

# El context de la música culta en el Noucentisme

> LAURA GENÉ

## INTRODUCCIÓ

En el present article oferirem una visió general del context que definí i embolcallà la música “sèria” o “culta” durant un dels períodes, si no el que més, de major ebullició cultural, política i social de Catalunya. Ens referim al Noucentisme, moviment que s’engendra en territori català tot responent a la inquietud intel·lectual del moment encapçalada per Eugeni d’Ors, el qual n’és considerat el pare fundador en tant que diposità tot el corpus teòric d’aquest a través de les famoses columnes publicades setmanalment en el diari *La Veu de Catalunya*, conegudes sota el títol de *Glossari* (1906-1923). El terme “Noucentisme” recull la voluntat *orsiana* de canvi, de nova embranzida simbolitzada per l’entrada al “Nou-cents”, al segle vint. A més, el nom del moviment -creat per d’Ors- també fa al·lusió a allò nou, a la novetat, premissa determinant a l’hora d’entendre els fonaments d’aquest; fins i tot la importància del llegat cultural del país, la tradició, seria abraçada pel moviment en tant que fos presentada de manera genuïna, innovadora, sota un nou enfocament.

El *Glossari orsià* es convertí en la plataforma ideològica fonamental d’un moviment que pretenia, per damunt de tot,



dinamitzar el país a través d'una acció política i cultural fermes. Aquestes haurien d'embolcallar i mobilitzar la societat, raó per la qual es aprovisionà d'una estètica, d'una ètica i d'una moral que es mantindrien sòlides, tot donant suport a un lideratge ferm. L'elit aristocràtica, en tant que intel·lectual i deslligada de la burgesia acomodada i passiva, hauria de deixar enrere l'imaginari romàntic i establir uns nous paràmetres basats -tal i com molt bé explica Norbert Bilbeny- en la creació ja no d'una cultura política sinó d'una política de cultura. Eugeni d'Ors considerava que la cultura catalana havia de recuperar-se d'un llarg parèntesi esterilitzador que, des d'abans del segle XIX, havia inutilitzat tots els esforços per la "idealitat catalana" i per l'enllaç d'aquesta amb la "idealitat del món"<sup>1</sup>. És en aquest àmbit on el panorama musical català s'hi veié involucrat de manera força present i notòria a través d'un moviment coral d'àmplia difusió ja iniciat en el període modernista; de manera implícita, la música patiria un procés d'interiorització d'una nova estètica captivada per la mediterraneïtat, una estètica que amplià el focus d'influència cap a tot allò llatí, cap allò més proper, tot estrenyent els vincles no només estètics sinó també ideològics amb el país veí -França- la capital del qual es convertí, en aquells anys, en el bressol de l'avantguarda.

Finalitzades aquestes ratlles introductòries, l'article constarà de quatre apartats: un primer punt analitzarà -de manera molt sintètica- els fonaments filosòfics, ideològics i morals del Noucentisme. En un segon punt es tractarà l'estètica de la música del Noucentisme, tot fent esment al sorgiment d'un nacionalisme artístic i d'una Escola Mediterrània. En un tercer punt o apartat explicarem per què Eduard Toldrà és considerat avui el paradigma de la música del Noucentisme; i finalment, tancarem l'article amb una conclusió que embolcalli els principals elements tractats al llarg d'aquest.

## **1.FONAMENTS TEÒRICS I IDEOLÒGICS DEL NOUCENTISME.**

Basant íntegrament aquest punt en l'explicació que ofereixo en el treball de recerca que estic elaborant, tot seguit exposarem els pilars bàsics sota els quals el Noucentisme hauria de presentar una nova realitat, sent aquests àmpliament explicats pel creador del moviment; en aquí oferirem un breu resum d'uns fonaments determinats aspectes dels quals encara avui són estudiats i reinterpretats. Els conceptes bàsics a tenir en compte són l'*Arbitrarisme* pel que fa al terreny estètic i filosòfic, l'*Imperialisme* pel que fa al pensament polític, i el concepte de *Civilitat*, fonamentat en l'ètica i aglutinador dels dos conceptes anteriors:

1. Bilbeny (1999): 75 i 78.

**1)** El terme **ARBITRARISME** prové d'arbitri, és a dir, arbitrar, posar en ordre, seny, control, tot establint un lideratge. D'Ors pretén expressar a través d'aquest concepte el rebuig cap al sentiment romàntic i el *sensibilisme* modernista predominant al llarg del segle XIX, el qual ha de ser substituït per l'ús de la proporció, l'ordre, l'equilibri i la raó. Així, fa una crida a la recuperació de valors propis de l'Antiguitat, del **Classicisme**. Es venera l'ús de la justa mesura, del comportament equilibrat, d'allò que estigui en ple acord amb la moral. Per tant el terreny artístic haurà d'ésser regit no tant per l'estètica sinó per l'ètica i la moral. Només així l'art esdevindrà plenament humà. I en tant que seguidor de les premisses clàssiques, d'Ors apel·la també a la **tradició**, la qual cal recuperar com a guia no només en l'àmbit artístic sinó com a base per a la reconstrucció política i de renovació i progrés social. "Tot allò que no s'inspira en la tradició és plagi", argumenta el mateix Eugeni d'Ors <sup>2</sup>. Seguint el fil lògic del pensament *orsianà*, la fidelitat a la tradició i el retorn als valors propis del Classicisme ens condueixen cap a un altre dels conceptes cabdals en el seu discurs: el **Mediterranisme**. Pels noucentistes, Grècia i Itàlia es converteixen en els dos nous focus principals d'inspiració i influència cultural; es vol, des de les premisses *orsianes*, descobrir "el que hi ha de mediterrani en els catalans" recorrent als propis límits físics del mar mediterrani com a element portador d'unitat i sentiment col·lectiu. Així, d'Ors considera el mediterranisme com "l'expressió racial del classicisme"<sup>3</sup>. D'aquesta manera, el Noucentisme es propugna defensor d'una unitat cultural aglutinadora que la distingeixi de la resta d'Europa (i en especial dels països nòrdics, tan idealitzats per la generació modernista amb la coneguda "mirada cap al Nord"). L'enllaç entre aquest primer punt de contingut ideològic i estètic amb el de contingut polític, que és englobat sota el concepte d'Imperialisme, el duren a terme tot citant a Carlos d'Ors, el qual resumeix perfectament -al meu entendre- el pensament del seu avi:

"...tradición está relacionada estrechamente con mediterraneo y con clasicismo, puesto que la tradición ha de ser una tradición mediterránea clásica. Por otro lado, la tradición ha de ser propia del país catalán, original nacional, aunque con una universalidad cultural que haga superar cualquier provincianismo...Esta búsqueda de una tradición propia y originaria catalana da lugar a un nacionalismo estético y cultural, que, por extensión y superación en sus pretensiones y desarrollo, quiere llegar a imperialismo"<sup>4</sup>

2. Citat a Ors (2000): 210.

3. Ors (2000):203, 207.

4. Ors (2000): 215.

**2) L'IMPERIALISME** -corresponent, com hem anunciat, al pensament *orsia* en l'àmbit polític- defensava l' intervencionisme com a mesura per a lluitar contra l'arrauat liberalisme i el contemplatiu i encara visionari nacionalisme de la mateixa època.

Així, d'Ors propugna una mena d'imperi de la nació, sent l' imperialisme “una força suprema d'imposició d'un nacionalisme fort i superdesenvolupat”<sup>5</sup>. Per d'Ors, la nació catalana ha d'enfortir-se per tal de prendre les regnes de l'estat espanyol fent que aquest la respecti i la segueixi com a guia portadora del progrés i l'avantguarda. L' Imperialisme no només pretén estendre la influència de Catalunya a la resta d'Espanya sinó a la resta d'Europa fins arribar, en un últim estadi, a l'abolició de fronteres i, per tant, a un universalisme en el que la nació en si ja no tingui raó de ser. L' **universalisme** fou un altre dels conceptes importants en la ideologia noucentista ja que s'extrapolà al terreny social i també al cultural. Per altra banda, la intervenció havia de ser la clau per aconseguir la unitat, la unificació de tot un col·lectiu sota la protecció d'un lideratge fort en mans, òbviament, de l'elit, d'una aristocràcia noucentista. Per tant, ser imperialista era també, per d'Ors, una manera de posar-se al costat de la “minoria selecta”, a més d'una manera de ratificar en la política l'arbitrarisme intel·lectual<sup>6</sup>. Només així s'aconseguiria una societat responsable, amb justícia social, educació, ètica i cultura, representada per la ciutat. I és així com arribem al tercer i últim punt.

