferma i decidida, més vident, si aixís pot dir-se, y més dretament encaminada al fi que's persegueix.¹⁰

No estalvia crítiques decidides a la resistència de determinats mestres de capella, que s'endevina molt forta:

En primer terme s'han alsat aquells que [...] s'han declarat en rebelió franca i oberta, seguint impertèrrits la seva mala obra y executant ab tota aprensió de l'inconsciència, aquellas obras musicals anti-artísticas y anti-religiosas que havian sigut el nostre pa de cada dia de tota la seva vida de marxants de música [...]. Pera aquests la lluyta era qüestió de vida o mort, perquè'l seu cervell, atrofiat pel llarch espay de temps de delitosa quietut, no'ls podia guiar envers la evolució fecunda.¹¹

De totes maneres deixa entreveure que l'esforç comença a donar els seus fruits en la selecció de la música que s'hi interpreta:

En muchas iglesias de nostra ciutat s'ha desterrat ja per complet aquella musica pseudo-religiosa que sempre s'hi havia sentit, substituintla en la majoria de casos per composicions seriosas d'autors moderns, forasters y de casa, que si bé no sempre són genials, posseheixen aquellas condicions de severitat y bon gust que las fa dignes del temple.¹²

Amb tot, l'autor considera que la progressió en la implantació del cant gregorià, declarat principal expressió musical de la litúrgia catòlica, no avança com cal esperar:

10. Francesc PUJOL, «Restauració de la Música Religiosa. Balans de l'any 1904», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1905), p. 27.

11. Francesc PUJOL, «Restauració de la Música Religiosa. Balans de l'any 1904», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1905), p. 27.

12. Francesc PUJOL, «Restauració de la Música Religiosa. Balans de l'any 1904», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1905), p. 28.

Per lo que respecta al cant gregorià, quelcom s'ha fet, però no pas tot lo que era d'esperar. Es estrany, y dol haver-ho de dir, perquè semblava que'ls cantors eclesiàstics [...] havian d'esser els primers en emprendre ab tot dalit l'obra restauradora, encara que no fos més que per obediència.¹³

Malgrat tot, comenta que alguns cantors s'estaven preparant per a la incorporació del cant gregorià a partir d'alguns cursos amb el pare Sunyol i la tasca d'altres mestres que també treballaven en aquest sentit. Quant als organistes, destaca que encara no s'havia fet res a excepció de l'edició de música d'organistes espanyols que estava preparant el mestre Pedrell.

En referència a aquest aspecte de la renovació de la música litúrgica, crida l'atenció un escrit de Rafel Panés de l'any 1911 entorn de la música a Montserrat. No podem oblidar que el pare Gregori M. Sunyol, monjo de Montserrat, s'havia convertit en un dels impulsors de la reforma del cant gregorià i que en molts aspectes Montserrat era un dels focus de difusió musical del país. En alguns paràgrafs la visió crítica i negativa de l'autor és important. En parlar de la litúrgia que se celebra a Montserrat, afirma que amb aquest escrit persegueix «que s'acabi d'una vegada i per sempre amb la rutina i el mal gust que hi regna, amb gran sentiment de les persones enteses i de les entusiastes de les nostres coses, per la senzillíssima raó que no'ns pot esser gaire falaguer que'ls estrangers visitants de la montanya santa s'enduguin un record dolorós i gens favorable a la nostra educació musical».¹⁴ Més endavant parla que, si bé entre la música que ha pogut escoltar hi ha obres de Victoria, Palestrina i Cerebols, també n'hi ha d'altres de poc adequades a la litúrgia, com ara una *Salve* de Goula i una *Ave Maria* del mestre Eslava sense cap mena de caràcter religiós. Intentarem donar una explicació d'aquesta situació. A l'inici de l'article, Panés parla del director musical recentment traspasat, el pare Ramir Escofet, i de la manca de valentia renovadora del nou director. Paradoxalment, cal indicar que aquest nou director no era altre que el pare Anselm Ferrer i Bargalló, considerat el gran impulsor de la renovació litúrgica i musical de la Capella de Música de Montserrat entre els anys 1911 i 1933, en què tingué el càrrec de director. Vinculat al moviment cecilianista, conjuntament amb el pare Sunyol va seleccionar el nou repertori i impulsà decidida-

13. Francesc PUJOL, «Restauració de la Música Religiosa. Balans de l'any 1904», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1905), p. 28.

14. Rafel PANÉS, «La Música a Montserrat», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1911), p. 276.

ment la restauració de la polifonia clàssica, a més d'afavorir la composició d'acord amb les propostes del *motu proprio*.¹⁵

El 1928 s'esqueia el vint-i-cinquè aniversari de la instrucció de Pius X. Amb aquest motiu es van publicar dos articles de valoració de l'efecte del *motu proprio*. En el primer, mossèn Lluís Romeu valora la importància de la reforma i la sacsejada que va significar per a la música litúrgica del moment. Si be reconeix que la transformació havia estat important, també assenyala que molts no s'hi van saber adaptar: «Repetim-ho, la topada havia d'ésser forta: i ho fou tant, que al cap de vint-i-cinc anys encara són molts, moltíssims els qui no han sabut orientar-se».¹⁶

Al costat, al mateix número de la *Revista*, mossèn Francesc Baldelló en fa una valoració molt més positiva i destaca l'esforç dels músics catalans i la seva adaptació a la nova situació tant en l'aspecte interpretatiu com, fins i tot, en el de la composició:

Comparant les obres dels nostres compositors de vint-i-cinc anys enrera amb les dels joves músics de darrera hora, hom pot constatar d'una manera indubitable que s'ha donat un gran pas i que l'esperit de la litúrgia ha influït d'una manera eficaç en la producció de la música d'església.¹⁷

1.2. *L'impuls del cant gregorià*

El *motu proprio Tra le sollicitudini* ja assenyala, al capítol segon, la preeminència més absoluta del cant gregorià com a cant propi de l'església i com a model que cal seguir:

Una composició religiosa serà més sagrada i litúrgica com més s'acosti en aire, inspiració i sabor a la melodia gregoriana, i serà tant menys digna del temple quant més s'allunyi d'aquest model sobirà. Així, doncs, l'antic cant gregorià tradicional haurà de restablir-se àmpliament en les solemnitats del culte; tenint per ben sabut

15. Ambròs CARALT, «L'Escolania de Montserrat», *Guia Musical 1968-69* (Barcelona), núm. 19-20 (1969).

16. Lluís ROMEU, «Vint-i-cinquè aniversari del *Motu proprio* sobre música sagrada», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1928), p. 431.

17. Francesc BALDELLÓ, «Vint-i-cinc anys de *Motu proprio*», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1928), p. 436.

que cap funció religiosa perdrà de cap manera la seva solemnitat encara que no s'hi canti cap altra música que la gregoriana.¹⁸

Seguint, doncs, amb l'orientació que hem assenyalat a l'apartat anterior, la *Revista* emprèn una acció important en favor de la recuperació del cant gregorià i pren partit per la renovació que, sota els auspicis de l'edició vaticana que s'estava preparant, duïen a terme els monjos de Solesmes.

En un article que hem citat més amunt,¹⁹ Francesc Pujol ja assenyala que «puga esser substituïda pel venerable Cant Gregorià segons la versió dels antics còdichs». És a dir, que s'imposava una important revisió musicològica del cant gregorià. Aquesta proposta de revisió codicològica i musicològica ja es constata a l'article que el 1905 Lluís Millet dedica al Congrés de Cant Gregorià d'Estrasburg, on les sessions científiques i litúrgiques es varen combinar amb les que tractaven de l'ensenyament del cant gregorià i els concerts.²⁰

El primer en recollir la necessitat de la investigació entorn dels manuscrits gregorians antics de Catalunya va ser el mestre de capella de la catedral de Girona, mossèn Miquel Rué, que en un escrit del 1905 ja parlava de la manca de treballs en aquest sentit a Catalunya. Després d'esmentar alguns treballs d'Esteve Sunyol i de Francesc Pujol, es preguntava:

¿Com es que en nostre país no s'alsa una sola veu pera acoblarse al universal concert de restauració gregoriana? ¿Es que nostra tradició no té documents pera presentar y a nosaltres ens manca l'energia y l'esfors suficients pera que nostre modest concurs sia d'alguna utilitat?²¹

18. PIUS X, *Motu proprio Tra le sollecitudini sulla musica sacra* (Roma, 1903). «Tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme. L'antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questo Soltanto.»

19. FRANCESC PUJOL, «La restauració de la música religiosa», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1904), p. 51.

20. LLUÍS MILLET, «El Congrés Internacional de Cant Gregorià a Strasburg», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1905), p. 173-176.

21. MIQUEL RUÉ, «Cooperació a la Edició Vaticana dels llibres de cant litúrgich», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1904), p. 189.

Però l'aportació més definitiva va ser, en aquest sentit, la presència a Catalunya del monjo occità dom Maur Sablayrolles.²² El seu treball de recerca de manuscrits a Catalunya va constituir una referència a Europa i, després de la interessant publicació a la *Revista Musical Catalana* —amb un criteri codicològic molt avançat—, va merèixer la publicació a la prestigiosa *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. L'aportació de Sablayrolles, però, no es va reduir a la recerca dels manuscrits, sinó que des de les pàgines de la *Revista* va incidir de manera important en la recuperació de l'antic cant de l'església amb referències a mètodes,²³ congressos,²⁴ acompanyament²⁵ o aspectes interpretatius.²⁶

Altres articles interessants per al cant gregorià varen tenir com a autors mossèn Lluís Romeu, mossèn Miquel Rué, dom Gregori Sunyol i d'altres.

D'entre aquests articles de la *Revista*, n'extraurem algun fragment per copsar la intenció dels impulsors de la recerca i la posada al dia del gregorià d'acord amb els principis del *motu proprio*:

Més... es allò que dèiem abans: aqueixa música model, el cant gregorià, no es encara prou conegut: tot lo més se creu que es un cant que ha importat molt d'estudi als paleògrafs, o que tot se redueix a la Missa d'Angelis. No s'ha treballat prou

22. Dom Maur Sablayrolles era monjo de l'abadia benedictina d'Encalcat (prop de Castres). El 1903 els monjos d'aquella abadia van haver d'abandonar França a causa de la llei Combes i es van instal·lar a Catalunya (primerament al balneari de Perramon a Ribes de Freser i, des del 1908 fins al 1914, a Sant Pere de Besalú). Maur Sablayrolles, que havia estat deixeble del monjo de Solesmes André Mocquereau (1849-1930), va iniciar un important treball de recerca sobre els manuscrits amb notació musical centrat bàsicament en els arxius catalans, que va ser publicat a la *Revista Musical Catalana* (1906-1908) i, més tard, a *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1911-1912). Dom Sablayrolles anava trametent el material fotogràfic i les impressions recollides als monjos de Solesmes, que en aquell moment estaven refugiats a Quarr, a l'illa de Wight. D'aquesta manera els paleògrafs de Solesmes van anar coneixent els manuscrits catalans.

23. MAUR SABLAYROLLES, «A propòsit d'un mètode de cant gregorià», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1907), p. 71-75.

24. MAUR SABLAYROLLES, «Primer congrés de música sagrada a Valladolid», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1907), p. 93-97, i «A propòsit d'un congrés», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1907), p. 168-170.

25. MAUR SABLAYROLLES, «De l'acompanyament del Cant gregorià», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1908), p. 148-150 i 179-183, i altres els anys 1909 i 1910.

26. MAUR SABLAYROLLES, «El nombre musical gregorià o Rítmica gregoriana», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1908), p. 183-185.

per comprendre'n tota la bellesa, l'inspiració, la santedat, la bondat de formes, l'elegància i la catolicitat. I això, certament, ja no es avui per falta de medis.²⁷

La proposta de Sunyol és clara: la recuperació del gregorià no és una tasca de científics, només, ja que cal un compromís de tots els fidels. És curiosa l'experiència de mossèn Miquel Rué, que el 1907 va passar una setmana a Parramon (Ribes de Freser) amb la comunitat benedictina de monjos exiliats de França, entre els quals hi havia el pare Maur Sablayrolles, i que relata en tres articles.²⁸ En acabar, no pot evitar fer una crítica dels clergues de Ripoll:

Ab recansa'm vaig despedir d'aquell lloc de pau y de benhauransa. Al meu retorn a Girona vaig visitar la cèlebre col·legiata de Ripoll, hont la bastant nombrosa Comunitat de Capellans inscrits a la mateixa cantaven uns funerals ab un cant que ben poc recorda'l de Parramon.²⁹

1.3. *El suport a la recerca històrica i musicològica*

A mesura que va avançant en el temps, l'evolució natural de la *Revista* experimenta alguns canvis que la converteixen en una referència en la difusió de la recerca de la música històrica i la musicologia, també en l'àmbit de la música religiosa. Ja des de l'inici, Felip Pedrell assumeix la tasca de fer sortir a la llum els músics que constitueixen una part molt important de la història musical del nostre país. La sèrie d'escrits que sota l'epígraf «Músichs vells de la terra» va publicar entre el 1904 i el 1910 van aportar dades essencials entorn de músics que havien anat forjant la música catalana i —en tractar-se en molts casos de mestres de capella— la música religiosa. No cal estendre's aquí en la relació dels nombrosos mestres que van ser objecte de tractament en aquests interessants articles i que es poden localitzar fàcilment a partir dels índexs publicats per Dolors Millet.³⁰

27. Gregori M. SUNYOL, «La veritat s'imposa», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1912), p. 253.

28. Miquel RUÉ, «Vuit dies a Parramon», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1907), p. 187-189, 213-215 i 237-241.

29. Miquel RUÉ, «Vuit dies a Parramon», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1907), p. 241.

30. Dolors MILLET I LORAS, «La Revista Musical Catalana: Catàleg Alfabètic d'Autors i de Matèries», *Recerca Musicològica* (Barcelona) (1982), p. 125-172.

Però no va ser només la difusió de la recerca entorn dels músics i mestres de capella catalans (on destaquen noms com Pere Albert Vila, Joan Cabanilles, Mateu Fletxa, Joan Martí, Joan Pau Pujol, Pere Rabassa, Antoni Soler, etc.), sinó també els nombrosos escrits entorn de la producció religiosa dels grans mestres universals. En aquest sentit, el repertori musical de l'Orfeó Català és motiu constant de reflexió a les pàgines de la *Revista Musical Catalana*. Vegem-ne alguns exemples.

La polifonia anterior al segle XVII és present en diversos escrits ja des dels inicis. El 1904 Francesc Pujol dedica un article a la famosa *Missa del papa Marcello*, de Palestrina, on fa alguns comentaris entorn de la interpretació a càrrec de veus blanques per a les parts més agudes.³¹ Les recerques entorn de la música històrica catalana i peninsular tenen la seva referència a les pàgines de la *Revista* en articles com ara els del mateix Millet en parlar dels cants del *Llibre vermell de Montserrat*³² o la música de Brudieu, recentment recuperada.³³ El 1927, i ja amb un marcat to científic, mossèn Higiní Anglès publica un interessant escrit sobre la música a veus anterior al segle XV, que constitueix una de les primeres aportacions científiques d'aquest musicòleg.³⁴ Les aportacions ja més especialitzades d'aquests anys ens duen articles com ara els de Francesc Pujol entorn del mestre de capella Joan Pau Pujol,³⁵ del compositor montserratí Joan Cererols³⁶ o de la publicació del còdex de Las Huelgas.³⁷ El pare David Pujol, director de l'Escolania de Montserrat, va publicar també un interessant escrit sobre la important aportació musical de l'escola montserratina.³⁸ Concretament sobre el mestre de capella Joan Pau Pujol, amb un to molt diferent del de l'inici de la *Revista*, Francesc Pujol destaca l'aportació d'Higiní Anglès tot dient:

31. Francesc PUJOL, «La missa del “Papa Marcello” a l'iglésia de Santa Maria del Pi», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1904), p. 80.

32. Lluís MILLET, «Els cants dels romeus de l'Analecta Montserratensia», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1919), p. 18-23.

33. Lluís MILLET, «Els Madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1922), p. 247-252.

34. Higiní ANGLÈS, «La música a veus anteriors al segle XV dins l'Espanya», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1927), p. 138-144.

35. Francesc PUJOL, «Les obres del polifonista català Joan Pujol publicades per la Biblioteca de Catalunya a cura i estudi de Mn. Higiní Anglès», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1927), p. 229-235.

36. Francesc PUJOL, «Les obres del Pare Cererols. Publicacions musicals montserratines», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1932), p. 429 i 478.

37. Francesc PUJOL, «El Còdex musical de las Huelgas. Estudi i transcripció per Mn. Higiní Anglès», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1934), p. 337, 377 i 409.

38. David PUJOL, «Compositors Montserratins», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1935), p. 291-297.

Si el resultat d'aquestes indagacions és favorable, cal encara intensificar la recerca a fi de situar aquell nom en l'ambient i en les circumstàncies en què es desenrotllà, única manera de poder donar a les seves obres la justa i ponderada valor que els pertoca i de capir-ne tot el sentit i la transcendència.³⁹

Lluny de l'ampulosa redacció dels inicis, la *Revista* es converteix en corretja de transmissió de la difusió de la musicologia històrica amb la intenció de donar a conèixer un compositor català de primer nivell. També tenim el cas d'articles de recerca més particular, com ara els de Francesc Baldelló entorn de la música a la parròquia de Sant Just de Barcelona, amb interessants aportacions sobre la vida musical religiosa a Catalunya.⁴⁰

Cal no oblidar que, en relació amb l'estudi de la música litúrgica, malgrat que no exclusivament gregoriana, també trobem alguns escrits, com ara un del musicòleg alemany Oskar Fleischer,⁴¹ un de mossèn Baldelló sobre en cant hispànic antic⁴² i un de Francesc Pujol sobre el *Cant de la Sibilla*.⁴³

La vinculació de la nostra revista amb l'Orfeó Català va ser també el motiu del tractament de diversos articles entorn d'obres com la *Missa en si menor* i la *Passió segons sant Mateu* de Bach o la *Missa solemnis* de Beethoven.

La veneració de Millet pel músic de Leipzig el va dur a establir una profunda amistat amb Albert Schweitzer. Curiosament per l'època i atesos els plantejaments marcadament catòlics de Lluís Millet, l'amistat que l'uní al luterà Schweitzer va estar sempre per damunt de les diferències de confessió religiosa. El que és encara més curiós és que Albert Schweitzer, en un primer article a la *Revista* l'any 1908, mostrava un excel·lent coneixement de la interpretació històrica ja que indica que la interpretació que en aquell moment es feia de les obres de Bach no es corresponia amb la que calia i parla d'un nombre de cantaires excessiu. Segons afirma, no s'estranya que en un futur les

39. Francesc PUJOL, «Les obres del polifonista català Joan Pujol publicades per la Biblioteca de Catalunya a cura i estudi de Mn. Higiní Anglès», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1927), p. 230.

40. Francesc BALDELLÓ, «Notes històriques sobre la música religiosa en la Parròquia de Sant Just i Sant Pastor de la ciutat de Barcelona», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1924), p. 29-32, 113-115, 221-223, 250-255 i 304-306.

41. Oskar FLEISCHER, «La música cristiana més antiga de l'Espanya», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1926), p. 53-56.

42. Francesc BALDELLÓ, «El cant mossaràbic», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1931), p. 49-52.

43. Francesc PUJOL, «El Cant de la Sibilla. Conferència llegida pel seu autor en el Centre Excursionista de Catalunya», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1919), p. 1-18.

obres de Bach s'arribin a interpretar amb un reduït nombre de cantaires!⁴⁴ Anys més tard, davant la interpretació que per primera vegada a l'Estat va fer l'Orfeó Català de la *Passió segons sant Mateu* el febrer de 1921, Schweitzer va publicar un llarg article on feia referència detallada a aquesta obra i on mostrava el seu profund saber de l'obra de Bach i de la interpretació:

Quants choristes i instrumentistes tenia Bach a sa disposició per a l'execució de la Passió? A tot estirar, una trentena de cantaires i altres tants instrumentistes! I encara cal preguntar-se si veritablement pogué enquibir tanta gent en la tribuna assats exígua de Sant Tomàs de Leipzig.⁴⁵

Al costat de la referència musicogràfica del pastor luterà, un encès article de l'organista Vicenç M. de Gibert fa un panegíric de la fita interpretativa de l'Orfeó en la línia d'exaltació que sovint coneixem a la *Revista*:

L'Orfeó l'havia d'assolir fatalment, millor dit providencialment, aquest cim; capdevanter del nostre moviment artístic, durant una gloriosa carrera que no ha conegut les hesitacions ni els defalliments, ell ens ha anat revelant les més enlairades produccions de l'art universal —no cal citar obres que tots recordem— curant amorós de la nostra educació artística i satisfent les nostres ànsies d'ideal. Quan ha cregut arribat el moment, ha coronat sa trascendent pedagogia i ha enriquit amb un tresor suprem nostre viàtic moral fent-nos entrega de l'obra magna de l'immortal Cantor de Sant Tomàs de Leipzig.⁴⁶

Ara és el mateix Lluís Millet qui, arran de la primera audició de la *Missa solemnis* de Beethoven, escriu sobre el sentiment religiós del músic de Bonn amb moltes apreciacions personals que val la pena recuperar:

És veritat que en la música de Beethoven hi ha sovint la característica de l'agitació i de la violència, que s'hi troba sovint la llei del contrast, el sobresalt de la in-

44. Albert SCHWEITZER, «Sobre la personalitat i l'art de Bach», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1908), p. 232.

45. Albert SCHWEITZER, «La Passió segons Sant Mateu de Joan Sebastià Bach. Notes històriques i explicatives», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1921), p. 2.

46. Vicenç M. GIBERT, «La primera audició de la Passió segons Sant Mateu de Joan Sebastià Bach, a Barcelona», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1921), p. 15.

quietud que sembla contradir la pau transcendent del sentiment místic; però aquella característica singular creiem nosaltres que és una prova evident del sentit religiós del seu geni: Beethoven era un inadequat a l'ambient que el voltava, un inadequat a la vulgaritat, dolenteria i falsedat del món, del món pres en el sentit cristià d'enemic de la puresa i justícia de l'ànima noble que depèn conscientment i voluntàriament de la Bondat i Justícia eternes. Així les seves violències d'estil, que sovint el caracteritzen, no són res més que la protesta, que el rebutjament de l'obstacle, de l'enemic de la seva bondat ingènita.⁴⁷

1.4. *L'apostolat religiós des de la música*

La tasca musical de l'Orfeó Català, en profunda relació amb la difusió de la fe religiosa, es fa palesa a través de la publicació d'aquest butlletí periòdic, com ja hem anat descobrint pas a pas a través dels textos de la *Revista Musical Catalana*. Fins ara hem vist les aportacions en l'àmbit de la reforma de la música litúrgica —i, concretament, del cant gregorià—, el suport a la recerca de la música religiosa històrica i l'impuls a la restauració de les grans obres de caràcter religiós.

Però aquests no són els únics àmbits en què es mostrava l'interès per donar ressò a la creació religiosa de totes les èpoques. Els diferents cronistes de la *Revista* fornien contínuament d'informacions d'arreu sobre concerts, audicions i repertoris d'agrupacions musicals. És el cas, per exemple, d'una crònica entorn del repertori musical d'una *schola cantorum*, ni més ni menys que de Jerusalem.⁴⁸ Altres cròniques es refereixen a obres religioses de recent publicació o de recent creació que permetien als mestres de capella conèixer les noves orientacions de la música religiosa.

Dintre d'aquest context no ha de sorprendre la completa proposta que el 1913 es va lliurar al bisbe de Barcelona,⁴⁹ per a la creació d'una escola superior de música sagrada d'acord amb els models d'Itàlia i Alemanya, proposta que avui sorprèn pel seu

47. LLUÍS MILLET, «La Missa Solemnis de Beethoven», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1927), p. 145.

48. REDACCIÓ, «Jerusalem», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1908), p. 77.

49. REDACCIÓ, «Projecte d'Escola Superior de Música Sagrada (lliurat al bisbe de Barcelona)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1913), p. 186-192.

plantejament seriós i d'alt nivell. El 1933 el pare Gregori Sunyol descriu el centre d'aquestes característiques que havia passat a dirigir a Milà.⁵⁰

Un altre aspecte que cal destacar és el de l'impuls del cant del poble a les festivitats religioses. Va ser una aposta molt personal de Lluís Millet, que trobem en una conferència dictada el 1912 al Congrés Nacional de Música Sagrada de Barcelona i que va publicar l'Orfeó Català com a separata de la *Revista Musical Catalana*.⁵¹ Aquesta conferència va ser l'origen d'una polèmica entre el crític Manuel de Montoliu i el mateix Millet a *La Vanguardia* i que va ser publicada per la *Revista Musical Catalana*.⁵² És un dels llocs on podem copsar alguna de les facetes més interessants del pensament de Millet, que tenia molt clar el paper que desitjava que desenvolupés el poble en la música i, també, en la música religiosa. Aquest pensament el va tornar a exposar al Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 en una comunicació que va publicar íntegra la nostra revista.⁵³ Seguint aquesta línia, mossèn Lluís Romeu, seguidor fidel d'aquesta idea, entre els anys 1915 i 1916 va publicar a la *Revista* una sèrie de melodies amb l'epígraf «Cançons populars de l'Església».

El caràcter d'apostolat de la *Revista*, a més de fer-se evident en tot el que hem relatat fins ara, es fa palès en articles en què la raó musical queda en segon pla i és amplament superada pel fet religiós i moral. És el cas de l'extens relat amb motiu de l'anada de l'Orfeó Català a Roma l'any 1925, plantejada des de l'inici com un romiatge de caràcter eclesial. En aquelles pàgines l'exaltació de la fe religiosa i el caràcter de peregrinació pietosa s'alternen amb la descripció dels concerts i les audicions en funcions litúrgiques.

Però si l'esperit marcadament religiós de la *Revista* en la primera etapa, entre el 1904 i el 1936, no ha quedat prou clar amb tot el que hem dit fins ara, ens referirem a dos articles del 1917 i del 1928 escrits, el primer, per mossèn Lluís Carreras i, el segon, per Lluís Millet. El primer, titulat «Exhortació als cantors de Catalunya», és una exaltació de la funció apostòlica del cantor, al qual confereix clarament la figura del *miles Christi* i també la de defensor de Catalunya. Vegem-ne sols un parell de fragments:

50. Gregori M. SUNYOL, «L'Escola Superior de Música Sacra de Milà», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1933), p. 49-51.

51. LLUÍS MILLET, «El cant popular religiós». Conferència llegida per D. Lluís Millet en el Palau de la Música Catalana en sessió solemne del III Congrés Nacional de Música Sagrada el dia 23 de novembre de 1912.

52. REDACCIÓ, «Polèmica interessant», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1914), p. 38-47.

53. LLUÍS MILLET, «El cant del poble en les festes de l'Església», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1915), p. 227-235.

No és debades, ni fortuita aquesta coincidència de la sacra Pentecostès amb la festa vostra, la festa màxima del cant en la nostra terra, consagració patriòtica i religiosa de la missió espiritual de l'Orfeó Català al bell mig de nostra benhaurada renaixença. Aquesta coincidència és un senyal de Déu.⁵⁴

Com veiem, per al cantaire es tracta d'una missió patriòtica i religiosa d'inspiració divina. En un paralelisme amb l'esperit verdità, l'autor estableix una comparació entre el poble hebreu i els cantaires catalans:

Canteu al Senyor i aparelleu ses vies. Penseu que a vosaltres us pertoca renovar una altra gesta simbòlica del poble d'Israel. Entrats que foren a la terra promesa, ofert al Senyor un holocauste, es renovà l'aliança de Jeovà amb son poble escollit [...]. Els levites amb veu potent cantaven a totes les gents les benediccions [...].⁵⁵

Amb un llenguatge més contingut, el 1928 Millet fa una conferència a la Biblioteca Balmes on relaciona l'art i la moral i deixa clar que entén que és un tot indisso-
luble:

L'art, doncs, cal que sigui moral, encara que ell no sigui la moral. L'home és una unitat sobirana, i Déu ens guardi de desenquadrar-lo per peces menudes; i en aquesta unitat ço que regeix el seu ésser és la llei suprema per la qual és el que és: home.⁵⁶

Fins aquí els primers trenta-dos anys de la *Revista Musical Catalana*, que suspengué la seva publicació el mes de juny de 1936. D'aquesta primera etapa en resta un pòsit molt important d'aportacions per a la història de la música religiosa a Catalunya, la investigació musicològica, la difusió de la cultura musical i, com hem vist, un esperit de difusió del catolicisme a través de les obres mestres de la música universal i de la proposta del cant com a element d'enaltiment del sentiment religiós.

54. Lluís CARRERAS, «Exhortació als cantors de Catalunya», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1917), p. 148.

55. Lluís CARRERAS, «Exhortació als cantors de Catalunya», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1917), p. 162.

56. Lluís MILLET, «Transcendència de la moral en l'art», *Revista Musical Catalana* (Barcelona) (1928), p. 191.

2. La segona època (1984-2008)

La segona època de la *Revista Musical Catalana* parteix del precedent de l'anterior etapa, però no hi ha un plantejament específic en relació amb la música religiosa, com hem vist més amunt, ja que la situació social és molt diferent de la de l'etapa anterior. L'editorial del número de presentació és, en aquest sentit, molt clarificador:

La imminent represa de la REVISTA MUSICAL CATALANA [...] no implica, òbviament, una pura continuació d'aquell il·lustre precedent, el qual, si bé respongué, en línies generals, a una ideologia estètica molt concreta i legítima —la dels homes de l'Orfeó Català, que en foren els promotors— va palesar també una inequívoca obertura envers els fets i les personalitats més rellevants del seu entorn musical i intel·lectual [...].

I després d'aquesta presa de distància respecte a la primera època, afirma la intenció de tractar els temes musicals amb la voluntat de continuar essent una referència per als estudiosos (com ha estat la de la primera època). Però no només això, sinó que també es planteja seguir les manifestacions musicals de Catalunya i esdevenir una eina d'informació, valoració i crítica.⁵⁷

Amb tot, atès el pes específic de la música religiosa en la creació musical, la *Revista Musical Catalana* d'aquesta segona època s'ha referit amb regularitat als aspectes més diversos d'aquest àmbit. La presència de la música relacionada amb la religió i la litúrgia la trobem en articles de fons (per exemple, molts dels temes centrals de la *Revista* s'hi han referit, com veurem tot seguit) o altres escrits esparsos dedicats a aspectes històrics de la música, esbossos biogràfics de personalitats musicals de totes les èpoques, entrevistes a persones relacionades amb la música religiosa o la simple crítica de concerts d'aquest tipus de música. Vegem-ne alguns dels més destacats.

2.1. Els «temes» dedicats a la música religiosa

Des de l'inici de la nova etapa, cada número de la *Revista Musical Catalana* ha dedicat un espai important a un tema tractat de manera monogràfica per especialistes diversos que hi han escrit amb profunditat diversa sense perdre el to de divulgació que una

57. «Editorial», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), número de presentació (juny 1984), p. 3.

publicació d'aquesta mena requereix. Aquest apartat es reuneix sota l'epígraf «Tema» i acostuma a ocupar les pàgines centrals de la publicació.

