

# Un ideari per a la música del nou-cents

Cèsar Calmell

---

## **Resumen.** *El novecentismo musical*

La ponencia establece los conceptos fundamentales del término «novecentismo» dentro del contexto sociopolítico de la época, que en Cataluña se centra en torno a la figura de Eugeni d'Ors y en los postulados de su *Glosari*. El último apartado de su trabajo está dedicado a la música catalana de este tiempo, citando los nombres de los compositores más destacados, así como de las instituciones más relevantes de la época y el entorno imprescindible de las publicaciones y los conciertos. (M.D.M.)

---

## **Résumé.** *L'art nouveau musical*

L'exposé établit les concepts fondamentaux du terme «art nouveau» dans le contexte sociopolitique de l'époque qui se centre en Catalogne autour de la figure d'Eugeni d'Ors et des postulats de son *Glosari*. Le dernier chapitre de son œuvre est dédié à la musique catalane de cette période et cite les noms des compositeurs les plus remarquables ainsi que les institutions les plus notables de l'époque avec l'environnement indispensable de publications et de concerts. (M.D.M.)

---

## **Abstract.** *The Musical "Novecentismo"*

The paper establishes the basic concepts of the term "novecentismo" in the socio-political context of the period, which, in Catalonia, revolved around the figure of Eugeni d'Ors and the propositions of his *Glosari*. The last section of his work is dedicated to Catalan music from the period, with reference to the best-known composers, the most significant institutions of the period and the essential background of publications and concerts. (M.D.M.)

---

## **Zusammenfassung.** *Der musikalische Novecento*

Das Referat legt die Hauptkonzepte des Begriffs «Novecentismo» innerhalb des sozialpolitischen Kontextes der Epoche fest, der sich in Katalonien auf die Persönlichkeit von Eugeni d'Ors und auf die Postulate seines *Glosari* konzentriert. Der letzte Abschnitt seiner Arbeit ist der katalanischen Musik aus dieser Zeit gewidmet, wobei er die Namen der herausragendsten Komponisten erwähnt, sowie die der bedeutendsten Einrichtungen der Epoche und die unentbehrliche Umgebung der Veröffentlichungen und der Konzerte. (M.D.M.)

---

En primer lloc, convé remarcar que així com la major part de les iniciatives culturals de l'època modernista es caracteritzen per ser empreses individuals o endegades per grups socials minoritaris no articulats per cap mena d'organisme públic, ni integrats en un projecte col·lectiu clar, el noucentisme, des del seu primer moment, neix amb una voluntat decidida d'implantació política, de discurs pensat per aglutinar amplis sectors d'opinió entorn d'una tasca d'acció de govern, d'uns primers assaigs de govern autonòmic que precisament s'enceten amb la presa de possessió, l'abril de 1907, de la presidència de la Diputació Provincial de Barcelona per part d'Enric Prat de la Riba.

Si el modernisme havia significat la necessitat que sentien peremptòriament els més inquietes de separar-se de «la morta» en termes maragallians, d'aquella Espanya escleròtica i endarrerida socialment, políticament, econòmicament i culturalment, i les ganes d'apartar-se de Madrid per obrir-se a l'Europa fabril obrera i capitalista que constituïa un impuls arrauxat, vitalista i de protesta, la cultura del nou-cents es presenta, en canvi, com la cultura oficial que lentament però inaturablement ha de conduir el país, des dels òrgans del poder polític, vers una plena «normalitat», que vol dir l'equiparació amb els països europeus culturalment més avançats.

«Normalitzar» per a aquella generació no consistia només a posar ordre en allò que ja existia; volia dir també crear del no-res o amb molt poques possibilitats i recursos tot el que feia falta, i que el govern espanyol de la Restauració havia estat incapaç de proporcionar a bona part dels seus súbdits.

L'element clau d'aquest procés de desvetllament articulat i col·lectiu va ser, sense cap dubte, el projecte de funcionament mancomunitat de les quatre diputacions provincials catalanes, que la Lliga Regionalista i el seu president, Enric Prat de la Riba —aleshores reelegit per tercera vegada president de la Diputació de Barcelona—, presentava a Madrid i que, finalment, es constituïria el 6 d'abril de 1914, el mateix any de l'esclat de la Gran Guerra a Europa.

Per primera vegada, amb aquesta forma d'utilització coordinada de recursos, Catalunya obtenia un incipient poder autonòmic que li permetia passar de la crítica sistemàtica, però impotent en relació amb la política del govern espanyol, a una implicació activa en la cosa pública, encara que amb un sostre de molt poques competències i de migrats recursos econòmics. La solidesa i el favor electoral de què va anar gaudint des d'aquest moment i durant pràcticament deu anys la Lliga Regionalista —el prestigi va durar fins a l'adveniment del cop d'Estat de Miguel Primo de Rivera— es deu sobretot al treball que aquest partit va dur a terme al capdavant de la Mancomunitat. La Mancomunitat crea les condicions per a una tasca de govern, on el més important no és tant l'originalitat de les idees com la continuïtat en la seva aplicació perseverant i en el contrast constant amb la realitat a què aquella aplicació obliga. Les crides que sovint fa Eugeni d'Ors des del *Glosari* a l'obligació que tenim tots de mostrar-nos perseverants i indefallents en les més diverses activitats, no són altres que la projecció en el terreny de l'ideari moral i estètic d'una veritat senzilla i molt propera a qui ocupa càrrecs de responsabilitat política i de gestió cultural, com era el cas del mateix Ors que, a

instàncies de Prat de la Riba, el 1915 s'encarregaria de la direcció de la tot just creada *Escola de Bibliotecàries* de la Diputació, i poc abans de la mort de Prat havia de ser nomenat director d'Instrucció Pública de la Mancomunitat de Catalunya.

L'exemple mancomunat amb la crida que Prat de la Riba fa a diferents intel·lectuals i professionals provinents de les més variades tendències polítiques, perquè es comprometin en la feina de fer tirar endavant un país va ser una empresa sense precedent en el panorama de la cultura moderna catalana. Es creen les conselleries d'Obres Hidràuliques i Ferrocarrils, de Telèfons, d'Agricultura i Serveis Forestals, de Beneficència i Sanitat, de Política Social, d'Hisenda, de Camins i Ports, i de Cultura i Instrucció, però és que, a més de la millora de carreteres i camins provincials i d'establiment d'una completa xarxa telefònica, la Mancomunitat es va preocupar de desenvolupar una cultura del treball i de la formació professional —mitjançant la millora de l'Escola Industrial, o la fundació de l'Escola del Treball, l'Escola d'Administració Local, l'Institut d'Orientació Professional, Escola Superior de Bells Oficis, l'Escola d'Estudis Comercials, l'Escola de Gènere de Punt de Canet de Mar— que no tenen altre objectiu que cercar l'equiparació competitiva amb els països més avançats d'Europa, a través del mitjà més legítim per assolir-ho, que és l'obtenció de la màxima qualificació professional dels catalans en cadascuna de les branques en què es desplega la complexa activitat econòmica d'una nació amb voluntat de constituir-se algun dia en Estat.

