

# «Al damunt dels nostres cants...»: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle

per Joan-Lluís Marfany

Cantar a cor és una de les maneres més eficaces de galvanització política col·lectiva. Sovint allò que menys importa és la cançó mateixa. En la lluita pels drets civils en els anys seixanta els nord-americans cantaven, entre d'altres, *Puff the Magic Dragon*, i els estudiants barcelonins que ens manifestàvem a començos de la mateixa dècada fèiem servir, com que no en sabíem cap més, una cançó en llatí! Poques vegades, però, haurà tingut el cant col·lectiu una importància tan central en l'emergència, la formació i la difusió d'una ideologia com en el cas del nacionalisme català. A Catalunya la moda del final de segle de l'orfeonisme va esdevenir ràpidament un dels principals vehicles d'expressió política del catalanisme i sens dubte el seu instrument primordial de galvanització.

La importància de la música coral dins la ideologia catalanista com a factor cohesiu i galvanitzador era ja remarcada coetàniament pels qui es miraven l'emergència d'aquest nacionalisme amb preocupació: «*Gracias a la educación musical del pueblo catalán ha podido hacerse esto, que sería poco menos que imposible en cualquier otra región de España. Se ha podido propagar una ideología política cantando; se ha podido substituir el club con el salón de conciertos y la tribuna con la butaca y lo que era doctrina de personas cultas nada más, ha pasado a ser credo de las masas. Donde no hay persuasión, hay fe. No se puede hacer más con el divino arte.*»<sup>1</sup>

Efectivament, és rar l'acte polític catalanista que no va acompanyat de cantades i encara més el que no s'acaba cantant. I, a la inversa, els concerts de música coral assoleixen cada vegada més una clara significació política. Així, el sopar de germanor que tancà l'assemblea de la Unió Catalanista de l'any 1897, a Girona, va acabar amb l'actuació del Chor Federal d'aquesta ciutat i amb un discurs de Lluís Millet recomanant als coristes «lo conreu del art musical y sobre tot de las cansons de nostra terra».<sup>2</sup> Una vetllada de propaganda del Centre Catalanista de Vilafranca del Penedès, el 27 de maig de 1897, va intercalar, entre els discursos, l'actuació del cor La Violeta.<sup>3</sup> En una altra reunió de propaganda cele-

1. D'«El Heraldo de Madrid», a començos del 1900, citat per Roger ALIER, *La societat coral «Catalunya Nova»*, «D'Art», 2 (1973), 45-70, a la p. 55.

2. *La V Assamblea de la Unió Catalanista*, «La Veu de Catalunya» [LVC], VII, 19 (9-v-1897), 143-47, a la p. 145.

3. LVC, VII, 23 (6-vi-97), 190.

brada a Bordils l'1 de gener de 1899, els discursos van alternar amb «lo cant de cansons patriòtiques», com «*Lo Plany, Los Segadors y altres*».<sup>4</sup> El dia 2 del mateix mes va tenir lloc a Canet l'acte de constitució de l'Associació Catalanista de la Costa de Llevant. Una coral va intervenir-hi, cantant, abans i després de l'acte polític pròpiament dit, entre d'altres, el *Cant dels caçadors* de Mendelssohn i el *Plany*, i una societat de Sant Pol va interpretar *Lo mariner* i *La barretina*.<sup>5</sup> A la festa patriòtica del Centre Català de Mollet, el 19 de febrer, un cor infantil va cantar, alternant amb els discursos, cançons populars catalanes.<sup>6</sup> El 26 de febrer va tenir lloc a Vilassar de Mar, amb motiu de la inauguració de l'Agrupació Catalanista local, un aplec catalanista; els actes van començar amb un àpat, seguit de les actuacions dels cors Lo Planter i L'Amistat, «aixecantse el convit entre crits d'entusiasme y'l patriòtic cant dels *Segadors*»; van venir després els discursos, de Josep Mallofré, Cambó, Puig i Cadafalch i Guimerà entre d'altres, i, per acabar, un altre cop el cor Lo Planter cantant *Els Segadors* i crits de «Visca la llibertat de Catalunya!»<sup>7</sup> Un altre aplec a Santpedor, el 20 de maig, també va ser amenitzat repetidament pel cor local.<sup>8</sup> La festa catalanista de Bordils, l'1 d'octubre, va acabar-se amb una serenata, en el programa de la qual «hi figuraven entre altres algunas pessas de sentit patriòtic».<sup>9</sup> El 17 de desembre, a Vilanova i la Geltrú, se celebrà la primera vetllada pública de l'Associació Catalanista; després dels discursos «el senyor Mercader va cantar, acompanyat al piano pel distingit professor don Joseph Planas, las cansons populars *La filla del marxant, Lo rossinyol y L'hostal de la Peyra* d'en Candi y *Lo rossinyol y Els Segadors* d'en Morera», i l'acte es va acabar amb el cant d'*Els Segadors* per tots els assistents.<sup>10</sup>

D'altra banda, com ja he dit, els concerts de música coral assolien per ells mateixos una claríssima significació política. Un bon exemple és el que ens ofereix la vila de Tous, on, fins al 1899, segons ens informa un periòdic catalanista, les idees nacionalistes no havien tingut gaire ressò. Les coses, però, comencen a canviar:

«El jove y ferm catalanista Mossen Joaquim Mercadal, ecónomo de dita vila de Tous, ab son zel y entusiasme pogué ja temps enrera formar un coro catalá pera los serveys de la iglesia, que com ja saben nostres llegidors s'anomena de Sant Jordi, y a causa de sos sabís concells y de son bon exemple, avuy el jovent del poble s'ha deixondit de son ensopiment y lo qu'avans era indiferencia, s'ha convertit avuy en entussiasme y amor a Catalunya, y ja en las properas festas de Pasqua de Resurrecció donarà fè de vida sortint a cantar las tradicionals Caramellas; todas las composicions que cantaran seran catalanas, [...] y alternara entre altres cants de la terra el valent himne patriòtic *Los Segadors*. Los cantayres lluhirán l'hermosa barretina y al pit duran un escut de Catalunya; portarán també una gran bandera catalana que será passejada en triomf pe'ls carrers y pllassas de dit poble y per las casas de pagés dels voltants.

4. *Crónica nacionalista*, «La Nació Catalana» [LNC], II, 21 (15-I-99).

5. «La Renaixensa» [LR], 5-I-98; LVC, VIII, 2 (9-I-98), 12-13.

6. LR, 22-II-99.

7. A. T., *L'aplech de Vilassar*, LNC, II, 24 (28-II-99); LVC, 27-II-99; LR, 27-II-99.

8. LVC, 22-V-99.

9. *Festa catalanista de Bordils*, LNC, II, 39 (15-X-99); LVC, 3-X-99.

10. *Crónica nacionalista*, LNC, II, 44 (31-XII-99). Més exemples a LVC, 4-IV-99 i 9-IV-99.

»La festa de Pasqua d'enguany serà festa doble a Tous, ab motiu, a més de la festivitat del dia, de la resurrecció del amor a la terra catalana [...] y de la florida del catalanisme en aquellas terras.»<sup>11</sup>

Però són, sobretot, les actuacions de les dues corals més importants del país, l'Orfeó Català i Catalunya Nova, que esdevenen autèntiques manifestacions polítiques, sobretot en les sortides a comarques que tant prodiguen, en ocasió, generalment, de les festes majors, en 1898-99. El 9 d'agost de 1896 l'Orfeó Català visita el Masnou i, tot i que es tracta d'un important esdeveniment local amb clares implicacions patriòtiques, la significació política de l'acte no és encara massa òbvia.<sup>12</sup> Però ja la rebuda tributada a l'Orfeó a la seva tornada de Niça (on havia guanyat un concurs), el novembre de 1897, va ser una manifestació multitudinària d'entusiasme el sentit catalanista de la qual, bé que encara no explícit, va ser ben clar.<sup>13</sup> I les excursions dels anys següents a llocs com Igualada, Terrassa, Mataró, el Masnou, Sant Feliu de Codines, Vilanova i la Geltrú, Figueres, Castelló d'Empúries i Girona van ser esdeveniments polítics nacionalistes purs i simples, igual com les sortides de Catalunya Nova a les festes de Terrassa, Mataró, Granollers, Sitges, Sant Gervasi i Sallent.<sup>14</sup> És prou conegut el caire de manifestació nacionalista que va assolir el concert fet per l'Orfeó en honor de l'esquadra francesa el juliol de 1899.<sup>15</sup> El dia 17 de setembre d'aquell mateix any l'Orfeó va anar a cantar a Sant Feliu de Codines. «Ben poques excursions ha fet l'Orfeó Català» —comentava un periòdic nacionalista— «que resultessin tant profitosas per nostra patria.» A les 7 del matí tot Sant Feliu era ja a la carretera a esperar els orfeonistes, «mentres en la majoria de cases del poble hi onejava la bandera nacional de Catalunya». En arribar, els orfeonistes van fer cap a la Casa de la Vila, on, «després d'haver travestat gran part del poble en mitj d'apretada munió, varen cantar *Los Segadors* y *Lo Cant de la Senyera* essent ovacionats y sentintse un fort crit de ¡visca Catalunya! que va ser contestat per tothom». Hi va haver després una missa cantada, amb un sermó que va tenir més de nacionalista que no de religiós, i, a la tarda, el concert. Acabat aquest, ja al carrer, «varis catalanistas acompanyats de moltes senyoretas, gent del poble y alguns orfeonistas, varen entonar al unísono *Los Segadors*». Els cantants van ser «despedits per tothom als crits de ¡visca Catalunya! y ¡visca l'Orfeó Català!».

11. *Crónica nacionalista*, LNC, II, 25 (15-III-99). Una ressenya de la festa a LNC, II, 28 (30-IV-99).

12. LR, 11 i 12-VIII-99.

13. *L'Orfeó Català*, «Lo Regionalista», III, 37 (30-XI-97). També «La Ilustración Ibérica» [LIIb], xv, 779 (4-XII-97), 772.

14. *Vid.* LNC, I, 16 (31-X-98); 17 (15-XI-98); II, 27 (15-IV-99); 38 (30-IX-99); 39 (15-X-99); 41 (15-XI-99); 33 (15-VII-99); 34 (31-VII-99); 38 (30-IX-99); LVC, VIII, 43 (23-X-98), 355; 11-IX-99; 18-IX-99; 12-IX-99; 25-IX-99; 5-XI-99; 7-XI-99; LR, 18-X-98; 8-XI-98; 12, 13, 19 i 27-IX-99; 5 i 21-VII-99; 7 i 9-XI-99. La filiació catalanista de les fonts citades podria fer sospitar d'exageració de la magnitud i el fervor dels actes. Tant l'una com l'altre, però, són confirmats per les ressenyes d'una publicació ideològicament neutra, en aquest sentit, com és «La Vanguardia» [LV]. Vegeu, per exemple, les de les actuacions de l'Orfeó a Igualada i Terrassa (LV, 18-V-98 i 9-XI-98) i les de Catalunya Nova a l'Hospitalet de Llobregat, Terrassa i Sitges (LV, 21-IX-98; 13-VII-99 i 14-IX-99).

15. Sobre aquest incident, *vid.* Enric JARDÍ, *El doctor Robert i el seu temps* (Barcelona 1968).

i el seu pas per Caldes i Mollet va donar lloc a més manifestacions i crits patriòtics.<sup>16</sup>

Malgrat els temors d'alguns, en aquest cas no hi va haver incidents desagradables. Sí que n'hi va haver, en canvi, a les festes de Sant Narcís de Girona d'aquell any. Val a dir que les autoritats havien preparat l'ambient, en prohibir que el cartell anunciador de l'actuació de l'Orfeó fos publicat en català. El fet és que un sabre «es va *disparar*» i hi va haver «alguns cops de puny», «y si no hi hagués hagut aquestas y otras notas, bastaría sols las ovacions fetas al Orfeó Catalá quin fou aplaudit y aclamat en sa arribada, al entonar el *Cant de la Senyera* en la casa comunal, felicitat per Mossen Collell en l'iglesia ahont va cantar el requiem de Victoria, y sobre tot en el concert, que fou una nova gloria per l'Orfeó Catalá y per la música catalana. Allí's cantaren *Els Segadors*; devant del Centre Catalanista entonaren també *Els Segadors* y *Els Segadors* cantaren el poble y l'Orfeó al arrencar el tren en que aquêt marxava a Figueras. En fí, els viscas a Catalunya, al Orfeó, a Girona, a Millet y als *Segadors* feu que las festas fossin festas.»<sup>17</sup> Dit d'una altra manera, l'actuació de l'Orfeó les havia polititzades, les festes. Tres dies després l'Orfeó actuava a Figueres. Després del concert «l'Orfeó s'ha dirigit cap a l'estació. Al estar al mitg de la Rambla que estava plena d'una atapahida multitut ha cantat *Els Segadors*, y al esser al vers: "A las armas catalanas", un crit unánim de ¡Visca Catalunya! ha omplert de joia á tots. [...] Ha costat un treball inmens el fer marxar l'Orfeó, no's podía passar, els crits y las aclamacions se succhían els uns á las otras, y's promogueren moments de confusió.» Finalment, però, en comitiva i «ab atxas de vent encesas», la multitut va fer cap l'estació, on es van cantar altre cop *Els Segador*, enmig de visques a Catalunya.<sup>18</sup>

Reblaré el clau amb un altre exemple, el de l'excursió a Sitges de Catalunya Nova, el 10 de setembre de 1899, que segueix el mateix model. Primer, la rebuda «ab delirant entussiasme per una gentada inmensa», i formació d'una comitiva que travessa el poble fins al local de l'Agrupació Catalanista, on el cor «va entonar *Els Segadors* y els enardits viscas a Catalunya's repetiren ab una empena y un calor indescriptibles». Després, la funció religiosa, a l'ermita del Vinyet, seguida d'un àpat als jardins del Retiro que «fou una altra nota de color de catalanista delirant». S'hi donaren «els crits adequats a las circunstancias [...] y un ferm propagandista de l'Agrupació [va fer] un discurs tan *fréstech* que sols ab recordarlo se'ns posa la pell de gallina». Va venir després el concert, i un altre cop la processó fins a l'estació on «es repetiren els crits d'avants; els ulls espurnejaban ab la llum de l'esperansa, la germanó enllassaba'ls brassos ab apretada forta y quant la máquina de ferro, ab pérvida arrencada va posar terra entre mitj d'aquella hermosa corrent de franca simpatía, l'etern cant dels *Segadors* mes brau, mes enardit que may, s'escapava furient per las finestras allunyantse vía avall...»<sup>19</sup>

16. J. C[ATARINEU], *L'Orfeó Catalá a Sant Feliu de Codinas*, LNC, II, 38 (30-IX-99). També LVC, 18-IX-99, i LR, 19-IX-99.

17. *Crónica nacionalista*, LNC, II, 41 (15-XI-99). També LVC, 5-XI-99, i LR, 7-XI-99.