El desembre de 1986 es va dedicar el monogràfic a la música nadalenca sota el títol «Nadal en la música». El tractament comprenia aspectes històrics, la cançó tradicional i la poesia nadalenca amb música, la música nadalenca del barroc català i la música nadalenca en la música culta occidental amb una referència a la creació musical catalana.⁵⁸

El gener de 1988, amb motiu del centenari del naixement de mossèn Higiní Anglès, la *Revista Musical Catalana* va dedicar un tema a l'escola musicològica catalana, amb interessants articles que analitzaven l'evolució d'aquesta i la situació de la musicologia al nostre país.⁵⁹

Un any després, i enmig d'una passatgera *moda gregoriana*, la revista va dedicar el tema al cant gregorià. Aquesta vegada els articles versaven sobre Eugène Cardine —semiòleg del cant gregorià—, la interpretació d'aquest gènere musical, els manuscrits més antics de Catalunya, la difusió d'aquest cant a Catalunya i la seva interpretació. En certa manera s'establia un pont amb la primera etapa de la *Revista*, malgrat que el tractament tenia un caràcter més històric i científic que el de la difusió d'una idea reformista de la publicació de començaments del segle xx.⁶⁰

El desembre de 1991 el tema estava dedicat a l'aportació musical del luteranisme.⁶¹ Certament, aquesta temàtica suposava una marcada diferència amb la manera de tractar els temes de la primera etapa, ja que incloïa un article sobre el cant coral i la música religiosa protestant des de la visió d'una teòloga protestant i un altre sobre Luter i el seu plantejament entorn de la música religiosa, a càrrec de Pere Puig, músic evangelista. La lògica normalitat en el tractament de la temàtica protestant en aquesta època contrasta amb el reconeixement, en la primera època, del Bach protestant. L'esperit ecumènic dels escrits és palès en el tractament que es fa des d'aquesta òptica:

58. D. CODINA, O. CARDONA, M. JORBA, J. CRIVILLÉ, F. BONASTRE i A. MONTELLÀ, «Nadal en la música», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 26 (desembre 1986), p. 14-34.

59. M. ALBET, F. BONASTRE, M. ESTER-SALA i M. GÓMEZ, «Higiní Anglès (1888-1969), eix de la musicologia catalana», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 39 (gener 1988), p. 17-29.

60. G. ESTRADA, R. MORAGAS, J. GARRIGOSA i J. ARAGONÈS, «El cant gregorià», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 56 (juny 1989), p. 14-30.

61. N. CAPÓ-REVERDIN i P. PUIG, «L'aportació musical del Luteranisme», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 86 (desembre 1991), p. 29-36.

Luter creia, i així ho manifestava, que la música era un art que havia de posar-se al servei del Déu creador; que els instruments musicals podien ser utilitzats en els actes de lloança, i que, les melodies que commovien els cors de les persones, eren una de les eines que tenia l'Església cristiana per a estendre la veritat de l'Evangeli i per a assolir una comunió més íntima entre Crist i els cristians.⁶²

No podia faltar a la nostra revista una referència específica i àmplia al paper que va tenir el monestir de Montserrat en el desenvolupament de la música a Catalunya. En aquest cas, la importància donada a aquest monogràfic va ocupar dos números del 1994.⁶³ Hi trobem uns apunts de la història musical montserratina, el paper de la música en la litúrgia al monestir, la promoció montserratina quant a renovació de la música litúrgica i uns articles entorn de l'Escolania de Montserrat. És interessant com, a través d'aquests articles, es pot constatar el paper d'impuls de la música que Montserrat ha tingut al nostre país i com ha influït en l'evolució musical de tota una època.

A finals de l'any 1996, deu anys després d'haver tractat la música nadalenca en un dels temes, la *Revista* torna a tractar sobre la música de Nadal a partir, essencialment, de la música tradicional. Aquesta vegada el títol és «Nadal: una música a part»,⁶⁴ i el tractament és molt més sociològic, sobretot en els articles de Salvador Cardús i de Joaquim Maideu, que fan una anàlisi molt completa del fenomen de la música nadalenca. El sociòleg Salvador Cardús, amb la seva habitual capacitat per observar l'entorn, ens situa davant les paradoxes d'aquesta música:

Nadal és temps de cançons, i fins i tot de cançons al carrer. Ara bé, tota la força ingènua d'una nadala cantada en un carrer ple de mercaders es dilueix quan ja tot l'aire, des de primera hora del matí fins a última hora de la nit quan tanquen els comerços, respira melodies ensucrades, com aquestes llepolies que fan ara, plenes d'additius, colorants i conservants de dubtosa salubritat, que fan passar la gana.⁶⁵

62. Pere PUIG, «Luter i el cant a l'església», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 86 (desembre 1991), p. 36.

63. S. BARDOLET, D. CODINA, G. ESTRADA, J. BABURÉS, S. PLANS, I. SEGARRA, M. CAMP i T. MARTÍNEZ, «El paper decisiu de Montserrat en l'art musical», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 111 (gener 1994), p. 21-33, i núm. 112 (febrer 1994), p. 23-33.

64. S. CARDÚS, J. MAIDEU i J. MARTÍ, «Nadal: una música a part», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 146 (desembre 1996), p. 27-39.

65. Salvador CARDÚS, «Nadal ric, música pobra», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 146 (desembre 1996), p. 28.

Joaquim Maideu, musicògraf, pedagog i etnomusicòleg d'alt nivell, va morir pocs dies abans de la publicació d'aquest article, on estudiava els principals elements entorn de la transmissió de la cançó natalenca:

Només que ens documentem una mica, observarem que el nostre cançoner, pel que respecta a folklore nadalenc, és pletòric i singular com pocs en quantitat, qualitat i varietat. [...] Malgrat tot, avui dia se'n coneixen poques i se n'usen encara menys, de nadales.⁶⁶

Com veiem, el període nadalenc és una època plena de motius musicals, font inesgotable per a monogràfics com els que ens ocupen. El desembre de 1999 el *Cant de la Sibilla* va ser l'element escollit per a un breu tema —només dos articles— on s'analitzava la música i l'evolució d'aquest drama litúrgic.⁶⁷

Un dels temes més vinculats a la música religiosa va ser el que l'any 2001 es va dedicar a la música litúrgica i a l'anàlisi de la seva funcionalitat relacionada amb l'estètica. Els autors dels articles hi tractaven el bon ús i el mal ús de la creació musical, la incidència del Concili Vaticà II i la presència del cant de l'assemblea, les necessitats d'un veritable cant litúrgic per al segle XXI i la funció de les Trobades d'Animadors de Cant per a la Litúrgia de Montserrat.⁶⁸ Després de valorar les propostes sorgides durant el segle XX, la visió crítica es fa palesa en tractar la situació del cant en la litúrgia:

En un pla més popular, cal fer esment [...] d'altres grups de línia originàriament progressista que semblen encallats en les utopies dels setanta: que es vulgui evangelitzar em sembla bé, però sempre d'acord amb els paràmetres de la qualitat i sense recórrer a una comercialitat fàcil i que trobem a l'abast en altres àmbits de la música actual.⁶⁹

66. JOAQUIM MAIDEU, «La transmissió de la cançó natalenca, avui», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 146 (desembre 1996), p. 31.

67. J. GARRIGOSA i F. MASSIP, «El Cant de la Sibilla, un patrimoni històric encara viu», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 182 (desembre 1999), p. 37-42.

68. J. RADIGALES, A. TAULÉ, J. SOLER i G. ESTRADA, «Música litúrgica: ¿funcionalitat versus estètica?», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 198 (abril 2001), p. 31-39.

69. JAUME RADIGALES, «Música litúrgica a la Catalunya contemporània», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 198 (abril 2001), p. 32.

Amb tot, Albert Taulé —un dels protagonistes a Catalunya de la renovació del cant litúrgic després del Concili Vaticà II— hi fa un cant a l'esperança:

Després de totes les experiències viscudes, encara m'atreveixo a fer aquesta afirmació: el poble català, pel que fa a la participació cantada de l'assemblea en el culte cristià, pot assolir les mateixes fites a què han arribat, ja fa segles, els països anglosaxons.⁷⁰

Una de les persones que també ha intervingut activament en la implantació del català en la litúrgia cantada, Joan Soler i Amigó, dóna unes pautes interessants per a la resituació del cant en la litúrgia i hi reclama la presència de l'esperit intercultural:

Tot i la tendència de celebrar misses «sectorials», misses joves, etc. i misses de diferents folklores litúrgics de nou encuny (des d'aquella missa luba a les actuals misses rocieras), el cant litúrgic ha d'incloure la comunitat en la seva plural unitat, acollidora de tothom, dels diferents tarannàs amb què les persones es volen o poden identificar.⁷¹

Amb motiu de la recuperació de l'emblemàtic orgue del Palau de la Música Catalana, la *Revista Musical Catalana* va dedicar un interessant tema a l'orgue romàntic,⁷² on, atès l'ús dominant de l'instrument, tangencialment hi ha referències a repertoris i altres aspectes de música religiosa, si bé sense que el tema en sigui especialment deutor.

El Nadal de l'any 2005 va veure un nou tema dedicat a la música de Nadal. Encara que breu (un sol article), el tema és d'un interès històric rellevant ja que tracta de la cantata de Nadal des del punt de vista evolutiu des del segle XVIII fins al segle XX.⁷³ Francesc Cortès, musicòleg reconegut, hi tracta amb solvència el recorregut d'aquest gènere des dels inicis fins a les cantates del segle XX compostes per Pau Casals, Ireneu

70. Albert TAULÉ, «Litúrgia romana i cant popular», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 198 (abril 2001), p. 35.

71. Joan SOLER, «El cant litúrgic, culte i cultura al llindar del segle XXI», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 198 (abril 2001), p. 37.

72. G. GRENZING, J. M. ESCALONA, R. ORANIAS i J. M. MAS, «L'orgue romàntic», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 228 (octubre 2003), p. 25-35.

73. Francesc CORTÈS, «La cantata de Nadal i altres gèneres d'aquestes diades», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 254 (desembre 2005), p. 28-31.

Segarra, Narcís Bonet i Josep Vila. En diversos indrets aporta referències d'aquest gènere amb els avatars estètics i litúrgics del moment.

Fins avui, el darrer tema dedicat a la temàtica que ens ocupa és el que el 2006 la *Revista Musical Catalana* va abordar sota el títol «Esglésies i concertisme». Una altra vegada es tracta d'un tema d'un sol article,⁷⁴ on l'autor es refereix a l'ús de les esglésies per als festivals estiuencs de Torroella de Montgrí, Cadaqués, Santa Cristina d'Aro i Vilabertran. L'article, pervertint una mica l'amplitud del títol, es refereix a circumstàncies molt concretes sobre la presència de músiques molt diverses en determinades esglésies que acullen aquests importants festivals musicals. En tot cas és una referència interessant que segurament demanaria una reflexió més general atès l'ús concertístic dels temples que es fa a Catalunya.

2.2. *Altres escrits*

Són molts els articles que s'han dedicat a la temàtica religiosa i litúrgica durant aquesta segona etapa. Alguns presenten estudis i reflexions entorn del fet musical a l'església, d'altres són de caràcter històric, i també hi trobem biografies, entrevistes, crítiques de concerts i comentaris sobre aspectes de l'àmbit que ens ocupa.

2.2.1. Articles sobre història de la música religiosa

La majoria d'aquests escrits estan orientats des de la vessant històrica i tracten tant d'aspectes referents a músics que varen tenir una dedicació intensa a la música religiosa com d'àmbits en què la música i la religió tenen alguna importància.

Alguns d'aquests articles es presenten amb motiu d'algun aniversari important: és el cas del quart centenari del naixement de Heinrich Schütz,⁷⁵ la música religiosa de Liszt amb motiu del centenari de la seva mort,⁷⁶ Felip Pedrell amb motiu dels cent

74. Oriol GRAS, «Esglésies i concertisme, un matrimoni no sempre fàcil», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 261-262 (juliol-agost 2006), p. 32-34.

75. Ferruccio CIVRA, «Heinrich Schütz (saeculi sui musicus excellentissimus) en el quart centenari del seu naixement (1585-1672)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 13 (novembre 1985), p. 5-8.

76. Josep SOLER, «La música religiosa de Liszt (dintre del tema "En el centenari de la mort de Liszt")», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 20 (juny 1986), p. 22-25.

cinquanta anys del seu naixement,⁷⁷ Anton Bruckner en el centenari de la seva mort,⁷⁸ el centenari del naixement de Joan M. Thomàs⁷⁹ o Johannes Ockeghem als cinc-cents anys de la seva mort.⁸⁰ En tots ells, la música religiosa constitueix una part important de l'explicació dels autors, i són articles que permeten aprofundir en aquest àmbit del coneixement.

D'altres, la majoria, són articles que els responsables de la revista encarreguen a especialistes entorn de músics o de circumstàncies històriques diverses on la música religiosa té un paper bàsic o tangencial. És el cas dels escrits dedicats a Àngel Rodamilans,⁸¹ Anselm Viola,⁸² Joan Pau Pujol (dos articles, de Marià Lambea i de Francesc Cortès),⁸³ Joan Brudieu,⁸⁴ Claudio Monteverdi (dos articles, de José Vicente González del Valle i d'Oriol Martorell),⁸⁵ Giovanni Pierluigi da Palestrina,⁸⁶ Orlando Lassus,⁸⁷ Domènec Terradellas⁸⁸ i Johann Sebastian Bach (dos articles, de Markus

77. José Vicente GONZÁLEZ, «La reforma de la música sacra (dintre del tema “Felip Pedrell als 150 anys del seu naixement”)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 85 (novembre 1991), p. 32-36.

78. Francesc BONASTRE, «Bruckner: la història imaginada», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 144 (octubre 1996), p. 44-46.

79. Joan MOLL, «Centenari de Mn. Joan Maria Thomàs. Un músic integral», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 146 (desembre 1996), p. 6-8.

80. Joan VIVES, «500 anys després de la seva mort Johannes Ockeghem, un oblidat en l'any dels aniversaris», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 157 (novembre 1997), p. 9-12.

81. Gregori ESTRADA, «Àngel Rodamilans, compositor, monjo de Montserrat (1874-1936)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 29 (març 1987), p. 12-14.

82. CODINA, Daniel, «El P. Anselm Viola i la seva obra musical», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 44 (juny 1988), p. 5-9.

83. Marià LAMBEA, «Alguns apunts sobre l'obra musical de Joan Pau Pujol», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 59 (setembre 1989), p. 15-17; Francesc CORTÈS, «Joan Pau Pujol: el trànsit oblidat del segle XVI al XVII», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 121 (novembre 1994), p. 6-9.

84. David LÓPEZ, «Brudieu: un músic occità a la Capella de la Seu d'Urgell», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 84 (octubre 1991), p. 41-43.

85. José Vicente GONZÁLEZ, «El dualisme estilístic de Claudio Monteverdi (dintre del tema “Monteverdi rediviu”)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 110 (desembre 1993), p. 26-29; Oriol MARTORELL, «La música “religiosa” de Monteverdi (dintre del tema “Monteverdi rediviu”)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 110 (desembre 1993), p. 33-35.

86. Joan VIVES, «Palestrina o la música del cel (dintre del tema “Palestrina i Lassus”)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 115 (maig 1994), p. 28-31.

87. Josep PRATS, «Orlande de Lassus, el gran moment musical flamenc (dintre del tema “Palestrina i Lassus”)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 115 (maig 1994), p. 28-31.

88. Josep DOLCET, «Domènec Terradellas, un compositor europeu», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 135 (gener 1996), p. 34-36.

Schikora⁸⁹ i de Joan Vives⁹⁰). Entre els dedicats a aspectes més històrics de música religiosa hi ha, per exemple, els del Misteri d'Elx,⁹¹ la presència de la música de Bach a Barcelona⁹² o l'oratori musical,⁹³ on Xavier Daufí analitza l'oratori a Catalunya des dels seus orígens fins al segle XIX.

2.2.2. Escrits biogràfics

Alguns escrits de la *Revista* presenten un caràcter biogràfic i es refereixen a persones rellevants per a la història musical catalana, amb una incidència especial en la música litúrgica de casa nostra. A vegades la biografia no és pròpiament un escrit en forma d'article, sinó una entrevista dedicada a un personatge.

És el cas dels escrits dedicats a mossèn Francesc Tàpies amb motiu de la seva mort,⁹⁴ a mossèn Higiní Anglès amb motiu del centenari del seu naixement (un dels temes dels quals hem parlat més amunt),⁹⁵ a Ireneu Segarra —un article on es valora la seva tasca com a pedagog,⁹⁶ un altre amb motiu de la finalització de l'etapa de director a Montserrat⁹⁷ i un darrer amb motiu de la seva mort—,⁹⁸ al musicòleg Josep M. Llorens

89. Markus SCHIKORA, «Una reflexió musical de Bach sobre la situació religiosa del seu temps», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 186 (abril 2000), p. 6-8.

90. Joan VIVES, «Algunes claus per descobrir Bach (I i II)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 188 (juny 2000), p. 6-8, i núm. 189-190 (juliol-agost 2000), p. 6-11.

91. Jordi BALLESTER, «El Misteri d'Elx: música, teatre i tradició», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 189-190 (juliol-agost 2000), p. 26-28.

92. Francesc BONASTRE, «Els inicis de la recepció de la música de Bach a Barcelona», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 193 (novembre 2000), p. 6-7.

93. Xavier DAUFÍ, «L'oratori musical. ¿Un gènere oblidat a Catalunya?», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 239 (setembre 2004), p. 6-7.

94. Francesc BONASTRE, «En la mort de mossèn Francesc Tàpies», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 9-10 (juliol-agost 1985), p. 11-12.

95. M. ALBET, F. BONASTRE, M. ESTER-SALA i M. GÓMEZ, «Higiní Anglès (1888-1969), eix de la musicologia catalana», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 39 (gener 1988), p. 17-29.

96. Jaume COMELLAS, «Ireneu Segarra: el sacerdoci de la música i la pedagogia musical», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 47 (setembre 1988), p. 37-43.

97. Pere ARTÍS, «Ireneu Segarra deixa la direcció de l'Escolania de Montserrat després de 44 anys de dedicació», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 155 (setembre 1997), p. 22.

98. Joan CASALS, «Ireneu Segarra, in memoriam», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 256 (febrer 2006), p. 6-7.

amb motiu del quart centenari de la mort de Francisco Guerrero,⁹⁹ a mossèn Magí Sabaté, creador i director de la Schola de Cant Gregorià de Santes Creus,¹⁰⁰ o a mossèn Valentí Miserachs en ser nomenat director de l'Institut Pontifici de Música Sacra.¹⁰¹

2.2.3. Crítica musical

La crítica de concerts i, concretament, d'obres de música religiosa duu els autors de les crítiques a fer, a vegades, valoracions entorn de la música religiosa, la seva funcionalitat litúrgica i altres aspectes que encara podrien ser tractats àmpliament. No cal dir que la presència d'obres com les passions de Bach, el *Messies* de Händel, la *Missa solemnis* de Beethoven, la *Petita missa solemne* de Rossini, la *Missa* de Joaquim Homs, la *Missa de les Santes* de Mataró i altres tantes obres, que periòdicament omplen les sales de concerts i els cicles de concerts de Catalunya, és motiu per a determinats comentaris i anàlisis, alguns dels quals de força interès.

2.2.4. Música i litúrgia

El tractament específic de la música i la seva relació amb la litúrgia és, en aquesta segona etapa de la *Revista*, bastant escadusser (a excepció del tema que es va dedicar a la música litúrgica l'abril de 2001, de què hem parlat més amunt).

Un primer article el trobem ja ben aviat, el febrer de 1986, quan, en el plantejament del tema «Música, ideologia i compromís», va ser motiu d'un escrit de mossèn Lluís Serrallach¹⁰² de marcat to històric sobre la presència de la música en la litúrgia i la influència de la litúrgia i la religió en la música.

99. Helena BAYO, «400 anys de la mort de Francisco Guerrero. Josep Maria Llorens i Francisco Guerrero, dos noms inseparables», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 170 (desembre 1998), p. 11-13.

100. Lluís MILLET, «Cinc preguntes a Magí Sabaté», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 122 (desembre 1994), p. 48.

101. Teresa MARTÍNEZ, «Mn. Valentí Miserachs, nou director de l'Institut Pontifici de Música Sacra. El repte de recuperar el prestigi de la música religiosa», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 139 (maig 1996), p. 8-9.

102. Lluís SELLARRACH, «La música, via de religió (dintre del tema "Música, ideologia i compromís")», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 16 (febrer 1986), p. 25-29.

Una de les persones més clarividents del panorama musicològic, musicogràfic i interpretatiu català dels darrers anys ha estat Enric Gispert (1925-1990), que va col·laborar en diversos números de la *Revista*. El 1986, en un brevíssim i concís article feia algunes consideracions que avui segueixen essent vigents:

En aquest aspecte, la música religiosa ocupa un lloc extrem; perquè difícilment concebríem un art més genuïnament funcional, amb un repertori històric més extens i valuós, i alhora, tanmateix, més bandejat del seu context natural, a causa dels canvis dels temps i dels criteris litúrgics. El corpus immens de la música religiosa és, ara, pràcticament absent del seu marc propi, substituït per una reforma de signe popular i participatiu que, al costat de les seves indubtables virtuts, no sembla generar fins al moment fruits estètics comparables als dels repertoris precedents. Resulta molt natural que els símptomes d'enyorament del cant gregorià o de la polifonia sagrada clàssica siguin cada vegada més perceptibles. Els programes corals es nodreixen substancialment de les grans produccions històriques de la música religiosa, i a ella es dediquen fins i tot festivals especialitzats. Però a la vegada que aquests actes de segregació cultural, es comença a produir darrerament una tendència a restituir el millor repertori litúrgic al seu espai i al seu cerimonial específics; és a dir, a la seva funcionalitat.¹⁰³

Més endavant, el 1988, el bibliista Frederic Raurell ofería un escrit en què tractava de la història de la música a través d'Israel així com les influències que la música de l'Orient del Mediterrani hi van aportar.¹⁰⁴

Ja l'any 2000, i dintre del tema «Els espais no convencionals de concertisme», es va dedicar, òbviament, un escrit a la presència de concerts a les esglésies.¹⁰⁵ És interessant perquè, a més de tractar de la presència de concerts als temples, fa algunes consideracions entorn de la música en la litúrgia i de l'actitud musical dels fidels en l'assemblea.

El 2004, i prenent com a excusa la celebració d'un simposi entorn del centenari del *motu proprio*, la *Revista* va tractar un dels temes que havien estat *leitmotiv* de la primera etapa. Ara, però, amb la perspectiva de cent anys, es feia una anàlisi d'allò que va su-

103. Enric GISPERT, «Música religiosa en el seu context», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 21-22 (juliol-agost 1986), p. 11.

104. Frederic RAURELL, «Israel s'autoentén a través de la música», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 47 (setembre 1988), p. 15-19.

105. Maria GRATACÓS, «Les esglésies com a sales de concert», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 191 (setembre 2000), p. 38-41.

posar aquella reforma litúrgica i musical a començaments del segle xx. Una visió històrica i alhora crítica del procés de la reforma.¹⁰⁶

No ens podem estar de citar alguns dels epígrafs habituals de la *Revista* que també han fet referències a la música religiosa. Ens referim a algun editorial, als «Mikrokosmos» de Pere Artís i a les «Tangents» de Jordi Maluquer. L'editorial de maig de 2001, per exemple, fa una senzilla reflexió entorn de la música religiosa i la religiositat dels catalans.¹⁰⁷ La fina ironia i saviesa de Pere Artís, una de les ànimes de la *Revista Musical Catalana* d'aquesta segona època, l'ha dut a fer palès en algun dels seus «Mikrokosmos» algunes de les contradiccions de la música religiosa:

En acabar —mentre els nuvis i els testimonis firmen les actes, abans de la preceptiva marxa nupcial— l'organista engega l'olímpic *Amics per sempre* i uns fragments del *Viatge a Ítaca* de Lluís Llach... Home! Un ja vol veure la bona voluntat de la iniciativa, si considera la base dels textos de les melodies, però...¹⁰⁸

2.3. Com a conclusió

Després d'aquest recorregut a través dels més de cent anys de la *Revista Musical Catalana* —que en totalitza ja cinquanta-sis de publicació!—, un s'adona de la gran transcendència d'aquesta iniciativa. Per a la música religiosa i litúrgica en general ha estat una presència continuada d'aportacions de primer nivell; de caràcter més d'apostolat en la primera etapa i amb un marcat accent de divulgació històrica i científica en la segona.

Amb tot, no ens podem estar d'afirmar que, malgrat el tarannà ideològic que podem definir com d'un cert conservadorisme en la primera etapa, les aportacions varen tenir un nivell envejable des de tots els punts de vista i que la primera etapa de la *Revista* és un punt de referència per als estudiosos de la música litúrgica i la història de la música religiosa.

106. Pep GORGORI, «El Motu Proprio de Pius X, a cent anys de la seva promulgació», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 237-238 (juliol-agost 2004), p. 7-9.

107. «Canvis significatius», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 199 (maig 2001), p. 5 (editorial).

108. Pere ARTÍS, «Música "litúrgica"», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 169 (novembre 1998), p. 20.

En la segona etapa, la *Revista* ha aconseguit ser un referent de la informació musical a Catalunya i ha trobat més el seu paper en la informació i la divulgació musicals. Tot i així, com es pot constatar en el seguiment que n'hem fet, els aspectes tractats no han oblidat la música religiosa, malgrat que el tractament que se n'ha fet en aquesta segona època és molt diferent de l'etapa anterior. Els escrits són d'una gran diversitat temàtica i, en general, han estat tractats amb un alt nivell de coneixement sense perdre el to de divulgació que constitueix un dels objectius de la publicació.

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]
Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 183-199

El món guitarrístic a Barcelona (1908-2008)

Josep Maria Mangado i Artigas

Concertista, investigador i professor de guitarra

Quan el 9 de febrer de 1908 es va inaugurar el Palau de la Música Catalana, com a sala de concerts, ja feia uns quatre anys que l'Orfeó Català, propietari del Palau, publicava mensualment la *Revista Musical Catalana* (RMC).

Com calia esperar, i com no podia ser d'una altra manera, a partir del moment de l'inici de les activitats musicals, la revista esmentada va tenir una especial dedicació als actes que s'hi van celebrar.

La guitarra en general està força ben tractada i representada a les pàgines de la RMC. Sorpren una mica que, en referència a un instrument no gaire valorat, en aquests anys dels inicis de la *Revista* s'hi trobin força notícies que hi fan referència. Sembla com si els redactors intuïssin un proper renaixement de l'instrument, que efectivament es va produir a partir del 1916, com veurem.

Hem de tenir en compte dos fets importants que expliquen, en part, una certa apatia envers la guitarra. En primer lloc, Miquel Llobet (1878-1938), considerat en aquells moments el millor guitarrista del món, vivia a París des del 1905 i no va tornar a Barcelona fins al 1914, i no perquè hi desitgés tornar, sinó per l'esclat de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). En segon lloc, la mort el 1909 de Francesc Tàrraga, nascut el 1852 i pràcticament retirat des del seu atac d'apoplexia a principis del 1907.¹ Altres futurs grans guitarristes com ara Emili Pujol (1886-1980) o Gracià Tarragó (1892-1973) estaven iniciant les seves carreres musicals i encara no eren gaire coneguts. Cal dir, però que el 1905 havia tornat a Barcelona, a l'edat de 71 anys, el

1. Miquel LLOBET va escriure a les pàgines de la RMC, núm. 73 (gener 1910), p. 9-10, unes emocionades paraules sobre la mort del seu mestre.

guitarrista i compositor Josep Ferrer i Esteve (1835-1916), després de viure molts anys a París.

Tot això va canviar, com hem dit, a partir del 1916, data que coincideix amb la mort de l'esmentat Josep Ferrer. De totes maneres aquest renaixement guitarrístic no és ni de bon tros casual, sinó que s'alimenta de tota una herència que es va desenvolupar des de finals del segle XVIII, època d'una altra esplendorosa etapa de la guitarra, quan la configuració organològica de l'instrument va ser més o menys com l'actual, i des de llavors la guitarra, com l'economia, ha seguit uns cicles ascendents i descendents.

Les causes principals d'aquest nou ressorgiment les podem atribuir fonamentalment, d'una banda, a la qualitat interpretativa i virtuosa d'alguns dels intèrprets d'aquell moment, i de l'altra, a l'interès d'un públic cada vegada més fidel als concerts de guitarra. Entre els intèrprets que sobresortiren hi trobem els catalans ja esmentats Llobet, Pujol i Tarragó, als quals cal afegir Alfred Romea (1883-1955) i Joan Nogués (1875-1930), el burgalès Regino Sainz de la Maza (1896-1981) i l'andalús Andrés Segovia (1893-1987), àmpliament esmentats a la RMC, tant en les seves actuacions a casa nostra com a l'estranger.

La RMC va publicar-se des del mes de gener de 1904 fins al mes de juny de 1936, en la seva primera època, arribant a l'exemplar 390. De tot aquest cabal d'informació musical, trobem a les seves pàgines dotze articles força interessants sobre la guitarra i el llaüt i 249 notícies sobre els esdeveniments guitarrístics d'aquests anys, centrats sobretot en crítiques de concerts, publicacions de partitures, llibres i discos, i altres fets puntuals com la mort d'algun guitarrista destacat.²

En aquest moment històric conviuen a Barcelona dos corrents guitarrístics, procedents d'un mateix tronc. Un primer corrent que es proclama hereu dels principis de Sor i Aguado, representats entre d'altres per Josep Ferrer i Esteve, Joan Nogués, Alfred Romea, Joaquim Casanovas (1862- ?) i Miquel Mas (1846-1923). El segon corrent es crea amb els alumnes que a partir del 1884 tindrà Francesc Tàrraga, entre els quals trobem, sobretot, Miquel Llobet i Emili Pujol, que seran uns dels principals responsables d'ampliar i difondre el nou desenvolupament de la guitarra al món.

Tàrraga decidí instal·lar-se definitivament a Barcelona, després d'haver viscut un any a Madrid. Les raons de la seva decisió són clares: a Madrid, Tàrraga no havia tro-

2. RMC, núm. 149 (maig 1916), p. 167 i 169-170. Notícia de la mort del guitarrista Josep Ferrer i Esteve, soci de l'Orfeó Català, a qui va donar el seu arxiu de partitures impreses. RMC, núm. 315 (març 1930), p. 144. Notícia de la mort del guitarrista Joan Nogués.

bat l'ambient que desitjava envers la guitarra, en canvi a Barcelona era un altra cosa. Tàrrega va ser el renovador de la tècnica guitarrística, sintetitzant el millor del passat amb les seves pròpies troballes i deduccions. La seva fama va atreure aficionats de tot el món per estudiar amb ell, que van esdevenir els intèrprets i mestres del futur. Després de la mort de Tàrrega van seguir afluïnt a casa nostra guitarristes, però aquest cop va ser per estudiar amb els seus deixebles.³

A principis del segle xx, aquest primer corrent de guitarristes tenia una certa rellevància perquè alguns dels seus representants ocupaven els càrrecs de professors de guitarra del Conservatori del Liceu (Casanovas) i de l'actual Conservatori Municipal de Música (Mas i després Nogués); a més, Nogués era crític musical del diari *El Día Gráfico* i Romea, d'*El Noticiero Universal*.