Hem de pensar que és en el transcurs de l'experiència mancomunada com a rerefons polític i social que cadascun dels membres de la que hem acordat anomenar generació de compositors «noucentistes» va atenyent la seva majoria d'edat cronològica i, alhora, creativa. En principi, però, el que és més característic d'aquella gestió pública és l'embolcall propagandístic o, si es vol, la tasca pedagògica que va saber exercir, i des de la qual semblava poder quedar justificada l'hegemonia de la Lliga Regionalista com a artífex d'una vertadera política nacional movent-se més enllà i per damunt de les picabaralles entre partits polítics. Volem dir amb això que potser cap de les empreses concretes, endegades per la Mancomunitat en aquells primers assaigs d'autonomia política, no hauria deixat un pòsit de consciència determinada en els artistes si les accions del govern s'haguessin reclòs en una demarcació exclusivament tècnica de funcionament gestor. Això, en tot cas és el que veurem més endavant en els anys republicans, quan les llibertats democràtiques es consolidin tot permetent un joc de dinàmiques distanciades entre societat civil i els seus cada cop més professionalitzats representants polítics. Contràriament, però, en les condicions de precarietat institucional i migradesa econòmica amb les quals un partit regionalista conservador volia tirar endavant un projecte de construcció nacional enmig de dues forces igualment antagòniques —per una banda el republicanisme lerrouxista o les posicions radicalitzades d'un republicanisme nacionalista, i per l'altra el poder emergent del sindicalisme obrer—, era cercant una articulació amb la societat que passava per una comunitat d'interessos essencialment d'ordre cultural o *moral*.

La mancomunitat de diputacions sota l'ègida de la Lliga, però també abans, el 1905, la conquesta de l'alcaldia de Barcelona per part del possibilisme regionalista o, dos anys després, l'èxit del moviment cívic Solidaritat Catalana en les eleccions per a diputats a corts, i que suposaria la presència per primera vegada d'una minoria catalana en el parlament del govern central amb 41 diputats representants d'aquella àmplia coalició que liderava igualment la Lliga..., tots aquests acompliments de la política catalana moderada només podien ser explicats mitjançant el desenvolupament d'un pertinaç ideari que procurés travar ben forts els lligams entre catalans en un discurs, el dels homes de la Lliga, que naixia amb voluntat interclassista.

### El paper fonamental de la cultura

La cultura —la lluita per la cultura— esdevé l'element clau de tot aquest projecte; ella —quan ja ha passat el temps a Europa del gran liberalisme europeu i els seus hereus se les han d'haver amb la irrupció dels nous moviments de masses— serà el punt fort de la intervenció política d'una minoria precisament liberal, nacional i conservadora amb voluntat de poder i que si, per una banda, es mostra solvent en la crítica de l'anquilosi i el caciquisme tronat de la monarquia restaurada, per l'altra —i aquí ja ho té molt més difícil— ha d'inventar una doctrina que conjuri tant el radicalisme populista dels republicans seguidors de Lerroux, com també el socialisme en les seves vessants sindical i d'organització obrera, situat encara al marge de la participació en el joc polític.

És per això que el noucentisme comença sent una opció de culturització dictada per part d'una minoria que es presenta amb voluntat de protagonisme polític, de fer coses des de les institucions públiques. El mateix Enric Prat de la Riba deixa establert a *Nacionalitat Catalana* (1906) que el desvetllament de Catalunya ha de començar per ser una eclosió cultural i moral, i també aquest és el *leitmotiv*, dos anys abans, dels primers textos programàtics d'Eugeni d'Ors<sup>1</sup> a les pàgines de la revista *El Poble Català*:

Catalunya està cridada a realitzar la gran síntesi de la cultura moderna, disgregada avui, entre temptatives diverses i contradictòries...

Catalunya si vol progressar ha de donar el gran salt i passar

el període d'intuïció i de sentiment al període intel·lectual i conscient

I als intel·lectuals i artistes els pertoca una gran responsabilitat en la construcció de la societat futura que, des de primeries de segle, s'albira per a la Catalunya nova.

L'ideal de culturització no era, però, una consigna nova; aquest havia estat també el lema defensat pels joves modernistes una dècada abans que Ors i Prat

1. Textos d'Eugeni d'Ors citats per CASTELLANOS, J. *Intel·lectuals: cultura i poder*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1998.

de la Riba comencessin a emprendre la campanya programàtica entorn de la necessària renovació espiritual del nostre poble.

Com molts estudis referents al modernisme han demostrat, entre aquest moviment i el noucentisme no es produeix ni de bon tros la solució de la continuïtat que els mateixos definidors del noucentisme haurien desitjat i que és el fonament de bona part de la seva filosofia. Si, al llarg de la dècada dels anys noranta, és veritat que el modernisme s'havia anat identificant —sobretot en els vessants literari i plàstic— amb posicions decadentistes, esteticistes i d'afirmació individualista, també és cert que arribats a 1898, s'observa una reacció de molts intel·lectuals compromesos amb la causa modernista contra aquelles tendències disgregants que amenacen d'enderrocar els postulats primers del moviment de regeneració social i cultural que el modernisme havia representat. La revista *El Poble Català*, fundada el 1904 amb motiu de l'escissió en el si de la Lliga Regionalista dels republicans i dels nacionalistes d'esquerra, tots ells descontents amb el possibilisme d'aquell partit, serà la plataforma del sector crític del modernisme, preocupat per la recuperació del sentit moral col·lectiu que es troba implícit en l'activitat cultural seriosa —com a crítica al decorativisme fàcil i purament mercantilista en què ha degenerat l'*art nouveau*—, amant a ressaltar l'exemplaritat i la capacitat de guiatge que encara pot ser capaç d'exercir l'artista, o en teoritzar sobre la importància que pot tenir la recuperació dels models clàssics en el pensament i en les formes artístiques de cara a l'educació dels ciutadans en els valors de col·laboració i convivència.

El pas d'Ors des de les pàgines d'*El Poble Català*, tot just quan aquesta revista es convertia en diari, a *La Veu de Catalunya*, on serà el responsable des de 1906 i fins a 1920 d'una columna periodística permanent: el *Glosari* significarà, però, la data de naixement oficial del *noucentisme*. A través d'aquestes pàgines de *La Veu*, Eugeni d'Ors va destil·lant un estat d'opinió que amb el temps fascinarà un nombre d'incondicionals lectors entre els quals s'hi trobaran els joves músics nascuts a les darreries de segle. Encarant els temes més diversos —des d'una conversa informal mantinguda entre l'autor amb la clavecinista Wanda Landowska, en els Jardins de Boulogne de París, fins al comentari a declaracions fetes per polítics o l'assistència a l'estrena d'una representació teatral—, l'encert d'Ors, com ha subratllat Josep Murgada<sup>2</sup>, consisteix a haver sabut propugnar de manera insistent i reiterada els valors configuradors de la societat burgesa: racionalisme, pragmatisme, utilitarisme, eficiència, laboriositat, ordre, civisme, contenció dels instints, participació activa en la cosa pública, etc., embolcallats tots ells amb un discurs amb pretensions d'objectivitat on el glossador només sembla limitar-se, amb absoluta objectivitat i sense aparent filtre ideològic o de *parti pris*, a aixecar acta notarial del que veu i escolta al seu voltant, d'allò que Ors anomenava les «palpitacions del temps».

2. MURGADAS, J. «Eugeni d'Ors: verbalitzador del noucentisme». Dins: *El Noucentisme: Cicle de conferències fetes a la Institució Cultural del CIC de Terrassa. Curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.

Ser noucentista i ser receptiu a les «palpitacions» que el nou segle ha introduït en els costums, en els gestos, en els gustos i el pensament dels homes i dels pobles, constituïran al principi formes de comportament sinònimes. Deixar el vuit-cents enrere vol dir abandonar un període tèrbol i desastrós de la història no solament de Catalunya sinó de tot Europa; vol dir superar l'estadi de l'individualisme i la tirania del sentimentalisme romàntics per abraçar una nova forma de civilització que, ara, sí que tot just s'albira.

