

Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys

Xosé Aviñoa

Resumen. *Modernismo y música: una reflexión*

La primera parte de esta ponencia está dedicada a la exposición del término «modernismo» como punto de partida de las artes y, especialmente, de la música. Establece luego una delimitación cronológica del período modernista, que sitúa entre los años 1888 y 1910, haciendo referencia explícita a algunos hechos políticos significativos. Por último, describe y analiza la importancia artística y social de las diversas instituciones musicales que tuvieron un papel tan destacado en la vida cultural de la Catalunya de esta época. (M.D.M.)

Résumé. *Modernisme et musique : une réflexion*

La première partie de cet exposé est dédié à l'explication du terme «modernisme» en tant que point de départ des arts et spécialement de la musique. Il établit ensuite une délimitation chronologique de la période moderniste qui se situe entre les années 1888 et 1910, en faisant une référence explicite à certains événements politiques significatifs. Finalement, l'auteur décrit et analyse l'importance artistique et sociale des diverses institutions musicales jouant également un rôle important dans la vie culturelle de la Catalogne à cette époque. (M.D.M.)

Abstract. *Modernism and Music: a Reflection*

The first part of this paper concentrates on the discussion of the term “modernism” as a starting point for the arts and, in particular, music. A chronological boundary for the modernist period is then established, between the years 1888 and 1910, with explicit reference to some of the most significant political events. Finally, the paper describes and analyses the artistic and social importance of the variety of musical institutions that played such a significant role in the cultural life of Catalonia during that period. (M.D.M.)

Zusammenfassung. *Modernismus und Musik: eine Reflexion*

Der erste Teil dieses Referates ist der Beschreibung des Begriffs «Modernismus» als Ausgangspunkt der Künste und besonders der Musik gewidmet. Danach wird eine chronologische Abgrenzung des modernistischen Zeitraums festgelegt, der sich zwischen 1888 und

1910 befindet, wobei ausdrücklich auf einige bedeutende, politische Tatsachen Bezug genommen wird. Zuletzt wird dann die künstlerische und gesellschaftliche Bedeutung der verschiedenen Musikeinrichtungen beschrieben und analysiert, die eine so herausragende Rolle im kulturellen Leben von Katalonien aus dieser Epoche spielten. (M.D.M.)

1. En primer lloc, i després d'agrair al professor Dr. Francesc Bonastre, responsable d'aquesta reunió acadèmica, la invitació per tal que hi participi, voldria fer algunes precisions entorn de l'àmbit i el seu tractament, les quals em semblen ajustades a aquesta oportunitat i a l'estat de coses.

La consagració del terme «modernisme» per tal de designar de manera concloent un període de la nostra història artística recent no és ni de principi de segle ni del moment present. Data dels darrers anys de la dècada del quaranta i dels primers cinquanta del segle XX, quan J.F. Ràfols va publicar *Modernismo y modernistas* (1949) i A. Cirici *El arte modernista catalán* (1951), com també la cèlebre exposició muntada a la Virreina, el 1964, sota el nom d'*Exposición de las artes suntuarias del Modernismo barcelonés*, que va contribuir a despertar, una vegada més, l'interès per aquest estil, fet sobretot de contradiccions, però que, en aquells negres anys de repressió de la identitat catalana, tenia una gran capacitat significativa i definitòria. Si bé el modernisme era la revisió del passat prerafaelita que menava a un decorativisme exhuberant i embogit, si es complaïa en la poesia simbolista i en les vaporositats i les bromes, si exigia un comportament gestual i una actitud vital de part dels seus protagonistes, abillats estrafolàriament, fumadors de pipa i exhibidors de llargues cabelleres, també era un retrobament amb el naturalisme, amb els aires renovadors que venien de l'Europa anhelada i amb la voluntat de construir un país de futur.

Si per a uns el modernisme és Gaudí amb la seva fantasia arquitectònica sense parió o Domènech i Montaner amb els seus projectes goticitzants i, a la vegada, maquinístics, per a d'altres és la nova concepció de l'ús de l'arquitectura, destinada a un servei més universal i popular. Si per a uns aquest estil és el resultat de la mirada al passat, que evoca el vigor de la Catalunya pretèrita, per a d'altres és el resultat de les aspiracions i perspectives de futur, penyora de la Catalunya nacional i capaç de servir-se els seus propis mecanismes polítics i culturals sense tenir altre objectiu que la plena integració a Europa, d'esquena a Madrid.

Aquest ric camp semàntic que enlluerna els cercles acadèmics barcelonins des de la dècada dels cinquanta fins al moment present, en què el terme *modernisme* s'ha consolidat com un concepte perfectament delimitat en el temps i en la seva significació, ha estat el punt de partida de reflexions ulteriors que han afectat disciplines com el teatre o la música, a la recerca de paral·lelismes que permetessin aplicar criteris artístics, d'antuvi derivats de l'activitat de les arts plàstiques o de l'arquitectura i l'escultura en aquests àmbits de creació.

La idea de treballar els paral·lelismes entre música i modernisme fou el principal motor dels meus treballs de recerca encaminats a redactar la meua

tesi doctoral, aviat farà vint anys. La meva pretensió, mai no dissimulada, fou la de descriure el fenomen sonor actiu a la Barcelona d'entre els anys 1888 i 1910 (període designat com a modernista per excel·lència a causa de dos motius interns, l'Exposició Universal de 1888 i la creació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona el 1910), per tal de descobrir-hi els principals trets característics i, ulteriorment, tipificar-los com a propis d'una època qualificada en les arts plàstiques com a modernista. No res més ni res menys. D'aquí el títol de la meva tesi doctoral, dirigida pel professor Oriol Martorell, *El fet musical a la Barcelona modernista* (1983) i la posterior publicació *La música i el modernisme* (Curial, 1985), que tenien un to descriptiu i analític poc o gens seguidor de les arts plàstiques.