18. LVC, 7-XI-99, i LR, 9-XI-99.

19. N. LL[EBARÍAS], *La Catalunya Nova á Sitjes*, LNC, II, 38 (30-IX-99). També LVC, 12-IX-99, i LV, 14-IX-99.

Naturalment, algunes cançons en especial compleixen d'una manera més clara aquesta funció política. Una cançó en especial, caldria dir potser: *Els Segadors*. El lector, si és que no ho sabia ja, se n'haurà adonat a hores d'ara. Però la història mateixa de com *Els segadors* va esdevenir el cant de guerra del catalanisme i l'himne nacional oficial de Catalunya ens fa veure que aquesta funció de galvanització ideològica del cant coral no depenia directament, ni tan sols d'una manera preferent, del contingut òbviament patriòtic o no de les cançons mateixes. *Els Segadors* havia estat cantada ja, en harmonització d'Amadeu Vives, en el primer concert oficial de l'Orfeó, el 31 de juliol de 1892, i havia estat interpretada alguna altra vegada, però no era encara peça habitual.<sup>20</sup> I quan era cantada, no tenia, segons que es desprèn de les ressenyes de la premsa, cap significació especial que no tinguessin les altres cançons tradicionals que interpretava l'Orfeó. Catalunya Nova no la va cantar mai fins al seu quart concert popular, al teatre del Jardí Espanyol, el 18 de juliol de 1897, i va ser en aquesta ocasió que hom va observar per primera vegada que la cançó començava a figurar sovint als programes de les societats corals.<sup>21</sup> De fet, des dels començos d'aquest any ja apunta la tendència a cloure amb el cant d'*Els Segadors* els actes polítics de les agrupacions i associacions catalanistes, com, per exemple, el de la constitució de l'Associació Regionalista de Sant Andreu de Palomar, el 21 de març, o la vetllada patriòtica organitzada per l'Associació Popular Regionalista el 25 del mateix mes, i el sopar de comiat de l'Assemblea de Girona de la Unió Catalanista s'acaba «entonant los concurrents la patriòtica cançó popular *Los Segadors*».<sup>22</sup> També en aquesta època l'Orfeó comença a interpretar-la com a peça final dels seus concerts (de la mateixa manera que tots comencen amb el *Cant de la Senyera*), però encara no es tracta d'un ritual, i les excepcions són freqüents.<sup>23</sup> Al mateix temps, el públic s'acostuma a demanar-ne la repetició: en el concert de Catalunya Nova del 10 de febrer de 1898, en benefici dels damnificats pels aiguats, va ser repetida, a petició popular, quatre vegades. Cal precisar, però, que el públic va demanar i va obtenir que es repetissin *totes* les cançons i que una altra d'elles, el *Plany*, ho va ser tres vegades.<sup>24</sup> També l'Orfeó va ser obligat a repetir-la en el concert del 6 d'agost.<sup>25</sup> El 20 d'agost una vetllada de l'Agrupació

20. Miquel SAPERAS, *El meu llibre de l'Orfeó Català* (Barcelona 1962), 211-212. Va ser cantada altre cop en el concert del 5 de juny de 1894 («La Publicidad» [LP], 6-vi-94). Però la cançó encara no havia esdevingut peça obligada de tots els concerts. Per exemple, en el del 22 de desembre de 1894, l'Orfeó va interpretar *La verema*, de Clavé, i les tradicionals *Lo pastoret* i *Los fadrinets de Sant Boi*, però no *Els Segadors*. El 29 de juny de 1895, al Palau de Belles Arts, figurava en el programa *Pàtria nova*, de Grieg, però no *Els Segadors*, que tampoc no varen ser interpretats en el concert del 4 d'agost al Masnou («Diario de Barcelona» [DB], 29-vi i 6-viii-95).

21. ALIER, 46-51; LV, 19-vii-97; LVC, vii, 31 (1-viii-97), 257. És també en aquesta època que la introdueix en el seu repertori la Institució Catalana de Música, en el concert del 20 de maig de 1897 (LVC, vii, 21 [23-v-97], 175).

22. LVC, vii, 13 (28-iii-97), 105 i 19 (2-v-97), 145.

23. Per exemple, en el concert del 4 de març de 1897 (LVC, vii, 10 [7-iii-97], 78); altre cop, «a petició popular», en el del 4 d'abril del mateix any (LVC, vii, 15 [11-iv-97], 122). Però no es va cantar en un concert de l'1 de juny de 1897, al Novetats, en honor d'Amadeu Vives (LVC, vii, 23 [6-vi-97], 190), ni tampoc en el del 24 de juliol, que es va acabar amb el *Cant de la senyera* (LVC, vii, 31 [1-viii-97], 258), ni en l'important del 29 d'agost al Masnou (LVC, vii, 36 [5-ix], 297-298).

24. ALIER, 51.

25. LV, 8-viii-98.

Els Montanyenchs es va acabar amb un tal senyor Farrés cantant *Els Segadors*, «que foren corejats per tothom de peu dret», però cal remarcar que la sessió havia estat constituïda sobretot per cançons tradicionals (entre elles *La dama de Reus*, *Plany*, *Sant Ramon* i *El noi de la mare*).<sup>26</sup> Altrament, el fet que la cançó la cantés aquest senyor i els assistents només la «coregessin» ens recorda un detall important: que encara eren pocs els qui la sabien. En efecte, la publicació el juny de 1898 d'un full amb la lletra sencera havia estat molt ben rebuda, perquè fins aleshores només existia un altre full amb l'harmonització de Lapeyra, que només duia la primera estrofa (a part, és clar, la versió sencera continguda en el llibre d'Alió).<sup>27</sup> A partir d'aquest moment, però (mitjan 1898), el procés que converteix *Els Segadors* en «himne nacional» s'accelera ràpidament. Ésdevé habitual d'acabar tots els actes polítics amb aquesta cançó, escoltada a peu dret: per exemple, a la vetllada commemorativa de l'11 de setembre organitzada per l'Agrupació Popular Regionalista, a la sessió inaugural de l'Associació Escolar Catalanista Ramon Llull (20 de novembre), a l'aplec inaugural de l'Agrupació Catalanista de Vilassar de Mar (26 de febrer de 1899), a la festa del Centre Català de Castell d'Empúries (10 de març), a l'aplec catalanista de Sant Feliu de Codines (4 d'abril).<sup>28</sup> En el concert de l'Orfeó del 22 de gener s'estableix el costum d'escoltar-la dempeus al final de les actuacions de la coral, i és en aquesta ocasió que se'n comença a parlar com a «himne de Catalunya per lo vot expontani y unànim de nostre poble». També és sentida de peu dret a l'acabament del concert de la Institució Catalana de Música a l'Ateneu, el 20 de febrer.<sup>29</sup> En la inauguració de l'agrupació Catalunya i Avant s'hi afegeix el costum de descobrir-se també.<sup>30</sup> A partir d'aquest moment hom s'hi referirà ja habitualment com a «el popular himne català» i amb termes semblants: «essent escoltat ab molta religiositat l'himne català», «entonant el que ja es himne nacional de Catalunya», «himne nacional de nostra terra», «la nostra cançó nacional», «cant nacional de Catalunya», «el nostre himne», «la cansó popular, ja consagrada himne nacional de Catalunya», «las valentas estrofas del himne nacional català». <sup>31</sup> «Himne de Catalunya» el considerava un dels seus harmonitzadors, el mestre Morera.<sup>32</sup> Però, com hem vist, *Els Segadors* assoleix aquesta preeminència justa-

26. *Crónica nacionalista*, LNC, I, 12 (31-VIII-98).

27. LVC, VII, 23 (6-VI-97), 190.

28. LNC, I, 14 (30-IX-98); 18 (30-XI-98); LR, 22-XI-98; LNC, II, 22 (31-I-99); 24 (28-II-99); M. J. B[ERTRÁN], *Ateneo Barcelonés. Concierto Institución Catalana de Música*, LV, 21-II-99; LNC, II, 25 (15-III-99); LV, 27 i 28-II-99; LR, 4 i 5-IV-99.

29. LR, 23-I-99.

30. LNC, II, 27 (15-IV-99) («que és ja l'himne de la Patria renaixenta»).

31. Aplec patriòtic de Sitges (LR, 14-III-99); aplec de Sant Feliu de Codines (LR, 5-IV-99); inauguració de l'Agrupació Folklorica (LNC, II, 28 [30-IV-99]); festes de Sant Jordi a Tous (LNC, II, 28 [30-IV-99]); vetllada de l'agrupació Los Montanyenchs (LNC, II, 32 [30-VI-99]); aplec de Sallent (LNC, II, 32 [30-VI-99]); inauguració de l'agrupació Lo Somatent i festa de repartiment de premis del Col·legi Sant Jordi (LNC, II, 33 [15-VII-99]); festa de Los Montanyenchs a Tiana (LNC, II, 35, [15-VIII-99]).

32. Al costat del seu retrat per Ramon Casas, publicat a «Pèl & Ploma» [P & P], 17 (23-IX-99), hom reproduïx un fragment de partitura amb la indicació autògrafa de Morera «Fragment del himne de Catalunya». Aprofito l'ocasió per a corregir un dels nombrosos errors continguts a la biografia de Ramon PLANES, *El mestre Morera i el seu món* (Barcelona 1972). Contra el que diu Planes (p. 18), ningú no es pensava que *Els Segadors* fossin originals de Morera; el que el públic demanava en l'ocasió a la qual ell es refereix, no eren *Els Segadors*, sinó l'epigrama musical Catalònia, que sí que era de Morera (vid. E. V[ALLÈS], *Concert*

ment perquè concentra i simbolitza tot el potencial de galvanització política contingut, d'una banda, en l'activitat mateixa del cant coral i, de l'altra, en el patrimoni col·lectiu de les cançons tradicionals, i la seva conversió en himne no fa més que culminar aquest procés de galvanització: no n'és l'agent, sinó un dels resultats.

Les raons per les quals el cant coral, sobretot de cançons tradicionals, acomplia aquest important paper ideològic surten clarament a la superfície justament arran de la polèmica provocada per la decisió d'obrir un concurs per tal de trobar una nova lletra, moderna, per a *Els Segadors*. La iniciativa va sorgir de la revista «La Nació Catalana» i va ser anunciada en el número 30, del 31 de maig de 1899. Ja és ben significatiu que hom cregués necessari de canviar la lletra tradicional per una de nova i, encara més, que hom precisés que aquesta havia de ser «d'esperit ardorós y patriòtic». La implicació immediata és que la tradicional no ho era prou, d'ardorosa i patriòtica, és a dir, que les virtualitats galvanitzadores d'*Els Segadors* no eren pas molt més evidents que les de les altres cançons tradicionals.<sup>33</sup> En qualsevol cas, la iniciativa va topar amb una certa oposició i va donar peu a una polèmica, recollida principalment a les planes de «La Veu de Catalunya». El 8 de setembre de 1899 aquest diari obria una enquesta sota el títol *¿Ha de cambiarse la lletra de Els Segadors?* La majoria de respostes van ser negatives, i el principal argument era el principi conservador del respecte a la tradició. Van manifestar-se en contra Verdaguer i Torras i Bages (8-ix-99), Picó i Campamar, Thos i Codina (9-ix-99), Francesc Matheu, Maspons i Labrós (10-ix-99) i Ferran Agulló (13-ix-99); a favor, Franquesa i Gomis (13-ix-99) i, amb un article que demostrava que la cançó tradicional havia sofert molts canvis, Jaume Collell (14-ix-99). Força més tard, i ampliant l'article de Collell, es va manifestar en contra Lluís B. Nadal (26-x-99). Aquestes dues darreres intervencions van revelar un fet prou pertorbador: la suposada cançó tradicional havia estat objecte d'una considerable manipulació i no era pas tan tradicional com hom

---

*Pujal-Morera*, LNC, II, 29 [15-v-99]). De fet, Planes es fa un embull encara més gros, perquè l'incident del qual parla no va tenir lloc en l'esmentat concert, sinó en el que va donar Catalunya Nova al Nuevo Retiro el 24 de juny de 1899 (vid. E. V[ALLÈS], *Catalunya Nova*, LNC, II, 32 [30-vi-99]). En qualsevol cas, tothom sabia perfectament que *Els Segadors* era una cançó tradicional, i, contra el que sembla suggerir la lectura del passatge esmentat de Planes, Morera no n'era ni l'únic, ni tan sols el primer, harmonitzador. La primera harmonització moderna és la de Francesc Alió, publicada en el seu llibre de 1892. De la mateixa època és la d'Amadeu Vives, que és la que va cantar l'Orfeó en el seu primer concert oficial, el 31 de juliol de 1892; més endavant, l'Orfeó solia cantar la de Milet E. V[ALLÈS], *Orfeó Català*, LNC, I, 11 [15-vii-98]). També és anterior a la de Morera la primera harmonització de Josep Lapeyra (LVC, VII, 21 [23-v-97]), el qual encara en va produir dues més («Luz», 1a. època, II, 6 [31-i-98], i LNC, II, 43 [15-xii-99]). Una altra harmonització és la de Joan Gay (LNC, II, 30 [31-v-99]), i és probable que encara n'hi hagi hagut d'altres.

33. De fet, ja existia una lletra nova, la d'Emili Guanyavents, publicada amb l'harmonització de Morera, a «L'Avenç» (l'editorial) el 1898 i cantada per primer cop dins l'epigrama musical *Catalonia*, de Morera, ja esmentat, el dia de la seva estrena, el 10 de maig de 1899 (E. V[ALLÈS], *Concert Pujal-Morera*, LNC, II, 29 [15-v-99], i E. S[UÑOL], *Concert Pujal*, LVC [11-v-99]). Això confirma que, en efecte, la lletra tradicional no semblava prou «ardorosa i patriòtica, i, doncs, que *Els Segadors* originals no eren tan diferents de les altres cançons populars. Al concurs esmentat hi concorregueren 129 lletres. La revista va obrir, al mateix temps, per tal de dotar el premi, una subscripció que es va tancar amb un total de 364,10 ptes. (LNC, II, 38 [30-ix-99]). El concurs va ser declarat desert, bé que dues composicions van rebre una menció especial del jurat (LNC, II, 40 [31-x-99]).

creia. La tonada pertanyia, en realitat, a una altra cançó, de segar, completament diferent. Però com que aquesta tenia una lletra obscena, Alió, en publicar el seu recull, va ometre-la, tot aprofitant-ne la tonada per aplicar-la a la lletra d'*Els Segadors*, que no va pas recollir de boca de ningú, sinó prendre, sense dir-ho, del *Romancerillo* de Milà. I com que aquesta lletra no tenia tornada, Ernest Moliné i Brasés se'n va inventar una —el «Bon cop de falç!»— i Alió la va afegir a la cançó sense explicar la veritat.<sup>34</sup> Miquel Utrillo va denunciar immediatament aquestes revelacions i va declarar-les irrellevants.<sup>35</sup> Però el comentari més perspicax i definitiu el va posar Maragall des del «Diario de Barcelona».

Maragall trobava que, en principi, *Els Segadors* no era intrínsecament la cançó més adequada per convertir-se en himne —la lletra era anacrònica i la tonada «no representa un animoso y alegre canto de renacimiento». Tanmateix, això era exactament el que havia passat: *Els Segadors* havia esdevingut l'himne del nacionalisme català, «con preferencia a otros cantos de no menos valor artistico, más modernos, más entusiastas y más adecuados, al parecer, a los sentimientos actuales». La raó d'això —i els qui han convocat el concurs, en oblidar-ho, han comès una puerilitat— és que «...un canto no es más ni menos que un canto, es decir, una expresión vaga por lo amplia, general, poética, de un estado de ánimo, o de las raíces, de las generadoras de un estado de ánimo, que nadie puede analizar, y el mismo que lo experimenta menos que otro alguno. Un canto nacional, un himno patriótico, no es una definición de aspiraciones, no es un programa político ni un memorial de agravios; es el alma de un pueblo que cantando una canción vieja, aunque sea un Noi de la Mare, sueña a la vez con su pasado, con su presente y con su porvenir, porque expansiona algo inmanente con su espíritu al través de los siglos». Però els qui condemnen la iniciativa en nom del respecte a la tradició també s'erren, perquè el que importa no és com, ni quan, ni d'on ha sortit la cançó, sinó el fet que la gent «un día [...] sintió en su alma colectiva despertar algo indefinible que vibró en armonía con aquel canto, y lo aclamó y pidió varias veces su repetición, y se penetró de él y lo penetró».<sup>36</sup> Deixant de banda l'idealisme de la seva explicació, Maragall havia sabut veure la natura essencialment irracional de la funció ideològica del cant col·lectiu: el que importa és la «vibració en harmonia», la identificació emotiva entre els cantaires mateixos que, en cantar, es reconeixen i s'afirmen com a comunitat històrica. És allò que deia al començament: la cançó importa poc, el que importa és cantar a cor.

