

El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936

Francesc Cortès i Mir

Resumen. *El nacionalismo musical en el contexto catalán entre 1875 y 1936*

Esta ponencia estudia el nacionalismo musical de los siglos XIX y XX en la compleja evolución de la historia hispánica de la época, centrándose en la recepción de la música de este período en Cataluña. Este fenómeno va ligado a la recuperación efectiva de la lengua catalana como elemento de cultura y no sólo como vehículo de expresión; la canción popular y el wagnerismo fueron las bases del nacionalismo musical catalán, que gira en torno a la relevante figura de Felip Pedrell. (M.D.M.)

Résumé. *Le nationalisme musical dans le contexte catalan entre 1875 et 1936*

Dans cet exposé, l'auteur étudie le nationalisme musical aux XIX^e et XX^e siècles au cours de l'évolution complexe de l'histoire hispanique de l'époque, en se concentrant sur l'accueil de la musique de cette période en Catalogne. Ce phénomène est lié à la récupération effective de la langue catalane en tant qu'élément de culture et non seulement comme véhicule d'expression; la chanson populaire et la musique wagnérienne étant les bases du nationalisme musical catalan axé sur la figure éminente de Felip Pedrell. (M.D.M.)

Abstract. *Musical Nationalism in the Catalan Context between 1875 and 1936*

This paper studies the musical nationalism of the 19th and 20th centuries in the complex evolution of Spanish history of the period, focussing on the reception of music in Catalonia during that period. This phenomenon is linked to the effective recovery of the Catalan language as a cultural element and not just as a vehicle of expression; folk music and Wagnerism were the foundations of Catalan musical nationalism, revolving around the figure of Felip Pedrell. (M.D.M.)

Zusammenfassung. *Der musikalische Nationalismus im katalanischen Kontext zwischen 1875 und 1936*

Dieses Referat untersucht den musikalischen Nationalismus des 19. und 20. Jahrhunderts in der komplexen Entwicklung der hispanischen Geschichte der Epoche und zentriert sich auf die Rezeption der Musik aus diesem Zeitraum in Katalonien. Dieses Ereignis ist mit

der tatsächlichen Rückeroberung der katalanischen Sprache als Kulturelement und nicht nur als Ausdrucksmittel verbunden. Das Volkslied und der Wagnerismus waren die Grundlagen des musikalischen Nationalismus Kataloniens, der sich um die bedeutende Persönlichkeit von Felip Pedrell dreht. (M.D.M.)

El nacionalisme musical, un mot que provocà els abandaments i les ensulsiades més encesos dels segles XIX i XX, constituí un autèntic fet històric, tant en el terreny del debat ideològic i estètic, com en el de les propostes musicals que volien atènyer la seva consecució. Al seu voltant plana una problemàtica de factors extramusicals, distorsionadora del fet musical exclusiu, però que alhora, i com a praxi metodològica d'investigació, és paradoxalment aquella que justifica i dona lloc al fenomen del nacionalisme musical.

La complexitat de l'evolució històrica hispànica durant els segles XIX i, en bona mesura, el XX originà una sèrie de tensions socials que dificultaren la delimitació clara de les propostes nacionalistes, les quals tingueren diferents manifestacions i, en el cas català, múltiples orientacions socials, a vegades fins i tot oposades entre si. El nacionalisme esdevé una resposta a factors històrics; l'existència d'una idea de tipus nacionalista en el si d'una col·lectivitat no justifica, però, la necessitat que es doni paral·lelament un nacionalisme musical. La definició d'aquest nacionalisme musical es dificulta per la impossibilitat de relacionar de forma unívoca i palpable el fet musical nacional amb unes característiques tècniques en la composició musical; és a dir, molts trets propis d'una música nacionalista —interval·ls augmentats, escales pentatòniques, coloracions instrumentals, figuracions rítmiques, i d'altres—, són genèriques i tant les trobem en obres d'un repertori txec com rus, com alhambrista.

La substància musical del nacionalisme constitueix un fet intangible, a voltes impossible de poder-se destriar només a partir de l'estricta anàlisi musical; la qüestió, analitzada per Dahlhaus, rau en l'existència d'una música que conté aquesta «funció», és a dir, des del punt de vista semàntic allò que s'entén com a música nacional i, per tant, en desenvolupa aquesta identificació, és nacionalisme. És imprescindible tenir en compte, d'una banda, la recepció del fet musical —que és un indicador que una determinada música va ser entesa com a nacional—, i el context extramusical —com a condicionant en un moment històric d'un tipus de manifestació musical nacionalista que, en canviar el context, pugui no ser reconegut com a tal—¹. Heus aquí la dificultat per poder escatir la natura del nacionalisme musical hispànic, i encara més de poder parlar d'un nacionalisme musical que fos identificat per un catalanisme que, a la darrerria del segle XIX, estava encara en procés de cristal·lització, creuat per polèmiques i enfrontaments socials i polítics.

1. DAHLHAUS, Carl. *Between modernism and nationalism*. University of California Press, Berkeley, 1980.

Ultra aquests elements, existeixen des del punt de vista musical altres condicionants no menys paradoxals. La preocupació cabdal de la recepció del nacionalisme a casa nostra fou l'autenticitat de la música interpretada. Aquest fet, que per a nosaltres hauria de ser incompreensible, consistia en la funcionalitat de la música durant el segle XIX, i explica que el repertori operístic italià no exercís una funció d'identificació nacional a partir d'un moment històric determinat². De fet, el nacionalisme s'oposaria, en principi, a la recerca d'una expressió universalista en el llenguatge musical; durant la primera meitat de segle, nacionalisme i cosmopolitisme podien ser fàcilment assimilables, però. Aquesta identificació realitzada durant el primer romanticisme explica el fet que durant anys el llenguatge operístic italianitzant fos emprat pels compositors del nostre país sense por de manllevar un idioma «no propi», o no funcional; i per aquesta raó, la recepció d'aquell repertori mai no posa en dubte l'autenticitat de composicions d'un Obiols, d'un Cuyàs o d'un Carnicer, alhora que hom parlava de l'existència —sempre vaga i inconcreta—, de moments amb «color nacional» en les obres hispàniques: aquesta era la terminologia emprada. Quan després del 1849 els moviments nacionalistes volgueren forçar un canvi històric, aparegueren manifestacions d'exclusivisme agressiu com a reacció dels països oprimits davant d'altres considerats com a opressors. Serà en aquest moment històric quan es produirà el fenomen del nacionalisme burgès i quan s'operaran uns capgiraments envers el període anterior: d'allò universal es passarà a allò nacional, es distància un repertori musical culte del repertori musical popular, la recepció per part de la burgesia de la música popular —no culta—, com a contenedora d'un origen cultural i racial pur, original i antic, tot produint-se un traspass de l'esfera popular a la culta. Aquesta apropiació, que en el cas català té l'antecedent en la filosofia alemanya de Herder i el *Volksgeist*, conté una paradoxa, ja que transforma en innovador allò que hauria de ser considerat com a tradicional i antiquat. A partir d'ara apareix la crítica antiitalianitzant a la premsa musical de casa nostra, alhora que des del punt de vista cultural comença la represa efectiva de la llengua catalana amb la Renaixença. Aquest procés és sincrònic de l'inici de la presa de consciència de la nacionalitat catalana, dels primers passos fermes del teatre català, de la represa de la literatura catalana en mans dels poetes renaixents, i de les primeres propostes d'establir uns criteris estètics que permetessin conduir la música vers un model nacionalista.