La confrontació crítica modernisme-noucentisme constituirà per a Ors i per a la intel·lectualitat orgànica propera a la Lliga una qüestió teòrica del màxim interès per ser desenvolupada, perquè és inventant-se un enemic com en ocasions és possible una victòria. La crítica feta des de dins del modernisme i compartida per nacionalistes d'esquerra i republicans, tots ells aplegats en la plataforma d'*El Poble Català*; les severes admonicions que «modernistes» com Gabriel Alomar o Jaume Brossa o el jove Eugeni d'Ors fan a les derivacions decorativistes o a l'individualisme bohemí de l'art català finisecular, des d'ara es convertiran en un atac generalitzat al «modernisme» com a moviment definitivament pertanyent al passat, ja sigui en el seu vessant més esteticista, ja sigui en la forma d'un regeneracionisme intel·lectual reticent al pragmatisme polític.

Així i a mesura que l'ideari i el programa noucentista es va definint, es van accentuant les manifestacions de distanciament respecte a la tradició immediata<sup>3</sup>. Un sistema de categoritzacions o de parelles de valors antitètics s'imposa: en un plat de la balança les categories negatives representatives del defallent modernisme, en l'altre, les positives que el noucentisme instaura a partir de la negació dialèctica dels anteriors. Les antinòmies ben aviat quedaran clarament formulades: localisme-imperialisme, boires septentrionals-claredat mediterrània, naturalisme-idealisme, música-arquitectura, sentimentalisme-intel·ligència, art per l'art-bellesa pública.

Ara bé, aquests conceptes no irrompen de manera simultània en el temps; no són manifestacions d'un ideari estètic creat de bell antuvi per Eugeni d'Ors en tota la seva totalitat i difós després sistemàticament i capítol a capítol, a través d'un mitjà extraordinàriament amplificador de qualsevol opinió com podien ser les pàgines d'un diari molt llegit a l'època. El noucentisme no va ser mai, en aquest sentit, una doctrina tancada sinó que es va fent a si mateixa en difondre's i anar prenent cos, mitjançant una sèrie de tempteigs de respostes, sovint incertes, donades en moltes direccions. Els postulats oberts de base del *Glosari*, que no tenen altre fil conductor moltes vegades que el llenguatge suggerent, plàstic, i l'expressió intel·ligent amb què es diu allò que es diu —cercant un seguit de complicitats tàcites amb el lector—, expliquen precisament que el degoteig silenciós però perseverant de les propostes noucentistes posseeix una capacitat de filtració en les sensibilitats del ciutadà més o menys culte, absolutament inèdita fins a aquell moment.

3. PERAN, M.; SUÁREZ, A.; VIDAL, M. «La prefiguració d'un projecte. Modernisme i noucentisme». Dins: *El noucentisme. Un projecte de modernitat. Exposició 22 desembre 1994/12 març 1995*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1994.

## El noucentisme musical en el *Glosari*

Convé deixar ben establert que així com fóra un error identificar com a «modernista» tot el que succeí de més important en el món de la música entre 1891 —data de la fundació de la Societat Catalana de Concerts— i el 1908 —inauguració del Palau de la Música Catalana—, perquè només una petita part del que s'esdevingué va participar en sentit estricte en la praxi concreta o de les connotacions estètiques que implicava aquell terme: culte enfervorit per Wagner, antiitalianisme, identificació d'unes mateixes arrels comunes entre llengua materna i música tradicional, científisme, etc., no és del tot incorrecte, en canvi, considerar que tot el que mereix ser recordat musicalment a Catalunya entre 1910-1913 —que correspon a la fundació successiva d'entitats emblemàtiques en la música d'aquella època com l'Orquestra Simfònica de Barcelona (1910), el Quartet Renaixement (1912), l'Associació de Música «da Camera» (1913)— fins a l'esclat de la Guerra Civil el 1936, pot, d'alguna manera, encabir-se en el qualificatiu més inclusiu de «noucentisme».

I tot això, malgrat que no es doni una clara coincidència entre els artistes que van anar sent investits de «noucentistes» en aquell moment i el context en què Eugeni d'Ors va encunyar aquest nom tot aplicant-lo a músics coetanis que semblaven reunir les virtuts requerides, i als compositors als qui el judici posterior de la història ha concedit el títol de «noucentistes» de ple dret.

Planen per damunt de la filiació estètica components d'ordre més general que van actuar com a aglutinants. Per exemple, l'època del «noucentisme» assisteix al canvi de rang social del músic que d'artesà lligat a l'estricta domini dels requeriments tècnics i manuals del seu ofici i amb l'herència, encara recent, de vinculació menestral a les capelles parroquials o d'instrumentista «a bolo» en agrupacions sempre efímeres, dedicades a subministrar música per al teatre, ara tot just comença a despuntar com a persona culta, capaç de compaginar l'instrument o la composició amb un interès general pel saber i propens a la reflexió crítica sobre la pròpia activitat. El paper social encara intel·lectualment relegat dels músics explicaria si no el desinterès almenys sí l'atenció secundària que Eugeni d'Ors va prestar a l'activitat musical, quan darrere de l'obra bella no s'hi trobava igualment un artista mundà i intel·ligent. (Potser aquesta actitud elitista en relació als compositors és la que va fer decidir-lo a elegir Jaume Pahissa —el primer prototip a casa nostra del músic intel·lectual—, artista del «nou-cents»; és ell qui, en realitat, enceta la llarga galeria d'artistes condecorats amb aquella medalla que Xènius gentilment va anar atorgant des del *Glossari*.

Ara bé, quins elements trobem en les *gloses* que serveixin per prefigurar la noció de noucentisme pel que fa a la creació musical?

En primer lloc, quan a penes feia vint dies de l'inici de la col·laboració regular en el diari *La Veu de Catalunya*, el 19 de gener de 1906, Eugeni d'Ors promulga el primer, i potser també el més important, dels postulats estètics del noucentisme: la vindicació mediterrània de la nostra autèntica cultura. La necessitat que té l'home del nou-cents de posar-se a redós del Mediterrani no vol dir per a Ors abraçar una nova estètica i uns nous continguts substitutoris

d'aquells altres «modernistes» sòlidament instituïts però, a la vegada, obsolets i inservibles per fer front al repte de modernitat inaugurat pel nou segle. Mediterranisme, en el context del discurs orsià, significa la recuperació d'un estat d'esperit, d'una actitud que de forma essencial ens pertoca per tradició i pel fet d'estar situats on som, un poble a la vora del mar Mediterrani.

La glossa en què es fa, per primera vegada, professió de fe pública sobre el mediterranisme es titula «Empúries» i és una notícia prèvia a l'òpera del mateix nom *Emporium* d'Enric Morera (amb text d'Eduard Marquina), que el dia següent havia d'estrenar-se al Gran Teatre del Liceu de la mà de la potent Associació Wagneriana. És una nota breu, però eloqüent per si mateixa pel que té de posicionament crític devers els acòlits wagnerians.

... Pare Mediterrani, mar nostre! Si ara tota la vostra ànima se'ns anés a revelar en música ¡Quin moment!... i de vegades penso que tot el sentit ideal d'una gesta redemptora de Catalunya podria reduir-se avui a “descobrir el Mediterrani”. Descobrir el que hi ha de mediterrani en nosaltres, i afirmar-ho de cara al món i expandir-ho en obra imperial, entre els homes. No m'atreveixo a esperar-lo de l'obra d'ara... Però és difícil que'ls nostres artistes d'avuy col·laborin a una aytal gesta. Una pila d'influències, una pila de fatalitats s'hi oposen. Potser no'n sé cap d'ells que, davant de qualsevol conflicte en que espiritualment se sentin contraposats al Mediterrani y sos enemichs, no senti forta inclinació de natura a prendre la part del bárbre<sup>4</sup>.

Amb les «influències funestes» i la «pila de fatalitats», Ors s'està referint al conjunt d'influències foranes i d'ingerències anecdòtiques de què pateix l'art català del moment per haver-se lliurat precipitadament a la reproducció mimitica de les formes de ser dels pobles septentrionals.