El seguiment de les arts plàstiques, d'altra banda, a més d'estúpid, fóra estèril perquè els elements iconogràfics, tan heterogenis com es vulgui, presents en les arts plàstiques no podien formar part de l'activitat musical, excepte en el cas força marginal de la plàstica present en el teatre líric i la seva representació en l'arquitectura, la pintura i l'escultura. Sí, en canvi, que es podien detectar connivències en l'àmbit iconològic, el de les referències ideològiques, comú en totes les arts no a causa d'un pacte previ sinó com a resultat de vivències comunes, fet que es pot denominar «els signes dels temps».

D'aquí la meva presa de posició en relació al treball en qüestió. Calia detallar els processos que havien conduït a la creació i consolidació d'activitats musicals, a establir el protagonisme de les persones i els seus projectes musicals i ideològics amb l'excusa que es tractava d'un període altament interessant, força treballat en altres camps artístics, per tal de completar el mosaic de la recent història de la música catalana.

Amb tota la modèstia que és necessari manejar, aquesta feina de descripció i d'anàlisi està feta i és coneguda de tots els qui s'hi han interessat, i, com a tal, és un punt de referència per avançar en l'estudi dels fenòmens musicals de casa nostra. Però cal completar-la, i és ara i aquí on convindria indicar-ne els vectors principals.

* * *

2. A més de posar sobre la taula la viabilitat de les conclusions a què s'ha arribat en els estudis esmentats, o de revisar-ne l'actualitat a la llum dels continus estudis que apareixen a l'entorn del període, tasca que crec que no em competeix, hi ha notables aspectes que cal oferir a les generacions joves per tal que continuïn la tasca iniciada anys enrere.

2.1. Un dels aspectes que deliberadament va quedar per fer en aquells treballs era l'estudi de la creació i difusió dels gèneres de cambra, especialment vius en aquells anys a causa del fet que, per manca d'orquestrades estables capaces d'atacar el gènere simfònic, la creativitat musical es va vehicular per aquests canals. Caldria revisar la formació de grups de cambra, començant per l'activitat de l'Associació Musical de Barcelona, fundada el 1888, com també d'altres institucions de gran projecció social com la Societat Filharmònica de Barcelona,

etc. Caldria també resseguir i catalogar la producció cambrística generada en aquests anys, que donaria pistes sobre el tipus d'instrumentació, el format i la riquesa d'escriptura del moment.

Això portaria, de passada, a l'estudi de la recepció cambrística, de la vida social domèstica entorn dels instruments musicals, de l'oci de la burgesia dels anys de començament de segle, de la construcció, venda i ús dels instruments, etc., que incrementà el mercat. Albéniz i J. M. Arteaga i Pereira, per exemple, van donar a conèixer la marca Érard a Barcelona, i Antoni Parera la Firma Rönisch durant l'Exposició Universal, a través de demostracions i concerts que va oferir en el pavelló d'aquesta marca. Totes les fàbriques de pianos: Bernareggi, Chassaingne Frères, Ortiz i Cussó SFHA, etc., tenien sales, en què s'oferien concerts. A més, cal recordar la Sala Mozart, els diversos teatres (Liceu, Principal, Líric), etc., i les diverses sales i teatres de ciutats grans i petites en què, per assimilació, s'organitzava una mena d'activitat similar.

2.2. Caldria també fer un estudi detallat i amb criteris apropiats de l'activitat lírica no operística, de tanta projecció social en els anys finiseculars, tasca que, segons algunes de les meves pròpies experiències en el sector, és tan difícil com imprescindible. Si en un dels platerets de la balança s'ha de col·locar la passió per la lírica, la reiteració dels espectacles, la contínua renovació, la penetració dels principals referents del gènere en la vida quotidiana dels habitants dels principals centres ciutadans catalans i la creació de models sonors, iconogràfics i ideològics vinculats a aquesta passió, a l'altre plat de la balança cal situar-hi la complexitat d'un estudi que no s'esgota en l'enumeració del llistat d'obres creades i estrenades (un total de més de vint-i-cinc mil, segons estudis recents), ni en l'anàlisi formal de les principals produccions, algunes de les quals, com *La revoltosa* o *Agua, azucarillos y aguardiente* de Chapí i Chueca respectivament, sorprenen per la seva frontal simplicitat. Tampoc no es pot atacar el problema per la via d'establir la cronologia de les estrenes, que en el camp de l'òpera ha estat una solució molt socorreguda, perquè a la informalitat de les referències, a vegades un títol sense contingut sonor ni creatiu, s'ajunta una versatilitat pròpia de l'espectacle popular en el si del context del qual es va desenvolupar aquest fenomen, prenent la seva màxima significació d'aquest fet.

2.3. Caldria també fer un acurat estudi de l'origen i expansió de la indústria de la reproducció del so que va determinar en gran manera el consum i, per tant, els principals trets de l'estètica musical del període. Cal recordar que la principal empresa de rotlles de pianola, La Solfa, que editava els rotlles «Victoria», va ser creada per Joan Baptista Blancafort a començaments del segle XX i va assortir tot Espanya i bona part de l'estranger; cal també recordar que els catàlegs de discos existents a la dècada de 1900, amb la seva abundor de referències, són un indicatiu d'un consum determinant i d'una passió indiscutible per la lírica.

2.4. Un altre dels aspectes susceptibles de continuació és el de l'estudi analític de la producció musical dels principals artífexs del període: Albéniz, Grana-

dos, Morera, Millet, Pahissa, Taltabull, Joan Lamote de Grignon, etc. No és ara el moment adequat per establir quins són els procediments apropiats per estudiar analíticament la producció sonora del moment modernista, però cal tenir present que Barcelona estava en una fase del procés creatiu molt llunyana dels principals centres europeus com Múnic, Viena o París, de manera que siguin quins siguin els procediments adoptats, no es pot aplicar un criteri qualificador que estableixi una comparació entre la creació catalana del moment i la que tenia lloc en aquests centres. Tampoc no es pot caure en la temptació de fer paral·lelismes entre els elements sonors significatius des del punt de vista de definició estilística i els propis de les arts plàstiques o de la literatura. Fóra una burda recerca de similituds analògiques que en el cas de la música són sempre caricaturesques i efímeres.

