

La cançó a l'obra d'Apel·les Mestres

Cèsar Calmell i Piguillem

Universitat Autònoma de Barcelona

cesar.calmell@uab.cat

Resumen. *La «cançó» en la obra de Apel·les Mestres*

Estudio del repertorio de canciones de Apel·les Mestres (1854-1936), en relación con las ideas estéticas, sociales y musicales de su época. El autor analiza la rica personalidad de Mestres como poeta, dibujante y músico, y pone de manifiesto la opción naturalista del personaje objeto de su estudio, muy en consonancia con la estética de la segunda mitad del siglo XIX. Un apartado muy importante del artículo da a conocer su contacto con los mejores compositores (entre ellos, Pedrell, Granados, Millet, Vives, Granados...) y cantantes coetáneos (especialmente Conxita Badia, Mercè Plantada y Emili Vendrell), que formaron parte de su entorno artístico más inmediato. El artículo termina con una muy cuidada clasificación de la obra cancionística de Mestres.

Résumé. *«La cançó a l'obra d'Apel·les Mestres»*

Étude du répertoire musical de Appel·les Mestres (1854-1936), par rapport aux idées esthétiques, sociales et musicales de l'époque. L'auteur analyse la riche personnalité de A. Mestres en tant que poète, dessinateur et musicien. Il insiste notamment sur l'option naturaliste du personnage objet de son étude, en parfaite harmonie avec l'esthétique de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Notons également le paragraphe consacré à ses relations avec les meilleurs compositeurs (parmi lesquels Pedrell, Granados, Millet, Vives, Granados, etc.) et chanteurs de l'époque (en particulier Conxita Badia, Mercè Plantada et Emili Vendrell), qui appartenaient à son cercle artistique. L'article se termine par une classification consciencieuse de l'œuvre musicale de A. Mestres.

Abstract. *«La cançó a l'obra d'Apel·les Mestres»*

A study of the song repertory of Apel·les Mestres (1854-1936), in relation to the aesthetic, social and musical ideas of the period. The author analyses the rich personality of Mestres as a poet, sketch artist and musician and shows the naturalist option of his study subject, which is in keeping with the aesthetics of the second half of the 19th century. A significant section of the article reveals his contact with the best composers (including Pedrell, Granados, Millet, Vives, etc.) and contemporaneous singers (especially Conxita Badia, Mercè Plantada and Emili Vendrell), who were part of his most immediate artistic environment. The article ends with a very careful classification of Mestres' song works.

Zusammenfassung. «*La cançó a l'obra d'Apel·les Mestres*»

Studie des Gesangrepertoires der Apel·les Mestres (1854-1936), über die ästhetischen, sozialen und musikalischen Gedanken seiner Zeit. Der Autor analysiert die reiche Persönlichkeit von Mestres als Poet, Zeichner und Musiker und legt die naturalistische Option der Persönlichkeit als Gegenstand seiner Studie dar, die sich mit der Ästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deckt. Ein wichtiger Absatz des Artikels weist auf seinen Kontakt mit den besten Komponisten (unter anderen, Pedrell, Granados, Millet, Vives...) und zeitgenössischen Sängern (im Besonderen, Conxita Badia, Mercè Plantada und Emili Vendrell) hin, die zu seiner nächsten künstlerischen Umgebung gehören. Der Artikel schließt mit einer sorgfältigen Klassifizierung des Liederwerks Mestres.

Apel·les Mestres va mantenir durant tota la seva vida un contacte molt estret amb la música i amb els músics, una relació que l'artista —segons una anècdota que recull Frederic Lliurat¹— pretenia haver encetat el dia mateix del seu bateig a l'església del Pi de Barcelona.

Com es tractava —ens diu Lliurat— del bateig d'un fill del conegut arquitecte Josep Oriol Mestres, aquell dia de 1854 a l'església del Pi va haver-hi festa solemne i l'organista, Rv. Sabater, va tocar a l'orgue una marxa triomfal. Doncs bé, en sentir la música, el nen que fins aleshores havia estat plorant va deixar de cop de fer-ho.

El que és, però, segur és que en el desvetllament de la seva prematura vocació musical i poètica —exactament simultani al despertar de l'amor pel dibuix— qui va tenir un paper decisiu va ser l'àvia materna, Josefa Salvat de Oñós, la qual quan era molt petit solia explicar-li contes i rondalles, embolcallades moltes d'elles amb cançons que l'infant memoritzava primer, per dedicar-se després a prosseguir-les lliurement pel seu compte. I aquesta primera producció musical i poètica devia adquirir ben aviat proporcions considerables si pensem que a la vegada que aprèn, a l'escola, a llegir i a escriure, el nen, pel que sembla, s'inventa una mena de sistema de notació que li permet anar recordant les cançons enllestides.

La cançó, doncs, amb la seva simbiosi de paraula ritmada i rimada, música i argument, esdevé un dels primers estímuls al qual aniria responent més endavant l'artista en el decurs d'una abundant producció poètica que s'inicia amb la publicació d'*Avant*², el 1875, i es clausura, el 1930, amb *Montserratines*³. Evidentment, es tracta en tots els casos de llibres de poesia, però d'una mena de poesia que moltes vegades sembla haver estat escrita perquè fos recitada en veu alta, i que es troba construïda d'acord amb unes longituds prosòdiques,

1. LLIURAT, Frederic. «Apeles Mestres, músico». A: *Revista Ford*, vol. V, núm. 39 (febrer de 1936).
2. MESTRES, Apel·les. *Avant. Poesies catalanes per...* Barcelona: Impremta de la Renaixença, 1875.
3. MESTRES, Apel·les. *Montserratines. Poesies*. Barcelona, 1930.

agrupaments estròfics, rítmica dels versos i terminacions cadencials, que presuposen una concepció predominantment oral i popular del discurs poètic, estretament vinculat per aquest mateix fet a la lògica discursiva de la cançó.

Música i poesia són percebudes formant una sola unitat, com a continent i contingut indestriables entre si en la memòria, i aquesta concepció vivencial experimentada per l'infant de manera involuntària va trobar nous arguments a favor seu quan l'adolescent o el jove van ser capaços d'articular-la racionalment d'acord amb la teoria romàntica herderiana de les equivalències nació-llengua-tradicions i cultura, teoria que la Renaixença es va preocupar de mantenir molts anys en vigència a casa nostra. Ja veurem que la biografia d'Anselm Clavé que publica Mestres als vint-i-dos anys és precisament l'exercici de reflexió que fa l'artista en el sentit de bastir una argumentació estètica justificativa de la seva pròpia praxis com a poeta que havia iniciat públicament un any abans amb *Avant*.

Però la cançó no va ser l'única via d'accés a la música. Hem de recordar que Mestres va néixer en el si d'una família barcelonina burgesa, culta i benestant, i que el pare de l'artista, arquitecte de reconegut prestigi a la ciutat, va ser el responsable de culminar la construcció del Gran Teatre del Liceu l'any 1847 —després que per desacords amb l'entitat liceística abandonés el projecte el seu primer titular Miquel Garriga i Roca—, i va ser ell també l'encarregat de reconstruir en un any (1861-1862) l'edifici que havia estat totalment calcinat a causa d'un incendi. És normal, doncs, que el fill d'una persona tan vinculada a l'auditori musical més important de la ciutat es familiaritzés des de ben aviat amb el teatre i que acompanyés sovint el seu pare a l'òpera. Lliurat, en l'article esmentat, ens parla dels primers grans impactes que Mestres va rebre quan encara era quasi un nen: el *Faust* de Gounod i *L'africaine* de Meyerbeer. Segurament, encara que no ho indiqui, l'autor s'estava referint a les estrenes d'ambdues obres al Gran Teatre barceloní, que van tenir lloc respectivament el 1864 i el 1866, és a dir, quan Mestres tenia 10 i 12 anys, estrenes fetes en un moment decisiu d'inflexió per part de la direcció del Liceu, moment que marcava el final del predomini exclusiu de l'òpera italiana i l'obertura vers el repertori francès. Cap obra italiana entre aquelles primeres influències, i desinterès —confessat més endavant— pels productes d'una escola —la italiana— que l'artista —d'acord amb un posicionament general de bona part de la intel·lectualitat catalana— considerarà monòtons i mancats de lògica dramàtica.

Però si de l'òpera passem a la música instrumental, i d'acord amb més d'una declaració feta en aquest sentit pel mateix artista⁴, les preferències es van decantar molt aviat per la música germànica, en especial per aquella línia d'evolució ininterrompuda que, iniciant-se en la reforma teatral gluckiana, travessa el classicisme —sobretot la música de Haydn i Mozart..., menys la de Beethoven— per endinsar-se en el primer romanticisme de Schubert i seguir fins a la plenitud de l'obra de Schumann o Mendelssohn. No podia, efectivament,

4. N'és un exemple l'article-entrevista signat per Josep Navarro Costabella i publicat a la revista *Llegiu-me*, corresponent al mes de març de 1927.

sentir-se estrany a tot aquest món d'intimisme musical centreeuropeu el traductor de les *Lyrishes Intermezzo*⁵ de Heinrich Heine.

No obstant això, si les esmentades diríem que són influències potser importants, com a educadores de la sensibilitat o del gust, però que no poden passar d'afectar més que epidèrmicament un artista que no havia triat la música com a mitjà fonamental d'expressió, no passa el mateix quan Mestres s'atansa amb vertadera veneració a la figura del músic i compositor Anselm Clavé, perquè aquesta vegada ho fa amb la intenció expressa de seguir les seves passes, d'apropriar-se'l en la praxis de l'ofici de poeta recentment inaugurada amb l'edició d'*Avant*. I és que un any abans, Mestres donava a la llum una biografia apassionada de Clavé⁶ —primera que es publicava d'ençà de la seva mort—, en la qual de la semblança del músic es passava fàcilment, sense solució de continuïtat, a la proclama o manifest estètic que podia signar el mateix biògraf.

El primer que admira Mestres de Clavé és la perfecta fusió que aconsegueix l'artista, en la seva obra madura, entre text i melodia, poesia i música:

El nostre artista —ens diu— quan se sentia inspirat, componia música baix un pensament o una concepció perfectament madurada, després escrivia versos subjectes a aquella música. Per això paraules i notes estan tan agermanades; per això l'una sense l'altra és tan incompreensible com la llum sense l'ombra; per això en sentir per primera vegada un dels seus Coros, encara que no s'entengui la lletra es comprèn, perquè es dedueix de la melodia.

