

Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment

Ponència llegida al Congrés *Barcelona, 1938. Capital de tres governs. Política i cultura*, organitzat per la Fundació Pi i Sunyer

Cèsar Calmell

Universitat Autònoma de Barcelona
cesar.calmell@uab.cat

Resumen. *Barcelona 1938: una ciudad ocupada musicalmente*

El autor de este artículo explica detalladamente la insólita visión de una Barcelona desencantada y con sentimiento de pérdida, abocada al final de la guerra civil y, curiosamente, arrastrada a una extrema inflorescencia cultural en el campo de la música, llevada a cabo por las autoridades de la República en la primavera de 1938; se trata de «/.../ un relato construido /.../ a espaldas de la cruda realidad vivida en el frente», con el fin de reconducir el público hacia la normalidad y de mantener un espacio cultural. La renovada brillantez del repertorio operístico (sólo el ruso, el francés y el español, sin el alemán ni el italiano), como la creación, el 8 de abril de 1938, de la *Orquesta Nacional de Conciertos*, constituyen los elementos clave para llevar a cabo el proyecto, en el cual se desleía, asimismo, la secular y abierta personalidad de la cultura musical catalana.

Palabras clave: guerra civil española, cultura musical, dialéctica política del arte.

Résumé. *Barcelone, 1938: une ville occupée par la musique*

L'auteur de cet article explique de façon détaillée l'insolite vision d'une Barcelone désenchantée, vouée à un sentiment de perte à la fin de la guerre civile et curieusement entraînée vers une extrême inflorescence culturelle dans le domaine de la musique, menée par les autorités de la République au printemps de 1938; il s'agit de «/.../ un récit construit /.../ dans le dos d'une crue réalité vécue sur le front», dans le but de reconduire le public vers la normalité et de maintenir un espace culturel. L'éclat renouvelé du répertoire d'opéra (seulement le russe, le français et l'espagnol, sans l'allemand ni l'italien), comme la création, le 8 avril 1938, de l'*Orquesta Nacional de Conciertos*, constituent des éléments clé pour réaliser le projet dans lequel se diluait aussi la séculaire et ouverte personnalité de la culture musicale catalane.

Mots clé: guerre civile espagnole, culture musicale, dialectique politique de l'art.

Abstract. *Barcelona, 1938: a city occupied by music*

The author of this article provides a detailed explanation of the unusual vision of a disillusioned Barcelona enveloped in a sense of loss, seized at the end of the civil war and, curiously, dragged to a tremendous cultural prosperity in the field of music, implemented by the

authorities of the Republic in the spring of 1938. It was «*.../a constructed story /.../ ignoring the harsh reality experienced on the front line*», with the aim of redirecting the public towards reality and of maintaining a cultural space. The renewed brilliance of the operatic repertoire (only in Russian, French and Spanish —no German or Italian), like the creation on 8th April 1938, of the *Orquesta Nacional de Conciertos*, were the key elements needed to carry out the project, in which the secular and open character of the Catalan music culture disintegrated.

Key words: Spanish civil war, music culture, dialectic politics of art.

Zusammenfassung. *Barcelona, 1938: eine musikalisch besetzte Stadt*

Der Autor dieses Artikels erläutert detailliert die außergewöhnliche Vision eines ernüchterten und mit einem Verlustgefühl gefüllten Barcelonas am Ende des Bürgerkriegs, das erstaunlicherweise ein extremes kulturelles Aufblühen im Bereich Musik nach sich zog, was von der Staatsgewalt der Republik im Frühling 1938 realisiert wurde. Dabei handelte es sich um «*.../ eine Erzählung /.../*, die der grausamen Realität an der Front den Rücken kehrt», mit dem Ziel, das Publikum zur Normalität zurückzuführen und einen kulturellen Raum zu erhalten. Die neue Brillanz des Opernrepertoires (nur russisch, französisch und spanisch, nicht deutsch oder italienisch) sowie die Gründung des *Orquesta Nacional de Conciertos* am 8. April 1938 stellen die Schlüsselemente zur Realisierung des Projektes dar, in dem sich auch die säkulare und offene Persönlichkeit der katalanischen Musikkultur integriert.

Schlüsselwörter: Spanischer Bürgerkrieg, Musikkultur, politische Dialektik der Kunst.

Que en plena Guerra Civil, Barcelona, quan ja eren molts els qui l'any 1938 donaven per perduda la causa del Govern republicà, poguéu comptar per primera vegada en la seva història musical amb una orquestra simfònica, finançada enterament pels poders públics, i amb una única temporada estable reblerta d'audicions, és una d'aquelles contradiccions que de veritat sobten i que et fa pensar en el caràcter impredecible dels esdeveniments socials i històrics.

D'entrada, l'esclat de la guerra havia enderrocat des dels primers dies bona part dels pilars que sustentaven aquella il·lusió de normalitat conquerida que havia caracteritzat el panorama musical d'una Barcelona, que, finalment, semblava estar incorporada en la gran xarxa de ciutats cultes i cosmopolites, per on transcorria el flux de les propostes musicals capdavanteres a Europa. Al llarg dels anys vint i durant la primera meitat dels trenta, institucions privades com l'Associació de Música «da camera» —que s'havia fundat el 1913, precisament per donar suport al treball del Quartet Renaixement, el primer grup de música de cambra que es crea a la ciutat amb la intenció de donar a conèixer de manera regular i pedagògica el bo i millor de la literatura quartetística—, va portar a Barcelona, entre d'altres, personalitats de la talla de Sergei Prokofiev, Maurice Ravel, Arnold Schönberg, Anton Webern, Igor Stravinsky o Béla Bartók, a més de participar en l'organització dels actes del magne Congrés de la Societat Internacional de Música Contemporània que es va celebrar a la nostra ciutat el mateix 1936, mesos abans del pronunciament dels militars insurrectes. Però és que, al

costat de la «da Camera», l'Orquestra Pau Casals, que des de la seva creació l'any 1921 per l'il·lustre violoncel·lista i director, passa a ser la nova agrupació instrumental de l'entitat, i es converteix igualment en l'aglutinant per antonomàsia, durant quinze anys, de la vida concertística barcelonina tot adquirint una àmplia dimensió social i educativa, gràcies a la seva projecció en l'Associació Obrera de Concerts i les cent vint-i-tres sessions que l'Orquestra va dedicar en exclusiva als treballadors sindicats, membres de l'Associació. Així, l'antic ideal d'Anselm Clavé d'una societat travada i estructurada —més enllà de les diferències de classe— per un mateix amor envers la música, l'eficàcia de la música com a element de cohesió interclassista des de la perspectiva d'una labor d'alta cultura dominant burgesa, amb un camp verge i extraordinari on expandir-se davant seu com és el de l'educació musical dels infants —els grans aficionats del demà—, és l'ideal més proper i fàcil d'atènyer que trobem la vigília del juliol de 1936, quan l'actitud d'obertura internacionalista no es trobava en absolut renyida amb el gresol nacionalista des del qual aquella semblava justificar-se. Hem parlat de l'Associació de Música da Camera i de l'Orquestra Pau Casals, però ens falta esmentar que la institució que representava, potser, el nucli més ideològic del nacionalisme musical català en aquest punt d'inflexió entre localisme i cosmopolitisme, era, sens dubte, l'Orfeó Català i el seu òrgan d'expressió, la *Revista Musical Catalana*. Doncs bé, la fallida gairebé simultània d'aquestes tres grans institucions, decisives i emblemàtiques en el paisatge musical de la Barcelona de la preguerra a l'inici mateix de la conflagració, marca un abans i un després, i la seva brusca interrupció determina, en part, el final de l'activitat com a col·lectiu de la majoria dels compositors catalans, el silenci d'aquell conjunt heterogeni de creadors batejat per Joan Gibert Camins amb el nom de Compositors Independents de Catalunya, que s'havia presentat públicament el 1931 en un concert de l'Associació de Música «da Camera» i que, a més de Gibert Camins, estava format per Manuel Blancafort, Robert Gerhard, Ricard Lamote de Grignon, Frederic Mompou, Eduard Toldrà i Baltasar Samper. Tots ells havien anat desenvolupant, a redós d'alguna de les tres estructures cíviques esmentades, una carrera important i reconeguda que s'atura quan aquelles es col·lapsen, perquè s'ha esquinçat el teixit cultural i social que les sustentava. A diferència del que s'esdevindrà amb els músics madrilenys de la seva mateixa promoció —l'obra dels quals juntament amb el gènere de la sarsuela acabaran per imposar-se en els auditoris barcelonins durant el 1938—, els compositors catalans es veuran postergats —tret de Robert Gerhard o de Ricard Lamote—, i sense opció de prendre posicions dins la nova situació d'excepcionalitat permanent que comporta la duració d'una guerra quan el dirigisme cultural radical d'esquerres, exercit sense fissures des de l'administració central, s'encarregui d'omplir el buit deixat per la crisi definitiva de l'ordre cívic. Els compositors catalans neonoucentistes expiaran amb la seva exclusió i amb l'exili una doble culpa: primer, la de ser catalans i haver entès conseqüentment el nacionalisme musical d'una manera molt diferent a com era concebut i aplicat en aquells moments amb mà de ferro pel neoclassicisme dels músics de l'òrbita madrilenya i, segon, perquè la conscienciació política que els hagués calgut manifestar

als nostres músics —en cas de donar-se—, tampoc no s'inscrivía del tot dins les directrius ideològiques d'uns músics, que des d'abans de la proclamació de la República, s'havien sabut moure amb habilitat, propers a les esferes dels poders ministerials. Aquesta mena d'acció o promoció funcional-administrativa era aleshores completament aliena als nostres creadors musicals, perquè tampoc no hi havien tingut mai accés, i quan es va aplicar a Barcelona arran del trasllat a la nostra ciutat del govern de la República, el 31 d'octubre de 1937, era lògic que es fes d'acord amb unes decisions i amb uns encarregats d'executar-les que ja havien estat respectivament preses i designats des de Madrid.