La moda de la música coral als darrers anys del segle passat va fer, doncs, un paper fonamental en el sorgiment d'una ideologia nacionalista per, en primer

34. Jaume COLLELL, *L'història íntima de la cansó dels Segadors*, LVC (14-ix-99); Lluís B. NADAL, *La cansó de Els Segadors*, LVC (26-x-99).

35. «Una cosa que al menos la sabiem trescentes dotzenes de xerraires s'ha anat callant pera no espatllar una cançó; sen han cuidat uns quants homes formals, i adéu cants, adéu illusions, adéu suaus perfums del rostoll conservats durant dos sigles» (*Mal cop de fals*, P & P, 16 [16-ix-99]). Utrillo va insistir una altra vegada en la seva denúncia a *Enric Morera*, P & P, 17 (23-ix-99).

36. *Los Segadors*, DB (27-ix-99) (OC [Barcelona 1961], II, 586b-88b). Tampoc no creien, en principi, que la cançó fos adequada com a himne ni Franquesa i Gomis, ni Ferran Agulló. Quan el present treball ja havia estat lliurat als editors, ha aparegut Josep MASSOT i MUNTANER, Salvador PUEYO, Oriol MARTORELL, *Els Segadors. Himne nacional de Catalunya* (Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983), que tracta tota aquesta qüestió en detall.



lloc, l'eficàcia galvanitzadora directa de l'acció mateixa del cant col·lectiu. Però la qüestió no s'acaba pas aquí. La funció de la música coral catalana a les darreries del segle no es limitava a la suscitació d'aquesta escalfor i embriaguesa solidària, sinó que era d'una naturalesa més precisament ideològica, i era també molt més important. L'11 d'agost de 1895 l'Orfeó Català, després d'haver visitat, el dia abans, el Cau Ferrat, va fer un concert a Sitges en el curs del qual Santiago Rusiñol va llegir una mena de discurs titulat *Cançons del poble*.<sup>37</sup> Aquestes cançons, deia Rusiñol, «ens diuen un món de coses, que no podríem entendre si fossin coses estrangeres», perquè el cant popular és «com la veu misteriosa brotant del sentiment del poble», perquè aquestes cançons són «de la terra», «l'home les cull de la terra». *Els Segadors* o *El noi de la mare*, *El rossinyol* o *El comte Arnau*, *El testament d'Amèlia* o *El mariner*, «nascudes entre pins i banyades per la bromera del mar, tenen l'aspror de la terra i la salabor de l'aigua, però tenen el balanceig de les ones, i, com elles, s'aixequen i s'aplanen amb eterna i grandiosa cadència; són de paisatge robust amb línies gregues, senten l'olor del bosc i de les algues, ploren rient, i riuen plorant; s'estenen tot plegat amb un compàs de planura i s'aixequen com turons: prenen aire de llegenda, de retaule, de tradició i de rondalla, i sempre tenen remors de Catalunya, remors que ens estimem perquè són bells, i són ais dels sospirs de coses nostres». «Qui no ha comprès», doncs, en escoltar-les, «que aquell cor era una santa aspiració, és el calor del terròs encenent l'amor a la pàtria, omplint el pit per a la gran abraçada, empeltant saba de fe i estrenyent entusiasmes?». Miquel Utrillo ho deia amb molta concisió i rotunditat comentant un concert de música tradicional catalana: «*La Mariagneta*, cantada sense més enllà possible per la Sra. Pichot de Gay, remogué dolçament els records adormits o desperts que tenien els oients de l'essència en que ens banya la nostra terra».<sup>38</sup> I ja és sabut que Maragall va anar a cercar-hi, en aquestes cançons tradicionals, «*las madres del alma catalana*».<sup>39</sup> Naturalment, aquesta experiència era possible, en gran part, perquè els escriptors la feien explícita d'aquesta manera, però no hi ha dubte que el que explicitaven era una experiència real, que ells no s'inventaven pas. Quan cantaven a cor aquestes cançons o quan les escoltaven, els catalanistes experimentaven una forma de comunió directa amb allò més essencial que hi havia a la base de l'existència de Catalunya com a comunitat històrica.

Naturalment, les raons d'aquesta experiència no eren tan misterioses i inefables com Rusiñol, Utrillo i Maragall pretenien. Una part del secret de les cançons, en aquest sentit, depenia del fet que de «populars» no ho eren gens. Eren cançons velles i oblidades, tot just salvades *in extremis* de la total desaparició:

37. LV (13-viii-95); «Lo Teatro Regional» [LTR], iv, 185 (24-viii-95), 261; SAPERAS, 137-138. El discurs, aparegut a «La Voz de Sitges», va ser inclòs a les darreries de 1895 dins *Anant pel món*; hom pot llegir-lo ara a OC (Barcelona 1956<sup>2</sup>), 60a-61a. Els subratllats són meus.

38. *El concert Gay a Can Parés*, P & P, 24 (11-xi-99). El subratllat és meu. En el certamen del Centre Catalanista d'Olot de 1897, hom va oferir un premi al millor «himne montanyench»; les bases especificaven que «Tant la lletra com la tonada deurán tenir marcat sabor de la terra» i que «La composició poètica deurá sentir l'amor de Patria y'l sabor de montanya» (LVC, vii, 28 [11-vii-97], 230).

39. Vegeu, en aquest respecte, el meu *Maragall, poeta regeneracionista*, dins *Aspectes del modernisme* (Barcelona 1975), ps. 99-121, esp. 114-121.

Seguiu el pla, seguiu la serra,  
 vila i poblat, per on vulgueu:  
 la cançó és fora de la terra  
 i ja mai més la sentireu.  
 Alguns diran que la sentiren;  
 altres ni en tenen cap record;  
 quins l'oblidaren, quins ni l'oïren...  
 La cançó ha mort, la cançó ha mort.  
 Jo d'una vella ja afollada  
 pel pes dels anys la vaig sentir  
 ja sense to, a glops, trencada...  
 I aquella vella es va morir.

Un dels impulsors de la recuperació d'aquest tresor gairebé perdut, cofundador de l'Orfeó Català, invitava el 1892 els seus conterrànies «a una com restauració de nostras cançons catalanas [...] que vuy, per desgracia no ja en estat latent, sino acabantse de perdre, trobam escampadas per nostres poblets, vilas y masías, significant aixó una decadencia ben manifesta».<sup>40</sup> Però precisament per aquesta raó les cançons tradicionals tenien el prestigi de les coses de l'avior, és a dir, de les coses *genuïnament* catalanes, en aquest moviment que era viscut, ell mateix, com un retrobament dels orígens, un retorn a les fonts. Eren, de més a més, cançons «de la terra»; és a dir, hom les havia anades a cercar a zones rurals més aviat remotes i aïllades, on havien estat conservades més temps justament per això. Però justament per això també, aquestes zones eren aquelles on, almenys en teoria, el procés de castellanització havia estat més lent i més superficial —i d'aquí la identificació, en aquest moviment bàsicament barceloní, de la «terra» amb la puresa de la catalanitat.<sup>41</sup> D'una manera més concreta, eren cançons procedents, sobretot, de la Catalunya Vella i especialment de les comarques pirinènques, és a dir, del que hom considerava com a bressol de «la raça» —i d'aquesta manera la idea de l'origen «físic» es combinava amb la de l'origen històric de la nació.<sup>42</sup> Tenien, finalment, les característiques de primitivesa i ingenuïtat tí-

40. Jascinto E. TORT y DANIEL, *Noticia musical del lied ó cançó catalana*, «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya» [BCEC], II, 4 (gener-març de 1892), 43. Els socis del CEC van «descobrir» per ells mateixos aquestes cançons tradicionals quan hom va interpretar-ne algunes durant la festa de Sant Jordi de la societat (LR, 25-iv-94). Els versos citats són, és clar, un fragment de l'acabament de *La fi del comte Arnau*, de Maragall, publicat per primera vegada dins *Seqüències*, el 1911.

41. Per exemple: «Las grans ciutats son en aquest cas las que primer lo veuhen despareixer [l'esperit nacional], buscant las valls més ignoradas y'ls turons més alts. En aquells terrers l'ánima nacional d'un poble hi troba nius d'amor que li donen escalf y'l mantenen en los mateixos días en que las ciutats d'ell ja no'n tenen esment. Y mentres los plans y las vilas se disfressan de forasters y perden sa espontaneïtat, l'esperit de la nació, malalt y perseguit, vaga encara per aquells llochs, sent la fada que vetlla las ruinas, fa parlar als boscos y riure á las fonts. Ningú als pobles s'enrecorda y encara aquella ánima, carinyosa com ánima de mare, bat las sevas alas y ompla de poesia las rondallas dels pastors y treu de son si armonías pera posarlos en los cants del poble» (Francesch RODÓN, *L'ánima del nostre poble*, LR [6-ii-98]).

42. Així, Cortada explicava la «catalanitat» essencial de l'obra de Morera per la seva afició d'excursionista «á recorre Catalunya per tots cantóns, d'estudiar el seu llenguatge en els llavis del seu poble mateix, y á anar á omplirse, lo més sovint possible, els seus pulmons d'aire lliure y catalá en els altívols, ferestecs y esplendits Pirineus, fonaments de la nostra

piques de la cançó tradicional, i eren així fàcilment associables a la idea de puressa i incontaminació, referible, un cop més, al problema de la castellanització. Maragall ho explicava, de manera una mica críptica, en forma de paràbola, en el seu article *Cercant el comte Arnau*, del 1898. Als claustrers de Sant Joan de les Abadesses el poeta pregunta a un veí del poble sobre la cançó del comte; l'home li respon, una mica ofès —perquè «allò, d'ençà que hi va el tren i hi ha una fàbrica, es va tornant com un raval de Barcelona»— que d'aquestes vellúries ningú no se'n recorda ja: «tot això ja s'ha acabat». «Oi que no, Agustí, que no s'ha acabat tot això...?», pregunta Maragall a un noi que té al costat:

«I ell, dòcil, s'engresca i crida amb cantarella feréstega:

«—No... se...nyor!

»No sé com ho va dir que cap endins dels seus ulls esgarriats hi vaig veure una reculada de segles espantosa.»

Perquè, per reblar el clau, l'Agustí no sols és un nen, sinó que és un retardat mental i, poc abans, Maragall l'ha contrastat amb un altre nen «d'aquells que, amb tot i ser de poble, a deu anys ja saben allargar la mà i dir: "Déu lo guard. Com ho passa?"» i que li explica que ara no hi ha estudi perquè «eren *feriados*» i que «ja estava a la *cuarta* i passava el *libro tercero* i aviat aniria a la *quinta*». A través de la persona simple, primitiva i incontaminada —i la referència a la castellanització és òbvia— de l'Agustí, les ancestrals veus de la terra afirmen la seva voluntat de supervivència.<sup>43</sup>

Però la cosa tampoc no s'acaba aquí. De més a més, el fet mateix de cantar-les, aquestes cançons tradicionals catalanes, era una manera pràctica d'activisme nacionalista. Ja he dit que aquestes cançons no eren populars. Les cançons autènticament populars, i molt populars, a la Catalunya finisecular, eren les peces del *género chico*. Aquesta era sobretot la música consumida pel públic català, divulgada pel teatre per hores, el cafè, les musiques de carrer i el piano de maneta:<sup>44</sup>

---

patria» (*Enric Morera*, «La Veu de Sitges», iv, 163 [14-ii-97]). «Al baixar en direcció oposada a la ciutat, varen girar-se a guaitar l'alterosa i argentina silueta del Pireneu. [...] D'allí provenia pot-ser la nostra raça, i [...] s'havia format en ple Pireneu la nacionalitat catalana tot combatent als arabs» (J. MASSÓ I TORRENTS, *Desillusió* [Barcelona 1904], 34).

43. Joan MARAGALL, *Cercant el comte l'Arnau*, «Catalonia», 16 (15-x-98), 248-50 (OC, I [Barcelona 1960], 703a-05b).

44. Una mitjana de 4 locals oferien sempre sarsueles en programes per hores. Els més regulars en aquesta programació eren l'Eldorado, el Granvia, el Tívoli (abans de convertir-se en circ) i el Circo Español. A l'estiu s'hi afegia el Jardín Español, a l'aire lliure. Però sovint eren més, i si per alguna causa fallava un d'aquests el substituïa algun altre. Per exemple, en el curs del 1893 van representar-se sarsueles al Circo Barcelonés, Tívoli, Eldorado, Granvia i Novetats (DB, 1893, *passim*); el setembre de 1894, al Tívoli, Eldorado, Granvia, Jardín Español i Circo Español (DB, 20-ix-94); el febrer de 1895, al Principal, Eldorado, Granvia i Circo Español (DB, 16-ii-95); pel març de 1895 ja no se'n feien al Principal, però sí al Circo Ecuestre (DB, 16-iii-95); a començos de 1897, al Principal, Tívoli, Eldorado i Granvia (DB, 16-i-97), etc. Fins i tot va arribar-se a fer sarsuela al Líric, a partir del 20 de novembre de 1898 i fins a ben entrat el 1899 (LR, a partir del 19-xi-98). A començos del segle s'hi van afegir encara més locals, com l'Ambigü Barcelonés, Las Delicias, l'Olympia i el Teatro de Las Artes (p.e. LVC, 25-x-1902; LVC, 24-i-03). De més a més, locals com l'Edén-Concert i l'Alcázar Español oferien regularment, al costat d'atraccions pròpies de *music-hall*, representacions de sarsueles. Vegeu, per exemple i a l'atzar, els programes de l'Edén-Concert a DB, 14-vi-94; 5-i-95; 20-iv-95; 6-xi-98; 30-iii-99; 11-xii-99 (la llista es podria prolongar *ad infinitum*). Quant als cafès-concert, reproduïxo un testimoniatge de la seva abundància i del seu paper en la difusió de números de sarsuela: «*hay en los bajos de [el Casino Andresense] un*

números d'*El rey que rabió*, *El duo de la Africana*, *La verbena de la Paloma*, *La Revoltosa*, *La viejecita*, *El santo de la Isidra*, etc.<sup>45</sup> Tan gran era la popularitat d'aquestes cançons que ni els seus enemics més acarnissats no podien sostreure's a la seva influència: l'editorialista anònim (Aldavert?) de «La Renaixensa» del 9 de febrer de 1898 citava, en un comentari polític, «*hoy las ciencias adelantan / que es una barbaridad*», i el 17 d'agost del mateix any hi tornava: «Es cuestió de dir alló d'aquella sarsuela: "*sirvo para militar, / pues que me nombren ministro*"». Però aquesta popularitat és demostrada, sobretot, per la mateixa freqüència i violència dels atacs contra el *género chico* i pels termes en què aquests atacs són fets. El *género chico* no és sols «abhorrible» i les seves cançons, «fasti-

---

*café con patio, otro café con patio en la casa contigua, y otro ídem, ídem, un poquito más allá, todos á cuál más animado, oyéndose a lo lejos la voz desgarrada de una tiple y un barítono que entonan canciones del género chico, recibidas por la concurrencia con exclamaciones y entusiasmo*» (J. ROCA Y ROCA, *La semana en Barcelona*, LV [31-VII-98]). De les músiques de cec i del piano de maneta, vehicles fonamentals de difusió musical, hi ha freqüents testimoniatges escrits i icònics. Per exemple, de músiques de cecs, dibuix de Mir a «Hispania», II, 37 (30-VIII-1900), 292; fotografies a «La Esquilla de la Torratxa» [ET], VIII, 1177 (2-VIII-1901), 513, i a ET, xxv, 1286 (28-VIII-03), 556-57; dibuix de ROBERT, ET, xxv, 1302 (18-XII-03), 806; fotografies a «Il·lustració Catalana» [IC], I, 14 (6-IX-03), 196. Per al piano de maneta, que es popularitza sobretot a començos de segle i arracona els cecs cap a 1906, F. GIRBAL JAUME, *Un ball de piano, al carrer*, LVC (27-VIII-1900); ENRICH DE FUENTES, *La Generosa*, LVC (15-IX-1900); *Els pianos de carrer*, ET, xxviii, 1445 (7-IX-06), 602; *Quadros barcelonins*, ET, xxviii, 1448 (28-IX-06), 647; *Ben pregada*, ET, xxviii, 1455 (16-XI-06), 760.