En això, pensa Mestres, Clavé no es comporta de manera massa diferent a com ho havia fet Wagner; també aquest gran artista partia de la simbiosi profunda entre parla —la parla concreta pròpia d'una nació— i la música que aquella és susceptible de generar en correspondència biunívoca amb la paraula; i igualment, el compositor alemany s'havia proposat, com el català, una tasca que tenia per objecte l'educació, el redreçament moral i intel·lectual del poble. El paral·lelisme, per tant, entre les tasques portades a cap per ambdós artistes era perfectament legítim d'establir. I les divergències innegables que es podien observar, i que evidentment han dut a Wagner a atènyer una transcendència artística que Clavé mai no arribaria a assolir, derivaven —segons Mestres— del tipus de públic a què l'una i l'altra anaven dirigides: la de Wagner, preferentment a un grup minoritari i influent de «connaisseurs», mentre que la de Clavé anava adreçada a les classes populars treballadores. I ha estat aquesta militància fidel i insubornable de l'artista català al servei musical dels més humils la que li ha valgut els retrets dels altres, dels nostres propis «connaisseurs», que li han imputat

el crim de rebaixar l'art de la música fent-lo accessible a totes les intel·ligències.

5. HEINE, Heinrich. *Intermezzo (Lyrishes Intermezzo)*. Traducció catalana per Apel·les Mestres. Barcelona, 1895.
6. MESTRES, Apel·les. *Clavé, sa vida y sas obras*. Barcelona: Espasa Germans y Salvat, 1876.

El raonament de Mestres era decidit, agosarat en un moment —el 1876— en què Wagner, malgrat que la seva música encara era pràcticament desconeguda a casa nostra —recordi's que es deu a Clavé el mèrit d'haver estat el primer a fer sentir un fragment de Wagner, la marxa de *Tannhäuser*, el 1862—, arribava això no obstant el personatge envoltat de l'aurèola d'un prestigi no renyit amb la polèmica, al qual començaven a ser sensibles una part de les classes il·lustrades barcelonines.

Mestres, pertanyent per família i educació a aquest grup social, no tenia cap escrúpol, en canvi, a reivindicar la causa del músic popular, a equiparar en importància els dos artistes i fins i tot a decantar-se per la figura del català amb motiu del *parti pris* radical de Clavé.

Després d'uns començaments vacil·lants amb cançons escrites en castellà i concebudes amb una retòrica romàntica exagerada molt pròpia de l'època, Clavé comença a ser ell mateix quan el 1854 compon ja en català *La font del roure*. A partir d'aquest moment, una nova actitud realista, d'observació atenta de la natura i dels homes i dones que l'habiten, depura els versos de tota la buidor que abans posseïen; en fer-se miralls de la realitat i en reflexos del lloc i el moment exactes de la situació que saben descriure, els versos de Clavé esdevindran immediatament populars. Ara bé, no és que el realisme —en el seu doble vessant de reflex del món natural, per una banda, i del món urbà, de la col·lectivitat dignificada pel treball, per l'altra— sigui la causa de la qual es desprengui com una necessitat la popularitat de Clavé. Un poeta podria ser realista sense que això volgués dir esdevenir forçosament popular. Contràriament, Mestres concep el realisme i la popularitat de Clavé com a manifestacions simultànies de quelcom més profund, i és la música que les fa brollar a la vegada. Diríem que el procés és el següent: la captació atenta d'una situació, una escena natural o urbana —al camp o al taller— desencadena en Clavé un pensament que primerament és musical i que després es concreta en paraules. Ara bé, per haver estat abans que res impressió musical —i emanar de l'instint més que no pas del convencionalisme dels mots— el vers pot d'igual manera transmetre's amb tota naturalitat a l'auditor que se'l fa seu de manera similar: primerament com a música —com a música compartida— que en darrer terme s'omple de paraules. I és això el que significa ser popular. El poeta només adquireix la condició de ser vertaderament popular quan ha estat capaç de dotar els versos d'una musicalitat que els seus conciutadans reconeixen també com a pròpia i que per si sola basteix, dóna coherència i fa necessàries les expressions lingüístiques que d'aquella música es desprenen.

Aquesta tesi, fonamental i que el nostre artista va anar desenvolupant al voltant de l'homenatge permanent a Clavé, és més explícita encara en el darrer article que Mestres va publicar a la *Revista Musical Catalana*⁷, amb motiu de la celebració del centenari del naixement del fundador dels cors populars.

Ens diu allà el següent:

7. MESTRES, Apel·les. «Clavé, poeta». A: *Revista Musical Catalana*, 247. Juliol, núm. 247. 1924.

Clavé començava sempre per escriure la música *sobre la idea*, després escrivia la lletra sobre la *música*. És a dir que, com si les notes soles no bastessin a expressar la idea, les reforçava amb paraules. (...) Jo tinc per mi que el poeta que no estima la Naturalesa i el Poble, no és poeta i tant l'una com l'altra en Clavé més que estimar-ho ho adorava. He dit en alguna banda que sentiment i poesia són dues coses que no poden separar-se. Aquell que sent fonament és poeta sense saber-ho, encara que no faci versos; aquell que no sent podrà fer tants excel·lents versos com se vulgui però mai serà poeta. Per això hi ha tants versificadors i tan pocs poetes; per això hi ha tants versos magnífics que viuen morts en les biblioteques però que mai acudiran als llavis com hi acut una pregària.»

Música, naturalesa, sentiment, popularitat són les consignes enarborades quan el poeta té vint-i-dos anys i reivindica el realisme de Clavé davant de la inflor gastada d'un romanticisme que ja no diu res i menys escrit en castellà; els mateixos conceptes seran defensats pel poeta quasi cinquanta anys més tard, però ara per acarar-los críticament amb la preceptiva arbtrista i intel·lectualista del noucentisme triomfant en la dècada dels vint.

En la musicalitat de la poesia tal com l'entén Mestres s'hi amaga, doncs, una metafísica semblant a la que bastiria Maragall amb el seu concepte de paraula viva, la paraula directa, el vers que no és pensat ni construït amb artifici sinó que emergeix de les profunditats de l'ésser, reblert d'un contingut que és indestriable de l'entonació amb què és dit quan aflora a la superfície de la paraula. Aquest és l'aspecte de la música que a Apel·les Mestres li interessa en relació amb el seu ofici de poeta, i el que finalment l'artista decideix incorporar explícitament en posar-se a compondre cançons: una diversió de jubilat —sustentada com veïem en conviccions profundes— si es vol, o una necessitat si acceptem la teoria dels equilibris compensatoris esgrimida per l'amic i periodista Roca i Roca⁸ i que s'ha convertit en axioma:

Però Mestres no ha conegut mai la desesperança, i quan li fou completament impossible de seguir dibuixant, va posar-se a cantar. Una compensació com la de l'ocella cega que és la que canta millor. L'instint musical, latent en la seva potencialitat de creació artística, esplaià tot de cop en un doll de melodies delicioses. Ni el llarg estudi que implica el domini de la tècnica li fou necessari per improvisar-se compositor de cos enter i magnificar les seves pròpies poesies amb l'escreix de l'art diví, en una genial fusió del seu sentit literari i la seva expressió musical, que fa de cada una d'elles una preciosa joia.

Ara bé, tot i acceptant aquesta teoria, l'equilibri pendular no es donaria tant en el dibuixant que a causa de la seva ceguesa es veuria obligat a esdevenir músic com, en canvi, en el poeta en qui el mateix motiu que l'impedeix d'escriure tan fàcilment com abans, l'empeny a confiar a retenir els versos, fixant-los en la memòria en forma de cançó. Oblidem massa sovint que en Mestres el dibuixant i el poeta van començar la seva activitat pràcticament a la vegada.

8. ROCA I ROCA, Josep: «Apel·les Mestres». A: *Catalans d'Ara*, núm. 8.

Els estudis musicals de Mestres

Quan plantegem el tema de Mestres compositor de cançons, sorgeix immediatament la qüestió preliminar de la seva discutida formació musical. La poètica de l'artista avalava l'opció musical, de la mateixa manera que ho feia l'afecció a la música i l'ambient melòman que va envoltar sempre la vida del dibuixant i poeta. Però, en tot cas, ambdues circumstàncies per transcendents i estimulants que fossin no van fer decidir Mestres a emprendre estudis musicals seriosos. Ell mateix ho confessa —encara que no hi insisteix massa—, i els seus biògrafs confirmen la falta de coneixements musicals tècnics de Mestres. Potser qui, sense embuts, més directament ho subratlla és el P. Antoni Boada, el qual —conseqüentment— concedeix escassa atenció a aquesta faceta musical del poeta⁹:

Ell —l'autor s'està referint a Apel·les Mestres— buscava la melodia amb un sol dit damunt el teclat del piano. Els acompanyaments els hi feren en Granados, en Joan Massià, i en Lliurat. Hom ha dit que de la música de l'Apel·les no se'n pot parlar, perquè no és la música que escolteu amb atenció i delectança, sinó la lletra de les cançons. Aquell... ¿què passarà després? Perquè les cançons d'Apel·les són fetes amb una mena de picaresca ingènua. Procureu de treure-li la lletra, i a la segona estrofa em direu que pari de tocar perquè si la cançó té quatre, cinc o set estrofes, de la primera a la darrera anirà repetint sempre la mateixa melodia. Deixem-m'ho així. L'èxit, però, que han tingut entre el públic, que tenen encara i que,estic convençut, tindran en l'avenir, aquest èxit, no l'anul·la la crítica exigent.

I la veritat és que no tenim notícies fidedignes que confirmen que Mestres arribés a rebre mai lliçons de música. Però sí que conservem indicis que ens permeten fer suposar que durant un cert temps, l'artista va freqüentar, en qualitat d'alumne, el Conservatori del Liceu. Això és el que sembla desprendre's de la semblança que l'escriptor fa de Marià Obiols a *Volves musicals*¹⁰, recull d'articles que s'havien anat publicant periòdicament a les pàgines de *La Veu de Catalunya*, sobre intèrprets i compositors a qui Mestres va conèixer personalment i amb qui —en molts casos— unia una autèntica amistat. L'apunt d'Obiols, per exemple, amb la usual combinació de comicitat i tendresa que caracteritzen aquests retrats en prosa dels músics catalans, en un moment determinat deixa ben establert que el seu autor és un estudiant —potser dels primers cursos de solfeig— que ha vist anar moltes vegades amunt i avall pels passadissos de l'escola el professor i compositor director del centre.