Evidentment, en el cas que s'hagués donat a casa nostra un compromís social i polític del músic semblant al que, per exemple, el Sindicat de Dibuijants Professionals va afavorir en l'artista plàstic que treballava en el gènere del cartellisme, i que, des del principi de la guerra, va rebre encàrrecs de la mateixa Generalitat o de la CNT i la UGT, les coses potser haurien estat diferents; però aquest esperit col·lectiu i professionalitzat no es donava ni s'ha donat mai en el terreny de la música a Catalunya —i menys en el dels creadors—, i curiosament quan, finalment, es van donar les condicions per dur a terme una acció pública concertada que impulsés a Barcelona l'activitat musical es va fer de manera que en quedés exclòs, en les obres programades, qual-sevol índex de component obertament revolucionari en els continguts i que pogués tenir una possible plasmació avantguardista en l'ordre formal de les peces. La música compromesa gairebé sempre només va ser assumida per algunes manifestacions de la música popular, especialment en les cançons de guerra i en els himnes. L'individualisme proverbial dels compositors s'estenia més enllà de les ideologies, i els compositors d'esquerres, obertament promoguts pel govern socialista de Negrín —ras i curt, el grup madrileny fincat a Barcelona al voltant del Consejo Central de la Música i de l'Orquesta Nacional de Conciertos—, en el moment, l'any 1938, més aferrissat de la lluita contra el fascisme van continuar immersos en els seus interessos estètics prebèl·lics, quan les tesis sobre l'art deshumanitzat d'Ortega y Gasset, les crítiques d'Adolfo Salazar al diari *El Sol* de la capital d'Espanya i la reivindicació de la literatura castellana del Segle d'Or feta per la Generació poètica del 27 —que els músics feien extensiva als períodes renaixentista i barroc de la música hispana—, havien estat el mirall en què aquells compositors es continuaven reconeixent, ara, en ple conflicte.

L'activitat musical oficial de concerts programada durant la Guerra Civil, i, concretament, la que es va fer a Barcelona el 38 va ser un relat construït, doncs, d'esquena a la realitat crua que s'estava vivint al front i als carrers assotats pels freqüents bombardeigs, és a dir, s'instal·la en un escapisme, que seria ingenu i també injust d'interpretar des de la perspectiva única dels criteris de militància estètica o política dels seus protagonistes. El fet de continuar programant música al Gran Teatre del Liceu —ara anomenat Teatre Nacional de Catalunya—, al Palau de la Música Catalana, al Palau de Belles Arts, al Casal de la Cultura de Barcelona, al Palau Nacional de Montjuïc, o a l'Escola Professional de la Dona, per citar els principals centres que van concentrar la totalitat de l'oferta

pública musical a la nostra ciutat, era una manera inequívoca per part dels responsables en matèria cultural d'encoratjar la normalitat del viure ciutadà i de mantenir un espai de continuïtat cultural enmig d'un ambient exterior trasbalsat pel terror i la misèria. Ja que la música, independentment del gènere al qual pertanyi i a banda dels seus continguts o de les estructures que en cada cas adopti, és per essència una activitat col·lectiva i ritual capaç de bastir, si convé, un mur defensiu contra els embats de la tragèdia. Si el lloc natural del cartellisme era el carrer i el seu propòsit era l'acció, l'emplaçament natural de la música bé podia ser l'interior dels edificis i de les ànimes i el seu lema, la resistència.

Òpera i sarsuela al Gran Teatre del Liceu

Des del primer moment, quan després que el Liceu havia romàs tancat els primers anys de la Guerra Civil, un representant del Consell de Ministres, un representant del Ministeri d'Instrucció Pública del Govern de la República i un delegat de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, anuncien, en roda de premsa conjunta¹ al mateix Saló dels Miralls, la inauguració d'una nova temporada, i s'insisteix en la importància de la música com a element vertebrador de la vida cultural d'un país i en la responsabilitat que els governs tenen, sobretot en els temps més difícils, de democratitzar-ne el consum fent de l'art, i de la música en particular, uns aliats poderosos en la lluita contra la subversió facciosa. La inauguració de la temporada teatral al Liceu —la primera, ja que després de l'estiu encara se'n va fer una altra—, i la presentació a Barcelona de la nova Orquesta Nacional de Conciertos, recentment creada, eren fronts igualment importants que els governs central i autonòmic obrien a la rereguarda per vèncer amb armes culturals el fascisme. I no era aliena a aquesta voluntat d'obrir el teatre emblemàtic per excel·lència abans de la guerra i de l'exclusivisme social barceloní a un públic més popular, la inclusió en la programació, al costat de quatre de les grans òperes de repertori, totes elles franceses —ja que l'òpera italiana i alemanya quedava descartada pel fet de ser Itàlia i Alemanya països aliats de les tropes franquistes—, que van poder escoltar-se², d'una nodrida selecció d'obres del gènere sarsuelístic hispà, que en aquells moments gaudia aquí, a Barcelona, d'una gran afició popular. Aquesta no va ser, però, l'única causa de la implantació de la sarsuela al Liceu l'any 1938. Hi va col·laborar també la facilitat de poder comptar en aquest gènere amb un nodrit elenc d'artistes a l'abast (des dels cantants solistes fins als directors d'escena, de coreografia i primers ballarins), és a dir, que residien molts d'ells a Barcelona mateix o en ciutats properes com València i que, per tant, això feia de la sarsuela un tipus d'obra que permetia abaratir extraordinàriament els cos-

1. Aquesta roda de premsa va tenir lloc el 28 de febrer (*La Vanguardia*, 1 de març de 1938) i la temporada s'iniciava el divendres, dia 4 de març, amb l'òpera *Samsó i Dalila*, de Camille Saint-Saëns.
2. *Samsó i Dalila* (Camille Saint-Saëns), divendres, dia 4 de març/ *Manon* (Jules Massenet), dimarts, dia 8 de març/ *Louise* (Gustave Charpentier), diumenge, dia 13 de març/ *Carmen* (Georges Bizet), dijous, dia 7 de juliol.

tos de producció en comparació amb el que hagués costat continuar fent òperes i contractant cantants estrangers, que, a causa de la guerra, tampoc no haurien pogut o volgut continuar visitant Espanya. I, finalment, i aquest és un motiu que tampoc no hem de menystenir, en el fet de l'entronització de la sarsuela al Liceu l'any 1938, quan aquest edifici és declarat Teatre Nacional de Catalunya i és confiscat per la Generalitat, però gestionat principalment amb recursos públics provinents del govern de la República, hi podem veure la tendència d'espanyolització de la vida musical barcelonina, que és molt evident des del començament mateix de la temporada liceística amb l'arribada de l'escenògraf madrileny Eugenio Casals, el qual apareix darrere de totes les produccions que allí es presenten fins a convertir-se en director general de la posada en escena del teatre, quan des del mes de setembre es fa càrrec de la direcció artística del Liceu el compositor Salvador Bacarisse.

Louise, l'obra amb què Gustave Charpentier havia intentat adaptar el naturalisme literari d'Emile Zola a l'escenari musical, i abordar la temàtica social i obrerista pròpies del París del final del segle XIX, va ser la darrera òpera amb la participació de cantants estrangers i només es va poder representar una sola vegada (diumenge, dia 13 de març), perquè quatre dies més tard, a causa de l'elevat nombre de morts, víctimes civils del bombardeig del dia 17, per la detonació d'un camió carregat d'explosius a la Gran Via de les Corts Catalanes cantonada amb Balmes, es va tancar en senyal de dol el teatre durant tota una setmana. Les tres primeres veus, totes elles de nacionalitat francesa: Bernardette Delprad, el tenor Raoul Jobin i el baix Louis Guenot, enmig de l'assaig general anterior a la *première*, molt emocionats pels esdeveniments bèl·lics i la pobresa que observaven a la nostra ciutat, van dirigir-se al públic per anunciar que, un cop a París, farien una col·lecta entre el personal dels teatres de l'Opéra i de l'Opéra-Comique i que enviarien tot el que poguessin recollir per ajudar els treballadors del Liceu.

