



Universitat
de les Illes Balears

TESI DOCTORAL

2023

**BALTASAR SAMPER, ENTRE DUES AIGÜES:
L'ART I EL COMPROMÍS**

Amadeu Corbera Jaume



Universitat
de les Illes Balears

TESI DOCTORAL

2023

**Programa de Doctorat en Història, Història de l'Art i
Geografia**

**BALTASAR SAMPER, ENTRE DUES AIGÜES:
L'ART I EL COMPROMÍS**

Amadeu Corbera Jaume

Director: Sebastià Serra i Busquets (UIB)

Directora: Anna Costal Fornells (ESMUC)

Tutor: Sebastià Serra i Busquets

Doctor per la Universitat de les Illes Balears

A la memòria de Joan Parets i Josep Massot

Agraïments: A totes les persones, amics, coneguts, i personal d'arxius i biblioteques de Palma, Barcelona, Sant Cugat, Falset, Valls, Cerdanyola, la Jonquera, Madrid, Salamanca, Tolosa de Llenguadoc, Ciutat de Mèxic, Londres o Filadèlfia, que m'ho han posat tan fàcil. Sense la seva ajuda i amabilitat, tot això hagués estat impossible. I als meus directors, doctors Sebastià Serra i Anna Costal.

A tothom que he conegut en aquest trajecte tan llarg.

A tothom que m'ha aguantat en aquesta curolla.

Publicacions derivades de la tesi

Articles

- Corbera Jaume, A. (2018). Baltasar Samper, compositor: el redescobriment d'un músic català a l'exili. *Revista Catalana de Musicologia*, XI, 199–231.
- Corbera Jaume, A. (2019). Redescobrint Samper. *Sonograma Magazine*, 42. Recuperat de <http://sonograma.org/2019/04/redescobrint-samper/>
- Corbera Jaume, A. (2020). Palmira Jaquetti i el final del lied noucentista. *Caramella. Revista de música i cultura popular*, 43, 22–25.
- Corbera Jaume, A. (2020). Dues dones recol·lectores de cançons: la relació entre Maria Antònia Salvà i Palmira Jaquetti. En B. Duran Bordoy (ed.), *XX segles de música a Manacor. Homenatge a Aina M. Sansó* (p. 17–28). Ajuntament de Manacor, Escola Municipal de Mallorca. Recuperat de <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.27703.78246>
- Corbera Jaume, A. (2021). El «musicòlogo transterrado». Los escritos etnomusicológicos de Baltasar Samper en México (1947–1964). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, 247–269. <https://doi.org/10.5209/cmib.73238>
- Corbera Jaume, A. (2021). Una cançó de Ricard Lamote de Grignon. *Sonograma Magazine*, 51. <https://sonograma.org/2021/06/una-canço-de-ricard-lamote-de-grignon/>
- Corbera, A. (2022). Cercadores i creadores: música i cançons de Maria Antònia Salvà i Palmira Jaquetti. En C. Oriol (coord.), «*Llum a l'ànima*». *Palmira Jaquetti (1895–1963)* (p. 146–155). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Corbera Jaume, A. (2022). Baltasar Samper i l'OCPC. Un pioner de l'etnomusicologia catalana. *Caramella. Revista de música i cultura popular*, 47, 29–32.
- Corbera Jaume A. (2022). Un himne franquista a l'Arxiu Joan Maragall. *Haidé. Estudis Maragallians. Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall*, 11, 65–81. <https://doi.org/10.48284/10.48284/HAIDE2022.11.4>
- Corbera Jaume, A. (2023). Cthulhu i el musicòleg. *Sonograma Magazine*, 57. <https://sonograma.org/2023/01/cthulhu-i-el-musicoleg/>
- Corbera Jaume, A. (2023). Baltasar Samper, pionero de la crítica de jazz: escritos de 1930. *Jazz-hitz*, 6. [pendent de publicació].

Audiovisuals

- Calpena, E. (Presentador). (2021, maig 3). Amadeu Corbera: *Baltasar Samper, músic exiliat* [Àudio podcast]. En guàrdia, amb Enric Caplena, a Catalunya Ràdio. <https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/en-guardia/baltasar-samper-music-exiliat/audio/1096802/>
- Morell, V. (directora) (2018). *Baltasar Samper. El ritme amnèsic*. Marratxí: Cinètica Produccions i IB3 Televisió. Recuperat de <https://ib3.org/carta?id=6bb86330-e38c-4792-9c19-d4920562a23d&type=TV>
- Samper, B. (2019). *Samper. Cançons i danses* [CD]. Cas Music.