El mateix Ors, un any abans, escrivint encara a *El Poble Català* ja havia prefigurat el somni d'un retrobament amb la nostra tradició genuïna, després del llarg període d'alienació romàntica. Ja llavors havia pensat en la conveniència de fer alçar a Tossa un auditori musical,

Un Bayreuth antibayreuthià, temple consagrat a la futura mediterranisació de la música<sup>5</sup>.

Però no és aquest el moment de resseguir les causes d'aquesta posició que, de totes maneres, coincideix amb un ampli moviment de recuperació de la consciència de la tradició greco-llatina i de rebuig del «pessimisme», l'«obscuritat» i la «malenconia» propis del romanticisme germànic que té com a epicentre l'*École Romane Française*<sup>6</sup>, fundada el 1891 i dirigida pel poeta grec de

4. ORS, E. d'. *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*. Barcelona: Editorial Selecta, 1950.
5. Citat a VALLCORBA PLANA, J. *Noucentisme, mediterranisme, classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
6. Jaume Vallcorba en l'obra citada més amunt analitza les influències de Jean Móreas i de Charles Maurras en els escrits fundacionals del noucentisme d'Eugeni d'Ors, així com les coincidències dels principis de l'*École Romane* amb la pràctica d'artistes catalans com Joaquim Torres García o Josep M. Junoy.

naixement però d'expressió francesa Jean Móreas, el mateix poeta que cinc anys abans havia publicat a *Le Figaro* el manifest del simbolisme. Pensi's tan sols en la importància que les noves formulacions arquitecturals i de defensa de l'estructura sòlida de l'obra d'art, que preconitza en el terreny de la literatura l'*École Romane*, podran tenir en el Debussy de començament de segle, del músic que ha deixat enrere l'èxit del simbolisme de *Pélleas et Mélisande* i que, tan sols dos anys abans que Ors comenci el *Glosari*, adopta procediments de construcció molt més rigorosos en els tres «esbossos simfònics» que integren *La mer*. Desconec el tipus d'influència que el meridionalisme literari va poder exercir en un artista de la complexitat de Debussy, però sí que és inqüestionable la relació mantinguda entre l'*École Romane*, a través de l'escriptor Charles Maurras, i artistes del Midi com l'escultor rossellonès Arístides Maillol o el músic occità Déodat de Séverac, qui, per exemple, defensa el retorn als orígens mediterranis de la música, objectiu per al qual havia de ser de molta utilitat la creació d'escoles musicals «regionalistes», que haurien de basar el seu ensenyament en el tresor de la cançó popular.

El cas és que, com deïem, la primera afirmació incontestable d'estètica noucentista s'esmuny entre les línies d'una glossa dedicada a l'anunci de l'estrena musical d'una obra «modernista», i té l'aparença d'un missatge tancat dins una ampolla i adreçat a còmplices anònims que com Ors pensen, sense gosar dir-ho en veu alta, que la solució per al teatre líric i la música en general ha de venir d'alguna altra banda que no sigui Wagner. Tingui's en compte que la primera dècada senyala la carrera ascendent de l'Associació Wagneriana a Barcelona, carrera que culminarà amb l'estrena al Liceu, primer de *La Tétralogia* (1910) i, després, de *Parçifal* (1913).

Però no massa dies després, Ors publica una altra *glosa*<sup>7</sup>, aquesta vegada en positiu, per saludar l'ingrés del compositor Jaume Pahissa, amic i condeixeble d'Ors a les aules de batxillerat que ocupaven aleshores una part de les dependències de la Universitat de Barcelona, al nou retaule d'artistes del «nou-cents», que precisament amb en Pahissa s'inaugura. I per què Ors elegeix aquest músic més enllà dels vincles d'amistat que els unia? Certament, no crec que es tinguessin massa en compte consideracions d'índole exclusivament musical i estilístiques, ja que la música de Pahissa en aquells moments —i més endavant també— i deixant de banda l'expectació que va saber suscitar en qualitat d'obra d'un *enfant terrible* a qui res no semblava estar-li vedat i que s'atrevia amb qualsevol cosa —en cap moment no representava una alternativa al wagnerisme triomfant a Barcelona, sinó més aviat tot el contrari—. Què li crida, doncs, a Ors l'atenció d'aquest músic de vint-i-sis anys, encaparrat a escriure obres de gran format simfònic sense precedent, ni en l'ambient concertístic barceloní ni en la mateixa experiència professional del músic feta a corre-cuita a base d'autodidactisme i de les lliçons que li va impartir Enric Morera, precisament l'apòstol del «modernisme»?

En Pahissa —el Pahissa dels mosaics simfònics *El Combat* (1900) o *En les costes mediterrànies* (1904)—, Ors hi veu simplement el compositor transgres-

7. ORS, Eugeni d'. *op. cit.*

sor, més en la seva persona i el seu tarannà que en la seva música, de la tradició jocfloralasca, orfeonista o capellista que encara marcava la pauta de l'ambient musical barceloní en aquells moments d'una tradició que, mitificada, l'Orfeo Català convertirà en culte i que per ser preservat allotjarà en un temple dedicat a la música. Contràriament, Pahissa representa la cara del progrés i la reacció «imperialista» en contra del nacionalisme localista. Recordem que imperialisme i nacionalisme són per a l'escriptor termes antitètics que signifiquen respectivament obertura, voluntat civilitzadora d'un poble que no es resigna a sobreviure sinó que vol projectar-se en els altres, i replegament, acceptació tàcita que els altres són més forts i, per tant, l'única aspiració és que et respectin. La posició d'Ors, identificada amb l'actitud imperialista i civilista —només és a partir de la sinergia que la ciutat concentra que es pot emprendre una tasca imperialista— és la que es troba darrere de la il·lusió del projecte polític de la Lliga, i és en aquest sentit que Ors arribarà a convertir-se en ideòleg del grup conservador.

En aquest context, Pahissa és per a Ors el músic que ha seguit les lleis del canvi que el traspassa de la centúria imposava. I l'ha fet en dos aspectes que passaran a ser altres atributs fonamentals del noucentisme:

...Vet aquí un músic que procedeix de l'estudi detingut i apassionat de les matemàtiques, i que ha estat (...) en episodis d'inquieta vida, estudiant d'arquitectura, conferenciant de química, traductor de tragèdies, mestre de dibuix, actor, poeta...

però també:

Era un artista *antiregional*. Sa música, com els seus versos, com tot son art, com tot son viure, resultaven en sos motius com en sa emoció i norma, nets de color local. Res no devien a la inspiració pintoresca, aspiraven a la universalitat de la Ciutat única...

«Intel·lectualisme», que vol dir predomini de la ideació en el procés artístic per damunt de la inèrcia repetitiva pròpia de l'artesà —Pahissa és un compositor «intel·lectual» de formació universitària—, i, en estreta vinculació amb això, «universalisme», que en música significa superació de l'estretor asfixiant del folklorisme i de la desgastada equivalència romàntica cultura-terra —Pahissa era un compositor «universal» agosarat en el cultiu de les grans formes simfòniques i teatrals —aviat es convertiria en pràcticament l'únic compositor català viu d'accés afranquit al Liceu<sup>8</sup>— i no arrecerat temorencament darrere la flor humil de la cançó, la sardana o, a tot estirar, la il·lustració escènica. Només que en aquest últim paràgraf de la *glosa*,

Però avui, aquest Pahissa, el sorprenent, ha fet *La presó de Lleida*

8. AVIÑOÀ, X. *Jaume Pahissa. Un estudi biogràfic i crític*. Biblioteca de Catalunya. Unitat Bibliogràfica. Secció Música, 1996.