45. Que el que la gent cantava eren sobretot números d'aquests ho demostren nombrosíssims testimoniatges: Matís BONAFÉ, *¡Ay de mí!*, ET, xv, 767 (22-IX-93), 596, i dibuix a 768 (29-IX-93), 622 (una modista, un cec, un escombraire, una minyona, un nen i un músic de carrer, tots cantant l'«¡Ay de mí» d'*El rey que rabió*). Per al *Duo de la Africana*, ET, xv, 778 (8-XII-93), 777; xvi, 789 (23-II-94), 126; i *Torments populars*, ET, xvi, 809 (13-VII-94), 442. *El duo de la Africana* va arribar a 300 representacions el 10 de desembre de 1894 (ET, xvi, 831 [14-XII-94], 794). *La verbena de la Paloma* va ser estrenada a Barcelona el 7 d'abril de 1894 i va assolir les 100 representacions el 30 de juny (LR, 9-IV-94 i 30-VI-94) i les 200 el 3 de desembre (ET, xvi, 830 [7-XII-94], 779). Per a la seva popularitat, ET, xvi, 803 (1-VI-94), 341, 344-45 i 348; 808 (6-VII-94), 428; 809 (13-VII-94), 442. Una altra indicació d'aquesta popularitat és el fet que va ser objecte d'una paròdia (en català), *Los celos de la Coloma o baralla de dos guapas per un jove comprimit* (el títol sencer de *La verbena és La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y Celos mal reprimidos*), d'A. Guasch Tombas, música de C. Oró, estrenada al Tívoli el desembre de 1894 (LR, 7-XII-94). Més testimoniatges de la popularitat dels números de sarsuela en general: «*¿Dónde vas con mantón de Manila...?*», canta, mentre treballa, un enterramorts, en un dels *Falls de la vida* de Rusiñol, publicats el 1898 (OC, 154a); encara el 1902 els cambrers de Barcelona taral·leguen «*snatches of song*» de *La Verbena*, segons el viatger anglès Rowland THIRLMERE (*Letters from Catalonia and Other Parts of Spain* [Londres 1905], I, 140); «[Les modistes] refilaven del dematí al vespre cansóns d'enamorats y arias de sarsuela. Tan aviat se sentían sis "*ay de mí! ay de mí! si acabaré llorando yo que tanto reí, sí! sí!*" com tornavem als temps de l'antigalla ab el "*Donde vas, donde vas Adaaaaaaida?*" sense deixar el castellá de comedia» (Enrich de FUENTES, *El mirallet*, LVC, 2-VI-99); «Rosa. —[després que un altre personatge ha cantat una cançó tradicional catalana] De debó ho has trovat bonich? / Carlets. —De debó. Y tu? / Rosa. — Psst! A mi m'agrada més alló de la *bata de percal planxá*» (Enrich de FUENTES, *Joves y vells*, «Aplech» [Barcelona 1902], 230); «Ara acostuma a cantar alló de *La Revoltosa* que ve a dir: "*qué fuera sin ti vida mía...*" que jo no recordo bé» i «A la escala hem sentit que cantaven alló del *Rey que rabió*: *Yo que siempre de los hombres me reí...*» (F. GIRBAL JAUME, *Una vehina*, LR [16-X-98]). «Era un *me-gustan-todas*, diu la Roseta d'*Aigua avall* del seu ex-promès, revelant així que el vers de la sarsuela havia passat al llenguatge habitual (Josep M. FOLCH I TORRES, *Aigua avall* [Barcelona 1907; reed. 1980], 31).

gosas»;<sup>46</sup> és una «lepra», una infecció, una metzina; és un «licor mortal», i les seves cançons, «forasterías que [...] enmatzinan», que «s'infilren com veneno en copa d'or».<sup>47</sup> Un comentarista arriba a atribuir-li l'augment de la delinqüència a Barcelona.<sup>48</sup> Però més encara, i sobretot, el *género chico* és vist com la manifestació *par excellence*, i més insidiosa, del caràcter antitètic del caràcter català: «*Nada tan opuesto a nuestra manera de ser y sentir, nada tan contrario al espíritu catalán, como esas obrillas groseras y achulapadas que a granel vienen ofreciéndose al público barcelonés.*»<sup>49</sup> Les cançons de sarsuela són l'expressió d'un esperit de decadència, «el salt endarrera d'una raça decrèpita que no és la nostra» i que infecta el poble català amb aquest esperit decadent en un moment crític i delicat de la seva història: «*Pero con agradarle más, mejor le mata porque es un licor de decadencia. Sabe a algo que se acaba; y esto es mortal para un pueblo que, como el nuestro, empieza. Fuéramos ya una sociedad completamente formada, tal vez hubiera menos peligro en ello. [...] Pero nuestro pueblo está empezando su vida de pueblo moderno, y tan empezándola está, que todavía no ha podido producir sus clases directoras, y en un pueblo así indefenso, un arte de decadencia como éste, que le llega además con el prestigio de una superioridad histórica, puede viciar para siempre la fuente de su vida.*»<sup>50</sup> O, com deia rotundament un altre enemic del *género chico*, «mentres lo nostre poble ompli cada nit aquesta mena de teatros, lo nostre poble no podrá salvarse».<sup>51</sup>

El to històric d'aquests diagnòstics s'explica perquè tothom reconeix que el mal està molt avançat. Hom observa repetidament, amb alarma, que la influència de l'odiada música no es limita a les ciutats, sinó que ha envaït fins a l'últim racó de la Catalunya rural, d'aquest terror que, en teoria, era l'últim refugi del més autèntic «esperit» català i d'on havien de provenir les energies regeneradores. Ja Yxart, poc abans de morir, havia explicat com havia sentit, amb un calfred, el «*No cantes más la Africana, vente conmigo a Aragón*» cantat per un llaurador

46. L'«aborrible» *género chico* (LNC, I, 17 [15-XI-98]); «Las fastigosas perras de cant del teatre per horas» (LVC, 4-IX-99).

47. Joan MARAGALL, *La sardana y el género chico*, DB (12-IX-05) (OC, II, 696b-98b); BON JAN [Domingo MARTÍ I JULIÀ], *Purificació*, LR (14-V-99); Santiago RUSIÑOL, *Cançons del poble*, OC, 60a-61a. El títol *Purificació* és simptomàtic. *Regenerem-nos?* es titula un altre article sobre el mateix tema (Pere MANAUT, LVC [12-IV-99]). Maragall parlava, en un treball del 1897 que va romandre inèdit, de redempció: «Redimir d'aquests espectacles, en qualsevol forma, els infeliços que encara hi van de bona fe, és tant o més meritori que no fou l'anar a redimir els captius de Marruecos» (*La independència de Catalunya*, OC, I, 740b-41a).

48. Lluís DURAN y VENTOSA, *Obras inmorales*, LVC (23-IX-01).

49. J. ROCA y ROCA, *La semana en Barcelona*, LV (16-VII-99).

50. Joan MARAGALL, *La independència de Catalunya*, OC, I, 740b, i *La sardana y el género chico*, OC, II, 698a. La mateixa idea a Joan GAY, *Comensant a fer neteja*, LR (9-VI-99): «Pensem bé en la nostra crítica situació, que pot desaparèixer ab los elements que contém». Una variació sobre el mateix tema, de Rusiñol: «Sí: aquelles cançons són nostres, i no voldríem que es perdessin ofegades per cançons d'altres comarques. // No voldríem que un aire foraster les malgastés, les fes morir poc a poquet arraconades, que es veïessin ferides per cants que no vénen del paisatge, de cants malalts, nascuts amb artifici i no portats per l'aire de la serra, ni gronxats per les onades del mar, ni transmesos pel record, sinó per murgues forasteres, per joglars fills del gas amb veu de nit enrogallada, per flamencs degradats, venint a cantar olor de vi en comptes d'olor de pàmpol, convertint en taverna la verda i hermosa vinya» (*Cançons del poble*, OC, 60b).

51. Ramón POMÉS, *De teatros y comedias*, LR (9-XI-98).

«en la misma montaña catalana».<sup>52</sup> Deu anys més tard Maragall es lamentava amargament d'haver sentit cantar sarsueles a Olot: «*Y esto entre colinas verdes, sobre campos tres veces fecundos al año por el solo trabajo de este pueblo activo que bebe el licor mortal sin conocerlo!*»<sup>53</sup> Era, com he dit, una lamentació força corrent. L'havia fet, també, per exemple, el corresponsal de «La Renaixensa» a Rodonyà: «Allá cap al mitjdia, quan lo sol cau aplomat y deixa sentir més sos raigs del sol que tot ho mustigueixen, entre l'aixordador xarroteig de las cigalas, se sent lo cant del batador [...], un cant barrejat de duas llengüas, quina lletra ni'l mateix que l'entona entén, transportada sens dupte d'un altre país més llunyá y duta aquí per algun que fou soldat. [...] Llástima de cansons catalanas!»<sup>54</sup> Però el bon senyor intentava d'enganyar-se sobre la natura i l'abast del problema. Aquestes cançons forasteres no eren tan exòtiques, ni calia anar a buscar-les tan lluny i per mitjans tan complicats: les funcions de *género chico* eren l'ingredient més important de tota festa major que s'ho valgués.<sup>55</sup> Yxart, molt més perspicaç i amb menys prejudicis, havia vist clarament la situació: «*¡El incontrastable soplo de las comunicaciones modernas había arrebatado de los labios de aquel hombre la canción con que le adormeció una madre, y llevado a sus oídos la última copla de un cafetín!*» A la base hi havia, doncs, una profunda transformació social, de la qual el desplaçament de la cançó tradicional per la moderna melodia forastera no era pas un agent, sinó una conseqüència. Tota la retòrica idealista sobre esperits antitètics i licors de decadència es reduïa, com Yxart va copsar, a una senzilla realitat: que «*la preponderancia y la hegemonia del castellano, en regiones de otro idioma, se deberán más rápidamente, entre otras causas, a las coplas de El duo, que a la misma escuela, con su escudo de estanco nacional*».<sup>56</sup> El que un estat feble havia estat incapaç de dur a terme en dos segles tenia lloc ara ràpidament com a resultat de la creixent integració de totes les regions d'aquest estat en un únic mercat de productes de consum —en aquest cas, de productes i formes de lleure. Però he escrit «totes les regions», i he de corregir-me: certes zones en particular, i aquestes, és clar, eren les més desenvolupades econòmicament, és a dir, les catalanes. Per una d'aquelles ironies de la vida, les cançons del *género chico* arribaven sens dubte més fàcilment a Cardedeu, Sallent o l'Arboç, que no a Porcuna, Riaza o Navalcarnero.

52. José YXART, *El arte escénico en España*, II (Barcelona 1896), 136. Exactament a la mateixa època, a Mallorca, Miquel dels Sants Oliver escrivia: «*Sale uno por nuestros campos y allá, en la pradera, extendida como terciopelo verde bañado por el sol, canta ya el segador con pronunciación bárbara, la tonadilla de la última pieza del "género chico"...* No: no cantes más la Africana, que algo siento también, muerto, en ti y en mí» (*El Boletín de la Arqueología*, dins *La cuestión regional* [Palma de Mallorca 1899], 197-98). L'article és datat el maig de 1895.

53. Joan MARAGALL, *La sardana y el género chico*, OC, II, 697b-98a.

54. Davit de VALLS, *Rodonyá*, LR (14-VII-98).

55. Limitant-me als anys 1898-99 i a aquelles localitats per a les quals he trobat informació detallada a la premsa (LV, LR i DB), aquestes viles i pobles van tenir funcions de *género chico* (de vegades en dos locals diferents) per a la festa major: Caldes de Montbui, el Vendrell, Capellades, Sitges, Granollers, Sallent, Sant Feliu de Codines, Castelló d'Empúries, Camprodon, Amer, Sant Hilari Sacalm, Santa Coloma de Farners, l'Arboç, Sant Cugat del Vallès, Puigcerdà i Cardona. La llista és indubtablement molt incompleta. En canvi, les úniques poblacions per a les quals he trobat referència a funcions de teatre català són Sallent, Calaf i Falset.

56. YXART, *El arte escénico*, II, 135-136.

Naturalment, l'única manera de contrarestar aquest procés era d'oferir un producte de consum rival, que tingués més èxit. És a dir, oposar a les cançons del *género chico* l'alternativa d'unes cançons catalanes: «Los hermosos cantos de la tierra han d'ésser l'arma principal pera combatre'l flamenquisme.» O, com deia Rusiñol, «amb això, defensem's-e a cops de cançons, i cançons nostres, els que encara estimem la terra».<sup>57</sup> Era el mateix missatge que Morera comunicava en llenguatge musical en la seva composició orquestral *Catalònia*, que va tenir un èxit sorollós entre els catalanistes aleshores i que no ha estat interpretada mai més: «És aquesta darrera obra un *potpourri* en que se senten l'un darrera l'altre temas de las principals ramplonerías musicals que darrerament han estat de moda pels cels oberts de las casas y els corredors dels teatros de poch més o menos, sentintse entre mitj apuntat pel metall al motiu popular que forma la melodia del *Comte Arnau*, per acabar ofegant tots els temas de sarzuela ab las notas dels *Segadors*, atacats pel metall i seguits per fi a gran orquestra, armonisats a tall d'himne».<sup>58</sup> I així, no sols les societats corals ressusciten les velles cançons tradicionals i van a cantar-les per viles i pobles, sinó que músics i escriptors s'esmercen a crear noves cançons «de la terra» per al públic català. Maragall crea el *Cant de la senyera* i tradueix lletres de cànons i corals per a l'Orfeó Català: per al concert del 4 d'abril de 1897, uns *Corals* de Bach i l'*Oració del dematí*, lletra de Lamartine i música de Berlioz; per al del 16 d'agost de 1898, *Si a Déu plau*, de Mendelssohn, i dos cànons de Brahms; per al del 16 d'octubre del mateix any, *La marxa dels moliners*, de Zöllner, i *Sant Dilluns*, d'Otto, etc.<sup>59</sup> Enric Morera posa il·lustracions musicals a *La boja* i *Les monges de Sant Aymant*, de Guimerà, i collabora amb Massó i Torrents en l'himne coral *Al Pirineu*.<sup>60</sup> el drama líric *La fada* i el poema *L'etern combat*,<sup>61</sup> amb Emili Guanyavents en cançons com *Primavera eterna*,<sup>62</sup> amb Rusiñol a la *Cançó de Zaira*, de *L'alegria que passa*, i altres,<sup>63</sup> amb Ramon Pomés en un drama líric en tres actes, *Lo bon comte*,<sup>64</sup> amb Ignasi Iglésias en sarsueles com *La reina del cor* i *Les caramelles*.<sup>65</sup> Emili Guanyavents escriu *Negra nit* per al mestre Ricard Villegas;<sup>66</sup> Apelles Mestres, la *Cançó d'agost* per a Pere Enric de Ferran, mentre que Pau Casals posa música al seu poema *Els mesos* i Lamote de Grignon a cinc altres poemes, amb els quals guanya un premi ofert per Eusebi Güell a la millor collecció de cançons catalanes.<sup>67</sup> Josep M. Roviralta treballa en un altre drama líric, *El cavaller de Montnegre*, amb música de Joan Gay, el qual posa música a versos d'Iglésias, Guanyavents, Mestres i a les *Pirinenques* de Maragall.<sup>68</sup> I, so-

57. BON JAN, *Purificació*, LR (14-v-99); RUSIÑOL, *Cançons del poble*, OC, 61a.

58. E. V[ALLS], *Concert Pujal-Morera*, LNC, II, 29 (15-v-99). També M. J. B[ERTRÁN], LV (11-v-99); J. ROCA y ROCA, *La semana en Barcelona*, LV (14-v-99); i LR (11-v-99).