Pobre «Don Mariano»! Encara'm sembla veurel anant y venint per les sales del Conservatori del Liceu, menut, secalló, begut de galtes, amb el seu nas encorbat que descansava sobre un bigotet blanch.... (...) Si us el volíeu fer vostre no teniu més que dirli bé de Mercadante (...) Nosaltres, els joves, ens en rèyem —piadosament y molt d'amagat d'ell, naturalment—, però així y tot, reconeixem que Barcelona devía molt al Mestre Obiols, que en el seu temps havia dut «ayres de fora».

9. BOADA, Antoni. *Apel·les Mestres: franciscà o descregut*. Barcelona: R. Dalmau, 1980.

10. MESTRES, Apel·les. *Volves musicals. Anècdotes y recorts*. Barcelona: Bonavia, 1926.

Això devia ocórrer pels volts dels anys setanta, potser poc després que el noi de catorze anys ingressés a l'Escola de Belles Arts.

Avala aquesta hipòtesi el fet que en l'índex del primer llibre de poemes, *Avant*, que va editar-se el 1875, Mestres fa constar, entre parèntesis, en un apartat titulat «Cansons», i al costat mateix del llistat de títols de les poesies pertanyents a aquella secció, el nom dels compositors amics que havien acceptat de musicar molts dels poemes, i que per això mateix devien estar en possessió dels originals molt abans que dites cançons fossin recollides i publicades en el llibre. Doncs bé, bona part dels autors de la música són professors relacionats amb el Conservatori del Liceu: hi trobem, a més d'A. Romeu, en Josep Rodoreda, professor de piano i solfeig des de 1875; Enric Obiols i Josep M. Arteaga, professors de solfeig des de 1866. Però és en una carta¹¹ —datada el 1872— adreçada a Leonor —mare d'Apel·les— i escrita per P. Sánchez-Ganyach —segurament en Francesc, que signa amb la P de Paco—, on li sol·licita els diners d'una recollida que ha fet el signant de la carta, per tal de contribuir en les despeses de la malaltia d'Enric Obiols; el fet involucra encara més Mestres en l'ambient acadèmic del Conservatori.

I d'aquesta mínima freqüentació a un centre d'ensenyament musical, si no en va sortir un músic mínimament preparat almenys sí que va servir per vincular obertament la primera producció poètica de Mestres —l'anterior als idil·lis i balades— a l'entorn de la música: *Avant* compta com hem dit amb un apartat titulat «Cansons», i amb una cita escrita en portada de Clavé: «Progrés, Virtut i Amor és nostre lema sant». En el llibre següent, *Microcosmos*¹², el poeta adopta una actitud de naturista i en molts casos de vertader entomòleg que sembla renyida amb la música; però aquesta torna a ser present a *Cansons il·lustrades*¹³, algunes d'elles musicades per Josep Rodoreda i incloses amb la partitura autografiada en les pàgines finals del llibre. I també en els dos quaderns de *Coros*¹⁴, en aquest cas poemes expressament escrits segons consta en el pròleg «per petició de molts concurrents als concerts d'Euterpe» i pensats, per tant, per ser musicats d'acord amb els ideals claverians. I a l'índex són esmentats els noms d'alguns d'aquests compositors: Enric Obiols, Cosme Ribera, Josep Rodoreda —autor, entre d'altres, de la musicalització de l'himne *Avant!*, amb l'eloqüent subtítol de «Cant a l'amor, Pàtria y Progrés» —, i Alejo Barbieri, per al qual Mestres escriu la lletra de l'himne *Visca la pau*, obra estrenada al Teatre Novedades de Madrid, el 18 de març de 1884, segons consta en el mateix índex.

Com hem comentat més amunt, l'amistat de l'artista amb compositors i intèrprets, tant catalans com de fora del país, no va fer si no anar augmentant amb els anys, sobretot arran del seu casament —el 1875— amb la francesa

11. Dins l'Epistolari Apel·les Mestres, que es conserva al Museu de la Música de Barcelona.

12. MESTRES, Apel·les. *Microcosmos. Versos catalans. Íntimes y fábules*. Barcelona, 1876.

13. MESTRES, Apel·les. *Cansons il·lustrades, acompanyades algunes d'elles ab música autografiada per Josep Rodoreda*. Barcelona: I. Lopez, editor, 1879.

14. MESTRES, Apel·les. *Coros*. Quadern I i Quadern II. Barcelona, 1884.

Laura Radénez, pianista i gran aficionada a la música i amb qui a partir de 1898 Mestres aniria a ocupar la torreta d'una sola planta del passatge Permanyer, esdevinguda des d'aleshores lloc de trobada regular dels amics del matrimoni. Van ser molts els músics habituals a les tertúlies que se celebraven en aquell domicili, i no podem deixar d'esmentar els que, de passada, cita Joaquim Renart en la seva biografia¹⁵ commemorativa del centenari del naixement de Mestres, molts dels quals ocupen també un espai a les pàgines de *Volves musicals*: els pianistes Carles Gumersind Vidiella, Frederic Lliurat o Enric Roig; la pianista Blanca Selva; els compositors Enric Granados, Felip Pedrell, Isaac Albèñiz, Enric Morera, Joan Lamote de Grignon, Lluís Millet, Manuel de Falla i Jules Massenet; els guitarristes Francesc Tàrraga i Miquel Llobet; el violinista Joan Massià; els violoncel·listes Pau Casals i Gaspar Cassadó; les cantants Conxita Badia, Concepció Callao, Mercè Plantada, M. Josefa Regnard, Pilar Ruf i el tenor Emili Vendrell, entre d'altres.

Podem dir doncs que, esperonat per aquesta atmosfera deliqüescent d'amistats, de complicitats i coincidències estètiques amb músics que admiraven sincerament l'obra d'un dels poetes amb un instint musical i teatral més agut en aquells moments en la literatura catalana, Apel·les Mestres decideix finalment compondre cançons.

Mestres, autor de cançons

Ja hem apuntat que era inherent en la poètica de l'escriptor i dibuixant l'obertura vers la música. El vers, malgrat la diversitat de metres utilitzats, que són realment molt variats, tendeix més enllà de les fronteres de línia o dels encavalcaments a buscar una unitat superior prosòdica de sentit complet que normalment dibuixa l'extensió d'una quarteta —a vegades és un tercet— amb finals de vers alternant aguts i plans i susceptibles de juxtaposar-se en estrofes més complexes. Mètrica, rima i ritme són les condicions que fan possible l'existència de la poesia, i són condicions totes tres que remetent —segons la concepció de Mestres— a un referent més de tipus oral que no pas escrit, popular i col·lectiu més que no pas individual i minoritari. L'ascendència oral d'aquest model amb quadratura de fraseig explica perfectament que s'hi retorni per reforçar-lo quan les dificultats creixents de visió obliguin l'artista a confiar cada cop més en la memòria i en la música com a mnemotècnia.

En la dècada dels anys noranta, és a dir, durant els anys més importants de la producció poètica de Mestres, la que s'inaugura amb *Cants íntims* i es tanca amb el segon volum d'*Idil·lis*, l'artista estava plenament convençut de la importància dels components tradicionals formals de la poesia i els esgrimeix una i altra vegada per afrontar les mil i una formes que poden prendre els desviacionismes modernistes. Així, en el pròleg a *Odes serenes*¹⁶ atribueix l'estat letàr-

15. RENART, Joaquim. *Biografía del dibujante barcelonés Apeles Mestres y Oñós*. Barcelona: Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1955.

16. MESTRES, Apel·les. *Odes serenes, 1892-1893*. Barcelona, 1893.

gic en què es troba la poesia actual —i no solament catalana— a la ignorància de part dels militants en les noves escoles: «deliquescents, decadents, místics, simbolistes, simplicistes» de les lleis eternes per les quals sempre s'ha regit la vera poesia. Són ells els qui han cregut obtenir el que proposaven

suprimint —en paraules del poeta— ja la rima, ja la metrificació, ja el ritme! —és a dir suprimint la caixa harmònica de la lira. I no obstant, no puc creure que aquestes laberíntiques drecceres menin a la reconquesta de la Poesia.

Amb la substantivació que Mestres fa d'aquests paràmetres en ple període de maduresa creativa, no és d'estranyar la direcció que prendrà una part de la seva producció i que conduirà a la introducció en el llibre de poemes *Darreres balades* de girs molt més propers a la cançó popular i que acabaran per afectar els mateixos continguts deixant-los de l'estètica prerrafaelita i decadentista presents als primers dos llibres de balades. I precisament és aquest llibre el que assenyala el punt d'arrencada de la cançó de Mestres. És on coincideixen per primera vegada el poeta i el melodista.

Ara bé, aquest factor intern d'evolució dins una poètica establerta de molt jove, al qual se sumaran com hem vist elements externs com són el tracte continuat amb músics —ja sigui per motius professionals o simplement d'amistat— i l'afecció de l'assistent assidu als concerts, recitals i representacions operístiques que se celebren a la ciutat, s'estableixen, en relació al creador de cançons, al voltant de dues circumstàncies cronològiques ben precises i determinants en la vida professional i afectiva de Mestres: la ceguesa, primer, i la mort de Laura, després, ocorreguda l'any 1920.

Molt abans ja havia començat a compondre cançons: les primeres —*El rosinyol* (1880), *Les gotes d'aigua* i *Cançó d'abril* (1885)— són realment molt antigues; però aquesta afecció va rebre un impuls decisiu d'ençà del moment en què Mestres va deixar de veure-hi. El 1900 havia perdut la vista de l'ull dret, i l'any 1914 se li velava la de l'altre, la qual cosa implicava no solament una immediata jubilació forçosa del dibuixant sinó també un entrebanc molt considerable a la seva faceta alternativa d'escriptor. Mestres acabava de complir seixanta anys i és aleshores que emprèn l'aventura musical, animat especialment a fer-ho per la seva dona, que sempre havia destacat les aptituds innates de l'artista per la música, però encoratjat també pel cercle d'amics íntims músics que freqüentaven casa seva. Sembla que un dia, quan ja feia més d'un any que Laura era morta —segons explica Mestres en una de les moltes entrevistes posteriors que se li van fer¹⁷— el violinista Joan Massià va anar a la casa del passatge Permanyer a veure el seu amic i, subreptíciament introduït per la donzella, va estar espiant darrere la porta del salonet com Mestres provava en el piano una de les seves noves melodies, que va entusiasmar el músic. Poc després, i malgrat les reticències que va posar el poeta i que ell mateix explica en el pròleg de *Balades*:

17. Entrevista feta pel periodista Miquel Duran a Mestres: «Mestres, poeta dibuixant, compositor i comediògraf» a *La Veu de Catalunya* (24 de març de 1928).