En general tots els deixebles de Tàrrega i les seves ensenyances van aconseguir un gran prestigi internacional que propicià que el primer corrent amb el pas del temps es diluís i fos assumit pel segon, sobretot en ser nomenat professor de guitarra Gracià Tarragó, primer del Conservatori del Liceu i més tard del Conservatori Municipal, fins que va desaparèixer definitivament amb la mort d'Alfred Romea el 1955, l'últim representant destacat d'aquest corrent.

No he esmentat a propòsit que els dos corrents fossin escoles diferents, ja que la suposada escola Tàrrega és molt difícil de sistematitzar, sobretot quan s'analitzen a fons els postulats i ensenyaments deixats pels mateixos alumnes del mestre, en els quals trobem tot un seguit de divergències i oposicions difícils d'assumir, pel que entenem com a escola, deixant a part que aquests alumnes proclamaven cadascun d'ells que la seva era la veritable escola Tàrrega i la dels altres no.

Aquesta era la situació guitarrística a casa nostra a principis del segle xx vista molt breument, sense aprofundir gaire en la seva complexitat. La RMC no es va fer ressò d'aquestes discrepàncies, i va acollir a les seves pàgines els dos corrents sense distincions.

3. Podríem haver fet fer una notable llista de guitarristes que van venir a estudiar amb Llobet i Pujol, però això allargaria aquest article. De totes maneres no em resisteixo a dir que Isaac Nicola (1916-1997), professor del famós guitarrista i compositor cubà Leo Brouwer (1939), havia estudiat guitarra amb Emili Pujol, a París i a Barcelona. Un cas curiós és el del guitarrista xilè José Pavez Rojas: després d'estudiar amb Llobet i de tornar al seu país, un dels seus alumnes, Eulogio Dávalos, a causa del cop d'estat a Xile el 1973, es va traslladar a Barcelona i hi va crear el Certamen Internacional de Guitarra de Barcelona Miquel Llobet, del qual se celebra aquest any 2008 la cinquena edició.

El primer article que publica la RMC referent a la guitarra és de Felip Pedrell i es titula «Joan Carles Amat»,⁴ que és l'autor del primer mètode de guitarra. Dels altres articles, tots força interessants, tres estan dedicats al guitarrista i compositor Ferran Sor: «En Giuseppe Bains y en Ferran Sors»⁵ de J. J. Nin, i «Ferran Sor»⁶ i «L'expressió sentimental de l'obra de Sor»⁷ d'Alfred Romea. Altres títols són els següents: «Sobre la *Suite en sol menor*, per a llaüt, de Joan Sebastià Bach»⁸ i «A propòsit dels darrers recitals de guitarra»⁹ de F. Lliurat, «La música hispànica i la guitarra»¹⁰ de Ferran Via, «El Romanticisme en la guitarra»¹¹ d'Alfred Romea, «Els mestres del llaüt»¹² i «Francesc Tàrrrega»¹³ de Vicenç M. de Gibert, «“Sociedad Filarmónica” de Barcelona (1844-1857)»¹⁴ de Francesc Baldellò i «Dades desconegudes sobre Miguel de Fuenllana, vihuelista»¹⁵ d'Higiní Anglès.

En tots aquests articles, com és lògic per a l'època, s'hi fan servir molts tòpics ara ja superats. De totes maneres, sí que s'hi troben reflexions interessants sobre el tema de què tracten. L'article sobre Francesc Tàrrrega de Vicenç M. de Gibert és molt interessant ja que fa servir documentació de primera mà deguda a la proximitat històrica del personatge, mort feia vint-i-cinc anys.

També veiem en aquests articles la preocupació per la música de llaüt i viola de mà. En aquest sentit és molt interessant l'article que escriu Francesc Lliurat el gener

4. RMC, núm. 23 (novembre 1905), p. 205-207; núm. 24 (desembre 1905), p. 229-231; núm. 25 (gener 1906), p. 1-2, i núm. 26 (febrer 1906), p. 21-22.

5. RMC, núm. 38 (febrer 1907), p. 27-29.

6. RMC, núm. 73 (gener 1910), p. 9-10, i núm. 235 (juliol 1923), p. 181-187. Aquest article, com indicava el subtítol, era una «Conferència que precedí al recital de guitarra donat a l'Associació d'Amics de la Música el dia 27 de febrer de 1923».

7. RMC, núm. 253 (gener 1925), p. 1-5.

8. RMC, núm. 117 (setembre 1913), p. 244-249.

9. RMC, núm. 157 (gener 1917), p. 7-8.

10. RMC, núm. 234 (juny 1923), p. 145-149, i núm. 316 (abril-1930), p. 153-155. Aquest article, com indicava el subtítol, era un «Parlament que precedí l'audició que Alfred Romea donà al Conservatori de Lió, el dia 9 del proppassat febrer».

11. RMC, núm. 322 (octubre 1930), p. 446-449. Aquest article, com indicava el subtítol, era un «Extracte de la conferència donada a la Llotja de Mar el dia 14 d'abril, formant part de la tanda dedicada al Centenari del Romanticisme».

12. RMC, núm. 373 (gener 1935), p. 17-26. Era una «Conferència donada a l'Associació de Música Antiga el 27 de novembre del 1934».

13. RMC, núm. 380 (agost 1935), p. 321-328.

14. RMC, núm. 376 (abril 1935), p. 150-157. Aquest article tenia un subtítol que deia: «Als companys de Junta de “Associació Música Antiga”».

15. RMC, núm. 388 (abril 1936), p. 140-143.

de 1917 titulat «A propòsit dels darrers recitals de guitarra», ja que al nostre entendre va esperar els guitarristes a incorporar als programes de concert obres d'aquests antics instruments oblidats. Això ho podem comprovar en les crítiques dels concerts de guitarra que publica la RMC a partir de l'esmentat article de Lliurat:

Plau-me, ho confesso, la dolçor senyorívola de les sonoritats de la guitarra. L'instrument que ens ocupa m'apar ben a propòsit per a donar vida, des d'una llar amiga, a totes aquelles músiques, sabeu?, tant dignes d'ésser gustades (com tot lo delicat!) lluny *de la gent*, del soroll, i entre ben rars *gourmets*. El confident per excel·lència dels mestres Sor, Tàrrega, Llobet, Segovia, Pujol, etc., m'apareix, en veritat, ple de secrets i boniqueses. Com tot lo humà, porta, però, en son si —cal no oblidar-ho— ses naturals imperfeccions... Hom veu, per tant, al modern guitarrista, lluitant, ardit, a fi d'obtenir, en ses transcripcions, tot ço (ben sovintet inimitable!) que ell sent glatir, que ell sent cantar en les produccions per ell transcriptes. Repeteix, doncs, avui, a propòsit, per exemple, de Schumann, de Mendelssohn, de Beethoven o de Chopin, ço que ja feien, segles enrera, a propòsit de les creacions polifòniques, els antics llautistes!

De l'esforç remembrat van sorgir, més d'un cop, si no sempre tots els efectes que l'artista es proposava, noves conquestes tècniques, noves troballes!

Tot això ens evoca, inevitablement, tot guitarrista que ens interessi. Ens fa, però, pensar, a més, en lo següent: Que així com existiren, per exemple, instruments predecessors de l'actual piano, existiren, així mateix, instruments anteriors a l'actual guitarra. Ara bé: així com existiren, com queda dit, instruments anteriors a l'actual guitarra i a l'actual piano, existí, anàlogament (sembla, talment, que els guitarristes ho tinguin ja oblidat!), tot un art, tota una música, predecessors, així mateix, de la moderna literatura per a piano... o per guitarra. I jo pregunto: ¿Així com el modern pianista executa avui (adonant-se novament de sa innegable bonesa) la música dels virginalistes, dels clavicordistes i dels clavicembalistes, per què els moderns guitarristes no han de tornar també a fixar-se en la bonesa (també innegable) de les obres, mil voltes jolives, mil voltes belles, dels llautistes i vihuelistes?*

Com fóra bell —deixeu-m'ho dir,— que tota aquella vida que dorm avui, diria's, en mants llibres de xifra, sorgís novament a l'entorn nostre!... Com fóra grat d'oïr un dia, al costat d'un *Nocturn* de Chopin (i fins sense el *Nocturn* de Chopin!), un bon *Tañer de gala*, per exemple, del genial Milan, o qualsevol dansa, en fi, o fantasia o cançó dels antics llautistes o vihuelistes!** Com aquell art bellíssim, senyorívol, i evocador d'un sentir ja extingit, d'una vida ja desapareguda, d'un moment ja passat de la nostra vida, de la nostra tècnica, de la nostra història —o de la vida, de la tècnica o de la història d'altres pobles;— com aquell art, repetim, fóra avui, certa-

ment, amorosament escoltat! Per què, doncs, no prestar-li, decididament —que ja va essent hora!— vida nova?

Assistim, fa alguns anys, a un ver renaixement de l'art antic. Música antiga, instruments antics; tot reprèn vida. Ara bé: ¿per què els guitarristes no es decideixen ja, conscientment, amorosament, a lluitar també, ardits, al costat d'altres músics, en favor de l'art antic, en favor de les dolçors de la bellesa, en un mot, creada i amada, un dia, pels vers artistes dels temps que foren?

En tot això pensava, darrerament, mentre escoltava, encuriosit, an En Segovia i an En Pujol.

F. LLIURAT

* N'Emili Pujol, donant-nos, en veritat, una prova del seu bon gust i de la seva erudició, tocà ja, val a dir-ho, en son darrer recital, un *Minuet* i una *Bourrée* d'un vihuelista del dissetè segle. Citem amb gust el bell exemple, per lo rar... Caldria, emperò, *arribar-se* fins el setzè segle. El segle, entre nosaltres, —i no citem sinó alguns noms,— dels Mudarra, Fuenllana, Valderrábano, Narvaez, Milan, etc.

** El vells *romances* i villancets que els vihuelistas acompanyaven (i tan bellament!) es podrien també cantar avui acompanyats per la guitarra.

I precisament el guitarrista que va començar immediatament a interpretar moltes obres de les demanades per Lliurat aquest principi d'any del 1917 no va ser Emili Pujol, com es podria pensar per la seva trajectòria posterior, sinó un xicot que acabava d'establir-se a Barcelona amb la seva família: Regino Sainz de la Maza.

Com ja hem esmentat abans, el 1916 és una data clau per moltes raons en el nou cicle ascendent de la guitarra. En primer lloc, per la mort de l'últim representant important dels guitarristes del segle XIX, Josep Ferrer i Esteve; i en segon lloc, per l'arribada a Barcelona dels dos guitarristes que deixaren la seva empremta en la resta del segle, l'esmentat Sainz de la Maza i, sobretot, Andrés Segovia, que ve a Barcelona pel guitarrista català Miquel Llobet, com veurem.

Miquel Llobet va ser considerat al seu temps el millor guitarrista del món, i això no és cap exageració. Va fer gires contínues per Europa i Amèrica i es va relacionar amb els compositors i els músics més influents de l'època. El 1911 el Govern francès el va anomenar Oficial de l'Acadèmia de Belles Arts de França.¹⁶ Un altre fet destacat es va produir durant una sèrie de concerts de Llobet a Viena el 1925, als quals el compositor

16. RMC, núm. 90 (juny 1911), p. 191.

Arnold Schönberg (1874-1951) va assistir. Després dels concerts, Schönberg el va convidar a casa seva, on organitzà una vetllada musical amb les seves pròpies obres en què intervenia la guitarra, i va sol·licitar a Llobet la seva opinió.

Als anys vint i trenta, la Biblioteca del Congrés del Estats Units va organitzar un cicle de concerts on es convidaven els intèrprets més destacats del moment. Llobet va ser un d'ells, i hi fou anunciat com el millor guitarrista del món. El seu concert va tenir lloc el 24 de febrer de 1931, amb un èxit aclaparador. Durant la seva estada als Estats Units, Llobet va ser tractat com una gran personalitat i es va relacionar amb una infinitat de personatges de la societat americana, entre ells l'inventor Thomas Edison.

Hem de tenir clar, que a part de l'impuls tècnic i expressiu propiciat per Tàrrega, Llobet va acabar donant una concepció més actual i moderna a la guitarra, i explorarà fins a les últimes conseqüències tot el potencial musical que aquest instrument pot oferir-nos. La diferència substancial entre Tàrrega i el seu deixeble, Llobet, rau en el fet que Tàrrega renova la tècnica de la guitarra amb elements del passat, mentre que Llobet ho fa amb elements de les noves tendències musicals del moment. Tàrrega intenta aconseguir una homogeneïtat sonora, anul·lant la diversitat tímbrica de la guitarra, mentre que Llobet fa tot al contrari, vol fer ressaltar aquesta particularitat de l'instrument, que a més és una de les seves singularitats més importants.

Una altra influència important que va tenir Llobet i que avui no es té gaire en compte són les seves relacions amb els guitarristes flamencs. Llobet va tenir amistat amb alguns d'ells, per exemple amb Ramón Montoya (1879-1949), considerat el pare de la guitarra flamenca. Aquest important guitarrista sempre que podia no es perdia cap concert de Llobet i li demanava consell sobre diversos problemes tècnics que ell després aplicava al seu propi desenvolupament guitarrístic. Les fotografies de finals d'aquest segle i principis del xx delaten clarament la influència de la tècnica clàssica en la flamenca per via de Julián Arcas (1832-1882), Tàrrega i Llobet.¹⁷ En fi, Llobet és tot un personatge català de primer ordre, que, juntament amb Ferran Sor, ha tingut una influència cabdal en la història de la guitarra.

Totes aquestes condicions favorables van tenir el seu moment crucial a finals del 1915 amb la trobada a València de Llobet amb el guitarrista andalús Andrés Segovia, que va acompanyar Llobet a Barcelona.

17. Noberto TORRES CORTÉS, *Guitarra flamenca*, vol. 1, *Lo clásico*, Sevilla, Tartessos, 2004, p. 125.

Ja feia uns set anys que s'havia inaugurat el Palau de la Música Catalana i encara no s'havia celebrat cap concert de guitarra a la sala principal. Sí que uns anys abans, en concret el 8 d'octubre de 1910, s'havia fet un recital íntim a la sala d'assajos:

La guitarra, com instrument de cambra, no ha assolit pas encara tot el favor que's mereix. Els seus conreadors són pocs, y's prodiguen encare menys si tenim en compte'l nombre de deixebles que ha deixat el malaguanyat Tàrrega, l'admirable mestre de guitarra. An el deixeble predilecte d'aquest, el ja eminent concertista Llobet, que té fixada la seva residència habitual a París, no hem pogut sentir-lo en públic, d'una porció d'anys ençà, per falta d'un lloc apropiat que no posi en perill la sonoritat de l'instrument; perquè aquella seva vibració tant íntima, aquella sensibilitat dels seus acords, que's diria s'evaporen com el perfum d'una flor, no vol esser tampoc exterioritzada davant d'una gentada de gustos barrejats: al contrari, cerca l'ambient propi, necessita sers amics, cors sumisos, que per endavant li tinguin entregada la voluntat. Per això es la guitarra l'instrument expressiu per excelència; es l'únic que plora, com diu molt bé'l poble; y ja sabem que'ls més grans dolors se confien solament als que saben compartir-los.

El Sr. Romea, en el recital que'ns va dedicar a la sala s'assajos la vetlla del dia 8, no volgué fer pas ostentació de gran virtuositat. Modest en ses pretensions, ens oferí un bonic programa que revelava prou bé les bones fonts ont ha begut. Sors, Aguado, Tàrrega, Romea y Mas, al costat dels clàssics autors Haydn, Gluck, Mozart y Beethoven, foren interpretats ab seriós estil y plena convicció, mereixent el concertista forts aplaudiments, que's feren sentir, sobretot, ab més xardor a l'acabar la darrera composició, després de la qual va haver d'afegir-ne encara una altra, el Sr. Romea, fòra de programa.

Fou una placívola vetllada, que deixà ben impressionat el concurs.¹⁸

I, efectivament, com ja hem esmentat, Llobet va viure a París entre el 1905 i el 1914, encara que això en principi no és excusa perquè en algun dels desplaçaments que va fer sovint a Barcelona hagués pogut tenir l'honor de ser el primer guitarrista que fes un concert a la sala principal del Palau, però aquesta glòria la va tenir el guitarrista andalús Andrés Segovia. Segovia havia ofert un concert a les Galeries Laietanes, i la RMC en va dir:

En la dolça intimitat d'una bella saleta d'aquest establiment, voltats de pintures i mobiliari d'altres temps, un esquisit artista, N' Andreu Segovia, ens oferí, el dia

18. RMC, núm. 82 (octubre 1910), p. 287-288.

28 del passat janer, a la tarda, unes amables hores de música suau, quieta, puríssima... Sembla que al parlar així tinguem de dir que tal música ens l'oferí l'esquisit artista en un vell instrument, en un clavicordi de segles passats decorat de pintures, ivoris i nacres, de les cordes del qual n'eixien aixerides o tristoies les dolces pàgines dels mestres oblidats d'anteriors centuries. Doncs, no; En Segovia ens l'oferí aquella música, suau i pura, en un vulgaríssim instrument: en la guitarra, que, en sos dits pulsada, aconseguí perfeccions esquisides.

N'Andreu Segovia ha aconseguït, com altres poquíssims artistes, elevar el popular instrument a categoria altíssima; tant, que al costat de peces essencialment característiques, que sonen a festa popular, hi interpreta meravellosament, entre altres, pàgines tan belles com *L'alegre camperol*, de Schumann, o com el *Nocturn*, que executà, de Frederic Chopin.¹⁹

A causa de l'èxit de l'anterior concert se'l va contractar per actuar al Palau el 17 de febrer de 1916, i hi va oferir un concert que amb el temps s'ha considerat mític. Aquesta actuació va ser el trampolí de la seva extraordinària carrera artística. L'èxit va ser tan extraordinari que al cap de tres dies va actuar a la Sala Granados i al mes següent un altre cop al Palau, en concret, el 12 de març de 1916. La RMC va dir del guitarrista, entre altres coses:

El públic escoltà embadalit l'esquisida execució [...]. Segovia, nascut a Granada. Jove encara, domina ja avui l'instrument com un mestre, i d'ell sab treure els més rics efectes de sonoritat, sorprenent, a més, la nitidesa i la finor del seu mecanisme.²⁰

El guitarrista N'Andreu Segovia, amb son art esquisit i de la més rara perfecció aplicat al popular instrument, el qual sab també adaptar-se les obres dels músics vells i les dels moderns impressionistes, s'ha fet aquí un públic molt devot, que l'ha festejat continuament en ses repetides manifestacions.

El recital que va donar el diumenge, 20 de febrer, a la *Sala Granados* es vegé extraordinàriament concorregut [...].²¹

La sala, molt concorreguda per cert, escoltà, amb devoció i amb marcada delectança, les composicions esmentades, que si a voltes se ressenten algunes per la velocitat excessiva que li dóna l'executant, plauen sovint per la delicadesa poesia que respiren; imposant la insistència dels aplaudiments la repetició dels números més selectes del programa.

19. RMC, núm. 147 (març 1916), p. 100.

20. RMC, núm. 147 (març 1916), p. 94.

21. RMC, núm. 147 (març 1916), p. 98.

El bon record que En Segovia deixa aquí, l'obligarà, sens dubte, a no demorar gaire sa nova visita.²²

Segovia va ser tractat per la RMC i per la premsa en general de la ciutat de Barcelona amb respecte i admiració. En el total de notícies apuntades abans publicades a la RMC, ell és el més esmentat, i les seves actuacions a Barcelona s'esperaven amb expectació. En aquest primer concert els anuncis i la premsa en general el van esmentar com a «Andreu Segòvia» en comptes d'Andrés Segovia. No sabem si devia estar d'acord amb aquest canvi, sobretot tenint en compte les seves tendències polítiques, ja que mentre la premsa el lloava, com la RMC, ell es dedicava a apallissar els autonomistes catalans que es manifestaven per la Rambla. Això últim, segons la seva segona muller, la pianista i compositora igualadina Paquita Madriguera:²³

Andrés Segovia (*Barcelona 1917*)

— Pilar, ¿qué es aquello que viene por la Rambla?

—«Aquello» es Andrés Segovia.

—¿Y quién es Andrés Segovia?

—Un muchacho que toca admirablemente bien la guitarra. [...]

Un recio cuerpo joven, sostiene la cabeza desafiante a las curiosas miradas de los transeúntes. Usa lentes grandes y redondos de carey. Pelo largo hasta la nuca y unas patillas negras chorrean por sus mejillas. Lleva abundante sombrero. Chalina a guisa de corbata; chaleco de terciopelo negro y un paletó a grandes cuadros, rememora los campos de agricultores. Su grande y suave mano (expresión inequívoca de arraigo temperamento sensual) empuña un tremendo garrote.

—¿Crees tú, Pilar, que para tocar bien un instrumento, haya que disfrazarse?

22. RMC, núm. 148 (abril 1916), p. 126.

23. Francesca Madriguera i Rodon, coneguda com Paquita Madriguera, havia nascut a Igualada el 15 de setembre de 1900, i morí a Montevideo (Uruguai) el 2 de novembre de 1965. Deixebia predilecta d'Enric Granados, havia estat considerada una nena prodigi. Va deixar la carrera de concertista quan es va casar el 1922 amb l'advocat uruguaià Arturo Puig, amb qui va tenir tres filles. En morir el seu marit el 1931 va reprendre la carrera de concertista. El 1935 es va casar amb Andrés Segovia a Barcelona. D'aquesta unió, que va durar uns dotze anys, en va néixer una única filla: Beatriz (1938-1967). El 1939 va estrenar a Montevideo el *Secondo Concerto (in fa) per pianoforte e orchestra*, op. 92, de Mario Castelnuovo-Tedesco. Del 1950 al 1958 va viure a la ciutat de Buenos Aires (Argentina). El 1959 tornà a Montevideo, on residí fins a la seva mort. Va escriure més de cinquanta obres per a piano, cant i piano, violí i piano, i altres instruments, algunes de les quals per a guitarra, com és el cas d'*Humorada*. Mario Castelnuovo-Tedesco va dedicar a Paquita i Segovia la seva obra *Fantasia para guitarra y piano*, op. 145 (1950).

—Precisamente disfrazarse no, pero considero que hace perfectamente en vestir diferentemente de los burgueses.

—¿Cómo justificas la presencia de ese garrote?

—Bueno, Paquita, eso ya es harina de otro costal. Ahí no lo defiendo, sino que lo critico. Ese garrote lo utiliza casi todas las tardes, sobre la cabeza de los autonomistas catalanes, cuando se congregan para desfilar por las Ramblas, apoyando la campaña que se hace en Madrid, a favor de la Autonomía económica de nuestra región. Los exaltados de aquí, insultan a gritos al Gobierno, lo que da lugar a que intervengan la policía y los de habla castellana a favor de éste y se arma la de San Quintín, tarde a tarde, que Segovia aprovecha para descargar palos a derecha e izquierda. Sablazos, pedradas, golpes, bastonazos, insultos, las mujeres corren despavoridas arrastrando a sus niños de la mano, los comercios cierran, defendiendo sus cristales; detenidos que van a la Prevención y el resultado es que semejantes demostraciones, estropean las inteligente labor que con tanta paciencia y tacto, trata de llevar a cabo en las Cortes el líder de la autonomía catalana!

—Y ¿qué le importarán a Segovia nuestros problemas políticos?

—Es sencillo, habla el castellano y reacciona en contra del catalán. No creo, sin embargo, que odie a Cataluña, cuna de sus primeros éxitos importantes. Barcelona ha sido la madrina en la brillante carrera que se le vislumbra y él lo sabe demasiado bien.²⁴

Segovia va tenir clar des del principi que els programes de concert de guitarra calia renovar-los incorporant-hi obres de compositors no guitarristes i limitant les transcripcions. En aquest sentit, va sol·licitar a diversos compositors catalans obres per al seu instrument. El primer que va acceptar l'encàrrec va ser Jaume Pahissa (1880-1969), que va escriure el 1919 *Cançó en el mar*, que ha romàs oblidada fins que el 2003 es va publicar a Itàlia.

El guitarrista andalús va viure diverses temporades a Barcelona. En total va actuar al Palau nou vegades al llarg de la seva vida, set abans de la Guerra Civil i dues després (1952 i 1965), sempre amb excel·lents crítiques, com es pot comprovar a la premsa de Barcelona. L'últim concert que va fer abans de la Guerra Civil va ser l'11 de gener de 1935:

Andreu Segòvia és, sense cap dubte, un dels més notables guitarristes, un dels més interessants concertistes de l'hora present, Juga, en veritat, amb les dificultats

24. Paquita MADRIGUERA, *Visto y oído*, Buenos Aires, Nova, 1947, p. 61-63.

tècniques. I el seu estil és just, assenyat, equilibrat. Segòvia posseeix, a més, el foc sagrat que pocs artistes posseeixen. I sugestiona, encisa, doncs, els que l'escolten. Segòvia tocà, sobretot, les pàgines de Bach, de manera magistral. Sentint-lo, hom creia oir un instrument de teclat, un clavicèmbal, talment tot eixia de fasió segura i afinada.

Repetim-ho: Andreu Segòvia és un dels més interessants concertistes de l'hora actual. I ja no cal dir que el seu èxit fou gros.²⁵

L'inici de la Guerra Civil del 1936 va sorprendre Segovia a la capital catalana, per la qual cosa no és gens estrany que tement per la seva vida busqués refugi en un vaixell italià ancorat al port. En una de les seves cartes escrites des de Nova York al compositor mexicà Manuel Ponce (1882-1948) que es conserven deia:

Ahora te pediré muy encarecidamente que guardes reserva sobre esta carta para que no vaya a parar a manos indiscretas que le den publicidad. La situación, aquí en los estados Unidos es gravísima para los que hacen declaraciones hostiles al Gobierno de Valencia. Están amenazados de muerte, y lo que es peor, amenazan su éxito, si se trata de artistas porque cuentan con el apoyo de la prensa. Yo no me finjo amigos de los rojos, Dios me libre, pero evito aquí declaraciones imprudentes. Ayudo lo que puedo a Franco, ostensiblemente en Europa, pero veladamente en este país.²⁶

Acabada la guerra, amb el triomf dels feixistes espanyols, Segovia va ser immediatament contractat per tornar a tocar al Palau la temporada 1939-1940,²⁷ però la situació política d'Europa va obligar el guitarrista a cancel·lar la seva gira europea. El seu concert va ser substituït per un d'Alfred Romea, el 12 de abril de 1940, dedicat a Ferran Sor, amb motiu del centenari de la seva mort.²⁸

25. RMC, núm. 373 (gener 1935), p. 74-75.

26. Miguel ALCÁZAR (ed.), *The Segovia-Ponce Letters*, Columbus (Ohio), Orphée, 1989, p. 165.

27. «LOS CONCIERTOS DE LA ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL: Destacadísimos artistas nacionales y extranjeros actuarán en los conciertos que Asociación de Cultura Musical está organizando para el curso 1939-1940. Entre los artistas contratados figuran los famosos José Iturbe y Andrés Segovia, los cuales actualmente están realizando una extensa tournée por América del sur. Asociación de Cultura Musical reanudará sus actividades musicales en el mes de octubre.» *El Noticiero Universal* (29 juny 1939), p. 8.

28. *El Noticiero Universal* (29 març 1940), p. 4; *El Noticiero Universal* (11 abril 1940), p. 4, i *El Noticiero Universal* (13 abril 1940), p. 4.

Si Segovia va ser el primer guitarrista que va tocar al Palau, Miquel Llobet fou el segon. Ho va fer el 2 d'abril de 1918. Curiosament, el seu primer concert el va compartir amb un cantant:

ASSOCIACIÓ DE «MÚSICA DA CAMERA»: [...]

CONCERT DESEÛ.—Aquesta desena sessió del present curs, celebrada el dia 2 d'abril, fou esperada amb especial impaciència tant pels socis constants de l'Associació com per un crescut nombre de persones que hi volgueren ingressar a fi de no veure's privades de l'interessant sessió anunciada. El *Palau* s'omplènà, doncs, de gom a gom.

Feia molts anys que En Miquel Llobet no s'havia fet sentir a Barcelona; resident a l'estranger fins que va esclatar la guerra, després observant una vida de retraïment a la nostra ciutat, atent tan sols en prepara ses *tournées* per l'Amèrica, pot dir-se que aquí amb prou feines els seus íntims havien tingut la satisfacció d'admirar el seu art; a més forta raó, el nostre públic no coneixia d'En Llobet més que el nom auriolat d'una reputació mundial.

Arribat el moment tan desitjat, la sola aparició d'En Llobet a la sala del *Palau* fou ja saludada amb una primera ovació. Anaven a càrrec seu la meitat de la primera part i tota la segona part del programa, essent les obres executades: *Minuet en la*, *Preludi*, *Sor*; *Andante*, Mozart; *Minuet en mi*, *Sor*; *Pizzicato*, *Mazurka*, Tàrrega; *Estudi brillant*, Coste; *El testament de N'Amèlia*, *La filla del marxant*, *La filadora* i *El mestre*, melodies populars catalanes, harmonitzades per en Llobet; *Dança espanyola*, Granados. Fora de programa. *Barcarola veneciana*, Mendelssohn.

Si abans mateix de fer-se sentir En Llobet era ja ovacionat, en fer-nos do de son art insuperable, que ha sigut comparat per un crític americà amb l'art d'En Casals i d'En Kreisler —«els tres més grans artistes dels instruments de corda»—, els esclats d'entusiasme arribaren a un grau indescriptible.

Necessàriament, per sa pròpia virtut, sense preparació ni reclams, En Llobet havia de triomfar. És un instrumentista extraordinari, en mans del qual la guitarra, amorosament abraçada, arriba a un grau màxim d'expressivitat; sembla que parla, diríem emplenant una locució vulgar. No direm res de son mecanisme, que és d'una perfecció senzillament meravellosa. I com que En Llobet té una ànima exquisida d'artista, ses interpretacions no són mai influïdes per una preocupació exclusivament mecànica ni desviades per una sentimentalitat de gust dubtós, sinó que es mantenen constantment dintre de la més alta i depurada expressió artística. No és possible dir quina pàgina de música li anà millor, car en totes estigué insuperable, des dels minués del gran clàssic català Sor i la divina poesia de Mozart, fins les nostres cançons populars tan destrament harmonitzades pel mateix concertista.

Prengué part en el mateix concert el baríton Armand Crabbé, acompanyat al piano per En Joan Salvat [...].²⁹

En total, Llobet va actuar sis vegades al Palau, l'última l'any 1927:

Miquel Llobet, com dèiem, triomfà plenament, segons costum. El seu art és, realment, puríssim. I hom no sap què admirar més, si la tècnica del talentós artista o el seu so o el seu estil.³⁰

Per Paquita Madriguera i d'altres sabem que Llobet no era gaire disciplinat a l'hora d'estudiar la guitarra:

—Ya que me nombras a Llobet, cuéntame; ¿cómo es? Y ¿qué hace en Estados Unidos? ¿Lo has tratado mucho?