No podem parlar pas d'un únic tipus de model nacionalista, sinó de diferents propostes, sorgides cadascuna en un entorn estètic i històric diferent. Al mateix temps, el precepte romàntic de la recerca de la novetat en el terreny del nacionalisme, com en qualsevol manifestació musical, és aparent: la major part dels corrents són deutors d'algun concepte, en un procés de sincretisme

2. El fenomen seria incompreensible en l'actualitat ja que molts paràmetres que es donaren al seu moment ara no són funcionals, és a dir, alguns condicionants històrics, les idees i les actituds han canviat, desaparegut en alguns casos, o canviat radicalment en la seva interpretació; en tot cas, no s'experimentaria de la mateixa forma que en un altre moment històric diferent, del qual ara només en podem trobar uns quants indicis.

d'idees. Per això, cal parlar d'un procés en el decurs del qual apareixen les propostes i els diferents projectes, alguns d'ells tot superant els àmbits de Catalunya i d'altres que cercaven només una especificitat exclusivament catalana; el moviment no es pot comprendre sense tenir una visió global de la situació social i política que és la que acabaria per explicar les mentalitats, els capteniments i les animositats pròpies de l'època.

L'any 1859 significà per a la literatura catalana un moment simbòlic per a la recuperació efectiva de la llengua catalana, bandejada culturalment i oficialment fins a aquell moment. Coincideix amb aquell període històric la presentació al Liceu d'una òpera l'argument de la qual provenia de la història medieval catalana *Arnaldo di Erill*, de Nicolau Guanyabens, bastida, però, sobre els models italians; i aquest fet, que sense la perspectiva històrica suficient havia estat erròniament qualificat com una mancança, és perfectament comprensible ja que en aquells moments no existia cap altre tipus formal, ni tampoc s'havia obert a casa nostra un debat estètic que qüestionés la no representabilitat de la cultura catalana —encara a les beceroles—, en motlles italians. Només podem parlar de l'obra de l'escolapi Josep Rius, *Ópera española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama* (1840), on només es planteja la viabilitat d'arribar a tenir una òpera nacional a partir de defensar la viabilitat del castellà per ser cantat als teatres d'òpera. L'únic pressupòsit nacionalista era de tipus literari, com l'obra de Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana* (1832).

Qualsevol actitud nacionalista significa la presa de consciència d'una identitat cultural, que per qualsevulla raó es troba en estat de menysteniment. Entre d'altres característiques, apareix la sensació d'una amenaça exterior en contra d'aquesta identitat cultural, la qual estaria afeblida per problemes culturals o polítics. Com a forma de manifestar i donar suport a la identitat, hom realitza una recerca en el passat històric on es demostra amb criteris positivistes i historicistes una puixança nacional i cultural a l'antigor. Generalment sol aparèixer la sensació d'una mancança cultural en el moment actual, és a dir, aquella esplendor pretèrita ha quedat esborrada i el llindar cultural del poble s'ha de restaurar —cal recordar l'atzucac que significà el procés desamortitzador en les capelles de música, veritables centres de formació musical contenedores de la tradició—. Hom sol, sobretot en el període romàntic, fer recerca del repertori cançonístic popular, en el qual amb una actitud herderiana es troben les essències immaculades d'una nacionalitat —al nostre país s'endegà aquesta tasca des del punt de vista literari, oblidant sovint la important vessant musical—. El repertori que més atrau tant els compositors com la premsa és el líric, tot produint-se en el nostre cas una disputa al voltant del gènere idoni, enfrontant òpera amb sarsuela. El wagnerisme sol ser en els moviments nacionalistes de la segona meitat del segle XIX la tècnica dramàtica i musical sobre la qual els compositors intenten bastir les seves obres; alhora hi ha un rebuig de l'italianisme precedent, com a model caduc, sovint considerat com a opressor —val a dir que en el cas català es produí un allunyament dels corrents estètics de tipus alhambrista en algun moment—. Al mateix temps, els compositors

intenten cercar un idioma musical propi, que no sigui només un serf del wagnerisme, ni tampoc un calc de la cançó popular³. I, en darrer lloc, cal que existeixi una correlació amb una necessitat social d'assolir una manifestació amb peculiaritats nacionals en tot tipus d'àmbit, és a dir, una voluntat política i, alhora, cultural i artística. Tots aquests elements es donaren a l'Espanya i a la Catalunya del segle passat, tot i tenint present que si bé en el cas peninsular existeix ja una voluntat clarament nacionalista abans del 1850, a Catalunya serà necessari esperar molts més anys per trobar unes bases socials molt més sòlides i, sobretot, definides, per poder bastir un model diferenciat.

Els primers passos del nacionalisme musical a casa nostra, fora de les vives polèmiques entre l'òpera i la sarsuela, es troben vinculats al cant popular; aquest es descriu fadament, sense massa referències a emprar-se com a símbol singularitzador, sinó només com una manifestació que el nostre país presenta a la resta d'Europa. El 1845, *El Filarmónico*, una de les primeres publicacions de casa nostra, recollia en un article la seva intenció de publicar «cants nacionals»:

Atendiendo el espíritu y gusto del siglo, y lo necesario que es hoy día una colección de cantos nacionales, así provinciales como populares, espresando en donde han nacido y se usan para patentizar a la Europa el gusto que siempre ha tenido nuestra Nación en sus melodías, de vez en cuando daremos uno para que lo aficionados puedan gozar sus bellezas y los artistas estudiarlas⁴.

El cant popular era reconegut ja com a contenidor d'elements propis des de temps passats, és a dir, hom el considerava una romanalla històrica, pura:

Tal vez sea España el pueblo que conserve más recuerdos en los cánticos de nuestros antepasados. Por doquier que uno se dirige encuentra esa amena y encantadora vaiedad de aires cuyas caprichosas melodías embriaga nuestros sentidos en medio de una atmósfera límpida y serena⁵.

En les mateixes dates trobem indicis que la recepció musical havia començat a canviar a casa nostra, es produïa un relleu estètic del repertori operístic, que acabaria conduint a l'antiitalianisme; cal observar la sincronia d'aquest procés amb la recuperació de la llengua literària catalana que havia començat a endegar Rubió i Ors:

Al carácter monótono de que antes se hallaba revestida, le ha sucedido otro vigoroso de formas variadas, de encantadores efectos. [...] El arte desde ese día tomó un colorido fascinador, un carácter análogo al gusto de la época, y lo que antes creíase animado, encantador, pareció entonces falto de vida, de expresión, de efecto⁶.

3. Abans de la meitat de segle el valencià José Valero ja havia escrit a les pàgines de la publicació *El Fénix* sobre la necessitat de crear una òpera nacional de «color» propi.
4. Citat per BALDELLÓ, Francesc. *La música en Barcelona*. Barcelona: Librería Dalmau, 1943, p. 158. *El Filarmónico*, periòdic musical, estava dirigit per Josep Piqué i per Salvador Casañas.
5. JIMÉNEZ, M. «Recreación musical. Cantos Populares», a *El Barcino Musical*, núm. 13-14.
6. JIMÉNEZ, M. «Estudio Musical», a *El Barcino Musical*, 1846, juny.