Sols unes poques —Mestres s'està referint a les seves cançons— poquíssimes —i això a instàncies de la meua esposa— havien sigut escrites; i heus aquí que un dia —encara no m'explico com— quatre amics van esgarrapar-me unes quantes cançons i, en sorda i traïdora conspiració, van tenir la gosadia de treure-les a la pública vergonya. Aqueixos indiscrets foren en Frederic Lliurat, en Joan Massià, l'Enric Roig i l'Emili Vendrell.

Aquests mateixos amics van organitzar el dia 25 de maig de 1922 una audició íntima de les cançons fins aleshores compostes per Mestres a l'Estudi Masriera. Van ser-ne intèrprets el tenor Emili Vendrell i Joan Massià, que l'acompanyava al piano. En Joan Salvat havia llegit abans del recital un parlament escrit per Frederic Lliurat.

El fet, malgrat el caràcter reservat que se li va voler donar, no va passar desapercebut ja que poc després apareixia a la *Revista Musical Catalana*¹⁸ una breu ressenya en què a més de valorar molt positivament la qualitat de les cançons interpretades reclamava la seva prompta publicació:

Les cançons de Mestres són notabilíssimes i extremadament variades (...) A voltes, en escoltar-les ho rep la impressió de sentir art popular. Altres vegades recorden els vells mestres italians o els millors liederistes dels darrers temps. És urgentíssima, creiem, la publicació de les cançons susdites.

I la publicació no va trigar perquè segons que recull Boada, Lluís Masriera escrivia que l'endemà mateix d'aquella audició celebrada al seu estudi-taller, una editorial: Iberia Musical, sol·licitava al poeta l'autorització per preparar una edició d'aquelles primeres cançons.

L'ordenació cronològica de les cançons de Mestres ha estat complicada pel fet que dels 14 àlbums publicats no n'hi ha cap que aparegui amb data d'edició i, per altra banda, l'editorial Boileau —que manté en exclusiva el seu dret d'edició— no ha conservat —si és que mai van arribar a fer-se per separat, recull per recull— els successius contractes signats entre l'empresa i l'autor. Per això, per a l'ordenació i datació hem hagut de recórrer a d'altres fonts com poden ser l'epistolari de l'artista o les notícies de novetats bibliogràfiques o comentaris i ressenyes crítiques en relació amb Mestres aparegudes d'ençà de la primera audició a l'estudi-taller Masriera.

A primers de 1923 apareixen publicats amb molt pocs mesos de diferència els dos primers «Quaderns»¹⁹ de la primera sèrie de *Cansóns*, i des d'aquest moment el degoteig de nous lliuraments serà continu i d'acord amb aquest ordre: el 1924 s'ensllesteix la primera sèrie de «Cansóns», amb la publicació del tercer «Quadern»²⁰, que coincideix amb el llançament de *Cansons per a infants*²¹ (col·lecció de dotze peces infantils guanyadora d'un concurs organitzat

18. *Revista Musical Catalana*, núm. 220, 221, 222 (abril-maig-juny de 1922).

19. *La Veu de Catalunya* (juliol de 1923).

20. *La Veu de Catalunya* (9 d'agost de 1924).

21. *La Veu de Catalunya* (10 de juliol de 1924).

per l'Ateneu Obrer d'Igualada, entitat que comptava amb una xarxa local d'escoles primàries coordinades quant a la formació musical per Manuel Borguñó, bon amic de Mestres). Al llarg dels anys 1925 i 1926, Mestres dona a la llum pública la segona sèrie de «Cansóns»²², és a dir, tres **quaderns** més de sis peces cadascun que tanquen l'obra inaugurada el 1923.

A principis de 1927, la *Revista Musical Catalana*²³, en la seva secció de publicacions rebudes, anuncia, juntament amb la publicació del recull d'articles musicals *Volves musicals. Anècdotes i records*, la de *Dotze madrigals*, i just un any després, 1928, la mateixa revista²⁴ notifica el llançament d'una segona sèrie de 12 madrigals més, *Nous madrigals*, aquest cop i per primera vegada editada en exclusiva per l'Editorial Boileau, i no com havia estat habitual fins en aquell moment per Iberia Musical, societat en comandita de Ribalta i Boileau.

L'any següent —el 1929— és el torn d'*Amoroses. Dotze cansons*²⁵, i a continuació, un any més tard —1930—, apareix el segon àlbum de sis cançons dedicat a la infància: *Cansons festives per als infants*²⁶. Aquest mateix any es tanca però amb un nou recull: *Balades. Deu cansons*²⁷, encara que uns mesos després es fes l'estrena²⁸ d'aquesta nova col·lecció al mateix estudi-taller Masriera, on s'havien presentat per primer cop les cançons de Mestres, interpretades en aquesta ocasió per la soprano Conxita Badia. Només faltarien *Laura. Elegies íntimes*,²⁹ el quadern de vuit cançons dedicades al record de la seva dona que van veure la llum el 1932 i el darrer lliurament de cançons infantils, *Noves cançons d'infants*, que Mestres tenia ja enllestides l'any 1934³⁰, però que es van fer públiques el 1935³¹, és a dir, aproximadament un any abans de la mort del poeta.

De tot aquest extens catàleg format per 118 peces, Mestres va ser l'autor dels textos i de les melodies de les cançons; però l'harmonització i la disposició definitiva com a cançons per a veu i piano va córrer a càrrec de músics professionals que l'autor no va creure mai oportú treure de l'anonimat, potser —no n'estem segurs d'això— perquè aquells —tots ells amics de Mestres— no van voler tampoc sortir-ne. De totes maneres, no deixa de sobtar-nos —almenys si ens ho mirem des d'una perspectiva actual— el silenci del poeta en relació als

22. *Butlletí Musical de l'Esbart Coral Orfeó Vilafranquí*. Vilafranca del Penedès, 1925.

23. *Revista Musical Catalana*, núm. 277-278 (gener-febrer de 1927).

24. *Revista Musical Catalana*, núm. 291 (març de 1928).

25. SUBIRÀ, Josep: «Las canciones de Apeles Mestres». A: *Gaceta de Bellas Artes*, núm. 369. Madrid, 31 d'octubre de 1929.

26. *Revista Musical Catalana*, núm. 318 (juny de 1930).

27. Avís de recepció d'un exemplar de *Balades* adreçat a Mestres de part de Concepció Callao i signat el 23 de desembre de 1930. (Dins Col·lecció Personal Mestres, que es guarda a l'Arxiu Històric de la Ciutat).

28. *Revista Castalia*, núm. 57. Barcelona, 15 de maig de 1931.

29. Exemplar signat per Mestres amb dedicatòria a Conxita Badia i Agustí i datada el març de 1932. (Es conserva a la Secció de Reserva de la Biblioteca Nacional de Catalunya).

30. Entrevista a Mestres: «Parlant amb Mestres», signada per Mercè Rodoreda (a la revista *Clarisme*, Barcelona, 10 de març de 1934).

31. *Revista Musical Catalana*, núm. 379 (juliol de 1935).

músics que van fer possible la publicació de les seves cançons i més quan, en alguns casos, hi ha fonaments per afirmar que la seva feina devia anar més enllà de l'harmonització per abastar també aspectes de la rítmica i el fraseig de les mateixes melodies.

Joaquim Renart, en la biografia citada, ja deixa ben establert que van ser els amics músics del poeta els qui van escriure les partitures, i consultant la correspondència de Mestres sabem que aquells són els mateixos que van participar en l'organització de la primera audició de cançons a l'estudi Masriera el 1922, els mateixos que segons comenta Mestres humorísticament «van esgarrapar-li algunes cançons en sorda i traïdora conspiració per treure-les a la pública vergonya»; és a dir, són els mateixos amics «indiscrets» Frederic Lliurat, Joan Massià i Enric Roig, que el poeta cita —faltaria Emili Vendrell— com a provocadors del gran escàndol.

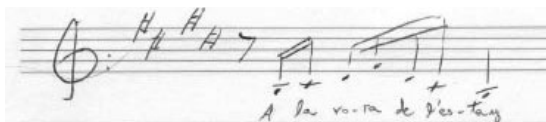
De l'abundant relació epistolar mantinguda entre Mestres i aquells tres músics —Lliurat, Massià i Roig— hi ha un petit percentatge —només en la dels dos primers— que fa directament referència a aquell treball de correcció i harmonització.

De Joan Massià sabem, per exemple, que devia participar molt activament en l'harmonització dels primers àlbums; almenys això és el que es desprèn de la lectura d'alguna de les cartes. En una d'elles, per exemple, datada el 5 de setembre de 1922, és a dir, quan ja faltaven pocs mesos per a la publicació del primer quadern de *Cançons*, Massià deixa una nota a Mestres dient-li que ha passat per casa seva a buscar les partitures de *La non-non de la morta* i d'*Els frares encantats* —«els papers que van servir a la sessió de l'estudi Masriera»—, i també la de *Felicitat* —«els papers que varen servir a Vendrell a Castellterçol»—, i en no trobar-lo li demana que quan arribi a casa enviï algú amb aquell material al domicili de Massià per, diu, «poder acabar el treball».

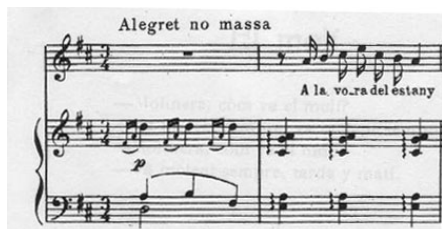
O en una altra carta signada el 19 de març de 1923, Massià comunica a Mestres el següent, a propòsit de *La son-soneta*, una de les cançons que apareixeria en el primer dels «Quaderns» de la segona sèrie:

L'altre dia després d'acompanyar *La son-soneta* a la Srta. Carreras, vaig prendre la iniciativa de modificar un xic l'acompanyament. La melodia és sempre la part superior de l'harmonització, de conseqüent l'acompanyament queda un xic més simplificat i l'execució més assegurada per bé de tothom i de *La son-soneta*.