El dijous, dia 24 del mateix mes de març, es reiniciava, doncs, la temporada, dedicada ja pràcticament a la música espanyola, amb *Las golondrinas*, de José María Usandizaga, obra molt popular a casa nostra des que aquesta sarsuela en tres actes s'estrenà, precisament en versió operística, al teatre barceloní nou anys abans. A peu de pàgina, anotem les obres i les dates de les primeres representacions³ d'una temporada que va prolongar-se fins ben entrat el mes de juliol. La darrera representació de *Carmen* va tenir lloc el dia 17 d'aquell mes i encara, abans del tancament del teatre, durant el mes d'agost, es va tor-

3. Dijous, dia 24 de març, *Las golondrinas* (José María Usandizaga).
 Dimarts, dia 29 de març, *Marina* (Emilio Arrieta).
 Dissabte, dia 2 d'abril, *La revoltosa* (Ruperto Chapí) i *La Verbena de la Paloma* (Tomás Bretón).
 Dijous, dia 14 d'abril, *La Dolores* (Tomás Bretón).
 Dimarts, dia 19 d'abril, *Jugar con fuego* (Francisco Asenjo Barbieri).
 Dijous, dia 28 d'abril, *Doña Francisquita* (Amadeu Vives).
 Dijous, dia 12 de maig, *El giravolt de maig* (Eduard Toldrà) i Pròleg d'*Els Pirineus* (Felip Pedrell).
 Dijous, dia 9 de juny, *Bobemios* (Amadeu Vives).
 Dijous, dia 7 de juliol, *Carmen* (Georges Bizet).

nar a representar el dijous, dia 21, *Las golondrinas* en un acte organitzat per l'Agrupació Professional de Periodistes, en honor dels periodistes estrangers, delegats de diferents mitjans de comunicació pertanyents a països simpatitzants amb la causa republicana.

En total, doncs, onze obres que se sumaven a les tres òperes franceses amb què havia començat l'agenda operística. Instal·lats en la sarsuela, va ser aquest el moment dels intèrprets del país, molts d'ells especialitzats en el gènere: Antonio Cortis, Maria Espinalt, Pau Gorgé, Hipólito Lázaro, Matilde Martín, Antonio Palacios, Conxita Panadès, Marcos Redondo, Pere Terol, María Zaldívar, són els cantants, d'entre uns pocs altres més, que aniran desfilant pel Liceu o, fins i tot, alguns d'ells compaginaran la presència en el gran escenari barceloní amb les funcions de sarsuela que podien veure's regularment en alguns locals de la ciutat, que van continuar mantenint la titularitat privada en plena guerra, com el Teatre Olympia i, sobretot, el Teatre Tívoli. L'omnipresència de l'escenògraf Eugenio Casals —i molt més escadusserament de Rafael Moragues i del coreògraf i primer ballarí, Joan Magriñà—, completava l'elenc d'artistes responsables del muntatge de les obres.

Aquesta entronització de la sarsuela en llengua castellana al Teatre Nacional de Catalunya, com havia estat rebatejat el Liceu, calia potser justificar-la, si es té en compte a més que, una dècada abans obres tan significatives, encara que pertanyents a gèneres diferents, com l'òpera còmica *El giravolt de maig*, d'Eduard Toldrà, i la sarsuela *Cançó d'amor i de guerra*, de Rafael Martínez Valls —ambdues rebudes amb gran d'èxit—, havien establert les bases d'un teatre líric en llengua catalana. Els temps, però, són ara molt diferents i la Conselleria de Cultura sembla tenir-ne prou i haver ja cobert l'expedient amb les sessions dedicades a Toldrà i Pedrell, mentre que des de la mateixa Institució del Teatre Líric de Catalunya⁴, entitat privada que es crea a mitjan juliol, amb Enric Morera com a president honorari i Joan Lamote i Pau Casals com a consellers també honoraris, tampoc no s'aixeca cap veu discordant. Qui es mostra a favor és la crítica, majoritàriament posicionada a l'esquerra i per a la qual un nacionalisme minoritari com el català havia deixat literalment de tenir cap sentit.

Aquesta és almenys la tesi que entreveiem a la ressenya que el comentarista Otto Mayer dedica a *Las golondrinas*, des de les pàgines de la revista *Meridià*⁵. D'aquesta obra d'Usandizaga, el crític ens diu:

La dosi d'espanyolisme en ella no és prou forta per a aixecar aquesta sarsuela a la categoria d'una veritable obra representativa del teatre líric nacional [...] El camí per arribar-hi encara no estava traçat amb claredat i consciència suficients en aquesta època. Avui sabem que la solució es basa, exclusivament, en la qüestió de l'estil musical. La solució, posada per primera vegada a la discussió a través de la vasta obra pedagògica de Pedrell, és encaminada actualment per una sèrie de joves compositors, disposats a superar tant el verisme italià i el barroquisme germànic, com les ravelades i el stravinskisme.

4. Vegeu el diari *La Vanguardia* del diumenge 7 de juliol.

5. MAYER, Otto. *Las golondrinas al Liceu (Meridià, 1-4-1938)*.

Per a Mayer, el nacionalisme plantejat en termes espanyols —el del Pedrell, autor del manifest *Por nuestra música*—, havia de ser una qüestió d'estil més que no pas de presència de continguts positius identitaris, d'evolució lliure personal dins d'un substracte de valors culturals compartits hispànics que, si l'estil era autèntic, emergien com a corol·lari, de manera natural, d'acord amb la tesi dels joves compositors madrilenys aplegats al voltant del Consejo Central de la Música, del seu òrgan d'expressió, la revista *Música*, i de l'Orquesta Nacional de Conciertos que s'estrenava a Barcelona, les mateixes dates en què es representava *Las golondrinas*. I la sarsuela, pots ser, no era per al crític l'obra representativa per excel·lència del teatre líric nacional, però de totes maneres era un gènere molt arrelat i popular a tot Espanya. I aquesta era una raó suficient. L'únic que calia era presentar-la amb la màxima dignitat possible i fer entendre que, en realitat, era una línia contínua aquella que portava de la sarsuela a l'òpera.

És amb aquesta filosofia que, a mitjan setembre, s'anuncia a la premsa una nova temporada de teatre líric al Liceu, amb canvis importants en la gerència del teatre que en lloc de dependre com havia estat fins ara directament de la Conselleria de Cultura i del seu cap, Carles Pi i Sunyer, passa al Govern de la República, que col·loca a la direcció Salvador Bacarisse, l'home fort del recentment creat Consejo Central de la Música, i a Eugenio Casals, el responsable escenogràfic. Ambdós es converteixen en els personatges més influents en l'organització de l'activitat musical barcelonina els darrers mesos de la República, perquè el Teatre, a més d'allotjar la nova temporada lírica, també serà l'auditori de l'última sèrie de concerts a càrrec de l'Orquesta Nacional de Conciertos.

El Govern de la República, amb el llançament d'una nova temporada, pre-tén, segons Casals, una doble finalitat: «Afavorir —en paraules seves— el contacte del poble amb l'art veritable i donar feina seguida als nostres artistes i treballadors de l'espectacle»⁶. I la promoció i la difusió de l'art nacional serà la tercera i més rellevant fita que es proposa Bacarisse arran del seu nomenament. La intenció del compositor, el seu projecte, és cimentar, finalment, la tant de temps desitjada Institución del Teatro Lírico Nacional Permanente, amb capacitat per anar presentant amb regularitat obres espanyoles dramàtiques pertanyents als diferents gèneres: sànet, sarsuela grande, òpera i ballet, tant del repertori clàssic com contemporani. I aquest és l'esperit que es troba darrere la programació d'una temporada marcada, com diem, per l'espanyolitat, com correspondria a una Barcelona que les circumstàncies han fet capital de l'Estat:

Dedicaremos atención primordial a lo puramente español y si, exigencias que sería obvio detallar, obligaran a recurrir a obras extranjeras, éstas serían traducidas a nuestro idioma⁷.

6. GASCH, Sebastià. *La pròxima temporada del Liceu. Parlant amb Eugeni Casals* (Meridià, 9 de setembre de 1938).
7. ZANNI, U. F. *Pròxima temporada lírica en el Liceo* (*La Vanguardia*, 7 de juliol de 1938).

Sense fissures idiomàtiques i absolutament impermeable a la cultura d'un país, el projecte de Bacarisse era, però, racional i ambiciós, ja que immediatament després del seu nomenament, el mes d'agost, es fa pública des de la Direcció la convocatòria d'un concurs d'obres líriques d'autors espanyols i hispano-americans amb tres premis corresponents als apartats de sarsuela, òpera i òpera còmica, i amb la resolució d'incloure l'estrena de les obres guanyadores a la mateixa temporada. Els premis, però, van quedar deserts, ja que suposem que també van ser poques les obres presentades⁸.