—¿Mucho? Hemos vivido durante meses en el mismo hotel familiar en Nueva York, viéndonos varias veces al día.

Te explicaré. Se trata de una persona excelente; no le conozco pecados, salvo el de la pereza, que abarca el lugar destinado a todos los demás. Es un músico de cualidades superiores. Cuando interpreta obras que no rebasan la reserva limitada de su técnica, créeme que es un verdadero deleite escucharle, pero no tiene aspiraciones. Si no ha llegado al nivel famoso de los otros grandes virtuosos, no ha sido por falta de méritos; ha sido porque le resulta más cómodo quedarse donde está... Albéniz, Debussy y Granados, encantados con su arte, han querido componer para la guitarra, pero él los ha hecho desistir, alegando que es un instrumento terriblemente difícil, para adaptarse a la música en general, y que sólo aquellos poseedores de sus secretos, eran capaces de hacerlo. En verdad lo que sucedía, era que le daba pereza, tener que retocar lo que esos músicos hubiesen escrito.

Se equivocaba indefectiblemente en los mismos pasajes de las mismas obras; todo por la pereza de trabajarlos con detenimiento, pues no estudiaba arriba de una hora diaria; el resto de tiempo lo pasa fumando, charlando, dibujando (tiene una gracia muy fina para ello) y contemplando cómo trabajan sus amigos.

Una vez le pregunté por qué no aumentaba su horario de estudio y trataba de subsanar las invariables fallas surgidas sistemáticamente de las obras que ejecutaba, respondiéndome que la guitarra era un instrumento incapaz de admitir la perfección técnica.

29. RMC, núm. 171-172 (març-abril 1918), p. 99-100.

30. RMC, núm. 281-284 (maig-agost 1927), p. 217.

«Entonces, insistí, ¿por qué la eligió usted? Yo habría buscado un instrumento susceptible de dominar.»

«¡Bah!, respondió. Eso de dominar da demasiado trabajo...»³¹

Altres fonts indiquen que Llobet va compondre moltes més obres de les que es conserven, però en no trobar el moment adequat per escriure-les sobre paper pautat s'han perdut.

Altres guitarristes que van actuar al Palau van ser: Emili Pujol, els anys 1922 i 1928; Alfred Romea, el 1923 i el 1924; Regino Sainz de la Maza, els anys 1927, 1932 i 1934, i Joan Nogués, el 1929. En el concert de Sainz de la Maza del 2 de gener de 1927, es va estrenar una obra per a veu i guitarra d'Enric Morera (1865-1942), cantada per Mercè Plantada, que no va acabar d'agradar:

Despertaren especial interès les *Cançons de carrer*, amb acompanyament de guitarra del mestre Morera, però l'acolliment que trobaren al Palau fou quelcom reservat. Són com un ressò del gust popular que imperava a casa nostra vers la segona meitat del segle passat. Els falta certament la *malícia* necessària per a fer-les assequibles al públic d'avui, el qual no estigué d'acord aquesta vegada amb les intencions de l'autor.³²

El mateix guitarrista, en el concert del 16 de desembre de 1934, va interpretar en primera audició a Barcelona la *Sonata para guitarra* d'Antonio José Martínez Palacios (1902-1936), una obra mestra de la literatura guitarrística que prometia un futur esplendorós per al seu creador. Malauradament, els feixistes van afusellar el compositor quan encara no havien passat dos anys.

Com hem dit, en començar la Guerra Civil la RMC es va deixar de publicar. Després de la guerra un fet transcendental que va tenir com a escenari el Palau fou l'estrena el 9 de novembre de 1940 del *Concierto de Aranjuez*, per a guitarra i orquestra, del compositor valencià Joaquim Rodrigo, interpretat pel guitarrista Regino Sainz de la Maza i l'Orquestra Filharmònica de Barcelona, sota la direcció de César de Mendoza Lassalle, concert que tantes vocacions guitarrístiques va provocar al llarg de la segona

31. Paquita MADRIGUERA, *Visto y oído*, Buenos Aires, Nova, 1947, p. 63-64.

32. RMC, núm. 277-278 (gener-febrer 1927), p. 29-30. Joan Nogués va ser l'autor de la transcripció de l'obra per a guitarra. Més informació a *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, núm. 90 (abril 1992), p. 29-30.

meitat del segle xx.³³ Rodrigo, quan estudiava a París a finals dels anys vint, va ser corresponsal de la RMC, i aquesta en va publicar una petita biografia.³⁴ També cal comentar la seva primera obra escrita per a guitarra, *Zarabanda lejana*,³⁵ així com una segona composició: *Toccata*.³⁶ Aquesta última obra es donava per perduda, però el 2005 es va recuperar, i es va estrenar i publicar el 2006.

Durant els anys del franquisme, la guitarra a Barcelona bàsicament va ser promoguda per un grup d'entusiastes de l'instrument que crearen la Peña Guitarrística Tárrega, que va portar a Barcelona els principals intèrprets de l'instrument, que normalment actuaven al Casal del Metge, però en dues ocasions es van celebrar els concerts al Palau: el del duo de guitarres Pomponio-Zárate (el 30 de gener de 1971) i el del guitarrista anglès Julian Bream (el 20 de febrer de 1971). A més, moltes altres associacions musicals també van anar incloent la guitarra en les seves temporades de concerts. Un dels guitarristes més assidus al Palau aquests anys va ser Regino Sainz de la Maza.

Un cop recuperada la democràcia, la RMC es va tornar a publicar a partir de l'any 1984. Des d'aquest moment els concerts de guitarra al Palau van ser freqüents i les notícies que hi feien referència sovintejaren a la *Revista*. La brevetat d'aquest article fa que només esmenti algunes de les informacions més interessants.

Ja en el primer número la guitarra hi va ser present. En aquest cas fou una recensió feta per Jordi Codina del llibre *Ferran Sors, compositor i guitarrista*, de l'anglès Brian Jeffery, que l'autor originàriament va titular *Fernando Sor, Composer and Guitarist*.³⁷ La grafia del cognom d'aquest compositor des de sempre havia portat una encesa polèmica i precisament va ser la RMC la que finalment va publicar l'octubre de 1997 un article on es demostra la veritable grafia del seu cognom, que no és altra que «Sor».³⁸ En

33. Josep M. MANGADO I ARTIGAS, «Concierto de Aranjuez. Prima ejecución: Barcelona, 9 novembre 1940», *Il Fronimo, Rivista di Chitarra* (Milà), núm. 127 (juliol 2004), p. 13-28, primera part; núm. 128 (octubre 2004), p. 13-22, segona part, i núm. 129 (gener 2005), p. 24-32, tercera part. El concert es va estrenar quan només feia vint-i-cinc dies que s'havia afusellat a Montjuïc el president de la Generalitat de Catalunya: Lluís Companys (1882-1940).

34. RMC, núm. 311 (novembre 1929), p. 472-473.

35. D'aquesta obra es van publicar dues edicions, la primera comentada a RMC, núm. 281-284 (maig-agost 1927), p. 225, i núm. 291 (març 1928), p. 108-109. La segona, a RMC, núm. 382 (octubre 1935), p. 435, i núm. 387 (març 1936), p. 121.

36. RMC, núm. 359 (novembre 1933), p. 486.

37. RMC, núm. 1 (novembre 1984), p. 58.

38. Josep M. MANGADO I ARTIGAS, «Ferran Sors o Sor? Un enigma de 139 anys resolt», *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, núm. 156 (octubre 1997), p. 31-33.

l'exemplar del mes de desembre de 1986, es recorda el centenari de la mort d'Emili Pujol;³⁹ i el març de 1993 es publica un interessant article sobre la guitarra a la Xina:

El guitarrista català Josep Henríquez (deixeble dels mestres Gracià Tarragó i Eduard Sainz de la Maza i membre del Quartet Tarragó de guitarra durant sis anys) ha estat el primer professor espanyol que ha inaugurat una càtedra de guitarra a la Xina.⁴⁰

El gener de 1995 la *Revista* publica un bon grapat de notícies sobre la guitarra. Primerament, la portada l'ocupa una pintura de Miquel Llobet, ja que les seves pàgines centrals es dediquen al guitarrista català amb el títol genèric de «Vindicació d'un gran músic català». També hi ha una llarga entrevista al guitarrista Carles Trepatal titulada «Hereu de la tradició guitarrística catalana», i la crítica «Un bell concert de guitarra de M. Valls», obra interpretada per Carles Trepatal al Palau els dies 11, 12 i 13 de novembre de 1994.⁴¹

A l'exemplar de la *Revista* que enceta el nou any de 1996, hi trobem com a títol principal de la portada «Diàleg amb Pepe Romero sobre la guitarra», amb una foto del guitarrista, que havia actuat al Palau per primera vegada interpretant el *Concierto de Aranjuez*, el 4 de novembre de 1995, cinc dies abans que es complissin cinquanta-cinc anys de l'estrena de l'obra en aquest mateix escenari.⁴²

Per acabar aquest article, que ha intentat recordar breument el món guitarrístic de Barcelona, amb motiu del primer centenari del Palau de la Música Catalana, cal dir que, casualitat o no, precisament aquest 2008 és un any ple d'esdeveniments guitarrístics al Palau, amb l'actuació de tota una sèrie de guitarristes reconeguts, com ara Jaume Torrent, Manuel González, Carles Trepatal, Alen Garagic, Rolando Saad, Barcelona Duet de Guitarra (Xènia Axelroud i Joan Benejam), David Russell i Manuel Barrueco.

39. Jordi CODINA, «En el centenari d'Emili Pujol», RMC, núm. 26 (desembre 1986), p. 5-6.

40. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, núm. 101 (març 1993), p. 11-13.

41. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, núm. 123 (gener 1995), p. 10-11, 20 i 25-36.

42. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana*, núm. 135 (gener 1996), p. 22 i 38-44.

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]

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

Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 201-228

El patrimoni musical: les obres i el seu estudi musicològic

Jordi Rifé i Santaló

Musicòleg i professor de la Universitat Autònoma de Barcelona

El present treball se centrarà, sobretot, en aquells aspectes del patrimoni musical tractats per la *Revista Musical Catalana*¹ fins avui que fan referència a la música conservada en diversos arxius civils i eclesiàstics i que constitueixen un veritable corpus de fons i fonts documentals de música i músics on l'investigador, el músic i la persona interessada s'hi poden abeurar per tal d'iniciar o de prosseguir llurs recerques. Així, a partir de les dues etapes de la revista —1904-1936 i 1983 fins avui—, pretenem fer emergir els antecedents del que ha estat l'estudi i la difusió del nostre patrimoni musical fins als nostres dies. Aquest estudi no pretén pas ser exhaustiu, sinó oferir una aproximació del que ha estat la tasca de recerca musicològica de fons i obres al llarg dels esmentats anys. Els àmbits del patrimoni organològic i popular són tractats per altres autors en altres capítols del llibre.

1. Primera etapa: del 1904 al 1936

A cavall del Modernisme i del Noucentisme nasqué, sota els auspicis de l'Orfeó Català, la *Revista Musical Catalana*. Els nous aires de l'incipient Noucentisme, a l'abric d'Enric Prat de la Riba, injectaren saba nova a la cultura catalana a fi i efecte de fer una nova Catalunya. En aquest sentit, presumiblement, l'esmentat impuls i el context del moment feren que Lluís Millet definís, en l'ideari i els objectius de la primera publicació de la *Revista Musical Catalana* (1904), els trets més significatius que aquesta havia de seguir, i es tingué

1. Per al buidatge de la *Revista Musical Catalana* vegeu M. D. MILLET I LORA, «La *Revista Musical Catalana*: Catàleg alfabètic d'autors i de matèries», *Recerca Musicològica* (Barcelona), núm. 2 (1982), p. 125-172.

cura que el patrimoni musical —música popular i religiosa— formés part dels objectius proposats, ja que forjava la consciència de la «música veritablement catalana»:

Per això aquesta publicació nostra volem que sia com una glosa de 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'n ajudi a formar consciencia de lo que deu esser la música veritablement catalana.

Y si n'hi ha de feyna, Mare de Déu! Gairebé tota està per fer. Comensem per examinar lo que hi ha de fet en quant a la llevor, vuy dir la cançó popular, y veurem que de la part litararia prou n'hi ha una bona mostra de publicada mercès a n'aquells vidents mestres del renaixement literari de Catalunya, en Milà y Fontanals, l'Aguiló, en Pelay y Briz, en Bertràn y Bros [...].

Aixís aquestes pàginas podràn servir pera estudi de la nostra cançó, donantne a conèixer mostras y fins colleccions senceras, cercant sa historia, sas semblanças ab las d'altres països, las modalitats y ritmes que las caracterisan, y també pera estudiarne l'assimilació en las obras antigas y modernas de nostra terra, que no'n faltan pas y són ben notables las que'n són vivificadas.²

Però no només la música de la cançó popular fornía la consciència musical catalana: aquesta s'havia de fonamentar, també, en la música religiosa, que estava servada en diversos arxius:

Mes la música moderna no viu sols de melodia: té un ropatge complexe, riquíssim, que va començar a teixirli'l Cristianisme ja fa uns deu sigles, y que no podem pas deixar d'estimar. Y veus-aquí que aquesta cosa nova que s'en diu armonia va créixer toscament, bàrbarament, y se desenrotllà, com tot lo del món, gradualment, evolucionant segons l'esperit de las èpocas y segons el medi ambient dels llochs, països y rassas. Y veus-aquí la tradició artística, aquella cadena genealògica de la manera de ter (sic) y de sentir en l'art y necessaria pera tot artista que no vulgui fer art bordissench.

Y ahont para nostra tradició artística?

Déu meu! Gairebé havem de dir que no la coneixem! Es ben cert que traspua subtil y necessariament en tota obra artística ab sinceritat sentida, però n'havem perdut la consciència, com de tantas otras cosas nostras!

En l'art arquitectònic nos ha quedat ferma, destacant-se gloriosament en l'espai, primerament senzilla, humilment escayenta en las iglesias romànicas,

2. Lluís MILLET, *Revista Musical Catalana* (Barcelona), vol. 1, núm. 1 (1904), p. 1.

després majestuosa, enlairada com per un buf misteriós de sota terra, inspirada, lo mateix que un motet de la polifonia clàssica, en las catedrals gòtiques. Però la música viu en el temps y no en l'espai... y'l temps passa. De la música pariona d'aquella magnificència arquitectònica, y que vibrava sota sas voltas inspiradas, no s'en sent ni'l ressò: una altra vanitosa y totxa l'arreconà en la lletra morta dels arxius!

Però aquesta lletra morta dels arxius pot resucitar, pot triomfar de la pols y, vibrant altra volta pels espays místichs, foragitar per sempre més del temple la música bordellenca y empaytarla fins al quint infern; pot encara mostrarnos l'anyorada tradició musical nostra, la noble, la digna pariona de todas las cosas nostras y estimadas; y aquesta tradició no solament la trobarem en la música religiosa antiga, sinó també en la profana, en aquella escola madrigalesca que'ns consta que hi teniam mestres a la mida dels Lasso y Jannequins.³

Així doncs, Millet volia que la música antiga es conegués, que visqués per ser la base de la música per al futur:

Tant-de-bó, donchs, que aquestas pàgines mensuals serveixin pera 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 obras mestras y ferlas conèixer y estimar de propis y extranys.

Ab lo que acabem d'escriure no's cregui que aquesta Revista volem que sia un butlletí arqueològich musical, no: volem conèixer nostre passat pera ajudar a fer més art pera'l pervindre, es a dir, que duri.⁴

I per a aquesta tasca comptava amb el lideratge d'una de les figures senyeres de la musicologia catalana del moment, Felip Pedrell:

Som poch y febles pera la tasca que'ns proposem, però tenim fe y presentim que aviat serem més y que això arrelarà. Ja tenim ara qui'ns alenta y ajuda de valent: bons amichs que donaràn valor a n'aquestes pàgines. Al davant d'ells hi tenim el mestre Pedrell, que ab amor nos dóna la mà y en aquest primer número inicia una serie d'articles que han de comensar a senyalar las fonts d'ahont havem de beure la perduda tradició musical catalana.

3. Lluís MILLET, *Revista Musical Catalana*, vol. 1, núm. 1 (1904), p. 1-2.

4. Lluís MILLET, *Revista Musical Catalana*, vol. 1, núm. 1 (1904), p. 2.

Alegremnos, donchs, y qui pugui y vulgui que'ns ajudi!⁵

Pedrell va col·laborar plenament en la feina d'aportar dades, estudis i recerques sobre diversos compositors del passat musical de Catalunya. Sota el títol «Musichs vells de la terra», Pedrell va endegar una ingent, detallada i valuosa tasca de recerca que va esdevenir una eina de primer ordre —encara ho és ara— per tal d'iniciar qualsevol recerca referent als compositors estudiats per ell. Així, els diversos números de la *Revista Musical Catalana* en què participà ens aporten una gran quantitat de dades i matisos que palesen la gran tasca emprendora i pionera de la musicologia catalana feta per Pedrell.

Ja en el primer número de la revista, i en consonància amb l'editorial de Millet, Pedrell corroborava l'opinió de la importància, per a la composició —«art modern»—, de l'estudi de les obres del llegat dels avantpassats:

No podrà avensar ab desembaràs per l'ample camí del art modern qui no hagi enrobustit sos muscles atravessant las dresseras plenas d'entrebanchs que a n'ell conduheixen.

Els obscurs obrers que las trassaren y obriren ab heroichs esforços, mereixen nostre agrahiment y veneració.

Nos donaren ja fet tot quant avuy sabem y beneficiem en materia d'art.

Y com en son feixuch treball d'exploradors deixaren quelcom de la mare terra que desentranyaren, per amor al art y a la mateixa terra, d'aquí que al reintegrarlos a nostras ensenyansas nos assenyalin ab sos consells, acerts y troballas ahont havem d'anar a parar tenint conciencia d'ahont venim.

No reconstituïrem un art fort, viril y fill de la Patria sense aquest treball de reintegració que es assimilació da la mateixa conciencia de la Patria. Escoltem, sí, las veus de tots els pobles, las dels diferents *modos* d'art, emperò asseguts per això al peu de las montanyas de nostra terra.

Siguem nosaltres y siguemho en tot, pera que aixís siguem lo que devem: ser nosaltres mateixos, cors d'artista que's commouen sentint aquellas veus de la terra afinadas al tò de nostres sentiments y a l'aspiració que dicta l'obra d'art nascuda a l'agradós escalf de la llar.

Aquesta reintegració no es obra de freda arqueologia. Quan l'obra de reintegració produeix tants beneficis, no espanta aquella paraula. Que no espanti principalment als joves estudiosos. Si de mi anés a parlar, jo'ls diria a n'els joves que a

5. Lluís MILLET, *Revista Musical Catalana*, vol. 1, núm. 1 (1904), p. 2.

n'aquesta reintegració de la consciència de la rassa en el modo *d'esser y sentir* propis, dech lo poch que sé y valch. Que aquesta confessió lleal els animi, que a n'ells y a n'aquest fi van endressats aquests estudis de vells autors de la terra criminalment oblidats, pera que venerin sos noms, coneguïn sas obras y imitin sos fets dignes d'enaltiment.⁶

El primer compositor estudiat per Pedrell fou Pere Alberch i Vila. És molt interessant observar com es feia les qüestions pertinents pel que fa a la recerca i com anava decabdelant el fil de la investigació, que el duqué a la biblioteca musical de Joan Carreras i Dagas. En aquest punt Pedrell feia una parada detallada sobre els aspectes de la biblioteca de Carreras, i més tard reprenia el fil de l'estudi sobre Pere Alberch i Vila. De fet, Pedrell s'adonà de la importància de l'esmentada biblioteca i de l'interès que tindria adquirir-la per a la Biblioteca de la Diputació de Barcelona, l'actual Biblioteca de Catalunya. Després de l'informe tècnic de diversos músics i musicòlegs, entre ells Pedrell, l'11 de maig de 1892 la Diputació Provincial de Barcelona acordà comprar la biblioteca de Carreras. Aprofitant aquesta transacció, li fou encarregada a Pedrell la confecció del *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*,⁷ que es publicà el 1908. Bona part d'aquest catàleg estava formada per les obres de la biblioteca de Carreras:

Pere Albert Vila! ¿Qui fou aquest desconegut que espera una resurrecció a la vida de l'art de la Patria?

En el famós *Llibre de Coses assenyalsades*, d'en Pere Comes, se llegeix: «Molts musichs venien d'Italia, de França, de tota Espanya, y finalment de tot lo mon ahont hi havia homens habils de musica, sols per veure y provar si los fets de dit Pere Albert Vila eran tant com la fama si era divulgada per tota la Christiandat, y après com se n (sic) anaven deyen qu'en tot lo mon no hi havie musich que se li pogués igualar, y que lo que ell feya en la musica era impossible creurerho que no ho vessen, que per ventura havia dos cents anys que tal habilitat de home no era estada en lo mon, lo qual no sols era habil en la musica de tecla, mes en quanta musica se fos inventada, fins lo dia present en sabia la prima y era lo mes habil, etc.»

Cada volta que llegeia jo aquestas cosas y las que en el mateix *Llibre* se contan de la mort d'en Vila, esdevinguda'l dia 16 de Novembre de 1582, y de son nebot, nmo menys digne de recordarse, se renovava en mi'l desitg de *conèixer* íntimament en sas

6. Felip PEDRELL, «Musichs vells de la terra», *Revista Musical Catalana*, vol. 1, núm. 1 (1904), p. 3.

7. Felip PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, 1908, p. 9-15.

mateixas obras a n'aquest músich tant prestigiós. No existian, ni del home's coneixian més noticias de las que en el *Llibre's* consignan, bonas pera esperonar els desitjos de *conèixer* aytals obras.

Arribà'l moment desitjat quan allà pels primers mesos de 1890, y si mal no recordo a darrers de Febrer, vaig tenir de fer un viatge a La Bisbal, convidat pel president de la Diputació Provincial de Barcelona a informar sobre'l mèrit d'una biblioteca musical aplegada per En Joan Carreras y Dagas, resident llavors en dita vila, y sobre quina biblioteca, y ab ànim d'adquirirla com se'm va dir al conferirme l'encàrrech, ja havian informat ab anterioritat els senyors Puiggarí, Paluzie y Mes-tres (En Joseph O.), recomanant ab molt interès «que no's deixés perdre cosa tant preuada», puix «sols vegent dita biblioteca's comprèn sa importancia y sembla impossible que un sol home hagi pogut en l'espai de vint y cinch anys —notis que s'escrivia això en el 1868— y sense comptar ab grans recursos pecuniaris, reunir tant assombrosa collecció, en la qual els autors espanyols que hi figuran son en gran nombre».

En 1870 la vivitava'l mestre Barbieri, y en l'*album* que tenia disposat el Sr. Carreras, en el qual els visitants de la biblioteca expressaven sas opinions, escrivia Barbieri las sevas, en fetxa 2 d'Agost del esmentat any, en aquests termes: «Es llàstima que l'excel·lent biblioteca musical reunida ab tanta valentia y abnegació per don Joan Carreras, no sia adquirida per la ciutat de Barcelona. Además de molts preciositats bibliogràficas, existeixen multitud d'obres del sabis compositors honra de Catalunya, que constitueixen una collecció única en son genre, que deuria servir de monument elevat a la gloria artística de la terra catalana».

Vareig repetir totas aquetas cosas, y encara en vareig dir d'altras més conmvincents, en mon informe sobre l'importancia de l'adquisició de la Biblioteca, encara que la cosa quedà en projecte, com també la creació d'un Museu Provincial, del qual se parlava llavors, y del qual, apart d'altras adquisicions fetas ab aquesta fi per la Diputació Provincial, l'esmentada biblioteca tenia d'esserne un de sos valiosos ornaments.

No's va tornar a parlar en molt temps dels llibres musicals del Sr. Carreras, fins que, mercès a la bona mà y'ls consells de mon bon amich Salvador Sampere y Miquel, inclinaren a la Diputació a que adquirís l'aplech d'obras esmentat, gran part del qual fou presentat, una volta adquirit per la Corporació, a l'Exposició de Viena, representant el bon paper, bibliogràficament parlant, que es de suposar.

Després de l'Exposició, foren los llibres col·locats en armaris, y, fòra de la visita molt rara d'algun afeccionat a llibres vells, que, com es sabut, no abundan, allí quedàn esperant la mà caricativa d'algú que'ls colloqui en bonas vitrinas disposadas *ad hoc* en qualsevolga dels Museus públichs barcelonins, pera que algú puga enterarse de que en efecte existeix un art, y una art gloriós de nostres antich Principat, y de

que *nostra* música no s'ha de cercar en l'eclecticisme y en l'utilitarisme que'ns desvia y'ns rebaixa com artistas y com a homes desafectats a lo nostre; de que, en fi, sa sab caminar ab lliure desembràs pel camí del progrés modern quan se coneix per experiència lo que ha costat a n'els treballadors anònims obrirlo pera que, com deya abans, poguem recórrel sense ensopegar. Además, ¿quants accents de la nostra ànima, del nostre *sentir y ser* en art, de nostres modos tradicionals de cantar, no dormen en las pàginas mudas d'aquells llibres que guardan todas las suavitats comunicativas pera'l qui pregunta y ab amor inquireix?

Facilitant aquest riquíssim caudal a la joventut, que camina a las plpentas en això de saber, sentir y ser *quelcom* de lo nostre, no apareixerà potser un, un sol, que fassi obra de vulgarisació de tant rich tresor, culpablement oblidat? Quin dia més felís aquell en que pogués jo exclamar: —Ja som dos!— com estich a punt d'exclamar y després veurà'l lector.⁸

Pedrell publicà i difongué els resultats de la seva recerca en altres publicacions, com ara *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, tal com ell explicitava en el mateix escrit sobre Pere Alberch i Vila:

Ab el títol *Visita a una biblioteca musical* vareig publicar el resultat de la meua a La Bisbal, en successius números de *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, desde'l 53 (any III) y següents, perteneixent al 2 d'Abril de 1890.

Y allí vareig donar compte de ma mellor troballa, un llibre d'en Vila, un llibre de Madrigals del famós Pere Albert. Com que en Carreras se dignà confiàrmel, ab todas las recomanacions que la joia de la troballa mereixia, això sí, sense pensar jamay en que ma cobdicia de bibliòfil pogu's posarme en trànzit de no retornarli, que d'això se n'han donat molts casos; com que en Carreras no posà cap traba en deixar-me per breus dias el llibre, en efecte, ab el llibre vareig tornar a Barcelona y vareig veure y estudiar l'obra del famós canonge lo que aquí diré al que llegeixi.

El llibre d'en Vila era una collecció de *Madrigals*, de la qual, ni dels tals Madrigals, no sospitavam tant sols que poguessin existir; es a dir, que també'ls nostres havian compost madrigals com ne composavan en aquella època tots los mestres d'Europa, acceptant, per cert, els catalans, la paraula *Madrigal* y l'estil polifònic que informa aquest gènere de música, que si fou calificat a darrers del segle xv y tot el següent a Castella, com en todas parts, ab la paraula tècnicament consagrada, no ho fou en: el centre d'Espanya sinó ab el nom de *Cantar* o *Cantarcillo*, per exemple, los de Joan del Encina, Anchieta, Peñalosa, etc. Altra estranyesa causava la troballa, y es

8. Felip PEDRELL, «Musichs vells de la terra», *Revista Musical Catalana*, vol. 1, núm. 1 (1904), p. 3-4.

que aquí a Barcelona existissin impremtas ab tipos musicals adequats pera imprimir aytals colleccions en la forma establerta a tota Europa, es a dir, en quaderns apahissats, disposats de manera que cada part vocal o cada petit grupo de parts d'una mateixa corda tingués el quadern en la mà y a la vista. Si s'ha donat un cas —jo'm deya— ab una collecció de Madrigals sortits de las premsas d'un impressor de Barcelona, altres casos se donaràn, sens dubte, y a no trigar. Y, en efecte, a no trigar se donaren altres casos, el de Madrigals de Brudieu, entre altres, un d'ells popularisat per l'Orfeo; y ja ressenyarem això quan li toqui'l torn a la collecció Brudieu.

Seguidament Pedrell donava les dades codicològiques de la portada de l'obra dels madrigals de Pere Alberch i Vila, al mateix temps que n'oferia la reproducció: «Reproducció arbitraria en el tamany, com es de suposar, essent el del original en 8.^u apahissat, de 22-16 centímetres».⁹

Pedrell, sota el mateix títol «Musichs vells de la terra», prosseguí a bastament amb aquesta curiositat i aquest apassionament científic en la recerca i l'aportació de dades i estudis sobre una gran munió de compositors catalans de primer ordre. Així, des del 1904 fins al 1910, a més de Pere Alberch i Vila, estudià Joan Carles Amat, Joan Brudieu, Antoni de Calasans, Flecha, Joan Pau Pujol, Nicasi Zorita, Joan Martí, Josep Reig, Andreu de Montserrat, Joan Cabanilles, Jaume Martí, Joan Barter, Francesc Valls, Lluís Serra, Joseph Gaz, Antoni Martí i Coll, Domènec Tarradellas, Jaume Casellas, Felip i Francesc Andreu, Joseph Perandreu, Antoni Soler, Pere Rabassa, Benet Bails, Joseph Teixidor, Antoni Ràfols, Pau Esteve i Lluçà Francesc Joseph Comella.¹⁰

Un altre prohòm impulsor de la recerca patrimonial dels fons musicals d'arreu de Catalunya fou Francesc Pujol. En efecte, Pujol, ultra les feines com a músic, maldà per incentivar i endegar tota temàtica relacionada amb la documentació històrica de la música. Així, en 1915 inicià a la *Revista Musical Catalana*¹¹ la publicació d'una secció que, sota l'epígraf «Aplega de materials per a contribuir a sa historia», pretenia recollir diversos documents que donessin detalls sobre el passat musical del Principat, i invitava els investigadors, professionals o amateurs, a proporcionar dades que servis-sin, principalment, per perfilar amb fonament la història de la música catalana:

9. Felip PEDRELL, «Musichs vells de la terra», *Revista Musical Catalana*, vol. 1, núm. 1 (1904), p. 4-5.

10. Vegeu Felip PEDRELL, «Musichs vells de la terra», *Revista Musical Catalana*, del 1904 al 1910.

11. Francesc PUJOL, «La música a Catalunya. Aplega de materials per a contribuir a sa historia», *Revista Musical Catalana*, vol. 12, núm. 133 (1915), p. 35-38.

Com tantes altres coses, la història de la música a Catalunya està per fer. Es cert que treballs meritíssims amb ella relacionats s'han publicat, i esmentarem, sols per recordança, els que en les planes d'aquesta mateixa REVISTA han aparegut firmats pel cap-davanter en aitals tasques, l'illustre mestre Pedrell, per l'erudit Francesc Carreras i Bulbena, pel Rvde. P. Dom Maur Sablayrolles i altres. Es cert que aquests treballs, fruits assaonats de curoses recerques històriques, aporten un cabdal importantíssim de coneixements relatius al nostre passat musical; mes la mateixa importància del que coneixem ens fa desitjar amb més gran fallera lo desconegut: no perquè ens alenti l'esperança ni ens fem l'illusió de descobrir meravelles que posin la nostra terra estimada entre les nacions que més hagin contribuït a l'avenç de l'art musical: an aquesta tant legítima ambició, estem adoloridament convençuts que hi hem de renunciar per les raons que a continuació direm.

