

El corpus del delict

(Una aportació crítica a la història de la música catalana)

Jordi Cervelló i Lluís Cànovas Martí (*) / Abril 2011

(*) Els autors volem agrair la col·laboració de diverses persones en la dinàmica que ha donat lloc a la redacció d'aquest article: Rosa Montalt, cap de la secció de música de la Biblioteca Nacional de Catalunya; Sergi Casademunt, fundador de l'Orquestra Barroca Catalana; la musicòloga Mònica Pagès; el director d'orquestra Xavier Puig; el pianista Daniel Blanch; el guitarrista i compositor Jaume Torrent; David Malet, director del Cor Francesc Valls; i a Alberto Sampablo, gerent de l'Orquestra Simfònica del Vallès. Igualment, a Àlex Robles i Raimon Colomer, de Catalunya Música, per proporcionar-nos enregistraments sonors que ens han permès reescollir, i en més d'un cas descobrir, algunes de les músiques citades en aquest escrit. En el mateix sentit, cal agrair molt especialment l'ajuda en forma d'enregistraments i partitures orquestrals rebuda de l'antic director tècnic de l'OCB i l'OBC, Abili Fort, una de les persones que millor coneix el repertori català i que més ha fet per la seva difusió. Per descomptat, la responsabilitat respecte a l'enfoc general de l'escrit i al seu contingut és només nostra.

La literatura, i el conjunt dels interessos que en ella conflueixen, marca els seus cànons; els de la música simfònica, a casa nostra els marquen només els seus gestors i una interpretació esviada i parcial d'allò que se suposa que són les lleis del mercat. N'hi ha prou amb donar un cop d'ull a la programació dels darrers anys de les nostres formacions orquestrals per tal de constatar que el corpus musical català hi entra amb prou feines, i quan ho aconsegueix va com a torna: no són les condicions més favorables per a la definició de cap canó propi. L'absència d'un canó ha estat la causa més important del divorci existent de fa anys entre la música catalana i el públic que, en primera instància, n'és el seu destinatari.

Aquesta anormalitat del nostre món cultural s'ha vist pal·liada tímidament per la pràctica d'alguns solistes i de petites formacions instrumentals que s'han mogut en els marges del marc institucional. Ara mateix, la consciència del problema ha donat lloc al naixement d'una entitat com l'Associació Joan Manén, que ve a sumar-se en aquesta tasca al Centre Robert Gerhard per a la promoció i difusió del patrimoni musical català, creat el 2008 des de la Conselleria de Cultura. Obviament, per raons

econòmiques, la pràctica de la iniciativa privada difícilment pot ultrapassar el camp camerístic. Però tampoc en aquella iniciativa pública s'han esmerçat els recursos pressupostaris suficients per a la magnitud de l'obra que es proposa.

Queda encara un llarg camí per a la recuperació del corpus musical català. I en el camp simfònic es fa impensable l'establiment d'un cànon propi sense un compromís institucional ferm dels òrgans governamentals responsables.

Sobre corpus i cànons musicals

En el camp de les lletres, el cànon establert pel crític literari nord-americà Harold Bloom en el seu *Cànon occidental* va ser molt lloat per les autoritats culturals catalanes, i publicat pels nostres mitjans de comunicació, perquè va incloure el *Tirant lo Blanc* entre les grans obres de la literatura universal: aquest detall li va valdre l'any 2002 el Premi Internacional Catalunya de la Generalitat. En realitat, el premi d'aquell any va ser una mostra axiomàtica del provincianisme complexat endèmic que, excepte en el terreny de les arts plàstiques, impregna tota l'activitat cultural del país: la distinció concedida a Bloom va ser-ne una mostra i, més enllà d'allò que es declarava i dels inqüestionables mèrits del premiat, la medalla tractaven de penjar-se la aquells qui li havien concedida, una pràctica prou corrent, institucionalitzada no només a casa nostra, sinó sovint arreu i en els camps més diversos de la creació. En absència de polítiques dirigides a promoure una acció cultural pròpia eficient, premis d'aquesta naturalesa cerquen de tapar el buit del no res.

L'exemple escollit per il·lustrar el fenomen ve a tomb en la mesura que té lloc en un camp, com és el literari, on les dades objectives no haurien de donar peu a cap mena d'acomplexament: la literatura catalana té al darrera el bagatge històric d'una producció medieval envejable, una Renaixença que va ser l'expressió d'un projecte cultural clar i ambiciós —i en pocs anys va ser capaç de dotar-se d'un programa polític—, i un món editorial que de sempre ha estat capdavanter de la indústria cultural espanyola. No és casual, doncs, que en el camp de les lletres la gestió de la política catalana hagi pogut donar recentment passes decidides i desacomplexades per a tractar de trencar algunes de les barreres que li han estat imposades, com va demostrar l'any 2007 la tan polèmica participació catalana a la Fira del Llibre de Francfort.

Cap d'aquestes circumstàncies favorables no la tenim en l'àmbit musical, on segurament, per raó d'aquesta absència, la multiplicació dels complexos esdevé paralitzadora. De fet, l'expressió catalana d'aquest complex endèmic té d'altres cares. I en el món de la música, la seva cara més eloqüent és el silenci, conseqüència d'una

afonia d'arrels malaltisses. Convindria preguntar-se si sempre ha estat així i per què. Un símptoma: els responsables de les programacions, començant pels de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), màxima expressió del nostre món simfònic, consideren de fa anys la presència de la música catalana en els concerts com un atemptat contra les lleis del mercat. La seva mínima presència és una concessió als incentius pressupostaris que l'administració esmerça en les orquestres que les inclouen, sobretot sota la forma d'estrenes; en els festivals, aquesta presència catalana està garantida per una normativa que n'exigeix un mínim del voltant del vint per cent del total programat, però aquest percentatge pot ser menor quan s'acompanya de la participació d'intèrprets del país. Més enllà d'aquestes regulacions administratives, la presència del repertori català es veu com una mena de *corpus delicti*.

El canó implica un judici estètic que canvia amb els temps. En el món contemporani, sorgiren al segle XVIII amb la Il·lustració i s'atingueren al judici històric descriptiu establert per les disciplines del saber enciclopèdic, entre els quals el de la música. Al segle següent, es convertiren en una categorització indestruïble del nacionalisme romàntic de l'època, que en la música s'atingueren a la influència de les escoles centroeuropea i italiana. Més tard, al segle XX el canó musical l'imposà la indústria discogràfica i l'elit de figures de la interpretació incovada sota les seves ales i promoguda pel marqueting (fins a aconseguir la devoció totèmica dels públics) durant l'anomenat «període daurat de la interpretació», comprès aproximadament entre la dècada dels anys vint i la dels anys seixanta.