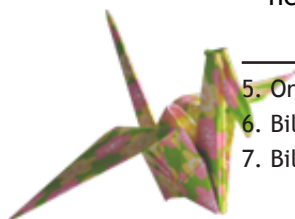
**3)** El concepte de **CIVILITAT** vol aglutinar tot allò explicat en els altres dos termes en tant que d'Ors entén la ciutat més enllà dels seus carrers; l'entén com una projecció del que ha de ser el comportament ètic i el triomf de la moral, fruit d'una acció política ferma, a l'igual que la seva política de cultura. El Noucentisme entén la cultura com a element aglutinador capaç de transmetre i impregnar a totes les capes de la població els valors noucentistes. Així, el camp serà sinònim d'allò natural i, per tant, incivilitzat, i la ciutat sinònim de cultura en el sentit més ampli del terme al·ludint, a la vegada, al concepte alemany de *Kulturkampf*. Per tant, la cultura deixa de banda les idees per a passar a l'acció. Es vol imposar la restauració, ordenació i extensió de la cultura com a obra pública primordial<sup>7</sup>.

Amb aquests tres punts entenem, doncs, les bases ideològiques i teòriques sobre les quals el Noucentisme construeix la seva imatge i projectes. En el terreny estrictament musical, hem de veure quins aspectes són incorporats en la nova estètica i quins elements són fruit d'una transformació ja iniciada per la generació anterior, la modernista. Cal

5. Ors (2000): 224.

6. Bilbeny (1999):101.

7. Bilbeny (1999): 86, 102.



tenir present que el pes de la generació modernista fou determinant en tant que els seus membres (compositors com Joan Lamote de Grignon, Enric Morera, Amadeu Vives..) formaren i exerciren de mestres de la nova fornada de joves talents com Jaume Pahissa, Ricard Lamote de Grignon o el mateix Eduard Toldrà.

## 2. HERÈNCIA MODERNISTA I NACIONALISME ARTÍSTIC.

Seguint el fil del que esbossàvem en les últimes ratlles de l'apartat anterior, reafirmem que tot i el nou marc presentat per d'Ors, la importància del llegat ideològic i cultural ja iniciat pels homes de la Renaixença no pot ser desestimat, ja que esdevé imprescindible a l'hora d'entendre els postulats noucentistes. Certs elements són clarament adaptats a la nova estètica: és aquest el cas del pes de la tradició o el del culte a Wagner. D'acord amb l'argumentació que Joaquim Rabaseda presentà en la seva tesi doctoral, els noucentistes varen incloure en el seu ideari tot allò que no podien combatre<sup>8</sup>, és a dir, malgrat l'afany de trencar amb el passat modernista (considerat romàntic i, per tant, arrauxat, irracional, caòtic), la importància que els modernistes atorgaren a la recuperació de les arrels del poble català, a les cançons i costums d'aquest, no poden ser obviades per d'Ors i els seus, i per tant, són adaptades a la nova visió. Així, en el terreny musical, les tonades populars o balls com la sardana, són no només defensats sinó institucionalitzats. La sardana esdevé la dansa nacional i les cançons i tonades del món rural són àmpliament difoses tot continuant la labor ja iniciada amb els primers cançoners de principis de segle. Però amb una diferència: la raó per la qual ara es compilen i es canten no vol ser l'exaltació patriòtica desmesurada i massa idealitzada fruit del subjectivisme romàntic -segons la visió orsiana- sinó la consecució d'un objectiu polític i cultural ferm, clar i definit.