Tot seguit feia un breu recorregut valoratiu per la història musical catalana bo i indicant mancances i criticant l'estat deplorable d'alguns arxius:

Del període de la Catalunya poixanta, d'aquells segles XII, XIII i XIV en que la música palpentejava arreu pels viaranys de l'*Ars nova* plena d'ansies de vida, fent esclatar la llevor polifònica continguda en el rudimentari *organum* i en el groller *discantus*, elaborant lentament els elements del mensuralisme, desentranyant ena obscura gestació el sentit armònic de la monodia; d'aquell temps en que la nostra patria, rica i assabentada, pogué i degué, sens dubte, aportar un valuós concurs al progrés musical és tant escàs el llegat documental que ha arribat a la nostra generació, que bon goig si per ell podem deduir que la música fou conreuada i honorada a Catalunya. Cal confessar que és ben dolorós no poder reconstituir un passat que sens dubte fou gloriós; i més dolorós encara haver de reconèixer que és el nostre poble mateix qui més ha contribuït a possibilitar aquesta reconstitució, destruint de la manera més barbra les reliquies d'aquell passat. Fem memoria de dos noms solament, i l'angoixa dels grans mals irremeiables la rojor de les grans vergonyes, ens invadiran tot seguit: Ripoll, Poblet. Quina evocació de grandesa no enclouen aquests noms! Aquelles immenses biblioteques, riques de milers i milers de volums, guardadores de l'art i de la ciencia dels nostres avant-passats, saquejades per gentuça immunda, cremades, anorreades! El gest dels vells canonges de la Seu de Girona esqueixant el pergami dels antics còdex per atacar les escopetes dels defensors de la ciutat assitjada pel francès, és tràgicament bell: la destrucció de Poblet i de Ripoll, decretada per imbècils i tolerada per covards, és senzillament nausiabunda!

Si de l'època esplendorosa de Catalunya ens manca documentació demostrativa de la nostra indubtable influència en el progrés de la música (i diem indubtable perquè el nostre poble fou dotat per la natura d'un sentiment musical de primer ordre), ¿què podem trobar, en el període de decadència i esmortiment, que no demostrï que en lloc d'influir érem influïts? Trobarem un Brudieu, un Vila, un Pujol, subtilíssims polifonistes i excel·lentíssims músics, perfectament inconneguts més enllà de les nostres fronteres. Trobarem a continuació d'aquests, i apropant-nos cada cop més als nostres dies, una munier de mestres de capella i organistes sempre més i més influïts per les modes forasteres (no sempre les millors), fins a arribar a un Raymond Carnicer, tant perfect imitador de Rossini, que una simfonia de l'un pot substituir la de l'altre, i vice-versa, sense que ningú se n'adoni.

Creiem, amb lo dit, haver demostrat suficientment la nostra tesi que l'història de la música a Catalunya no podrà probablement aportar a l'història general d'aquest art fets culminants, esclariments decisius en aquells punts avui en dia encara obscurs. Mes, si el lloc que ens pertoca és molt modest, no perxò havem de deixar de vindicar-lo, no perxò havem de renunciar al possible coneixement del que aquí s'hagi fet, sigui poc o sigui molt. I no havem de renunciar-hi perquè, solament amb el que ara ja coneixem, podem dir al món que en el segle XII teníem una notació en del cant lilitúrgic amb característiques ben pròpies; que el nostre segle XIV no té res que envejar a ningú en quant a progrés musical, com ho demostra el *motet a la Mare de Déu* existent en el còdex roig de Montserrat; que en el segle XVI un Joan Brudieu posà a la refinada poesia d'Ausíes March una música digna d'ella. I, si bé és veritat que això no és prou per a poder anar al cap, musicalment parlant, és massa ja per haver d'anar a la cua.

I insistia en la tasca d'escriure la història de la música catalana a partir de l'aportació de les dades i dels documents que anessin trobant els diversos investigadors, professionals o no. La *Revista Musical Catalana* era la plataforma on poder reflectir llurs recerques i aportacions, per més humils i petites que fossin:

Cal, doncs, que ens posem fermament a la tasca d'inquirir el nostre passat musical, a aplegar tots els materials que es puguin per formar l'història de la música a Catalunya; història que l'escriurem nosaltres o els nostres fills, això no ho sabem: lo que sabem és que l'història està per fer, i que es farà tant més interessant, tant més important, com major serà la suma d'elements que haurem reunit per formar-la. An això precisament obeeixen aquestes ratlles: a cridar tots els homes de bona voluntat que vulguin contribuir en aquesta tasca perquè ens portin elements i materials que anirem publicant en aquesta secció que avui inaugurem i que voldríem de

tot cor que fos ben nodrida en cada número d'aquesta REVISTA. Si la nostra crida és corresposta, és moltíssim el que ens uns quants anys pot haver-se reunit an el fi indicat, amb l'aventatge que, partint d'una certa classificació, com ja des del primer moment partirem, el treball de recopilació serà més tard relativament fàcil.

No es creguin els llegidors que lo que demanem sigui cap cosa de l'altre món, ni que es necessitin grans coneixements o aptituds especials per a aquesta col·laboració que sol·licitem; res d'això: és la feina més senzilla i més planera que fer-se pugui, i la pot fer tot-hom. El mestre de capella o l'organista que, regirant paperots vells de l'arxiu de la seva església, vegi apuntats en el marge superior, com se solia fer, un nom d'autor, una data, ho copia curosament i ho envia, especificant lloc i circumstancies de l'anotació. L'arxiver d'una comunitat, d'un capítol o d'una seu que, a la lectura d'un acta o altre document, trobi quelcom referent a música, com és ara unes oposicions a cantor, mestre de capella o organista, o bé la construcció o adquisició d'un orgue, o qualsevol altra cosa musical, per insignificant que li sembli, ne treu trasllat i ens el tramet. L'arqueòleg, l'historiador, e bibliòfil, el literat, fins el notari, que, en l'exercici de les llurs funcions o en el curs dels llurs estudis o treballs, topin amb qualque referència musical, o la copien i ens l'envien, o simplement ens donen assenyament, que ja la copiarem nosaltres.

Algú ens objectarà que el procediment és pueril o ineficax; mes li respondrem que en materia d'investigació històrica no hi ha res pueril, i que, en quant a l'eficacia, amb uns quants de bona fe que tinguin ganes de coadjuvar a la bona obra, aviat se demostrarà. Sobre tot, lo que que cal no deixar mai de vista és que el més petit detall pot tenir la mes gran importancia. Per exemple: una indicació de moviment o de amtiç en una composició musical del segle XVI o XVII, cal anotar-la curosament, perquè són raríssimes les que es troben, i poden donar llum sobre certs punts. Esmentem aquests cas com un dels molts que es poden presentar de detalls que es considerin insignificants: no hi ha res més insignificant que en un moment determinat ni sigui útil.

I anem a inaugurar l'*Aplega de materials per a l'història de la música a Catalunya* amb una seri de notes que ens ha proporcionat gentilment l'eruditísim historiador D. Josep Soler i Palet, membre de la Reial Academia de Bones Lletres, corresponsal de la Reial Academia de l'Historia, president que fou de l'Associació Artístico-Arqueològica, del qual hem d'esmentar, entre altres treballs, els especialitzats a l'història de Terrassa i sa comarca amb les superbes monografies de sant Julià d'Altura, de l'església parroquial d'aquella ciutat i altres obres. El Sr. Soler i Palte, músic i aficionadíssim a les coses de la música, ens té promesa una col·laboració benm important en aquesta secció: esperem que el seu exemple esperonarà energies i serà abundantment seguit.

L'any 1924, i des de l'àmbit exclusiu de Barcelona, també es proporcionaren dades i es feren recerques a l'entorn d'esglésies o parròquies menors —Sant Just i Pastor, el Palau Comtessa, Sant Pere de les Puelles, l'església de la Mercè i la basílica de Santa Maria del Mar—, però que per llur fons patrimonial ajudaven a entendre les relacions entre aquestes i la catedral de Barcelona. Va ser Francesc Baldelló qui estudià i oferí dades i documents sobre el fons musical de l'església parroquial de Sant Just i Pastor de Barcelona.¹² En aquest sentit, l'autor inicià la seva aportació amb el títol «Notes històriques sobre la música religiosa a la parròquia se Sant Just i Pastor, de la ciutat de Barcelona»:

Aquest aplec de notes històriques que avui ens plau d'oferir als lectors de REVISTA MUSICAL CATALANA ha estat tretes de l'Arxiu de la Molt Il·lustre Junta d'Obra de la Parròquia de Sant Just i Pastor d'aquesta ciutat.¹³

En el número 252 de la *Revista Musical Catalana* prosseguia els seus treballs. Hi oferia tota un sèrie de dades sobre la música de ministrers per a les maitines de Nadal, per a la festivitat de Corpus i per al combregar general:

Diversos documents hem trobat referents a la música religiosa d'aquesta parròquia els quals, encara que no poden ésser classificats en cap de les anteriors seccions, creiem que val la pena de donar a conèixer pel seu innegable interès.

El primer d'aquests documents és el curiós llegat d'una noble dama barcelonina. Diu així: «La Senyora dona Anna Requesens Capllonch y de Montanyà deixà y llegà als Pares de Betlem o del Colegi de la Companyia: de Jesús de esta ciutat 100 lliures de renda quiscun any ab obligació de haver de pagar tots anys a la presents obra 12 lliures en ajuda de costa de la musica y menestrils de las matinas de la festividad de Nadal ques diuen a la mitja nit y del Ofici major de dit sant dia. Consta el testament de dita noble senyora en poder de Lluís Jorba, notari public de Barcelona als 30 Abril 1583» (Llibre de Notas I, pàg. 67).

[...] La festivitat de Corpus es celebrava en aquesta Església amb tota solemnitat. La processó recorria els principals carrers de la Parròquia i tots els feligessos contribuïen amb els seu concurs a l'esplendor de la solemnitat religiosa. En molts

12. Francesc BALDELLÓ, «Notes històriques sobre la música religiosa en la Parroquia de Sant Just i Pastor de la ciutat de Barcelona», *Revista Musical Catalana*, núm. 242, 245, 246, 249, 250 i 252 (1924).

13. Francesc BALDELLÓ, «Notes històriques sobre la música religiosa en la Parroquia de Sant Just i Pastor de la ciutat de Barcelona», *Revista Musical Catalana*, núm. 242 (1924), p. 29.

carrers es guarnien capelles en les quals els menestrils i els cantors executaven composicions religioses. Vegi's el rebuts següents: «Professó de Corpus: —Als menestrils per completes de la vigília, ofici y professó, 2 lliures, 8 sous. —Als cantors per la mateixa rahó, 2 lliures 6 sous. —Al Mestre Ribera ab tres altres per musica sorda o baixa, 1 lliura 11 sous» (Llibre Major Obra, núm. 1. Any 1581).

«Professó de Corpus: —Als dos escolanets de cotas blavas, 1 sou cada u, dos sous. —Als siegos sonen davant la custodia 1 lliura 8 sous. —Al mestre de cant per la cantoria, 2 lliures 8 sous. —A la cobla de menestrils, 3 lliures» (Llibre Major Obra, núm. 5, fol. 78. Any 1644).

En moltes festes religioses d'aquesta Església, segons resen els documents, s'encarregava la música als cecs. Ja hem vist en tractar dels organistes d'aquesta parròquia que moltes vegades eren nomenats per a l'exercici d'aquest càrrec alguns músics faltats de vista fins que a l'any 1626 fou acordat corregir aquest abús. Però en els processons del Corpus i del combregar general que se celebraven cada any continuaven els ceguets fent la seva música humil constituint una de les notes més típiques de les nostres: processons. En la general de la Seu es conservà aquest costum fins no fa gaires anys. Anaven vestits amb sotana i sobrepellís.

Dels d'aquesta Parròquia hem trobat el rebut següent: «Dich yo lo baix firmat que tinch rebut del Sr. Geroni Juvan, bayner com obrer de Sant Just la cantitat de dos lliuras setze sous, dich 2 ll. 16 s. y son per la musica del Combregar General. Barcelona als 18 de Abril de 1736. —Joan Mauri, Procurador dels Siegos» (Rebut de l'Obra).¹⁴

També des de fora de Catalunya es trobaren documents que feren enriquir el coneixement sobre el nostre passat musical. En efecte, des de Madrid Josep Subirà aportà dades i estudis sobre la *tonadilla escénica*,¹⁵ amb composicions d'autors catalans. El fons documental el trobà a la Biblioteca Municipal de Madrid. Subirà en féu un estudi acurat tot oferint una succinta anàlisi i aportant la transcripció de la *tonadilla*:

Existeix en la Biblioteca Municipal de Madrid un immens cabal, molt difícilment explorat, de música manuscrita produïda en el segle XVIII. Solament de «to-

14. FRANCESC BALDELLÓ, «Notes històriques sobre la música religiosa en la Parroquia de Sant Just i Pastor de la ciutat de Barcelona», *Revista Musical Catalana*, núm. 252 (1924), p. 304-306.

15. JOSEP SUBIRÀ, «En el camp de la "tonadilla". Una antiga cançó de bressol», *Revista Musical Catalana*, núm. 252 (1924), p. 301-304.

nadilles» n'hi ha unes dues mil; figurant entre llurs autors el català Pau Esteve Grimau.

Aquestes «tonadilles» són documents vius (però enterrats, esperant solament el seu lliberador) de la nostra música lírica en la segona meitat del segle XVIII. I com que en aquestes produccions entrava abundantment la música popular espanyola llavors imperant, això fa que augmenti llur interès no solament en l'aspecte artístic i històric, sinó també en el folklòric.

Fa un quant temps que em dedico a examinar aquest copiós arsenal inèdit encara de la Biblioteca Municipal; i animat pel propòsit de reconstruir algun dia aquest aspecte de la música espanyola, recullo els números originals que judico més inspirats, o més característics, o que millor responen a la música popular d'aquell temps.

Entre les composicions que es troben en aquest darrer cas, figura una cançó de bressol, dedicada en la seva línia melòdica, i sens dubte transportada fidelíssimament al teatre per a esplai del públic. Aqueixa cançó pertany a la «Tonadilla 5, de *Dos Gallegos, un viejo, una mujer i su majo*», com expressa en la portada de la partitura de veus i baix, o *Tonadilla del Gurrumino*, com es consigna a la capçalera de diverses partícels, sens dubte per abreujar feina i temps. Amb lletra manuscrita porta la data. «Año de 1762». Com que no esmenta el nom del seu autor hem de judicar-la anònima, per bé que podríem atribuir-la o a Misson o almenys a un dels comptats músics que contemporàniament conrearen aquest gènere teatral. La instrumentació comprèn violins primers i segons, flautes i oboès alternats, trompes i baix. Els personatges són un gallec, una gallega, un «majo», una «maja» i un vell. El vell desempenya un paper desairat, però de gran força còmica.

Després de la introducció orquestral, els criats canten un duo amb caient de gallegada, per a dir-se unes amoretetes aprofitant l'absència de llurs senyors. Seguidament el vell canta una melodia amb moviment viu, [...].

Segueix un «recitat» de 25 compassos en «allegro», en el qual la «maja» anuncia que se'n va a missa, i dirigint-se a l'home que acaba d'entonar l'expressada cançó [...], li parla així: «Mientras vuelvo, tome ese niño, y sirva de algo el viejo».

Submís el «vejete» (com el denomina aquí la partitura), recull l'infant en sos braços i li canta la referida cançó de bressol, la qual és acompanyada per la corda, excloent la fusta i les trompes de l'«orquestrata».

He recollit aquesta melodia amb la major fidelitat quant a la part vocal, però he modificat la quadratura mètrica que en l'original apareix com desencaixada, i he compost un acompanyament harmònic, utilitzant alguns dels elements indicats en aqueixa producció del 1762 i tractant-los amb màxima llibertat.

En oferir a la REVISTA MUSICAL CATALANA aquest modest treball resultat de les meves investigacions a la Biblioteca Municipal de Madrid, espero continuar mos-

trant als llegidors d'aqueixa dilecta REVISTA variades mostres de la cançó popular del segle XVIII recollides totes elles en eles fonts de la música lírica conreada per tonadillers il·lustres, entre els quals va destacar-se el català Esteve, d'igual faïçó que en el mateix segle es manifestà el català Soler en el conreu de la música de cambra, i triomfà altre català, el famós Terradellas, conreant l'òpera en la qual gaudí de renom mundial durant força temps.

Subirà, en 1925,¹⁶ tornà a donar notícies sobre la *tonadilla* relacionada amb autors catalans:

Catalana per part de lletra i de la seva música és la «tonadilla» *El Puente de las Virtudes* que va estrenar-se en un «corral» o teatre madrileny en la Pasqua de 1795, segons informa la part d'apuntar existent en l'Arxiu de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tingué la seva música el «Señor León» sense que consti allí el nom de pila d'aquest compositor.

Quan es parla de les nostres «tonadillas», vénen a la memòria els cognoms més populars: Guerrero, Misón, Rosales, Esteve, Laserna, Moral, Bustos i Garcia. Però de León ningú no en parla. Ja em permetreu que en parli avui aquí.

Com alguns confreres seus, aquest «Señor León» es caracteritza per una minsa personalitat. El mateix conreava la música de tipus íber que la de tipus italià, i el mateix escrivia unes «seguidillas boleras» que un recitat a la napolitana. Poques, ben poques, són les seves obres conegudes, i encara, aquestes, segueixen inèdites.

El Puente de las Virtudes té, no obstant, un interès molt especial per a Catalunya per les raons davall exposades. Es una «tonadilla a dúo», és a dir, per a dos personatges, i aquests personatges són una «peregrina» i un «miquelet». L'acció es descabdella en un «bosquecillo con un ribazo». La «eregrina» intentava passar el pont. L'actor «vestido de miquelete catalán» —com diu el manuscrit corresponent— tenia al seu càrrec vigilar els que creuaven aquell pont per a ficar-se al bosc veí. Quan veu la «peregrina», li priva el pas. Ella l'enterneix amb els seus precis, i aconsegueix que s'anulli l'ordre prohibitiva. Presos ambdós d'un sobtat enamorament —a la qual cosa contribueix per una part la formosor de la «peregrina» i per altra la simpatia del «miquelet»— decideixen al bell punt de casar-se. Així pot resumir-se la lleugera trama d'aqueixa «tonadilla a dúo».

La música, ben impersonal per cert, s'inicia amb una cançó pastoril [...]. Apareix després el vigilant. L'orquestra executa un «ritornello» instrumental, i de se-

16. Josep SUBIRÀ, «Una "tonadilla" catalana. El Puente de las Virtudes», *Revista Musical Catalana*, núm. 258-262 (1925), p. 167-170.

guida el «miquilet» repeteix la mateixa melodia dues vegades amb altre tantes posades, la lletra de la qual, escrita en català, és la següent:

«Jo sóc català
Fill de Barcelona.
Si no tinc dinès,
Ningú no m'en dóna.
Adéu, adéu,
Marieta; adéu».

Segueixen unes «seguidillas boleras» —tipus de composició gairebé inevitable en les «tonadillas» de l'època [...].

La col·laboració d'Higini Anglès a la revista, tot i ser poc nombrosa, corroborà el segell de prestigi i qualitat que ja tenia. De les seves aportacions, destaquem la que duu per títol «El ministrers i cantors al sevei del Comtes-reis de Catalunya-Aragó al segle XIV».¹⁷ En aquest article Anglès oferia la memòria llegida en el Congrés Internacional de Música celebrat a Basilea (del 26 al 29 de setembre de 1924), del qual ja havia fet un report en el número 251 de l'any anterior.¹⁸ Iniciava el treball tot situant la problemàtica del coneixement escadusser de la música dels segles XII-XIV i esmentant l'abundància, per contra, de documentació sobre la música i els músics:

Dels regnes de Catalunya-Aragó i dels de Castella, Navarra i Portugal dins la península ibèrica, coneixem fins ara poca música a veus dels segles XI^e-XIV^e. En canvi els arxius són immensament rics en notícies de tota mena sobre la música i els músics d'aquells dies. Si nosaltres, doncs, no podem aportar-vos riquesa de música vella, podrem certament donar-vos documentació històrica que serà de grandíssim interès per conèixer més i més els problemes de la música antiga.

Valgui com un tast del que són els nostres arxius aquests apunts que donarem en detall ample en el llibre *Documents catalans per a la història de la música medieval* que al present preparem. Aquests documents seran prova clara de la necessitat que tenim de juntar una mica més els estudis de musicologia amb la recerca acurada dins dels arxius d'Europa.

17. Higini ANGLÈS, «Els ministrers i cantors al sevei dels Comtes-reis de Catalunya-Aragó», *Revista Musical Catalana*, núm. 251 (1925), p. 158-166.

18. Higini ANGLÈS, «El Congrés Internacional de Música de Basilea (26-29 setembre 1924)», *Revista Musical Catalana*, núm. 251 (1924), p. 279-285.

Entrant ja en el tema, Anglès aportava una munió de dades i documentació, summament interessants per a les recerques musicològiques, pel que fa a músics instrumentistes que serviren a les diverses corts dels comtes reis de Catalunya: Jaume II, Anfós III, Pere III i Joan I, des de la fi del segle XIII fins a la fi del segle XIV:

Ens apremem a dir que fins ara només hem fet recerca en una part dels llibres de comptes i de cancelleria dels regnats de Jaume II, Anfós III, Pere III i Joan I, comtes-reis de Catalunya durant el segle XIV^e. El resultat de la nostra recerca és el següent: Hem descobert centenars de documents històrics amb uns sis cents noms entre joglars, ministrers i cantors que més o menys feren música i serviren a la cort dels nostres reis durant el segle XIV^e. [...] En el regnat de Jaume II (1291-1327) —explorat només en part— han sortit uns setanta noms de joglars. Dels instruments que sonen, només s'especifiquen les *trompes*, la *trompeta*, el *tambor* i la *viula*. Es cita la veu dolça d'una cantatriu del monestir de Sixena, delícia de les reines que per allí passen. Jaume II, a més dels joglars ordinaris al servei de la cort, rep en el seu palau els vinguts de Castella, de Navarra, de Mallorca i del rei Robert de Nàpols. Són encara dos matrimonis de joglars francesos que mentre l'home sona, ella canta davant el rei i la reina. Dues joglaresses d'Anglaterra viuen llargs anys al servei reial. Es aquest temps que el mestre «Johannes» d'Anglaterra, organista, va de banda a banda de les terres nostres sonant l'orgue i alliona els artistes catalans.

El regnat d'Anfós III (1327-1335) és el menys explorat que tenim. Es aquell rei que admet a la seva cort els joglars moros servidors de riques gents i vinguts de Castella. Es aquell que delira per sentir dins les seves cambres una *xabeba* i el *meocànon* dels àrabs que primer els havia oït en Tاراçona i ara els demana al rei de Castella. Es el rei *benigne* qui estima guardar entre els seus músics i servidors en Pere Abril, el joglar de la *flauta* que fascina i endolceix les ànimes.

[...] I arribem a Pere III el *de les Cerimònies* (1335-1387). Es el rei qui en les ordenances del seu palau mana que els joglars de *trompa*, de *trompeta* i *atabal* facin sonades durant els àpats. Es el rei qui en fer el redreç de la seva capella, a més dels sis capellans pel servei ordinari del temple, pren cantors catalans i altres vinguts de França i de Flandes; l'orgue hi sona ben joiós i ben vistent; encara els escolanets *xantres* donen més lluïssor a la litúrgia magníficent. Arreu on anirà durà el seu altar i el seu retaulle i l'orgue bella. A més d'aquests nens i aquests cantors durà els seus joglars amb llurs dances delicioses. Els joglars ara apareixen en tota abundor i gentilesa. En els primers quinze anys del seu regnat, trobem ja uns dos cents noms de la joglaria gloriosa. Són moros amb *xabebes* i *anefils*, *rabeus* i *cercles*; són joglars amb *xalamies*, *xamelles* i *cornamuses*; són joglars de *bocha*, de *llengua* i de *montanya*; fins el nom *trobador* surt encara, bé que en forma escadussera. Les joglaresses d'Anglaterra alternen ara amb

els joglars vinguts de França, de Bohèmia, d'Itàlia, de Portugal, de Navarra, de Gasconya, Castella i Mallorca. [...].

Des de 1350, però, és quant la cort del rei Pere ens dona més gràcia de música i més art de benedicció. Ara el mot *joglar* va desapareixent de mica en mica i dóna entrada al mot *ministrer* (o *ministrerius*) com a sinònim i amb significat igual algunes vegades [...].

[...] Joan I (1350-1396), l'*aimador de la gentilesa* [...]. L'infant Joan té uns 23 anys i la seva dèria són els llibres, la cassera, la música i els seus ministrers. En saber el nom d'un músic famós, sigui on sigui, envia missatgeries munificents quei curin de portar els ministrers més grans de l'Europa per divertir el seu temps i el de la xcort. Els ministrers ordinaris són deu i fins *vint-i-dos* algunes vegades. Els té cercats a França, a Alemanya, a Flandes, a Austria, a Bohèmia i a Itàlia. No cal dir el bell rengle com en té també de casa. Els ministrers dels nostres comtes vénen a Barcelona temporades per tal de polir-se en llur cornar. Ell envia cada any els seus ministrers 30 dies abans de carnestoltes, llargues mesades a Alemanya o «apud Flandriam ad eorum artis scolas». Els nostres comtes l'imiten en això algunes vegades. La ciutat de Bruges és ben anomenada en els registres de Cancelleria com a ciutat bella en centres musicals. Prou cura el rei Joan que els seus ministrers en anar a les escoles susdites vagin amb rocins senyorials i que el rei de França senti el cornar llur anant o venint de Flandes com d'Alemanya. Encara per donar-los bon allicent, a més de rics vestits, els compra instruments nous de bell argent i bonica esmalteria just vinguts de les escoles i entrats de bell nou al seu palau.

Des de la plana 162 fins a la 166, Anglès ofería un apèndix documental on eren registrats joglars, ministrers, cantors i organistes. A tall d'exemple citem alguns dels ministrers:

1350: Guarcia Casella, ministrer de l'emperador d'Alamania.

1351 S: Johan de ent Diger, Johan de Dunç.

Ffehez de Balba, menestrer del comte de Foix.

1379: [...] Apgeli lo Lonch «qui es dels bons (ministrers) de tota França de tocar cornamusa et qui sap aixi mateix tocar guitarra» [...].

1382: Ulloquinus Scriver, ministrer del duch de Brabant.

Johannes Baruch, judeus, ministrerius illustris Sibile regine Aragonum consortis nostre.

2. Segona etapa: del 1983 al 2008

La *Revista Musical Catalana* es publicà de nou després de quaranta-set llargs anys de parèntesi. Pel que fa al tema del patrimoni, la nova etapa suposà, d'una banda, una posta a punt de molts dels aspectes tractats en l'etapa precedent, i de l'altra, l'enfocament dels materials de recerca amb una metodologia científica i acurada inserida ja en els estudis musicològics. En efecte, en el decurs d'aquesta nova etapa es van anar forjant els fonaments de la nova titulació d'història i ciències de la música, que prengué cos definitivament a la Universitat Autònoma de Barcelona el 1997. Professors i musicòlegs sorgits de les primeres fornades participaren en diversos articles i estudis referents al tema que ens ocupa. El títol de l'editorial del número zero¹⁹ —«Una eina al servei de la música»— ja era prou eloqüent i suggeridor dels objectius que perseguia:

Aquest nova publicació musical sorgeix en un punt d'inflexió entre una necessitat del moment present, que unes circumstàncies específiques han fet més candent, i uns antecedents que bé podrien concretar-se en termes de tradició. No esmentem aquesta tradició des d'un esperit purament continuista, ni pretenem una estricta represa de la històrica *Revista Musical Catalana* (1904-1936), la qual, en el seu moment, fou testimoni d'ambició legítima, de l'amplitud d'interessos i de la voluntat integradora dels seus promotors, els homes de l'Orfeó Català, que no limitaren la seva acció cultural a l'àmbit de la música coral ni a les connotacions multitudinàries que la vitalitat de la seva obra desvetllà. [...].

Destinat al nostre públic musical i al servei de tots els estaments de la professió, el contingut de la nova publicació, més enllà de les pròpies activitats al Palau de la Música Catalana, ha de ser extensiu a la realitat, a la problemàtica i a les necessitats de la vida musical de Catalunya i ha d'estar obert a qualsevol aspecte significatiu del fet musical, peninsular o internacional, en una actitud objectiva, actual i constructivament crítica, que aconsegueixi, en un llenguatge intel·ligible per a un públic no especialitzat, un equilibri de totes les possibilitats vàlides d'acostament al fet musical: des del seguiment de l'actualitat, la ressenya periodística i l'anàlisi dels nostres problemes, fins a l'estudi històric, científic o musicològic i les aportacions intel·lectuals i especulatives des d'un angle no específicament tècnico-musical.

19. «Editorial», *Revista Musical Catalana*, núm. 0 (1983), p. 3.

En aquest número, el professor Francesc Bonastre²⁰ elaborà un estudi sobre el pare Antoni Soler i, més concretament, sobre la seva obra teòrica. En aquest sentit, aquest treball presentà les dades biogràfiques, la producció i un pregon estudi del tractat d'Antoni Soler *La llave de la modulació* (1762). D'aquest darrer, Bonastre en féu la descripció catalogràfica —diplomàtica i codicològica—, n'estudià el contingut i explicà diverses polèmiques suscitées a l'entorn del llibre. Respecte al primer llibre del tractat, i concretament del capítol x, deia:

Els nous capítols inicials del primer llibre, que és el veritable tractat de modulació, esdevenen una introducció lògica i necessària del desè, el nucli de la nova teoria exposada pel P. Antoni Soler. En aquests capítols esmentats, elabora un comentari dels aspectes introductoris que d'altres teòrics i músics, abans d'ell, havien ja treballat: P. Aaron, J. Beneto, A. Kircher, G. Zarlino, P. Cerone, P. Nassarre, D. Scarlatti, T. V. Tosca, T. Lorente i F. Valls, figuren entre els autors més citats. Conegudes les beceroles de l'art musical, Soler explica en el capítol desè l'objectiu bàsic del seu tractat, i es refereix a dos tipus fonamentals de modulació: la lenta, és a dir, la que transcorre pels diferents tons segons l'expertesa i imaginació del compositor, i l'agitada, en què hom ha de modular ràpidament.

Del segon llibre, n'indicava, entre altres coses, la funcionalitat litúrgica que Soler perseguia:

Abundant en els criteris generals que impulsaren la redacció de l'obra, el llibre segon, *De las antigüedades y curiosidades de la Música* (ps. 130-272), s'insereix en el camp estrictament litúrgic, en fer menció Antoni Soler que *La llave...* tenia per finalitat «...adelantar el Culto Divino», tot referintse a l'ús actual de l'Església —en aquell temps—, especialment durant l'Advent i la Quaresma, de la música de faristol, escrita en grafies antigues.