2.5. Caldria, finalment, fer un estudi en profunditat de la literatura derivada de l'activitat musical. La lírica escènica i cambrística, creada al nostre país en aquests anys, fou molt acurada en la selecció dels materials literaris per a la confecció de les obres, amb el recurs a les principals figures del moment com Guimerà o Verdaguer, dos dels pilars de la literatura catalana d'aquella època que han superat amb escreix el pas del temps. Un estudi d'aquesta mena, derivat de la col·laboració amb els col·legues de filologia catalana, fóra imprescindible i, a més, serviria de pont per establir nexes comuns amb una activitat tan poderosa com la literatura de creació de l'època modernista, i, a la vegada, permetria fixar els paràmetres d'anàlisi de la literatura de pensament musical del període, especialment rica gràcies a la producció dels homes de la revista *Joven-tut* com J. Pena, Ll. Via o M. Domènech i Espanyol i les aportacions a la literatura musical d'alguns dels prohoms de la literatura del moment com J. Maragall o P. Bertrana.

* * *

3. Un cop delimitades les responsabilitats de l'estat de la qüestió referida a la música de l'època modernista, caldria situar el període i establir alguns dels principals paràmetres determinants. La societat musical barcelonina que va afrontar el repte de modernització que va suposar l'Exposició Universal de 1888 era molt rutinària, banal i frívola, provinciana però oberta a les innovacions. Catalunya, que el 1826 comptava amb 960.000 habitants, majoritàriament rurals o distribuïts en conurbacions esteses per tot el territori, a final del segle havia augmentat en 1.000.000 de persones. L'Exposició va donar el toc d'alerta per a un canvi imparable en la direcció de la modernitat. Els astorats ciutadans podien quedar sorpresos davant de l'aparició de la bicicleta, l'automòbil, la telefonia, el llum elèctric, la màquina de cosir o la màquina d'escriure, però també davant els aparells fonogràfics o aparells d'enregistrament del so, els aparells de reproducció mecànica del so, els nous pianos domèstics, decorats segons els canons ornamentistes del moment i amb unes dimensions pròpies de la grandesa que venia aparellada a la modernitat i, per tant, els ciutadans del darrer tram del segle XIX eren consumidors en potència.

El període modernista queda, com s'ha dit, determinat entre 1888 i 1910. En el primer cas, cal considerar alguns fets polítics decisius com 1873-1874: I República // 1874-1886: regnat d'Alfons XII // 1875: creació de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona // 1886-1903: regència de Maria Cristina // 1903: majoria d'edat d'Alfons XIII // 1888: Exposició Universal de Barcelona // 1892: Bases de Manresa. Exposició Rusiñol, Casas, Clarasó. Festes Modernistes.

En el segon cas, cal apel·lar *Juventut*, i I Congrés de la Cultura Catalana, // 1907: aparició de les gloses d'Eugeni d'Ors // 1909: Setmana Tràgica // 1910: fundació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i estrena de la *Tetralogia* wagneriana de mans de Franz Beidler.

La Societat Wagner, que reuní durant els primers anys de 1870 Pedrell, Antonio Opisso, traductor d'articles referits al músic alemany, Andreu Vidal i Llimona, fill de l'editor de *La España Musical*, Climent Cuspinera, Claudi Martínez Imbert, N. Pons, Josep M. Arteaga i Pereira, Amali Prim i Josep Pujol Fernández, el seu primer president, el denominat grup d'Els Trenta, animador de cicles de cambra, que va comptar amb gent com A. Cortada, J. Brosa i Roger o P. Fabra o els denominats «Paqueñus», que reunia Joaquim Pena i altres insignes afeccionats a la música, com també Enric Morera, arribat a començament de la dècada de 1890 a Barcelona provinent de Brussel·les, foren els principals impulsors del moviment, arrecerat a l'entorn dels artistes vinculats a París com Rusiñol, Casas o Casagemas, a homes de teatre com Gual i a gent de la literatura com Maragall.

El context sonor del moment era propici a un gran canvi animat per un afany regeneracionista derivat de la situació política, social i cultural que afectà tots els registres de la vida musical, forçant el model instauratiu en música simfònica i en òpera, renovant la pràctica lírica, modelant la música de cambra, promovent l'activitat coral, incentivant el conreu de la sardana, estimulant la creació, fomentant la publicació de textos musicals, augmentant el consum de màquines musicals i de productes d'edició musical, afinant la sensibilitat, forçant l'intercanvi internacional o estimulant l'aparició de la figura del director.

3.1. El període modernista fou per a la música, com per a les altres arts, una orgia de creativitat d'objectes i d'institucions. En el camp musical, significà la institucionalització del concert, com a fet social i musical de perfil alt, de mans de gent formada a l'estranger com Joan Casamitjana (1805-1881) o A. Nicolau (1858-1933), creador de la Societat Catalana de Concerts (1892-1897) i dels Concerts Nicolau (1896-1898) i director en ocasions memorables com la de l'estrena de les nou simfonies de Beethoven al Liceu (1900), en el context dels concerts de Quaresma del Liceu, que havien arrencat el 1843 i que, després dels intents institucionalitzadors dels anys 1880-1883, el 1886 van assolir un dels moments culminants amb l'estrena de *La Damnation de Faust* de Berlioz, dirigida per Antoni Nicolau. Cal, també, esmentar la visita de la *Sociedad de Conciertos* de Madrid el 1891; la creació de la Societat Catalana de Concerts el 1892, primer dirigida per Antoni Nicolau, després per Mathieu Crickboom, i convertida el 1897 en Societat Filharmònica de Barcelona; la creació

de l'Orquestra Filharmònica de Barcelona el 1907; els concerts d'inauguració del Palau el 1908 i la vitalitat simfònica de l'AMdB.