Però el seu treball no devia limitar-se a l'estricta harmonització de les melodies sinó que en ocasions potser influïa en la seva correcció o en el retocat. Aquest és per exemple el cas que es dona a *La dona d'aigua*, peça del tercer quadern de *Cançons*. En una postal adreçada a Mestres el 16 de setembre de 1924, Massià li comunica el canvi que ha cregut adequat d'introduir en l'arrencada inicial de la melodia d'aquella cançó. Es tracta d'un íncipit escrit amb pauta diminuta al marge esquerre de la postal amb l'armadura de Mi.



Doncs bé, aquest breu disseny rítmico-melòdic serà el que finalment s'adoptarà —si bé transportat a Re M— en la versió definitiva, i el seu paper dins la cançó no és en absolut secundari, ja que tota la composició no és més que la repetició expansiva d'aquell motiu ondulat que vol simular les onades de l'aigua.



A vegades, Mestres devia treure el seu geni davant l'incompliment dels terminis a l'hora de lliurar la feina, com va ser el cas de *Roses de maig* —cançó pertanyent al darrer quadern de la segona sèrie—, ja que va fer dir-li a l'espantat Massià en una missiva del 31 d'octubre de 1925:

Bueno, per lo que puga ser no m'acosto pas a casa de vostè abans no tingui a punt les *Roses de maig*.

Si Massià sembla que va participar especialment en l'harmonització de les primeres cançons, Frederic Lliurat pren el relleu i s'incorpora a la tasca a partir —encara que no en tinguem la certesa— del quadern final de *Cansons*. A aquest recull pertany *Roses de maig*, de la qual escriu, en una carta sense data enviada a Mestres, el següent:

A darrera hora he canviat el ritme de la boniquíssima cançó *Roses de maig*. I perquè el corrector no s'equivoqui i malgrat les correccions ja fetes, he recopiat la cançó. Així no hi haurà dubtes. Ara queda molt bé. Abans del tiratge m'agradaria veure proves una altra vegada.

També sense data, però que forçosament ha d'haver estat escrita més tard, ja que fa referència a peces pertanyents al recull *Dotze madrigals* de 1927, trobem aquesta missiva:

He corregit totes les proves. He vist també totes les lletres. Convindria encara cotejar les terceres proves i veure les segones de *La puput* (una de les cançons més boniques de la col·lecció). Hi ha errades importants. Repeteixo que cal veure nova-

ment tot això. Falta la lletra de *L'amor cassador*. Em quedo les primeres proves per a evitar confusions. Les portaré quan vagi a casa de vostè.

I és comptant amb Lliurat com a col·laborador que Mestres clausura el seu periple musical, ja que va ser encara aquell músic l'encarregat d'harmonitzar el darrer recull de cançons: *Noves cançons infantils* de 1935. En efecte, en una carta signada el 15 de setembre de 1934, i emesa des de Mosqueroles (el poblet del Montseny vora Santa Fe, on Lliurat solia estiuajar) aquest li escrigué a Mestres:

Aquí ja comença a fer fred. Caldrà tornar a Barcelona, a la feina. I la primera cosa que faré seran les **harmonitzacions** que vostè sap. Prepari, doncs, li prego, la meua feina. No dubti que em serà agradosa.

I evidentment, un cop impresa l'obra, també serà Lliurat el primer a rebre'n un exemplar de mans del poeta, d'acord amb l'avís de recepció datat a 27 de gener de 1935, que aquell li envia.

De tot aquest plec de correspondència se'n pot desprendre la conclusió que entre Mestres i els harmonitzadors de les seves cançons sempre hi va haver una estreta i amical col·laboració. El poeta no va desentendre's mai de les melodies un cop eixien de les seves mans. Seguia amatent el progrés de la seva conversió en peces per a veu i piano, i devia discutir amb els amics, que cada dos per tres el visitaven, els detalls més nimis relatius a sonoritat dels acords, a la correcta transcripció rítmica dels versos o a l'adequada fixació dels compassos instrumentals introductoris que ens consta —després de consultar les cançons inèdites autògrafes que es conserven a l'Institut Ricart i Matas— que Mestres tenia ja previstos en els seus esbossos, i als quals donava molta importància com a element precisament introductor i suggeridor de l'atmosfera convenient per a cadascuna de les cançons.

La popularitat de les cançons

Si ens fixem en la datació de les obres d'aquest catàleg format per 118 cançons, observarem la regularitat i la constància que en regulen l'aparició. Anualment, des de 1923 fins a pràcticament un any abans de morir —és a dir, durant 13 anys—, Mestres anava lliurant al mercat nous àlbums que suposem que eren venuts sense cap problema ja que l'editorial n'hi anava encarregant de nous.

I és que la popularitat de les obres va ser immediata des del primer moment, i especialment en el primer moment. Factor determinant de l'èxit va ser el que fossin obres d'un poeta, dibuixant i il·lustrador consagrat i de vàlua indiscutible en la vida cultural de la ciutat i especialment estimat per molts sectors populars de la població. Manuel Montoliu defineix molt bé la posició literària de Mestres quan a propòsit de la publicació de *Llegendes i tradicions del Montseny* per part de l'artista octogenari escrigué a *La Veu* un petit article titulat

«Un poeta populista³²», en el qual inscriu l'autor en el corrent populista de la nostra literatura que

d'esquena per una banda a l'estil jocfloralesc dels renaixentistes, i per altra del corrent d'anhel purificador de la llengua de Marian Aguiló i Jacint Verdaguer, optaren —com Maragall— pel català que «ara es parla», planer, entenedor per a les masses de catalans cultes.

Respectat i admirat en la seva triple activitat de dibuixant, poeta i dramaturg quan la premsa dona a conèixer la nova faceta de compositor d'aquell republicà convençut i pacifista militant a punt de complir els setanta anys, evidentment la notícia no podia sinó despertar una gran expectació. Els diaris i les revistes li dediquen entrevistes, surt fotografiat amb posat àgil i jovial al costat de les hortènsies que cultiva a la terrassa de casa seva, i sobretot se li fan homenatges, o a vegades participa en els d'altri, en els quals la lectura d'obres dels festejats s'il·lustra amb audicions finals d'algunes de les seves cançons originals. Però, simultàniament —i potser això és el més decisiu en relació amb la popularitat de les cançons—, intèrprets destacats com Mercè Plantada, Emili Vendrell, Conxita Badia o Concepció Callao, és a dir, un elenc dels cantants més influents en la vida musical catalana dels anys vint —tots ells vinculats per amistat amb la figura del poeta— s'interessaran des del primer moment per les cançons de Mestres i seran ells els encarregats de difondre-les i popularitzar-les.

Potser el suport decisiu per a la legitimació de les cançons de Mestres i perquè la nova aventura empresa pel reverenciat poeta comencés a ser tinguda en consideració en els ambients cultes musicals de la ciutat, va ser l'extens article publicat en les pàgines inicials de la *Revista Musical Catalana* corresponent al mes de setembre de 1923, i que signava Lluís Millet. L'escrit, motivat per la recent publicació del primer quadern de *Cansons* es titula «Les cançons d'un Poeta», i deixa ben establert des dels primers paràgrafs que l'obra de Mestres s'inscriu en la mateixa línia de la producció d'aquells poetes com Milà i Fontanals, Verdaguer o Maragall, els versos lírics dels quals ja canten per si mateixos i s'acomoden, en paraules de Millet, «a la melodia popular i racial del nostre poble». Des d'aquest punt de vista, doncs, el pas donat per Mestres era el més natural del món: duia a fer explícita i manifesta, a convertir en cançó, aquella música que ja es donava de manera inherent en el poema declamat. I immediatament, com ocorre tan sovint en el Millet ideòleg, la proclamació del nacionalisme sens màcula observada en la recentment inaugurada activitat musical del poeta català era un argument de pes més que se sumava a la llarga croada empresa per Millet contra els avantguardismes musicals, que en la dècada dels vint semblaven haver ultrapassat tota mida permissible.

Mestres músic potser no agradi als amants de les darreres novetats musicals però sí ho farà a qui sàpiga estimar l'espontaneïtat d'una ànima que canta (...) El desvet-

32. MONTOLIU, Manuel. «Un poeta populista». A: *La Veu de Catalunya*, 13 de gener de 1934.

llament del sentiment de raça, l'amor a les nostres coses, a la vetusta cançó del poble, ens ha lliurat fins ara de l'eixarrement de l'art decadent, cerebral i, en ses manifestacions populars, sensual dels nostres dies.

En una paraula, i tornant a Mestres, Millet inscriu la seva nova cançó com a vessant menor però igualment necessària en el procés de creació d'una literatura liederística catalana. Les seves cançons, en paraules del director de l'Orfeó Català, són:

fors humils que matisen escaientment el flairós i ja esplèndid ram de la cançó catalana moderna.

Aquestes darreres línies de l'escrit de Lluís Millet en la publicació portaveu de l'Orfeó Català serveixen per situar, per predefinir, quasi en la mateixa línia de sortida, la posició exacta que ha d'adjudicar-se a la producció musical de Mestres, una obra natural, intuïtiva i espontània que neix com a emanació ingènua del geni de la llengua i que hauria de servir per aplanar i abonar el terreny, a través d'una sensibilització general educadora de la col·lectivitat, per a l'esponerós desenvolupament del «lied» culte català, que Millet observa esparçat desplegant-se al seu voltant.

Aquesta opinió, reblada després en el pròleg que dedica Millet a Mestres i que encapçalarà la segona sèrie de «Cansons», esdevé aviat un lloc comú. Frederic Lliurat³³ —no oblidem, part interessada en la gènesi de les cançons— insistirà una vegada més en la naturalitat de la cançó mestriana i també en els efectes beneficiosos que pot tenir per al compositor jove el fet d'invocar avui aquella virtut màgica a l'hora de veure-hi clar en el complex panorama musical contemporani:

Contràriament a manta artistes contemporanis que malda per torturar-se i torturar-nos per ser originals, Mestres és el prototipus de l'artista original. En ser un enamorat de les coses i els éssers que l'envolten, i en voler simplement plasmar la impressió que les coses li desperten, Mestres és creador d'imatges belles. Les seves cançons són còpies del natural. (...) Les cançons de Mestres són cançons «trobades» i ho són tant que fins i tot semblen «populars».