Després del 1859, comencem a trobar esments al cant popular català, ara ja definitivament començat a dignificar per via literària, amb les primeres aparicions dins l'àmbit de la música culta. El 1863, el portaveu del cor claveria Euterpe, *El Metrófono*, recollia amb un aiguabarreig d'elements de tipus obrerista i socialitzant —l'art musical tenia una clara finalitat moral catàrquica en els plantejaments de Clavé—, com «Una sociedad coral euterpense se ha encargado, la primera, de dar a conocer allí [a Madrid] las bellezas que encierran esos cantos populares de nuestra amada patria Cataluña, de mostrar lo que pueden y lo que valen los nobles hijos del trabajo unidos con el doble lazo del amor al arte y la fraternidad»⁷. Josep Anselm Clavé tingué una importància cabdal en aquests primers moments, no només en la vessant coral, sinó també en la creació d'un corpus musical d'inspiració popular d'una banda, i en la creació de peces líriques catalanes, emmotllades en la forma sarsuelística presa de la llavors naixent sarsuela d'Olon, Barbieri, Hernando i Oudrid.

La presència del repertori popular sortí de l'àmbit claveria; així trobem com durant els actes del lliurament de premis dels Jocs Florals celebrats a l'Ajuntament de Barcelona el maig de 1864, la banda municipal dirigida per Capdevila interpretà un seguit d'«aires populares de Cataluña, coleccionados y escritos para banda militar por el dicho profesor»⁸.

En aquesta alenada, fonamentada bàsicament en el terreny literari, cal inscriure l'obra de Pelagi Briz *Cançons de la terra. Cants populars catalans* (Barcelona, 1866)⁹, i de M. Milà i Fontanals el *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales* (Barcelona, 1882). L'atenció d'aquestes obres per a la música és ben minsa, i en el cas de recollir-la, no hi ha cap tipus de cura científica; el que interessa és el substrat literari, ornamentat en el cas de Pelagi Briz amb un acompanyament pianístic arranjat. En aquells moments hom concebia la cançó popular com una obra anònima, creada pel que anomenaven el «geni popular», pura i sense influències alienes; alhora es creia en una antigor considerable d'aquelles peces, totes elles procedents de l'entorn rural —ja que per a ells el repertori urbà podia ser no representatiu—, i formant un corpus tancat, impossible de crear-ne de noves. Aquesta creença herderiana continuaria sent vigent fins ben entrat el segle XX, i generà una gran quantitat de cançons acompanyades, i un ric repertori coral fonamentat en les obres populars, ja que la inspiració en aquestes obres havia de ser un dels fonaments cabdals per a la música nacionalista.

Una segona manifestació del nacionalisme sorgeix de la necessitat de regenerar la formació dels músics i, en general, d'augmentar el nivell de cultura musical del país. Seria prolix d'enumerar tots aquells escrits que refereixen el

7. *El Metrófono*, Barcelona, 21 de juny de 1863, núm. 1, p. 1. El repertori d'obres interpreta-des a Madrid, davant del germà massó Emilio Castelar, foren: *Las hijas del mar* (barcarola), de Clavé; *Los pescadores* (Clavé); simfonia de *La Fausta* [sic] per a orquestra; *La brema*; el tango *El chinito*; els ballables *Le tic-tac de la Meunière*; els balls corejats *Los nets del almugàvers*, *La violeta*, dansa campestre.

8. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, any IV, 1864, núm. 136.

9. PELAY BRIZ, F.; CANDI, C. *Cançons de la Terra*. Barcelona: Fernando Roca, 1866.

suposat decandiment de la música hispànica, les mancances educatives després del desastre que suposà la desamortització, i les diverses propostes per adreçar-ho. El projecte de Josep Anselm Clavé i el dels germans Tolosa tendia ja vers aquesta finalitat educativa. Serà una constant en tot el període del qual tractem. Vers la dècada dels anys trenta del segle XX semblava que la qüestió començava a trobar un camí, tot i que sempre existiran qüestions, com la formació d'un públic simfònic, la millora del conreu del *lied*, i la quasi eterna qüestió del teatre líric. L'impacte de la crisi del 98, que a Catalunya s'intuïa des d'abans, recull en alguns casos la mateixa preocupació:

Si quereis saber si un pueblo está bien gobernado, examinadlo en música. Falta cultura musical en España, faltan alientos elevados, faltan hombres de conocimientos profundos en materia musical (salvo excepciones), y falta a mi entender (y tal vez esto sería lo más eficaz para nuestra regeneración musical), la alta y verdadera protección oficial¹⁰.

En el conreu del *lied* els compositors del país van trobar una forma íntima i innovadora d'expressar-se. En el cas català podríem dir que comparativament s'assoliren uns resultats molt més profitosos en el *lied* que no as en el terreny simfònic. Novament, les primeres passes cal cercar-les en l'obra de Felip Pedrell, que amb les sèries de les *Orientales* i les *Consolations* endegà una nova via d'expressió. Aquestes peces constituïren un primer pas en l'aprofundiment idiomàtic allunyat del tipisme, per llançar el seu esguard vers estètiques franceses. Fou amb les col·leccions del *Lais* (1879) i amb *La Primavera* (1880) que el repertori liederístic català prengué carta de natura. En elles es defuig el servilisme de la cançó popular, per aprofundir en el vincle entre text i música. Evidentment, això fou possible a partir dels treballs literaris emergents de la Renaixença, amb l'adopció encara de ressonàncies trobadoresques, però sobretot amb obres de Francesc Matheu, Víctor Balaguer, i amb la següent generació de poetes. Durant la resta de la seva vida, aquesta fou una de les seves preocupacions cabdals, que donarien lloc a obres com *La cançó popular catalana, la lírica nacionalisada i l'obra de l'Orfeó Català*¹¹, i ja amb unes orientacions més pròpies de l'etnomusicologia el *Cancionero Musical Popular Español*. L'obra de Joan Gay i d'Alió va partir necessàriament d'aquells referents, alhora que continuà el tractament de la poesia contemporània. Esperem que una anàlisi aprofundida ens arribi a mostrar la presència de trets melòdics i rítmics que d'una forma indirecta provenen del substracte popular, evitant, això sí, la cita directa. Les obres d'Enric Granados i d'Isaac Albéniz solen estar més en una línia que cercava una identificació més clara amb conceptes nacionalistes, ja sigui a partir del seguiment d'una estètica hereva de l'althambrisme i el tipisme hispànic tan difosos arreu d'Europa, ja sigui per cercar un llenguatge que ensem pot ser universalista com cercar la pròpia identificació. Les interessants obres

10. SALVANS, A. «Los Conciertos del Lírico», a *La Música Ilustrada*, núm. 22, 1899. Barcelona.

11. PEDRELL, Felip. Barcelona, 1906.

liederístiques de Jaume Pahissa, de Joan Lamote de Grignon i de les noves generacions, de Joan Massià, Ricard Lamote, Frederic Mompou i Eduard Toldrà continuaren el camí que des de Pedrell passà per Alió i Gay, enriquint la seva capacitat de transmissió del missatge poètic d'Apel·les Mestres, Josep Maria de Sagarra, Tomàs Garcés, López-Picó, Jeroni Zanné, entre d'altres. Tot i que la majoria dels compositors tractaren de forma puntual la cançó popular, la relativa manca d'atenció, limitada només a breus esments, conferí al repertori una volada oberta a la universalitat. En bona mesura, allò que mancà a l'escena catalana de modernitat en el tractament dels llibrets ho trobà el món de la poesia, i al seu torn els compositors que en saberen fer una tria immediata als seus *lieder*.