59. LV (4-iv-97); LNC, I, 11 (15-viii-98) i 16 (31-x-98).

60. «Lo Regionalista», II, 26 (30-x-96).

61. «Catalonia», 17 (31-x-98), 264-66.

62. «Catalonia», 16 (15-x-98), 241.

63. «Catalonia», 3 (25-iii-98), 52-55.

64. LNC, II, 39 (15-x-99).

65. Ja eren enllestides pel setembre de 1899 ([M. UTRILLO], *Enric Morera*, P & P, 17 [23-ix-99]).

66. «Catalonia», 18 (15-xi-98), 282-84.

67. «Catalonia», 6 (15-v-98), 104-05; LR (21-iv-98); LV (24-vi-99); LR (18-viii-98).

68. J. M. R[OVIKALTA], *Juan Gay y José Lapeyra*, «Luz» II, 6 (31-i-98), 5; LV (7-xi-99).

bretot, és de la mateixa decisió de combatre el *género chico* que neix la iniciativa de crear-ne una versió catalana, la qual no quallarà, però, fins al 1900, amb la fundació del Teatre Líric Català —el qual, de fet, no donarà les seves primeres representacions fins al 1901.<sup>69</sup> No es tracta ara d'examinar l'èxit o no d'aquests esforços, ni d'esbrinar les raons de les seves limitacions. El que m'importa és de remarcar que, com he dit abans, cantar en català és, en aquesta conjuntura, una forma d'activitat gairebé política; no sols una manifestació de solidaritat i un acte de comunió amb els orígens de la collectivitat, sinó un acte polític positiu, una forma de lluita del catalanisme.

El que cal tenir en compte, però, per tal d'apreciar tota la importància d'aquesta forma de lluita és el fet que el catalanisme finisecular és un moviment del qual no sols l'estratègia, sinó també l'*objectiu* fonamental consisteixen justament a recatalanitzar (o descastellanitzar) la pròpia societat en tots els aspectes de la seva existència. L'obsessió amb el tema del *género chico* i la transcendència que hom atorga a aquesta qüestió en són una bona indicació. Com ho és la importància que hom concedeix també al fet que els nuvis es facin fer les invitacions de casament en català, i els capellans, les participacions de la primera missa; que els botiguers retolin en català els seus establiments; que les societats i les corporacions adoptin el català com a llengua «oficial»; que les comissions de festes majors en redactin en català els programes; que els comerciants anunciïn en català els seus productes, etc. D'aquí que les cròniques dels periòdics nacionalistes considerin com a notícies ben dignes d'esment que les invitacions al casament d'Ernestina Tell i Lafont amb «lo jove propietari don Carlos de Puig y Corradino» hagin estat redactades en català; que el Café Español de Caldes de Malavella s'hagi convertit en el Cafè Català; que la societat recreativa La Flor de Catalunya hagi declarat el català com la seva llengua «oficial»; que Joan Rebertés anunciï en català la inauguració de la seva botiga de merceria i novetats al carrer dels Banys Nous, número 6; que els cartells de la festa major d'Olot i els programes de les de Roda i Artés siguin en català; que el retrat de fi de carrera de l'última promoció de metges dugui tots els noms i indicacions en català; que hom hagi redactat en català les esqueles mortuòries de Maria dels Àngels Barceló, a Banyoles; que l'ajuntament de Mollet hagi posat als carrers uns rètols en català prohibint «demanar almoyna als pobres forasters»; i un intermi-

69. Per al Teatre Líric, J. F. RAFOLES, *Modernismo y modernistas* (Barcelona 1949), 205-210 i, amb moltes precaucions, PLANES, *El mestre Morera*, 99-117. El primer intent de fundar un Teatre Líric Català és del 1895, amb la creació d'una societat amb capital limitat per als treballs preparatoris (F. S[UÁREZ] BRAVO, *El Teatro Lírico Catalán*, DB [3-vii-95]). Un segon intent, esmentat per Planes, és de 1897 (LVC, vii, 16 [18-iv-97], 129), però la societat tampoc no va tirar endavant aquest cop, i no se'n torna a trobar cap referència fins al novembre de 1898. La constitució d'una societat *ad hoc* és donada altre cop com un fet i hom parla de salvar el Líric per a aquesta empresa (A. L. de BARÁN, *Arte nuevo. La regeneración artística de España*, «Luz», 2a. època, 7 [4a. sem.-xi-98]). L'empresa, aquesta vegada, va arribar bastant lluny: pel febrer de 1899 la societat estava constituïda, Morera havia estat nomenat director, hom anunciava que ja hi havia moltes obres en cartera, i es parlava del Tívoli com a local i de *L'alegría que passa* com a primera representació (LV, 7, 12 i 20-ii-99; LNC, ii, 23 [15-ii-99]; LR, 3 i 9-ii-99). Recentment ha aparegut Xosé AVIÑOÀ, *La música i el modernisme* (Barcelona, Curial, 1985), on hom pot trobar, a les ps. 260-328, el millor i més complet tractament del tema del teatre líric català del tombant de segle. Aviñoà no esmenta, però, aquests precedents frustrats.



noble etcètera.<sup>70</sup> Ara bé, l'aspecte concret que aquí ens ocupa, el de cantar en català, és probablement el més important de tots, perquè del que es tracta a través d'ell és de desallotjar la nefasta influència aliena del terreny, no de la vida pública, burocràtica i oficial, sinó del de la intimitat individual; d'aconseguir, no que els homes i dones de Catalunya visquin a places o carrers amb noms catalans, o puguin enviar cartes amb segells catalans, o facin conferències sobre la sífilis en català, sinó que, quan responguin a aquest misteriós i elemental impuls, que l'home ha experimentat sempre, de cantar, en el treball, en l'esbargiment, pel carrer, afaitant-se, ho facin en català. En mots d'un dels fundadors de l'Orfeó Català, «mitjançant alguna cançó de la terra l'individu català [...] dona a conèixer sa personalitat pròpia fins en los actes més vulgars de sa vida».<sup>71</sup> En cantar a cor aquestes cançons autòctones, doncs, els catalanistes comproven i afirmen l'absoluta integralitat de la seva catalanitat. I, en divulgar-les entre el públic, les societats corals, els músics, els escriptors i els editors fan un paper essencial en la lluita per la recatalanització i perquè aquesta assoleixi fins als racons més íntims de la vida privada de cada individu.

És força evident, però, que, per damunt de la seva autèntica eficàcia com a instruments de recatalanització, iniciatives com les que he enumerat abans eren importants com a gestos simbòlics. De símbols, tots els moviments polítics n'han necessitat sempre: punys tancats, falçs i martells, banderes roges, negres o barrades, braços alçats, creus gammades, uniformes. Els símbols són uns excel·lents conductors d'ideologies. Però la seva importància relativa varia molt segons els moviments, en raó inversa a la coherència lògica de la ideologia i a l'autenticitat i l'abast de les seves intencions subversives. En el cas del catalanisme finisecular, com en el de tots els nacionalismes, aquesta importància és molt gran. Les cròniques de la premsa nacionalista, altra vegada, van plenes de referències de gestos simbòlics, exhibicions d'emblemes, penjaments de banderes, i altres usos de símbols i insígnies: Josep Vidal, de Gràcia, reparteix les gasoses que fabrica en un carro que ostenta l'escut de Catalunya; la impremta La Catalana regala calendaris de paret en els quals l'habitual cromo ha estat substituït pel mateix escut; els arquitectes i mestres d'obres hissen la bandera de les quatre barres en senyal d'haver cobert els edificis que construeixen; en el bateig de la nena Maria Assumpta Ribas, a Mataró, el 17 d'agost de 1897, hom reparteix els confits «en elegants mocadors de seda, lligats ab cintes dels colors nacionals de Catalunya»; J. Burell i Cia., constructors d'embarcacions de luxe, hissen també la bandera catalana al pal de senyals dels nous iots que varen, i tenen com a emblema de la companyia l'escut quadribarrat amb l'aligot de la Renaixença; l'ajuntament de l'Arboç substitueix les bandes de regidor per una cinta amb les quatre barres i l'escut de la vila al mig.<sup>72</sup> I aquesta mania emblemàtica dóna peu a curioses iniciatives comercials per part d'individus que, com a bons catalans, saben assolir una feliç combinació entre el patriotisme i el negoci: un tal senyor Company crea

70. LR, 23-ix-93; LNC, II, 25 (15-iii-99); LNC, II, 38 (30-ix-99); LR, 5-v-98; «Lo Regionalista» [Girona], I, 12 (30-ix-97); LVC, VII, 36 (5-ix-97), 297; LNC, I, 10 (31-vii-98) i II, 34 (31-vii-99); LNC, I, 17 (15-xi-98); LVC, VIII, 2 (9-i-98), 15.

71. Jascinto E. TORT Y DANIEL, *Algunas consideracions sobre la música popular catalana*, BCEC, I, 2 (juliol-setembre de 1891), 155.

72. LNC, I, 11 (15-viii-98); LNC, I, 20 (31-xii-98); LVC, VII, 34 (22-viii-97), 281; LNC, I, 80 (30-vi-98); LNC, II, 40 (31-x-99); LNC, II, 28 (30-iv-99); LNC, II (15-x-99).

el paper de fumar «Catalunya», cada full del qual duu un lema patriòtic;<sup>73</sup> un altre d'aquests patriotes amb vista ven ombrelles aquarellades amb l'emblema d'*Els Segadors*;<sup>74</sup> Víctor Brosa i Sangerman és l'artífex d'unes plaques decoratives, imitant ferro damasquinat, amb el segell de la Unió i les notes del «Bon cop de falç!»;<sup>75</sup> i el Fayans Català, de la Gran Via, 250, botiga de plats i olles que, per l'abril del 1898, encara s'anuncia sense fer cap mena de referència al catalanisme, s'especialitza, a partir del desembre, en la venda d'utensilis i bibelots patriòtics, «porrons de vidre vert y blanch, copas, gerros, plats decoratius y de postres, tot decorat ab l'ESCUT DE CATALUNYA y'l lema de ¡Visca Catlunya!»<sup>76</sup> Però l'exemple més interessant és probablement el dels segells de la Unió Catalanista. Aquests segells de correus no tenien, és clar, cap validesa com a tals, i causaven, de fet, grans molèsties als seus usuaris, perquè creaven conflictes amb els funcionaris. Malgrat això, van esdevenir tan populars entre els catalanistes que la seva demanda va donar lloc a una certa especulació i fins i tot se'n van fer falsificacions.<sup>77</sup> Doncs bé, és dins aquesta panòplia de gestos simbòlics que cal situar el gest simbòlic —probablement el més important de tots— del cant coral.

L'ús de símbols, icònics, indumentaris i lingüístics, no és pas, insisteixo, exclusiu del catalanisme. Em sembla, però, que l'enumeració d'exemples que acabo de fer dona una idea clara de la profusió, importància i, alhora, absoluta trivialitat d'aquests símbols en el cas d'aquest moviment. Més: espero que hagin donat idea del fet que el nacionalisme català finisecular és, bàsicament, això: una profusió de gestos simbòlics. Com ja he dit abans, aquesta era no sols l'estratègia, sinó l'essència mateixa del moviment. Les mateixes Bases de Manresa no eren tant un programa polític com el gest de promulgar una constitució de Catalunya, una constitució per a l'endemà de la victòria. Però aquesta victòria ningú no sabia com havia de venir, llevat que seria una mena de summa i compendi de tots aquests actes simbòlics de recatalanització. La presa de consciència de la catalanitat pròpia per tots els catalans, la total recatalanització, seria ja la victòria: «el dia que tots serem ben catalans, llavors podrem cridar tots alhora: Patria, respira are que

73. LNC, I, 8 (30-vi-98); LVC, VIII, 27 (3-vii-98), 225; a partir de juliol de 1898, anuncis habituals a LVC i LR.

74. N. LL[EBARÍAS], *La Catalunya Nova a Sitges*, LNC, 38 (30-ix-99); LR, 22-viii-99.

75. LNC, II, 43 (15-xii-99).

76. LR, 13-iv-98 i 20-xii-98; LNC, II, 40 (31-x-99) i 43 (15-xii-99); LVC, 17-xi-99. És interessant d'observar que, entre els bibelots nacionalistes que venia aquesta botiga, hi havia retrats en relleu de Lluís Millet i Enric Morera (LR, 5-v-99).

77. Els segells eren d'un cèntim i dibuixats per diversos artistes (el primer per Riquer). Se'n pot veure un a Edmon VALLÈS, *Història gràfica de la Catalunya contemporània. I. De l'Exposició Universal a Solidaritat Catalana* (Barcelona 1974), 99. Van començar a sostir pel setembre de 1899 i pel desembre sortia la desena i última emissió de la primera sèrie. Aquesta darrera emissió constava de 290.000 exemplars; les cinc primeres emissions ja eren exhaurides (LNC, II, 44 [31-xii-99]). Els segells eren, segons «La Esquella de la Torratxa», *La nota del dia* (XXI, 1083 [13-x-99], 649) i, encara tres mesos més tard, *L'epidemia reynant* (1091 [8-xii-99], 792). «La Esquella» va treure, durant uns quants números, els seus propis segells, que parodiaven els de la Unió. Per a les falsificacions, M. ILLAS Y FABRA, *Similia similibus*, DB (20-xii-99). Una altra prova de l'èxit dels segells és l'aparició d'una altra sèrie «ab retratos de Patricis Catalans» (pel novembre de 1899 n'havien aparegut els de Bartomeu Robert i Sol i Ortega), editada per un particular amb motius clarament comercials. L'import, deia l'anunci, havia de ser remès mai no diran en què: sí, senyor, «sellos de correu» (LVC, 24-xi-99). Problemes creats per l'ús dels segells, a LNC, II, 40 (31-x-99) i 44 (31-xii-99); LR, 6 i 7-x-99; E. S[UÑOL], *Al dia. Sobres aixó dels sellos*, LVC (7-x-99).

ja ets lliberta»; «volem catalanitzar Catalunya y fer comprendre la rahó a tots els catalans, puig el día qu'aixó estigui ben llest, el día que'l poble catalá sápigam y entengui clarament lo que nostra desvalguda terra ha sigut y lo que te dret a ser, allavors el triomf será ben nostre, no ho duptem»; «fem que arriui aviat lo día que tots los catalans sápigam lo que ha estat y es Catalunya, que aquell día será'l de la seva llibertat»; «quan se conseguís que tots ó la inmensa majoría dels fills de Catalunya entenguessen lo que vol dir ser catalá y volguessen serho, la renaixensa de nostra Patria fora un fet, la total reivindicació de sos drets fora del tot assolida, la reconstrucció de la nacionalitat catalana quedaría conclosa y acabada». <sup>78</sup> És per això que els símbols són tan essencials al moviment i és per això també que el cant coral n'és el més prominent de tots. Perquè, igual com els altres, és una manera d'afirmar la pròpia catalanitat i un pas fet cap a aquesta mítica catalanització total, però és encara més: és una imatge directa del paradís nacionalista. En el fervor del cant collectiu els catalanistes viuen, provisionalment i en el cercle restringit dels iniciats, aquesta apoteosi final de la catalanitat, «el día que tots serem ben catalans».