Ors utilitza el verb en passat amb posat admonitori, com una recriminació feta pel crític davant del perill de recaiguda «modernista» del músic per l'estrena de *La presó de Lleida* al Teatre Principal, dins la primera de les temporades d'Espectacles-Audicions organitzats pel pintor Lluís Graner, en les quals la producció de glosses músico-teatrals desenvolupades a partir de rondalles i cançons tradicionals catalanes va ocupar una part considerable de la programació. I això no obstant, *La presó de Lleida* de Pahissa va constituir un dels èxits més sonats del teatre català d'aquell moment si tenim en compte les 126 representacions comptabilitzades d'aquella obra tan poc «noucentista».

En la mateixa línia de crítica al localisme que observem a la primera de les edreces «noucentistes» a artistes, Ors publica un any després, el 1907, una altra *glosa*<sup>9</sup> amb motiu de la notícia de la mort del compositor noruec Edvard Grieg, esdevinguda feia pocs dies, el 4 de setembre d'aquell any; aquesta *glosa* havia de motivar la resposta airada del gelós ca Cerber de les essències musicals nacionals. A la *glosa* Grieg era només un pretext per remoure el llot de fons de l'assumepte:

...Ahir el *glosador* va sentir cantar *L'Emigrant* (...) i en sentir-lo, ahir, va ser impressió depriment. —Per què, es diria, per què, podria tenir valor nacional entre nosaltres aquesta melancònia covarda, enyoradora, gallega?—. En un poble que fa eleccions i les guanya ¿Què va a fer-hi aquesta sabor d'esclavitud?. —Prou, prou d'aquesta feblesa melodiosa!

Qui, es pregunta Ors, serà però el músic que ens pot redimir de la feblesa?, i continua:

...El mestre que entre nosaltres sigui verament popular. El qui —arbitràriament, imperialment, napoleònicament— arribi al fons de l'ànima popular. El fons de l'ànima popular no és cosa pintoresca sinó eterna... El fons de l'ànima popular no és malenconia, sinó energia. El fons de l'ànima popular no és enyorança, sinó calenta i personal cobdícia d'un més enllà. (...) —Preguem a Déu que tot poble enèrgic trobi en Grieg, en el ver Grieg, son patró. I el fals Grieg, el de les febleses locals, prou farà si es queden amb ell els pobles eternament malaventurats, les Irlandes, les Polònies i aquelles altres Armènia, Romania, etc., que un enginyós amic meu de París incloïa en la classe vaga i general de «pobles que es masacren».

La resposta de Lluís Millet, interiorment apassionada però a la vegada sufocada per l'obediència a les regles de la cortesia, que serà la gran novetat de la polèmica noucentista en relació amb les franques etzibades verbals que es propinaven els vuitcentistes en matèria de gustos musicals; la resposta, dèiem, no es va fer esperar, ja que el 17 de setembre<sup>10</sup>, a les mateixes pàgines de *La Veu de Catalunya*, el fundador de l'Orfeó Català contestava les dèries imperialistes de Xènius:

9. ORS, Eugeni d'. *op. cit.*

10. ARTÍS I BENACH, PERE. *Lluís Millet vist per Lluís Millet*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1983.

Oh, tu, Glossador, que saps tantes coses, que ens dones lleis a desdir, que saltes de la més alta metafísica a les foteses dels bagatges de viatge; que ens anuncies el regne de l'Imperi ben amablement; que, amb el teu ben dir, ens fas empassar moltes coses seriosament...! Aguarda't una mica les ganes de legislar en música entre nosaltres; mira que ja en tenim prou, d'intel·lectes que ens *estimen* i ens *eduquen*. (...) Fes un esforç perquè ton amable imperialisme heroic s'abaixi a compadir el jovent artista que va esverat amb les orientacions contradictòries que clamen a son entorn. Aquest jovent s'ha de desensonyat amb les frescors de la cançó nova, nascuda de l'empelt de la tonada vella del poble; sense aquesta airejada ens haurien sortit Obiols moderns, amb vernís deslluït dels nous refinaments francesos o amb pesantor de carregada polifonia alemanya. Ara se sent en nostre ambient musical quelcom de jove, d'aire de primavera, de cosa seva; allò que quasi han perdut els mestres mundials d'avui dia, que senten recança de la innocència perduda i, adonant-se de nostre raconet de vida, ens saluden amb l'espècie d'enveja del vell en contemplar joventut sanita. (...) Però el jovent escolta tothom confiadament, i l'enlluerna tota novetat, tot el que li diuen que porta palpitations d'*art universal*. I el bon innocent és fàcil que anant d'arbitrarietat en arbitrarietat, es trobi a les fosques, ja que aquí, desgraciadament, no tenim la base d'una tradició no interrompuda de cultura musical que faci de llast a les ventades capritxoses, que mai no li manquen (...). Mira, Glossador, *L'Emigrant* té fonda, sincera malenconia (i això em sembla que no ha de saber-te greu, perquè qui no sap enyorar, no sap estimar; i, de l'estimar és cert que en surten les grans coses)...

Ors, ben lluny de voler entaular polèmica, decideix tancar el tema també amb posat irònic i assumint «socràticament» l'acusació de «corruptor de joves» que el músic li ha formulat, tot deixant a les mans de l'acusador-jutge ja sigui l'aplicació de la pena màxima de «beure's la cicutà» o bé una gentil declaració d'innocència, no sense precisar la diferència entre aquells pobles que només saben estimar la terra —i que són els de naturalesa feble i enyoradissos— d'aquells altres que anteposen l'amor al lloc nadiu la pertinença a una mateixa *koiné* cultural supranacional —els cridats, en definitiva (els pobles anglosaxons en són un bon exemple) a dominar la història i ser capdavaners del progrés, l'energia dels quals no deixa espai per a cap mena d'expansió carrinclona de nostàlgia romàntica.

En l'enfilall de les primeres *gloses* quedaven definits alguns dels atributs del que hauria de ser un noucentisme musical: *mediterranisme* d'inspiració, *intel·lectualisme* de concepció i *antilocalisme* d'intenció. Faltaria, però, un altre element que és el sentit de la *tradició*, el retrobament amb uns procediments estilístics fonamentalment setcentistes barrocs que la cridòria romàntica va menystenir, però que, en canvi, conformen els autèntics pilars en els quals recolza el domini de qualsevol dels bells oficis, i, consegüentment, el secret de l'«obra ben feta», —ideal el de l'«obra ben feta» d'un encís nostàlgic i amb ressonàncies sentimentals extraordinàries per a una burgesia que ha anat deixant d'envoltar-se d'objectes elaborats amb les mans—. De la mateixa manera que el noucentisme recuperarà tècniques tradicionals barroques en la decoració i l'estampació: l'esgrafiament, la rajola o el gravat al boix en serien exemples, Ors vol per a la música la reinstauració en el període anterior a la irrupció de l'expres-

sionisme romàntic. En aquest sentit, Ors anticipa una concepció estètica musical —els *neoclassicismes*— que justificarà una bona part de la praxis compositiu europea en els anys d'entreguerres.

Concretament, en una *glosa* de 1907<sup>11</sup>, dedicada a festejar l'ingrés de Cristòfor Taltabull a la llista de compositors noucentistes —és el segon després que l'any anterior fos Pahissa el primer a inaugurar-la—, llegim,

...Però alguna cosa hi ha certament en aquest artista tan jove, que ens duu flaires prestigioses d'antiguitat (...) Per aquest vell perfum que duu, en Cristòfor Taltabull és noucentista. Perquè una de les coses que donen més valor ideal al nostre moment, és que no pretenem, amb insolència americana, un començar. Sinó que aspirem a continuar alguna cosa, ja definitivament integrada a l'esperit dels homes, i que la barbàrie romàntica ha interromput per unes quantes generacions: l'humanisme.