Un altre dels terrenys on abans hauria pogut mostrar-se l'aparició d'un nacionalisme musical hauria d'haver estat en el conreu de la sarsuela catalana. El gènere, aparegut tot aprofitant l'èxit que la sarsuela castellana assolí a Barcelona tot just passada la primera meitat del segle XIX, depenia en profit seu l'avenir del teatre català. Malgrat l'existència d'unes quantes obres de valor, molt representades al seu moment, la crisi per la qual travessà el teatre en la dècada dels vuitanta afavorí finalment les obres castellanes, i obligà molts compositors a realitzar adaptacions catalanes i sàtires de les sarsueles de Chapí, Bretón o Fernández Caballero, entre d'altres. Val a dir, però, que a Barcelona el gènere sarsuelístic tingué tant d'èxit com a Madrid fins al punt d'esdevenir un dels principals focus de consum del gènere, i alhora de producció musical. De tota manera, no començaren a aixecar-se veus discrepants en contra d'aquest repertori fins que el corrent estètic del modernisme començà a ser present al panorama català. En els cercles renaixents només Pedrell havia tingut la gosadia d'encaterinar-se en la composició operística —malgrat haver cercat en els seus primers anys un sosteniment material amb arranjaments d'operetes—. El seu capteniment davant de la sarsuela l'enfrontà a la posició de Francisco Asenjo Barbieri, que considerava la sarsuela com el gènere líric nacional per excel·lència, malgrat reconèixer la vàlua de l'òpera¹², com també a una posició més intransigent a favor de la sarsuela en la figura de Peña y Goñi. Existiren iniciatives, fora del període estudiat, que intentaren debades de crear un autèntic projecte català, sense poder passar mai els estadis de projecte, bàsicament per manca d'un fonament literari català que pogués fornir de llibrets interessants d'una banda i, de l'altra, per manca de suport en els teatres catalans. Les primeres obres líriques, anomenades joguines bilingües a causa de la prohibició de representar obres teatrals només en català, tenien com a precedents els sainets interpretats en els ambients del teatre de sala i alcova¹³.

Diferents crítiques contemporànies ens mostren que una obra acaba sent considerada com a referent nacionalista des del moment en què obté una re-

12. Vegeu BONASTRE, Francesc. «Documents epistolars de Barbieri», a *Recerca Musicològica* V, UAB, 1985.

13. Vegeu CORTÈS, Francesc. «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», a *Cuadernos de Música*. ICCMU-SGAE, núm. 2-3, 1995/96. p. 298-299.

cepció en la qual un col·lectiu es pot identificar. La identificació, en el cas de Catalunya, és una qüestió complexa, ja que depèn en primer lloc de la consciència social sobre el concepte de nació, com també de l'evolució del rerefons literari i del context polític. Aquest factor és el que al seu moment, i encara hores d'ara, creà desviacions de les intencionalitats dels autors, condemnà algunes obres a un fracàs injust davant de la bona acollida d'altres que el pas del temps ha mostrat més febles. Per exemple, el repertori claveríà realitzà una interpretació diversa del substrate popular, allunyada del punt de vista historicista propi del món de la Renaixença. Des del punt de vista social, hom parla de dos tipus de nacionalisme catalanista ja en els seus orígens: un de tradicionalista i conservador, i un altre de tipus progressista i de tendències polítiques d'esquerres¹⁴. En l'àmbit de la literatura es produïren oposicions entre aquells que defensaren una llengua culta i un altre grup partidari d'emprar el que anomenaven «el català que ara es parla», conegut com xaronisme, i que acceptava la introducció de barbarismes. A part del corrent claveríà, les idees de la Renaixença foren les que dominaren la vessant creadora musical, sobretot a partir de la dècada dels setanta. Una de les obres que mostra la identificació popular amb la música fou la peça de Càndid Candi *La barretina*; l'any 1880, Jacint Verdaguer havia obtingut amb ella l'englantina dels Jocs Florals, amb un clar significat patriòtic. El mes de juny Candi en compongué la versió musical, publicada a *La Veu de Montserrat* el setembre d'aquell any. La versió musical assolí una difusió prompta, i fou acollida amb èxit al repertori dels Cors de Clavé¹⁵. Heus aquí, aparentment, un contrasentit, ja que el moviment claveríà s'identificà políticament en aquella època amb posicions obreristes-apolítiques i sobretot amb el catalanisme federalista i progressista de Valentí Almirall¹⁶. En el Primer Congrés Catalanista celebrat el 1880, el corrent polititzat i federalista d'Almirall s'imposà sobre les actituds més jocfloralesques, historicistes i apolítiques del grup que publicava *La Renaixensa* mercès a la participació d'un ampli grup popular en el qual es trobaren cors com la societat coral Euterpe.

Quan Enric Morera endegà l'any 1899 el seu projecte de teatre líric català ho féu, precisament, mogut per la manca de representativitat que una àmplia capa d'intel·lectuals modernistes veien en el gènere predominant a la pràctica totalitat de teatres populars catalans, la sarsuela¹⁷. I l'organització del cor Catalunya Nova el 1895 era més que una simple revitalització del moviment clave-

14. Per a una discussió de les interpretacions del nacionalisme català vegeu Lorés, Jaume. *Societat, cultura i pensament*. Barcelona: Edicions 62, 1984; Termes, Josep; Casassas, Jordi. *El Nacionalisme com a ideologia. Materials de treball i estudi*. Barcelona: Proa, 1995.

15. CORTÉS I MIR, Francesc. «Jacint Verdaguer: més que un text per a bastir-hi música», a *Anuari Verdaguer*, 1995-96. Vic: Eumo. p. 197.

16. Un estudi aprofundit del moviment és examinat per CARBONELL, Jaume. «Els condicionants en el procés de formació de les societats corals a Catalunya. Barcelona, 1845-1856», a *Els orígens de les Associacions Corals a Espanya (s. XIX-XX)*. Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1998.

17. Vegeu com a exemple la caricatura que aparegué a *La Música Il·lustrada Hispano-Americana*, any II, núm. 22, 10 de novembre de 1899, p. 11, on es veu un irat Enric Morera tot enfrontant-se a Ruperto Chapí, contextualitzant els diferents entorns nacionalistes de cadascun.



La Música Il·lustrada

La lucha musical



Caricatura d'Enric Morera i Ruperto Chapí publicada a *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, any II, núm. 22, 10 de novembre de 1899, p. 11.

rià, en decadència a la darrereria de segle: consistí en una alternativa al pes del món sarsuelístic en les capes més populars de la societat catalana, i alhora també en una forma diferent d'entendre el repertori coral, divergent de la línia traçada pel naixent Orfeó Català de Lluís Millet.