Espectacles

- *Totes les teclès de Samper* (2020–2021) de Tomeu Moll-Mas amb la col·laboració d'Amadeu Corbera.

La derivada més important d'aquesta tesi, però, ha estat la troballa del fons de Baltasar Samper, custodiat pel seu net Àngel Samper, l'estiu de 2017, poder-lo inventariar i fer possible la seva compra per part del Govern de les Illes Balears l'any 2018. 79 anys després de la seva partida a l'exili, Baltasar Samper tornava a ca seva, a Mallorca.

Índex

| | |
|---|-----|
| Resum | 9 |
| 1. Introducció. Jardí desolat | 13 |
| 1. 2. Hipòtesi i objectius | 16 |
| 1. 3. Metodologia | 18 |
| 1. 3. 1. Recerca i documentació del llegat de Baltasar Samper | 18 |
| 1. 3. 2. Altres resultats de l'estada a Mèxic | 20 |
| 1. 3. 4. Europa: Mallorca, Catalunya, Espanya i Occitània | 24 |
| 2. Marc conceptual: la condició d'allò que anomenam exili | 27 |
| 2. 1. Modernitat i exili musical català: estat de la qüestió | 30 |
| 2. 1. 1. «Generació del 27» i Noucentisme | 30 |
| 2. 1. 2. La Musicologia catalana i l'exili musical dels Països Catalans | 37 |
| 3. Baltasar Samper a través de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya | 43 |
| 3. 1. L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya | 46 |
| 3. 2. Baltasar Samper, musicòleg | 51 |
| 4. El compromís polític | 57 |
| 4. 1. Final d'etapa | 57 |
| 4. 2. Guerra i compromís | 61 |
| 4. 2. 1. Música en temps de guerra: l'Orquestra de Cambra de Barcelona | 65 |
| 4. 2. 2. El Casal de la Cultura | 78 |
| 4. 3. La depuració | 84 |
| 4. 3. 1. La Llei de Responsabilitats Polítiques de 1939 | 84 |
| 4. 3. 2. El Cos Tècnic de Correus | 87 |
| 5. L'assumpció de la modernitat | 95 |
| 5. 1. El Modernisme musical a Mallorca | 96 |
| 5. 1. 1. El Saló Beethoven | 97 |
| 5. 1. 2. La Casa dels Poetes | 99 |
| 5. 2. L'ombra d'Antoni Noguera | 102 |
| 5. 2. 1. La Cançó de l'espadar | 104 |
| 6. Del Modernisme al Noucentisme: 1908–1922 | 111 |
| 6. 1. Les bases d'una personalitat artística | 111 |
| 6. 1. 1. Cyril Scott | 119 |
| 6. 2. 1920–1923. Modernitat, catalanisme i mallorquinitat | 124 |
| 6. 2. 1. Miquel Ferrà i l'ideal mallorquí | 127 |