Enduts encara per la inèrcia del segle passat, els programadors actuals proven de reviscolar els èxits dels bells temps mitjançant l'aplicació de les mateixes tècniques de marqueting que els qui els han precedit. «Si sempre ha funcionat així, ¿per què hauria de canviar-se?», diuen, i els més espabilats tracten de reforçar la pobresa del raonament i mostrar-se al dia amb conceptes com la «globalització musical» o la llei de la «convergència de gustos», segons la qual la suposada «convergència cultural» dels consumidors del planeta (una teoria que arranca el 1962 amb el concepte d'«aldeia global», de Marshall McLuhan) ha de dur a «la venda de les mateixes coses de la mateixa manera a tot el món».

Gestors cultes y barbamecs del pop

Els gestors de l'anomenada «música culta» queden bocabadats i s'emmirallen sovint davant dels resultats brillants que no paren d'aconseguir els gestors del *entertainment* pop. Passen per alt el fet que l'èxit aconseguit pel pop a partir dels anys seixanta

(moment en què els gestors «cultes» van perdre el lideratge del mercat, sobrepassats en el negoci pels barbamecs del pop) es basa en la renovació constant dels intèrprets i dels productes oferts, i també en la incorporació imparable dels nous estils de fusió sorgits de les iniciatives autòctones: el *reggae* jamaicà, el *rai* algerià, la música *hindie* de Bollywood... per citar només algunes de les aparegudes a branques ben distants en l'arbre d'allò què se n'acabat dient músiques ètniques. És xocant que a Catalunya els mateixos gestors «cultes» que veuen el corpus musical propi com un delictes contra les lleis del mercat, reconeixin amb enveja els resultats d'aquest factor autòcton que en el pop és una de les claus de l'èxit barbamec. I a sobre es mantinguin passius. Potser els «cultes» no ho són tan de cultes, i els barbamecs ja s'afaiten. El cert és que, com els pèls en els barbamecs, creix el nombre dels economistes crítics que, a la vista de les estadístiques, assenyalen, a la manera de l'economista nord-americà Pankaj Ghemawat a *Redefinint la globalització* (2007), que la tan proclamada «globalització» no té la volada que se li atribueix: representa amb prou feina el quinze per cent de l'activitat econòmica mundial, el que el duu a concloure que «la major part de l'actividad econòmica que es desenvolupa... segueix concentrada en gran mesura dins de les fronteres de cada país». La «globalització» seria una tendència de la realitat (segurament la més significativa del nostra temps, però ara per ara d'abast restringit sobretot al món de les finances) utilitzada ideològicament pels poders fàctics del neoliberalisme per a eixamplar i aprofundir el seu domini del món i la multiplicació dels grans negocis. La batalla barbamec per apoderar-se del nínxol del mercat que representa la música «ètnica» seria només una petita escaramussa (bé que molt important des del punt de vista ideològic) dins de la gran guerra de la globalització en marxa. Mentrestant, la interiorització acrítica que els gestors «cultes» fan del concepte tòpic de la «globalització» esdevé en el camp musical la millor garantia de la persistència en l'aïllament respecte als corrents de fons i de la continuïtat dels cànons del segle passat, sobretot en el camp simfònic.

Sobre els estudis del cànon

Un dels estudiosos del fenomen dels cànons, el musicòleg alemany Carl Dahlhaus, es pregunta quin és el factor determinant en el procés de formació del cànon que va consagrar la fama de la música centroeuropea, el major exponent del cànon del segle XX. En aquest punt, cal recordar que avui en dia els directors i els programadors dels concerts viuen encara atrinxerats al reser d'aquest cànon en fortaleces on Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler i Strauss (fins i tot el braç incorrupte de sant Txaiovski) esdevenen autèntics ostatges que, sota la inèrcia conservadora dels públics, els

proporcionen la seguretat en l'èxit professional: la *Cinquena* de Beethoven, com la de qualsevol d'aquells grans mestres, no falla mai perquè té l'èxit de públic garantit, encara que, com passa sovint, siguin interpretades de forma mecànica en versions rutinàries mancades de qualsevol altra intencionalitat que l'efectisme: una massa simfònica amb bona tècnica, bon so i una partitura que els músics poden seguir gairebé d'esma sempre dona un resultat alt. Però rarament el «plus» que cercaven Bruno Walter, Klemperer, Ansermet, Celibidache... O Toscanini, de qui respecte a la *Cinquena* tan sols escoltar-li els dos primers compassos un ja sap que és ell qui la dirigeix. No sabem si Dahlhaus hi estaria d'acord, però el més probable és que sí. Més enllà de la suposició, la resposta que aquest musicòleg dona a la pregunta que retòricament es plantejava és contundent: «el factor més determinant en la consagració del cànon és el suport a la recepció d'obres promogut des de les institucions». En el mateix sentit, el musicòleg xilè Luis Merino, interessat en l'establiment del cànon musical llatinoamericà, fa seu aquest punt de vista de Dahlhaus i el rubrica afirmant que «per a que el cànon arribi a ser una realitat tangible i no una entelèquia virtual, ha de ser comunicat. En aquest sentit, les institucions juguen un doble paper: el de la preservació del repertori canònic i la seva comunicació a un sector ampli del públic». A tall d'exemple, cita l'impacte transcendent creat per la difusió de l'obra de Joseph Haydn arran del Congrés celebrat l'any 1982 a Viena en la commemoració del 250è aniversari del naixement d'aquest compositor vienès.

A la recerca del corpus musical català

El patrimoni musical català, allò que constitueix el seu corpus fonamental, és encara un gran desconegut. Pel gran públic, per descomptat; però massa sovint també pels professionals de la música. Llevat d'algunes notables excepcions, l'interès musicològic per la recuperació d'obres ha sigut tan minse com els suports institucionals necessaris per a fer-lo efectiu: una d'aquestes excepcions la tenim, dins de la música antiga i renaixentista, en el treball que, sota la direcció de Jordi Savall, despleguen des de 1974 Hespèrion XXI respecte a la música instrumental, i des de 1987 la Capella Reial de Catalunya respecte a la música vocal. Seria el resultat d'un llarg esforç que va començar el primer Ars Musicae de Barcelona, fundat l'any 1935 per Josep Maria Lamaña, i continuat per Enric Gispert i Romà Escalas fins el 1979. Més recentment, trobem noves iniciatives, com la de Sergi Casademunt i Santiago Aubert amb l'Orquestra Barroca Catalana (nascuda el 1993) i la de Lluís Coll amb La Caravaggia (del 2005), les quals s'endinsen en la investigació i recuperació de materials de fins el classicisme.