Quan el 1899 es representà l'òpera d'Amadeu Vives *Euda d'Uriach* a Madrid, un obra força ben rebuda pel fet de ser una música vàlida des del punt de vista dramàtic i escènic, la premsa afegí tot seguit que «Quizás en el Teatro Real aquellas notas hondamente catalanas no encontrarán en el público oídos preparados a la íntima comunión artística»¹⁸.

Un dels exemples que intentaren crear un idioma nacional propi en el terreny simfònic és el cas de Manuel Giró. Per a ell el llenguatge ideal és l'anome-

18. MERCADER, Enrique. «Correspondencias de Madrid», a *La Música Ilustrada*, núm. 18, 1899.

nat «mossàrab», de tipus sincretista i originat en el més pur alhambrisme. Creia Giró que «la música popular, en España, y hasta la religiosa, tienen un sello original muy marcado... ¿por qué no inspirarme en nuestro genio nacional? [...] La palabra mozárabe sonó por primera vez en mi cerebro. Ella me explicaba la fusión de dos razas: la una oriental y la otra occidental: el árabe y el ibero, cuyas razas se habían fusionado para formar una unidad»¹⁹. A partir d'una recerca en la zona de Lleida —Alguaire, Almenar, Alpicat, Alfarràs—, trobà cants que cregué d'origen oriental. D'aquell repertori n'extragué el que denominà color local. Per a Giró l'estil que anomenava nacional permetia arribar a forjar un estil propi, un cop s'hagués rebutjat tot allò que de «trivial i vulgar» conté la música popular. La proposta de Giró arribava a la darreria de segle; abans, una temptativa de Felip Pedrell realitzada amb *Lo cant de la muntanya*, que guanyà el premi concedit per la Societat Catalana de Concerts, topà amb la incomprensió de Joan Cortada, que des de *L'Avenç* considerà la peça simfònica basada en temes populars extrets del camp de Tortosa com a no representativa de la nacionalitat catalana: de nou una manca d'identificació motivada per raons politicoideològiques²⁰.

L'emmirallament en la producció operística wagneriana és un dels elements constitutius del nacionalisme. L'aparició del wagnerisme a Catalunya es troba lligada a les figures de Marsillach, Letamendi, i dels fundadors de la primera Sociedad Wagner, amb Felip Pedrell i Andreu Vidal i Llimona entre els capdavaners. Seria Pedrell qui primer escriuria sobre la música del futur, i Anselm Clavé qui l'any 1862 interpretaria el cor dels pelegrins de *Tannhäuser*, una obra que un any abans havia estrenat Barbieri a Madrid, i que es convertiria en una peça de repertori dels cors claverians. El model de Wagner significà per a la ideologia nacionalista un model a seguir com a superació dels tòpics estètics italians, i per al repertori operístic fou alhora una dignificació. L'estrena de *Lohengrin* al Principal de Barcelona, tot i les seves mancances, assenyalava l'inici del redreçament dels costums italianitzants, i l'anunci de l'arribada d'una música innovadora que hauria d'obrir les portes a les noves produccions dels compositors del país. Wagner fou el referent de modernitat, una alenada d'aires del nord d'Europa. Així ho interpretaren no només els compositors, sinó bona part de la premsa del moment, fins al punt que alguns mitjans catalanistes en feren el seu símbol: periòdics del catalanisme conservador com *La Veu de Catalunya* oferien un clar posicionament wagnerià com una eina d'oposició al repertori de sarsuela i a les òperes italianes, identificades sobretot les de repertori verista amb les editorials italianes que manipulaven la programació dels grans teatres d'òpera; el modernisme català, i els seus portaveus com les revistes *Pèl i Ploma*, *Juventut*, foren d'orientació wagneriana de manera indiscutible, a voltes tot fregant posicions de fanatisme, com fou el cas de Jaume Brosa, que mostrà opinions antisemites i confiança en el model racial alemany, o

19. GIRÓ, Manuel. «La Sinfonía Mozárabe», a *La Música Ilustrada*, núm. 21, 1899.

20. VEIGU PEDRELL, Felip. *Lo cant de la muntanya*. Revisió de Josep Soler i comentari de Francesc Cortès. Barcelona: Clivis Publicacions, 1995.

de Joan Cortada, amb unes posicions estètiques intransigents en tot allò que s'allunyés d'una suposada ortodòxia nòrdica.

El wagnerisme català trobà en l'Associació Wagneriana, creada l'any 1901, l'impuls definitiu vers l'assoliment d'unes fites poques vegades igualades en d'altres contrades on el wagnerisme prengué força. Tot i que la seva finalitat darrera no era la creació d'un repertori musical de tipus nacionalista, contribuï a sistematitzar el corrent wagnerià català, féu accessible l'obra de Wagner gràcies a les seves acurades traduccions, millorà el nivell de representació a través de la influència d'homes com Joaquim Pena o Jeroni Zanné. Si bé la seva creació fou possible per tota una etapa anterior d'esforços particulars, i del sovinteig del repertori wagnerià en els concerts, la importància de la seva obra pot explicar en part el pes comparatiu que el model wagnerià va tenir sobre la producció musical a Catalunya en comparació amb la resta de la Península.

En el procés que anem resseguint apareixen unes dates emblemàtiques que esdevingueren punts d'inflexió. Una d'elles és el 1888. L'Exposició Universal de Barcelona significà una ensulsiada en el panorama cultural, i acabà per deixondir el reclus ambient cultural català d'aquella època. El moment coincidí també amb un canvi d'orientació del catalanisme incipient: les posicions radicals i llavors utòpiques de Valentí Almirall donaren pas al catalanisme conservador i regionalista de la Lliga. L'exemple de les bandes, la Sociedad de Conciertos de Madrid, les actuacions de cors, mostraren altres realitats que havien d'esperonar l'activitat musical catalana, i un dels exemples més immediats fou l'aparició de l'Associació Musical de Barcelona, creada el mateix 1888.

Com una conseqüència d'aquell moment, l'any 1891 es produïren uns fets cabdals, no només en el panorama musical català, sinó en l'espanyol. D'una banda Felip Pedrell, després de l'experiència de veure representada la tercera refundició de la seva òpera *L'ultimo Abenzeraggio* l'any 1889 al Teatre Líric, i de veure una confirmació de les òperes d'autor espanyol després de l'estrena de *Los amantes de Teruel* al Liceu, enllestí la composició de l'òpera *Els Pirineus* i la redacció del manifest nacionalista —i alhora justificació per via d'exemple— *Por Nuestra Música*. El mateix any Lluís Millet i Amadeu Vives fundaren l'Orfeó Català, moguts per l'afany de superació de l'estancament en què havien quedat els cors claverians, un fet palès després dels certàmens corals del 1888, i alhora amb una coincidència ideal amb els principis nacionalistes pedrellians. A partir de llavors es produí un nou floriment del moviment coral, amb la creació d'altres entitats que serien significatives en el desenvolupament de l'activitat musical a Catalunya, alhora que en la mesura del possible aprofundirien en l'ideal del nacionalisme musical, com l'Orfeó Gracienc, l'Orfeó de Terrassa, l'Orfeó Manresà, la Capella Clàssica, i d'altres, endegades per directors com Josep M. Comella, Joan Balcells, Miquel Blanch, Joan Altisent, Antoni Pérez Moya, autors quasi tots ells d'un repertori coral de caire nacionalista, basat en el conreu de la cançó popular.