| | |
|--|-----|
| 6. 2. 2. Les cançons de Samper | 130 |
| 6. 2. 3. El recital d'autors catalans de 1922 | 142 |
| 7. La crítica de Baltasar Samper, estètica i discurs del noucentisme musical | 151 |
| 7. 1. La cultura musical del Noucentisme | 155 |
| 7. 1. 1. [excurs] La crítica musical als Països Catalans, un buit per omplir | 159 |
| 7. 1. 2. La Publicitat: Samper, Gauvany i Girasol | 160 |
| 7. 1. 3. Les fonts del pensament modern | 168 |
| 7. 1. 3. M'exalta el nou i m'enamora el vell | 176 |
| 7. 1. 4. Un membre de la confraria de David | 200 |
| 8. 1923–1930: cap el reconeixement artístic | 211 |
| 8. 1. L'homenatge de Mallorca a Baltasar Samper | 214 |
| 8. 1. 1. Sóller | 216 |
| 8. 2. De Mallorca a la Suite Mallorca | 220 |
| 8. 2. 1. La Suite Mallorca | 223 |
| 9. 1931–1936: Baltasar Samper, republicanisme i prestigi | 247 |
| 9. 1. Algunes notes sobre el CIC | 247 |
| 9. 1. 1. Canvi de paradigma: el Ritual de pagesia | 248 |
| 9. 1. 2. Qüestió de noms | 251 |
| 9. 2. Més homenatges a Baltasar Samper | 254 |
| 9. 2. 1. Les Danses mallorquines | 255 |
| 9. 3. Un artista de renom a la Catalunya republicana | 258 |
| 9. 3. 1. Concursos, càrrecs i projecció social | 259 |
| 9. 3. 2. Ràdio Associació de Catalunya | 266 |
| 9. 3. 3. La SIMC, el Congrés de Musicologia i les seccions catalanes | 273 |
| 10. El periple de l'exili: França (1939–1942) | 279 |
| 10. 1. París | 280 |
| 10. 2. El castell | 284 |
| 10. 2. 1. La primavera de Bierville | 285 |
| 10. 3. Tolosa de Llenguadoc | 288 |
| 10. 3. 1. La fraternitat occitana | 289 |
| 10. 3. 2. La vida a Tolosa | 292 |
| 10. 3. 3. Samper i el Felibritge | 306 |
| 10. 4. Un compositor a l'exili | 308 |
| 10. 4. 1. Epistemologia del compositor exiliat | 309 |
| 10. 4. 2. El Càntic Espiritual | 316 |

| | |
|--|-----|
| 10. 4. 3. El Concert i les Set cançons alemanyes | 323 |
| 11. La travessa | 333 |
| 11. 1. Trajecte confús | 335 |
| 12. Una nova llar | 339 |
| 12. 1. Fer-se lloc | 343 |
| 12. 2. El doble exili dels catalans | 346 |
| 12. 2. 1. L'anodina quotidianitat | 348 |
| 12. 2. 2. L'Orfeó Català de Mèxic | 352 |
| 12. 2. 3. La Comunitat Catalana de Mèxic | 361 |
| 12. 3. Baltasar Samper, polític | 363 |
| 12. 3. 1. Galeuzca | 365 |
| 12. 3. 2. L'activitat de la Comunitat | 368 |
| 12. 4. Baltasar Samper, activista | 374 |
| 12. 4. 1. L'activitat cultural del catalanisme a l'exili | 376 |
| 12. 4. 2. Els escrits de l'exili | 383 |
| 13. Viure i sobreviure | 395 |
| 13. 1. La solitud del desterrat | 398 |
| 13. 1. 1. «Tota la meva vida es lliga a tu» | 401 |
| 13. 1. 2. Tornar: Tres cançons | 405 |
| 13. 2. Les pel·lícules ocultes de Baltasar Samper | 412 |
| 13. 2. 1. Antoni Díaz Garcia | 413 |
| 13. 2. 2. Vides creuades | 415 |
| 13. 3. El musicòleg transterrat | 423 |
| 13. 3. 1. La SIM | 425 |
| 14. Final: el cas Samper | 437 |
| 14. 1. El cas Carner | 439 |
| 14. 2. Vida i mort dels músics exiliats | 441 |
| 14. 2. 1. La reconstrucció del cànon català | 444 |
| 14. 2. 2. El triple exili dels catalans | 447 |
| Conclusions | 451 |
| Annex 1. Inventari d'obres de Baltasar Samper | 457 |
| I. Veu i piano | 457 |
| I. II. Veu i piano, arranaments d'altres autors | 460 |
| I. III. Veu i orgue | 461 |
| II. Veu i conjunt instrumental | 461 |

| | |
|--|-----|
| II. I. Música escènica | 462 |
| III. Cor | 462 |
| III. I. Cor, arranjaments d'altres autors | 463 |
| IV. Piano | 463 |
| IV. I. Piano, arranjaments d'altres autors | 464 |
| V. Guitarra | 464 |
| VI. Conjunt instrumental | 464 |
| VI. I. Música de cambra | 465 |
| VI. II. Cobla | 465 |
| VI. III. Conjunt instrumental, d'altres autors | 465 |
| VI. IV. Bandes sonores | 466 |
| VII. Obres referenciades | 466 |
| Fonts consultades | 469 |
| Bibliografia | 469 |
| Filmografia | 506 |
| Discografia | 506 |
| Hemeroteca | 507 |
| Diaris | 507 |
| Revistes | 519 |
| Arxius consultats | 531 |