Tot aprofitant el centenari del naixement d'Higini Anglès, Maria Ester Sala i Josep Maria Vilar endegaren una tasca de recerca i documentació musicològica de camp tant dels fons musicals com dels compositors que s'hi trobaven representats en diversos arxius de Catalunya. El treball l'iniciaren el 1984 i es cloqué el 1991.

Així, des del 1988 fins al 1991 van publicar mensualment a la *Revista Musical Catalana* un breu però interessant informe sobre els diversos fons musicals que treballaren.

20. Francesc BONASTRE, «P. Antoni Soler. Bicentenari de la seva mort. Significació de l'obra teòrica», *Revista Musical Catalana*, núm. 0 (1983), p. 19-23.

S'hi referenciava una aproximació del nombre de manuscrits i impresos, dels períodes, dels compositors i dels gèneres conservats.

Ja en 1987, publicaren, tal com indiquen en la introducció del número 41 de la *Revista Musical Catalana*,²¹ un article a l'*Anuario Musical*, al número 42, en el qual oferien la referència de 903 compositors catalans i d'altres països, representats en els tretze fons musicals que havien investigat:

Recollint una línia de publicacions de l'antiga *Revista Musical Catalana*, en la qual es van editar treballs musicològics avui encara no superats en alguns aspectes, encetem aquí —i continuarem tot al llarg d'aquest any— la publicació mensual sobre diversos arxius musicals a Catalunya, pràcticament desconeguts, dels quals no hi ha cap informació sistematitzada. Els fons musicals dels quals donarem notícia són a: Església del Pi de Barcelona, Cervera, Arxiu Episcopal de Girona, Igualada, Manresa (Arxiu de la Seu i Arxiu Històric), Olot (Parroquia de Sant Esteve), Seu d'Urgell, Tàrraga, Tortosa, Vic, Vilafranca del Penedès, Vilanova i la Geltrú.

Els objectius i la metodologia van possibilitar tant una tasca de divulgació i sensibilització envers els fons patrimonials de música com oferir dades per resseguir les possibles recerques musicològiques que podien emergir de les dades dels esmentats fons:

Amb breus descripcions que donarem de cada arxiu musical, voldríem impulsar i dinamitzar tota una àmplia informació, que encara avui resta tancada o frenada, per poder sobrepassar un estadi de coneixement de les fonts musicals de primera mà i prosseguir endinsant-nos en una seriosa recerca interpretativa del nostre pasta musical, dins el marc més ampli de la cultura catalana i europea. Però també ens proposem que aquests escrits serveixin per a sensibilitzar un ampli ventall de públic coneixedor, tal volta, de fons musicals desconeguts i ubicats en llocs públics o privats. Els en demanem la informació, per continuar el nostre treball encaminat a difondre el patrimoni musical català. Evidentment, esperem i confiem que sigui també un intercanvi amb altres investigadors interessats en el tema.

En l'espai d'una pàgina de la *Revista Musical Catalana*, oferirem una breu fitxa descriptiva dedicada, cada mes, a un arxiu concret. Hi farem constar, entre altres dades, la ubicació i la titularitat de l'arxiu, la quantitat aproximada de manuscrits i d'impresos, esmentarem breument els períodes, autors i gèneres que hi són més

21. Maria Ester SALA i Josep Maria VILAR, «Arxius Musical de Catalunya (I)», *Revista Musical Catalana*, núm. 41 (1988), p. 37.

ben representats, així com aquelles dades que considerem freqüents o excepcionals en relació a la resta d'arxius consultats, i ho complementarem adjuntant la bibliografia existent que fa referència específica al fons estudiat. El nostre objectiu és el de donar un conjunt de dades, sense emetre cap judici de valor, ja que això seria fruit d'un altre tipus de treball.

L'any 2004, Lluís Millet presentà un detallat, interessant i útil report del fons musical de la Biblioteca i Arxiu de l'Orfeó Català. En un succint informe titulat «Un singular patrimoni cultural al mateix cor del Palau»,²² exposà els objectius de la Biblioteca i desgranà les dades fonamentals i el fons patrimonial que s'hi conservava:

La Biblioteca de l'Orfeó Català —i el seu arxiu històric i documental— és una biblioteca privada, especialitzada en música i en aspectes relacionats amb el modernisme i amb la trajectòria de l'Orfeó i del Palau de la Música Catalana, que té com a finalitat la gestió i conservació dels seus materials per facilitar als socis de l'entitat, directors de cor, músics professionals i melòmans, musicòlegs, historiadors, investigadors, estudiants universitaris i entitats culturals l'accés a la informació i als documents del seu fons.

Seguidament explicitava les dades essencials del fons de la Biblioteca, en les quals incloïa monografies, manuscrits, partitures, revistes, arxiu històric i documental, estat actual i projectes.

Pel que fa a les monografies, indicava:

[Inclouen] aproximadament 12.500 volums catalogats (més uns 7.000 pendents de registre però en part inventariats). El contingut temàtic, majoritàriament centrat en matèries musicals, abasta un panorama molt complet de la bibliografia musicogràfica dels segles XIX i XX [...].

De les edicions d'època, cal destacar, a títol d'exemple, un exemplar del *Liber Primus* de les misses de Tomás Luis de Victoria, imprès a Venècia el 1576, i tres quaderns (que es complementen amb un altre de la Biblioteca de Catalunya), impresos a Praga el 1581, que són l'únic exemplar conegut no manuscrit de les famoses *Ensaladas* de Mateu Fletxa.

Pel seu interès reproduïm tot el que deia sobre els manuscrits:

22. LLUÍS MILLET, «Un singular patrimoni cultural al mateix cor del Palau», *Revista Musical Catalana*, núm. 240 (2004), p. 30-33.

La Biblioteca compta amb una notable col·lecció de manuscrits musicals del segle XII al XX. Entre les peces més antigues, destaquen especialment dos manuscrits musicals polifònics, un de final del segle XIII i l'altre del XIV. El primer (Ms. 1) és el manuscrit amb més gran nombre de peces polifòniques anteriors a l'*Ars Nova* procedent de l'àrea catalana; el segon (Ms. 2) recull un cicle de la Missa de l'Escola d'Avinyó. [...] els manuscrits número 5, 6 i 7, corresponents a col·leccions de música dels segles XV i XVI, amb obres de polifonia religiosa de les escoles francoflamenca i espanyola. Particularment curiosa és la versió a quatre veus del refrany *Cant de la Sibilla* (Ms. 7), datat a Barcelona l'any 1583, l'única que es coneix en modalitat polifònica i amb text llatí.

Dels manuscrits dels segles XVI, XVII i XVIII, cal remarcar la música polifònica de Johannis Pujol, Joan Orich, Francesc Valls, Miquel López i d'autors menors o anònims, i música per a teclat, en còpies manuscrites, d'Antoni Soler, Domenico Scarlatti, Carles Baguer, etc.

Entre les joies més recents de la Biblioteca figuren la versió definitiva de «Los majos enamorados», de *Goyescas* d'Enric Granados i el manuscrit original de cinc de les peces que componen la suite *Iberia* d'Isaac Albéniz («Corpus en Sevilla», del primer quadern, «Rondeña», «Almería» i «Triana», del segon, i «El Polo», del tercer), donatiu de la pianista Blanca Selva. També d'Isaac Albéniz, posseïm cançons inèdites autògrafes amb text anglès i la partitura de l'òpera *Henry Clifford*.

D'interès particular per a la música catalana de l'època corresponent són els fons de música per a cobla de Pep Ventura (1818-1875) i el llegat Juli Garreta (1875-1925), format per partitures i materials de sardanes per a cobla, música simfònica i de cambra.

Tot això sense esmentar un extens conjunt de còpies manuscrites (particularment de música instrumental i litúrgica de final del segle XVIII i principis del XIX, quaderns d'organistes, exercicis d'oposicions, etc.) i altres materials musicals encara pendents de registre.

Pel que fa al fons de l'arxiu de partitures, deia:

És format per un nombre aproximat de 16.000 partitures corals. D'interès especial són els manuscrits del repertori coral de la Renaixença i del Modernisme, que configuren l'anomenada Escola de l'Orfeó Català. [...]. També es troba una notable representació del *lied* català i del fons de música vocal i instrumental d'obres presentades a diversos certàmens de composició organitzats per l'Orfeó Català.

[...]

Un dels fons que es freqüentment demanat per a la recerca i exposicions és l'arxiu històric i documental. Està constituït per un cos de documents i materials

que entre d'altres inclou: l'arxiu administratiu de l'Orfeó Català, col·leccions de programes de mà de concerts, arxiu de premsa, fotografies de les activitats artístiques, socials i corporatives de l'Orfeó Català, d'intèrprets que han actuat al Palau de la Música Catalana, de la construcció i remodelacions successives del Palau de la Música Catalana, cartells d'alguns esdeveniments destacables, fons discogràfics de les antigues gravacions (en 78 rpm) de l'Orfeó Català, etc.

A manera de cloenda hom pot observar, en el decurs dels anys de la publicació de la *Revista Musical Catalana*, que la temàtica sobre el patrimoni musical ha estat tractada tant quantitativa com qualitativament.

Ja en el primer número de la revista, Lluís Millet elaborà un editorial on incitava a participar en la tasca de recerca dels diversos fons musicals catalans. Això es palesà ràpidament per la participació de Felip Pedrell. Aquest, des del 1904 fins al 1910 publicà periòdicament articles sobre compositors catalans de primer ordre. Vila, Brudieu, Valls, Terradellas, Soler i altres foren objecte del seu minucios i apassionat estudi. En els treballs de Pedrell ja s'albirava la metodologia del positivisme rigorós i sistemàtic, que, aplicada als esmentats estudis, ha esdevingut una font de la qual partir per prosseguir amb fonament de causa les nostres recerques musicològiques. També, en aquesta mateixa línia, Francesc Pujol i els col·laboradors que participaren en l'aplegament de materials aportaren uns valuosos documents per contribuir a construir la història de la música catalana. A més, el 1915, Pujol feia comentaris crítics de l'estat de la situació del patrimoni musical català. Aquesta situació, la volia paliar mitjançant l'aportació dels esmentats documents i notícies musicals.

Francesc Baldelló va seguir en aquesta línia però aplicada a l'àmbit concret de Barcelona. El seu aplegament de notes històriques també va aportar valuoses dades pel que fa a l'arxiu parroquial de l'església de Sant Just i Pastor de Barcelona.

Des de fora de Catalunya, concretament de la Biblioteca Municipal de Madrid, Josep Subirà, amb la seva curiosa metodologia d'anàlisi descriptiva, ens oferí dades sobre la composició de *tonadillas escénicas* per part d'autors catalans.

Com a fi de la primera etapa destaquem la prestigiosa participació d'Higini Anglès, el qual, malgrat l'escadussera col·laboració a la *Revista Musical Catalana*, palesà la seva empremta musicològica, amarada de rigor científic. I així ho mostrà en la memòria que presentà al Congrés Internacional de Música de Basilea (1924).

La segona etapa s'inicià amb la intenció d'establir un pont entre el present i la tradició del passat. Ja en el número zero, Francesc Bonastre elaborà un reeixit estudi sobre el pare Soler i la seva obra teòrica. D'aquesta darrera, en féu emergir les dades

més significatives, que ens ajuden a entendre molts perquès de l'estil i de l'estètica musical de la segona meitat del segle XVIII.

La *Revista Musical Catalana*, des del 1988 fins al 1991 va recollir els informes de Maria Ester Sala i Josep Maria Vilar, dos musicòlegs que incidiren de ple en el patrimoni musical en una vessant d'aproximació a l'inventari de diversos fons musicals d'arreu de Catalunya. En aquest sentit, des de les esmentades dates, la seva col·laboració a la revista es concretà en la redacció d'un informe mensual, on aportaren una breu relació dels aspectes més rellevants dels fons observats.

En darrer terme, Lluís Millet ens oferí les característiques més significatives de la Biblioteca i Arxiu de l'Orfeó Català tot detallant-ne, entre altres dades, les monografies, els manuscrits i el fons històric i documental.

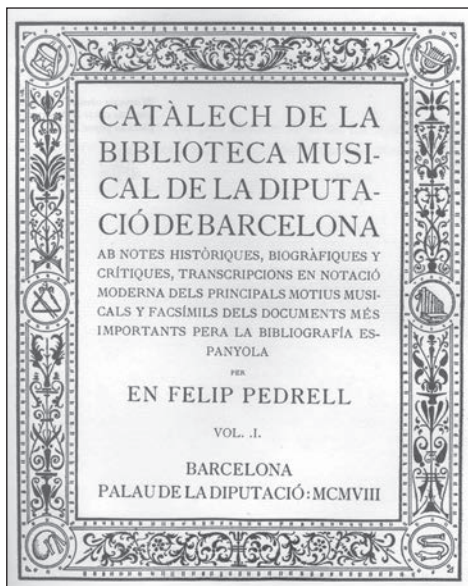
Actualment, i des d'altres àmbits i publicacions²³ —*Recerca Musicològica*, *Revista Catalana de Musicologia* i *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*— s'han editat, també, diversos treballs sobre l'inventari del patrimoni musical de Catalunya. En aquest sentit és bo destacar la ingent tasca d'inventari del dit patrimoni que està duent a terme un equip de recerca dirigit pel professor Josep Maria Gregori i Cifré i amb la col·laboració del qui signa aquest article, tasca que s'emmarca dins del projecte «Inventari dels fons musicals de Catalunya», aixoplugat per l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, de la Universitat Autònoma de Barcelona, i la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Amb una acurada metodologia científica de fitxatge, s'estan inventariant trenta-set fons musicals conservats arreu del Principat (a Barcelona, Girona, Tarragona, Lleida, Tàrraga, Torroella de Montgrí, Castelló d'Empúries, etc.).

Així mateix, el projecte de Rism-Espanya, impulsat des del marc de l'antic Institut Espanyol de Musicologia del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC), treballa, dirigit pel doctor Antonio Ezquerro, en feines de catalogació que, a més dels diversos fons espanyols i iberoamericans, també incideixen en els fons musicals de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, l'Arxiu del Regne de Mallorca, l'Arxiu de la Catedral de Tortosa i l'Arxiu de la Catedral de la Seu d'Urgell.

23. Vegeu Sandra CORONEL, Josep M. GREGORI i Jordi RIFÉ, «L'arxiu de manuscrits musicals de la Basílica del Sant Esperit de Terrassa», *Revista Catalana de Musicologia* (Barcelona), núm. 1 (2001), p. 157-164; Josep M. GREGORI i Jordi RIFÉ, «Els fons musicals de Catalunya: estat de la qüestió», *Recerca Musicològica* (Barcelona), núm. 16 (2006), p. 219-239; Josep M. GREGORI, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 1, *Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjants de Comunicació, 2007, coll. «Arxius i Documents, Eines de Recerca», núm. 2.



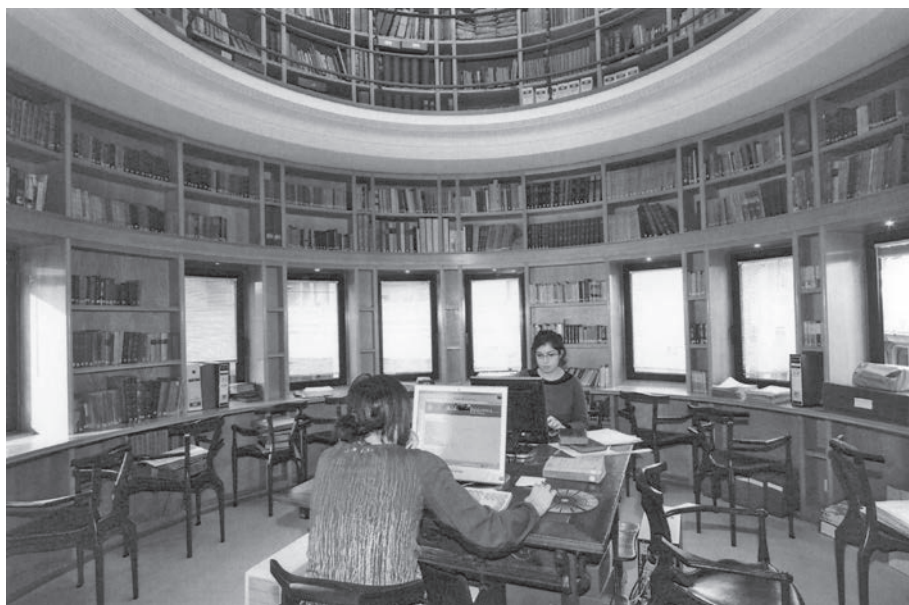
IL·LUSTRACIÓ 1. Felip Pedrell. (Fons Museu de la Música.)



IL·LUSTRACIÓ 2. Portada del catàleg de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona fet per Pedrell.



IL·LUSTRACIÓ 3. *Las ensaladas*, de Mateu Fletxa. (Fons Museu de la Música.)



IL·LUSTRACIÓ 4. Actual Biblioteca i Arxiu de l'Orfeó Català. (Fons Orfeó Català.)



IL·LUSTRACIÓ 5. Francesc Pujol a la Biblioteca de l'Orfeó Català. (Fons Orfeó Català.)

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]
Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 229-239

Els estils d'interpretació històrica a Barcelona i Catalunya

Albert Romaní i Turullols

Concertista i professor d'instruments de teclat històrics

Entenent per interpretació històrica els enfocaments que utilitzen tècniques o mitjans diferenciats dels generalistes o convencionals per aplicar-los als repertoris més antics, podem afirmar que Catalunya hi ha participat d'una manera molt especial, i també desigual, al llarg del segle transcorregut, en paral·lel amb l'eclosió mundial d'aquest moviment. Podríem distingir-hi tres períodes diferenciats: en el primer, coincident amb la primera època de la *Revista Musical Catalana* (RMC) (1904-1936), Catalunya lidera a Espanya la recuperació del patrimoni polifònic *a cappella*, en sintonia amb els moviments de reforma de la música litúrgica i del cant coral, així com també la del gran repertori simfonic coral del barroc tardà. La Guerra Civil estroncà, a més de la *Revista*, també els primers intents de participació catalana en els moviments europeus de recuperació del patrimoni instrumental històric. El seu exponent més rellevant és la creació a Barcelona, ja la dècada de 1930, del conjunt especialitzat *Ars Musicae*, la vida del qual omple, gairebé en solitari, la travessa del desert del període següent, de la postguerra a la transició democràtica, i propicia l'emergència d'un bon nombre de figures de renom internacional, començant per Victòria dels Àngels i Jordi Savall. L'últim període, el de l'època democràtica i segona vida de la RMC (1984-2008), és el de la plena normalització del moviment, que va a remolc del seu *boom* internacional i que, a Catalunya, té l'eix vertebrador del Festival de Música Antiga de Barcelona.

1. Primer període (1904-1936)

La *Revista Musical Catalana* inicià la seva publicació poques setmanes després de la promulgació del *motu proprio* de Pius X sobre la música sacra, que recomanava la restaura-

ció del cant gregorià i la interpretació de la polifonia religiosa del segle XVI, en el context d'una reforma de la música litúrgica que ja s'havia encetat a les dècades anteriors. No podríem entendre la incidència d'aquesta reforma en el panorama musical sense tenir en compte que la música era molt present a les esglésies en aquell tombant de segle, fins i tot a Catalunya, on gairebé cada parròquia tenia la seva capella musical —això sí, de veus exclusivament masculines—, acompanyada sovint amb orquestres «de panderos i ferrets», i amb uns repertoris més aviat decadents que l'autoritat eclesiàstica volia bandejar. Catalunya prengué part més que activa en aquesta reforma i en fou capdavantera, no solament en el context peninsular del catalanisme regeneracionista, sinó fins i tot en l'àmbit europeu, amb institucions cabdals, com Montserrat i l'Orfeó Català, i l'impuls musical dels seus respectius directors, Gregori M. Suñol i Lluís Millet.¹ La RMC se'n fa ressò des del primer número i reflecteix un moviment que ja s'havia iniciat, com a mínim, amb la creació de l'Orfeó. El seu fundador, Lluís Millet i Pagès (1867-1941), és qui té un paper més actiu en la recuperació pràctica de la polifonia del Renaixement, no només amb aquella entitat, sinó també amb la Capella de Sant Felip Neri, d'efectius més reduïts i adients al repertori, amb veus masculines d'adults i de nens, i que creà amb aquesta finalitat expressa. La seva participació en congressos internacionals li permetia, a més, entrar en contacte amb els membres més actius del moviment —que cercava una alternativa als repertoris del caduc estil italianitzant i del wagnerisme imperant—, com eren, a París, la Schola Cantorum de Vincent d'Indy i els Chanteurs de Saint-Gervais de Charles Bordes, a qui invità personalment a actuar a Barcelona, ja abans de la construcció del Palau. Els programes de concerts dels dos cors dirigits per Millet inclouen amb prodigalitat obres religioses de Victoria, Morales, Brudieu, Lassus i, especialment, Palestrina,² considerat llavors el model de l'austeritat i de la puresa ideal, al pol oposat dels excessos i dels efectismes de la moda. La seva *Missa del papa Marcel* va ser sempre un dels seus *hits* i sonava gairebé tan sovint com el *Cant de la Senyera*.

Ens podem preguntar en quina mesura aquelles interpretacions de polifonia a *cappella* es podrien considerar «històriques», o ho eren en l'estil d'execució, ni que fos en la seva intenció. Ni per la formació musical de Millet ni pel context cultural del moment se'n podria esperar un tal plantejament; però sí que cal tenir en compte la

1. Fruit tardà d'aquest paper pioner de Catalunya serà el nomenament, cap als anys quaranta, dels eclesiàstics catalans Gregori M. Suñol i Higiní Anglès per al màxim càrrec institucional de la música sacra a Roma.

2. Vegeu la significativa presència d'aquests noms a les inscripcions dels mosaics del Palau.

fe d'aquells pioners en la importància del llegat històric, a la recerca de l'ànima del poble, com s'observa també en la recuperació de la cançó tradicional i, fins i tot, en el medievalisme estètic del Modernisme. L'ideal d'identificació de l'estil interpretatiu de la polifonia antiga amb el de la cançó popular es manifesta en tots els escrits i conferències de Millet i va poder guiar la seva intuïció a fer un primer pas cap a una interpretació més d'acord amb els principis històrics de fluïdesa i naturalitat de fraseig. Val la pena llegir la crònica del seu estret col·laborador Francesc Pujol, apareguda en un dels primers números de la *Revista*, sobre una interpretació de l'esmentada *Missa* de Palestrina, per fer-nos càrrec del que representava aquella reforma del cant litúrgic, també pel que feia a la interpretació:

Y ja que hem parlat dels sopranos, no podem deixar de remarcar l'efecte esgarriós que produheixen els homes cantant de falset. Creyem que ja es hora de que'ls mestres de Capella's decideixin a emplear exclusivament las veus de noy y desterrin per complert las veus blancas artificials. [...] Altra observació s'ens acut també referent al moviment [...], produhint penible impressió els esforços impotents dels cantors pera abastar y sostenir las notas agudas en un moviment que la major part de las vegadas tindria d'esser doble viu de lo que's porta [...].³

El pobre reverend de la capella del Pi va quedar ben servit. Entre les ressenyes dels concerts realitzats a Barcelona, tot just unes planes més endavant, s'hi esmenta discretament una interpretació de la mateixa obra per la Capella de Sant Felip Neri. Tractant-se dels mateixos redactors de la *Revista*, no s'hi diu ni una paraula sobre l'estil d'interpretació. Però en podríem imaginar alguns trets: la sonoritat, certament històrica, de les veus de nens en les parts més agudes, aquells moviments molt més lleugers... Per entendre d'on podia sortir, en aquell context, la informació sobre el tempo i el fraseig adequats, segurament trobaríem una resposta en l'assessorament musicològic de Felip Pedrell, no només pel seu domini de la notació antiga, sinó també pels seus exhaustius estudis sobre la polifonia hispànica i les seves connexions amb la cançó popular. La pròpia polifonia profana va ser també conreada per l'Orfeó, que estrenà moltes de les obres de compositors catalans que el mateix Pedrell anava donant a conèixer a través de la secció «Músichs vells de la terra», al costat dels polifonistes europeus; però en aquest cas l'autenticitat estilística ja que-

3. Francesc PUJOL, «La Missa del "Papa Marcello" a l'iglesia de Sta. Maria del Pi», RMC (1904), p. 80.

dava més compromesa, malgrat les bones intencions, amb una massa de dos-cents cinquanta cantaires i les traduccions al català del mateix Francesc Pujol i de Joaquim Pena.

El mateix es podria dir de les seves interpretacions de l'obra de Johann Sebastian Bach, si no fos pel mèrit innegable d'haver estat pioners també en la introducció de les seves grans obres simfonicocorals. I, per cert, no gaire més tard que a París, des d'on enviava la crònica de l'estrena francesa de la *Missa en si menor* l'organista Vicenç M. de Gibert, tot afegint-hi: «L'Orfeó Català ha emprès una obra magna, comensant pels *Motets* de Bach. Amb el temps, si Déu vol, anirà seguint ab les *Cantates*, els *Oratoris*, la *Missa en si menor* y, finalment, la *Passió segons Sant Mateu*. Quina bella esperansa!»⁴ El programa es va anar complint al peu de la lletra: el 1908, per la inauguració del Palau de la Música Catalana, primera audició a Espanya del *Magnificat*; el 1911 la de la *Missa en si menor*, i al febrer del 1921, finalment, l'estrena apoteòsica de la *Passió segons sant Mateu* —qui ho pogués veure per un forat! Per a les dues darreres, Millet comptà amb l'assessorament i la col·laboració de l'organista alsacià Albert Schweitzer, un dels millors especialistes del moment i gran impulsor del moviment de recuperació de l'ideal sonor de l'orgue barroc. Quant a l'orquestra, naturalment, se seguïen els estàndards europeus d'utilitzar els instruments moderns i els seus patrons interpretatius, mentre que Pau Casals, amb la seva interpretació de les *Suites* per a violoncel, ja s'apropava, encara que d'una manera intuïtiva, als ideals considerats avui dia històrics, molt més del que ell mateix s'hauria pogut imaginar.

La recuperació dels instruments originals fou més lenta, i també molt dependent del que passava arreu d'Europa. Els pianistes d'ascendència catalana Joaquim Nin i Blanca Selva, així com Ricard Viñes, tots ells residents a París, divulgaven ja la música antiga per a teclat, però sempre interpretant-la al piano, en la línia dels anomenats *concerts històrics*. El clavecí sonà per primera vegada a Barcelona el 1909, de la mà de Wanda Landowska (1879-1959), la seva principal divulgadora a escala mundial, utilitzant uns models molt poc històrics, construïts per les firmes Érard i Pleyel, però que despertaren la curiositat dels oients per la seva tímbrica exòtica i evocadora, més que per la seva escassa autenticitat. El gran prestigi de Landowska, que tornà repetidament al Palau i a Catalunya, on féu molts adeptes, contribuï força a l'acceptació de l'instrument, no sense generar polèmiques i reticències. El primer dels seus articles publicats a la *Revista* acabava amb aquestes paraules lapidàries, que hem sentit amb tantes variacions: «Tard o aviat sentirem que una obra musical

4. RMC (1907), p. 100.

no pot retrobar son veritable caràcter y sa veritable bellesa més que sobre l'instrument que l'ha inspirada.»⁵ La més sonada d'aquelles polèmiques tingué lloc el 1912 a les mateixes pàgines de la RMC i començà amb una extensíssima filípica contra els «neoclavicembalistes», signada per Joaquim Nin, que era el divulgador d'una altra cèlebre frase: «Si Bach hagués tingut a la seva disposició els grans instruments d'avui dia, els hauria evidentment empleats.»⁶ Entre les rèpliques publicades hi ha, en exclusiva, la de la mateixa Landowska, que el desafiava a brandadament, tot invitant-lo a un duel musical públic. Hauria estat prou bé, si no fos que Europa estava per altres conflictes.

Si la recuperació del clavicèmbal fou controvertida, la de l'instrumentari renaixentista va ser més silenciosa però hagué d'esperar temps millors. Alguna cosa es movia, però, cap als anys trenta, amb la revitalització cultural de la República i l'aportació decidida d'alguns personatges que van entrar en escena. D'una banda, els estudis d'organologia de Josep Ricart i Matas i de Josep M. Lamaña, les úniques persones que podien conèixer els experiments realitzats a Anglaterra per Arnold Dolmetsch o els que tot just s'iniciaven a Brussel·les i a Basilea. De l'altra, l'impuls decisiu de mossèn Higiní Anglès (1888-1969), que, a més de ser un brillant musicòleg i l'impulsor del moviment a Catalunya, també coneixia altres experiències pioneres que s'estaven realitzant a Alemanya. La *Revista* celebra l'aparició d'una Associació de Música Antiga, promoguda per elements del seu cercle, i en ressenya les activitats des de principis del 1934. L'abril del 1936, en ocasió del congrés celebrat a Barcelona per la Societat Internacional de Musicologia, de la qual Anglès era vicepresident, s'hi anuncia, entre altres activitats ofertes als assistents, un concert de «música antiga» per part de l'Associació. Al número següent, el penúltim per raons òbvies, es detalla que aquest concert havia estat ni més ni menys que la presentació pública de la *vihuela* per part d'Emili Pujol, l'estrena mundial del «nou» instrument, al Casal del Metge, utilitzant-hi una reproducció també catalana. Però a la mateixa pàgina, i al costat d'un comentari de la reposició d'*Una cosa rara* de Martín i Soler —i tot en l'espai de només quatre dies—, s'hi esmenta també, com si es tractés d'una inclusió d'última hora, un altre esdeveniment de gran transcendència: «Dilluns [...] el Grup amateur “Ars Musicae” ofrenava un concert summament interessant consagrat a la música amorosa i de cambra de la Hispània dels segles XV-XVII.»⁷ Mal moment.

5. Wanda LANDOWSKA, «Bach y el clavicèmbal», RMC (1910), p. 310-321.

6. J. Joaquim NIN, «Clavicembal o piano?», RMC (1912), p. 165-184.

7. RMC (1936), p. 189-190.

2. De la postguerra a la Transició (1940-1980)

La represa després de la Guerra Civil fou condicionada per la situació del país, sense institucions, sense recursos —i sense *Revista*— i, per si això no fos prou, amb una guerra europea que ho paralitzava tot. És en aquest context desolador quan ressorgeix com un fènix l'agrupació *Ars Musicae*, que havia de tenir una vida força llarga, potser precisament pel fet de ser un grup amateur, independent, i amb un nom i uns objectius que no devien semblar gens subversius a les autoritats franquistes. El fet que entre els seus primers col·laboradors hi hagués un nucli de professors del Conservatori del Liceu, també una institució privada, i el suport de mossèn Anglès, que tornava a Barcelona com a director de l'Institut Espanyol de Musicologia, degué facilitar les coses. Però el seu factòtum, l'autèntica ànima del grup i de la música antiga a Catalunya, va ser Josep M. Lamaña (1899-1990), que el dirigí fins a finals dels anys cinquanta. Enginyer de professió i músic de vocació, dedicà la seva vida a l'estudi de l'instrumentari antic, en el doble vessant del disseny i el funcionament i de l'aplicació pràctica al repertori. Si en aquella presentació, l'any 1936, el grup havia utilitzat com a únics instruments antics un clavicèmbal i unes quantes flautes de bec, que eren d'Alemanya —i de Lamaña!—, ara es dotaria en pocs anys d'una col·lecció molt important de reproduccions,⁸ gràcies a la tenacitat i els coneixements científics de Lamaña, ja que ell mateix en feia els plànols i portava a terme els encàrrecs corresponents. El primer va ser un conjunt complet de violes d'arc, tant del tipus de la fídula medieval com de la viola de gamba, que va construir el lutier Ignasi Fleta seguint les seves indicacions detallades. Després vingueren més adquisicions a l'estranger per anar completant les diverses famílies d'instruments de vent: els cromorns, les xeremies i bombardes...