D'Ors definí a Jaume Pahissa com un músic noucentista, no pas en la glosa original dedicada al músic (datada del 1906) però sí en el procés de recopilació de les seves gloses que aparegué en format de llibre l'any 1907<sup>9</sup>. Pahissa es convertí en ferm seguidor de les premisses *orsianes*, i les seves composicions responen a aquest posicionament. *Xènius* el definí com a tal no tant pel contingut musical o la manera de compondre del seu company d'universitat sinó pel fet, precisament, de ser de la mateixa edat, pel fet de ser un jove intel·lectual amb inquietuds properes a les seves tesis. A tall d'exemple il·lustratiu direm que la música de Pahissa inclou una única sardana, escrita per orquestra simfònica (una de les primeres del moment), la qual és interessant més enllà del fet musical en

8. Rabaseda (2006): 374.

9. Rabaseda (2006): 365.

tant que vol plasmar la teoria orsiana: es tracta d'un ball tradicional que pateix un procés "d'universalització" pel qual es desdibuixen els patrons propis i identitaris fins al punt d'esdevenir una dansa pràcticament irreconeixible, sense cap element clarament identificable amb el llegat popular del qual procedeix<sup>10</sup>. S'entén, així, la tradició com a vehicle a través del qual arribar a una europeïtzació, i en última instància, una universalització del fet musical, liderat a partir del ric i important patrimoni cultural català. La tradició és important però, alhora, reinterpretada, ja no utilitzada per aflorar sentimentalismes sinó per a finalitats completament diferents.

El període fins ara descrit pertany al primer Noucentisme, aquell que conté el procés d'ebullició cultural i ideològic més important i que podríem datar entre 1906 i 1917. És durant aquests primers anys d'aquest quan Pahissa esdevé el prototip ja no només de músic sinó d'intel·lectual que acata i rep amb entusiasme les noves premisses *orsianes*. En un moment en el què no només la tradició s'adapta als nous postulats sinó que fins i tot el wagnerisme es classicitza i es mediterraneïtza, en tant que no pot ser expulsat de l'imaginari de la societat catalana degut al seu pes i influència, l'establiment d'una nova estètica mediterrània basada en l'exaltació de la nació, dona pas -en l'àmbit de la pintura i fent-se extensiu a totes les arts- a figures tan importants com Josep Maria Junoy, considerat el principal agitador artístic de Catalunya, o Josep Torres Garcia. El darrer és l'autor d'unes interessants *Notes sobre art* (1913)<sup>11</sup>, en les quals el pintor parla de l'essencialisme mediterraneïsta:

"convindria tornar a la tradició de l'art propi de les terres mediterrànies; fugir del impressionisme francès, del simbolisme alemany..trindríam que veure amb ulls propis aquest mar..les oliveres y pins, la vinya, els tarongers, aquest blau del cel, y sobre tot l'home d'aquí, la nostra religió, les nostres festes, el nostre viure!".. Els grechs, els llatins, els italians del Renaixement.. aquests ens han d'ensenyar a guaytar la naturalesa, que nó la gent del nort"<sup>12</sup>.

Alhora, es volgueren assentar les bases estètiques d'una Escola Mediterrània, les quals -segons Junoy- haurien de basar-se en els punts següents:

- l'art ha de ser expressió d'idees interiors, tendint fortament a la idealitat.
- L'art ideal, sensacions i passions, han d'estar supeditades a la intel·ligència que les depurarà.
- La preocupació de tot vertader artista haurà de ser la d'aconseguir l'essencialitat i

10. Rabaseda (2006): 373 i 374.

11. Vallcorba (1994): 39 i 40.

12. Joaquim Torres García, citat per Vallcorba (1994): 39 i 40

no el detallisme anecdòtic. Essencialitat i simplicitat seran dos valors nuclears del nou artista<sup>13</sup>.

Per tant, observem l'arrelament dels conceptes noucentistes tractats en el primer punt referents al Classicisme i al Mediterranisme, arrelament que es fa possible en tant que la nova estètica esdevé part de la identitat del poble català. És a dir, la finalitat de molts dels artistes del moment no contemplà ni, en moltes ocasions, compartí el dur les premisses *orsianes* fins a les últimes conseqüències com Pahissa -en canvi- demostrà seguir amb absolut convenciment. El que aquests manifestaren fou la voluntat de representar una realitat del país basada en el reforç de les arrels nacionals a través de la seva pròpia interpretació i assimilació de l'estètica *orsiana*. Valgui com a il·lustració del que volem dir la cita de Joaquim Folch i Torres mostrada per Norbert Bilbeny:

*“en comptes de desnacionalitzar a gratcient el nostre art, el millor que podem fer per a universalitzar-lo és enfortir per tots els medis la nostra nació, fins a aconseguir que s'imposi en tots els aspectes de la vida a les altres nacions. I aleshores serà quan el nostre art o totes les manifestacions del nostre art devindran universals (...) pensin tots i cadascú que la nostra pàtria és el centre del món i que elles són el centre de la nostra pàtria...”* (1988: 15)

Posicionaments com el citat expliquen l'existència d'un nacionalisme artístic sota el qual s'hi associen noms com Martí Casanovas, Josep Aragay, el mateix Torres Garcia o Folch i Torres.

És aquest l'entorn en el que un músic com Eduard Toldrà decideix, pocs anys més tard, donar a conèixer modestament algunes de les seves composicions, resultant gaudir d'una acollida i reconeixement molt exitós no només entre els seus contemporanis sinó també entre el públic d'avui.

### **3. LA FIGURA D'EDUARD TOLDRÀ COM EL MÀXIM REPRESENTANT MUSICAL DEL NOUCENTISME.**

Eduard Toldrà és considerat “el paradigma de músic noucentista”: És així com el mateix César Alcalá titulava un article en el què explica com la música del violinista, compositor

---

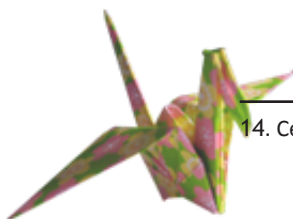
13. Vallcorba (1994): 39 i 40.

i director vilanoví esdevé l'essència del Noucentisme<sup>14</sup>. Els matisos i apreciacions sobre aquesta afirmació són complexos en tant que el moviment en si fou no només complex sinó que anà evolucionant i transformant-se. En tot cas, tot seguit presentarem les principals qüestions que, per una banda, emmarquen i per l'altra, expliquen la visió de Toldrà com a màxim representant dels músics del Noucentisme:

**1)** Tot i que, com ja hem vist anteriorment, Eugeni d'Ors considerà a Jaume Pahissa un "músic noucentista" al 1907, la reticència a l'hora de parlar de músics noucentistes és generalitzada encara avui. La generació posterior a Millet, Morera, Vives o Joan Lamote de Grignon és estudiada sota la definició de "músics del Noucentisme". El perquè de la qüestió rau en la gran diversitat d'estils adoptats pels músics del moment, tot responent a l'ampli ventall d'influències recollit pel moviment durant el seu forjament. La impossibilitat d'elaborar uns punts amb unes característiques clares, pròpies i amb capacitat d'aglutinar aspectes estètics unitaris sota un mateix patró és causant de la imprecisió a l'hora de definir els compositors del Noucentisme com a grup homogeni. La creació del moviment amb tot l'ideari exposat en les *Gloses* comportà, en l'àmbit musical, una readaptació de valors intocables forjats en la generació anterior (el wagnerisme, la recuperació de la tradició, la classicització del romanticisme) i, alhora, la incorporació gradual de nous valors (els ja esmentats amb la creació de l'Escola Mediterrània o els punts ideològics d'un art nacionalista). A l'hora de concretar i convertir aquests aspectes en un paisatge sonor, les influències anaren des de Wagner fins a les noves sonoritats franceses arribades uns anys més tard del forjament del moviment, passant per la inserció d'elements clarament vinculats a un llegat tradicional readaptat, embellit i presentat sota un nou format.

**2)** Per altra banda, la definició estètica *orsiana* sobre com havia de ser la música deixava un ventall molt reduït de possibilitats que, alhora, resultaven d'aplicació poc real per als compositors del moment. Per d'Ors, l'art havia d'ésser regit per l'ètica i la moral per sobre de l'estètica, l'intel·lecte havia de regnar sobre els sentits. És aquest el motiu pel qual en el terreny musical, aquestes premisses resultaren força problemàtiques ja que la música comunica emocions de manera gairebé irracional, sense suport visual ni textual i, per tant, entra en un terreny difícil de controlar. Potser fou aquesta la raó per la qual l'espai que *Xènius* dedicà a la música fou poc i controvertit. D'Ors només reconegué obertament aprovar la música del Barroc, i més concretament, la de Bach ja que aquesta podia ser