Resum

El músic Baltasar Samper i Marquès (Palma, 1988– Ciutat de Mèxic, 1966) ha estat fins avui una figura semioblidada i secundària dins la cronologia i la historiografia musical catalanes, tractat només a partir de clixés repetits pels diferents autors que n'han condicionat la recepció, i reduït a quasi bé a una caricatura trista del que va ser la seva intensa vida artística, intel·lectual i política, abans i després de la guerra civil espanyola.

L'objectiu d'aquesta tesi ha estat observar precisament tota aquesta activitat en detall, i així se'ns ha revelat un autor de primer nivell que lidera, impulsa i omple de contingut el Noucentisme musical i l'entronca amb un republicanisme progressista i profundament i radicalment catalanista; i ho fa des de tots els fronts de l'artista: la composició, la crítica i divulgació, la direcció orquestral, la interpretació i la investigació musicològica. Samper és, des d'aquest punt de vista, un activista, un músic políticament compromès que combina la seva excel·lència creativa amb la seva ideologia manifesta, a Barcelona i Mallorca i amb aquesta combinació és coherent fins al final, fins a l'exili a França i a Mèxic. I això el condueix inexorablement a l'abandonament i l'oblit.

El cas de Baltasar Samper ens permet atendre doncs dos àmbits que fins avui havien estat poc o gens observats per la musicologia catalana, i en tot cas, mai prou ben resolts: la relació entre música i Noucentisme, i la condició i actuació dels músics exiliats catalans en la diàspora de la guerra civil i la seva recepció posterior durant el tardofranquisme i la Transició.

El músico Baltasar Samper i Marquès (Palma, 1988– Ciudad de México, 1966) ha sido hasta hoy una figura semiolvidada y secundaria dentro de la cronología y la historiografía musical catalanas, tratado sólo a partir de clichés repetidos por los diferentes autores que han condicionado la recepción, reducido a casi a una caricatura triste de lo que fue su intensa vida artística, intelectual y política, antes y después de la guerra civil española.

El objetivo de esta tesis ha sido observar precisamente toda esta actividad en detalle, y así se nos ha revelado un autor de primer nivel que lidera, impulsa y llena de contenido el *Noucentisme* musical y lo entronca con un republicanismo progresista y profundamente y radicalmente catalanista; y lo hace desde todos los frentes del artista: la composición, la crítica y divulgación, la dirección orquestral, la interpretación y la investigación musicológica. Samper es, desde este punto de vista, un activista, un músico políticamente comprometido que combina su excelencia creativa con su ideología manifiesta, en Barcelona y Mallorca y con esta combinación es coherente hasta el final, hasta el exilio en Francia y en México, lo que le conduce inexorablemente al abandono y al olvido.

El caso de Baltasar Samper nos permite atender pues dos ámbitos que hasta la fecha habían sido poco o nada observados por la musicología catalana, y en todo caso, nunca bastante bien resueltos: la relación entre música y *Noucentisme*, y la condición y actuación de los músicos exiliados catalanes en la diáspora de la guerra civil y su recepción posterior durante el tardofranquismo y la Transición.

The musician Baltasar Samper i Marquès (Palma, 1988 – Mexico City, 1966) has until today been a semi-forgotten and secondary figure in Catalan musical chronology and historiography, treated only from clichés repeated by the various authors who have conditioned him the reception, and reduced almost to a sad caricature of what was his intense artistic, intellectual and political life, before and after the Spanish Civil War.

The aim of this thesis has been to precisely observe all this activity in detail, and thus we have been revealed to us a first-rate author who leads, drives and fills the musical Noucentisme with content and connects it with a progressive and profound republicanism, and a radical Catalanist agenda; and he does it from all the fronts of the artist: composition, criticism and dissemination, orchestral direction, interpretation and musicological research. Samper is, from this point of view, an activist, a politically committed musician who combines his creative excellence with his ideology, in Barcelona and Mallorca, and with this combination he is consistent until the end, until exile in France and Mexico. This leads him inexorably to abandonment and oblivion.