Però la voga del cant coral no anava només estretament lligada al nacionalisme, ni tampoc n'era simplement un efecte. Al contrari: en bona part la relació de dependència era la inversa. El cant coral era un dels elements més importants en la gènesi mateixa del nacionalisme. Perquè tant la moda de cantar a cor com la resurrecció de la cançó tradicional catalana no havien nascut del catalanisme, sinó del modernisme cultural. És clar que el sentiment catalanista hi havia fet un paper: l'orfeó fundat el 1891 bé es deia «Català», i la recerca erudita de velles cançons per poblets i masies havia estat, com és natural, inspirada pel patriotisme. Però, justament, aquest interès no havia passat, inicialment, de l'erudició, ni havia transcendit els cercles de les agrupacions excursionistes-arqueològiques i dels antropòlegs d'afició. La majoria de les cançons que havien de formar el repertori dels cors finiseculars havien estat aplegades i publicades l'any 1883 per membres de l'Associació d'Excursions Catalana. Però, com deia el text introductori de l'aplec, amb aquesta publicació hom indicava «aixís patentment la importància que dona la Associació *als estudis demopsicològics* ó folkloristes *avuy tant en boga*». <sup>79</sup> Entre aquesta recopilació erudita, feta des d'un punt de vista «demopsicològic», i la interpretació musical habitual d'aquestes cançons, entre la seva condició de documents etnogràfics i la de peces de repertori d'institucions musicals i melodies cantades, tarallejades o xiulades per la ciutadania normal i corrent, hi ha un salt qualitatiu molt considerable, i és aquest salt que s'explica, com he dit, pel modernisme. És per l'intent de crear una vida musical catalana moderna, de seguir en aquest terreny els corrents de la modernitat exemplificada en les grans cultures europees, que aquestes cançons tradicionals esdevenen el que són en els últims anys del segle. Si, en mots d'un dels fundadors de l'Orfeó Català, «s'imposa avuy més que may aquest treball de restauració del cant

78. LNC, II, 27 (15-IV-99); Daniel ROIG Y PRUNA, *¡Sempre sols!*, LNC, II, 31 (15-VI-99); J. CATARINEU, *Lo regionalisme y'l poble catalá*, «Lo Regionalista», II, 18 (30-VI-1896); Ricart PERMANYER, *Més y més catalans cada día*, LR (25-VI-99).

79. *Aplech de cansons populars catalanas, recullidas per D. Cels Gomis, D. Vicens Planada y Fonollada y D. Joseph Cortils y Vieta, y anotadas per D. Francisco Maspons y Labrós*, «Anuari de la AEC», II (1882 [1883]), 493-513. El subratllat és meu.

popular y així mateix sa aplicació immediata», és justament «per començar a combatre la ja espantosa anarquia musical que observam priva en nostres teatres y societats convertits en altres tants trenca-colls al bon gust artístich», seguint així l'exemple donat pels països capdavanters de la música moderna: «¿En los païssos Scandinavos, per exemple, no veyèm la gegantina figura del famós Edward Hagerup Grieg, font de inspiració inagotable, y als Svendsen, Gade, Kjerulf, Schytte, altre tants puntals formidables de tan grandios edifici? No veyèm á Alemania ab sos celebradíssims mestres Glaeser, Krehl, Maier, Saran y Brahms la inmensa altura hont ha sapigut colocar lo famos *lied* del poble? [I el mateix a Rússia] que en la actualitat és la nació porta-estandard de aquest *gènere* de música, ha alcançat ja lo *summum* de la perfecció, sos Antipow, Liadoff, Stchertatcheff, Glazonoff, Kayanoff, Balakirew, Dargogijunski, Glinka, Prokoudine y Rimski-Korsakoff són qui han contribuït á tal moviment d'avenç.»<sup>80</sup>

I els responsables d'aquesta resurrecció, els que converteixen aquestes relíquies del passat en peces de concert i recital, són gairebé tots músics molt joves, insatsfets amb l'estat de la música a Catalunya i decidits a modernitzar-la, imitant els darrers corrents de l'estranger, on molts d'ells han anat a aprendre allò que al país ningú no els pot ensenyar: Lluís Millet, Enric Morera, Amadeu Vives, Joan Gay, Domingo Mas i Serracant, Josep Lapeyra. Un dels primers passos en aquesta transformació de la cançó tradicional és una sèrie de conferències i articles sobre el tema pel repetidament citat cofundador de l'Orfeó Català, Jacint E. Tort i Daniel: significativament, Tort denomina la cançó tradicional catalana *lied*.<sup>81</sup> Afegim-hi que l'activitat del cant coral, en la qual l'Orfeó és secundat per la societat Catalunya Nova a partir de 1895, i la Institució Catalana de Música, a partir del 1896, i per tota una colla de cors poc després,<sup>82</sup> rep un important estí-

80. Jascinto E. TORT Y DANIEL, *Noticia musical del lied o cançó catalana*, BCEC, II, 4 (gener-març de 1892), 45-46.

81. *Algunas consideracions sobre la música popular catalana*, BCEC, I, 1 (gener-juny de 1891), 81-87, i 2 (juliol-setembre de 1981), 148-155; *Noticia musical del lied ó cançó catalana*, BCEC, II, 4 (gener-març de 1892), 41-49; 5 (abril-juny de 1892), 47-58; 6 (juliol-setembre de 1892), 18-29 i 8 (gener-març de 1893), 34-42. L'Orfeó Català va ser fundat el 6 de setembre i, oficialment, el 17 d'octubre de 1891, va fer la seva primera aparició en públic a la Sala Bernareggi el 5 d'abril de 1892 i va donar el seu primer concert «oficial» al Palau de Ciències el 31 de juliol de 1892. Per a la primera època de l'Orfeó, vegeu RAÏOLS, *Modernismo*, 95-98; SAPERAS, 206-212; E. SUÑOL, *El Orfeó Català*, «Hispania», II, 24 (15-II-1900), 40-46, amb moltes fotografies; J. BORRÁS DE PALAU, *El Orfeó Català. Su historia y constitución actual*, «La Música Ilustrada», II, 9 (25-IV-99), amb una fotografia també. Una altra fotografia a «Album Salón», I, 6 (1897-98), 70.

82. Sobre Catalunya Nova, ALIER, *Catalunya Nova*, i RAÏOLS, *Modernismo*, 104-05. Sobre la ICM, Roger ALIER, *Joan Gay i la Institució Catalana de Música*, «Serra d'Or», xv, 171 (desembre de 1973), 859-60, i RAÏOLS, *Modernismo*, 105-06. Joan Gay havia creat, sota els auspicis de l'Associació Musical, una coral obrera que, en un concert dedicat a recaptar diners per al pelegrinatge obrer a Roma del 1894, va cantar entre d'altres, un himne compost *ad hoc* pel mateix Gay sobre una lletra de Jacint Verdaguer (LR, 25-II-94). No n'he trobat cap més notícia. Altres orfeons: no sé quan va ser fundat l'Orfeó Canigó, que ja existia el setembre de 1897 (LVC, VII, 40 [3-x-97], 330). El dirigia un mestre Quintana (LR, 14-VIII-98; més notícies a LR, 13-VIII-98, 15-VII-99 i 2-IX-99). El 10 de gener de 1899 Josep Lapeyra fundava l'Escola Jordiana (LNC, II, 25 [15-III-99] i LR, 21-III-99), que per l'agost es va fusionar amb l'Orfeó Canigó. L'11 de novembre la nova entitat va donar el seu primer concert (LNC, II, 36 [31-VIII-99] i 40 [31-x-99], i LR, 28-x-99). L'Orfeó Catalunya Artística, fundat l'octubre de 1897 i dirigit pel mestre Joaquim Cassadó, va desaparèixer, tot just fundat, per motius que ignoro (LVC, VII, 42 [17-x-97], 345, i 43 [24-x-97], 354). El mateix mestre dirigia, uns anys

mul de la visita de Vincent D'Indy, músic de gran prestigi entre els modernistes catalans i fundador i director de la Schola Cantorum de Saint-Gervais, i de la triomfal presència a Barcelona dels cors de la Capella Nacional Russa, dirigits per Slavianski d'Agreñeff.<sup>83</sup> Aquesta activitat cal veure-la inserida, també, dins l'eclosió de l'orfeonisme a d'altres llocs de la Península: el mateix 1895, i coincidint, en una mena d'apoteosi de popularitat del cant coral, amb l'estada de la Capella Nacional Russa, visiten Barcelona l'Orfeón Pamplonès i l'Orfeón Bilbaí-

més tard, una Capella Catalana que el 9 de desembre de 1900 va participar, amb Granados i Moreau, en un concert de la Sociedad de Conciertos Clásicos (LVC, 9-xii-1900). No sé quan havia estat fundada. El desembre de 1897 es va crear l'orfeó La Falç, el qual, com és natural, va començar assajant *Els Segadors* (LVC, vii, 49 [5-xii-97], 411). De l'abril de 1898 és el cor del Círcol de la Granada Graciense (LR, 13-ix-98, i LVC, viii, 16 [18-iv-98], 129). La Lira Orfeó celebrava l'octubre de 1899 el seu primer aniversari (LR, 12-x-99). La Societat Coral Crit de Pàtria va ser fundada el novembre de 1899 (LNC, ii, 41 [15-xi-99] i LR, 8-xi-99). D'aquest segle són ja l'Orfeó Barcelonès, que va debutar el 22 de desembre de 1901 (LVC, 22-xii-1901) i l'important Orfeó de Sants, que va donar el seu primer concert el 24 d'agost de 1903 (LVC, 21-viii-03; més informació a Felip SOLER, *L'Orfeó de Sans*, IC, i, 14 [6-ix-03], 197). També començaven a proliferar els cors fora de Barcelona: l'agost de 1897, la Lira Sitgetana (LVC, vii, 33 [15-viii-97], 274); l'octubre del mateix any, un Orfeó de l'Ateneu de Tarragona (LVC, vii, 43 [24-x-97], 354); un orfeó de nois a Vilassar de Mar, el gener de 1898 (LVC, viii, 7 [13-ii-98], 54); el febrer de 1898, un Centre Coral del Masnou (LVC, viii, 8 [20-ii-98], 62); el novembre de 1898, l'orfeó del Centre Català de Castelló d'Empúries (LR, 25-xi-98); el gener de 1899, la coral de l'Associació Catalanista L'Escut Emporità, de la Bisbal (LNC, ii, 23 [15-ii-99]; el febrer del mateix any, una altra societat coral a Sant Antoni de Vilamajor (LNC, ii, 24 [28-ii-99] i LR, 24-ii-99). El Círcol Literari de Vic va inaugurar el desembre de 1897 una sèrie de sessions de música tradicional catalana i de «las millors composicions de mestres de fama universal», interpretades per un cor de nois (LVC, viii, 2 [9-i-98], 14). No sé quina continuïtat van tenir. D'aquest segle són l'Orfeó Manresà, que el setembre de 1903 tenia poc més d'un any (LVC, 23-ix-03), i l'Orfeó Catalunya de Caça de la Selva, que he documentat per primera vegada el 15 d'agost de 1903, però que ja havia actuat abans (LVC, 22-viii-03). D'altra banda, algunes societats claverianes es catalanitzen i transformen el seu repertori: per exemple, Lo Pensament, de Tossa (LVC, vii, 34 [22-viii-97], 282). I la moda del cant coral «modernista» era tan forta que fins i tot el baluard de la reacció, l'Euterpe, hi va cedir alguna vegada: en el concert del 24 de juny de 1898, al Novetats, va estrenar una harmonització nova de *La filla del marxant* i una cançó de Lully (LVC, viii, 26 [26-vi-98], 218).

83. D'Indy va venir a Barcelona per primera vegada el 1895, invitat per la Societat Catalana de Concerts, i va dirigir una sèrie de cinc concerts, els dies 14, 17, 21, 24 i 28 de març (LV, 15, 18, 22, 25 i 29-iii-95; programes complets a DB, 9-iii-95). Durant la seva estada va visitar l'Orfeó Català. Va tornar a venir el 1898, va donar quatre concerts, els dies 6, 13, 14 i 18 de novembre (LV, 7, 14, 15 i 19-xi-98, i J. ROCA Y ROCA, *La semana en Barcelona*, LV, 13 i 22-xi-98), va visitar altre cop l'Orfeó el 17 de novembre i Catalunya Nova el 14, i va endur-se la Missa de Rèquiem de Morera per tal d'incorporar-la al repertori de la Schola Cantorum (LR, 18-xi-98; LVC, viii, 47 [20-xi-98], 386-387, i LV, 15-xi-98). La Capella Nacional Russa va arribar a Barcelona a les darreries d'agost de 1895, procedent de València i Sevilla, on havia tingut una acollida tèbia. En canvi, a Barcelona va obtenir un èxit fulgurant i sorollós. Va actuar els dies 24, 25, 27 i 28 d'agost (DB, 24, 25 i 28-viii-95; LV, 25, 26, 28 i 29-viii-95; F. S[UÁREZ] BRAVO, *El coro ruso de Slaviansky*, OB, 26-viii-95). Aquest havia de ser l'últim concert, però, vist l'èxit, la Capella va prorrogar les seves actuacions els dies 29, 30 i 31 d'agost i 1, 3 i 4 de setembre. En el concert del dia 30, les noies Slavianski van interpretar dues cançons tradicionals catalanes, *Lo mestre* i *Sant Ramon* (DB, 31-viii-95) i, a partir d'aleshores, van cantar-ne, aquestes i d'altres, a tots els concerts. L'1 de setembre, la Capella va visitar Catalunya Nova i, l'endemà, l'Orfeó Català (DB, 3-ix-95). Un cop satisfets els compromisos contrats prèviament amb diverses ciutats espanyoles, la Capella va tornar a Barcelona, on va donar una nova tanda de concerts, del 4 al 15 d'octubre (DB, 4 a 15-x-95). Al final d'aquesta segona estada, Mme. Slavianski va donar a l'Ateneu una conferència, amb

no.<sup>84</sup> I cal no oblidar, al capdavant, que l'Orfeó Català va ser fundat, explícitament, per interpretar amb perfecció «tota mena de composicions corals»,<sup>85</sup> i així ho demostra el seu repertori. L'Orfeó dedica concerts a Grieg, a Schumann,<sup>86</sup> al recentment traspassat Rubinstein,<sup>87</sup> interpreta la música polifònica religiosa i profana dels grans mestres renaixentistes, Victoria, Palestrina (una de les darre-ríssimes modes a París),<sup>88</sup> Josquin des Prés, etc., i inclou en els seus programes peces de César Franck, Mendelssohn, Brahms, etc. Això posa en perspectiva la interpretació de cançons tradicionals catalanes. El repertori de l'Orfeó reflecteix la seva fidelitat a les modernes tendències de la música europea: música polifònica renaixentista, Bach, Wagner, i compositors de la moderna escola simbolista. Les cançons tradicionals hi figuren justament perquè representen una altra d'aquestes tendències.<sup>89</sup> Això mateix és vàlid per a la Institució Catalana de

---

il·lustracions musicals, sobre la cançó popular, conferència que va tenir una gran repercussió (DB i LV, 17-x-95). De retorn de Mallorca, la Capella encara va fer una tercera estada a Barcelona, a partir del 27 d'octubre, en el curs de la qual va donar tres concerts en col·laboració amb l'Orfeó Català, els dies 4, 5 i 9 de novembre, el darrer al Liceu (DB, 5 i 11-xi-95). Va actuar per darrera vegada el 12 de novembre, i aquest cop el comiat va ser definitiu. Però la Capella se'n va anar deixant una fonda impressió en el públic barceloní i una gran influència en el desenvolupament immediat de l'Orfeó Català. Més informació a LTR, iv, 186 (31-viii-95), 271; 187 (7-ix-95), 275; i 193 (19-x-95), 319. Una fotografia a ET, xvii, 868 (30-viii-95), 552-553.