Amb un conjunt de cantants pràcticament idèntic als de la primera sèrie i amb el concurs de Joan Magriñà com a primer ballari, de les ballarines Rosita Segovia i la jove debutant Trini Borrull, de la direcció escènica d'Eugenio Casals i de la direcció de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu amb Josep Sabater, Francesc Palos i Ramon Gorgé, s'inicia l'11 d'octubre amb la reposició de *Las golondrinas* una nova temporada, que s'havia previst estendre fins a la primavera del 1939. Un total de dotze títols diferents⁹, alguns, però, repetits de l'edició anterior, i la novetat de dos ballets: *La venta de Don Quijote*, sarsuela en un acte de Ruperto Chapí, i *Corrida de feria*, amb llibret de Mauricio Bacarisse i música de Salvador Bacarisse, en què s'imposa l'eficaç síntesi triomfant d'espanyolisme i neoclassicisme en paraules del seu amic, Casal Chapí¹⁰. El nou director del Liceu tenia la intenció d'afavorir els seus amics madrilenys, encarregant-los ballets per a la temporada¹¹ i, si tot anava bé, no descartava tampoc l'estrena de la seva pròpia òpera inèdita, *Charlot*. I l'oferta de música catalana contemporània —*El giravolt de maig*, de Toldrà—, ara ni es planteja si no és

8. La resolució del Concurs d'obres líriques convocat pel Liceu el 4 d'agost per premiar obres en la modalitat de sarsuela, òpera i opereta, emès per un tribunal designat pel Patronat de la Temporada Oficial de l'Art Líric, format per Josep Fontbernat, Maria Rodrigo, Josep Sabater, Corpus Borge i Salvador Bacarisse, declara deserts tots els premis: «No encuentra ninguna que reuna las condiciones exigidas de acuerdo con el espíritu de la convocatoria y de las normas artísticas en que entienden que debe desenvolverse dicha temporada oficial» (*La Vanguardia*, 16 de desembre de 1938).
9. Dimarts, dia 11 d'octubre, *Las golondrinas* (José María Usandizaga).
Diumenge, dia 16 d'octubre, *La Revoltosa* (Ruperto Chapí) i *Bobemios* (Amadeu Vives).
Dissabte, dia 29 d'octubre, *Agua, azucarillos y aguardiente* (Federico Chueca) i *La viejecita* (Manuel Fernández Caballero).
Dimarts, dia 1 de novembre, *Corrida de feria* (Salvador Bacarisse) i *La venta de Don Quijote* (Ruperto Chapí).
Dimarts, dia 22 de novembre, *Doña Francisquita* (Amadeu Vives).
Dijous, dia 1 de desembre, *María del Carmen* (Enric Granados).
Diumenge, dia 11 de desembre, *Marina* (Emilio Arrieta).
Dijous, 15 de desembre, *Jugar con fuego* (Francisco Asenjo Barbieri).
Divendres, dia 30 de desembre, *La bruja* (Ruperto Chapí).
10. CASAL CHAPI, Enrique. *Salvador Bacarisse* (Revista *Música*, núm. 2. Febrero de 1938).
11. Salvador Bacarisse s'havia proposat, a més de l'estrena de *Corrida de feria*, portar al Liceu barceloní les *premières* d'altres ballets encarregats als seus amics madrilenys: *La romería de los barbudos* amb argument de Rivas Cherif i música de Gustavo Pittaluga; *Don Lindo de Almería*, llibret de José Bergamín i música de Rodolfo Halffter; *El caballero de Olmedo*, amb música d'Enrique Casals Chapí, a més d'*El contrabandista*, d'Oscar Esplà, i *El amor brujo*, de Manuel de Falla.

recorrent a mestres com Amadeu Vives i Enric Granados en la seva faceta més castissa. Per què aquesta ignorància de Bacarisse respecte als compositors catalans de la mateixa promoció que la seva en uns moments en què per a un músic l'oportunitat de treballar era sinònim de la possibilitat de subsistir? Lluny quedava l'ambient de camaraderia d'aquella sessió, amb què l'Associació de Música «da Camera» va obrir les portes de la ciutat comtal a la «Moderna Escola Espanyola» i donava a conèixer als nostres aficionats l'obra dels joves de Madrid¹².

L'Orquesta Nacional de Conciertos i la revista *Música*

La novetat musical més important, però, que va tenir lloc a Barcelona durant el 1938 va ser la creació a la nostra ciutat de la primera orquestra simfònica, finançada totalment amb recursos públics, uns recursos que no podien ser els de la Generalitat de Catalunya, sinó els de l'Estat. I, a més de fundar-se aquí, també va ser aquí on les circumstàncies de la guerra —amb Catalunya com a últim reducte de resistència a les forces franquistes— van fer que la seva intensa activitat de concerts restés constreta. La idea que l'Estat espanyol tingués una formació simfònica moderna, de caire permanent, i amb les mateixes condicions d'estabilitat laboral com les de les orquestres dels països culturalment més avançats, venia dels primers anys de la República i, fins i tot, d'abans¹³; però els mecanismes administratius tenen el seu propi ritme i poden ser immunes a la realitat dels esdeveniments, per molt excepcionals o dramàtics que aquests siguin. El cas és que, coincidint amb el trasllat del govern de la capital a Barcelona, finalment el Ministeri d'Instrucció Pública —i de l'aleshores ministre, Jesús Hernández, de les files del Partit Comunista—, a través de la Direcció General de Belles Arts, aconsegueix posar en marxa el seu projecte, convocant immediatament un concurs de mèrits per cobrir totes les places de professors d'orquestra previstes.

Els objectius que es busquen són, principalment, dos: primer, difondre la gran música simfònica entre les classes més populars de la societat, marginades fins aquell moment del gaudi de la cultura musical i, segon i fonamental, promocionar i difondre l'obra dels joves compositors espanyols, relegats als circuits habituals de concerts i de programació.

Con respecto a la política musical de la Dirección General de Bellas Artes, la creación de la Orquesta Nacional, considerada como instrumento de interpretación y difusión de la gran música, asegura en un amplio margen la realización de una parte de los planes más inmediatos, constituyendo un punto de partida para realizaciones de mayor amplitud y popularidad. La nueva Orquesta

12. La sessió monogràfica divuitena organitzada per l'Associació de Música «da Camera» es va celebrar el curs 1930-1931 i s'hi van escoltar obres de Julián Bautista, Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse i Ernesto Halffter, amb l'Orquestra Clàssica de Madrid, dirigida per Bartolomé Pérez Casas.
13. CASARES, Emilio. «Música y músicos de la Generación del 27», a *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Madrid: Ministerio de Cultura/ Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.

Nacional es la coronación de un magno proyecto, deseado y considerado desde hace muchas decenas de años por profesionales y aficionados como un sueño irrealizable, cuya organización material en estas circunstancias concretas tiene una incalculable trascendencia para el futuro desarrollo de la música española, tanto desde el punto de vista de la educación de la sensibilidad popular y del estímulo de la capacidad crítica de las grandes masas, como desde el de la realización y popularización de la obra musical de los compositores jóvenes¹⁴.

De les dues finalitats, evidentment la més immediata era la segona, és a dir, aprofitar l'ocasió que se'ls ofería, en plena conflagració, de poder estrenar o difondre amb les millors condicions possibles la seva producció simfònica, a través de l'Orquesta Nacional de Conciertos, i també de poder publicar, gràcies al servei d'edició musical de què disposava el Consejo Central, les obres de petit format. La qüestió no es va formular mai en els termes que haurien estat més eficaços creativament o, almenys, de ben segur, més ètics, des d'un punt de vista subjectiu, d'un replantejament a fons de la funció del creador musical exigít per la situació social de la màxima gravetat que es vivia en aquells moments a Espanya. Almenys no hem sabut trobar aquesta inquietud en els documents que hem pogut consultar.

El cas és que en el segon número de *Música*, corresponent al mes de febrer de 1938 es fa públic el llistat exhaustiu de professors que han de formar part de la nova formació simfònica, d'acord amb un Decret del 28 d'octubre de 1937 publicat a la *Gaceta de la República*, del dia 31 d'aquell mateix mes. Es tracta d'una nominació d'intèrprets amb caràcter provisional, feta per una comissió seleccionadora i convocada a instàncies de la mateixa Direcció General de Belles Arts.

L'orquestra tindrà dos directors: el titular, Bartolomé Pérez Casas, i l'ajudant, José Antonio Álvarez Cantos. La presentació de la nova simfònica, l'Orquesta Nacional de Conciertos, tingué lloc el divendres dia 8 d'abril de 1938, al Gran Teatre del Liceu.