Així es va anar instaurant el consum del simfonisme de procedència beethoveniana, com també l'aproximació als altres autors germànics del gènere com Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bruckner i Mahler, acompanyats sempre per manifestos en els programes i en els textos de la crítica, que posaven en clar la consciència del procés en què s'estava entrant. Conseqüència d'això fou l'exportació de l'activitat institucionalitzadora a moltes altres ciutats de l'entorn, com Sabadell, Granollers, Reus, Tàrraga, Lleida, Girona, Olot, Vic, Manresa, Vilafranca, Palafrugell, Sant Feliu de Guíxols, la Bisbal, Cassà de la Selva, Portbou, Palamós i Torroella de Montgrí, a partir de 1920, promoguda per la Lliga d'Associacions Musicals. La dificultat d'algunes d'aquestes institucions per encarar la interpretació de música que exigia la presència d'un grup nombrós i preparat com l'orquestra simfònica fou solventada de diferents maneres, per tal de fer possible el model instauratiu al qual s'aspirava.

3.2. Pel que fa a l'àmbit cambrístic, l'activitat fou paral·lela, i afectava moltes més instàncies que la música simfònica per la major disponibilitat econòmica que implicava. Una institució com l'Associació Musical de Barcelona, fundada el 1888, conreà molts anys el repertori cambrístic fins que, a final de la dècada del 1900, s'endinsà també en el camp simfònic. Al contrari, la Societat Filharmònica de Barcelona, fundada el 1897, fou obligada per les circumstàncies econòmiques a centrar-se en el repertori cambrístic per manca de cabals.

Regenerar la música de cambra tenia un requisit afegit al del món simfònic: calia atorgar-li seriositat, donat que aquest gènere, denominat en les dècades anteriors «música de saló» fins a tal punt d'atribuir a la música més banal l'apel·latiu de «música *salonnière*», era produït amb frivolitat pels nombrosos intèrprets poc preparats que abundaven en qualsevol societat. Per això, i per tal de poder atacar el repertori exquisit, era necessari iniciar una tasca de reforma del sistema d'ensenyament musical, iniciat el 1896 amb la primera reforma de l'Escola Municipal de Música a càrrec del mestre de piano Granados, l'acadèmia de violí Ainaud, els deixebles de guitarra de Tàrraga o els deixebles de violoncel de Garcia Jacot.

En moltes de les contrades catalanes impossibilitades d'arribar al model instauratiu per la via natural, el recurs a la música de cambra o a representacions operístiques poc o molt deteriorades, era una fita considerada positivament pels cronistes. Aquest fou el cas, per exemple, de la representació de *Lohengrin* a Girona i a Sant Feliu de Guíxols l'any 1907, que causà una gran expectació seguida del desencís de la representació, segons paraules de Prudenci Bertrana; o al Teatre Fortuny de Reus el 1908, dirigit per Arturo Baratta, que treballava en aquells moments al Tívoli de Barcelona, amb el disgust manifest de l'Associació Wagneriana reusenca, fundada quatre anys abans, i de la crítica musical.

3.3. El principal focus de consum musical continuava sent el món líric, centrat entorn de l'òpera (Liceu i altres teatres ocasionals) i la sarsuela castellana o

«género chico», que en aquells anys havia ofert algunes de les produccions de més gran relleu com *El dúo de la Africana* (1893), *La verbena de la Paloma* (1894), *El baile de Luis Alonso* (1896), *Agua, azucarillos y aguardiente*, *La boda de Luis Alonso*, *La revoltosa* (1897) o *Gigantes y cabezudos* (1898).

En el cas de l'òpera, continuava dominant el repertori italià, però des de 1882 havia arribat Wagner (*Lohengrin* al Teatre Principal —1883 al Liceu—, seguit de *Der fliegende Holländer* —1885 al Liceu— i *Tannhäuser* —1887 al Liceu—) que anava apareixent de tard en tard, acompanyat en la seva lluita contra el repertori italià d'algunes produccions franceses ocasionals.

Pel que fa a l'òpera, el procés era molt clar: calia del tot fer habituals entre els afeccionats les òperes de Wagner, i fer-ho amb el rigor interpretatiu que aquest autor reclamava en els seus textos i en la tradició articulada a partir del teatre de Bayreuth. L'efecte primerenc de la Societat Wagner i dels escrits i prèdiques de Joaquim Marsillach i el Dr. Letamendi, els consells de Pedrell i les contundents actuacions del petit però rebel grup de modernistes denominats «Paqueñus», forçà l'empresari Bernis¹ a acomodar la programació als nous valors.

Vegem tres temporades:

1882-83

Autor	Nre.	Títol	Director
Donizetti	2	<i>Il duca d'Alba</i>	Augusto Vianesi
Verdi	5	<i>Ernani</i>	Augusto Vianesi
Meyerbeer	10	<i>Roberto il diavolo</i>	Augusto Vianesi
Verdi	6	<i>Aida</i>	Cosme Ribera
Marchetti	6	<i>Ruy Blas</i>	Cosme Ribera
Meyerbeer	15	<i>I Ugonotti</i>	Augusto Vianesi
Meyerbeer	8	<i>L'Africaine</i>	Augusto Vianesi
Ponchielli	6	<i>La Gioconda</i>	Joan Goula
Wagner	12	<i>Lohengrin</i>	Augusto Vianesi
Halévy	5	<i>La juive</i>	Joan Goula
Donizetti	4	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Joan Goula
Verdi	3	<i>La traviata</i>	Joan Goula-J.Ma. Vehils
Verdi	4	<i>Rigoletto</i>	Joan Goula
Gounod	4	<i>Faust</i>	Joan Goula
Donizetti	1	<i>La favorita</i>	Joan Goula
Verdi	2	<i>Il trovatore</i>	Joaquim Ma. Vehils
Rossini	1	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Joan Goula

1. Albert Bernis (1850-1911) fou empresari del Liceu de 1886 fins a 1911 amb l'excepció d'alguns, en què ho foren una Societat Artística (1891), Aldo Barilli (1891-1892), Víctor Font (1892-1893), Federic Serra (1893), Joaquim M. Vehils (1898-1899) o Alfredo Velpini (1906-1907), de manera que els principals mèrits del gran canvi en la producció operística cal atribuir-los a ell.