I la crítica acabarà per atorgar categoria franciscana a aquella metàfora de «flor humil» amb què Millet havia definit la cançó del poeta. Així el comentarista Dolz, des de les pàgines del diari madrileny *El Liberal*³⁴, ressaltarà la senzillesa i la naturalitat d'un músic que sense voler comparar-se amb els grans —i el crític cita Morera, Pedrell, Millet, Granados, Noguera, Vives, Nicolau,

33. LLIURAT, Frederic. *Les cançons de Mestres* (parlament llegit a l'Escola d'Indústries de Canet de Mar, amb motiu del recital de cançons d'Apel·les Mestres que allí es va donar, interpretat per la soprano Maria Josepa. Regnard. Aquesta conferència apareixia després publicada a les pàgines de la *Revista Musical Catalana*, núm. 241 (gener de 1924).

34. *El Liberal* (2 d'octubre de 1924).

Pahissa o Toldrà— va saber treure del més íntim del seu cor tota la seva humil ciència musical:

Su maestra fue la Naturaleza, que tuvo para él la atracción de una amada y a la cual supo arrancar dulcemente no pocos secretos de poesía, de una poesía menudita, olorosa, frágil y tierna como una florecilla silvestre.

Però no és en la crítica —de fet, aquesta sempre s'ha mostrat impotent a l'hora d'influir en els gustos del públic— on va recolzar l'èxit immediat d'algunes de les cançons de Mestres sinó en la senzillesa seductora de les mateixes melodies, com també en la gràcia de les lletres que duïen, les quals estaven avalades primer pel prestigi d'un poeta vertaderament popular en un medi cultural, en segon lloc —el de la Barcelona dels anys vint—, en què el noucentisme s'havia tenyit de neopopulisme amb un amor renovat per la cançó tradicional estilitzada, perceptible en aquells moments en l'obra de molts poetes —n'hi ha prou a recordar en aquest sentit Josep M. de Sagarra, Tomàs Garcés o Marià Manent.

A més, la cançó de Mestres naixia lligada al vehicle que feia possible la seva instantània difusió i que no era un altre que els intèrprets que mantenien una estreta relació d'amistat amb el poeta i que per iniciativa pròpia la cantaven.

Ja hem dit que va ser Emili Vendrell el primer a donar a conèixer públicament les cançons de Mestres; però ben aviat s'hi sumaren, com hem dit, Maria Josepa Regnard, Mercè Plantada, Conxita Badia o Concepció Callao, entre d'altres. Aquestes cantants eren sempre les primeres a rebre, segons ho testimonia la correspondència conservada, els nous àlbums de cançons de Mestres que anaven apareixent al mercat; lliuraments que agraïen en afectuosos avisos de recepció en què prometien a l'autor d'incloure algunes de les peces en els seus propers recitals. Precisament, a causa de la seva brevetat, les cançons es podien fer encabir a tall de bisos en moltes de les actuacions, i així va ser com aquestes obres van anar fent-se un lloc en les predileccions del públic.

Tampoc no va ser aliè a la popularitat d'aquesta obra el fet de la seva expansió a través de la xarxa d'orfeons de tradició republicana que cobria el territori català i que, en conèixer la nova faceta musical de Mestres, s'apressaven a convidar i homenatjar amb recitals de cançons pròpies i lectures dels seus poemes a qui havia estat un dels més convençuts apòstols de la causa claveriana al nostre país. Agrupacions excursionistes, casals catalanistes, ateneus populars, escoles d'infants, van anar familiaritzant-se així amb un repertori que havia estat escampat més enllà del circuit centralitzat de l'activitat musical barcelonina. I, per acabar, la retransmissió radiofònica i el disc de pedra —innovacions tecnològiques, la implantació massiva de les quals coincidia amb la publicació i interpretació d'aquelles cançons— van convertir-se en plataformes amplificadores d'algunes de les obres més populars de Mestres. Així, en l'entrevista ja esmentada que l'escriptora Mercè Rodoreda fa al poeta l'any 34, aquest no pot estar-se orgullósament de dir-li que de *La cançó de taverna* n'ha venut més de 10.000 còpies, cosa que no és cap fotesa.

Escrivint a propòsit de les cançons de Mestres, Josep Subirà³⁵ es fixa en l'èxit popular assolit per aquelles obres que les principals liederistes catalanes han incorporat en els seus recitals, i comenta l'enquesta que acabava de fer Ràdio Barcelona —això Subirà ho escriu l'any 29— sobre els gustos musicals dels oients en matèria musical. Doncs bé, en l'apartat de «lied espanyol» Mestres obtenia el tercer lloc de les preferències dels catalans amb molt pocs punts de diferència en relació amb el primer i segon seleccionats: Eduard Toldrà i Joan Lamote de Grignon, respectivament. I el musicòleg acabava atribuint com a motius de l'èxit de la cançó mestriana els mateixos que havia esgrimit uns anys abans, si bé amb to d'abrandat nacionalisme, en Lluís Millet: la naturalitat d'una línia melòdica que no es preocupa d'evolucionar ni de buscar riquesa musical en les modulacions o en les emfasitzacions pianístiques; nitidesa de la frase, clara i concisa, ritme ben sostingut, lluminositat de la rima i sentiment sincer de la natura.

En conclusió, per la via d'una fe claveriana mai posada en dubte, partint d'uns ideals romàntics i humanitaris als quals sempre es va mantenir fidel, Mestres crea, això no obstant, en el darrer període de la seva activitat i gràcies a la col·laboració inestimable dels seus joves amics músics un tipus de cançó urbana, domèstica, funcional i de butxaca, a meitat de camí entre el gènere popular i el culte i perfectament adaptada a una realitat cultural que havia anat seguint gradualment els passos d'una transició natural que duia de l'exaltació patriòtica a la normalització assossegada, de l'himne col·lectiu a la cançó infantil que s'ensenya amb tota naturalitat a l'escola o que acut involuntàriament als llavis de l'adult mentre es distreu o treballa. Desplaçat i fins i tot marginat des d'un punt de vista poètic per les promocions d'escriptors, Mestres recuperava, això no obstant, quasi a la impensada, un lloc destacat com a artífex d'uns joiells sonors, la intranscendència i petita mida dels quals els feia precisament immunes a la crítica exercida per la nova minoria culta i cosmopolita derivada de la institucionalització del noucentisme.

Una classificació de les cançons

La cançó de Mestres té el seu origen procedimental —ja ho hem assenyalat més amunt— en el caràcter essencialment oral i declamatori que va tenir des del primer moment la seva poesia —poesia que neix directament com a derivació estilitzada de la parla col·loquial més que no pas com a formalització operada sobre la matèria primera de l'expressió escrita—. D'aquí la immediata popularitat de l'obra poètica de Mestres i d'aquí també el recel de l'artista envers la reforma ortogràfica fabriana que no podia ser entesa, almenys com a assumpte prioritari, per qui partia, com ell, del paradigma de l'oralitat. La poesia es diu, es recorda, i després s'escriu com ho fa la cançó que ell dirà, recordarà i confiarà a d'altres que en saben més —els músics—, perquè finalment ho fi-

35. SUBIRÀ, Josep. «Las canciones de Apeles Mestres». A: *Gaceta de Bellas Artes*, 369. Madrid, 1-10-1929.

xessin per escrit en la melodia que tot seguit harmonitzaven. Per això Mestres no hi veu intrusisme professional ni tan sols apropiació il·legítima quan signa en solitari els quaderns de cançons amb acompanyament pianístic, en l'elaboració definitiva dels quals van participar diferents músics amics del poeta. En realitat, ell estava molt convençut —i el mestratge d'Anselm Clavé en aquest sentit és evident— que es tractava d'una cristallització resultant d'un procés que ja s'havia iniciat musicalment de bell antuvi des del mateix moment en què comença a desplegar-se la ideació poètica. I aquest convenciment seu, pel que sembla, tampoc no va ser mai contradit pels músics que li van completar la feina, si ens atenem al seu reconeixement de l'autoria exclusiva de Mestres sobre unes cançons que ells es van limitar respectuosament a harmonitzar o a corregir melòdicament sense més protagonisme per part seva.

Si els elements procedimentals de la cançó de Mestres rau en el si de la ideació poètica i en un fraseig natural derivat de l'entonació i la rítmica dels versos, el seu contingut conceptual l'hem d'anar a buscar en les mateixes fonts d'on ha brollat el corpus general de l'obra de l'artista. El cultiu simultani de diferents llenguatges artístics que Apelles Mestres va practicar al llarg de la seva vida convergeix en el mateix univers de símbols, d'ambients, de situacions, de personatges i de motivacions morals i estètiques que caracteritzen la seva obra. De fet, multipliquen perspectives, angles de visió des dels quals poder contemplar i completar el mateix objecte. Dibuix, disseny gràfic, poesia, teatre i música més que mitjans expressius específics, actuen en Mestres com a elements complementaris al servei d'una concepció que resta més ben definida quan és construïda des de totes les dimensions possibles. El prerafaelitisme ideal en què recolza ideològicament bona part de la producció mestriana ha estat traslladat de l'esfera d'acció col·lectiva en què va ser pensada pels membres de la *Brotherhood* anglesa al pla personal d'un sol artista terriblement gelós de la seva individualitat que es prodiga a si mateix en múltiples direccions intentant d'atènyer uns objectius que pel fet de ser tan personals també era difícil que poguessin arribar a ser compartits, ja no per la generació noucentista posterior sinó fins i tot pels modernistes coetanis.