El que li reclama l'interès en Taltabull és la sobrietat de la persona, la nuesa del lloc que li serveix d'estudi —la descripció del qual esdevé el vertader centre d'interès de l'article— i l'erudició musicològica d'aquest jove deixeble de Felip Pedrell i de Max Reger a Munic, i que és coneixedor profund de la polifonia barroca.

I amb la substantivació de la mestria, la valoració del domini de l'ofici, que té com a resultat la creació d'un objecte autònom, capaç d'explicar-se a si mateix per les lleis formals de la seva mateixa estructura, no resulta estranya la predilecció d'Eugeni d'Ors per aquells intèrprets que s'han dedicat a redescobrir la bellesa escarida, objectiva, dels repertoris dels segles XVII i XVIII, d'aquelles músiques més adreçades a la intel·ligència que no pas al sentiment. És així com Wanda Landowska, la clavecinista precursora de la interpretació històrica amb instruments d'època, pot simbolitzar als ulls d'Ors aquella aliança entre passat i modernitat que el nou-cents ha de perseguir. A la *glosa* titulada *Reflexions sobre l'art de Wanda Landowska*<sup>12</sup>, Ors recrea una conversa —no sabem si real o imaginada— mantinguda entre l'artista i ell en l'escenari idíl·lic del *Jardin de Boulogne* de París.

...Però quan Vanda Landowska toca el clavecí la multiplicitat es redueix a la unitat, amb una meravellosa claredat. Significa el seu art com una divina exaltació del seny. (...) Per això els seus autors, no ja afavorits sinó exclusius, són els mestres del VXII i XVIII, els doctors de la Raó feta música... Ja els coneixíem. Però Vanda, la clara, restaurant el clavecí, els ha purificats de tot residu del modernisme, de les interpretacions habituals, de tota descripció, de tot sentiment. «El sentiment? —deia a Xènius, Vanda Landowska—. Jo odio el sentiment.

I per acabar amb la sèrie de conceptes del mostrar noucentista, no hem d'oblidar la dimensió *educativa* que posseeix la música, la seva capacitat per vestir d'ordre i d'harmonia les relacions humanes. Des de sempre, les societats

11. ORS, Eugeni d'. *op. cit.*

12. ORS, Eugeni d'. *op. cit.*

que s'han volgut veure a si mateixes com a plenament institucionalitzades han desenvolupat un discurs platonitzant sobre la música. La pràctica o l'escolta musical introdueix una forma de relació ideal susceptible de resoldre, o, fins i tot negar, les situacions reals conflictives. I en el pensament social intencionadament adreçat a superar les diferències entre classes socials en la vertebració d'una Catalunya orgànica, la música i sobretot la formació musical a les escoles havia de jugar, doncs, un paper de primer ordre. Sobre la tradició de pedagogia claveriana i sobre la florida d'associacions corals que en qualitat d'hereves tardanes de la Renaixença esclaten ara amb tota la seva força durant la primera dècada del segle XX, Ors valorarà extraordinàriament, ja al 1908, la tasca d'un revolucionari en matèria d'ensenyament musical com és Joan Llongueres, —orsíà convençut i *Glossador*<sup>13</sup>, a imitació del mestre, de la vida cultural a Terrassa— però també divulgador de la pedagogia del ritme de Jaques-Dalcroze a Catalunya, quan aquesta metodologia a penes era encara coneguda fora del cercle immediat de l'activitat del cèlebre professor del Conservatori de Música de Ginebra. I és que el camí que porti a la introducció de l'ensenyament de la música a les escoles de règim general haurà de passar —ja sigui per acceptar-lo o per rebatre'l— per Joan Llongueres, l'home que és:

... un essencial director de cor. El seu cor és tot un poble i ses gents, i ses cases i ses fàbriques, ses escoles i sos periòdics, i sa infantesa, i tota la seva guarnició d'homes i de fruits. Ell, al bell mig, en guia el cant.

En aquesta imatge vertiginosa d'optimisme el cant col·lectiu ha deixat de ser la celebració recollida, transcendent, de seriosa unció ritual d'afirmació patriòtica. El cant aquí no és comunió o expansió de l'ànima, restringida a una trobada de cors els dies de festa. El cant ara s'identifica i marca el ritme del neguit i el dinamisme propis de la vida urbana en una populosa ciutat industrial com és Terrassa, la ciutat en la qual Llongueres duia a terme la seva acció didàctica. I en aquest sentit, la funció del cant ha de ser més quotidiana que no pas commemorativa; la seva missió serà més eficaç quan en lloc de fer remoure de tant en tant el sentit patriòtic, es converteixi en instrument habitual d'educació dels infants, d'aquells nens retratats idealment per Joaquim Sunyer, Feliu Elies o Josep Obiols, tots ells assenyats i que amb la mateixa aplicació i sentit de la responsabilitat estudien o juguen en espera de fer-se grans per acabar de fer realitat el somni del noucents.

### La música en el nou-cents

Ors no va ser músic, tot i que sabem que va fer estudis musicals a més de posseir una més que notable habilitat pel dibuix; de tota manera, però, les opinions que sobre música va anar destil·lant goteta a goteta, a través de les pàgines de

13. LLONGUERAS, J. («CHIRON»). *Ínfimes cròniques d'alta civilitat*. Barcelona: Alvar Verdaguer, llibreter, 1911.

*La Veu* van exercir, com dèiem, una acció filtrant en el públic lector més profunda pel fet que aquelles maneres de pensar eren administrades a petites dosis i deixant entre elles el temps prudent necessari perquè la proposta fos assimilada i contestada.

El gran encert del pensador i esteta va ser no imposar «imperialment» una concepció determinada, sinó anar fent forat i mai frontalment —almenys pel que fa a la música— en el conjunt de veritats representades per la identitat de l'equació música-llengua-cultura-nació expressades pel grup de grans mestres que Manuel Valls anomena «Generació de 1908»<sup>14</sup>, establint de forma convencional per designar-los la data simbòlica de la inauguració del Palau de la Música Catalana. Aquesta generació es trobava aleshores en plena maduresa vital i professional, i ocupava els principals càrrecs de responsabilitat en el panorama musical barceloní. Començant per Antoni Nicolau, pioner en la introducció del gran repertori simfònic clàssic i romàntic a Catalunya, a través primer de la Societat Catalana de Concerts i, a final de segle, de la temporada que ell mateix va organitzar (*Els Concerts Nicolau*). Ara, Antoni Nicolau assumia el càrrec de director de l'Escola Municipal de Música de Barcelona, institució que va governar fins al 1930 i a la qual va infondre canvis substancials, ja que de simple pedrera per al subministrament d'instrumentistes de vent per a la Banda, l'Escola es va convertir en aquesta època en centre d'estudis superiors amb una dedicació molt especial als instruments de corda, al piano i a les matèries teòriques. Lluís Millet, per la seva banda, a més de la seva labor infatigable al capdavant de l'Orfeó Català, erigeix el Palau de la Música Catalana; hi organitza temporades simfonicocorals i, a més, sap convertir el nou edifici i les activitats de l'Orfeó en centre dinamitzador de cultura musical —nucli dinamitzador, però amb unes consignes ideològiques ben precises que de la mateixa manera que incentivaven podien ser utilitzades per frenar o silenciar el que no interessava—, mitjançant tota una sèrie d'iniciatives decisives en el procés de normalització musical de la ciutat: creació de *La Revista Musical Catalana* (primera publicació periòdica especialitzada en música que ha gaudit de regularitat al nostre país), la instauració de la Festa de la Música Catalana o la promoció de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

Un lloc no menys important en aquests primers anys de segle l'ocupava Joan Lamote de Grignon, personalitat emprenedora i progressista en el seu triple vessant de compositor, educador i director fundador de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i director titular de la Banda Municipal de Barcelona<sup>15</sup>; de la mateixa manera que trobem també un Enric Morera compromès en diferents aventures a favor de la consecució d'un teatre d'òpera catalana (l'empresa del Teatre Líric o la participació del músic en les temporades organitzades per Lluís Graner) i sotsdirector de l'Escola Municipal.