En aquells primers anys quaranta és quan es produeix la vinculació al grup de Lamaña d'una de les figures més universals del país, Victòria dels Àngels, que en els seus anys d'estudis al Conservatori del Liceu tingué com a professors dos dels seus membres més actius, la pianista Mercè Llatas i el guitarrista Gracià Tarragó. Ella mateixa explica les seves vivències amb *Ars Musicae*, on considera que es formà com a cantant i on participà també tocant la flauta de bec, en declaracions publicades a la nova RMC (gener de 1988 i maig de 1998). Per al «grupo», com sempre l'anomenà Victòria, foren anys d'aprenentatge i de treball vocacional, però d'escassa presència pública. El reconeixement públic arribaria cap als anys seixanta, amb els enregistra-

8. La col·lecció està dipositada actualment al Museu de la Música de Barcelona.

ments per a la BBC i els primers discs, i amb la direcció d'Enric Gispert. En el número 7 de la segona època es dedicava un article retrospectiu a *Ars Musicae*,⁹ que sempre tindrà un lloc a la història, si no entre els millors grups, per ser un dels primers del món. Vegeu també el tema monogràfic del maig de 1998, titulat «Els pioners de la música antiga a Barcelona», que parla, com diu l'editorial, «sobre els orígens d'una realitat que, si bé avui és un fet normal i normalitzat en el conjunt de la vida musical del país, ha hagut de patir un procés, primer d'instauració i després de consolidació [...]. Un procés que arrenca dels anys immediatament pretèrits a la Guerra Civil, en què el corrent de recuperació dels criteris originals d'interpretació de la música renaixentista i barroca es trobava a les beceroles.» De Lamaña i Gispert diu que «van ser figures que sovint van treballar en l'anonimat o en el semianonimat, també en l'amateurisme més estricte».¹⁰ En conjunt, els anys quaranta i cinquanta foren els més precaris en relació amb la música antiga al nostre país. Fora de l'activitat d'*Ars Musicae*, només hi trobaríem alguna personalitat aïllada, com les de Joan Gibert Camins i Emili Pujol. El primer, deixeble de Wanda Landowska, establí l'ensenyament oficial del clavicèmbal, sense aconseguir revitalitzar la situació ambiental; i el segon només reeixí a crear una escola d'instruments històrics de corda pinçada a través de destacats deixebles seus. Mereixen també una menció especial els extraordinaris concerts que organitzà el mecenes Josep Bartomeu a la seva residència de Pedralbes, alguns dels quals foren autèntiques primícies de la música antiga, que passaren absolutament desapercebudes del gran públic.

La personalitat més rellevant als anys seixanta és Enric Gispert (1925-1990), que portà *Ars Musicae* als seus moments més brillants i cap a una progressiva professionalització, amb la incorporació de Jordi Savall, de Romà Escalas, de Montserrat Torrent i de cantants com Montserrat Figueras, Xavier Torra i Joaquim Proubasta. Alguns d'aquests cantants procedien del Cor *Alleluia*, amb qui Gispert havia ja aconseguit fites importants com l'estrena de la *Missa de Barcelona*, del segle XIV, o la versió integral del *Llibre vermell de Montserrat*. La figura de Gispert apareix glossada, ja abans del citat monogràfic de maig del 1998, a la necrològica que li dedicà la *Revista* arran de la seva mort. Segons el testimoni de Romà Escalas, actual director del Museu de la Música, «l'accés a *Ars Musicae* va ésser la porta a un món fascinant, on la música es transcrivía, s'investigava i es discutia juntament amb altres manifestacions de la cultura i de

9. L. M., «*Ars Musicae*, mig segle de presència a Catalunya», RMC, segona època, núm. 7 (1985), p. 235-236.

10. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1998), p. 273 i s.

la societat del moment. L'Enric era exigent i perfeccionista; allò no tenia res a veure amb el Conservatori tradicional. Semblava talment que estéssim en un altre país.»¹¹ Fou precisament Romà Escalas (1945) qui recollí la seva torxa, dirigint *Ars Musicae* a la seva darrera etapa, ja als anys setanta, i també introduint la flauta de bec al Conservatori Municipal i organitzant-hi un departament de música antiga, juntament amb la clavecinista M. Lluïsa Cortada. El panorama començava a canviar. La professionalització s'estava gestant en molts dels joves que passaren aquells anys per la influència de Gispert o d'Escalas —o per l'Escolania de Montserrat— i feren estudis a Basilea, a Holanda o a Anglaterra. Alguns d'ells començaren també a formar els seus grups especialitzats: *Dulcis Harmonia*, *Collegium Musicum de Catalunya*, *Diatessaron*... En aquest panorama de finals dels setanta, en plena transició democràtica, és quan apareix el Festival de Música Antiga de Barcelona. Fou una iniciativa de Sergi Casademunt i de Jordi Casas; el primer, introductor de la utilització dels instruments de corda barrocs, i el segon, dels estils històrics d'interpretació aplicats al cant coral. Cal recordar que per aquells anys no es coneixien pràcticament al nostre país les experiències innovadores dels grans líders del moviment i que els seus enregistraments tot just es podien sentir en algun disc d'importació, i rarament per ràdio. Així com també que qualsevol manifestació de música antiga tenia sempre un escenari poc convencional: esglésies, edificis històrics, festivals d'estiu, espais alternatius...; com era també «alternativa» la mateixa música, més del gust del jovent d'estètica *hippy* i d'alguns esperits selectes que del gran públic i dels programadors habituals.

3. La normalització de la «música antiga» (1980-2008)

Amb el Festival de Música Antiga de Barcelona, sota el patronatge de La Caixa per gairebé tres dècades, s'establiren els primers ponts de contacte amb els grups de fora que conreaven el gènere i que el públic català només coneixia pels enregistraments. Era l'època dels grans noms mítics, però també d'expansió del moviment arreu del món i proliferació de grups especialitzats, tots en alguna mesura fills directes d'aquelles figures, i amb una qualitat tècnica creixent. Al costat dels noms estrangers hi havia sempre una important presència catalana, prova palpable que la situació anava canviant. La nova etapa de la *Revista* es fa reflex de l'interès creixent pel tema, amb entrevistes, ressenyes, monogràfics, etc. En ocasió de la desena edició del Festival, el

11. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1991), p. 69-72.

violinista Emilio Moreno hi constata: «[...] el nivell dels instrumentistes i cantants especialitzats d'avui no té res a veure amb el de deu anys enrera». I sobre la participació de catalans: «L'aportació en aquest festival de gent de casa és gran: quatre dels deu concerts, quasi la meitat, i bona prova que quelcom es mou a la nostra ciutat.»¹² I encara quedava molt per fer. Especialment entre el públic i la crítica, en els ambients melòmans, que encara veien amb reticències la utilització d'uns instruments que, segons una teoria molt estesa, creien «imperfectes», sobretot quan envaïen el terreny d'un repertori que coneixien en unes interpretacions de referència. Era l'època en què el concepte de *música antiga* començava a ultrapassar límits cronològics i s'anava estenent cap a repertoris cada vegada més moderns, però interpretant-los amb els instruments i criteris històrics. Com si volgués posar el lector en antecedents sobre els anys sense la *Revista*, el primer monogràfic de la nova època dedicat a la música antiga es referia a aquests prejudicis:

Quan [...] van començar a sentir-se les primeres versions d'aquestes obres cèlebres per orquestres formades íntegrament per instruments originals, s'entaulà una competència més o menys tàcita entre aquestes versions, que es proclamaven «autèntiques», i «les de sempre», titllades d'anacròniques [...].

I encara: «[...] les reticències a acceptar aquestes versions “històriques” no venien solament de “l'obcecació dels esperits tancats a qualsevol novetat en els seus hàbits auditius”»,¹³ etc. Tot i la indulgència d'utilitzar el passat en els temps verbals, a algun crític li devien xiular les orelles perquè, just a la pàgina següent del monogràfic esmentat hi apareix per atzar la crítica d'una audició de *L'art de la fuga*, amb instruments moderns, que és el paradigma de totes aquelles reticències, prejudicis i autojustificacions d'aquells que mai no van arribar a pair aquesta «novetat» dels instruments antics.

Un dels factors decisius en el canvi de mentalitat, i d'hàbits auditius, fou l'ampliació del mercat discogràfic i, sobretot, la irrupció de Catalunya Música, que va fer des del primer moment una tasca de normalització de gran abast, amb un personal jove, entusiasta i, en algun cas, fins i tot especialitzat. L'etapa de col·laboració d'aquella entitat amb la RMC, als anys noranta, es manifesta per la presència cada vegada més inten-

12. Emilio MORENO, «Reflexions sobre el FMA de Barcelona», RMC, segona època (1987), p. 168-169.

13. Albert ROMANÍ, «El concepte de música antiga, ara», RMC, segona època (1985), p. 230-232.

sa d'aquestes temàtiques: entrevistes a les grans figures —Gustav Leonhardt acabava d'estrenar el clavicèmbal del Palau, fet per Joan Martí—, monogràfics amb motiu d'aniversaris —com el de Mozart el 1991, amb el *Rèquiem* de Gardiner retransmès a tot el món des de la mateixa sala—, portades, novetats discogràfiques... El canvi generacional es nota també en les crítiques habituals, que parteixen d'unes altres expectatives: «L'Orchestra of the Age of Enlightenment, amb els seus instruments històrics, va respondre com ja era d'esperar: la realització mil·limètrica dels distints plans sonors»,¹⁴ etc. Una altra de les novetats d'aquests anys és que la música antiga comença a entrar definitivament als circuits normals de concerts, incloses les programacions no especialitzades; en una paraula, deixa de ser un gueto o una raresa marginal. Una bona prova d'això és la presència cada vegada més gran del gènere dins de cicles i programacions generalistes i al llarg de la temporada, en resposta a la creixent demanda. En un dels cicles amb més presència de música antiga, com ha estat sempre Euroconcert, es pot observar, com a signe de normalitat, com ja es deixa d'especificar si els instruments emprats són històrics o no. Una enquesta realitzada el 1990 mostrava que la preferència pel barroc ja gairebé igualava la de l'estil clàssic-romàntic.¹⁵ La pel·lícula *Tous les matins du monde* va contribuir també, gràcies a Savall —i amb la col·laboració de Gérard Depardieu, tot s'ha de dir—, a posar la música antiga a nivell de fenomen de masses, no solament a Catalunya sinó arreu del món. És prou coneguda la figura de Jordi Savall (1941), que va més enllà de la història local, i la seva cada vegada més estreta vinculació amb el país, després d'uns anys d'una certa «deslocalització», així com la seva prioritització de la producció pròpia i la recerca d'un so autòcton i mediterrani. Entretant, es van detectar altres fenòmens d'evolució i noves deslocalitzacions. En ocasió del Festival de Música Antiga del 1998, el «Panorama» signat per la redacció observa:

Com sempre, l'oferta és variada en el si d'una proposta absolutament internacional, amb absència absoluta de representants catalans, fet que, entre altres coses, palesa la precarietat en què es mou a casa nostra aquest gènere, i que ve certificat pel seu gairebé nul protagonisme en els conservatoris.¹⁶

Deixant a part si la situació ha canviat gaire pel que fa als conservatoris, potser el panorama actual tampoc no és tan catastròfic, sinó simplement menys localitzat ge-

14. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1994), p. 382.

15. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1990), p. 499.

16. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1998), p. 248.

ogràficament. La globalització ens porta molts especialistes de fora, però també n'hi ha molts de catalans estudiant o treballant amb gran èxit a l'estranger, i a molts dels grups que ens visiten s'hi sent parlar català més sovint del que ens imaginariem. Finalment, si d'un temps ençà es va observant una certa tendència a reduir la música antiga, amb tots els altres gèneres, a la categoria de canapès del menú degustació de les actuals programacions de disseny, la redacció de la *Revista*, amb la seva elegància políticament correcta, en diu «biodiversitat musical».

Entre les avantguardes d'un centenari, amb un llarg entreacte

Francesc Taverna-Bech

Compositor i crític musical

1. Una recerca difícil

Amb una certa inseguretats o cautela aquest article es proposa examinar quina ha estat la relació entre la *Revista Musical Catalana* (RMC) i la creació musical contemporània, és a dir, la música actual. En altres paraules, es pretén examinar per quins camins ha transcorregut el diàleg entre un òrgan de difusió de l'activitat musical al llarg del segle xx i la mateixa creació musical, o sigui, l'aportació dels compositors del nostre temps i les reaccions suscitàdes entre aquesta música i el públic que no solament l'ha escoltada, sinó que també ha desitjat informar-se'n. Fins a cert punt es procurarà d'esbrinar, primer, com la *Revista* —en tant que testimoni de l'activitat musical— ha assumit el seu temps i ha transmès les impressions de l'artista creador, el qual no sempre ha tingut el concepte de l'avantguardisme com a premissa fonamental del seu discurs; i en segon lloc, valorar de quina manera s'ha informat i s'ha jutjat aquesta aportació a través d'un òrgan d'opinió, i com aquesta labor informativa i crítica ha incidit tant en el melòman com en l'evolució de les idees creatives del compositor.

És a dir: es planteja una mena de dialèctica entre la música que es crea i la manera de consumir-la. Per la seva banda, el creador també ha d'assumir la necessitat de convertir-se en testimoni del seu temps, ja que en la seva obra, sense passar, però, necessàriament per conceptes avantguardistes, manifesta una mena de balanç de l'evolució del món i de les idees des de la seva perspectiva, la qual és l'estrictament musical. D'altra banda, l'afecionat o melòman, amb l'acceptació o rebuig de l'obra musical, expressa la seva opinió del que escolta i ho fa basant-se en uns principis funcionals i també segons uns criteris estètics adquirits, sigui per la capacitat de la seva sensibilitat

per la música, per una experiència auditiva o també mitjançant un estudi més profundit de la matèria musical. Diríem, doncs, que l'oient pot considerar la música des d'una perspectiva purament sensual i necessitar-la com una font de gaudi purament sensitiu: és el plaer d'escoltar unes sonoritats, unes línies que pugem i baixem i avancen a la vegada que respiren amb una varietat de pulsacions...; i així mateix la música pot subministrar intel·lectualment una imatge sonora d'uns esdeveniments, d'una narració, de la història, o bé fins i tot hi podem admirar un espectacle auditiu que ens emocioni per la seva grandesa o la seva intimitat.

També és cert que, per a l'anàlisi d'aquesta trajectòria, podríem actuar a la manera d'un notari, és a dir, aixecant acta de tot el que la *Revista* ha anat publicant, així com de les opinions exposades tant en el curs del primer període com a partir de la represa que s'inicià pels anys vuitanta. Amb aquest material es podria establir a continuació una estadística sobre els temes que han interessat en ambdues èpoques i, segons aquesta estadística, extreure unes conclusions que, sense negar-ne la validesa, potser no definirien prou bé els canvis de l'ideari en la *Revista* i, a la vegada, obviarien una qüestió vital com ha estat la manca de continuïtat dialèctica entre la generació dels que es poden considerar fundadors de la *Revista* i la generació actual, que podríem qualificar provisionalment de continuadors. Fins a cert punt, no aquesta sinó totes les publicacions són uns òrgans vius que evolucionen i es modelen segons les directrius que marquen els consells de redacció i el conjunt dels col·laboradors, i també hi incideix el curs dels esdeveniments. Una revista ve a ésser un producte d'elaboració i de gestió complexes que en últim terme va prenent forma a través de l'intercanvi d'idees entre els que la redacten i els que la dirigeixen, depenent sempre dels imperatius que imposa l'actualitat dels esdeveniments. Evidentment, una revista no serà mai quelcom semblant a una quadrícula de compartiments estancs, sinó que és un flux continuat d'idees i pensaments.

Aquestes són qüestions que, tot i que semblen marginals, cal tenir molt en compte si es pretén valorar la trajectòria de la *Revista Musical Catalana* —no l'única que s'ha editat a les nostres terres, però sí la que ha tingut una presència més llarga i també la que sempre s'ha editat en la nostra llengua. Aspectes que, fins a cert punt, poden apropar-nos no solament al desenvolupament de la realitat musical de casa nostra, sinó també donar una imatge ben il·lustrativa de l'evolució de l'art musical a Catalunya en el curs de tot el segle xx, centúria cabdal en la història de l'art dels sons en tot el que fa referència als conceptes de la composició i l'estètica, ja sigui en l'aparició de noves fonts sonores i tècniques instrumentals, o en plantejaments i criteris en les maneres i els sistemes de compondre.

Potser en circumstàncies normals, aquest estudi o anàlisi no seria tan problemàtic, ja que, a més de la qüestió generacional, fins a cert punt per sí mateixa ja conflictiva, significa examinar i, encara que no es vulgui, comparar dues èpoques que estan separades per un llarg, llarguíssim *intermezzo* de quaranta anys de silenci. Mutisme que es produí de manera violenta i per decisions totalment i absolutament externes a la trajectòria cultural i social de la nostra revista i també de la nostra història. Potser, per a entendre més clarament els nostres dubtes, només cal entrar en una qüestió numèrica. La *Revista Musical Catalana* inicià la seva publicació l'any 1903. Es va editar sense problemes i amb regularitat fins al mes de juny de 1936. La revolta franquista i la subsegüent guerra va posar fi a la seva trajectòria. La derrota de la República, amb el que suposà de persecució de tot el que respirés en català, va impedir que se'n continués la publicació durant un llarg període que no es va tancar fins al 1984. De llavors ençà, després de quaranta-vuit anys de silenci, fa vint i quatre anys que s'edita de nou.

Així, podem dir que dels fundadors i col·laboradors de la primera època ja no en queda cap per a donar-ne testimoni. I en canvi, els qui avui dia la gestionen i es cuiden de seguir l'actualitat musical, del primer període (1903-1936) quasi solament poden tenir-ne un coneixement documental. Així mateix, i per mera lògica, el que era avantguarda entre el 1903 i el 1936, en el moment de la reaparició i la represa de la *Revista* és ja admès i fins i tot considerat acadèmic i, si no és així, determinades posicions avantguardistes d'aquells temps han quedat obsoletes quant al contingut revulsiu o bé arraconades com un joc innocent en l'ofici de compondre. I també cal dir que en el quasi mig segle de silenci obligat, l'activitat musical desenvolupada a Catalunya no va poder disposar d'una informació i una difusió documental tractada en nivells de més profunditat que la simple ressenya crítica de la premsa diària, que sempre va ser dictada per la simple necessitat de seguir l'actualitat o fins i tot per un compromís absolutament social o de conveniència de quedar bé amb determinades esferes del poder, ja fos posant en relleu possibles mèrits d'una activitat o bé ignorant-la (com tan bé ho expressa el neologisme castellà *ningunearla*), si així convenia a les altes esferes de la nostra cultura.

Tenint en compte aquestes consideracions, resulta difícil extreure conclusions que ens permetin atorgar sentit i significat a la trajectòria de la nostra *Revista*, l'única publicació especialitzada en música, per a esbrinar fins on va incidir en l'activitat dels nostres compositors i també en la tasca de fornir al nostre públic melòman uns criteris i unes pautes que li haurien permès assimilar sense dificultats les propostes avançades de la creació musical contemporània amb l'avantguarda inclosa. I és obvi que aquest problema de manca d'informació o formació existia ja en els primers anys del

segle passat i segueix persistent en aquests inicis del segle XXI, si no és que, per circumstàncies o imperatius de les modes estètiques, s'ha agreujat. Fins i tot potser podríem dir que el problema d'estar a favor o bé en contra de l'avantguarda no és el que dificulta la coneixença de la trajectòria en la concepció de l'ideari de la nostra revista. En certa manera, els quaranta anys de silenci imposat es podrien acceptar com un mal accidental; tanmateix, darrere d'aquest silenci hi ha una causa veritablement dramàtica, com és l'intent de suprimir per decret tota la història i l'evolució de la nació catalana.

2. Una ullada a la vocació del cosmopolitanisme català

En veritat, com posa de manifest Manuel Valls en la seva obra *La música catalana contemporània* (de l'any 1960, un dels pocs llibres que s'ha publicat sobre l'activitat musical a Catalunya durant els primers seixanta anys del segle XX), és justament a la dècada dels anys trenta de la passada centúria quan Catalunya culmina el procés que la incorpora al món europeu de la música. Són els moments en què el wagnerisme perd la seva ascendència en el pensament estètic dels nostres compositors, que comencen a cercar un camí que defineixi la seva personalitat, ja sigui en la tradició folklòrica o bé en les idees que proposaven Debussy, Satie o fins i tot Dukas i Fauré. Vegem, si no, els canvis que es produeixen en el tombant de segle, o sigui, entre les obres de Felip Pedrell, d'un Joan Lamote de Grignon i d'un Antoni Nicolau i les que escriuen no solament Albéniz o Granados sinó també Eduard Toldrà, Frederic Mompou i, entre d'altres, Robert Gerhard. Només cal veure com, a les primeries dels anys vint, Gerhard és acollit per Schönberg com a deixeble; com Mompou i Blancafort són admesos en el cercle parisenc més avançat, freqüentat ni més ni menys que per Stravinsky, Ravel, Cocteau, etc., cercle en el qual també assisteixen Taltabull i Joaquim Nin. I ben cert que en aquest reconeixement, diríem, internacional, cal esmentar com la música d'Albéniz era valorada a Europa i com Granados assolía l'èxit a Nova York i com ja en els anys trenta apareixen compositors que marquen nous horitzons en la nostra música que tenen a veure molt poc amb els preceptes preconitzats per Pedrell. Certament, tot l'epigonisme italianitzant de l'òpera, el wagnerisme i també el pintoresquisme d'ascendència racial han estat oblidats i és així com, en les seves primeres passes, Joaquim Homs (1906-2003) compon en un estil que, malgrat la influència de Stravinsky, coincideix espontàniament amb conceptes amb els quals Schönberg crea el seu sistema dodecàfonic (!). O bé, Montsalvatge comença la seva trajectòria creati-

va per terrenys ben allunyats dels que havia estudiat amb el seu mestre Enric Morera. Efectivament, el període que comprèn els anys que van des del final de la Gran Guerra fins a l'esclat de la nostra Guerra Civil (1918-1936), Barcelona i Catalunya van tenir una època daurada. Així, en la llista dels grans intèrprets hi figuren Pau Casals i Ricard Vinyes, l'Orquestra Pau Casals és la primera orquestra estable que com a tal actua en les temporades de Barcelona i els èxits de l'Orfeó Català a París són altres fites que marquen la brillantesa d'una època. Així ho constaten, doncs, la presència en els nostres escenaris de les orquestres Filharmònica de Berlín i Lamoureux de París, o la Tonkünstler de Munic i la Capella Sixtina, a més de les visites de Richard Strauss, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Arnold Schönberg, Anton Webern, etc. Són esdeveniments, aquests, que poden justificar la vocació cosmopolita del nostre país, aspecte que, així mateix corrobora una llista notable de concerts protagonitzats per noms tan llegendaris com els de la clavecinista Wanda Landowska i els dels pianistes Anton Rubinstein, Maurice Rosenthal, Emil Sauer, Ignacy Jan Paderewski i Alfred Cortot, o bé els recitals dels violinistes Ysaÿe, Enesco, Thibaud i Kreisler. Tota aquesta activitat culminaria amb la celebració del Festival Internacional de Música Contemporània, que tingué lloc a Barcelona el mes d'abril de 1936, en què es van estrenar mundialment el *Cinquè quartet de cordes* de Béla Bartók, el *Concert per a violí* d'Alban Berg i una suite orquestral de l'òpera *Carles V* de Krenek.

En part, de tota aquesta època efervescent, la *Revista Musical Catalana* va donar-ne notícia; tanmateix, avancem ja que, quan va ésser el moment que tot això confluí en l'eclosió d'uns resultats brillants, ens va colpir una desfeta que, enderrocant tot el que s'hi havia assolit, si bé no arribà a l'extrem del fracàs, quasi reduí a la inexistència la nostra vida musical.

3. La *Revista Musical Catalana*, promotora de l'ideari de la Renaixença

«La pràctica del cant coral —tal com és entesa als nostres dies— és un fenomen històricament recent, derivat dels canvis de tot ordre produïts a Europa per la Revolució Francesa» (Pere Artís en el llibre *El cant coral a Catalunya*), és una asseveració que ens situa justament en el punt del qual arrenca la nostra tradició coral i ens indica com Anselm Clavé va encertar el camí per a engendrar l'estil de cant que calia per a identificar-se amb l'esperit de la Revolució Francesa i alhora agermanar-lo amb les inquietuds i les apètnies líriques de les classes socials d'origen popular que s'associaven en els orfeons.

Totes aquestes joves gents de les viles i dels camps, tots aquests artistes, que quan al tancar els tallers, arribaven al capvespre només podien agrupar-se en la indiferència i distreure's en les tavernes i en l'obsenitat dels couplets, van trobar en el cant coral dels Orfeons, el camí per a esbarjir-se amb quelcom més creatiu, a la vegada que, enfortia no solament la disciplina sinó també la moralitat [...].

Més o menys amb aquestes paraules, J.-F. Vaudin defineix i explica les finalitats que es perseguien amb el desenvolupament de la vida orfeònica... D'altra banda, el cant del poble no podia passar per l'elit de la música coral palatina o fins i tot eclesiàstica, que pel seu nivell requeria una certa professionalització, sinó que en les seves apetències musicals els orfeonistes s'identificaven amb l'estil i els nivells propis de les melodies d'origen popular.

Cal tenir en compte que, després de tretze mesos de resistència, amb la derrota de l'11 de setembre de 1714, Catalunya no solament va perdre tots els seus drets com a nació, sinó que en veure's condemnada per la Cort dels Borbons que residia a Madrid a la categoria d'una colònia conquerida, la seva vida social i econòmica passà per moments molt crítics. Tanmateix, el redreçament dels catalans s'inicià a mitjan segle XVIII, afavorit en part per la pau que van mantenir els regnats dels successors de Felip V i especialment per dues circumstàncies com la concessió que atorgà Carles III per a comerciar amb Amèrica i les expedicions per a extingir la pirateria berber contra Alger. També en la reconstitució econòmica del país hi contribuïren la creació d'entitats com la Junta de Comerç, la Societat Econòmica d'Amics del País i l'Acadèmica de les Bones Lletres. Un altre factor històric el constituí la Revolució Francesa amb l'enderrocament de la monarquia, la qual cosa suposava un canvi profund tant en les idees polítiques com en l'organització dels estats. En aquest conjunt d'esdeveniments es va afavorir l'enfortiment de l'economia i també la socialització de les classes treballadores, i a la vegada la industrialització va promoure també el creixement i l'alliberació de la burgesia. En aquest ambient, potser definit molt *grosso modo*, Catalunya va trobar el seu camí per a fer seus els ideals del romanticisme, certament inclinats a l'exaltació de la identitat dels pobles, i així a mitjan segle XIX s'obre el període de la Renaixença, de la qual el poema *Oda a la Pàtria* d'Aribau és l'exponent emblemàtic.

Si la Renaixença va ésser el gran motor per a impulsar de nou la llengua i la cultura catalanes, també hi trobaven un terreny adobat els ideals de l'obra claveriana, la qual, malgrat el seu ràpid creixement (en aquells anys, pels volts del 1864, el cens coral a Catalunya assolí la xifra de vuitanta-cinc entitats corals), aviat va entrar en una mena de decadència, de la qual si més no sorgí més tard l'Orfeó Català (1891),

i al cap d'una dotzena d'anys l'entitat creava la *Revista Musical Catalana*, com a butlletí informatiu per als socis.

Creiem que tota aquesta exposició d'antecedents, una mica caòtica i complexa, ens ajudarà a entendre com els seus impulsors i fundadors, el mestre Lluís Millet i Amadeu Vives, als qui aviat s'adheriren Antoni Nicolau i Francesc Pujol, tenien molt clar quina era l'orientació que s'havia de donar al butlletí. Veritablement, dins la finalitat informativa sobre la vida de l'entitat, tot i ésser un motiu important, hi havia quelcom més, i és que des de l'inici el mestre Lluís Millet tingué molt clar que la *Revista* havia d'ésser l'eina, el mitjà, amb el qual havien de prendre forma i desenvolupar-se els ideals de la Renaixença, és a dir, recuperar la nostra tradició musical, abandonar les modes, cercar la base i l'esperit de la nostra música. I això calia assolir-ho amb el coneixement i l'estudi de les antigues tradicions musicals, sabent, però, també quins eren els criteris i els horitzons de la nova música europea.

En un altre sentit, en aquesta època de revulsió i d'inquietud podem dir que en general el moviment coral manifestava una necessitat comunicativa que va produir l'aparició de nombroses publicacions en què els cors i els orfeons donaven notícia de les seves activitats i inquietuds. En cert sentit, la *Revista Musical Catalana* responia a unes necessitats generals en totes les agrupacions corals; amb tot, la categoria dels músics que la gestionaven va proporcionar el to i el nivell d'una veritable publicació musicològica. És així com per rigorositat i exigència es convertí, com afirma Pere Artís, en un «vehicle d'alta cultura que estava oberta a tota mena de tendències». Lluís Millet, en l'article «Per què», publicat en el primer número, escrivia:

[...] aquesta publicació volem que sia com una glossa de nostres cants, l'estudi dels gèneres que conreem, sa història, sa forma; la veu que desperti quelcom: l'afició a la literatura i a la bibliografia musical; que ens ajudi a formar consciència d'allò que deu ésser la música veritablement catalana.

Un programa que, al llarg de tots els números que es van publicar fins al juny de 1936, es va seguir al peu de la lletra. I potser com a primera impressió, tot i xocar la peculiar ortografia dels primers anys (la implantació de les normes ortogràfiques va ésser decretada per l'Institut d'Estudis Catalans el 1913), ni en la lectura dels seus articles ni en la intenció ni en el planteig dels conceptes, s'hi denota, en general, el pas del temps; diríem, doncs, que no són anacrònics, sinó veritablement informatius sobre les inquietuds i el pensament de la seva època. Una altra qualitat que cal remarcar era que el consell de redacció estava format majoritàriament per destacades persona-

litats de la música catalana, com ara Francesc Pujol, Frederic Lliurat i Joan Salvat, mentre que Lluís Millet s'erigia en l'autèntic rector de la publicació, en la qual col·laboraven Felip Pedrell, Joan Lamote de Grignon, Amadeu Vives i Pere Albert Vila. També cal dir que la *Revista* era tramesa a les entitats artístiques i musicals més importants, tant del país com de l'estranger (entre les quals figuraven els conservatoris de Berlín, Londres, Moscou, París i Washington). Ara bé, tot i els esforços per a difondre-la, el nombre de subscriptors, la majoria barcelonesos, no ultrapassà la xifra dels quatre-cents.