Per això, en assajar una classificació de les cançons de Mestres, i ja que en els successius quaderns que va anar publicant des de 1923 —data de l'edició del primer quadern de *Cansóns*— fins a 1932 —en què es tanca la seva producció amb *Laura. Elegies íntimes*—, no hi hem pogut apreciar línies inequívokes d'evolució estilística o formes d'ordenació que fossin conseqüents amb un seguiment cronològic, ens hem decantat més aviat per un aplegament temàtic o de gènere des del punt de vista dels textos de les cançons, els quals delimiten unes àrees que repeteixen algunes constants, definides des de molt abans en el conjunt de l'obra gràfica i poètica, alhora que n'introdueixen alguna de nova. Aquest criteri, que potser seria inadequat si s'apliqués en el cas d'un músic compositor de cançons en qui la pràctica habitual i el domini del seu ofici li permet d'adquirir plena autonomia lingüística amb independència dels textos d'altri als quals s'adapti, ja no ho resulta tant quan es tracta d'analitzar la tasca d'un poeta esdevingut temporalment musicador dels seus propis

poemes, i que, per tant, un cop embarcat en aquesta nova aventura continua, però, sent absolutament fidel a la seva trajectòria creativa com a escriptor i dibuixant, sense que el pas d'un terreny d'expressió a l'altre arribi a ocasionar canvis d'orientació que siguin significatius.

Per exemple, la balada o l'apunt realista del natural són dos gèneres poètics conreats de bell antuvi i de manera més o menys regular per Mestres al llarg de la seva producció poètica. Doncs bé, els trobem tots dos igualment representats en la cançó sense que les evidents diferències de contingut entre l'un i l'altre es reflecteixin, en canvi, en procediments d'invenió melòdica dissemblants. Des d'un punt de vista estrictament musical, no es donen característiques específiques que permetin dissenyar una articulació semblant a la que de manera natural estableixen els textos quant a contingut o pertinença de gènere. És més, fins i tot la denominació en alguns casos pot resultar enganyosa ja que, per exemple, un del reculls de cançons —per cert, un dels més reeixits musicalment— s'anomena precisament *Balades*, sense que aquest títol pressuposi que les deu cançons que l'integren pertanyin totes elles a aquell gènere.

Ara bé, això no vol pas dir que Mestres no aconsegueixi en ocasions una simbiosi molt profunda entre el poema i la música que hi adapta i no solament en el nivell d'una correcta equació formal entre ritme musical i prosòdia poètica, sinó en la molt més interessant i rica en conseqüències afinitat semàntica entre melodia i text, o si es vol entre text i el context especial que per a aquell la música sap crear. Però en tots els casos la melodia es troba subordinada a la lletra, la pressuposa i segueix sempre el seu dictat.

D'acord amb aquell criteri podríem establir els grans apartats següents:

1. **Cançó infantil.** La cançó infantil ocupa un lloc destacat i perfectament delimitat en Mestres. Qui ha estat recordat com «l'amic dels infants, de les flors i dels ocells» —entre altres coses precisament per la seva faceta de compositor de cançonetes adreçades als nens— va lliurar successivament tres reculls: «Cansons per a infants» (1924), «Cansons festives per als infants» (1930) i «Noves cansons d'infants» (1935), amb la intenció expressa de proporcionar un repertori musical a les escoles d'ensenyament primari, d'acord amb el programa d'implantació de l'educació musical endegat, entre d'altres, per Manuel Borguñó. En aquest sentit cal recordar, com hem esmentat més amunt, que la primera de les tres col·leccions va ser guanyadora d'un certamen convocat per l'Ateneu Obrer d'Igualada, i va ser un cor infantil seleccionat d'entre totes les escoles que aquella institució aplegava el qui va estrenar —el 10 de juliol de 1924, a la Sala-Teatre de l'Ateneu d'aquella ciutat i sota la direcció de Borguñó— les dotze primeres peces que Mestres dedicaria als més petits.
2. **Apunt pres del natural o cançó paisatge.** La fina observació de la naturalesa, l'amor per enregistrar tant les diferents gradacions de llum, moviment o color que el reflex dels objectes deixa en la visió com, per altra

banda, les característiques físiques i morals essencials dels éssers més humils, ignorats i microscòpics, són dues tendències estètiques fonamentals que es troben al mateix temps en el dibuixant i en el poeta situat a mig camí entre el positivisme científic del naturalista i l'impressionisme neoromàntic de l'artista atent a reflectir el mínim canvi que el pas de les hores imprimeix en la realitat. No hem d'oblidar que l'autor de *Microcosmos* —llibre de l'entomòleg i el botànic il·lustrat i moralista, no debades dedicat a «tots els éssers més o menys animats, més o menys sensibles que componen aquesta immensa República microscòpica»— l'és també de *Llibre d'horas*³⁶ i de *Croquis ciutadans*³⁷, on l'apunt impressionista i el record del que és efímer passa a un primer pla. El contingut d'un percentatge prou important de cançons de Mestres esdevé, conseqüentment, uns apunts ingenus presos del natural com molt bé ha assenyalat Frederic Lliurat³⁸. Ara bé, així com en molts casos la il·lustració de la naturalesa pot servir d'escenari d'un breu esbós dramàtic o fer de marc propici a una cançó amorosa, a aquest apartat pertanyerien pròpiament aquelles peces on el dibuix musical del natural adquireix interès en si mateix, sense que cap història o diàleg enterboleixin l'evocació directa de l'objecte, el paisatge o l'escena que han impressionat vivament l'artista. *Les gotes d'aigua* (1885), *Cançons d'abril* (1885), *Els Freres Encantats* (1916), *La non-non dels blats* (1920) o *Toch d'oració* (1923) en serien alguns exemples.

3. **Cançó narrativa i/o dialogada.** Si en l'apartat anterior el focus principal d'interès havia estat la naturalesa física, en aquest d'ara el que compta és la naturalesa humana abordada de dues maneres possibles: o bé mitjançant la narració en tercera o primera persona d'una breu facècia de caire popular —o d'una situació sentimental o meravellosa ambientada en la llunyania d'un món medieval i cortès—, o bé gràcies a la menuda escenificació en forma de diàleg, a vegades seriós, però molt sovint divertit i ple de picardia entre arguments exposats per dos personatges que acostumen a ser —encara que no sempre— un galant seductor i una donzella susceptible de mostrar-se, segons les ocasions, displicent o consentidora. En principi, més que d'un gènere —si es té en compte per exemple que bona part de les cançons infantils, i moltes d'amoroses, presenten aquesta estructura narrativo-dialogada— hauríem de parlar aquí d'un dels procediments bàsics del dramaturg nat que va ser Mestres. Nogensmenys, és veritat que si la cançó infantil, tant per la seva temàtica específica com per la perspectiva d'ingenuïtat adoptada resta ben definida independentment d'altres consideracions, el mateix succeeix amb les peces adscrites a aquest apartat que creen potser un conjunt més ampli i subdivisible, però no per això menys pre-

36. MESTRES, Apel·les. *Llibre d'horas*. Barcelona, 1899.

37. MESTRES, Apel·les. *Croquis ciutadans. Album de butxaca per...* Barcelona, 1902.

38. LLIURAT, Frederic. vegeu la nota 33.

cís i equidistant igualment, d'una banda, de la cançó infantil, i de l'altra, de la cançó pròpiament amorosa.

Podríem distingir, doncs, en aquest gran apartat les subdivisions següents:

- a) **Balada.** Per a aquest subgrup de cançons Mestres manté la línia ortodoxa, establerta amb motiu de la publicació del seu primer lliurament poètic dins d'aquest gènere: *Balades*³⁹, de recreació idealitzada d'una edat mitjana intemporal poblada de donzelles enamorades, castells, trobadors, de cavallers marxant cap a la guerra, o d'històries i tradicions fabuloses. Formarien part d'aquest grup cançons antigues, compostes pels volts en què el poeta donava a conèixer aquell primer llibre, com *Felicitat* (1882), *La dona d'aigua* (1892) o datades molt posteriorment en el moment àlgid de la creativitat musical de l'artista: *El vianant* (1923), *La rosa, La filla del rei* o *La penyora*.
- b) **Cançó popular de caire realista, amorós o divertit.** Mestres inicia sistemàticament la seva faceta de creador de cançons a principis dels anys vint, quan el gènere poètic de la balada ha perdut per a l'artista la seva concreta equivalència a l'evocació del passat i s'ha fet extensiva a tot un ampli conjunt de continguts que són els genèricament propis de la cançó tradicional amb el reforçament dels mecanismes poètics d'expressió i fixació orals que aquest fet comporta. Les darreres balades⁴⁰ marquen, doncs, un punt d'inflexió en la producció lírica del poeta ja que esdevenen, més enllà de la temàtica aparentment suggerida pel seu títol, l'àrea d'intersecció on coincidiran a partir d'ara els procediments del poeta i del melodista. D'acord amb això, les cançons narratives i/o dialogades d'aquesta secció amb una extensa temàtica que anirà des de l'escena realista o costumista —és el cas de la popular *Cansó de taberna* (1918)— a la galania amorosa sempre amb to platxerios, o maliciós i insinuant en mans d'un protagonisme femení cada cop més accentuat —pensem en la igualment popular *Camí de la font* (1921)—, és la que omplirà bona part de les col·leccions: els sis volums de *Cansons*, el de *Balades* i els dos de *Madrigals*.
- c) **Cançó amb escenari musical.** Tot i haver estat un gran aficionat a la música, no va ser fins que va encetar la faceta d'autor de cançons que Mestres comença a introduir la mateixa música com a subjecte d'algunes de les seves obres, bé referint-s'hi directament en el text, o —i aquest aspecte és més interessant— considerant la música com un element que fonamenta el teixit narratiu o dialogal de la cançó, és a dir, incorporant-la com escenari que fa possible i és condició de l'emergència del cant. Podríem referir-nos —en analogia al terme encunyat en cinematografia— a una música «diegètica» en el sentit que

39. MESTRES, Apel·les. *Balades. Il·lustrades amb 60 composicions per l'autor*. Barcelona, 1889.

40. MESTRES, Apel·les. «Les darreres balades, 1902-1924». Barcelona: Il·lustració Catalana.

així com ocorre en aquelles escenes fílmiques on la música que se sent en la banda sonora es correspon amb les imatges projectades en la pantalla que es dediquen a enfocar els agents productors d'aquella música, de la mateixa manera en aquest cas la cançó que sentim cantar està motivada unes vegades per l'ambient de festa, de ball o pel fons de música instrumental en què aquella resta inserida, d'altres pel ritme regular i acompassat de l'instrument que el menestral o menestrala cantaires manipulen. I en el primer cas, l'ambient escollit serà el món elegant, galant i sensorial del set-cents, on els personatges quedaran graciosament trenats i destrenats al compàs de minuets, gavotes, marxes i contradanses. Aquest és el cas de cançons com *Minuet* (1921), *Tapiç antic* o *Serenata*.