The case of Baltasar Samper allows us to attend to two areas that until today had been little or not at all observed by Catalan musicology, and in any case, never sufficiently resolved: the relationship between music and Noucentisme, and the condition and performance of the Catalan exiled musicians in the civil war diaspora and their subsequent reception during the late Franco regime and the post-francoist Transition.

1. Introducció. Jardí desolat



Imatge 1. Estat de la tomba de Baltasar Samper al Panteó Francès de San Joaquín, Ciutat de Mèxic, l'estiu de 2017. Foto: Amadeu Corbera.

A una dolor que va al del·là del seny
fa només l'Impossible cara tendra.—
El pur palau esdevingué pedreny:
els murs són aire, el teginat és cendra.

I, lladre d'aquest lloc desposseït,
palpant, caient, a poc a poc alçant-se,
el descoratjament roda en la nit,
rapisser del record i la frisança.

Jo sé d'on ve l'inesgotable foc
que animarà la morta polseguera.—
Veig l'últim monument en l'enderroc.

Jo pujaré, sense replans d'espera,
cap al camí de l'alba fugissera
pel tros d'escala que no mena enlloc

(Josep Carner, «Cor fidel», 1957)

La tomba de Baltasar Samper és un lloc trist. Un enderroc de pedres i males herbes. Un lloc descoratjador, d'un silenci inquietant, que incomoda. Com aquell jardí desolat de brollador eixut, és un indret desassossegat i trist. Desolador fins i tot de dia.

Es troba al Panteó Francès de San Joaquín, a la Ciutat de Mèxic; un cementeri enjardinat, llarg, d'avingudes amples i florides, ben cuidat, on el soroll quasi perpetu de la ciutat queda lluny. En un costat, darrere un dels carrers principals, hi ha una zona mig abandonada, amb tombes que també sembla que fa molt de temps que ningú visita. No hi ha camí per passar, sinó que cal trepitjar les lloses cobertes de bardisses i munts de terra per fer-ho. Allà, al carreró núm 7, que no és carreró ni és res, hi ha la tomba 1062, tapada d'herbes altes, terra, i una palmera baixa que hi ha crescut a damunt i l'ha feta malbé del tot, destruint el que un dia degué ser un modestíssim conjunt escultòric. Res fa pensar en res d'aquella sepultura oblidada, que podria ser qualsevol altra de les que l'envolten, si no fos per la petita placa de ceràmica que, com un miracle, ha sobreviscut a la degradació general, amb el número de tomba i el nom, mal escrit, de «Baltasar Samper Marquez».

Tot plegat és com un *no-lloc* a la memòria de ningú. Impacta per la sensació d'irrellevància, com de menyspreu: un menyspreu que té quelcom d'atàvic, que trascendeix l'estat material de la sepultura mateixa i ens remunta a més de 50 anys enrere. Davant aquella tomba allò que millor es percep, d'alguna manera, és la decepció.

I és així des del dia, no sabem ben bé quan, que Baltasar Samper, encara viu, va començar a morir en la memòria de tothom.

La mort física, definitiva, li va arribar un 18 de febrer de 1966 a la Ciutat de Mèxic, on s'hi havia exiliat vint-i-quatre anys abans juntament amb la seva segona dona, Dolors Porta, mallorquina com ell, i vint-i-dos anys més jove. Fou a les 17:45 hora exacta, segons consta al seu certificat de defunció¹, d'una insuficiència cardíaca. Tenia 77 anys i encara no en feia 30 que havia vist Mallorca per darrera vegada: «Si encara fos a temps de tornar a Europa —cosa poc probable— certament, no aniria a Barcelona: aniria a Mallorca i em moriria més content», havia deixat escrit alguns anys abans². No va ser possible.

El funcionari que va omplir aquell certificat, l'endemà dematí, ho va fer de la següent manera:

En México Distrito Federal, a las diez horas del día decinueve febrero de mil novecientos sesenta y seis, ante mi Benigno Jiménez Valdivielso, Oficial del Registro Civil, comparece Andrés Flóres y exhibe un certificado médico en el que se hace constar el fallecimiento del adulto Baltasar Samper y Márquez.