Por Nuestra Música s'ha entès com un desvetllament de la ideologia nacionalista hispànica. L'obra, que es redactà amb la mirada posada en l'òpera *Els Pirineus*, que veritablement justificà la publicació del manifest, representa una

síntesi del pensament del compositor tortosí, després d'un llarg procés de temptatives i de diverses recerques en els llenguatges operístics predominants llavors, dels seus primers treballs en la investigació històrica i en les tasques de recollida de cançons populars. A tot aquest bagatge personal no li foren alienes les idees que Pedrell recollí de predecessors seus, com Barbieri, Inzenga, Ocón, y conceptes estètics extrets de Menéndez y Pelayo, amb una síntesi personal que anà més enllà d'un sistema eclèctic —res més allunyat de la seva realitat—, ahora que constituí la primera sistematització d'una ideologia musical nacionalista, escrita i concebuda com a tal. La seva proposta nacionalista acollia des d'idees properes al món del felibrisme occità, fins a la deu de la Renaixença catalana, com a fonaments literaris. Des del punt de vista musical, va optar per seguir el model dramaturgic wagnerià, però sense cap servitud ni engegament, ja que combinà l'originalitat de les obres russes de Mussorgsky —en un moment en el qual encara no s'havia sentit cap obra de la nova escola russa a Espanya—, i suposava una identitat de la ideologia wagneriana amb els escrits dels jesuïtes hispànics del segle XVIII, com Eiximeno o Arteaga. L'altre dels quatre pilars sobre els quals bastí la seva proposta fou l'adopció del *lied* dins el context operístic, juntament amb la utilització del cant popular com a forma d'atorgar no pas una nota de «color» sinó l'autenticitat a la música: calia crear un llenguatge que no es veiés sotmès al cromatisme wagnerià, sinó que la melodia culta operística sorgís dels exemples suposadament purs del cant popular, i fins i tot l'harmonia es concebés en paràmetres similars. L'altre gran pilar consistia en la recuperació de la música històrica, entesa com a contenidora de trets nacionals purs, la qual havia de servir com a font d'inspiració als compositors; aquest és un punt important ja que Pedrell, com la major part dels investigadors del segle XIX, no concebien una musicologia estrictament científica, sinó que després del procés de cerca —científic fins aquí—, els seus resultats havien de servir per a una praxi, i aquesta era aportar notícies sobre la música hispànica del Segle d'Or, sobre el repertori trobadoresc i sobre el teatre líric del XVIII entre d'altres, en els quals hom podria extreure trets melòdics hispànics, com també figuracions rítmiques, polifòniques o harmòniques pròpies. Certament, a *Els Pirineus* trobem molts més elements: música religiosa, peces de tipus exòtic pertanyents a repertoris turcs i àrabs estudiats de forma positivista, cançons populars franceses, obres trobadoresques, i d'altres; però tot aquest corpus apareix argumentat sota els paràmetres del pensament nacionalista pedrellià, el qual exercí una enorme influència no només al seu temps, sinó a través de la figura dels seus deixebles. A la vegada, Pedrell realitzà una encesa defensa de la llengua catalana, des del moment en què compongué *Els Pirineus* sobre peces de les *Tragèdies* de Víctor Balaguer, i considerà el català un idioma apte per ser cantat precisament en una obra que fou concebuda per ell com l'inici del seu valent projecte nacionalista. Recordem que fins llavors el català no era pas considerat com a llengua de cultura: el discurs en català d'Àngel Guimerà el 1892 a l'Ateneu aixecà una encesa polèmica, malgrat que des del punt de vista literari la llengua pogués trobar-se en un procés de recuperació. Altra qüestió és la problemàtica real que tingueren totes les òperes d'autors

nacionals als teatres, i la inèrcia dels cantants i bona part del públic en concebre l'òpera com un espectacle cantat en italià, un fet que obligava la traducció de la major part dels llibrets, i que no serà fins als primers anys del segle XX quan tímidament el català aparegué en el Liceu. És cert, però, que poc abans trobem la representació en teatres de menor importància, i en temporades de primavera o d'estiu, algunes traduccions al castellà o al català, però en funcions considerades sempre com a «populars», i impensables encara de concebre en d'altres indrets.

La recepció de les seves idees fou diversa. Com hem vist no existia un posicionament unívoc davant del naixent catalanisme a casa nostra. A l'àmbit estatal la situació era àdhuc més complexa, d'una banda per la divisió entre els defensors de l'òpera i els de la sarsuela, d'altra per l'enfrontament entre diferents models que pretenien atènyer els mateixos interessos: l'estrena de les pròpies produccions líriques.

El model proposat per Pedrell comprenia la diversitat cultural dins d'un mateix entorn nacional, és a dir, interpretava com a pròpies certes melodies de possible origen àrab encara vives en el repertori popular del camp de Tarragona. D'altra banda, Pedrell féu una crida a l'essencialitat mediterrània que quasi es podria considerar com un avançament del noucentisme quan aconsellà:

Artistas Meridionales, repetiré aquí y siempre: aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana, que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, pero aspirémoslas sentados á la vera de nuestros jardines meridionales²¹.

Les discordances amb Joan Cortada aparegueren ràpidament: un sector del modernisme només tenia l'esguard vers el nord, i volien bandejar tota influència del sud; tampoc creien en l'heterogeneïtat de la cançó popular, ans al contrari, només preuaven aquelles peces amb records «germànics», i tampoc creien en opcions que reflectissin la pluralitat cultural²².

Si amb Joan Cortada van poder sorgir discrepàncies estètiques, el pensament polític del seu temps, que ja començava a ser sistematitzat, no podia veure encara la veracitat d'una proposta que sorgia en bona mesura de l'estudi científic. Prat de la Riba definí, el 1906, nacionalitat amb aquests conceptes: «la Nació, això és, una societat de gent que parlen una llengua pròpia i tenen un mateix esperit que es manifesta u i característic per sota la varietat de tota la vida col·lectiva, [...] essent la nacionalitat una unitat de cultura, una ànima col·lectiva, amb un sentir, un pensar i un voler propis»²³. L'ambigüïtat d'alguns conceptes emesos per Pedrell, lògica i necessària en un text escrit el 1891 —pensem que llavors el catalanisme conservador estava en ple procés d'organització i afiançament, amb els textos de Joan Mañé i Flaqué *El regionalis-*

21. PEDRELL, Felip. *Por Nuestra Música*. Barcelona: imprenta de Henrich y Cia, 1891. p. 28 (reed. a cura de F. Bonastre i F. Cortès, UAB, 1991).

22. CORTADA, Joan. «A propòsit de *Por Nuestra Música*», a *L'Avens*, IX-X, Barcelona, 1891.

23. PRAT de la RIBA, Enric. *La nacionalitat catalana*. Barcelona, 1906 (ed. a Masgrau, Roser. *Els orígens del catalanisme polític*. Barcelona: Barcanova, 1992, p. 88.

mo (1887), i *La tradició catalana* (1892) de Josep Torras i Bages—, i l'ambivalència del seu model, foren criticats en ambients extramusicals, tot i admetre la seva vàlua artística.