1898-99

Autor	Nre.	Títol	Director
Verdi	5	<i>Rigoletto</i>	Joaquim M. Vehils
Giordano	5	<i>Andrea Chenier</i>	Gaetano Cimino
Bellini	6	<i>Il puritani</i>	Joaquim M. Vehils
Rossini	4	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Gino Golisonni
Meyerbeer	4	<i>Gli Ugonotti</i>	Joaquim M. Vehils
Gounod	6	<i>Faust</i>	Joaquim M. Vehils
Loncavallo	6	<i>I pagliacci</i>	Joaquim M. Vehils
Bellini	1	<i>Norma</i>	Joaquim M. Vehils
Wagner	10	<i>Lohengrin</i>	J. M. Vehils-J. Maertens
Bizet	3	<i>Les pecheurs de perles</i>	Joaquim M. Vehils
Donizetti	1	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Joaquim M. Vehils
Mascagni	3	<i>Cavalleria rusticana</i>	Joaquim M. Vehils
Verdi	5	<i>Otello</i>	Rodolfo Ferrari
Wagner	21	<i>Die Walküre</i>	J. Maertens-Leopoldo Mugnone
Bellini	1	<i>La sonnambula</i>	Joaquim M. Vehils
Puccini	11	<i>La bohème</i>	Leopoldo Mugnone
Massenet	2	<i>Werther</i>	Leopoldo Mugnone

1904-05

Autor	Nre.	Títol	Director
Wagner	6	<i>Siegfried</i>	Willy Kaeher
Verdi	2	<i>La traviata</i>	Joan Goula Fité
Verdi	4	<i>Otello</i>	Giuseppe Barone
Puccini	12	<i>La bohème</i>	Giuseppe Barone
Verdi	2	<i>Il trovatore</i>	Giuseppe Barone
Verdi	3	<i>Rigoletto</i>	Joan Goula Fité
Donizetti	2	<i>Lucrezia Borgia</i>	Joan Goula Fité
Berlioz	9	<i>La damnation de Faust</i>	Giuseppe Barone
Puccini	10	<i>Tosca</i>	F. Brunetti-G. Barone
Boito	3	<i>Mefistofele</i>	Giuseppe Barone
Donizetti	1	<i>La favorita</i>	Joan Goula Fité
Humperdink	7	<i>Hänsel und Gretel</i>	Antoni Ribera
Wagner	15	<i>Die Meistersinger</i>	Michele Bailing
Nicolai	5	<i>Die lustige Weiber</i>	Giuseppe Barone
Mascani	4	<i>Cavalleria rusticana</i>	Joan Goula Fité
Wagner	3	<i>Lohengrin</i>	Antoni Ribera
Massenet	4	<i>Thais</i>	Giuseppe Barone

Hom pot contrastar la presència de l'òpera italiana a la primera, la de l'es-trena de *Lohengrin* i evidenciar la presència abraonadora del món germànic (Wagner, Humperdink, Nicolai) i francès (Meyerbeer, Gounod, Bizet, Massenet), en les altres dues, on únicament Puccini per la novetat i els veristes per l'interès que estaven despertant tenen una presència destacada. També cal considerar el nombre de representacions; tinguem en compte que vint-i-una representacions de *Die Walküre* o les quinze de *Die Meistersinger* representen una exageració inhabitual en el món de l'òpera català del moment passat o del present, la qual cosa indica fins a quin punt el repertori wagnerià va penetrar entre els afeccionats. Finalment, considerem la varietat de directors en relació al passat, en què un o dos directors s'ocupaven de concertar tota la temporada, com a indicatiu d'un major interès pel producte.

El camp del teatre líric popular era, a més de banal, també molt reiteratiu i repartit en una munió de teatres com el Circo Ecuestre, Eldorado, Circo Barcelonés, Circo Español, Tívoli, Granvía, Principal, i se sentien obres de manera constant i reiterada, com és palès a les referències aportades; una breu mirada a un fragment de la programació ens evidencia aquests valors:

Novembre de 1893

Dia	Teatre	Títol/s
1	C. Ecuestre	<i>Las dos princesas / El rey que rabió</i>
1	Eldorado	<i>La ezarina / Juanito Tenorio</i>
2	C. Ecuestre	<i>Los diamantes de la corona</i>
3	C. Barcelonés	<i>El marquesito / Cádiz</i>
3	C. Ecuestre	<i>El anillo de hierro</i>
4	Eldorado	<i>Colegio de señoritas / El dúo de la Africana</i>
4	C. Ecuestre	<i>El rey que rabió / El salto del pasiego</i>
6	Eldorado	<i>El dúo de la Africana / Château Margaux</i>
6	C. Ecuestre	<i>Jugar con fuego</i>
7	C. Español	<i>El rey que rabió / La madre del cordero</i>
10	Tívoli	<i>Colegio de señoritas / Quién fuera libre</i>
10	Eldorado	<i>El dúo de la Africana / Triple alianza</i>
11	C. Barcelonés	<i>El rey que rabió</i>
12	C. Ecuestre	<i>Marina / El postillón de la Rioja</i>

Febrer de 1895

Dia	Teatre	Títol/s
1	Tívoli	<i>A casarse tocan / El mocito del barrio</i>
1	Eldorado	<i>Las amapolas / Un sí y un no</i>
1	Granvía	<i>El brazo derecho / Los descamisados</i>
1	C. Español	<i>Las tentaciones de San Antonio / El sacristán de San Justo</i>

2	C. Español	<i>Las tentaciones de San Antonio / El sacristán de San Justo</i>
2	Principal	<i>A casarse tocan / Mam'zelle Nitouche</i>
2	Tívoli	<i>Los descamisados / La ezarina</i>
2	Eldorado	<i>La verbena de la Paloma / El dúo de la Africana</i>
3	Principal	<i>Los carboneros / El hijo de su Excelencia</i>
3	Tívoli	<i>La Menegilda / Mam'zelle Nitouche</i>
3	Eldorado	<i>Los tres claveles / Un sí y un no</i>
3	Granvía	<i>El rey que rabió / La cruz blanca</i>
3	C. Español	<i>Los aparecidos / Dos huérfanas</i>
4	Tívoli	<i>La Menegilda / Gloria a España</i>
4	Eldorado	<i>La flor de la montaña / Un sí y un no</i>
5	Tívoli	<i>El cabo Baqueta / La ezarina</i>
5	Eldorado	<i>La flor de la montaña / Un sí y un no</i>
6	Tívoli	<i>Los zangolotinos / La Menegilda</i>
6	Eldorado	<i>La verbena de la Paloma / La flor de la montaña</i>

En aquest àmbit, l'esforç reformador va conduir a la primera temptativa significativa de crear un model de teatre líric popular en català, denominat Teatre Líric Català, organitzat per Morera al Tívoli el 1901, seguit d'un altre esforç empresarial en el si dels Espectacles-Audicions Graner, des de 1905 fins a 1908. La competència deslleial del teatre en castellà fou decisiva per diluir aquest projecte que venia carregat d'intenció cultural i musical.