84. L'Orfeón Pamplonés va actuar al Teatre Líric el 14 de setembre de 1895 i el Bilbaíno a diversos llocs (Palau de Belles Arts, el Líric, el Foment del Treball i davant l'Ajuntament), del 25 al 28 del mateix mes (DB, 14 i 24 a 28-ix-95; F. SUÁREZ BRAVO, *El Orfeón Bilbaíno*, DB, 1-x-95). Sengles fotografies a ET, xvii, 870 (13-ix-95), 583-584, i 872 (27-ix-95), 612. Com es pot veure, aquests orfeons van omplir el buit de la Capella Nacional Russa entre les seves primera i segona estades.

85. Article primer del reglament, citat per RAFOLS, *Modernismo*, 95-96.

86. Tots dos a l'Ateneu i amb la col·laboració de Joan Gay, el 21 de gener i el 7 de maig de 1895 («El Diluvió» [ED], 20-i-95 i 1-v-95). ALIER, *Joan Gay*, 859, parla de dos concerts organitzats per Gay amb l'OC, el 1895 i el 1896. No sé si es tracta dels dos que jo esmento, o si n'hi hagué algun altre l'any següent.

87. Concert del 22 de desembre de 1894 (LR, 25-xii-94).

88. Segons una sàtira contemporània, per tal de ser un perfecte esnob a París cal «lire Mulatuli entre deux exécutions de la messe du pape Marcel. Car on est devenu palestrinien [...] Anarchiste, palestrinien, occultiste, l'infortuné doit encore se ruier aux représentations d'Ibsen» (André HALLAYS, *De la mode en art et en littérature*, «Revue de Paris» [1-v-96], citat per E. CARASSUS, *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914* [París 1966], 168). Una informació sobre la proliferació a França de les capelles clàssiques polifòniques, amb repertoris idèntics al de l'OC, a «Revista Crítica de Historia y Literatura», i, 4 (març de 1896), 128. Segons RAFOLS, *Modernismo*, 96-97, l'Orfeó va interpretar música polifònica religiosa per primera vegada el Divendres Sant de 1895, a Sant Pere de les Puelles, on va cantar el *Benedictus* de Palestrina; el 1896, a Montserrat, va estrenar la missa *O quam gloriosum* de Victoria, i el 8 de setembre de l'any següent, a Sabadell, la missa dita «del papa Marcel» (LVC, vii, 37 [12-ix-97], 305). A partir d'aquest moment, va ser característica de les sortides de l'Orfeó la interpretació, al matí, d'una de les dues misses esmentades, al temple i com a part del sacrifici quan les autoritats eclesiàstiques ho autoritzaven: per exemple, a l'església de Santa Maria d'Igualada, el 16 d'octubre de 1898, la missa del papa Marcel; l'11 d'abril de 1899, a Mataró, i el 17 de setembre, a la parroquial de Sant Feliu de Codines, també la missa de Palestrina; per les festes de Sant Narcís, a Girona, el mateix any, la missa de rèquiem de Victoria (LNC, i, 16 [31-x-98]; ii, 27 [15-iv-99]; 38 [30-ix-99]; 41 [15-xi-99]). Peces de música religiosa renaixentista formaven part també del repertori habitual de concert de l'Orfeó, que hi dedicà tot el concert del 20 de març de 1899 (J. ROCA Y ROCA, *La semana en Barcelona*, LV, 26-iii-99).

89. Vegeu, per exemple, el programa del concert del 6 d'agost de 1898 al Teatre Líric:

Música, que dedica sessions a la cançó tradicional, però també a César Franck i a la música polifònica del Renaixement.<sup>90</sup> Fins i tot Catalunya Nova, la més popular i la més catalanista de les societats corals, interpretava habitualment Mendelssohn, Grieg i les misses compostes pel seu director inspirant-se en la música religiosa renaixentista.<sup>91</sup>

Però no és solament la seva inclusió dins un determinat repertori que indica la significació modernista del cant coral de peces tradicionals, sinó també la interpretació que hom en fa. No sóc qui per entrar en detalls tècnics, però és evident que aquesta interpretació és també «modernista». Això es veu millor en el cas de les cançons de Clavé, les noves versions de les quals provoquen la indignació dels vells claverians: «*notamos que se les daba un colorido distinto del que le dan nuestras sociedades corales*», observava un crític a propòsit d'una actuació de Catalunya Nova, i un vell cantaire s'exclamava que al mestre Morera «*se le notan tendencias al transformismo de lo creado*».<sup>92</sup> Això mateix passava, però,

---

Primera part: *Si a Déu plau*, de Mendelssohn, els cànons *Dorm, infantó* i *Vol i vol i vol*, de Brahms, l'*Alleluia del Messies* de Händel, i la *Cançó de nois*, de Grieg. Segona part: ofertori de la missa de rèquiem de Victòria, els responsoris *Animam meam dilectam* i *Caligaverunt oculi mei*, d'ell mateix, i el *Sanctus* de la *Missa del papa Marcel*. Tercera part: *La verema*, de Clavé, *Hivernenca*, d'Antoni Noguera i Miquel S. Oliver, *Les sagetes que Amor tira*, de Brudieu, i *Lo rossinyol* i *El comte Arnau*, harmonitzades per Mas i Serracant. El concert va començar amb el *Cant de la senyera* i es va acabar amb *Els Segadors* (*Orfeo Català*, LNC, II, 11 [15-viii-98]; LVC, VIII, 32 [8-viii-98], 274). Concert del 22 de gener de 1899: Primera part: *Cant de la senyera*, *Lo pastoret*, harmonitzada per Millet, *Hivernenca*, *Les ballades de Lormont*, de César Franck, *Lo rossinyol*, harmonitzada per Mas i Serracant, *Els Segadors*, a sis veus, harmonitzada per Millet, i *Als meus petits*, de César Franck. Segona part: *Les sagetes que Amor tira*, de Brudieu, *O quin bon eco!*, de Roland de Lassus, *Ave verum*, de Josquin des Prés, i *Aucellada*, de Jannequin. Tercera part: *L'emigrant*, de Vives i Verdaguer, *Els xiquets de Vall*; i *Les flors de maig*, de Clavé, i *Els Segadors* (S. B[ORRUT], *Orfeo Català*, LNC, II, 22 [31-i-99]). També la sàtira és una bona confirmació tant de l'existència de l'estereotip com de la seva significació «modernista». Vet aquí el repertori de La Lira Modernista, segons el seu director, el mestre Dafira: «música d'altura: de Bach per amunt ¿sap? [...]... alguna cosa dels primitius... Morales... Guerrero...; lo milloret dels decadents... Cessar Franck... Vicents d'Indy...; tot això alternant ab la música popular que jo'ls arreglo» (Esteve SUÑOL, *La Lira Modernista*, LVC, 7-ii-99). És interessant d'observar que, encara que la sàtira va dirigida contra Morera i la Catalunya Nova, el repertori, de fet, no és el de Catalunya Nova, sinó el de l'Orfeo Català.

90. El 20 de febrer de 1899, sessió dedicada a la música tradicional catalana, a l'Ateneu; el 22 de juny de 1898, al Saló de Cent de l'Ajuntament, sessió dedicada a César Franck; el 3 de maig de 1899, sessió de música religiosa (LNC, II, 24 [28-ii-99]; I, 8 [30-vi-98]; II, 29 [15-v-99]; LV, 5-v-99; LR, 22-vi-98). Vegeu el programa del concert del 15 d'abril de 1898: *Jesu Dulci* i *O vos omnes*, de Victòria, dues peces de Glück, una ària de l'*Armida* i una marxa de l'*Alceste*, tres minuetts, un de Rameau i dos de Lully, *L'estrella* i *Sarabanda*, de Lipoli, un fragment del drama líric de Lapeyra *La hidra encantada*, dues cançons tradicionals catalanes i una de grega (LR, 15-iv-98).

91. Ja en el seu primer concert va interpretar quatre peces de Mendelssohn, una d'elles l'*Himne dels artistes*, que va esdevenir habitual en el repertori. Una altra cançó de Mendelssohn, *La vetlla dels conjurats* va ser també peça habitual. En el concert del 24 de juny de 1899, al Nou Retiro, va interpretar dues peces de Grieg (ALIER, *Catalunya Nova*, 48; LNC, II, 32 [30-vi-99]). Quant a les misses de Morera, la de rèquiem, dedicada a Jaume I, va ser interpretada per primera vegada, en sessió íntima, el 7 de juliol de 1898, i alguns fragments van ser cantats en públic en el concert del 16 del mateix mes (LNC, I, 9 [15-vii-98]; LVC, VIII, 28 [10-vii-98], 234; ALIER, *Catalunya Nova*, 53). La missa de glòria va ser estrenada a l'ofici celebrat a l'església dels Sants Just i Pastor pel Col·legi d'Advocats per celebrar la festa patronal de Sant Ramon de Penyafort, el 7 de gener de 1899 (LNC, II, 21 [15-i-99]; E.

amb les cançons tradicionals, harmonitzades i interpretades segons preceptes que reflectien les tendències musicals imperants a l'Europa finisecular i exposats en els articles de Tort citats més amunt. Un cop més, la sàtira ens ho confirma amb una força especial: «Lo mestre'ns regalava ab una de las *sevas* cansóns arregladas del natural ab los farvaláns y farsiments ab que de algun temps á n'aquesta part s'empenyen en servirnos la ingénua y senzilla tonada popular los mestres Dafira, y fins altres que no ho son».<sup>93</sup>

I, al capdavant, la voga de la cançó tradicional ha de ser vista no sols en el context de la moda de l'orfeonisme, sinó tot plegat dins el de l'eclosió d'una vida musical moderna a la Barcelona finisecular. Ha de ser vista en relació amb la Societat Catalana de Concerts (1892-97), amb els concerts del mestre Nicolau (1896-98, 1900), separat de la Catalana el 1896, i els de la Sociedad Musical de Barcelona, que ompliren el buit deixat per Nicolau el 1899. Entre tots familiaritzaren el públic barceloní amb els concerts i amb Wagner, Grieg, Mendelssohn, D'Indy, Franck, Fauré, però també Beethoven, i introduïren Debussy i Dvorak.<sup>94</sup> Sense oblidar la Filharmònica de Mathieu Crickboom, fundada el 1897 per prolongar l'obra de la Catalana pels camins de la música de cambra, terreny en el qual es movia també l'Associació Musical de Barcelona, que datava del 1888 i que pel juny de 1898 havia fet ja cent concerts.<sup>95</sup> Afegim-hi l'aparició d'una plèiade de joves concertistes que assolirien fama internacional, com Pau Casals, Joaquim Nin, Enric Granados i Joaquim Malats, i de joves compositors com el mateix Granados, Garcia Robles, Vives, Millet, Morera, Lamote de Grignon,

SUÑOL, *De Música. Sobre la Missa de Glòria del mestre Morera, LVC* [6-I-99]; el manuscrit citat per Alier diu, erradament, el 15 de desembre de 1898). La missa de rèquiem va ser estrenada en versió completa al mateix lloc el 14 del mateix mes i any (E. SUÑOL, *De música. Sobre la Missa de Requiem del mestre Morera, LVC* [13-I-99]). Igual com l'Orfeó, Catalunya Nova va adoptar el costum, en les seves excursions, d'intervenir, al matí, en l'ofici religiós amb la interpretació d'una d'aquestes dues misses.

92. ALIER, *Catalunya Nova*, 48 i 53. Morera, de fet, s'havia encarregat de la direcció de la societat Euterpe (ED, 26-v-95) i havia arribat a dirigir-la en dos concerts, el 24 i el 30 de juny de 1895 (ALIER, *Catalunya Nova*, 61; al mateix lloc, *passim*, més detalls sobre els conflictes entre Catalunya Nova i l'Associació de Cors de Clavé). Una crítica molt dura dels arranjaments que Morera fa de les cançons de Clavé, i en la qual, significativament, el to jocós habitual de la revista ha estat substituït per la indignació, a «L'Olla», 11 (3-III-98), 2-3.

93. E. SUÑOL, *La Lira Modernista, LVC* (7-II-99).

94. Per a la Societat Catalana de Concerts, RAFOLS, *Modernismo*, 99-103; Luis LAMAÑA, *Barcelona filarmònica. La evolució musical de 1875 a 1925* (Barcelona 1927), 201-07; J. ÀLVAREZ RIVERA, *Sociedad Catalana de Conciertos*, «Barcelona Cómica» (31-x-96) (resum històric, reproducció de tots els programes fins a la 7a. sèrie i fotografies); A. OPISSO, *La Sociedad Catalana de Conciertos, LIIb*, xiv, 724 (14-xi-96), 727 i 730-31. Per als Concerts Nicolau, LAMAÑA, 151-54. Del 16 al 21 de juny van donar la vuitena sèrie a l'Eldorado (LV, 14, 16, 18 i 20-vi-98); el 1900 Nicolau va tornar amb una sèrie de 10 concerts, al Liceu, dedicats a totes les simfonies de Beethoven; en el vuitè concert va estrenar-se a Barcelona, completa per primera vegada, la *Novena*, amb la col·laboració de l'Orfeó Català (LVC, 17-II i 2, 9, 12, 16 i 31-III-1900). La Sociedad Musical va ser constituïda el gener de 1899 (LV, 29-I-99) i va donar una primera tanda de concerts entre el 31 de gener i el 10 de febrer (LV, 1, 3, 8 i 11-II-99) i una segona, en el curs de la qual es va estrenar a Barcelona la *Patètica* de Txai-kovski, del 19 d'octubre a l'1 de novembre del mateix any (LV, 20, 25 i 27-x-99; LR, 20, 26, 28 i 30-x i 2-xi-99). Per a la Filharmònica, LAMAÑA, 208-10. Va fer el primer concert a la Sala Estela el 9 de novembre de 1897 (LIIb, xv, 777 [20-xi-97], 740).

95. Per a l'Associació Musical, que va durar fins a 1924, LAMAÑA, 193-201. El seu concert número 100 va tenir lloc el 3 de juny de 1898 (LR, 9-vi-98).