Una excepció més que notable dins del panorama general del nostre corpus musical la tenim en la difusió i recepció de l'obra de l'olotí Antoni Soler (1729-1783), que, després de ser mestre de capella a la Seu de Lleida, es traslladà a la Cort borbònica, va ingressar a l'Orde dels Gerònims i seguint allí les passes d'un dels seus mestres, Domenico Scarlatti, acabà cultivant l'estil galant característic de la fase final del barroc: el pare Soler va morir a l'Escorial, assimilat com el major representant de l'escola de teclistes espanyols del segle XVIII. Queden però encara en el llimb del barroc les obres de Francesc Valls (1671-1747), Pere Rabassa (1683-1767), i qui sap quants més... amb una abundosa obra religiosa pendent de passar dels arxius als repertoris

La indiferència respecte a la nostra música del passat té però dos noms proverbials pel que fa al tardo-barroc i el classicisme: Domènec Tarradelles (1713-1751) i Carles Baguer (1768-1808). Tarradelles, deixeble de Valls, migrà a Itàlia empès per l'obscurantisme català del seu temps i es convertí en una de las figuras més representatives de l'escola napolitana del segle XVIII. Han hagut de transcórrer més de 250 anys per a que fossin recuperades i sonessin a la seva Barcelona natal les que segurament són les seves dues òperes més importants, *Artaserse* (1744) i *Sesostri, re d'Egitto* (1751), fruit de la tasca recuperadora de Juan Bautista Otero i la Reial Companyia d'Òpera de Cambra de Barcelona: la primera va ser presentada en el marc del Festival Grec 1998; la segona, en una versió concertant a l'Auditori de Barcelona, el 2010. En el primer cas, la mitja entrada que enregistrà el Teatre Grec i la tebiesa de la recepció (del públic i de la crítica), i en el segon l'absència de l'oportuna promoció, que reduí a un mer cenacle la recepció d'allò que era un esdeveniment cultural de primer ordre, apunten al fet que, entrats al segle XXI, persisteixen algunes de les condicions que dos segles i mig abans havien empès ja a l'auto-exili de l'autor. L'altre músic de referència, Carles Baguer, li disputa el lideratge peninsular del segle XVIII: organista de la catedral barcelonina, va deixar-nos una meritòria obra on, entre el material recuperat, sobresurt el *Concert per a dos fagots* i dinou simfonies que denoten l'assimilació pregonada de la producció del seu coetani Joseph Haydn.

Curiosament, el buit que envolta la seva memòria va quedar consagrat durant anys en un clàssic representatiu de la nostra bibliografia musicològica, el llibre de Manuel Valls Gorina, *Història de la música catalana*, de 1969, que ni el menciona.

Més perdurable en la memòria dels anys és la música produïda per l'Escola Polifònica de Montserrat. Aquesta escola és hereva de la tradició medieval, recollida al segle XIV en forma de còdex en el *Llibre vermell de Montserrat*, que conté composicions amb textos monòdics i polifònics en llatí, occità i català. La màxima figura de referència de l'escola és el mestre benedictí del primer barroc Joan Cererols, impulsor al segle XVII

d'una activitat compositiva que continuaren amb brillantor al segle següent altres confreres de l'orde com Miquel López, Narcís Casanoves i Anselm Viola: el caliu cultural del monestir i la seva escolania, que es remunta també a la edat mitjana, van ser la garantia d'un exercici polifònic permanent al que gairebé no li hagués calgut recuperació de cap mena, si no hagués sigut per l'incendi que l'any 1811 va patir el monestir. En la tasca de recuperació d'aquesta música montserratina cal esmentar diverses iniciatives discogràfiques: des de l'Edigsa, als anys seixanta, fins a les actuals Ensayo, Columna Música, Ed. Albert Moraleda, La Mà de Guido, Tritó, Anacrusi...

També es conservà per a la memòria l'obra d'un altre barceloní, Ferran Sor (1778-1839), en aquest cas exiliat forçós per mor del borbó Ferran VII i la condició d'«afrancesat» del músic, que com escolanet havia rebut el toc montserratí del mestre Viola en el moment àlgid de l'escola. La música de Sor s'encavalca ja amb el segle XIX, i potser per aquesta raó se'l considera sovint un romàntic (i en algunes de les seves composicions alguns crítics creuen veure-hi les modulacions d'un primer romanticisme que s'expressaria amb timidesa). Però les seves composicions per a l'escena abasten únicament els temes tòpics del classicisme (com palesa la seva única òpera, *Telemaco nell'isola di Calipso*, del 1797, només representada en l'estrena a Barcelona, i els seus ballets: *Cendrillon*, de 1822, va sobrepassar el centenar de representacions a París i va inaugurar el Teatre Bolshoi de Moscou l'any 1825; *Hercule et Omphale* va animar el fast de la coronació del tsar Nicolau I, el 1826). Més enllà de l'esdeveniment teatral, la seva popularitat rau en les petites peces: miniatures de gran lleugeresa estructural que es mantenen també dins dels paràmetres del classicisme, cenyint-se a les possibilitats que li oferien les tècniques de la guitarra de l'època, aleshores instrument del lleure tavernari, que, això sí, Sor rescatà per a la dignitat concertant. En cap cas, o almenys així ens ho sembla, les seves composicions estan induïdes pel corrent romàntic, que es caracteritzava per la recuperació essencial de «l'ànima del poble», allò que fou el leitmotiv ideològic del moviment: si Sor va simpatitzar-hi, no es va deixar endur com a músic més enllà de l'assenyalat interès per la guitarra.

L'exemple de Sor, com podria ser-ho també el cas de Josep Teixidor (1752-c.1811, compositor pràcticament ignorat que mostra un coneixement exhaustiu de la corda), serveix per recordar-nos que l'aportació musical catalana al romanticisme va ser molt migrada, pràcticament nul·la en la seva fase inicial, al menys pel que fa al repertori conegut. Aquest repertori, si més no, se cenyeix exclusivament a les pautes imposades per les modes forànies provinents d'Itàlia. Si en l'àmbit literari el romanticisme català va ser tardà i d'entrada s'expressava en espanyol, la seva