La paraula «nacionalización», emprada abundantment en el text pedrellià, era un mot que havia estat emprat des de *La Renaixensa* per definir una proposta catalanista, radical i purista. Però en el moment finisecular de la publicació de *Por Nuestra Música*, el nou grup emergent del modernisme començà a substituir aquell mot —que començava a tenir ressonàncies massa romàntiques—, pel de «catalanisme», alhora que adoptà una actitud secessionista. Des de la revista *L'Avenç* s'inicià vers el 1890 un projecte cultural de catalanització, que malgrat les bones premisses inicials acabà tendint vers posicions intel·lectualistes i caigué en la catilina i la rebentada a tot allò que pogués contenir quelcom de naturalisme romàntic. Per a ells, el mot «nacionalisme» podia ser suspecte, i no fou fins al 1905 quan repensaren i adoptaren aquest terme, després d'haver-lo considerat a través del vitalisme de Nietzsche i del compromís polític²⁴.

L'aparició del primer text que concretava un programa estètic coincidí en un moment de relleu generacional en els altres camps de la cultura catalana, amb l'embestida que el grup modernista emprengué contra l'obra de la Renaixença. Coincidí també amb un moment de canvi de la concepció sobre el nacionalisme en el terreny social i polític, discordant, però, amb les posicions intransigents de sectors modernistes, i cronològicament correlatiu amb l'embranchada que endegà Enric Morera i les primeres composicions de Joan Lamote de Grignon. Com hem apuntat abans, el panorama líric català estava dominat en bona mesura per obres de Chueca, Joaquín Valverde, Chapí, Fernández Caballero, les quals eren vistes en part com «la implantació de costums forans, [...] amb les connotacions centralistes i imperialistes que això significava a finals de segle»²⁵. Com hem dit, existien unes propostes de sarsueles catalanes, un fenomen poc estudiat per haver-se considerat com a subsidiari, quan en realitat hauria de valorar-se el seu abast real, des del moment en què fou capaç de produir, malgrat la gran pressió de l'oferta d'obres castellanes, un repertori molt representat a tot Catalunya. Per fer front al corrent de sarsueles, el canvi no vingué des de la música, únicament, sinó també amb la represa de l'activitat teatral catalana. L'estrena de l'òpera *Garín* de Tomás Bretón el 1892 al Liceu va palesar la diferència de criteris davant la recepció de l'obra. Un altre dels moments significatius del procés fou l'estrena l'any 1897 de l'òpera de Morera, *La Fada*, estrenada a les festes modernistes de Sitges, enmig d'una autèntica passió modernista. Rusiñol, Utrillo, entre d'altres, saludaren aquella obra com a l'adveniment d'un nou temps dominat pel wagnerisme evident de la partitura, el triomf dels ideals nòrdics encarnats ara en la cultura catalana. La vàlua estètica innegable de la partitura es veié distorsionada per la manipulació a què fou sot-

24. Vegeu CACHO VIU, V. *Els modernistes i el nacionalisme cultural (1881-1906)*. Barcelona: La Magrana, 1981, p. VI.

25. AVIÑOÀ, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985. p. 261.

mesa en els ambients modernistes, i des de l'anomenat Bayreuth català semblava provada la possibilitat de tirar endavant un Teatre Líric Català, una tasca que Morera escometé en la temporada de 1901 al teatre Tívoli de Barcelona²⁶.

S'estrenaren en aquest context obres de Morera —*L'alegria que passa*, *La reina del cor*, *Cigales i formigues*, *L'aligot*, *La Nit de Nadal*, *Les caramelles*, *La Rosons*, *L'adoració dels pastors*—; d'Enric Granados —*Picarol*—; de Joan Gay —*El llop pastor*, *Cors joves*—; de Joan Lapeyra —*Colometa la gitana*— i de Salvador Bartolí —*Trista aubada*—. Malgrat la bona acollida inicial, gràcies a l'èxit segur de l'obra de Santiago Rusiñol *L'alegria que passa*, la resta del repertori, llevat de poques obres, fou criticat per la manca de caràcter i, al cap i a la fi, d'orientació estètica clara. Des de les planes de *Juventut* la crítica fou àcida i punyent. L'alternativa al model sarsuèlístic no acabava de trobar obres amb encís per oposar al repertori castellà, a causa de la crisi de producció en el teatre català i a la manca de plantejaments estètics: la major part de les obres bascularen entre l'abús de la cançó popular i la còpia sense novetat de formes grandiloqüents tardoromàntiques. D'unes característiques diferents foren els espectacles-audicions Graner, iniciats de primer a la sala Mercè i, després, al Teatre Principal entre 1904 i 1908. La finalitat d'aquestes representacions no era tant la pruija d'establir un model líric, sinó de conjuminar des d'elements escènics a il·lustracions musicals basades en rondalles i cançons populars catalanes. La participació de compositors fou molt més àmplia que en la temporada organitzada per Morera l'any 1901, però les dimensions reduïdes de les obres, i el pes excessiu de la temàtica popular convertiren les temporades en una mostra massa desigual. Tot i així, es pot entendre com un pas endavant vers la trobada d'un estil propi; el caire dispar de la programació fa difícil una valoració conjunta, però permet assegurar la viabilitat que aconseguiren unes obres interpretades en català, una realitat impensable fins a aquell moment, i que difícilment tingué continuïtat: Amadeu Vives, un dels autors catalans que més hauria pogut assolir en aquest terreny, hagué de marxar a Madrid per les dificultats repetides que trobà a Barcelona; Enric Morera no tingué una sort millor i després dels fracassos en les seves empreses líriques marxà a l'Argentina —malgrat que amb la seva òpera *Emporium*, estrenada el 1906, semblava albirar el nou horitzó estètic del noucentisme—; Felip Pedrell estigué a Madrid fins al 1904; Joan Lamote de Grignon, que estrenà un obra francament prometedora al Liceu, *Hesperia*, el 1907 dirigí bona part dels seus esforços a la direcció de l'Orquestra Simfònica de Barcelona després del primer desencís amb la Banda.

La qüestió del teatre líric català no va acabar amb aquells projectes efimers: el 1922 l'Ateneu de Barcelona dedicà una sessió solemne per trobar opcions de futur sobre el teatre líric català. L'any 1926 la junta del teatre del Liceu decidí la convocatòria d'un concurs d'òperes espanyoles per ser representades. La guanyadora fou *La espigadora*, òpera en tres actes, del vallisoletà Facundo de la Viña, amb llibret de Pérez Dolz. Malgrat la bona recepció de l'obra, moltes

26. Vegeu l'estudi acurat que sobre aquella temporada realitzà AVIÑOA, Xosé. *Op. cit.* p. 288-311.

crítiques no trobaren aquella identificació amb la música i amb l'argument. L'any següent, l'empresari del Liceu, Mestres i Calvet, aconsellà a Jaume Pahissa que es presentés a la convocatòria amb una refundició de *La presó de Lleida*, titulada *La princesa Margarida*, obra que guanyaria finalment el premi. El 1929 Amadeu Vives encara encoratjava amb la proposta de la creació d'una Societat Pro Teatre Líric Català.