La consciència del model instauratiu operístic va ser promocionada per l'Associació Wagneriana, a través de l'activitat promoguda per Joaquim Pena, Salvador Vilaregut, Jeroni Zanné i d'altres, en concerts, conferències, edicions, etc. En els seus estatuts figurava de manera expressa —a més de prohibir els jocs, tot renovant definitivament el sentit de les associacions musicals que en temps passats havien degenerat en casinos—, promoure l'estudi de l'obra de Wagner:

A. Estudiar a consciència l'obra wagneriana per mitjà de l'anàlisi poètica, musical i filosòfica de les obres escèniques i teòriques de Ricard Wagner i també totes les que directament o indirecta hagin tingut influència o hagin vingut a ésser-ne una derivació.

B. Preparar la realització pràctica de l'esmentada obra, fomentant la formació d'artistes catalans aptes per la seva execució, per mitjà d'una escola de cant i declamació, en català, on s'ensenyi l'estil de la interpretació del drama líric.

C. Propagar i desenvolupar les idees wagnerianes, inculcant l'afició al seu estudi per mitjà de traduccions de les obres de Wagner i dels seus millors comentaristes i fundant una revista wagneriana².

2. Vegeu Estatuts de l'Associació Wagneriana, article 1.

L'entitat remogué els ambients culturals de la ciutat implicant no tant els músics professionals com la burgesia il·lustrada, els artistes i els professionals liberals, segons es pot comprovar al llistat de socis protectors, fundadors i corresponsals. Bona part dels propòsits abans esmentats foren assolits, en especial els referents a la divulgació i a l'estudi de l'obra de Wagner, però també, en certa manera, el de promoure una escola de cant, perquè, com a conseqüència de la seva activitat, la lírica barcelonina s'especialitzà progressivament de la mateixa manera que s'incrementà definitivament el paper del director d'òpera, i sorgiren alguns noms com el d'Antoni Ribera, que es dedicà al repertori alemany.

3.4. El període fou també una època de visites internacionals que assentà els principals valors sonors del moment. Visites com les de Vincent d'Indy (1895-1898 i 1908), de Richard Strauss (1898 i 1901) i de l'Orquestra Filharmònica de Berlín amb Arthur Nikisch (1901), de la Société des Concerts Lamoureux (1902), de la Schola Cantorum de París (1903), incrementen el protagonisme del director de música i de l'assentament del repertori simfònic, simbolitzat en la figura de Beethoven, les nou simfonies del qual, estrenades en els concerts del Liceu el mes de març del 1900, tingueren també un ressò polític inesperat. Beethoven i el repertori alemany romàntic i postromàntic, i algunes incursions en altres repertoris com el rus de Borodin, fonamentaren l'afició musical del públic de l'època, amb el convenciment que només de la coneixença i assaborniment de la música simfònica germànica podia arribar la necessària formació espiritual de la població.

3.5. L'activitat coral fou també primordial, si bé la dinàmica en què descansava venia de més lluny, de la figura de Clavé. La fundació de l'Orfeó Català el 1891, en coincidència plena amb els primers moviments modernistes, i les pretensions de popularització de la música pel cant, derivades de les aspiracions claverianes, però també d'un major rigor en la interpretació, i de la creació d'infraestructures musicals com el Palau de la Música Catalana foren indicis de la constant presència i la transcendència de la tasca coral en els anys modernistes. L'aportació coral tenia l'interès de propagar els valors sonors en àmplies capes de població, a partir dels protagonistes actius, els cantaires, i les seves famílies, directament afectades pel moviment, i un públic més ampli. L'orientació cecilianista, catalanista i cristiana del moviment de l'Orfeó Català, i l'orientació claveriana, populista, i participativa de la Societat Coral Catalunya Nova, s'enfrontaren en dues maneres de comprendre aquesta activitat: l'orfeonística, amb pretensions de gran repertori, i la coral, amb voluntat de sociabilitat musical, o dues maneres de veure el món, les de Millet i Morera. Del conreu de la música com a argument sorgí l'associacionisme cultural i polític com a finalitat, de manera que la divulgació de bona part dels ideals del moment es féu en clau sonora, el nacionalisme, la renovació de la música litúrgica, la solidaritat obrera, etc., donant pas als agermanaments corals que tingueren lloc, d'una banda, el 1917 entorn de la Germanor dels Orfeons de Catalunya, bastida al voltant de la figura de Lluís Millet i l'Orfeó Català, i, de

l'altra, de l'Associació Euterpense dels Cors de Clavé, la de més durada i empenya modernitzadora que el 1935 intentà unificar-les totes, la Federació de Cors Clavé i la Unió de Societats Corals de Clavé, que ja han estat estudiades per Pere Artís i Jaume Carbonell³.