aparició tampoc no es donà cap pressa en el camp musical, on a més va sonar massa sovint en italià. Tanmateix, les composicions romàntiques catalanes recuperades es limiten a un grapat escàs d'òperes de Ramon Carnicer (1789-1855) i a l'única que la curta vida del mallorquí Vicenç Cuyàs (1816-1839) li va permetre escriure. Segueixen aquestes obres les pautes de les modes líriques que aplaudia la burgesia barcelonina de l'època (per cert, de gustos no massa diferents dels que encara comparteix una part significativa de l'actual burgesia mesocràtica) i tingueren en *La fattucchiera* (1838), l'esmentada obra de Cuyàs, el seu referent més emblemàtic, recuperada per aquesta raó pel Gran Teatre del Liceu de Barcelona, l'any 2001, en una versió concertant: sens dubte, és la més representativa del romanticisme català tant pel que fa al tema (un llibret de Felice Romani, estret col·laborador de Bellini), com per l'ambientació (un castell normand al temps de la tercera creuada a Terra Santa) i també pel nombre inusualment elevat de representacions assolides a l'època (vint-i-quatre). Carnicer i Cuyàs eren fervents admiradors de Rossini i de Bellini (el primer d'aquells compositors catalans va arribar a compondre dues obertures per a l'estrena barcelonina, l'any 1818, d'*Il barbiere di Siviglia*, i el segon inclús fou qualificat com el «Bellini español») i la seva música tenia un inconfusible ressò de belcantisme del qual no tractaren mai d'amagar-ne els orígens (i ben al contrari, el reivindicaven des del mateix títol), precisament perquè la clau del seu èxit es trobava en el patró de referència que havien escollit. No cal dir que aquesta preponderància de l'òpera, i sobretot en l'escola italiana, converteix el cantant en l'eix central de la partitura, que arracona l'orquestra a un segon pla. En la mesura de la representativitat d'aquests dos compositors, i sobretot en la seva fase inicial, no és sobrer insistir en la migradesa de l'aportació catalana al romanticisme, i subratllar ara a tall d'afegitó la seva manca d'originalitat, com queda clar per tot el que acabem d'exposar.

Renaixença perduda

El cert és que el món musical català tocava encara campanetes de festa italianes a l'hora en què la publicació el 1833 de l'*Oda a la Pàtria*, d'Aribau, donava les primeres passes d'allò que es podria considerar la protorenaixença. Vint-i-cinc anys més tard, quan amb la reinstauració dels Jocs Florals (1858-1859) la Renaixença va prendre un cos efectiu, el dring metàl·lic d'aquelles campanetes seguia ressonant. On eren? Què fèien mentrestant els músics catalans? Doncs encara, per la resta del segle, s'imposava aclaparadorament el protagonisme de la sarsuela, amb la participació de músics com Frederic Balart o Nicolau Manent i llibretistes còmplices, com el poeta Frederic Soler *Pitarra*, per citar-ne només uns quants, mentre puntualment eren

representades òperes d'autors catalans que persistien en les pautes de l'italianisme: així el citat Manent, Nicolau Guanyabens, Francesc Sánchez Gavanyach, Marià Obiols...

Les primeres audicions simfòniques, encara molt tímides, haurien d'esperar al 1880, any de la fundació de la Societat de Concerts Clàssica pel mestre Joan Casamitjana, que a la tornada de Cuba s'instal·là a Barcelona i pogué comptar amb professors de l'Orquestra del Liceu, que havia estat fundada el 1847. Anècdota significativa de l'ambient local de l'any 1881, la programació de la *Cinquena* de Beethoven per l'orquestra de la Societat de Concerts que havia de dirigir com a convidat el director alemany Ferdinand Hiller topà amb la resistència dels músics de la formació, que li proposaren a aquest que renunciés a tocar-la «perquè el nostre públic no resistiria una obra tan intrincada i de tan desmesurades proporcions». Un dèficit de partida, aquest de la inexistència de formacions simfòniques i de l'absència d'un romanticisme musical pròpiament català, que contrasta amb la realitat musical d'Europa, on el reforçament dels grups d'instruments de metall i de percussió havia transformat feia anys l'orquestra clàssica i era ja la forja de l'eclosió romàntica que, amb el sò renovat necessari, canalitzava la nova música del segle.

Com en els traumes infantívols en la psicoanàlisi, a Catalunya aquesta mancança inicial explicaria, al menys en part, l'existència d'un romanticisme a destemps i la posterior inseguretat col·lectiva de la societat en relació a la seva música, allò que al començament d'aquest article hem qualificat com a «complex provincial endèmic». L'orfanesa d'una part del públic del país, desemparat per raó d'aquest nonat romàntic català —que d'altra banda reviscolaria com un fetus esgarrat—, explicaria l'adopció succedània de Wagner per una majoria dels melòmans, que, a través de l'Associació Wagneriana (1901), acabà fent de Barcelona una plaça forta del wagnerisme: quedí aquí aquesta interpretació com a hipòtesi d'una més que possible relació causal per a l'atenció dels musicòlegs...

La incorporació musical al moviment de la Renaixença catalana arrenca de dues figures cabdals: Anselm Clavé (1824-1874) i Felip Pedrell (1841-1922), que ho varen fer, naturalment, en clau romàntica. No descobrim res perquè és el secret de l'ametller: Clavé és l'artífex de l'obra divulgadora impulsada pel moviment de cors de les societats obreres (exponent de la cultura popular en la fase inicial de la revolució industrial que vivia el país); a Pedrell, que exercí de catedràtic al Conservatori de Madrid (i va ser un dels introductors de Wagner a Catalunya), se li deuen els mètodes d'estudi musicològics que el convertiren en referent de la música espanyola: els seus deixebles més destacats són Falla, Turina..., i és també el mestre de la generació de músics catalans que, com Albéniz i Granados, configura amb aquells el corpus de la

música nacionalista espanyola. Aquí, però, se'ns escapen les relacions causals del fenomen, que formen part d'una realitat poc estudiada i sens dubte relacionada amb les condicions polítiques que, encara avui en dia, fan de Catalunya un país fora de la normalitat nacional. Cal remarcar tanmateix que, en el seu exercici de músic català, Pedrell és alhora també l'autor d'*Els Pirineus* (1894-1902, sobre el text de la figura del nostre romanticisme literari, Víctor Balaguer), d'*El comte Arnau* (1904, sobre el poema mític de referència del modernisme, que va escriure Joan Maragall) i de *La matinada* (1906, amb llibret d'una figura cabdal del teatre català, Adrià Gual): a propòsit del dualisme funcional (espanyol i català) d'aquests músics ve a to l'acudit de la versió trincaire del bolero *Corazón loco*: «Cómo se puede tener dos amores a la vez, y no estar loco». Ho trobem no només en Pedrell, sinó també en els dos deixebles catalans citats: mentre que la inacabada *Catalònia* (1899) i la *Suite Ibèria* (1905-1908) d'Albèniz conformen en la seva discontinuïtat una traslació musical tardana del costumisme literari espanyol de trenta anys abans (i un cant polític *avant la lettre* de la futura Espanya autonòmica), en canvi Granados tempteja amb Apel·les Mestres (poeta floral i autor, el 1916, d'un himne nacional per Catalunya) la creació d'un gènere popular autòcton (un «teatre líric català») que vol ser alternatiu a la sarsuela espanyola i dóna com a resultat dues peces escèniques del modernisme: *Gaziel* (1906) i *Liliana* (estrenada al Tívoli l'any 1911; recuperada en un arranjament reduït mínimíssim, per a arpa, tenor i soprano, al no menys reduït Espai Joan Brossa, el 2001). Sobre l'ambivalència nacional de Pedrell, Albèniz i Granados els estudiosos del país passen de puntetes. Però tanmateix, Pedrell va ser també mestre d'Antoni Nicolau (1858-1933, director a partir de 1896 de l'Escola Municipal de Música de Barcelona, que s'havia fundat, com la Banda Municipal, deu anys abans i que es convertí en Conservatori Superior el 1928), Lluís Millet (1867-1941, fundador amb Amadeu Vives de l'Orfeó Català, l'any 1891), Enric Morera (1865-1942, un dels més inspirats i prolífics compositors de sardanes)... i Robert Gerhard (1896-1970, l'últim en el temps, que va ser el deixeble en qui Pedrell veia millors aptituds i que, com a membre de la generació dels anys vint, havia de convertir-se ben aviat en assistent de Schönberg). Raó de més per a que no deixi de recordar-se el nom de Pedrell com el del mestre dels nostres mestres. Però se'n silencia la seva condició de compositor romàntic tardà: ¿potser és una condemna implícita perquè es considera que les seves composicions estan mancades de la qualitat mínima imprescindible? El cert és que avui la seva música no sona mai. ¿Hi ha algú que conegui algun dels seus temes i sàpiga entonar-lo?: hi ha sobrats motius per témer que no. Segurament, per extensió, fóra una consideració aplicable a l'obra de qualsevol d'ells. Tot un món de contradiccions...