Una altra vessant no menys important rau en la investigació musicològica que prengué a tot l'Estat una clara vocació de reivindicació nacionalista. Bona prova d'aquesta orientació foren les primeres passes donades per Barbieri, el qual també encertà a donar un caire d'aplicació pràctica a les seves recerques. El bandejament a què se sotmeté la música històrica hispànica a causa d'investigacions mancades del repòs necessari de Fétis, i opinions gratuïtes com les emeses per Hanslick en ocasió de l'estrena de *Los amantes de Teruel* a Viena, aixecaren les ràpides protestes dels músics del país, que s'apressaren a mostrar una pruija nacionalista que sobrepassà en ocasions la sempre necessària actitud positivista. En tot cas, a Catalunya la figura cabdal en els inicis fou Felip Pedrell. Amb una certa similitud de criteris cal situar l'aparició de la *Revista Musical Catalana*, el butlletí mensual de l'Orfeó Català que donà a les publicacions musicals hispàniques un tomb qualitatiu considerable, de primer per la seva continuïtat des de 1904 fins al 1936 i, sobretot, per l'alenada dels seus articles. En el primer número, Millet pretenia que la publicació fos «una glosa de nostres cants, l'estudi dels gèneros que conreuem, sa història, sa forma; la veu que despertí quelcom: l'afició a la literatura y a la bibliografia musical; que'ns ajudi a formar consciència de lo que deu ésser la música veritablement catalana»²⁷. L'ideal nacionalista es completa amb les fites que es plantejà la novella publicació: la cançó popular catalana, l'estudi de la música històrica —en la qual hi veu una evolució amb vincles religiosos idèntica a la proposada per Pedrell—, alhora que a més a més de la investigació històrica s'ocuparia de la producció contemporània, tot i ser l'òrgan de notícies de l'Orfeó Català i receptor de la resta del naixent orfeonisme català. No és cap casualitat que el primer article amb què s'endegava el projecte de l'Orfeó fos «Músichs Vells de la terra. Pere Albert Vila», treball realitzat per Pedrell. A aquesta publicació seguiren d'altres, com la *Revista Catalana de Música, Fruïcions, Vibracions*, les quals d'una forma o altra, amb diferents criteris estètics acabaven prenent com a punt de referència la *Revista Musical Catalana*. Una altra de les manifestacions nacionalistes nascudes a redós de l'Orfeó Català foren les Festes de la Música Catalana, uns certàmens que premiaven diverses vessants de la producció musical catalana, des del repertori coral fins a l'obra cambrística, el *lied*, i la composició religiosa. Comptà amb el suport de diferents entitats de la vida civil catalana, i vetllà en darrer terme pel conreu d'un repertori de tipus nacionalista. Darrere l'Orfeó hi havia un nodrit grup d'homes que mostraren tothora la seva orientació nacionalista: Joan Salvat, Joan Llongueras, Francesc Pujol, Domènec Mas i Serracant, i d'altres, entre ells corresponsals estrangers.

27. MILLET, Lluís. «Per què?», a *Revista Musical Catalana*. núm. 1, gener de 1904.

L'orientació estètica de Millet, que prenia vida en l'Orfeo, era encara deutora de l'ideari renaixent i modernista. L'arribada dels nous corrents noucentistes, divergents en els criteris d'Eugeni d'Ors del nacionalisme exclusivista del modernisme, trobaria punts de discordança amb els plantejaments anteriors. De fet, cal realitzar un repensament del mot *nacionalisme*, en un entorn on, segons Ors, allò que predominava era l'universalisme i l'actitud imperialista, i on ràpidament els criteris estètics giraren des del nord cap a la mediterraneïtat.

La Catalunya del Noucentisme fou la que conegué l'obra de Prat de la Riba a través de l'Institut d'Estudis Catalans i en general de la tasca definidora de la Mancomunitat.²⁸ Fou la imatge forjada per Antoni Rovira i Virgili amb *La Nacionalització de Catalunya* (1914), per Carles Pi i Sunyer amb *L'aptitud econòmica de Catalunya* (1927), per Jaume Bofill i Mates, per Lluís Duran i Ventosa a *Les essències del Catalanisme i l'acció de govern* (1936); la nova imatge estètica que Ors intuïa que podia trobar a l'òpera de Morera *Emporium*, i el corrent que a la llarga féu abandonar la imatge xiroia de la catalanitat. Aquest allunyament pot explicar les noves dificultats a l'hora de trobar arguments dramàtics adients a les noves produccions teatrals: la recepció d'obres basades en l'època medieval era estranya als auditoris noucentistes, car era jutjada de floresca, mentre que obres com *Gala Plàcidia* vivien encara del món teatral de Guimerà, un corrent que tot i ser respectat no era cap referent d'actualitat.

El corrent noucentista, més obert a les influències foranes, començà a abandonar les opcions modernistes que es cloïen en el germanisme a ultrança, i que assetjaren la concepció de la música popular en l'obra més seriosa de l'*Obra del Cançoner Popular*. La imatge de Jaume Pahissa s'ha associat a aquest moment; cal observar la manca d'una bel·ligerància en la seva posició nacionalista, una actitud que minvà considerablement en la major part del territori peninsular, llevat del terreny del teatre líric, on, d'altra banda, hom entrava en una etapa de crisi progressiva. Però el mateix moment es correspon amb l'obra d'Eduard Toldrà, que en el seu *Giravolt de maig* ens presenta una de les peces líriques més reeixides del segle XX a partir d'una estètica novella, amatent als principals corrents europeus sense oblidar mai el seu sentit de catalanitat. En una línia similar es troben les produccions de Joan i de Ricard Lamote, els quals mostren el gir de les actituds: Joan Lamote des del moment en què sabé donar cos a la Primera Manifestació d'Autors Ibèrics el 1921, donant cabuda no només als compositors catalans sinó que s'obrí també a les obres de Turina, Bretón i Guridi, Conrado del Campo i d'altres, al mateix temps que introduí a Catalunya el repertori simfònic europeu; Ricard amb l'elaboració d'una estètica nova, palesa en la seva obra liederística compromesa amb els poetes del seu temps. Tal volta, aquesta obertura fou possible com a resultat d'una actitud nacionalista més segura d'ella mateixa, i que fruitaria en les propostes de Robert Gerhard, Cristòfor Taltabull, Manuel Blancafort i Frederic Mompou; cap d'ells no restà aliè al pes del nacionalisme, ans al contrari, en saber en fer una lectura renovadora, desapassionada en comparació als inicis que hem des-

28. Vegeu JARDÍ, Enric. *El Noucentisme*. Barcelona, Proa, 1980.

crit, a l'igual que Falla sabé trobar el seu llenguatge després d'haver-se obert a Europa i assimilar no el gest fàcil i grandiloqüent, sinó una essència autèntica i sincera. Eugeni d'Ors pot donar explicació al nou repensament del nacionalisme, i fins i tot permet d'explicar un bandejament de l'actitud en favor de posicions allunyades, definides per ell amb una terminologia nova: el mot «regionalisme» —emprat encara durant l'època del modernisme—, és substituït pel de «nacionalisme». En literatura, en les arts, la divisa de la nova època era la creació d'un art català. Cercant sempre la bellesa àtica, podem acceptar la proposta d'Enric Jardí de la creació d'un nacionalisme més accentuat tot volent esdevenir més català²⁹.

29. JARDÍ, Enric. *Op. cit.*, p. 53.