Des d'aquest moment, doncs, i quan els esdeveniments militars semblaven començar-se a posar irreversiblement en contra de la causa republicana, l'activitat musical, contràriament, rebrà a Barcelona una empena extraordinària, gràcies a l'activitat intensa desplegada per la recentment creada formació, que mantindrà, gràcies a les sèries de concerts celebrades al Liceu o bé al Palau de la Música Catalana, el sosteniment necessari d'un ordre i un ritual culturals amb què fer front a la destrucció. Per a les autoritats republicanes, fer que continuessin oberts els dos principals auditoris de la ciutat i que sovint, a les representacions i als concerts, hi assistissin el president de la República o el primer ministre del govern era una prioritat política, de la mateixa manera que per a l'aficionat esdevenia un consol i una esperança de normalitat poder fer un parèntesi per anar a escoltar música, igual com ho havia fet abans d'esclatar la guerra.

14. RENAU, José. *Misión del Consejo Central de la Música* (pòrtic que obre el primer número, gener de 1938, de *Música*, revista mensual editada pel Consejo Central de la Música/ Dirección General de Bellas Artes).

L'Orquesta Nacional de Conciertos va arribar a realitzar un total de vint-i-sis concerts durant els seus nou mesos de funcionament, tots ells amb una programació diferent, que s'havia d'anar enlestint setmana rere setmana al llarg de les cinc sèries o temporades organitzades¹⁵. Normalment, les audicions es feien els divendres (primera i quinta sèries) o els diumenges a la tarda (les que es van celebrar al Palau de la Música Catalana); a la nit, a causa de la guerra, les sales romanien tancades, bé que la quarta sèrie, la corresponent als mesos d'agost i de setembre, va tenir lloc al matí. I si, d'acord amb les ressenyes aparegudes a la premsa, la concurrència de públic sempre va ser nombrosa, la crítica es va mostrar sempre benigna pel que fa a la qualitat interpretativa dels concerts, a propòsit del criteri de selecció de les obres programades o de l'anàlisi estètica de les estrenes o primeres audicions d'obres d'autors espanyols. Hem de recordar, però, que en aquells moments els mitjans de comunicació, molt ideologitzats, es trobaven en mans de socialistes o comunistes disposats sempre a tancar files en favor de qualsevol línia d'actuació que el govern decidís, i que la creació de l'Orquesta Nacional de Conciertos havia estat una de les seves resolucions més recents en matèria de política cultural. El que s'esdevé és que alguns crítics com Otto Meyer i Luis Góngora que —des de la revista *Música o Meridià*— dediquen comentaris molt radicals exaltant la situació musical que es viu a la Rússia soviètica i en defensa de les tesis populars que dictaminava la política stalinista, es mostren, en canvi, molt més conformistes en passar de l'escrit, més o menys teòric, sobre sociologia de la música en clau marxista, al seguiment de l'activitat concertística al Palau de la Música Catalana o al Liceu, una activitat moguda per uns criteris i unes persones ben allunyats culturalment de l'ideari revolucionari soviètic.

En els vint-i-sis concerts que l'ONC va interpretar des del concert inaugural del 8 d'abril fins al darrer del 30 de desembre, es van tocar gairebé un total de cent obres diferents —exactament, noranta-vuit—, de les quals pràcticament una tercera part —trenta-una— eren d'autors espanyols, amb la qual cosa se satisfia un dels requisits estatutaris de l'orquestra.

Bartolomé Pérez Casas va cimentar una de les bases del repertori internacional en el classicisme vienès, centrat en les simfonies beethovenianes, amb incursions al precedent de les darreres simfonies de Mozart i Haydn i derivacions ulteriors al romanticisme centreeuropeu, des del Schubert de la *Simfonia inacabada* fins als preludis i interludis de les principals òperes wagnerianes —tret de la Tetralogia—, o la *Primera* i la *Segona* de Johannes Brahms. La segona vesant de la programació recolzava en el simfonisme de l'escola nacionalista russa, amb Borodín, Mussorgski, Txaikovski i, especialment, Rimsky-Korsakov. I, finalment, el tercer fonament residia en la música francesa centrada al voltant

15. Primera sèrie, celebrada al Liceu (del 8 d'abril al 29 d'abril, 4 concerts).

Segona sèrie, celebrada al Palau de la Música (del 15 de maig al 19 de juny, 6 concerts).

Tercera sèrie, celebrada al Palau de la Música (del 26 de juny al 17 de juliol, 4 concerts).

Quarta sèrie, celebrada al Palau de la Música (del 14 d'agost al 18 de setembre, 4 concerts).

Quinta sèrie, celebrada al Liceu (del 12 d'octubre al 30 de desembre, 8 concerts).

de les dues personalitats senyeres de l'orquestra moderna, Debussy i Ravel, dels quals Pérez Casas era un profund admirador. I, a més, en el cas de Ravel s'hi afegia el fet que el compositor francès feia molts pocs mesos que havia mort i, per tant, hom li va dedicar una sessió homenatge amb obres seves.

Quant a la música espanyola, Pérez Casas va presentar al públic barceloní un total de vint-i-un autors, dels quals destaquen, pel lloc preferent que se'ls va atorgar a la programació, el denominat grup de compositors madrilenys de la República, amics personals, tots ells, del director titular de l'ONC, i alguns amb càrrecs de responsabilitat al Consejo Central de la Música. Així, al costat de Salvador Bacarisse, de Julián Bautista, de Rodolfo Halffter, Enrique Casal Chapí, Evaristo Fernández Blanco, Bartolomé Pérez Casas i Gustavo Pittaluga, la presència a la programació d'altres compositors contemporanis de la mateixa promoció que els madrilenys va ser sempre molt més escadussera i no semblava respondre a cap criteri previst amb antelació. Per exemple, deixant a part Robert Gerhard, Baltasar Samper i Ricard Lamote —director adjunt de la Banda Municipal de Barcelona, a qui Pérez Casas va invitar a dirigir l'orquestra en dues ocasions—, la resta de catalans hi són com per atzar, a retruc de les circumstàncies de trobar-se a l'abast del director en aquells moments.

Però abans que es presentessin a la programació dels concerts i s'estrenessin aquí, a Barcelona, i de la mà de l'ONC moltes de les seves obres, el grup de compositors de Madrid va ser publicitat des de les pàgines de la revista *Música*, ja que des del primer número de la publicació —gener de 1938—, i gràcies als articles successius que mútuament es dedicaran i on es lloaran els uns als altres, ells semblen ser els únics i vertaders representants de la contemporaneïtat musical a Espanya, els únics capaços de racionalitzar, a partir d'uns comuns denominadors trets de les seves personals evolucions estilístiques, les lleis objectives d'un progrés estètic susceptibles d'aplicar-se amb la mateixa contundència a la resta de compositors de l'Estat: partir del debussisme intoxicant dels primers tempteigs creadors, el pas obligat pel neoclassicisme amb el cultiu opcional més o menys sistemàtic de la dissonància fins a abraçar, finalment, la causa d'un nacionalisme espanyol de caire essencialista i metafísic, allunyat del tipisme o de l'anècdota folklorica.

La reacción contra el impresionismo no es un capricho. Es una necesidad espiritual.

Això és el que escriu Enrique Casal Chapí¹⁶ comentant l'obra de Salvador Bacarisse. I Rodolfo Halffter¹⁷, referint-se aquesta vegada al seu amic, Julián Bautista, ens parla igualment de l'evolució natural d'aquest extraordinari compositor des de l'impressionisme debussista dels anys vint fins a la seva recent orientació en la tradició espanyola.

16. CASAL CHAPÍ, Enrique. *Salvador Bacarisse* (*Música*, 2. Febrero de 1938. Barcelona: Ministerio de Instrucción Pública).

17. HALFFTER, Rodolfo. *Julián Bautista* (*Música*, 1. Enero de 1938).

...una atmòsfera musical de firme arraigo español, purgada de lo «pintoresco», el «acarreo fácil» i el «tòpico localista».

Per a aquesta estètica, inserida en l'afirmació d'una nova forma de nacionalisme, resultava fonamental la distinció entre *típic* i *característic*, tal com la planteja el mateix Julián Bautista¹⁸ a la tribuna que aquella publicació els ofereix des de Barcelona. Quan una cultura es veu envaïda per una altra —diu Bautista—, sorgeix en la primera una reacció reivindicativa dels valors propis que, en el cas de no comptar rere seu amb una llarga tradició erudita, cercarà suport en les manifestacions musicals populars, i amb aquest caràcter és com irrompen les primeres manifestacions de música nacionalista. En el cas d'Espanya, Albéniz i Granados són els pioners, als quals seguiran després Turina i Falla. Però, a falta d'un estil i una tècnica avalades pel passat, era fàcil que els moviments nacionalistes acabessin disfressant-se amb una cobertura del *típic*, una *façana cultural*. En el fons, aquests moviments no pretenien portar el poble a l'art de la música, sinó que portaven l'art del poble a la música composta per a gaudi i satisfacció de les classes privilegiades, amb el guany afegit per als compositors i editors de la comercialització d'un tipus de mercaderia sense competència a l'exterior. Però —continua Bautista—, davant d'aquells compositors que han especulat amb el *tipisme*, a la generació actual li correspon de projectar la música per camins més universals, elaborada amb criteris de raça i de caràcter més que no pas amb la vestimenta fàcil del folklore:

Quando oigo decir que una música es española hasta la médula, me da pena. Porque a esto no puede llegarse. Si ha de ser española, no «hasta» sino «desde» la médula y más exactamente, «en» la médula. Esto es: siéndolo y nada más. Y nuestra música lo mismo¹⁹.