Miracle orquestral: un model de referència

Va caldre esperar encara uns anys, fins a l'inici de la tercera dècada del segle XX, per a què la confluència de les circumstàncies econòmiques, polítiques i culturals fes girar els ulls dels musicòlegs cap a la nostra música, que en absència d'un perfil clar oferia aleshores un corpus encara menys definit que l'actual (el que equival a dir que era absolutament vagarós): la bonança econòmica del canvi de segle havia esperonat la creació artística i afavorit l'emergència del modernisme: les infraestructures culturals del país se'n van beneficiar amb la inauguració el 1908 del Palau de la Música (que l'Orfeó Català havia encarregat a Domènec i Montaner com a seu de l'entitat), i el 1910 Joan Lamote de Grignon formà l'Orquestra Sinfònica de Barcelona (OSB), que no tenia caràcter estable però després d'una fase inicial de consolidació en què amplià el repertori internacional, passà a incloure regularment autors catalans a la seva programació; d'altra banda, la consolidació dels interessos de l'oligarquia local es projectà políticament en la creació de la Mancomunitat (l'efímera institució d'autogovern catalana, 1913-1923, reforçada a partir de 1914 pels negocis lligats a la neutralitat espanyola en la Primera Guerra Mundial), que aplicà un programa conservador dirigit a la regeneració cultural del país, el noucentisme (especialment atent a l'ensenyament professional, i de particular aplicació a les arts). Naturalment, les inquietuds musicals no anaven a restar al marge del debat intel·lectual encès en aquell context per la confrontació d'idees entre modernistes i noucentistes.

És en aquest transvas del nou segle quan el camí definidor del corpus musical català emprès per Lamote va acabar trobant el relleu a l'ensopegar l'OSB amb els problemes de finançament que sentenciaren la seva dissolució a mitjans de la dècada: l'orquestra havia fet del seu concert número 200 (febrer de 1922) una festa gratuïta oberta a la ciutadania a la plaça de Sant Jaume, però en els anys immediats va perdre el favor d'uns melòmans atrets progressivament per l'oferta innovadora que impulsava Pau Casals (1876-1973) i que no podien respondre a una oferta de concerts il·limitada: violoncelista, compositor, professor de l'Escola Municipal de Música, Casals era també l'animador de l'Associació de Música «Da Camera» (amb un grup camerístic estable creat el 1913) i, sobretot, va ser el fundador l'any 1920 de l'Orquestra Pau Casals (OPC).

L'OPC seguia l'ideari de socialització de la cultura iniciat per Clavé més de mig segle abans, i tractava de vincular-se als moviments populars que bullien a la Barcelona d'aquells dies. En aquest sentit, una de les realitzacions més eficaces de l'OPC va ser la creació de l'Associació Obrera de Concerts: una entitat a la que quedava vinculada

estatutàriament i que, entre 1929 i 1936, va canalitzar l'assistència obrera a 126 concerts dominicals gratuïts de l'orquestra. L'entramat socio-cultural que girava entorn de l'OPC va poder comptar amb noves promocions de músics, en molts casos instrumentistes pluriempleats sortits de les ajudes mancomunàries als plans d'estudi i que alhora alternaven les seves actuacions com a membres de l'OSB, l'OPC, la Banda Municipal i l'Orquestra del Liceu

Paral·lelament, l'associacionisme s'obria camí entre els compositors de la «generació dels anys vint», i el 1931 es fundava l'Associació de Compositors Independents de Catalunya (ACIC, d'efímera existència, formada per l'anomenat Grup dels Vuit: Manuel Blancafort, Gerhard, Joan Gibert-Camins, Agustí Grau, Ricard Lamote de Grignon, Frederic Mompou, el mallorquí Baltasar Samper i Eduard Toldrà), que es proposava projectar la música tradicional i popular catalana sota la llum de les avantguardes, en aquell moment guanyades sobretot pel neoclassicisme, l'atonalitat i el dodecafonisme.

Mentrestat, l'OPC, amb seu al Palau, va tocar també en nombroses ocasions al Liceu: aquest fet va sacsejar l'ambient musical de l'encotillat públic liceístic i, en obrir-se amb els anys a les noves músiques del món i als nous autors locals, ajudaria a canviar el clima musical de la ciutat. Recullen les cròniques, que l'any 1925, durant una passejada de Richard Strauss pel Barri Gòtic, el músic va anar a raure a la plaça del Rei, on en aquell moment la Banda estava tocant l'adaptació del seu poema simfònic *Mort i transfiguració* feta per Lluís Oliva: entusiasmat, el músic alemany va demanar de dirigir l'obra al front d'aquella formació, desig que va satisfer dies després, el 19 de març, a la plaça de Sant Jaume, on acabà vitorejat i rebent des del balcó de l'Ajuntament l'aplaudiment del públic. Un altre exponent del canvi de clima operat el tenim en l'estrena barcelonina de *La consagració de la primavera*, de Stravinski: lluny de l'escàndol majúscul que havia provocat l'estrena mundial l'any 1913 a París, aquí fou acollida amb aplaudiments i tingué lloc dins la temporada de ballet del Liceu de 1928, amb l'Orquestra del Teatre dirigida pel propi Stravinski; només la crítica, gens convençuda, gosà blasmar-la (J. Llongueres a *La Veu de Catalunya*, hi trobava a faltar «el do lluminós de la gràcia que és el do que nosaltres els llatins hem de cercar per damunt de tot»; U.F. Zanni, a *La Vanguardia*, deia circumspecte: «Bárbaras sonoridades, enfurecidos ritmos, una verdadera orgía instrumental. Muchos aplaudieron... ¿entusiasmados?, ¿convencidos?, ¿emocionados? Nosotros vimos que no pocos aplaudían sonriendo irónicamente»). Havien passat només quinze anys de l'escàndol parisenc. ¿Eran els melòmans catalans més cultivats que els francesos? Ben segur que no. Però sens dubte a aquestes alçades estaven més informats del què passava al món i no volien fer el ridícul: de moment, el terratrèmol de l'OPC havia