<sup>14</sup>. César Alcalá, "Un paradigma noucentista", *Revista Musical Catalana*, nº31 (Maig de 1987): p.19





interpretada en clau matemàtica o numèrica. Encara que sembli un contrasentit, ni tan sols la música del Classicisme (Haydn o Mozart) no fou acceptada per contenir, ja en el seu si, massa emocions, canvis d'estat d'ànim i, per tant, cert grau d'irracionalitat. Norbert Bilbeny afirma que "la música, juntament amb la novel·la, és allò que més trobem a faltar en el Noucentisme com a moviment que vol arribar a totes les arts".. L'art de la música expressa exactament el viure inquiet de l'esteta, mentre que una vida ètica, abocada a l'obediència incondicional, desconexa la musicalitat"<sup>15</sup>.

En un article dedicat a la confrontació que mantingueren Eugeni d'Ors i Lluís Millet, s'observa la nova visió que el primer defensa, absolutament contrària a la generació modernista. En aquest sentit, el canvi generacional que apuntava Rabaseda es fa evident: D'Ors considera la *Cançó de l'Emigrant* un localisme mancat de projecció i, per tant, mancat de la universalitat, tret determinant en el seu discurs teòric. A més, la cançó d'Amadeu Vives conté per d'Ors un caràcter excessivament melancòlic. Contra aquest posicionament, Lluís Millet escriu una contrarèplica en la que acusa a d'Ors de "desorientar als joves compositors, de no atorgar a la melancolia un valor educatiu i de no valorar la cançó tradicional"<sup>16</sup>.

L'enfocament *orsità* evidencia la nova visió de la joventut noucentista i l'esgotament d'aquesta envers el plany, l'autocompassió i l'enyorança de temps passats. Ja hem comentat que la tradició no és pas refusada però sí despullada del sentiment i melancolia pròpies -segons els noucentistes- del Romanticisme més "degradat". És així com els compositors del Noucentisme fan ús d'aquesta en la creació d'un nou llenguatge i no tant en voluntat d'exaltació patriòtica. Per tant, a nivell general el canvi generacional propiciat per Eugeni d'Ors es féu evident en els joves compositors del moment en tant que heretaren la nova percepció estètica i també funcional de l'art. El que no aconseguí el primer Noucentisme *orsità* és crear un estil musical propi i fidel a tot el discurs filosòfic i teòric. Només Jaume Pahissa compon sota el seguiment d'aquest, sent conscient que la seva música és fruit de l'avantguarda i dirigida a una elit intel·lectual. Com veurem en el següent punt, la música que Toldrà composà recull el canvi de percepció a nivell general pel que fa a la nova estètica clàssica i mediterrània, però no pretén ser una música avantguardista. Aquesta conté, senzillament, aquelles peculiaritats que s'expliquen en tant que formen part de l'època a la que pertany, un context avalat per una tradició d'alta cultura en el qual el músic s'hi submergí; només així s'entén com les seves composicions es converteixen en una combinació perfecta entre la plasmació sonora de les categories estètiques del classicisme mediterrani *orsità* i l'elaboració d'un producte propi, identitari, d'acord amb les premisses de l'elit artística del

15. Bilbeny (1999):89

16. Jordi Rifé i Santaló, "A propósito de la polémica entre Eugeni d'Ors y Lluís Millet sobre la música", p.621, a Juan Cruz Cruz (ed.) (1998): *La realidad Musical*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).

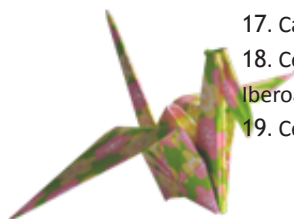
moment.