Amb aquesta concepció unívoca d'espanyolitat, compartida per la revista *Música* i la direcció de l'ONC, no era d'estranyar, doncs, el paper tangencial o anecdòtic que van jugar en l'una i en l'altra els musicòlegs, historiadors o compositors catalans que van ser cridats a participar-hi. On quedaven les categories del *típic* i del *característic* aplicades a la música catalana de la preguerra? Perquè si parlar de *tipisme* havia estat fins aquell moment relativament fàcil i entenedor per a qualsevol compositor nascut en qualsevol indret d'Espanya —hi havia pogut haver un *tipisme* andalús, català o asturià, i bona prova n'era molta de la música del català Isaac Albéniz—, ara, en canvi, la categoria *característic* constrenyia l'horitzó d'una manera radical. Ja no es tractava d'una gamma més o menys variada de procediments compositius a l'abast del músic, sinó d'una essència que conformava positivament tot el que sortia de les mans d'aquells qui la posseïen i que, contràriament, també per la mateixa regla de tres, desqualificava o, si més no, empetitia aquella altra producció dels qui no tenien una idea exclusiva i excloent d'Espanya a la medul·la dels ossos, per

18. BAUTISTA, Julián. *Lo típico y la producción sinfónica* (Revista, 3 de marzo de 1938).

19. Entrevista a Julián Bautista, a *Nuestro Suplemento* (*Música*, 5. Mayo-junio de 1938).

exemple, la majoria de compositors catalans fins aleshores, per als quals la dialèctica musical —més que l'antítesi—, viva i interessant s'havia donat entre el localisme de la cançó tradicional i el cosmopolitisme de la vida urbana; havia estat en aquesta oposició on s'havia descobert, potser, una nova forma de nacionalisme musical català.

L'ONC serà, doncs, la plataforma per al llançament a Barcelona dels compositors madrilenys de la República, i això en plenes acaballes de la Guerra Civil. I si l'Orquesta Nacional de Conciertos era el ressonador viu, presencial, de les obres interpretades, el Consejo Central de la Música havia de ser igualment el responsable de la perpetuació dels textos d'aquells creadors, mitjançant l'edició gràfica de les seves obres.

En efecte, quan es crea aquest organisme, una de les seves primeres accions és fer pública una ordre ministerial a la *Gaceta de la República* del 2 d'agost de 1937²⁰, per la qual, amb caràcter permanent i d'acord amb determinades bases, el Consejo està disposat a fer-se receptor de totes aquelles obres musicals d'autor espanyol que puguin aspirar a ser editades en partitura o enregistrades en fonograma, tret de les destinades a la representació teatral. Doncs bé, al cap d'uns mesos, la mateixa institució ja dóna un llistat de disset obres editades de petit format, pertanyents a vuit compositors i totes elles editades a Barcelona:

Ocho compositores de la España republicana que puede decirse constituyen la vanguardia de la producción musical española.

I, evidentment, aquests compositors no podien ser uns altres que els esmenats músics madrilenys, més algun altre que es va afegir a la llista: Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Enrique Casal Chapí, Rodolfo Halffter, Fernando Remacha, Evaristo Fernández Blanco, Gustavo Durán i Vicente Garcés.

La música al Casal de la Cultura i a d'altres indrets de Barcelona

La concentració del pes fort de l'activitat musical oficial subvencionada pel Govern de la República en els dos grans edificis musicals de la ciutat, Gran Teatre del Liceu i Palau de la Música Catalana, no vol pas dir que aquests auditoris fossin els únics llocs on es feia música durant l'any anterior a l'entrada de les tropes del general Franco a la ciutat: es van anar representant regularment, fins ben entrat l'any 1938, sarsueles als teatres Novetats, Olyimpia, Tívoli i Nuevo; tampoc no vol dir que les actuacions de l'Orquesta Nacional de Conciertos al Palau exhaurissin la totalitat de l'oferta musical que tenia cabuda a l'auditori seu de l'Orfeó Català. Sense anar més lluny, hauríem de recordar que, després de l'esclat de la bomba que va malmetre el ja deteriorat edifici del Palau de Belles Arts, del Parc de la Ciutadella, on la Banda Municipal de Barcelona va celebrar el darrer dels seus concerts simfònics populars el diumenge 13 de març, el contingent institucional que dirigia Joan Lamote de Grignon, elegirà

20. CASTRO ESCUDERO, José. *Las ediciones del Consejo Central de la Música* (*Música*, 4. Abril de 1938).

el Palau de la Música Catalana per tal de continuar oferint aquí la seva temporada regular de matinals populars dominicals, des del primer dels concerts a la nova seu, que va tenir lloc el diumenge dia 17 d'abril —amb l'obertura d'*Els Mestres cantaires* de Wagner, la *Simfonia del Nou Món* de Dvorak i *Empúries* d'Eduard Toldrà, una de les peces per la qual la Banda sentia una especial predilecció—, fins al darrer, el diumenge 8 de gener de 1939, pocs dies abans de l'entrada de les tropes franquistes a la ciutat.

Els concerts de la Banda, malgrat que registraran un descens progressiu d'assistència al llarg de 1938²¹, que s'intentarà corregir servint-se de mesures extraordinàries com la de permetre l'entrada lliure al segon pis del Palau, van constituir tot un referent per a àmplies capes de la població barcelonina que havien iniciat la seva afició a la música, gràcies a la indefallent tasca de Joan Lamote. De fet, les crítiques que aquest compositor i director havia rebut uns anys abans per part d'aquell sector de la intel·lectualitat catalana, reticent en relació amb les possibilitats simfòniques d'una banda d'instruments de vent, ara, amb la guerra, perdien pes davant la força de la funció social que un contingent com aquell era capaç de desplegar, ja fos visitant els barris i executant concerts a l'aire lliure, ja fos instal·lat dins d'un auditori i organitzant sessions musicals els dies festius a uns preus mòdics. La Banda semblava ser una institució molt popular i valorada, especialment en la dimensió social que complia, pels sindicats de treballadors i per la militància d'esquerres. No era d'estranyar, doncs, que se sol·licités la seva col·laboració en concerts extraordinaris com el que va tenir lloc el dissabte 26 de febrer, al Palau, en homenatge al vintè aniversari de l'Exèrcit Soviètic i al nostre Exèrcit Popular, on, a més de la Banda, hi van participar també els Cors de Clavé amb una antologia de cançons populars.

La selecció acurada de la programació va ser sempre una inquietud de Lamote, potser encara aguditzada des que la Banda Municipal es traslladà al Palau. N'és una prova l'originalitat d'algunes sessions com l'audició íntegra de la música per a escena de l'*Egmont* de Beethoven, amb la cantant Pilar Ruff i Enric Giménez fent de recitador, o la intervenció de solistes, acompanyats per la Banda, en les *Variacions simfòniques* de César Franck amb la pianista Maria Canela, o en el *Concert per a piano* de Grieg amb Sofia Puche.

Però, al costat d'aquestes manifestacions simfòniques o teatrals, la música de cambra i sobretot els recitals de *Lieder* tindran, durant la guerra, el seu espai propi, sobretot al Casal de la Cultura de la plaça de Catalunya, núm. 14 (on actualment hi ha l'edifici d'El Corte Inglés), on s'havia traslladat, a començaments de l'any 1936, la seu del Cercle Artístic de Barcelona, però que, des del maig de l'any 1937, és confiscat pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat i es constitueix —d'acord amb el Manifest del Casal publicat un mes abans—, com a plataforma col·lectiva destinada a potenciar, articular i centralitzar les iniciatives de les entitats populars en matèria de cultura. Les noran-

21. ALMACELLAS I DÍEZ, Josep Maria. *La Banda Municipal, 1886-1944*. Arxiu Municipal de Barcelona, 2006. BONASTRE, Francesc. *La Banda Municipal de Barcelona: cent anys de música ciutadana*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989.

ta-cinc associacions que s'hi adhereixen havien de donar vida a les quinze seccions que conformaven el Casal: Arquitectura, Oficis artístics, Ciències, Ciències econòmiques i político-socials, Cinema, Dansa, Dibuix, Educació física i esports, Escultura, Estudis filològics, Literatura, Pedagogia, Pintura, Teatre i, finalment, Música. En concret, la secció de Música va rebre una empena considerable per dos motius: el primer és que s'encarrega a l'escriptor, traductor i comentarista musical, Joaquim Pena, de coordinar les anomenades «Audicions íntimes de Lieder», que tindran lloc pràcticament tots els diumenges, a la tarda, des del mes de maig fins a la vigília mateix de la caiguda de Barcelona; i el segon motiu que cal assenyalar és el fet que totes les sessions musicals que es feien al Casal de Cultura —i el mateix succeïa amb els concerts gratuïts d'orgue interpretats per Josep Suñé Sintes al Palau Nacional de Montjuïc—, eren retransmeses en directe simultàniament per Ràdio Barcelona i Ràdio Associació de Catalunya, ja que en l'organització de l'activitat musical hi participava també la Direcció General de Radiodifusió de la Generalitat.