neutralitzat l'oasi monocorde italià. La seva activitat, continuada a partir de 1931 amb la proclamació de la república, s'estroncava el juliol de 1937 per les circumstàncies dramàtiques de la guerra civil i l'exili.

L'activitat de Casals i la repercussió social i artística de la seva formació orquestral representen el moment de màxima projecció internacional del món musical català, un fet sorprenentment ignorat en la major part de la bibliografia a l'abast. L'OPC va treballar aspectes essencials com l'afinació, la cura del ritme i el fraseig, mitjançant un programa d'assaig rigurós sense precedents en les formacions orquestrals del país, i inculcà als seus components (que eren 88) un rendiment que anava més enllà de la mera interpretació: a la recerca del plus al que ens hem referit al començament. Programava una vintena de concerts ordinaris per temporada i es va finançar inicialment amb els ingressos provinents dels concerts de Casals com a solista, passant a dependre més tard d'un patronat que arribà a sobrepassar el miler de socis. En poc temps, l'OPC assolí un nivell que li va permetre enfrontar obres de repertori complexes i atraure la col·laboració dels grans intèrprets del moment (Alfred Cortot, Pierre Fournier, Fritz Kreisler, Eugène Ysaie...), directors (Koussevitzky, Zemlinsky, Ansermet, Scherchen...) i la presència personal dels compositors més representatius de la primera meitat del segle XX: els ja referits Strauss i Stravinski (que l'any 1925 dirigiren cada un tres concerts monogràfics dedicats a la seva obra; en un d'ells el músic rus tocà el seu *Concert per a piano*), Falla (dirigint el 1926 l'estrena mundial del *Concert per a clavecí*, la seva obra mestra, amb Wanda Landowska de solista), Bartok (interpretà el 1927 la part solista de la seva *Rapsòdia per a piano*), Prokofiev (va ser l'any 1928 el solista del seu *Concert per a piano n° 3*), Honegger, Vincent D'Indy i Korngold (dirigiren respectivament, el 1929, 1930 i 1934, programes que incloïen obres pròpies), i Webern i Schönberg (l'any 1932 dirigiren cadascun sengles concerts també amb algunes de les seves obres).

Esvaeix qualsevol dubte sobre la qualitat assolida per l'orquestra el fet que Strauss i Stravinski, dos compositors tan primmirats respecte a l'execució de les pròpies obres, accedissin a dirigir-la en tantes ocasions. Ni dubtar-ho!: altrament s'hi hagueren negat. La trajectòria d'aquesta orquestra, que va inscriure per primera vegada Barcelona en els circuits de l'avantguarda internacional, tingué el seu moment d'or el 19 d'abril de 1936 (tres mesos abans de la rebel·lió militar feixista que va desencadenar la guerra civil) amb l'estrena mundial pòstuma del *Concert per a violí (A la memòria d'un àngel)* que Alban Berg havia dedicat a Manon, filla d'Alma Mahler (la vídua del mític Gustav Mahler) i de l'arquitecte Walter Gropius: va celebrar-se en el marc del XVIè Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània i tingué com a solista Louis Krasner; la programació preveia que dirigís el concert Anton von Webern, però aquest,

molt afectat per la mort del seu amic Berg (ocorreguda el 24 de desembre de 1935), cedí la batuta a Hermann Scherchen. Setanta cinc anys després, el 8 d'abril de 2011, el concert commemoratiu d'aquell esdeveniment que havia d'interpretar el violinista Julian Rachlin amb l'OBC dins d'un cicle promogut pel Centre Robert Gerhard, va ser modificat en els dies previs, i «la memòria de l'àngel» va ser substituïda pel *Concert de violí* de Beethoven, suposadament perquè no s'havien venut prou entrades: un cop més, la manca de promoció i la inèrcia sense nord del marqueting de l'orquestra.

Algú dirà que la presència de tots aquells grans compositors i intèrprets a casa nostra no té res de particular, que les grans figures no han deixat mai de visitar-nos i que segueixen venint. Convé recordar al respecte que abans de Casals l'única referència que el món podia tenir de la Barcelona musical no anava més enllà dels espectacles sicalíptics del Paral·lel o la memòria de la bomba del Liceu que el 1893 va causar vint morts durant la representació del *Guillem Tell* de Rossini: el Liceu era l'emblema burgès de la Catalunya classista contra la que lluitava l'anarquisme local. Trenta anys després, a l'època de l'OPC, Barcelona s'havia convertit en la capital mundial de l'anarquisme i, si pel món seguia associada a aquell fet luctuós del segle anterior, el rebuig inicial de la intel·lectualitat vers els anarquistes s'anava matitzant. Queda clar en el fet que durant la visita que Albert Einstein va fer el 1923 a la ciutat, no va deixar de participar en una assemblea del Sindicat de la Distribució cenetista, al carrer de Sant Pere més Baix; i l'endemà, en la seva condició de reconegut melòmen i violinista amateur (diuen que el savi tocava francament bé), fou homenatjat per l'Institut d'Estudis Catalans (la institució que havia promogut la visita del físic) amb un concert de la Cobla Barcelona a l'Escola Industrial, on s'interpretaren, entre altres, les sardanes *Davant la Verge*, de Morera, *El cavaller enamorat*, de Joan Manén, i *Les noies de Prats de Molló*, d'Antoni Juncà: en una carta del 1934, Einstein encara recordava «les meravelloses cançons tradicionals catalanes que vaig rebre d'alguns amics en una anterior visita a Barcelona». Sens dubte, Casals i la seva orquestra, a contra-corrent del context gens favorable creat per les inèrcies del passat, esdevingueren el reclam que, més enllà de la política i les lluites socials, va fer de la ciutat un pol atractiu pels creadors. Schönberg, per exemple, inclús s'hi va instal·lar vuit mesos al barri de Gràcia, on va compondre el segon acte del *Moisés i Aaron*. Aquella aflluència creativa no té res a veure amb la de la Barcelona actual, on, quan venen, la presència episòdica dels compositors estrangers el més sovint és ignorada pels medis, i lògicament pel públic: són els casos de Penderecki (1986); Ligeti (1986); Stockhausen (1999); Arvo Pärt (2004); Kaija Saariaho (2008)... No passa sempre així amb els grans intèrprets. I quan l'any 1994 Boulez va rebre l'atenció dels medis no ho

va ser en qualitat de compositor, sinó en tant que director, és a dir, com a intèrpret. Pel que fa als intèrprets, Barcelona constitueix una escala més en l'itinerari de gires programades pels representants artístics del gran negoci de la «globalització musical», en el millor dels casos atïats per la conveniència específica d'afegir una ciutat de moda al currículum dels seus representats. Perquè això sí, quan cal, la mateixa lògica del *business* mou el marqueting necessari a l'ocasió.