**3)** En tant que el compositor vilanoví en féu el màxim exponent de la seva obra, és interessant apuntar -de manera sintètica i sent conscients que caldria ser elaborat i tractat més extensament- el paper del **lied català**, gènere que recollí l'essència de la creació d'una sonoritat catalana. El fet de mantenir una íntima relació amb la poesia catalana del moment -en plena ebullició i capdavantera en el procés de normalització de la llengua catalana- més la senzillesa i simplicitat que el to intimista del gènere permet, feren del lied l'escenari ideal per a l'experimentació dels elements i característiques associats a un so català, identitari. És així com ja els compositors modernistes treballaren el gènere tot cercant una sonoritat molt diferent a la tractada en els gèneres simfònics; aquesta fou recollida per Toldrà tot perfeccionant-la i conduint el lied català al punt més àlgid de la seva manifestació. Alhora, Toldrà esdevé el màxim representant d'aquest en tant que el gènere n'és el pilar de la seva trajectòria compositiva. Els cicles de cançons més famosos del mestre foren creats entre 1917 i l'esclat de la Guerra Civil (1936), la qual marcà un abans i un després en la vida del músic<sup>17</sup>. *A l'ombra del Lledoner* (1923-24) o *La rosa als llavis* (1936) han estat dels més interpretats i coneguts. En ells hi trobem de manera manifesta els elements que entenem com a mediterranis i propis de la terra on el compositor va néixer i viure. Aquests són, bàsicament, els següents: predomini de la melodia elaborada, rodona, ben definida, de gran bellesa i lirisme fonamentada en estructura bàsica construïda principalment a partir de graus conjunts, amb salts puntuals que emfatitzen la retòrica tot destacant el significat del text; unes harmonies en l'acompanyament -normalment pianístic- no massa agosarades, amb referents tonals clars i certs trets vinculats a la influència del llegat tradicional com ara l'ús de la modalitat en moments puntuals o bé la manca de la sensible com a funció tonal, és a dir, la presentació del setè grau sense funció de lideratge cap a la tònica<sup>18</sup>; i una textura en l'acompanyament no pas densa sinó que, malgrat predominar la verticalitat, els acords configuren una sonoritat àgil, fluida i lleugera que, per altra banda, varia en funció del significat del vers. L'acompanyament esdevé, doncs, el creador de l'ambient i l'atmosfera idònia per a donar suport i reforçar tot allò que està passant en la veu<sup>19</sup>. El resultat és una música en la que brolla la gran sensibilitat innata del compositor, una música brillant en certs moments però sempre embolcallada sota cert ambient intimista, i a la vegada, englobant una fluïdesa i aparent senzillesa que en fa d'ella una audició

17. Capdevila (1972): 157.

18. Cèsar Calmell, "Algunas consideraciones sobre la canción de Eduard Toldrà", Cuadernos de Música Iberoamericana (1996), vol.1, p. 76.

19. Cèsar Calmell, "Eduard Toldrà, compositor", *Revista Musical Catalana* (Maig de 1987), nº31, p 24.



amable i propera.

Per acabar, caldria emfatitzar el vincle que el compositor crea entre música i paraula, el qual resulta determinant i indissoluble. La relació entre el músic i els poetes barcelonins del moment fou molt propera, especialment amb Josep Carner, autor del llibret de l'única òpera de Toldrà -*El Giravolt de Maig* (1928)- la qual ell mateix definí com "la seva cançó més llarga"<sup>20</sup>. La paraula esdevé el motor creador del mestre, però amb tot, la seva música és pura, és a dir, gaudeix de ple significat comunicatiu i emotiu per si mateixa<sup>21</sup> ja que Toldrà interioritza tan íntegrament el text que el fa seu, el fa brollar a través de les seves notes, tot convertint-les en quelcom de gran capacitat expressiva, de significat propi i de plena coherència.