I trenta minuts després, diligentment, va anotar a la pàgina contínua del mateix llibre de defuncions, omplint els buits de la mateixa plantilla impresa, la mort del prevere Figeroa Castro, 32 anys, malalt d'epilèpsia.

Els darrers dies de Baltasar Samper foren tan desoladors com ho és la seva tomba avui. Una carta tristíssima de Miguel Prados a l'amic Jesús Bal y Gay dugué la notícia a Europa pocs dies després del traspàs:

Querido Bal:

Ayer tarde llevamos al cementerio a nuestro querido Samper. Después de una internación al hospital el año pasado se repuso bastante, y pensábamos que ya seguiría bien; pero no, volvió al hospital, lo operaron y no pudo sobrevivir; se dice que de no haberse operado, habría tenido que andar en silla de ruedas y naturalmente, él no titubeó en arriesgarse. [...] No le interesaban ya las cosas europeas,

¹ L'acta de defunció de Baltasar Samper va facilitar-nos-la via correu electrònic el sr. David Alejandro Olvera Ayes, Director General de l'Archivo Histórico «Genaro Estrada» de la Secretaría de Relaciones Exteriores del govern mexicà. Aquesta data ja havia estat publicada en la necrològica de Samper de Sebastià Benet pocs dies després de la seva mort, per bé que, sembla, ignorada des d'aleshores fins avui. Cf. Benet, S. (1966). Baltasar Samper ha mort. *Serra d'or*, 74, 70. Així corregim la informació de Parets, Massot i Estelrich (1992) que situava la mort el 24 de febrer, un error també que també repeteix Emilio Casares al seu *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002, p. 638).

² Samper, B. (27 octubre 1962). [Carta a Joan Maria Thomàs]. Partituroteca, fons JMT, Arxivador 4. Citada per Moll (2000, p. 255–256), i Morell (2018).

solamente las de aquí le preocupaban. ¿Fue mexicano, fue español? Es idiota preguntarlo. Fue una persona dignísima. Uno de esos quijotes (¿inútiles?) que produce España³.

A Barcelona la notícia hi va arribar al cap de poc. Sebastià Benet, el crític de *Serra d'Or*, i Xavier Montsalvatge, de *Destino*, coincidiren en el temps que havia passat des de la darrera vegada que havien tengut notícies de Baltasar Samper. El músic gironí li dedicà una nota decididament elogiosa (Montsalvatge, 1966): «Le recordamos muy bien, a pesar del tiempo transcurrido, desde que dejamos de verle. Baltasar Samper era alto, fino, de una elegancia discreta y nos hacía pensar en la estampa de Ravel»; parlava però de la partida a l'exili com una decisió voluntària «sin relación alguna con los hechos políticos de aquellos años», i acabava amb un prec: «Baltasar Samper no merece ser olvidado» (p. 97).

Sebastià Benet (1966), repassant també la trajectòria de Samper, es lamentava que per culpa de la distància els músics més joves «no han tingut ocasió de conèixer-lo, malgrat la importància de les seves activitats», i acabava així: «Els últims anys a Mèxic són ja uns anys grisos, viscuts sense il·lusió. Una vegada més hem hagut de deixar morir, lluny i malaguanyada, una personalitat que tant hauria pogut fer per la nostra cultura» (p. 70).

La grisor i la desil·lusió que expressa aquest article ens trasllada, una altra vegada, a la nefasta grisor i decepció del present que hom sent davant de la sepultura de Baltasar Samper. Com per una espècie de metonímia a través de l'espai i el temps, en les paraules de Benet s'hi alça la tomba enrunada i abandonada, lluny i malaguanyada, del mestre mallorquí: talment un pedreny en un lloc desposseït, és aquell l'últim monument en l'enderroc, en el tros d'escala que no mena enlloc.

L'estat de la tomba és una bona metàfora del tractament i consideració en els nostres dies de Baltasar Samper, personatge polifacètic de l'escena musical catalana de la primera meitat del segle XX, famós i reconegut al seu temps pels seus col·legues, amics i públic de Mallorca i Barcelona, però també de Madrid i París. Una figura que la guerra, l'exili i l'emergència d'un nou relat musical del franquisme i la Transició (Moreda, 2015a, 2015b, 2019a; Pérez, 2012; Suárez-Pajares, 2005) enviaren molt lluny, geogràficament, però també emocionalment, de la memòria cultural del país.

