Romà Escalas i Llimona [cur.]
Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 25-67

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 darreria 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 esdevenien 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 depassar 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 sinusoïdal: 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 espandit gojosament aquest amor y aquest sentiment [de las cosas de la terra], 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 chorals catalanas, sobre tot d'aquestas més modernas que segueixen las petjadas de l'Orfeó Catalá y que per això las considerem com germanas estimadas. D'ellas parlarem sempre ab gust. De sos avenços, de sos programas, de sos progectes, 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 chorals a imitació de la seva, s'estengueren per tot Catalunya. [...]
>
> Mes, mort que fou En Clavé, l'any 1874, encara que les chorals d'homes s'aguantaven, la seva obra decaigué sense el geni que l'arborava i la sostenia amb son exemple. Mes la reinaixensa catalana anava creixent i desplegant-se, [...] i per això l'obra de les primitives societats chorals 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 cristal·litzar en un nou referent de pàtria, a partir de la música de tradició popular arranjada, del conreu de la música religiosa i del rescabalament 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 Aviñoa, «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 sortirien 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 fornir 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. Diverses 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 individuus 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 Neotipia, 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 moríen 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 reuneixin [...] 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 intelectualitat; les autoritats civils i religioses; els prohoms de més significació, diputats i senadors, fent cas omís de partits i dissidencies 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'Asociación 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 cristal·litzà 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 solemnialment 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 ambiciós 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 Llaverias publicà al *Cu-cut* el 1912, en tornar l'Orfeó Català de Madrid. A la humorada, Millet amansia les feres, com al mite d'Orfeu. Allò desfermà una campanya contra l'Orfeó de grans dimensions. En bona mesura, l'actitud bel·ligerant vers el moviment coral, atiada 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 maltempsada de la Dictadura, en la qual els orfeons de la nostra terra patiren com tot el que era expressió de forta catalanitat, ara, en afluixar-se la tirania, tota veu s'ha redreçat més potenta 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 reprengué 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 pregon 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 precís, no fer cas d'una espècie d'ambient que s'intenta formar contra la manera d'ésser dels nostrs 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 Massana, 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. Continuà 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 doldre, 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. Convindria 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 tendenciós.

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 seguien 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 trair 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 choral 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 topàrem, 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 choral a Catalunya», *Revista Musical Catalana*, núm. 281-284 (maig-agost 1927), p. 130-131.

42. Mateu Piguillem, «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 apropiar. 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 tempe de la poesia nostrada [...]. En Clavé es sentí ferit per la cançó tradicional de raça patentizada pels patriarques del nostre Renaixement.
>
> La facultat d'assimilació i de transformació del nostre músic es mostra en grau eminent en *Els xiquets de Valls*. 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 intel·lectuals, es transforma en els idil·lis 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 choral 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 dramàticas, o millor teatrals; dels afemellaments del romanticisme degenerat, totxa herencia 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 proven:

> 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 «reminiscencias». 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 fruíen amb candidesa l'única forma d'art que en aquells temps precaris tenía vida a Barcelona.[49]

Acotades les fílies 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 choral 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 hipèrboles. 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 choral 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 patriarcals, 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 religiós i popular. La concepció del cicle montserratí, iniciat amb *La mort de l'escolà*, es confegí 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'ingenuitat, 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 monges, 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, indígenas. 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 Llongueras, «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 posseí 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 proscrites 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. Aviñoa (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 dispars. 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, interrompian 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 paral·lelisme 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 ceciliana*; *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 desclogué 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, Carissmi, 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 darreria 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 convivia 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, banderas 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 evidencia 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'unís on. De cada any assenyalarem el nombre d'obres presentades i si, per la seva qualitat, els diferents jurats deixaren els premis deserts.

Taula 1

	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 catalanesc	10	13 3 premis	11 Accèssit	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 *Salve Regina*)
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, estroncada 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 xabacaneria 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, emprempta de forta personalitat». Quan el 1920 Joan Manén gua-

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

74. Xosé Aviñoa, «El moviment coral», a *Història de la música...*, vol. IV, 1998, p. 165-166; Josep Massot 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 darreria 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 Rodamilans[75] 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 terrer, i com més arreli 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, tamién, 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'establia 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 canción 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 Vallés: 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, desencisadora. 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 nadales 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 Geoffray —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 paral·lelisme 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 cantigues*

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 Geoffray. 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 trentadues 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 interpel·lació 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'alicients 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 crearen L'Esquitx, 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 substituí 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 exhuberant 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 contribuí 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 vincula 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 Artís i Benach, «El cant coral a Catalunya: succinta visió històrica», *Revista Musical Catalana*, segona època, núm. 38 (desembre 1987), p. 19.