L'altre tret característic de l'activitat de l'OPC era la programació regular de les obres dels compositors de casa (Juli Garreta, Joan i Ricard Lamote de Grignon, Jaume Pahissa, Francesc Pujol, Joaquim Zamacois...). Lluny de ser una torna, Casals les colocava en molts casos com a cloenda del programa, i com es pot llegir a les nombroses ressenyes crítiques aparegudes a l'època a la *Revista Musical Catalana*, sembla ser que rebien l'aplaudiment entusiasta del públic. Resseguint les programacions de l'OPC es pot veure que va adoptar aquest criteri de programació no menys de quinze vegades, en què les obres dels autors locals feien de colofó, i sense complexos, de les grans obres del repertori canònic internacional: *Giberola* i *A en Pau Casals*, de Garreta, programada després de l'*Heròica* de Beethoven (1920); *Dansa dels gnoms*, *Serra amunt* i *Girona*, d'Enric Morera, darrera la *Simfonia fantàstica* de Berlioz (1922); *Scherzo humorístic*, de Zamacois, i *Sardana*, de Garreta, després de la *Novena* de Schubert (1924); *Dansa Anakota*, de Nicolau, i *A la plaça*, de Morera, a continuació de la *Incompleta* de Schubert i *La nit transfigurada* de Schönberg (1924); *Tossa, la villa bella*, de Morera, darrera la *Simfonia Júpiter* de Mozart (1925); *Empúries*, de Toldrà, després de la *Vuitena* de Beethoven (1926); l'oratori *La nit de Nadal*, de J. Lamote, darrera l'*Heròica* de Beethoven (1927); *Lionor o la filla del marxant*, de Toldrà, a continuació del *Concert per a violí* de Mendelssohn (1934)... Són només alguns exemples d'una pràctica habitual orientada a conrear el corpus català i a facilitar que els assistents als concerts el fessin seu. D'altra banda, la sardana gaudia d'una més que notable consideració general, que compartí el mateix Stravinski, quan després de manifestar el seu entusiasme per *Juny*, de Garreta, va emprendre la composició d'una sardana, malauradament perduda. Per contra, ja ho hem dit, els programadors simfònics considerarien actualment la inclosió de sardanes un disbarat: per començar, ignoren que alguna vegada van ser programades per tancar cap concert, i, per les raons esmentades, ni se'ls passa pel cap la possibilitat. L'abast dels prejudicis va més enllà, i aquests deixen el rastre arreu. El departament de marqueting de l'OBC, per exemple, no dubte a ometre el nom dels autors catalans i les seves obres en el butlletí de pretemporada dedicat a publicitar la programació de l'any, manca d'informació que contrasta amb allò que es considera el més destacable de cada concert: el nom de l'autor clàssic que serveix de reclam (amb els detalls

biogràfics i de l'obra que s'interpretarà) o del corrent o escola que els agrupa, quan els autors són més d'un: una mostra palmària de l'ideari que regeix l'orquestra i que configura un model en tot contrari al que tractava d'aplicar Pau Casals.

Una generació perduda (o més)

Entre 1937 i 1944 la música catalana va quedar desemparada de qualsevol orquestra institucional pròpia. Desapareguda l'OPC, a les acaballes de la República Josep Fontbernat formà una Orquestra Simfònica Catalana amb 90 músics adscrits al sindicat anarcosindicalista Confederación Nacional del Trabajo (CNT) que donaren nou concerts; arran del canvi que suposà el trasllat de la capitalitat de l'estat a València, va néixer l'Orquesta Nacional de Conciertos (ONC), que resident a Barcelona donà trenta-un concerts a la ciutat. Després, a la postguerra, el nou règim transformà la ONC en l'actual Orquesta Nacional de España, donant prova d'una capacitat d'assimilació impensable en altres camps, quan mantingué en el seu lloc el director, Bartolomé Pérez Casas. Pel que fa a la tasca compositiva, el camí de l'exili obra també una cesura que contribueix a la pèrdua i al desconeixement de l'obra de nombrosos compositors, un exemple representatiu podria ser el de Josep Valls (1904-1999), deixeble de Millet i de Morera, amb una àmplia obra simfònica totalment desconeguda a Catalunya (en destaquen el *Concert per a quartet i orquestra*, de 1931, premiat per la Music Found Society de Philadelphia, i una *Simfonia*, de 1935, premiada per la Generalitat republicana i estrenada a Varsòvia dins del Festival de Música Contemporània d'aquell any).

Fracassaren tanmateix a la Catalunya de postguerra els intents d'una nova Orquestra Sinfònica de Barcelona, que va donar quinze únics concerts, un dels quals, el 1944, va oferir la primera audició del *Poema de la jungla*, de Ferran Jaumandreu Obradors (1897-1945), obra que la Generalitat republicana havia distingit amb el premi Albèniz de 1938 i en la seva presentació barcelonina va dirigir el mateix compositor: l'obra només ha estat interpretada una altra vegada, l'any 1997, en l'homenatge que li dedicà l'Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en el centenari del naixement del compositor, que havia estat el seu director titular. Tampoc quallà l'Orquesta Ibérica de Conciertos, on al llarg de 1941-1942 s'alternaren en la direcció Enric Casals (germà de Pau Casals), Pujol, Toldrà i Manén. Alternativament, es varen poder escoltar els concerts de l'Orquesta Filharmònica de Berlin dins dels programes d'intercanvi cultural amb el Tercer Reich, i també, interinament, els de la Banda Municipal, després que el seu director, Joan Lamote, fos depurat en ser considerat desafecte al règim franquista.