Hem d'esmentar que els articles de contingut històric s'englobaven al voltant de gèneres com el cant gregorià, del qual Maur Sablayroles, el pare Gregori Sunyol, mossèn Romeu i, a més d'altres, mossèn Francesc Baldelló es van ocupar àmpliament. En «Músics vells de la terra», en una sèrie d'articles signats per Felip Pedrell, Amadeu Vives, Frederic Lliurat, Josep Subirà, Francesc Pujol, Santiago Kastner, etc., es van estudiar els compositors cabdals dels segles XVI, XVII i XVIII. També, entre el 1915 i el 1921, la secció «La música a Catalunya», en l'«Aplega de materials per a contribuir a sa història», va promoure la recerca del cançoner popular català, així com de la dansa popular. Igualment l'acollida de la música de Wagner va ésser detingudament analitzada per Miquel Domènech Español i Joan Salvat, mentre que les grans figures de la història, com ara Bach, Bellini, Beethoven (amb un estudi antològic de les seves trenta-dues sonates per a piano signat per Blanca Selva), Saint-Saëns i altres músics com ara Dukas, i també els nostres Alió, Clavé, Granados, Pedrell, Vives, Nicolau i Vidiella, van merèixer una documentada revisió de la seva trajectòria. Resulta interessant tenir present com les col·laboracions de Joaquim Nin, Rodrigo o Taltabull donen notícia de les estrenes que es produeixen a Europa de les obres de Debussy i Mahler, o bé les dels catalans Manén, Pedrell i Granados. No falta tampoc l'apartat dedicat a les publicacions de partitures i bibliografia, on els articles de Lliurat i de Lluís Millet són unes aportacions importants quant a la difusió de la feina dels compositors i els musicòlegs. I naturalment l'activitat musical barcelonina i d'arreu de Catalunya no solament era recollida amb treballs crítics que en molts casos anaven bastant més enllà de la simple nota periodística, sinó que profunditzaven en els aspectes formals d'una obra o els problemes tècnics d'una interpretació. Tota aquesta informació es complementava amb una secció que donava notícia de l'activitat social de l'Orfeó Català, així com de la vida acadèmica dels centres pedagògics musicals.

Amb tot, segurament a causa de la seva orientació envers els ideals de la Renaixença, la faceta no solament contemporània sinó avantguardista quedà no direm del tot postergada, però sí una mica apartada per una manca de perspectiva amb punts

de mira àmplis, si no condicionada pels valors folklòrics que en aquells moments eren els que destacaven com a capdavanters de la possible especulació creativa. Tot i així, cal dir que la *Revista* no deixà de referenciar els concerts del Festival Internacional de Música Contemporània, encara que la seva valoració, malgrat un cert eclecticisme, resulta ben curiosa, ja que, per exemple, l'estrena del *Quartet de corda núm. 5* de Bartók quasi bé es va passar per alt i, en canvi, es feia referència a autors que avui dia estan totalment oblidats. D'alguna manera, però, la música actual d'aquella època, sense arribar a definir l'avantguardisme, va rebre l'atenció i l'interès per part dels redactors de la *Revista Musical Catalana*.

Abans de cloure aquest comentari sobre la primera època de la *Revista*, cal remarcar, però, que la celebració del Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània (SIMC) no solament va constituir una fita dins dels annals de la nostra música, sinó que també amb aquest festival la trajectòria de la nostra creativitat musical assolí un punt d'inflexió estètica, ja que d'alguna manera els vells motlles del Modernisme i fins i tot del wagnerisme, si no eren obertament qüestionats, començaven ja a ésser substituïts per altres planejaments estètics. Així es palesa en les primeres obres d'Homs, Montsalvatge o fins i tot Ricard Lamote de Grignon.

4. El llarg silenci, uns temps de canvis

Entre el 1936 i el 1983 transcorren quaranta-set anys en els quals la música catalana va seguir el seu camí, sense alts i baixos, però amb la manca d'aquella aura de personalitat que havia aconseguit en els anys trenta, encara que també, potser, continuà somiant en un Pau Casals —exiliat i que oficialment ni existia—, en un Orfeó clausurat, en compositors i músics com Gerhard silenciats en l'exili. Ara bé, sí que vam seguir escoltant les òperes de Wagner i les grans orquestres alemanyes, que venien com a ambaixada cultural d'una nació encerclada paradoxalment pel sortilegi del feixisme més terrible. Amb ells fèiem exercicis de cosmopolitanisme, potser no gaire convençuts i esperant un alliberament que tardà quaranta anys i escaig a arribar. Un temps que, si no va posar fi a la nostra història, sí que la deixà amb molts dubtes i sectarismes.

Van ésser uns anys de resistència per a mantenir els nostres signes d'identitat i també de recuperació d'unes tradicions.

Curiosament, però, la sardana —o millor dit, les ballades de sardanes— van ésser una de les primeres activitats catalanes que es van permetre. Poc després, es va

reprendre l'activitat coral, l'Orfeó Català oferia de nou el seu repertori i l'orquestra tornava a actuar amb una certa regularitat, sota l'empara de l'Ajuntament de Barcelona. Tanmateix, la vida musical no deixava de desenvolupar-se dins d'un clima no exempt de provincianisme i una rutina que no afavoria en res el nivell dels melòmans i que deixava la formació de nous públics al possibilisme més atzarós. Ni els conservatoris tenien prou personal, ni mitjans, ni una política pedagògica ben estructurada, sinó que eren antics plans d'estudis, i les emissores radiofòniques tampoc tenien una política musical, sinó que es limitaven a la retransmissió quasi esporàdica d'algun concert i a l'emissió d'uns quants discos clàssics entre un devessall de *cantaores* folklòrics que, ressaltant els valors de l'«España, una grande y libre», no passaven d'un nivell absolutament pintoresc. Quant a la crítica, podem dir que un dels comentaristes que col·laborava en un dels diaris més importants es dedicava a la música pel fet que la seva muller era professora de piano i l'orientava en les opinions i les valoracions del que ell escoltava, perquè la seva especialitat eren els toros... Ni la direcció dels diaris manifestava gaire interès per informar amb criteri sobre l'activitat musical, ni la crítica en general mostrava un coneixement suficient de la matèria per a judicar responsablement el treball d'un artista. Fins a cert punt, el conservadorisme que deixava de banda la nova música o també la manca d'interès per a aprofundir en el patrimoni del passat dominava no solament el gust del públic, sinó també el de la immensa majoria dels intèrprets i conjunts. El panorama no era gens encoratjador; amb tot, a mesura que el Govern cedia en la repressió dictatorial, van anar sorgint iniciatives i també persones que intentaven posar remei a totes aquestes deficiències i lentament tornà una certa normalitat en la nostra vida musical.

No és ara el moment de repassar la vida concertística a Catalunya en els difícils temps de la postguerra, qüestió que malgrat la seva importància no incideix en gran manera en l'aspecte del desenvolupament de l'avantguardisme i en canvi ens allargaria excessivament aquesta anàlisi. En canvi, sí que és important recordar d'aquests anys l'aparició d'un nucli inquiet de joves compositors, i com sorgeixen uns nous focus per a l'activitat musical, com ara els concerts que, amb un veritable sentit de mecenatge, oferia Josep Bartomeu a la seva torre del Jardí dels Tarongers (Pedralbes) amb cicles propis d'una autèntica política de difusió cultural. Dins d'aquest vessant cal destacar l'aparició del Club 49, que a l'empara del Hot Club de Barcelona organitzava cicles de sessions discogràfiques sobre la música més recent. Allí Joaquim Homs va fer una sèrie de conferències en les quals s'establia una veritable antologia de la nova música del moment, mentre que la creació de la delegació catalana de Jovenuts Musicals va complementar aquesta trajectòria necessària per al desenvolupa-

ment i el progrés de la nostra música amb debats, conferències, concerts i un concurs dedicat als joves compositors. És dins d'aquest nucli format per compositors, afeccionats i melòmans on l'avantguarda es va desenvolupar amb una veritable vitalitat per a superar les barreres estètiques i a la vegada convertir-se en una mena de resistència política a la dictadura franquista

Fins on la providència no va intervenir per redreçar amb els elements precisos la situació crítica de la nostra música? Què és el que ens mancava? En primer lloc, algú que encarrilés el treball i les inquietuds dels joves compositors que tot just iniciaven la seva trajectòria en aquests moments en què pau i llibertat semblaven dues utopies irreconciliables. I aquest algú el vam tenir amb el retorn a Catalunya del mestre Cristòfor Taltabull. En segon terme, també era necessari que la nova generació de creadors pogués disposar d'una plataforma des de la qual tingués la possibilitat de posar a debat les seves idees i els seus projectes i pogués donar a conèixer la seva obra. En aquest punt, l'Institut Francès de Barcelona i el seu director, Pierre Deffontaines, amb la creació del Cercle Manuel de Falla —talment com havien fet pels pintors amb el Cercle Maillol— van posar a la disposició dels nostres joves compositors una sala amb piano per a desenvolupar les seves activitats i fer-hi concerts.

5. Una ullada a l'aportació de Cristòfol Taltabull

Es pot afirmar que Cristòfol Taltabull, més que un mestre, va ésser el pedagog idoni, ja que a més d'haver estudiat les arts del contrapunt amb Max Reger, figura indiscutible en el desenvolupament de la polifonia moderna, també coneixia, a causa d'haver conviscut amb els seus principals protagonistes, les inquietuds que marcaven els camins estètics de la música que estava apareixent a la primèria del segle xx. En poques paraules, Taltabull no va ésser el professor que imposa el seu mètode i el seu llibre, sinó que va tenir per a cadascun dels seus deixebles, pràcticament la majoria dels músics apareguts entre el 1940 i el 1962, un sistema personalitzat d'aprenentatge amb el qual li fos possible crear-se el seu llenguatge, la qual cosa significa que cadascun d'ells, amb les reflexions que li proporcionava Taltabull, adquiria un coneixement sòlid a l'abast de les seves aptituds. És així com s'expliquen les agudes diferències estètiques existents dins del grup de compositors del Cercle Manuel de Falla: Joan Comellas, Josep Cercós, Àngel Cerdà, Manuel Valls, Josep Casanovas i Josep M. Mestres Quadreny; i entre els que el van seguir: Xavier Benguerel, Josep Soler, Joan Guinjoan i Ireneu Segarra. Certament, en tots ells hi són representats la quasi totalitat dels sis-

temes i les escoles que han donat forma a la música europea del segle xx. No és admirable que aquest conjunt de tendències tan diversificat s'hagi introduït a Catalunya per obra d'un sol mestre?

Amb tot, seria injust deixar en l'oblit altres fets, personatges i aportacions que van contribuir a la recuperació catalana, que malgrat els entrebancs i els esculls que hi havia en el camí van saber superar-los. És així com no podem ignorar una sèrie heterogènia de compositors que havien començat a donar-se a conèixer en els temps de la República i que en el moment de la derrota republicana van veure's obligats a reduir dràsticament l'activitat creativa. Així ho corroboren els noms de Joaquim Homs, Rafael Ferrer, Ricard Lamote de Grignon, Rossend Llatas, Josep Valls, Joan Massià i, potser en un grau menys acusat, Xavier Montsalvatge. En aquesta llista no exhaustiva, però sí indicativa de la personalitat indiscutiblement catalana de la música que conreen o conreen tots aquests creadors, hi podem remarcar ja la presència d'un nucli que és possible definir com el dels avantguardistes. Així, hi inclouríem, com a compositors anteriors al 1960, i a més de Robert Gerhard, exiliat i silenciats durant la majoria d'anys de la dictadura, Joaquim Homs, Josep Cercós, Josep Casanovas, Josep M. Mestres Quadreny, Xavier Benguerel i Josep Soler. Mentre que a continuació s'hi han d'incloure Andrés Lewin-Richter, Joan Guinjoan, Salvador Pueyo, Carles Guinovart, Albert Sardà, Jordi Alcaraz, Miquel Roger, Carles Santos, Llorenç Balsach, Benet Casablanca, Albert Llanas, Josep Manuel Berenguer, Jep Nuix, Joan Anton Moreno, Mercè Capdevila, Agustí Charles, Josep Balanyà i Albert García Demestres, als quals afegiríem un grup més jove, l'integrat per Víctor Parra, Manu Guix, Bernat Vivancos i Ramon Humet.

6. La vida musical catalana en la segona meitat del segle xx

No és aquí el lloc on s'hagi de repassar i estudiar per quins camins ha transcorregut la vida musical catalana —a partir dels inicis de la segona meitat del segle xx fins als nostres dies. Una època en què, si més no, la música transcorre a casa nostra per uns paisatges, uns ambients i uns camins bastant similars als d'altres nacions. S'han organitzat festivals, hem tingut estrenes universals —entre d'altres, *L'Atlàntida* de Falla!—, brillants cicles de concerts amb els millors intèrprets, es creà una Associació Catalana de Compositors, la primera en tot l'Estat espanyol, que, en els seus moments més brillants —entre els anys 1983-2003— va suplir les entitats oficials en la difusió de la nostra nova música sempre ignorada, i continua fent aquesta tasca avui

dia lluitant davant la indiferència del nostre públic. Se'ns va cremar el Liceu i es va reconstruir una altra vegada amb rapidesa, tenim un nou Auditori que s'emplena, sense que ho deixi de fer també el nostre Palau de la Música, ja centenari... I tanmateix, però, generalment els criteris de la programació amb els quals es confegeixen els concerts continuen, o passen més o menys, per una línia d'exaltació del fet virtuosístic, és a dir, l'artista de torn demostra les seves habilitats tècniques i psicològiques per a profunditzar en el contingut de les partitures. També la programació, en línies generals, no s'aparta d'un repertori constituït per les obres capdavanteres i més emblemàtiques de cadascun dels gèneres que integren el conjunt de la música, que, a més, per les seves qualitats o virtuts puntuals, són considerades com a punts culminants de tota la història d'aquest art. En certa manera, podem veure que la política musical, des d'un punt de vista cultural, gairebé inexistent, també passa per una servitud propagandística que afavoreix les poderoses indústries de la música (discogràfiques, mànagers i promotors de circuits concertístics...). Certament, no criticarem l'oportunitat que el melòman té per a escoltar els conjunts simfònics més brillants, ni tot el repertori de bona música que s'ofereix en els seus concerts i enregistraments discogràfics. Ara bé, és cert que l'objectiu primordialment comercial i el conservadorisme estètic, que no solament rebutja tot el que pugui tenir flaire d'avantguardisme, també impedeixen l'audició de les obres que, sense pertànyer als propis circuits de la indústria musical, ara marquen els horitzons de la nova música.

Abans, però, d'entrar en l'anàlisi de la trajectòria diguem estètica de la *Revista Musical Catalana* en la seva segona època, junt als antecedents que acabem d'exposar, també cal manifestar com, encara avui dia, moltes obres cabdals del segle xx, si en el millor dels casos no són desconegudes, encara segueixen menystenint-se en tota la seva dimensió cultural i estètica, considerant-se quasi com a subproductes mancats d'interès. Només cal comprovar com minva l'aforament de les sales de concert quan es programa una obra contemporània o bé com el públic deserta del concert quan arriba el torn de la interpretació de l'obra d'un compositor del nostre temps. Ni tampoc el programador, quan escull el repertori d'un concert, sent la necessitat no ja d'oferir estrenes, sinó d'insistir en la presència de composicions del nostre temps que han resultat un èxit.

D'altra banda, a partir de la meitat de la dècada dels setanta es manifesta un cert retrocés en el planteig creatiu de la música. Diríem que l'inconformisme amb la tradició dels Lutoslawski, Boulez, Ligeti i Nono sembla cedir terreny a la recuperació d'un nou romanticisme que admira Xostakòvitx, Hindemith o fins i tot Sibelius. Fins a cert punt, l'especulació, la recerca d'allò que resulta inèdit ja no interessa tant com

a element de creació. De fet, cal preguntar-se si, veritablement, l'avantguardisme com a tendència musical és necessari. O bé per quina raó sembla que l'art musical arriba al final de la seva història amb les simfonies de Mahler. Interessa saber si en la seva nova etapa la *Revista Musical Catalana* ha de tenir com a objectiu primigeni la difusió de la nova música o, millor, de la música avantguardista. I també caldria preguntar-se per què tant els intèrprets com els melòmans s'accontenten amb un repertori que solament representa una petita part de la ingent quantitat de música que s'ha escrit al llarg de tota la història.

Aquesta és més o menys la reflexió que es pot fer observant quins són els programes que s'ofereixen en els concerts i els comentaris que mereixen, i cal reflexionar i preguntar-se si el que avui, musicalment parlant, constitueix un esdeveniment rep per part dels mitjans d'informació l'atenció necessària.

7. L'avantguardisme, una posició o un estil?

Segurament ens pot sorprendre la quantitat de compositors avantguardistes que hem citat més amunt. Certament, ens passa allò que el bosc no ens deixa veure els arbres. I també s'ha de considerar que en la majoria d'ells la seva evolució estètica ha anat per altres camins, allunyant-los de la pura especulació per a cercar llenguatges menys agressius. Fins a cert punt, tampoc és el moment d'establir un cens de compositors avantguardistes del país, ni, per altra banda, ésser avantguardista tampoc pot considerar-se com un valor afegit a la professió del creador de música, ni fins i tot aquesta virtut, diríem, especulativa ajuda a definir el nivell creatiu d'un conjunt de compositors.

En veritat, què és o significa ésser un compositor avantguardista? Quin és el concepte o la idea que atorga al compositor la naturalesa pròpia de l'avantguardista?

Si considerem que Déu va crear l'home segons la seva imatge i que Déu va crear del no res l'univers, podem deduir que l'home posseeix fins a cert grau una capacitat relativa per a crear. La música seria, doncs, una de les coses que l'home crea des d'un conjunt de sons, i atorga a aquests sons una mena d'existència que podem reconèixer per la coherència del seu curs, per l'equilibri que es crea entre unes forces i unes dinàmiques, per la consonància i la dissonància. Compondre significa, fins a cert punt, establir una forma sonora que s'explica i es defineix i es completa segons unes lleis que s'originen dins del seu esperit. És a dir, cada obra, en tant que és producte personal, ha de tenir com a primera condició haver estat composta a partir del no-res. En

altres paraules, l'obra existirà sempre que el seu origen sigui el buit! Després d'aquesta primera passa, vindran totes les altres qualitats que poden manifestar-se mitjançant la música. Arribats en aquest punt, segurament ens equivocariem si donéssim prioritat a l'avantguardisme pel que significa d'ésser inèdit o d'originalitat com a virtut decisòria en la creació musical. Certament, l'avantguardisme té molt a veure amb l'originalitat. En definitiva, és una qualitat artística. El concepte d'avantguarda, tot i estar emparentat amb l'originalitat, abasta altres perspectives. Entre aquestes, hi ha la qüestió temporal: realment s'és avantguardista en tant que t'avances al teu temps, a la teva època. I també l'avantguardista serà aquell que explori camins, terrenys, estils, tècniques que fins al moment present no s'han utilitzat. Ara, potser sí, estem en condicions de definir el perfil d'un compositor avantguardista. Per una banda, serà autor d'una música original, que en el seu estil va més enllà del que ha establert l'evolució històrica de l'art musical. Per a la creació sonora se servirà de procediments no utilitzats, o bé procurarà que el discurs sonor s'origini en indrets no emparentats amb la tradició de l'instrumentari musical. I naturalment, amb tot aquest plantejament ben allunyat de l'ortodòxia musical, el compositor hi treballarà no per mer caprici, sinó a la recerca d'uns mitjans sonors que li facilitin l'expressió de la seva idea.

Certament, l'avantguarda ha estat el motor que ha impulsat l'evolució de l'art i, per tant, de la música. Sense avantguarda estaríem en els temps de la monodia i no cal dir que, generalment, qui escriu música ho fa sempre amb l'afany de trobar nous mons, noves idees, noves maneres per a expressar la seva visió de l'univers.

8. Una altra *Revista Musical Catalana*?

Sincerament, en tractar d'establir els horitzons de la *Revista Musical Catalana*, en la seva segona època s'hi destaquen diverses característiques que no és possible detectar en la publicació que dirigí amb tant entusiasme i abnegació Lluís Millet. Així mateix, crec que no interessa establir uns paràmetres de comparació. Ni l'època dels anys 1903-1936 és semblant a la que va des del 1984 fins als nostres dies. La Renaixença és avui un fet històric que per la seva llunyania ja no pot incidir en el nostre temps i també la societat actual es mou per altres idees i objectius. Ja dèiem a l'inici que el diàleg entre els qui van dirigir la *Revista* i els qui avui la regeixen solament pot produir-se des de la utopia. I potser tampoc la reaparició de la *Revista* es pot considerar com un intent nostàlgic de reviuere uns temps i uns fets.

També és cert que col·laborar en una publicació que té uns orígens centenaris no deixa d'ésser una circumstància que imposa no diré emoció, però sí un respecte amb la història i amb la societat que la va crear i de la qual ets descendent.

Tampoc he estat dels primers que va col·laborar en la *Revista* (va reaparèixer pel mes de novembre de 1984). Poc després de la reaparició m'hi vaig incorporar amb escrits esporàdics, i pels volts del 1996 vaig assumir la plena dedicació.

Certament, la *Revista* actual és molt diferent. En primer lloc, la seva conformació obeeix a la del magatzin modern: text literari sintetitzat al màxim, amb informació gràfica atractiva, la qual cosa no vol dir suggestiva, titulars que destaquin i text si és possible objectiu. D'alguna manera, l'antiga *Revista* tenia més l'aparença d'un llibre: text a una sola columna i manca de fotografies; amb tot, si calia, hi eren reproduïts passatges musicals, així com també, a manera de separació, hi figuraven grafismes en forma de sanefes. En canvi, l'actual publicació, amb la seva disposició del text en columnes, dues o tres, la profusió de fotografies, la majoria en color, i les insercions publicitàries, sembla adquirir una imatge menys austera, encara que més atractiva.

Com tota empresa editorial, la *Revista* té un consell editorial, presidit per Fèlix Millet i integrat per personalitats dels principals estaments culturals i musicals del país, i un consell de direcció, que està integrat per Jaume Comellas, director; Pere Artís, editor; Lluís Millet, director musical; i, actualment, Montserrat Urpí, coordinadora amb l'ESMUC; es complementa amb Teresa Martínez, que exerceix les funcions de secretària general. Aquest és l'organigrama directiu de la *Revista*, al qual s'ha de sumar un nodrit nombre de col·laboradors que es cuiden de confegir mensualment cada exemplar. Fins a cert punt, en aquesta segona etapa s'hi constata l'especialització de tot un equip empresarial de tipus periodístic que en la primera època es limitava a un conjunt de músics professionals, en el bon sentit de la paraula, que, presidits per Lluís Millet, editaven una revista per promoure la música com un signe d'identitat nacional. Òbviament, malgrat estar obertes, tant l'antiga com l'actual *Revista*, a col·laboracions no exclusivament musicals, entre les dues publicacions hi ha una evident divergència de continguts i intencions, la qual, si més no, ens fa preguntar si la qüestió de la capçalera és solament una mena de sentiment nostàlgic cap a un passat que ja des d'ara sabem que és irrecuperable..., però que tanmateix, per mera suggestió romàntica, encara creiem tenir a l'abast. Ben segur que en els anys trenta i també en els vint i en els deu, hauria estat difícil escoltar que algú parlés d'indústria musical i avui, contràriament, la música és una indústria que genera negoci i com a tal ha de produir beneficis. I estrictament és això el que és avui dia la

nostra *Revista Musical Catalana*: un òrgan d'informació sobre els productes que genera la indústria de la música.

L'actual *Revista* consta de diverses seccions. S'obre amb un editorial que signa la direcció, en què es comenten qüestions i problemes d'actualitat del nostre món musical. El segueix una secció que, sota el títol de «Panorama», publica notes d'actualitat i a través d'unes seccions fixes tracta de temes de tipus sociològic, històric, sardanístic i estètic. En aquesta secció, també com a informació important, s'inclou l'apartat crític sobre les representacions operístiques i els concerts més significatius, comesa que realitza un equip de nombrosos col·laboradors, així com entrevistes a personatges del món musical que han destacat en la seva activitat artística o bé organitzativa. Aquí, més o menys a les pàgines centrals, s'hi intercala la «Revista de l'ESMUC». A continuació hi ha el «Tema», en el qual s'ofereixen estudis d'un ampli repertori conceptual que va des de la història fins a l'estètica, passant per aspectes com la biografia, l'estilística, aspectes de la interpretació, la mitologia, la pedagogia, etc. «Musicalia», el següent apartat de la *Revista*, enclou el «Retrat», que és un diàleg amb un músic rellevant; una secció anomenada «Precrítica», que subministra informació sobre futurs esdeveniments (representacions operístiques, festivals, concerts i estrenes); «Paper d'assaig», una col·laboració sobre un tema musical a càrrec de personalitats del món de l'art i de la cultura, i la secció de passatemps, amb «Música encreuada» i un enginyós sidoku. La revista es tanca amb els apartats dedicats a la crítica de llibres i d'enregistraments discogràfics i el calendari dels concerts i els espectacles operístics previstos per al mes.

En totes aquestes seccions, i quan hi ha l'ocasió de fer-ho, la *Revista* dedica una certa atenció a la nova música, en què naturalment figura la música contemporània i també esporàdicament la de tipus avantguardista. Potser l'atenció que s'hi dedica no té sempre l'extensió que hi correspondria si tenim en compte diverses circumstàncies. Primera: una nova obra és sempre l'aportació al patrimoni de l'època. Segona: la recerca de la novetat és una de les activitats essencials de l'artista i en el nostre cas del músic. Tercera: la música d'una època constitueix un testimoni per a definir la història del seu temps... Amb tot, però, cal reconèixer que el nostre temps es caracteritza per un considerable desinterès per la novetat, més aviat s'aposta pels valors segurs i es deixa de banda el risc d'invertir en el que encara espera la confirmació de la seva entitat artística. Per altra banda, l'índex d'audiència també incideix en la política de promoció de la nova música. D'alguna manera, si repassem els catàlegs tant de matèries com d'autors de la segona i tercera èpoques de la *Revista*, podem constatar que l'interès i l'atenció per la nova música hi assoleix una presència considerable i que els com-

positors també han pogut donar les seves opinions, potser amb una freqüència no excessiva, ni tampoc tots ells han tingut o merescut l'espai per a manifestar amb una certa amplitud les seves idees. Certament, el conservadorisme ha incidit en aquesta manca de dedicació a la nova música i també potser en aquest diguem-ne dèficit s'ha de reconèixer que a vegades els mateixos protagonistes, els compositors, s'han desentès de donar l'explicació ben definida i lògica del seu treball.

Igualment, a l'equip de redacció hi figuren pocs músics i en el contingut literari hi preval la nota crítica sobre concerts i representacions operístiques de la ciutat de Barcelona i potser les recensions sobre els discs compactes i els llibres apareguts no és sempre puntual. En canvi, la part central tracta monogràficament qüestions i efemèrides dins d'un ampli i diversificat temari estrictament musical. Els articles de tipus editorial estan enfocats amb equanimitat dins d'un planteig sempre crític sobre els nombrosos problemes que té la nostra música. Un aspecte que inexplicablement ha quedat arraconat és el del comentari crític sobre l'edició de partitures. Aquest és un apartat que podria contribuir indubtablement a la promoció de les partitures editades, ja que seria una aportació ben profitosa pel que significa d'orientació als intèrprets i afeccionats que pretenguin renovar el seu repertori. Quant a la informació de tipus internacional, quasi resulta inexistent... Naturalment el tema de l'avantguardisme s'engloba en els articles en què es comenten les estrenes o bé en escrits que se solliciten als compositors de casa o a algun forà que ocasionalment passi per la ciutat. Tanmateix, la preponderància del repertori tradicional (antic, clàssic i romàntic) quasi obliga a interessar-se en exclusiva per allò que ofereix el divo de torn, o bé el virtuos que passa per oferir espectacle i poca cosa més.

També en aquesta segona etapa de la *Revista* s'ha intentat trobar la col·laboració d'altres entitats per tal de diversificar el contingut de la publicació. Podem dir que la intervenció de Catalunya Música va tenir en Carles Lobo un defensor convençut de la nova música. La participació de l'ESMUC a la revista sembla que redueix l'espai, mentre que la informació que proporciona no té sempre un interès general, sinó que més aviat és com un noticiari de les activitats de l'Escola Superior de Música.

En definitiva, la nostra època sembla no tenir ideals definits si no són els que deriven de les decebedores comeses electorals, en què la música mai apareix com a assignatura pendent. El que s'imposa avui dia és la indústria musical i és aquesta la que amb unes quantes i petites almoines sustenta el món de la crítica i de les publicacions musicals.

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 innombrables 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.

Chassaingne. 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 grafitis 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 periodístiques 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.

MISCEL·LÀNIA

Títols publicats

- [1] Joan Martí i Castell [cur.], *De la preceptiva de la llengua catalana: Reflexions i notes 2000-2002* (2002)
- [2] Joan Martí i Castell i Josep M. Mestres [cur.], *Les llengües i les cultures en el procés de globalització de la societat de la informació: (Actes del curs del CUIMPB 2001)* (2002)
- [3] Joan Martí i Castell [cur.], *Nous reptes per als nostres països: perspectives i estratègies de futur* (2003)
- [4] Joan Martí i Castell i Josep M. Mestres [cur.], *L'oralitat i els mitjans de comunicació: (Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2002)* (2003)
- [5] Joan Martí i Castell, Josep M. Mestres i Oriol Camps [cur.], *II Seminari de Correcció de Textos: La qualitat de la llengua oral en els mitjans de comunicació* (2003)
- [6] Germà Colón [ed.], *Del nombre y de la unidad literaria de la lengua catalana: Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Antonio Rubió y Lluch el día 23 de marzo de 1930* (2004)
- [7] Joan Martí i Castell i Josep M. Mestres [cur.], *Quin[s] model[s] de llengua escrita per als mitjans de comunicació?: (Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2003)* (2004)
- [8] Josep Vigo i Josep M. Mestres [cur.], *III Seminari de Correcció de Textos: La terminologia i la correcció de textos* (2006)
- [9] Joan Martí i Castell i Josep M. Mestres [cur.], *El català i la Unió Europea: (Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2004)* (2006)
- [10] Joan Martí i Castell i Josep M. Mestres [cur.], *La multiculturalitat i les llengües: (Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2006)* (2007)
- 11 Joan Martí i Castell i Josep M. Mestres [cur.], *El llibre i la lectura: una revolució en la història de la humanitat: (Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2005)* (2007)
- 12 Joan Martí i Castell i Josep M. Mestres [cur.], *El multilingüisme a les universitats en l'espai europeu d'educació superior: (Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2007)* (2008)
- 13 Romà Escalas i Llimona [cur.], *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)* (2009)

ISBN: 978-84-92583-70-6