3.6. Els estudis referits a la música a l'època modernista bandegen generalment la vida musical ordinària, perquè, com és habitual, no correspon exactament al model instauratiu del modernisme sinó al model descriptiu, a allò que efectivament tenia lloc. Tanmateix, cal saber integrar aquesta activitat en el conjunt de fenòmens que conformen les tendències estilístiques del moment. Un dels fenòmens menys estudiat, però més present en aquells anys, és el del músic de cafè, que afectà molts dels futurs protagonistes de la música més elaborada i de major prestigi. Josep M. de Sucre fa referència en les seves memòries a la presència de Casals al Cafè Tost com una figura més del paisatge, o a la música que es realitzava al taller de Josep Lluís Pellicer:

En el Cafè Tost se hacía música. Todas las noches acudía yo con mis padres a las sesiones que daban. A ellas concurría Pablo Casals, con su madre, que era muy amiga de la mía. También acudían allí el que después fue célebre pianista, discípulo de Planté, Joaquín Malats; Enrique Granados, todavía discípulo de Felipe Pedrell; Isaac Albéniz, que era el animador de la tertulia, tanto por sus merecimientos propios como porque le procuraba autoridad ante los profanos la condición de estar casado con la hija del Alcalde don Federico Jordana, que fue uno de los fundadores del Centro Gracienense que habitualmente presidía el renombrado Doctor Juan Giné y Partegás y a su vez fundó, con don Vicente de Romero, la Sociedad Económica gracienense de Amigos del País, que tenía derecho a elegir Senador del Reino, alternando en dicho cargo don Felipe Bertrán y Amat, padre del que fue Ministro de Justicia don José Bertrán y Musitu y don Joaquín María de Paz; todos los artistas mencionados, repetimos, acudían diariamente al Cafè Tost, en el que permanecían, tocando, hasta la medianoche. Pablo Casals, como era de familia humilde y conseguía con sus audiciones atraer clientes al café, percibía, aunque modesto un razonable sueldo, que cobraba su señora madre, de la dueña del Cafè [...]

Cabe señalar que el anarquismo había tenido en la que fue villa de Gracia propugnadores. Señalense entre ellos, a José Luis Pellicer que tenía el taller donde ahora lo tiene el pintor Bosch Roger, en el cual se daban conciertos musicales por la que fue hija de su sobrino Farga Pellicer, que de niña ya parece se significaba por sus méritos y ha sido muy conocida en los medios pianísticos, nos referimos a Onia Farga⁴.

Per la seva banda, Gaziel especifica també en les seves memòries que pertot arreu sonava la *Marcha de Cádiz* de Chueca i Valverde, juntament amb *La verbena de la Paloma* de Bretón i *La revoltosa* de Chapí, fins al punt que per cele-

3. Pere Artís és l'autor del llibre *El cant coral a Catalunya*. Barcino, 1979; i Jaume Carbonell ha dedicat la seva tesi de doctorat a estudiar la figura i l'obra de Josep Anselm Clavé: Universitat de Barcelona, 1996.
4. SUCRE, Josep M. *Memorias*. Vol. I. *Del romanticismo al modernismo*. Barcelona: Ed. Barna, S.A., 1963 (p. 36-37 i 38).

brar l'agregació de municipis a Barcelona, el 1897, van sonar les bandes de la ciutat: la Banda Municipal, a la plaça Sant Jaume; la de la Casa de Caritat, a la de Catalunya; la de l'Harmonie Française, a la del Teatre; la del Asilo Naval, a la del Pedró; i les dues bandes militars, una a la plaça de Palau i l'altra al carrer del Marqués del Duero. No cal dir fins a quin punt es tocà la *Marcha de Cádiz*, i que un cop la desfeta de 1898 aquest himne va arribar a desaparèixer a causa del ressò solemne que havia tingut⁵.

3.7. La creació, en aquests anys, és un dels arguments decisius per certificar l'assimilació del nou concepte de modernitat, perquè és el resultat de la profunda admiració que els músics del moment sentien per la composició i, en especial, pels autors estrangers de l'entorn. La manca de formació projectava la carrera dels compositors catalans cap a una mediocritat artesanal sense remei, afavorint la imitació amb uns resultats provincians o exigia l'exili temporal a la recerca de models pedagògics. Les figures senyeres en aquest camp foren Antoni Nicolau, format a París; Isaac Albèñiz, format de manera autodidacta però en contacte sovintejat amb cercles musicals estrangers, en especial el de Franz Liszt; Enric Granados, format a París, i Enric Morera, format a Brussel·les. Ells foren, d'una manera o altra, els protagonistes músics d'aquesta nova sensibilitat. L'interès pel món simfònic i pel món operístic, present en tots ells, fou saldat amb relatius fracassos per manca de tradició, però algunes de les realitzacions cambrístiques, corals o de caire popular d'aquests autors són encara considerades obres rodones. Sens dubte, la *Suite Ibèria* d'Albèñiz, escrita i estrenada en la primera dècada del 1900, aspirava a molt més que a ser pastura dels pianistes de torn, i hauria estat l'objecte d'un retaule simfònic de grans abast si la formació musical del país, la preparació orquestral de l'autor i el temps ho haguessin permès⁶.

Malgrat les deficiències, però, hi ha un estol de noms que cal referenciar a partir de la segona meitat del segle XIX i que vindrien a ser la generació modernista i els seus contemporanis, tots ells nascuts entre 1854 i 1894: una primera generació estaria formada per Apel·les Mestres (1854-1936), Melcior Rodríguez Alcàntara (1855-1919), Antoni Nicolau (1858-1933), Ramon Goberna (1858-1934), Narcisa Freixas (1859-1927), Isaac Albèñiz (1860-1909), Eusebi Bosch i Humet (1860-1947), Francesc Alió (1862-1908), Josep Lapeyra (1862-1924), Lluïsa Casagemas (1863-?), Alexandre Cortada (1865-1935), Miquel Domènech i Espanyol (1865-?), Enric Morera (1865-1942), Josep M. Comella (1865-1938), Conrad A. Fontova (1865-1923), Domènech Mas i Serracant (1866-1944), Joany Gay (1867-1926), Joaquim Cassadó (1867-1932), Enric Granados (1867-1916), Lluís Millet (1867-1941), Joan Borràs de Palau (1868-1953), Josep Gols (1870-1938), Amadeu Vives (1871-1932), Joan Lamote (1872-1949), Àngel Rodamilans (1874-1936), Lluís Romeu (1874-1937), Manuel Burgès (1874-1943), Pere E. de Ferran (1875-1919), Juli Garreta (1875-1925) i Josep Cumellas i Ribó (1875-1940).