Esmentem el tema de les retransmissions radiofòniques, perquè aquest és un fet important que cal tenir en compte, i que canvia substancialment el panorama de la recepció musical en relació amb el que havia succeït una dècada abans quan encara la radiofonia es trobava tot just a les beceroles. Recordem que va ser el 1928 quan s'inaugurava Ràdio Barcelona. Ara hom compta amb una forma nova, no presencial, de poder escoltar música en directe amb unes relatives bones condicions, però sense haver de moure's de casa o de l'escola, i diem això perquè la radiofonia es troba en aquests moments en una fase encara reblerta d'il·lusions, degut a les immenses possibilitats que té aquest nou mitjà de comunicació en relació amb la promoció i difusió de la música, pel fet de permetre que arribi no solament a la intimitat de la llar sinó també pel fet de convertir-se en una eina extraordinària en mans del mestre de música als centres escolars que, per primera vegada, amb la República han incorporat l'educació musical en totes les etapes d'escolaritat obligatòria als instituts-escoles, creats per la Generalitat de Catalunya.

La tasca de la Direcció General de Radiodifusió encaixava perfectament amb el pla forçat d'assumpció pública de tota l'activitat cultural desenvolupada en un país, on l'estat de guerra havia anihilat completament la iniciativa privada que fins aquell moment era la protagonista indiscutible a Catalunya en matèria de cultura. La ràdio permetia optimitzar els pocs recursos de què disposava la Conselleria, centralitzant una activitat susceptible de repetir-se indefinidament per introduir-se en tots aquells llocs on simplement hi hagués instal·lat un bon receptor. D'acord amb aquesta política de servei públic i, a la vegada, cultural i educatiu, hem d'entendre, per exemple, la retransmissió, des dels estudis de gravació de la Direcció General de Radiodifusió, els diumenges a la tarda, i a càrrec del Quartet Ibèric (grup integrat per Fernando Guérin, José Doncel, Gracià Tarragó i Ferran Pérez Prió) de la integral dels quartets de Beethoven, o el paper destacat que portava a terme en l'organització de vetllades musicals de cambra o de recitals de cançons, tots ells amb entrada gratuïta, al Casal de Cultura de la plaça de Catalunya. És evident que el reduït desplegament de mitjans

tècnics que precisava la retransmissió d'aquest tipus de concerts de petit format —n'hi havia prou amb instal·lar un micròfon davant de cada intèrpret—, també facilitava les coses. El cas és que des de la incautació del Casal per part del Comissariat de Cultura i des que la Direcció de Radiodifusió intervé, aquest edifici esdevindrà, a partir de la tardor de 1937 i durant el decurs de 1938, el centre per excel·lència de la música de cambra a Barcelona —compartit en menor grau per l'Escola Professional de la Dona o la Institució del Teatre, on també es van fer concerts els primers mesos de 1938—, i també el lloc que millor sabrà preservar l'esperit genuí d'aquella cultura musical barcelonina que s'havia constituït des de molt abans de la guerra en el gresol de l'obra dels nostres creadors i intèrprets més representatius. Si Madrid —el Madrid republicà, s'entén— havia ocupat tot just abans de l'entrada dels nacionals, i amb tots els matisos que es vulgui, les grans places fortes de la vida musical de la ciutat: Gran Teatre del Liceu i Palau de la Música Catalana, com a llocs naturals de projecció de les manifestacions musicals més solemnes, no va passar, en canvi, el mateix a la perifèria del poder, en aquella àrea de poca influència, com pot ser la del recital de cançons que el govern central no tenia cap inconvenient de continuar deixant en mans autonòmiques. Les audicions amb una introducció comentada, la programació d'autors del país, les versions cantades en català del gran repertori liederístic internacional antic, barroc, clàssic, romàntic, nacionalista o contemporani, traduïts amb tota pulcritud per Joaquim Pena²², juntament amb l'elenc d'intèrprets que desfilaren diumenge rere diumenge per l'edifici de la plaça de Catalunya, s'ha d'entendre com el darrer esforç i el darrer reducte perquè no es trenqués el fil continu d'una tradició musical urbana i cosmopolita que havia descobert en el *Lied* en llengua catalana dels anys vint el gènere musical normalitzat per excel·lència, gràcies a la seva connexió estreta amb l'evolució de la poesia neonoucentista d'aquella mateixa època.

Les «Audicions íntimes de Lieder», tal com es van anomenar aquelles sessions celebrades al Casal de Cultura de Barcelona els diumenges a la tarda, amb entrada lliure, van començar a celebrar-se el dia 1 de maig de 1938 i van prolongar-se durant vuit mesos, malgrat que en aquesta sala i abans ja s'haguessin fet senyals homenatges, en l'apartat de música de cambra, en memòria de Maurice Ravel, recentment desaparegut, i de Claude Debussy, en el vintè aniversari de la seva mort. El responsable intel·lectual de les «Audicions íntimes», com diem, va ser Joaquim Pena, qui va comptar amb la col·laboració dels intèrprets habituals que havien estat els protagonistes en la gènesi d'aquell gènere: la soprano Mercè Plantada, el mezzosoprano Concepció Callao, el tenor Emili Vendrell, a més del baríton Ricard Fuster i la soprano Carme Gombau, i els pianistes Pere Vallribera, Maria Canela i Enriqueta Garreta.

22. La Direcció General de Radiodifusió de la Generalitat de Catalunya va arribar a publicar el primer del que s'havia previst que fos una col·lecció acuradament editada amb els textos traduïts al català de totes les cançons cantades en aquest idioma incloses en el recital. PENA, Joaquim. *Textos traduïts directament i adaptats a la música per... La cambra dels nens, Cants i danses, L'amor del poeta, Vida amorosa d'una dona, La bella molinera*. Generalitat de Catalunya. Direcció General de Radiodifusió, 1938. [Publicat el mes d'octubre de 1938].

El programa, sistemàtic i amb un criteri predominantment pedagògic, passa revista a la llarga trajectòria històrica del *Lied* des del barroc italià i alemany fins a la cançó postromàntica o simbolista francesa²³.

23. Les «Audicions íntimes de Lieder» es van inaugurar el diumenge dia 1 de maig, amb la primera de les quatre audicions dedicades als autors que figuren en el volum citat en la nota a peu de la pàgina anterior: Modeste Moussorgski, Robert Schumann i Franz Schubert. Del primer, com allí esmentàvem, es van interpretar: *La cambra dels nens* i *Cants i danses de la mort*; de Robert Schumann: *L'amor i la vida d'una dona*, i de Schubert el cicle de *La bella molinera*, del qual n'eren els intèrprets Mercè Plantada, Emili Vendrell i el pianista Pere Vallribera.

L'èxit d'aquesta primera sèrie va fer que se'n preparassin immediatament unes altres:

- La segona sèrie, dedicada igualment a la música romàntica alemanya, s'inicia el diumenge, dia 19 de maig, i va constar de cinc sessions celebrades a més d'aquell primer dia, els diumenges dies 26 de juny, i 10, 24 i 31 de juliol, en que entre d'altres es van interpretar els cicles: *Myrthen* de Schumann, *El Viatge d'hivern* de Schubert, *Els romanços de Magelone* de Johannes Brahms i *Treize mélodies* d'Henri Duparc. En van ser els intèrprets Concepció Callao, Ricard Fuster, Mercè Plantada i Emili Vendrell, i les pianistes Maria Canela i Enriqueta Garreta.
- Dissabte, dia 23 de juliol, concert extraordinari dedicat a la interpretació de cançons d'Apel·les Mestres amb motiu del segon aniversari de la seva mort, organitzat pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Hi intervingueren: Mercè Plantada, Emili Vendrell i Enriqueta Garreta.
- La tercera sèrie, amb un programa més variat, s'inicia el dimecres, dia 24 d'agost, i sembla que va constar de cinc sessions, encara que només hem sabut trobar constància de quatre: la d'aquell primer dimecres dedicat a obres d'autors italians del segle XVII; diumenge, dia 28 d'agost (*Liederkreis*, op. 39 de Schumann); diumenge, dia 4 de setembre (*Ariettes oubliées* i *Chansons de Bilitis* de Claude Debussy, i *Histoires Naturelles* de Maurice Ravel); diumenge, dia 18 de setembre (dedicada a una selecció de **duets** de Mendelssohn). Van participar en aquesta sèrie Conxita Callao, Ricard Fuster, Mercè Plantada, Emili Vendrell, i les pianistes Maria Canela i Enriqueta Garreta.
- La quarta sèrie, també amb un programa molt heterogeni, comença el diumenge, dia 2 d'octubre, i va constar de quatre sessions: la del dia inaugural, homenatge a Georges Bizet amb motiu del centenari del seu naixement; diumenge, dia 9 d'octubre: «Cants espirituals de J. S. Bach i Mozart», amb peces no especificades d'aquests autors; diumenge, dia 16 d'octubre (amb *lieder* no indicats d'Hugo Wolf); i diumenge, dia 30 d'octubre: «l'Escola musical russa», amb cançons d'Anatoly Lyadov, i Igor Stravinsky. Van participar en la sèrie Conxita Callao, Ricard Fuster, Mercè Plantada, Emili Vendrell, i les pianistes Maria Canela i Enriqueta Garreta.
- La cinquena i darrera sèrie va seguir la mateixa tònica de les anteriors. Comença el dimarts, dia 29 de novembre, i va constar de quatre sessions. La primera —la del dia 29— va estar dedicada als «Lieder de Beethoven i Schubert sobre textos de Goethe»; la segona, diumenge, dia 4 de desembre, va estar dedicada íntegrament a homenatjar el compositor Juli Garreta en el tretzè aniversari de la seva mort; la tercera, el diumenge, dia 11 de desembre, va estar dedicada a Gabriel Fauré, de qui s'interpretà el cicle *La bonne chanson* sobre textos de Paul Verlaine, sempre traduïts per Joaquim Pena; finalment, la quarta sessió va tenir lloc el diumenge, dia 18 de desembre: «Cicle d'arietes, duos i quartets sobre poesies clàssiques castelleses, de Robert Schumann traduïdes al castellà per Joaquim Pena». Van ser intèrprets d'aquest cicle Conxita Callao, Carme Gombau, Ricard Fuster, Mercè Plantada, Emili Vendrell, i les pianistes Maria Canela i Enriqueta Garreta.

L'educació musical

Malgrat que, per principi, els temes educatius en un estat en guerra semblin haver de passar a un segon ordre de prioritats, la veritat és que la situació crítica en què es viu també serveix, a vegades, per esperonar l'especulació pedagògica i emfasitzar la voluntat d'albirar un món millor de pau i concòrdia, gràcies a una reforma educativa que, precisament per haver-se anat posposant durant anys i més anys, potser sigui un dels motius de la desavinença entre els ciutadans d'un mateix país que ha desembocat finalment en el conflicte. La preocupació per l'educació —quan ja començava a resultar difícil que els discents poguessin acudir amb normalitat als centres d'ensenyament— irromp constantment a la premsa generalista i a les publicacions periòdiques culturals en la Barcelona de 1938. I el més sorprenent és que aquest fet es deixa sentir amb una especial força en el terreny de l'educació musical, un àmbit tot just inaugurat aquí, a Catalunya, amb l'adquisició de les competències educatives previstes pel nou Estatut, en el marc de l'estat republicà. En els reglaments i els plans d'estudis de l'Escola Normal²⁴, la música s'incorpora per primera vegada com a matèria curricular, tant en els cursos de cultura general com en els cursos professionals de l'alumnat de magisteri, i, simultàniament, l'ensenyament de la música també s'integrarà en el sistema educatiu obligatori a primària i a secundària, amb resultats excel·lents d'articulació entre les etapes en els instituts-escoles de la Generalitat.

Però la preocupació no és exclusiva d'aquí, sinó que omple bona part del projecte d'actuacions amb què es presenta a Barcelona, acompanyant el desplaçament del govern central a la nostra ciutat, el ja esmentat Consejo Central de la Música, el qual a més de les responsabilitats en la conservació i la difusió del patrimoni musical, de la promoció dels joves compositors i de la ja comentada creació de l'Orquesta Nacional de Conciertos, no hem d'oblidar que, d'acord amb l'ordre ministerial ja citat de l'1 de juliol de 1937, té adjudicades igualment les competències educatives a nivell estatal, segons veiem a l'article segon d'aquell decret²⁵.

Artículo segundo.- Dependerán de este Consejo:

- a) Los Conservatorios i Escuelas de Música existentes o que pueden ser creadas en lo sucesivo.
- b) La enseñanza de la Música en las escuelas primarias, Institutos, Escuelas Normales y Universidades.

És més. El Consejo, a la mateixa declaració d'intencions que acompanya la seva presentació pública, afirma tenir ja a punt un projecte de reforma de l'ensenyament musical, que no s'aplica a causa de la guerra:

24. Generalitat de Catalunya, *Escola Normal. Règim intern*. Barcelona, 1932.

25. Aquesta ordre ministerial apareix publicada íntegrament a la revista *Música*, 1. Gener de 1938. (P. 63-67).

El Consejo Central de la Música tiene también preparada la profunda reforma que necesita la enseñanza musical en España, pero fácilmente se alcanza que la reforma que los Conservatorios necesitan para responder plenamente a sus fines normales, no es en los actuales momentos cuando sería más oportuno llevarla a cabo.

Això no treu que el Ministeri d'Instrucció Pública —atenent la funció social i el compromís polític que és capaç de desenvolupar la música—, preveïés un pla urgent d'organització de curssets breus de formació en tots els conservatoris de l'Estat, per tal de capacitar els alumnes per tal de fornir equips de joves professionals: les anomenades «missions musicals», destinades a actuar i a portar la música allà on més se la requeria: guarderies, colònies infantils, hospitals, sanatoris o llocs de convalescència dels soldats ferits al front.

Feia més falta, en canvi —en tot cas era més factible i responia a interessos més concrets i relacionats directament amb la gent implicada en el Consejo—, de crear un gran grup simfònic. Dubtem que el Consejo Central de la Música hagués mai arribat a redactar ni tan sols un esborrany de projecte de reforma dels ensenyaments musicals, almenys no l'hem sabut trobar; però suposem que sí que devien estar-hi més o menys interessats, encara que fos per la raó d'incorporar Manuel Borgonyó, home fort i amb influència en qüestions d'educació musical en aquells moments dins la Generalitat, com a col·laborador especialitzat en formació —en realitat era l'únic—, dins l'òrgan portantveu d'aquella institució.

De totes maneres, el que és clar és que almenys aquí, a Barcelona, la necessitat d'emprendre a fons un canvi en la concepció de la pedagogia musical no va provenir dels centres especialitzats superiors existents, aliens completament a aquesta problemàtica. En aquest sentit sembla que ben poca cosa és la que va fer Lluís Millet davant de l'Escola Municipal de Música de Barcelona, si hom té en compte tant les seves desavinences amb les autoritats republicanes, com les relacions tibants que el director de l'Orfeó Català es va veure obligat a mantenir amb l'Associació d'Estudiants d'aquell centre —que estava inquieta i ansiosa per respirar aires nous pel que feia a plans d'estudis i mètodes educatius—, que el van dur a dimitir del seu càrrec molts mesos abans de la seva jubilació efectiva, el juny de 1939²⁶.

Contràriament, el pensament pedagògic més interessant des d'un punt de vista teòric el trobem en el camp de l'aplicació de l'ensenyament de la música en les etapes de l'escolaritat obligatòria. La necessitat de fer extensiva i generalista l'educació musical, de democratitzar-la socialment i fer-la didàcticament atractiva als infants i als adolescents sobre unes bases científiques, constituïa una preocupació unànime a l'Europa dels anys trenta, i a Catalunya ja existien des de la dècada anterior defensors de les teories procedents de l'escola ginebrina, que tant en el terreny especialitzat de l'aprenentatge musical (Émile Jaques Dalcroze) com en el més sistemàtic de la fonamentació i naturalesa del

26. AVIÑOÀ, Xosé. *Cent anys de Conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1986.

coneixement (Jean Piaget) havien apostat decididament en favor d'un atansament empíric i sensorial com a premissa de tot ensenyament, tant artístic com científic. Així, abans de poder formular-se com una disciplina rigorosament formalitzada i abstracta, l'estudi de la música havia de sustentar-se sobre unes bases sensorials i d'educació psicomotriu que permetrien el desenvolupament ulterior en les etapes dels estudis superiors. Tant Joan Llongueres com Manuel Borguñó, malgrat les seves discrepàncies, havien esdevingut dues autoritats en aquest terreny, i especialment aquest darrer va continuar desplegant en plena guerra una intensa activitat que el va portar a participar, com a delegat tècnic oficial del Govern de la Generalitat, en diversos congressos internacionals, com el celebrat a París el juny de 1937 sobre el tema de l'audició musical escolar i la radiodifusió, i de com el nou mitjà de comunicació podia afavorir la propagació de la cultura musical.