Burgès; les visites estimulants de Saint-Saëns, Strauss, D'Indy, Chausson;<sup>96</sup> la creació de l'Acadèmia musical de la Catalana (i després de la Filharmònica), dirigida per Crickboom, i amb Millet, Angenot, Gillet i Morera de professors;<sup>97</sup> la fundació de la Sociedad Barcelonesa de Conciertos, especialitzada en l'estrena de joves compositors catalans,<sup>98</sup> etc.

Finalment, aquesta significació modernista de l'activitat orfeonística és confirmada per l'atenció que hi dediquen els intel·lectuals i les publicacions modernistes. Ja el recull de Francesc Alió, el 1892, havia estat promocionat a bombo i platerets per «La Vanguardia» i «L'Avenç», aleshores els dos òrgans dels modernistes locals,<sup>99</sup> i ja he explicat també amb quin deler els escriptors modernistes col·laboraven amb els músics, traduint, escrivint lletres originals, comentant i parafrasejant. La revista «Luz», en la seva segona època, ja plenament i arquetípicament «modernista», publicava una secció fixa de cançons populars catalanes, harmonitzades per Joan Gay.<sup>100</sup> A «Quatre Gats», Alexandre Cortada informava de les activitats de l'Orfeó Català, i a «Pèl & Ploma», Miquel Utrillo parlava també amb freqüència de les societats corals.<sup>101</sup> L'editorial de «L'Avenç» publicava, com és prou sabut, una col·lecció especial de cançons tradicionals, harmonitzades per Morera i amb il·lustracions a càrrec d'artistes modernistes.<sup>102</sup> Llaços d'amistat i col·laboració lligaven, de fet, els músics amb els artistes i els escriptors, Morera era íntim dels de «L'Avenç» i també de Rusiñol; Roviralta era soci fundador de la Institució Catalana de Música, de la qual Nonell i Canals van ser nomenats representants a París;<sup>103</sup> Maragall col·laborava amb l'Orfeó i amb Catalunya Nova; Ramon Pichot era el 1898 tresorer de la Institució Catalana de Música, i tant ell com Eduard Marquina hi estaven lligats a més a més

96. Saint-Saëns va venir a Barcelona per a l'estrena de *Samsó i Dalila*; el senyor Antoni Jeanbernart, molt conegut dins la bona societat barcelonina, va donar en el seu honor un concert íntim, amb Rocabruna, Granados i Casals («El Salón de la Moda», xv, 340 [4-x-97], 7). Richard Strauss va dirigir una tanda de concerts de la Catalana el novembre de 1897 («La Il·lustración Artística», xvi, 829 [15-xi-97], 746, i P. del O. [ROCA i ROCA], *Crónica. Strauss á Barcelona, ET*, xix, 984 [19-xi-97], 722-23) i, durant la seva estada, va visitar l'Orfeó Català (LVC, vii, 47 [21-xi-97], 391). Chausson va venir el 1896, també a dirigir una sèrie de concerts de la Catalana, el primer dels quals va tenir lloc el 31 d'octubre de 1896 (LV, 31-x-96).

97. F. V., *Una nueva academia musical*, ED (6-vi-96); LV (16-ix-96); ED (24-ix-96). Crickboom va venir a Barcelona amb el seu quartet el 1895, a donar una sèrie de concerts de cambra, del 13 al 27 d'octubre, patrocinats per la Catalana (F. SUÁREZ BRAVO, *El cuarteto belga, DB* [16-x-95]). En el concert del dia 24 van interpretar, per primera vegada a Barcelona, Debussy (DB, 25-x-95). Vegeu-ne també les ressenyes a LV (22 i 27-x-95), a càrrec d'Amadeu Vives, que debutava com a crític. Una fotografia de Crickboom a LIIb, xiv, 724 (14-xi-96), 722.

98. Notícia de la fundació a LR (18-v-98). Va fer el seu primer concert el 28 de maig de 1898 (LV [18-v-98]; LNC, i, 6 [31-v-98]). Per a tot això cal veure, ara, l'imprescindible llibre de Xosé Aviñoa, citat més amunt, a la nota 69.

99. El recull d'Alió va assolir la cinquena edició l'octubre de 1899, índici de la popularitat de les cançons tradicionals entre els catalanistes (LNC, ii, 40 [31-x-99]).

100. A partir del primer número (2a. setmana-x-98) i fins al 9, amb l'excepció dels n.ºs. 5 i 8.

101. A. C[ORTADA], *Excursió a Mallorca de l'Orfeó Català, QG*, 14 (18-v-99), i *Concert per l'Orfeó Català, QG*, 7 (23-iii-99).

102. La primera va ser *Sant Ramon*, que va aparèixer el juny de 1897 (LVC, vii, 23 [6-vi-97], 190).

103. RAFOLS, *Modernismo*, 106.

per lligams familiars;<sup>104</sup> també hi tenia una estreta relació Jaume Massó i Torrens;<sup>105</sup> Vives era amic d'Utrillo i Rusiñol, i també de Corominas, Brossa i la més o menys fantasmagòrica colla del Foc Nou. En un mot, els joves músics responsables de la voga orfeonística i de la revitalització de la cançó tradicional eren membres tan destacats de l'Avantguarda modernista com els seus col·legues artistes i escriptors. Un cop més els satiritzadors, amb la seva predilecció pel tema de la cançó tradicional en versió modernista, ens confirmen el que intento d'exposar aquí. Un número satíric concret ho resumeix a la perfecció: sota el títol *Chifladura modernista* es pot veure la caricatura d'una orla japonitzant amb una dona botticelliana, de contorn resseguit, que aguanta a la mà un cargol; en lletres «modernistes» es llegeix «Cançó modernista», i a sota, un pentagrama amb algunes notes i la lletra «car-gol treu ba-nya...»<sup>106</sup> Per a la premsa satírica de l'època, bon indicador en aquests casos de l'opinió popular, la moda de la cançó tradicional era una de les formes més típiques de la bogeria modernista.

Però el que cal comprendre és que la interpretació de cançons tradicionals no és simplement el costat patriòtic de l'activitat orfeonística modernista, sinó que totes dues són aspectes indistingibles d'una mateixa realitat. De la mateixa manera que *Els Segadors* era només la manifestació més explícita de la significació nacionalista de les cançons tradicionals, aquestes no eren més que la manifestació més explícita de la significació nacionalista del cant coral, amb independència de les cançons. I no em refereixo ara a la funció de pura galvanització, sinó a una significació específicament catalanista. Aquesta significació ens la revela molt bé la poesia coetània. Una gran part de la producció poètica d'aquests anys està dominada per la influència del cant coral. Encara que els poemes no siguin escrits expressament per a ser musicats i, en molts casos, no arribin a ser-ho mai, els poetes escriuen cànctics i himnes. L'exemple més conegut és sens dubte el dels *Cants* de Maragall. Prenguem, per exemple, el «Cant dels joves»:

L'hora nostra és arribada:  
tots ens hem desensonyat  
amb el front il·luminat  
per la llum d'una altra albada.

I esperem que surti el sol  
per cantar-ne l'alegria:  
quan veurem que s'alça el dia,  
alçarem, cantant, el vol.

Com aucells ens alçarem,  
movent l'aire amb la volada;  
com a núvols creixerem,  
amb remors de pedregada.

104. LVC, VIII, 8 (20-II-98), 62. Un altre germà, Josep Pichot, n'era el secretari, i va ser elegit altre cop l'any següent (LV, 19-II-99).

105. LVC, VII, 42 (17-X-97), 346.

106. FRADERA, *Chifladura modernista*, «Barcelona Còmica» (9-VIII-98).

I en les serres avials  
remourem la gran tempesta,  
fins que el sol, veient-nos alts,  
ens vesteixi amb llums de festa.

I per l'aire, llavors pur,  
de la pàtria rabejada,  
baixarem amb vol segur  
a repòs de migdiada.

A més del títol mateix, les referències al cant col·lectiu com a experiència nuclear del poema són inequívocues, no sols en la repetició del verb «cantar» (i la primera persona del plural no deixa dubtes quant al fet que es tracta d'un cant coral), sinó també en el crescendo intern del poema, indicat alhora per imatges d'explosions sonores («amb remors de pedregada», «remourem la gran tempesta») i per la imatge de l'ascensió pel vol fins a les més altes esferes; un crescendo que culmina en la penúltima estrofa. És fàcil de traduir aquest crescendo poètic en termes d'un autèntic crescendo musical que s'acabés amb totes les veus del cor cantant a l'uníson, en una apoteosi sonora reminiscent del bram eixordador de la tempesta. Tot seguit, l'anticlímax de la darrera estrofa, amb les seves idees centrals de descens i de repòs, correspon a les notes descendents i suaus de l'acabament del cant o, potser millor, al breu moment d'emotiu silenci que el segueix. Que el cant té un significat nacionalista també és prou clar. Hi ha, per començar, l'òbvia al·lusió a «la pàtria rabejada»; però també els signes de les «serres avials» i de la tempesta, que funcionen amb un indiscutible sentit nacionalista al «Cant del retorn». I les idees de la força vital de la joventut, de l'arribada de l'hora crítica d'actuar, del desensopiment, de la nova albada, són, totes elles, idees crucials en la literatura del moviment catalanista en aquesta època finisecular, i sobretot en la conjuntura crítica de 1898, en la qual són oposades a les idees contràries de vellesa, manca d'iniciativa i ocàs associades amb Espanya, implícitament aquí, però explícitament a, per exemple, l'«Oda a Espanya», i a tota una pila d'articles sobre el tema.<sup>107</sup> Aquesta ràpida anàlisi es podria repetir, *mutatis mutandis*, amb el «Cant de maig, cant d'alegria», on les referències al cant coral són paleses i les patriòtiques, no tan òbvies, però ben presents tanmateix: «l'entrada del temps clar», «que ara és el temps de fer ressonar / alegrement els aires», «les geades / cridant coses alegres i furioses», el «crit de guerra» i, en contrast, «la llenya» que «sols destorba». Aquest segon exemple és potser fins i tot millor, perquè el significat nacionalista hi és menys immediat i depèn més directament de l'experiència del cant coral, i, així, s'hi pot veure més clar el que aquí estic intentant d'exposar: que és aquesta experiència mateixa que té, automàticament, una significació nacionalista.

És important d'observar, en aquest sentit, que en el «Cant dels joves» hom pot copsar també la presència inspiradora d'una altra experiència que també té una gran importància com a element condensador i transmissor de la ideologia catalanista: l'experiència excursionista de la contemplació de la terra catalana des de dalt d'un cim. Ja el 1887, a *Herejías*, Pompeu Gener l'havia usada per a

107. *Vid.*, en aquest respecte, el meu *Aspectes del modernisme*, 99-121.

explicar l'essència de Catalunya: «*Cuando en día claro y diáfano uno sube a las nevadas alturas de la Sierra del Cadí y se sitúa en el ventisquero más elevado, parecele ver a sus pies un mar tempestuoso formado por la materia cósmica, que agitada en estado de fusión, de repente se hubiera solidificado antes de entrar en reposo. Esa es Cataluña...*»<sup>108</sup> Més tard, el 1893, Jaume Brossa escrivia: «¿Quin és l'excursionista català que, essent entusiasta de la terra, al trobar-se dalt d'un pic d'eixes superbes estribacions pirinenques, no aurà sentit en el seu cor una commoció fonda, tot pensant en el modo d'esser de la Catalunya contemporània?»<sup>109</sup> Un últim exemple: a *Desillusió*, de Massó i Torrents, dos dels principals personatges, després d'haver assistit a l'Ateneu a un acte cultural que és un símbol de la degeneració nacional catalana sota la nefasta influència castellana, i a fi de «refer-[se] de tota aquesta comedia», pugen al Tibidabo a veure sortir el sol: «Quan tot just arribaven començava a llustrejar; envers llevant el cel s'anava tornant del precursor color de rosa; semblava que la gran Barcelona, que tots els pobles que la voltien, els pobles que am prou feines se veien més lluny vorejant la mar, entrenyorant-se de llum, adaleraven la naixença del nou dia. [Segueix una descripció del paisatge sota el sol naixent.] Ells, emocionats per l'espectacle, agraits i remoguts pel fogós petó de l'Aurora, se varen abraçar, i aquell abraç valia per lo que pensaven i no s deïan [...] Com el dia, els pobles adormits se deixonden, per llarg que siga el somni, per feixuc que siga l'ensopiment [...] Aleshores, mirant Barcelona, les mans dels dos joves se varen estrenyer, i, com a despedida, varen dir-se tots dos: "Creiem en la patria".»<sup>110</sup> Totes dues experiències, la del cant coral i la de l'excursionista, coexisteixen encara més clarament, per exemple, al poema dialogat *L'etern combat*, de Massó i Torrents, d'innegable filiació wagneriana i posat en música per Morera. Del més pregon d'un congost surten, a la nit, els esperits de les cavernes, «estrafets, panxuts i prims de braços i cames, curts de vista i aixafat el crani», els quals intenten, com cada nit, assolir els cims abans no arribi l'albada, que «tot ho regenera» i que ells odien. El poema s'acaba amb un cant a la glòria del sol ixent i amb la indicació: «S'aixeca un estol d'aucells i, cantant briosamente, arrenca un vol atrevit i es llença enlaire.»<sup>111</sup>

Aquestes experiències, però, no són únicament imatges simbòliques del naixent nacionalisme català, sinó formes de percepció intuïtiva del complex ideològic nacionalista. Igual com en l'ascensió a un cim de les nostres muntanyes, en l'acte mateix de cantar a cor hom fa l'experiència emotiva directa de la idea catalanista, hom *viu* aquesta idea. La funció exaltadora del cant col·lectiu és, com he dit repetidament, un fet prou comprovat, les raons del qual no ens interessen ara. És evident, però, que l'acte de cantar a cor, si més no a la Catalunya finisecular, duu implícites certes associacions ideològiques que són *viscudes* pel cantaire: força, potència, vitalitat juvenil, i també solidaritat, germanor, unió d'esforços individuals en un resultat únic i indivisible. Doncs bé, ja és sabut que el nacionalisme català finisecular es presenta i s'experimenta a si mateix exactament com a l'incontenible moviment de vida d'una comunitat. I una de les maneres com ho fa, una de les maneres com els nacionalistes tradueixen aquesta idea abs-

108. Cito per la segona edició, inclosa dins *Cosas de España* (Barcelona 1903), 145.

109. Jaume BROSSA, *La joventut catalana d'are*, «L'Avenc», 2a. èp., v, 13-14 (15 i 31-VII-93), 204.

110. Jaume MASSÓ I TORRENTS, *Desillusió* (Barcelona 1904), 80-88.

tracta, condensadora de tot el sentit del seu moviment, en una imatge concreta, i, al mateix temps, la *senten*, és en l'acte de cantar a cor. Maragall ho exposava, a la seva manera, uns anys més tard, precisament en una allocució a un orfeó: «l'home que sent la germanor dels altres homes i més fortament la d'aquells formats de la mateixa terra i respirant una mateixa història, cerca instintivament l'acord de la seva veu amb la dels seus germans, i la de cada un augmentada per la de tots; i augmentant-la, se sublima en la sagrada veu del poble, que s'alça com esperit de la pàtria».<sup>112</sup> I així és com una activitat d'origen i significació modernistes esdevé, no sols un instrument de lluita política, sinó l'experiència nuclear i el símbol bàsic d'una ideologia.

111. *Enhorabona a l'Orfeó de les Escoles del Districte II*, OC, I, 845b.