5. Vegeu AGUSTÍ CALVET, «GAZIEL». *Memòries-història d'un destí (1893-1914)*. Aedos, 1953.

6. Si bé E. Fernández Arbós abordà amb un cert relleu l'orquestració de la *Suite Ibèria*.

I una segona generació que en surt beneficiada, formada per Jaume Pahissa (1880-1969) i Eduard Toldrà (1895-1962); però també Cassià Casademont (1875-1963), Josep Barberà (1877-1947), Frederic Alfonso (1879-1946), Joaquim Nin Castellanos (1879-1949), Francesc Montserrat Ayarbe (1879-1950), Joan Llongueras (1880-1953), Tomàs Buxó (1882-1962), Joan Manén (1883-1971), Joan B. Lambert (1884-1945), Manuel Borguñó (1884-1973), Cristòfor Taltabull (1888-1964), Albert Galimany (1889-?), Antoni Massana (1890-1966), Joan Altisent (1891-1971), Joan Gols (1894-1947), Joaquim Zamacois (1894-1976) i Agustí Borguñó (1894-1947).

Uns i altres se centraren en la música de cambra, en l'activitat coral, en la música religiosa i, de manera una mica aventurera, en el teatre líric; però el món simfònic continuà sent una experiència inabordable per manca d'estructures bàsiques que poguessin atendre-la. Alguns noms del relleu de Jaume Pahissa, Juli Garreta o Joan Manén sobresortiren precisament per l'atreviment a encarar-se amb el repertori gran.

En aquest context, l'activitat compositiva modernista presenta els següents trets:

1. És autodidacta: no hi ha preparació programada dels estudis de composició, sinó que s'aprèn dels antecessors, cosa que accentua la dependència de patrons nacionals escassament imaginatius o de l'estranger.
2. És germanocèntrica: Wagner i, com a molt Richard Strauss, són el punt de referència de la composició. No té sentit imitar deliberadament els patrons operístics italianitzants ni els models clàssics beethovenians, perquè es consideren superats i, per tant, s'intenta seguir el model grandiloqüent i descriptiu wagnerià o poemàtic deixant de banda el veritable origen i destinació de la composició.
3. Mostra una enveja vergonyant cap al gènere líric amb un afany pel triomf líric, veritable font de prestigi, amb el risc d'incórrer en la vulgaritat de la sarsuela o en la pedanteria de la producció de tuf wagnerià.
4. Mostra un ofec nacionalista com a resultat de l'admiració per l'univers wagnerià; la música modernista pretén paradoxalment entroncar amb la tradició pròpia de Catalunya a través de la coartada dels arguments de teatre líric, els reculls de música per a veu i piano, l'activitat coral o fins i tot alguns dels productes de la música religiosa.
5. És formalment molt diversa i efímera. Com que no hi ha orquestres estables i l'estabilitat dels grups de cambra és molt difícil, hi ha una activitat frenètica derivada de l'evident manca d'orientació, en la qual predomina la música de cambra.

* * *

4. Música i modernitat

Ha quedat reiterada la tesi que la música, en el canvi de segle, fou considerada un patró de modernitat si girava entorn de la renovació wagneriana o del món simfònic de referent germànic, fracassada per manca d'instàncies asso-

ciatives que poguessin donar-hi suport i, en certa manera, també per manca de generositat de part dels cercles d'intel·lectuals a fi de saber veure l'esforç que s'estava realitzant en aquesta direcció. Eduard Marquina ho escriví ben clar:

Habéis hecho, delante del espectador sereno, queridos amigos míos, un papel verdaderamente lamentable. Nunca, como en esta ocasión, me pareció humana y justa aquella grotesca disertación de Mime criticando la impericia, inexperiencia y absoluta ignorancia del forjador Sigfrido. Y en verdad que a vosotros, idólatras superficiales de Wagner, no os cuadra del todo merecer con tanta justicia todo el peso tremendo de su sátira.

Habéis rechazado por malas o anodinas todas, absolutamente todas, las obras estrenadas en el escenario del Teatre Líric y en lugar de avergonzaros de vosotros mismos, defensores de una región que, en la primera ocasión de abrir los labios, decía cosas tan abominables a juicio vuestro; en lugar de callaros corridos de tan espantoso mentís a vuestros ditirambos catalanistas; en lugar de tener, por lo menos, el valor de vuestras convicciones y declarar honradamente lo que apuntasteis con insidia —que el género chico castellano es más perfecto y tiene más derecho a la vida que el mismo género catalán— cometísteis con vuestros lectores la más servil de las bajezas y les engañásteis a sabiendas, cargando sobre los iniciadores del Teatre Líric todo el peso de un delito común, en el que, después de todo, tanta culpa tenéis vosotros, escritores catalanes, como los demás. Esto habría sido noble y estoico por lo menos. Hubiera sido, además, serio y nuevo, como ninguna de vuestras costrumbradas novedades. Yo os aseguro con mi firma y mi palabra que por parte de los iniciadores del Teatre Líric Català, nada ha faltado cuando podía coadyuvar al buen éxito de su empresa: laboriosidad, constancia, inspiración y desprendimiento⁷.

I, tanmateix, hi ha nombroses referències de la intel·lectualitat del moment que agermana modernitat i música: D'Indy afirmava que un veritable artista no pot deixar de ser modern⁸; mentre en un altre indret ben diferent s'afirmava:

*Vols ser modernista?
... parla sempre de llibres i de música
i d'estètica i d'art...*⁹

L'esforç de modernització, que no vol dir altra cosa que el que afirma Maragall en el seu *Cant espiritual*, és a dir, no aturar-se sinó anar sempre endavant, realitzat en el camp musical fou, malgrat els fracassos de la generació modernista, un èxit per a la societat catalana del segle XX.

7. Vegeu *Pèl & Ploma*, 15 de febrer de 1901.

8. *Catalunya*. 30 de juliol de 1903.

9. Vegeu *Esquella de la Torratxa*. 17 de gener de 1896.