14. VALLS, M. *La música catalana contemporània. Visió de conjunt*. Barcelona: Editorial Selecta, 1960.

15. BONASTRE I BERTRAN, F. *Joan Lamote de Grignon (1872-1949). Biografia crítica*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1998.

La supremacia indiscutible d'aquestes personalitats senyeres —a les quals ben aviat s'hauria d'afegir Pau Casals, director de l'Orquestra per ell creada— en l'activitat musical catalana durant les tres primeres dècades d'aquest segle, és a dir, al llarg de tot el període que anomenem noucentista, deixarà sense controvèrsia possible la seva gestió; no es repetirà ara aquella confrontació dels joves «modernistes», que aglutinats al voltant de la revista *L'Avenç* lluitaven amb esperit innovador per introduir a Catalunya les avantguardes europees del pensament, les ciències i les arts. La confrontació generacional deixa de tenir sentit, perquè és aquell grup de músics amb edats compreses entre els quaranta i cinquanta anys els qui estan duent a terme la transformació musical del país; són ells, Pau Casals, Joan Lamote, Lluís Millet o el mateix Enric Morera els qui, des de les intuïcions públiques o privades, han remogut a fons els costums i la cultura musical en haver obert de veritat les portes del nostre país, i haver creat les estructures mínimes per fer de Catalunya, i en especial de Barcelona, fita obligada en les gires dels grans intèrprets, en la visita de compositors, com també el punt d'arribada dels més variats gèneres musicals. En una paraula, aquells mestres estaven complint amb la seva tasca de compromís institucional i d'acció educativa civil, un dels principals punts programàtics del noucentisme; res no se'ls podia retreure en aquest sentit, sinó que, ben contràriament, eren mereixedors del màxim respecte. Així, mai no van ser blanc de les crítiques d'Eugeni d'Ors, com tampoc no ho van ser de les joves promocions, desvetllades musicalment per l'estímul del seu treball pacient de normalització en tots els àmbits. Els joves músics noucentistes van poder escoltar i mantenir-se informats de la nova música que es feia arreu, gràcies als intèrprets i les obres que l'Orquestra Simfònica de Barcelona o l'Orquestra Pau Casals els duïa; van poder publicar les seves opinions i exercir la crítica gràcies als espais que tant les publicacions diàries com periòdiques, *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat*, *La Revista Musical Catalana*, *Mirador*, *Fulls Musicals*, etc., ara els començaven a reservar de forma regular; van poder, en fi, veure les seves composicions estrenades gràcies a l'imperatiu —per motius patriòtics o culturals— de difusió de la música catalana que aquells mestres privadament —i sense cap mena de suport públic— s'havien proposat.

Aquestes circumstàncies situen, doncs, el noucentisme musical en un marc diferent al del noucentisme literari, plàstic o arquitectònic, terrenys aquests on sembla donar-se més consciència d'antinòmies estilístiques entre el que els joves artistes proposen i allò altre contra què s'enfronten. Que un poeta o un pintor s'allunyïn conscientment de la vaguetat simbolista per aturar ara la mirada complaguda en la bellesa corporal d'un objecte retallat sobre un fons marí de migdia poblat de veles blanques, o que un arquitecte s'inspiren en la funcionalitat de l'arquitectura popular com a revulsiu a la tirania exercida per l'arabesc decorativista en detriment de l'espai útil, són coses que s'entenen en virtut de la consolidació de la posició contrària, i en virtut, sobretot, d'una pràctica continuada poètica, pictòrica o arquitectònica que ens permeti pensar en una certa normalitat.

Però és que, en música, el modernisme amb prou feines va arribar a representar mai una opció estètica, perquè no es donaren encara unes condicions mínimes perquè això fos possible; més que una forma particular de concepció del treball creatiu, a Catalunya el modernisme, l'autèntic modernisme, va consistir a cimentar unes bases sobre el referent irrenunciable d'uns signes d'identitat nacional, perquè l'activitat musical, qualsevol mena d'activitat musical sota la perspectiva d'aquell referent irrenunciable, esdevingués finalment possible. Pensem que de pràctica continuada, fins aquell moment només n'hi havia hagut en dos gèneres: la música religiosa i la música escènica, en aquest cas de procedència italiana. Al «modernisme» devem una òpera axiomàtica, dins els paràmetres d'aquell moviment, com és *La fada*, amb música d'Enric Morera i llibret de Jaume Massó i Torrents; però no hem d'oblidar que és pels volts d'aquella estrena a Sitges, cèlebre però minoritària, que es podran escoltar a Barcelona, per primera vegada, i presentades de forma sistemàtica, les simfonies de Beethoven.

El lent procés vers la normalització musical tant en el vessant cultural com educatiu era la tasca que més peremptòriament s'imposava, i bona part del noucentisme consistirà —més enllà d'una opció del gust— a enllestir amb tota solvència aquell compromís d'*aggiornamento* de la cultura i l'educació musical a Catalunya.

És per això que no observem cap reacció violenta de «fills» contra «pares» en la posició dels músics nascuts durant els darrers anys del segle XIX, ni els motius emblemàtics del nou-cents serviren per confegir cap manifest d'una «Ars Nova» com a alternativa a l'envelliment de la música anterior. I és que no hi havia res contra el qual lluitar i molt en favor del qual col·laborar. L'essència del nou-cents en música és continuista en relació amb una tradició que tot just s'havia encetat deu o quinze anys abans i els mateixos suggeriments vagues i genèrics de modernització emesos per Eugeni d'Ors i llegits amb avidesa pels joves intèrprets i compositors no obligaven a massa més cosa que a ser receptiu, amb total llibertat d'interpretació personal, a les palpitations dels nous temps: es podia ser un músic *mediterrani*, *cosmopolita*, *intel·lectual*, *tradicional* —en el sentit d'antiromàntic— i posseir vocació *pedagògica*, sense que la satisfacció de tots o d'alguns d'aquests requeriments suposessin una decantació excessiva en una direccionalitat predeterminada. Així, la lluminosa extroversió de la música d'Eduard Toldrà —a la qual escau amb tota propietat l'atribut de «mediterrània»—, s'adiu amb l'intimisme urbà i humil de Frederic Mompou, amb l'experimentalisme de Robert Gerhard, amb l'antitranscendentalisme cocteaunià de Manuel Blancafort o amb el constructivisme abstracte de Ricard Lamote de Grignon. Tots ells, a la seva manera, van ser compositors noucentistes, perquè tots ells van ser receptius a les palpitations del temps, van veure's reflectits en alguna de les cares d'aquest prisma polifacètic de la plena actualitat que començava a marcar la mateixa hora a Europa que a casa nostra.

Aquesta compartició de valors culturals generals no va arribar-se, però, a traduir en la voluntat de configuració d'un grup; hem dit que no hi havia una causa comuna al voltant de la qual poder tancar files, i el fet que l'any 1931 —és

a dir, quan tots aquests músics ja han atès la maduresa creativa— la premsa llanci la notícia de la constitució del grup Compositors Independents de Catalunya (CIC), format per: Joan Gibert-Camins, Frederic Mompou, Manuel Blancafort, Ricard Lamote de Grignon, Robert Gerhard, Eduard Toldrà, Agustí Grau i Baltasar Samper, i el fet també que arribés a celebrar-se fins i tot un concert monogràfic amb obres dels vuit músics<sup>16</sup>, no passa de ser una circumstància anecdòtica que més aviat confirma l'absència real de lligams artístics, d'ofici, que esmentàvem.