## 4. CONCLUSIONS

El Noucentisme, sota les mans del seu creador, fou un moviment d'objectius finals molt ambiciosos, gràcies als quals s'inicià una mobilització social a tots els nivells i escales, tot convertint el període en un dels més emprenedors i dinàmics de la història de Catalunya. Amb tot, no tots els intel·lectuals ni artistes del moment compartiren les premisses *orsianes* en la seva totalitat, ja que aquestes englobaven les aspiracions nacionals sota un objectiu final molt més ampli relacionat amb la visió europeïsta i, en última instància, universalista que no només deixaven de banda el posicionament sobiranista del poble català sinó que imposava un dur dirigisme polític en mans d'una elit intransigent. Malgrat ser aquest el punt més controvertit del moviment, la gran capacitat regeneradora i el pas a l'acció que el Noucentisme propugnava fou essencial per entendre què som avui. Alhora, per fer possible un canvi que englobés a gran part de la societat catalana del moment, el Noucentisme necessitava d'una nova estètica que reforcés la ideologia d'aquest. El retorn als conceptes de Classicisme i la mirada al Mediterrani com a nou element d'unió i cohesió en la creació d'un art propi, comportaria canvis i transformacions també a nivell musical. És evident que el procés iniciat per d'Ors, plasmat en els processos d'institucionalització, de normalització lingüística i de creació d'una estètica mediterrània, es convertiren en l'escenari ideal per al sorgiment d'una música com la d'Eduard Toldrà. Cal també esmentar la influència que aquesta rebé de mestres com Amadeu Vives o Joan Lamote de Grignon, la qual posa de manifest que, tot i el nou enfocament proposat per la generació de joves compositors amb inquietuds, el Noucentisme no s'entén sense el Modernisme i el moviment cultural de la Renaixença, i per tant -a nivell global- no podem parlar de tall ja que la connexió entre moviments és fonamental a l'hora d'explicar-los. En aquest context

20. Cèsar Calmell "La Crítica alrededor de "El giravolt de maig"", *D'Art* (1987), nº 13, p. 281.

21. Cèsar Calmell, "Eduard Toldrà, compositor", *Revista Musical Catalana* (Maig de 1987), nº31, p 23.

i com a exemple il·lustratiu, entenem l'herència i relació entre els lieds de Joan Lamote i el mateix Toldrà.

Dit això, l'excel·lència de Toldrà rau en la consecució d'una síntesi, d'una mixtura idònia entre el llegat modernista i elements com els tractats en el punt anterior de l'article, tot oferint la sonoritat adient i somiada a aquells que propugnaven el retorn a la mediterraneïtat i el valor de la tradició. L'ambient cultural del moment propicià l'acceptació exitosa de la seva música, no només entre els intel·lectuals i teòrics d'un Noucentisme ja madur (anys 20) sinó també entre l'audiència en general; és a dir, la seva música encisava tant a erudits com al gran públic gràcies a la transmissió d'una elegància i sensibilitat extraordinàries.

Cal també remarcar que en cap cas l'obra de Toldrà pretengué l'exaltació patriòtica o alimentació d'un l'afany nacionalista en el sentit més reivindicatiu, sinó que la seva música era un reflex del lloc on visqué, de les influències que aquest li transmeté, i de l'ús d'una llengua la qual predisposava les cançons del mestre a la utilització de certs patrons rítmics paral·lels a la prosòdia, de determinades cadències harmòniques segons la mètrica, tots ells elements que completarien un estil propi i, a la vegada, profundament arrelat al territori.

És aquest el context i les característiques que expliquen, doncs, la visió de Toldrà com el paradigma del músic noucentista, les notes del qual encarnen el fruit d'uns anys en els què es va creure amb força en la importància, riquesa i qualitat del llegat del poble català.

LAURA GENÉ HIJÓS, 2010



## BIBLIOGRAFIA

- Alcalá, César “Un paradigma noucentista”, *Revista Musical Catalana* (Maig de 1987), nº31, p.20.
- Bilbeny, Norbert (1988). *Eugeni d’Ors i la ideologia del Noucentisme*. Barcelona: Edicions de La Magrana.
- Bilbeny, Norbert. (1999). *Política noucentista. De Maragall a d’Ors*. Catarroja: Editorial Afers.
- Calmell, Cèsar “La crítica entorno “El giravolt de maig””, *D’Art* (1987), nº13, pp.285-297.
- Calmell, Cèsar “Eduard Toldrà, compositor”. *Revista Musical Catalana* (Maig de 1987), nº31, p.23.
- Calmell, Cèsar “Algunas consideraciones sobre la canción de Eduard Toldrà”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (1996), vol. 1, p.71.
- Capdevila, Manuel. (1972). *Eduardo Toldrà, músico*. Barcelona: Ediciones Unidas, S.A.
- D’Ors, Carlos. (2000). *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra.
- Rabaseda, Joaquim. (2006). *Jaume Pahissa: Un cas d’anàlisi musical*. Tesi doctoral no publicada, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Vallcorba, Jaume (1994). *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la història d’una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, Assaig Minor.