El relleu generacional en la tasca recuperadora i de formació del corpus musical català el va prendre Eduard Toldrà (1895-1962) com a director de l'Orquestra Municipal de Barcelona (fundada el 1944), un càrrec que el músic va mantenir fins que li arribà la mort. Violinista i compositor (autor, entre altres obres, del quartet *Vistes al mar*, sobre textos de Maragall, del 1920; l'òpera *El giravolt de maig*, amb llibret de Carner, del 1928; mig centenar de cançons sobre textos de poetes catalans; 34 sardanes...), era membre d'aquella generació dels anys vint, en què destaquen dues de les glòries de la nostra modernitat: els ja esmentats Mompou, circumscrita la seva producció dins l'àmbit del piano (meravellosa la contenció i concissió de la *Música callada*, 1959-1967), i Gerhard (ballets *Ariel*, sobre textos de Foix, del 1936, i *Don Quijote*, del 1941; el *Concert per orquestra*, del 1964; quatre simfonies...), que acabà exiliat a Anglaterra, convertit en un ciutadà britànic que no va deixar mai de reivindicar els seus orígens. Amb Toldrà, l'Orquestra Municipal va donar a conèixer el repertori impressionista francès que en el seu moment l'OPC havia negligit i que paradoxalment un pianista català, Ricard Viñes, en la seva qualitat d'intèrpret excepcional i parella de Ravel, havia donat a conèixer al món i en molts casos estrenat. De la mateixa manera, l'Orquestra Municipal, que va poder recollir 22 naufragis de l'antiga formació de Casals, va repescar també obres i autors del repertori programat per l'OPC tres dècades abans, i n'inclogué les d'alguns autors nous: Carles Suriñach (1915-1997), Agustí Borgunyó (1895-1967), Joaquim Nin-Culmell (1908-2004), Lluís Benejam (1914-1968)... amb motiu d'estrenes varies que en alguns casos mig segle més tard no han tingut una segona oportunitat de ser escoltades i, per tant, caldria sumar a la llarga llista d'obres pendents de recuperació. Seria la mateixa tònica d'oblits seguida en línies generals per l'orquestra sota successives denominacions: Orquestra Ciutat de Barcelona, a partir de 1967, i Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), des del 1994, quan va reestructurar-se el patronat amb la participació del govern de la Generalitat. De tots els seus directors titulars, una excepció: la tasca de continuïtat del primer d'ells, Antoni Ros Marbà (1967-1978 i 1981-1986), respecte a la del seu mestre Toldrà. L'excepció no capgirava però la tendència general a donar l'esquena a les arrels autòctones del corpus català objecte d'aquest article. Un patrimoni desemparat que a partir de 1987, amb el naixement de l'emissora de ràdio Catalunya Música, va trobar consol en el ressò d'un bon nombre de les iniciatives privades (algunes d'elles citades puntualment en aquest article) compromeses en la difusió d'aquest corpus i, des de 2009, quan l'emissora va ingressar a la Unió Europea de Radiodifusió (UER/EBU), convertida en el seu altaveu internacional, assolint, d'entrada, la transmissió, per les seves 88 emissores associades, de 120 concerts enregistrats al nostre país.

Mentrestant, els interessos dels compositors reprenien el rumb associatiu frustrat per la guerra. Una iniciativa promoguda per les Joventuts Musicals, presidides des de 1963 per Jordi Roch, s'orientava cap a la constitució de l'Associació Catalana de Compositors, que es dugué a terme l'any 1974 sobre la base de l'estatut que regulava la dels compositors israelians. L'associació va tenir com a primer president l'únic deixeble de Gerhard, Joaquim Homs (1906-2006), que simbòlicament estenia així un pont entre els membres de la generació dels anys vint i les noves generacions de la postguerra. Entre una bona part d'aquests compositors, la puixança del serialisme impartit pels cursos d'estiu de l'Escola de Darmstadt assolia en aquella dècada dels anys setanta una plenitud militant incompatible amb qualsevol música del passat: mals averanys per les arrels autòctones que havien orientat el projecte associatiu de la desapareguda ACIC. Bé que en ple reflux, l'esperit del Maig de 1968 encara batejava entre els seus socis i les influències musicals es convertien en un tria i remena que anava de les estructures essencialment musicals de Boulez (encara militant trotskista), exposades programàticament anys abans a *Le marteau sans maître* (1953) i *Estructures per a dos pianos* (1951-1956), fins a les gravacions electròniques de Nono (aleshores d'afiliació maoïsta) fetes a la fàbrica de laminats Italsider de Gènova (*La fabbrica illuminata*, 1964) o l'experiència de música oberta d'un Stockhausen que, el mateix any de l'esclat místic de *Stimmung* (1968), tancava a la seva família i un grup d'amics en les disteses condicions d'una comuna per a gravar els set discos que aplegaren les quinze peces de *Aus den sieben Tagen*.

A Catalunya, a les antípodes d'aquella realitat creativa fascinant, la promesa d'un món millor topava aquell any 1974 amb l'impacte emocional que en la societat causà l'execució del jove llibertari Salvador Puig Antich. Les condicions polítiques adverses de la dictadura s'ajuntaven a aquelles pressions intel·lectuals forànies per a rubricar el cicle d'oblit: es passava obertament dels intents de recuperació al rebuig més doctrinari i abrindat de la música pròpia. Un obstacle afegit per a un corpus que seguia a l'espera de millor ocasió... un corpus en el què, paradoxalment, les obres d'aquella avantguarda més tard o més d'hora seran algun dia part integrant reconeguda. Com a la teoria circular de l'etern retorn, precisament va ser aquell 1974 quan, recordem-ho, Hespèrion XXI iniciava les seves activitats recuperadores. Recapitulant tot el dit fins aquí es podria concloure: 1) la societat catalana pateix un complex endèmic malaltís respecte a la pròpia música; 2) l'etiologia d'aquest complex té unes arrels històriques en què la manca d'un primer romanticisme autòcton apareix com un factor clau, mentre que algunes de les principals figures del romanticisme tardà més o menys vinculat al moviment de la Renaixença esdevenen, contradictòriament, la clau del nacionalisme musical espanyol; 3) l'anormalitat deguda

a aquesta situació dificulta per raons subjectives la difusió i la deguda recepció del nostre corpus musical, i impedeix el conseqüent establiment d'un cànon propi; 4) les interferències causades per la «globalització musical», i les discutibles tècniques del marqueting aplicades en l'explotació del mercat, lluny d'aclarir aquesta confusa situació són un problema afegit que amaga els interessos objectius de la indústria musical; 5) la manca de consciència del problema i de la professionalitat necessària per part dels gestors del món musical s'alça ara per ara com un obstacle actiu contrari a la solució dels problemes plantejats...

Sens dubte, el redreçament d'aquesta situació, que necessitaria la posada en marxa d'un projecte de gran abast, depen d'una voluntat col·lectiva que implica la participació de tots els professionals de la música i la voluntat cultural i política de les institucions públiques.