La situació que el noucentisme planteja a la història de la música catalana és complexa, ja que si per una banda observem la inoperància de l'aplicació en aquest àmbit del sistema d'oposicions definit en el camp de les lletres o de les arts plàstiques —sistema d'oposicions que pressuposen tot un conjunt de valors consolidats a l'un i l'altre extrem de la balança, i això no és així pel que fa a la música—, per altra banda, també és cert que la simple lògica del continuisme del llarg procés que s'inicia els anys següents de l'Exposició Universal de 1888, amb la fundació de l'Orfeó Català, la Societat Catalana de Concerts, l'Associació Musical de Barcelona i la publicació del manifest *Por nuestra música*<sup>17</sup> de Felip Pedrell, no és suficient per si sola, a l'hora de justificar l'obra personalíssima d'alguns dels compositors esmentats, com també la d'altres que seria injust no citar; i estem pensant en el mateix Cristòfor Taltabull, Joaquim Serra, Josep M. Ruera o Antoni Català, entre d'altres.

L'estudi del noucentisme musical reclama de l'historiador l'adopció d'un criteri d'interdisciplinarietat, únicament des del qual es pot entendre la confluència en postulats clau manifestos o, moltes vegades, subliminalment compartits que no impedeixen, però, l'absoluta autonomia i independència de cadascuna de les propostes creatives. L'obertura del creador a la societat que l'envolta, i la relació osmòtica que entre l'un i l'altre es produeix i que es concreta en respostes personals tan diferents només s'explica des del grau de reconeixement i de prestigi que la societat atorga als compositors i, a la vegada, a la consolidació d'una consciència de valor del compositor en relació amb la seva obra. El noucentisme —salvant les distàncies—, aconsegueix establir al nostre país aquelles condicions que en països de cultura musical més avançada s'havien obtingut feia un segle, durant la segona generació romàntica. És el moviment que instaura plenament el concepte de contemporaneïtat en música, si entenem aquest concepte com a capacitat d'expressió personalitzada de l'artista —i també de percepció i descodificació individualitzada per part de l'oient— en un llenguatge que fins aleshores s'havia determinat i objectivat pel convencionalisme de la funció que s'esperava que acomplís. La música religio-

16. Aquest concert es va celebrar a la Sala Mozart de Barcelona, el 25 de juny de 1931, organitzat per l'Associació de Música «da Càmera» com a sessió de cloenda de la primera de les temporades «Audicions íntimes».

17. PEDRELL, F. *Por nuestra música*. Edició facsímil a cura de F. Bonastre. Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas». Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991.

sa, la música escènica, la música popular a càrrec d'una cobla a la plaça major i, fins i tot, la festa coral patriòtica dels Cors de Clavé, de Catalunya Nova o de l'Orfeó Català endreçaven les necessitats musicals del poble en estadis molt ben compartimentats: hi havia hagut una música per resar, una música per entretenir-se en el teatre o per ballar el dia de festa, i una música per esplaïar els anhels patriòtics. Ara, sense trastocar exteriorment massa les coses, respectant l'essencial de la tradició, tot s'imbrica, això no obstant, de forma més subtil, perquè el centre neuràlgic ha deixat de ser la funció i l'acomodació a ella de l'obra, per passar a ser l'artista l'artífex que fluïditzava les funcions i les fa mútuament transitables. Només m'agradaria que recordessin, a tall d'exemple, l'eixamplament expressiu que rep un gènere evidentment popular com és la sardana en mans dels músics del nou-cents. Sense perdre el seu sentit popular i la destinació originària a la dansa, s'hi apliquen, amb tot, procediments que la tracten com a refinada obra de cultura: només hem d'escoltar algunes sardanes de Joaquim Serra o d'Eduard Toldrà per confirmar el que diem. Però és més, un dels premis convocats per la Fundació Patxot i Llagustera a partir de 1920 és reservat «a les tres millors gloses de cançons o ballets populars catalans per a cobla empordanesa d'onze instruments», una iniciativa que ben aviat havia de fer seva la nova entitat El Foment de la Sardana en l'intent de desenvolupar les possibilitats expressives tant del gènere, la sardana, com de l'agrupació instrumental, la cobla, més enllà dels límits funcionals a què tradicionalment havien estat adscrites. La sardana lliure per a orquestra *Empúries*, com també el breu poema simfònic per a tres cobles, *La maledicció del comte Arnau*, ambdues obres d'Eduard Toldrà, són exponents clars d'aquest fenomen de dilatació d'un gènere i d'una formació populars per part d'un compositor, que es veu esperonat a fer-ho gràcies a una expectativa propícia de part del públic i de les entitats. I no molt diferent és l'actitud de Ricard Lamote de Grignon en el tractament que fa de la banda a la cantata *Joan de l'Os*; evidentment, hi compta, en aquest procés de dignificació de l'originària agrupació instrumental municipal purament protocol·lària, el treball desenvolupat pel seu pare Joan Lamote al capdavant de la Banda Municipal de Barcelona.

El sentit de la contemporaneïtat que inaugura l'obra de la generació de compositors noucentistes va ser possible per l'existència d'unes institucions, d'unes entitats, d'unes iniciatives, d'un públic aficionat, d'uns responsables en matèria cultural educativa, que per primer cop permeten la integració de Catalunya, i sobretot de Barcelona, en el mapa del comerç i de l'intercanvi musical internacional. L'Orquestra Simfònica de Barcelona —amb concerts per tot Catalunya— i l'Orquestra Pau Casals despleguen una extraordinària labor educativa del públic, d'igual manera que entitats com l'Associació de Música «da Camera» s'encarrega d'organitzar festivals i concerts que van permetre la presència a Barcelona —per interpretar i dirigir les seves obres— de personalitats de la talla de Béla Bartók, Manuel de Falla, Segei Prokofiev, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Anton Weber, Maurice Ravel, Benjamin Britten, entre d'altres. Però és que a més, en l'ordre educatiu, Joan Llongueres, a Terrassa funda i dirigeix l'Institut de Rítmica i Plàstica amb l'adopció del mè-

tode Dalcroze d'ensenyament de la música adreçat a tots els infants, un mètode que serà provat després a les aules dels Grups Escolars que crea entre 1920 i 1932 la Comissió de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona; això fins a l'elaboració i aprovació per part del Consell de l'Escola Nova Unificada de la Generalitat de Catalunya, el setembre de 1936, és a dir, en plena Guerra Civil, d'una sèrie de propostes encaminades a incloure l'ensenyament de la música en totes les escoles durant l'escolaritat general obligatòria...

El noucentisme musical s'ha d'entendre com el conjunt d'aquesta tupidíssima xarxa de relacions que l'activitat musical, cultural i civil va anar establint i consolidant entre la primera i la tercera dècada d'aquest segle en un procés de normalització sense precedents en la història de la música a Catalunya. I punts terminals —privilegiats si es vol, però punts entre d'altres— d'aquesta xarxa que es capil·lalaritza fins a atènyer els extrems més allunyats —temporades de concerts, crítica musical, la música a l'escola— són els compositors. En aquest context, l'important no és la consciència de grup sinó la posició de mútua dependència establerta biunívocament entre l'obra de cadascun d'ells i la col·lectivitat a la qual aquella obra anava dirigida. Aquest és el motiu del ric desplegament de diferents solucions creatives que sense excloure's van conviure sota l'aixopluc d'una teoria estètica que va ser Eugeni d'Ors el primer a escriure-la, però que, després, va ser tota una època que va acordar subscriure-la.