4. **Cançó amorosa.** És innegable que un percentatge molt elevat de les cançons que Mestres va compondre està dedicat a expressar l'amor que el poeta sempre va sentir per la seva dona, Laura Radéne. I és que de les 90 cançons publicades —sense comptar les sèries infantils— 24 d'elles, és a dir, quasi una tercera part celebren aquella relació profunda que durant els trenta-cinc anys —de 1885 a 1920— que va durar el matrimoni més el període anterior de prometatge va mantenir unides aquelles dues persones. Però no és només el temps viscut en comú el que comptabilitza la duració d'aquell amor ja que després de la mort de Laura, és a dir, al mateix moment en què Mestres enceta la seva faceta de músic el record per la dona morta no farà sinó anar incrementant el sentiment d'aquell nou Petrarca, destinat com el poeta italià a cantar des d'aleshores i fins a la mort la seva estimada Laura. De fet, va ser l'esposa —educada musicalment i intèrpret aficionada de piano— qui sempre havia insistit perquè el poeta es decidís a revisar i publicar els molts esbossos musicals que havia anat fent de molt temps enrere. Per tant, no és d'estranyar que quan aquest pas es doni el 1922 aparegui a la llum el primer dels sis quaderns successius de *Cansons*, Mestres no podrà deixar de vincular ja mai més la seva nova producció poètico-musical amb aquella qui no solament l'havia inspirada sinó que també havia encoratjat insistentment l'escriptor perquè algun dia la fes pública. La cançó, el «corpus» de l'obra completa musical del dibuixant, escriptor i ara músic representa, doncs, una mena d'homenatge permanent de gratitud a la companya desapareguda i que l'artista recorda i somnia a estones poder tornar a fer reviure.

Però si això és així en termes generals i malgrat que ens sigui perfectament legítim aplegar tot el cançoner mestrià sota l'ègida única i indiscutida del paradigma amorós, no és menys cert que el poeta va delimitar amb tota precisió l'amor-esbargiment, és a dir, l'amor tractat en qualitat d'argument lleuger de moltes de les cançons dels gèneres balada, narratiu, dialogat, o musical on els qui s'enamoren són personatges de ficció: cavallers, princeses, galants i donzelles, joves hereus i pastores, etc., d'aquell altre espai més íntim: l'amor-sentiment, en què són el ma-

teix poeta i la seva dona els protagonistes reals, i és un retall d'història viscuda el que l'autor ens canta.

Aquest darrer espai és, doncs, el que constitueix pròpiament l'apartat de la cançó amorosa que per a Mestres es troba articulat clarament en dos temps de conjugació diferent: el temps en què Laura és viva i sembla que no pugui haver-hi res que obscureixi la felicitat dels amants —d'aquest moment en serà testimoni el recull *Amoroses*—; i aquell altre moment ben diferent que, contràriament ve marcat per la solitud del cantor davant la consciència fatal de la desaparició de l'estimada —el que donarà lloc al darrer àlbum musical de Mestres: *Laura*—. No obstant això, en ambdós casos la cançó amorosa haurà brotat sempre a partir de la mort de Laura: en el primer per recordar-la viva en el passat, en el segon per trobar-la a faltar en el present.

5. **Cançó reflexiva o cançó manifest.** En el catàleg de cançons de Mestres podríem encara assenyalar un altre grup format per aquelles peces en les quals el poeta no pretén fer ficció, inventar cap història, o prendre nota sonora de fenòmens naturals; tampoc no es tracta en aquest cas de cançons amoroses ni d'escenes dramatitzades o de recreacions estilitzades de la música tradicional. El que tenen en comú totes elles és que esdevenen portadores directes de pensaments de l'autor, de consideracions generals formulades més aviat amb caràcter abstracte i que adopten en ocasions el to asseveratiu propi d'un manifest estètic. Aquest seria el cas de *La cansó* (1923), vertadera exemplificació de la unió primigènia entre poesia i música quan, abans d'esquinçar-se i convertir-se en arts independents, ambdues conviuen fusionades en la cançó: la manifestació natural del poble, anterior al racionalisme de l'escriptura i que transmesa en l'aire naixia del cor de qui la cantava per anar directa al cor de qui l'escoltava; i també serà el cas d'obres ben diverses com *L'espiga i la rosella* (1888), *Cant de joventut* (1924) o *La cansó del mar* (1925).

Un exemple d'anàlisi de cançó: La non-non dels blats

Aquesta cançó, datada l'any 1920, figura en el segon quadern (primera sèrie) de *Cansons* publicat el 1923. Dins la classificatòria més amunt exposada aquesta peça hauríem d'encabir-la en l'apartat de «Cançó apunt del natural o cançó paisatge» perquè a diferència d'aquelles altres cançons de caire pròpiament eròtic, on el camp o el jardí constitueixen l'escenari, el marc, per a l'expressió del sentiment de l'enamorat o fins i tot emmarquen la presència viva de l'estimada, aquí aquells elements com també d'altres —el cant dels ocells, els fruits i les flors que hi habiten, la nit estrellada, etc.— cobren ara interès en si mateixos, ocupen el primer pla i, consegüentment, l'artista vol donar-ne una traducció musical adequada i objectiva.

Malgrat el recurs a dos dels símbols essencials en la poesia de Mestres —l'espiga de blat i la flor de la rosella entrellaçades— com a imatge dels amants a qui, abraçats, sorprèn la matinada (els crits de l'alosa) sense conèixer

encara el destí fatal que els espera (la dalla del segador), i que el mateix poeta havia emprat en una cançó molt anterior, *L'espiga i la rosella* (1888), extreta de la *Cansó de Ninons*, pertanyent al primer volum d'*Idilis*, a *La non-non dels blats* la dramatització ha estat abolida i aquells símbols són debilitats i retornats a la categoria de simples elements naturals sense a penes cap mena de personificació, perquè el que comptava aquí era suggerir, al ritme d'una serena cançó de bressol, el reflex cromàtic que la successió temporal en el cel —successivament, la nit estrellada, les primeres besllums de la matinada, i el sol del migdia— estampava damunt l'àmplia extensió d'un camp de blat a punt de ser segat.

Dormiu, camps de blat,
que la nit devalla;
dormiu camps de blat
mentres dorm la dalla,
dormiu camps de blat
mentre dorm la dalla.

I

Dormiu, qu'allà dalt
vetllen les estrelles
mentre a vostres peus
dormen les roselles.

Dormiu, camps de blat, etc.

II

Demà al clarejar
cantarà l'alosa,
trencant la gran son
en què el món reposa.

Dormiu, camps de blat, etc.

III

Al petó del sol
riuran les roselles,
al buf del oreig
jugareu ab elles.

Dormiu, camps de blat
mentre dorm la dalla,
dormiu, mentrestant
que la nit devalla.
Perquè dormiu bé,
terra y cel, tot calla.

La cançó consta d'un total de tres estrofes precedides i seguides d'una mateixa tornada, que només canvia el text dels tres versos finals de la seva darrera aparició. D'acord amb un procediment molt emprat per Mestres, la separació tornada estrofa del poema quedarà reflectida en la corresponent articulació de dues seccions melòdiques ben demarcades, una per allotjar-hi la tornada i l'altra reservada per a les estrofes. De fet, però, més important que la diferenciació d'espais és la seva diferent caracterització de cara a obtenir un mínim sentit d'evolució discursiva dintre dels límits en què es mou l'operació musical del poeta. Així és molt freqüent que Mestres faci avançar el flux melòdic seguint un model de contrastació binari on es contraposa una primera secció estàtica a una segona central més moguda i inestable (saltos disjunts, col·locació de la veu en un registre més agut, sustentació del cant en una harmonia diferent a la de partida, lleugera animació del moviment, etc.) que normalment cessarà amb la resolució en la represa de la primera secció, i que dibuixa tot plegat una forma elemental en arcada a-b-a.

Hem dit que la dicció natural del vers es troba en la base de la invenció melòdica de Mestres i la primera referència a la prosòdia l'haurem de buscar en el vessant rítmic de la cançó. Observem així com el poeta distingeix en la tornada dos elements de diferent medició dels versos pentasíl·labs resultant de l'atenció a la terminació aguda del primer vers —que és repetit després dues vegades més sense cap modificació— i a la terminació plana dels versos restants. S'introdueix d'aquesta manera una dolça asimetria que el poeta resol melòdicament amb l'alternança real d'un primer compàs binari (versos senars de final agut) seguit de dos ternaris (versos parells de final pla): $2/4 + 3/4$ — $3/4$, esquema d'amalgama que es repeteix dues vegades per a la tornada (compassos 1-9).

Moderat

Dor - miu camps de blat que la nit de - va - lla, dor -

miu camps de blat men - tres dorm la da - lla

dor - miu camps de blat men-tres dorm la da - lla.

L'interval inicial de quinta justa ascendent expansiva (antecedent) en posició anacrúsica és com un dit col·locat davant dels llavis per imposar silenci, i després tot transcorre seguint la suavitat d'una melodia en replegament (conseqüent) preferentment moguda per graus conjunts i en La menor que, d'acord amb un procediment molt característic del músic, centra la tònica dins d'un àmbit delimitat en els seus extrems per la dominant.

El més interessant, però, és el canvi sobtat de modalitat (de La m a La M) (compassos 9-10) a través del qual ingresem, sense solució de continuïtat, a la part central de la cançó, que és la portadora de la quarteta nova que exposarà cada estrofa (compassos 10-21). La claror que inunda de cop el canvi melòdic de modalitat té un efecte encara més sorprenent si observem la instal·lació en el registre agut per als dos primers versos (on s'arriba al La 4 extrem= estrelles, alosa, sol) i els salts de quarta i tercera freqüents que no s'havien produït en la primera secció:

Dor - miu qu' a - lla dalt vet - llan les es - tre - lles

men - tre a vos - tres peus dor - men les ro - se - lles,

men - tre a vos - tres peus dor - men les ro - se - lles. *ten.* D. C.

El dos versos inicials de les quartetes-estrofes:

Dormiu, qu'allà dalt
vetllen les estrelles

.....

Demà al clarejar
cantarà l'alosa,

.....

Al petó del Sol
riuràn les roselles

.....

ens aparten de la penombra de la tornada per obligar-nos a dirigir la vista cap a la lluminositat canviant del cel que concorda amb el pas de les hores.