Però Samper no és un personatge del tot desconegut; a dia d'avui la seva biografia general es pot trobar a la versió catalana de l'enciclopèdia col·laborativa en línia Wikipèdia, la Viquipèdia⁴, i el seu

³ Prados Such, M. (20 febrer 1966). [Carta a Jesús Bal y Gay]. RdE, Archivo Jesús Bal y Gay, ref. 280790340/BAL/2/199/2. Citada parcialment per Arias (2005, p. 462), Carredano (2005, p. 401), i de Persia (2012, p. 219). Jesús Bal y Gay (Lugo, 1905 – Madrid 1993) musicòleg i compositor galleg, vinculat al galleguisme i a l'anomenada i discutida «Generació del 27», «Generació de la República» o fins i tot «Generació del 31» (Franco, 1986; Casares, 1986a; García Gallardo, 2009; García Gallardo, Martínez, Ruiz, 2010; de la Ossa, 2011; Suárez-Pajares, 2005). Casat amb la pianista i compositora Rosa García Ascot —deixeblla de Manuel de Falla—, el matrimoni s'exilià a Mèxic el 1938. A partir de 1947, Bal y Gay i Samper treballarien junts, com explicarem, a la Sección de Investigaciones Musicales del recentment creat Instituto Nacional de Bellas Artes; una feina conjunta i una amistat que duraria «hasta tomar el avión que me traería a España», el 1963 (Bal y Gay i García Ascot, 1990, p. 130). Miguel Prados Such (1894–1969), psiquiatre andalús, havia treballat a l'Instituto Cajal, i s'exilià a Montreal, on arribà a fundar i presidir la Canadian Psychoanalytical Society (Otero, 2006, p. 108). Era germà del poeta de la Generació del 27, exiliat a Mèxic, Emilio Prados Such (1899–1962).

⁴ La Viquipèdia és un dels portals més populars del món. L'edició en català té, a dia 19 de febrer de 2023, 721.162 entrades. Cf. Viquipèdia en català. https://ca.wikipedia.org/wiki/Viquip%C3%A8dia_en_catal%C3%A0 [19 febrer 2023]. L'entrada de Baltasar Samper va ser creada el 22 de setembre de 2006. Cf. Baltasar Samper i Marquès. En *Viquipèdia*. Recuperat 1 de maig de 2020 de https://ca.wikipedia.org/wiki/Baltasar_Samper_i_Marqu%C3%A8s

nom apareix habitualment entre les mencions als músics destacats de l'escena artística catalana i espanyola anterior a la guerra⁵.

El nom de Baltasar Samper sol aparèixer sobretot quan es parla dels Compositors Independents de Catalunya (CIC), el grup que es va presentar en públic en un concert a la Sala Mozart de Barcelona el 25 de juny de 1931: Eduard Toldrà, Agustí Grau, Frederic Mompou, Manuel Blancafort, Robert Gerhard, Ricard Lamote de Grignon, Joan Gibert i Camins i, com hem dit, Baltasar Samper, el més vell de tots, «el pare del grup i un músic poc conegut per culpa de l'exili» en paraules de Xosé Aviñoa (1998, p. 235). Aviñoa ho resumeix molt bé: conegut, sí, però poc. Així, encara avui, ens trobam que l'entrada de Samper a una obra tan recent com el *Segundo diccionario de los catalanes en México* (Domènech *et al.*, 2021, p. 396) conté errors notables, i la seva entrada a la *Gran Enciclopèdia de la Música*, escrita per Xavier Carbonell (2002), està il·lustrada amb una foto, no de Baltasar Samper, sinó de Ricardo Samper (1881–1938), expresident del govern de la República pel Partit Radical el 1934.

Abans del seu exili definitiu a Mèxic Samper fou un home inquiet, un artista i intel·lectual singularment polifacètic: pianista i professor de piano, director d'orquestra i de cor, crític musical i escriptor ocasional —com senyala Isidor Marí (2016), «Samper no era tan sols un gran músic, sinó també un bon escriptor, amb un admirable domini formal de la llengua, patent en tots els seus escrits» (p. 24)—; compositor d'una extensa i variada obra (Corbera, 2018), i iniciador, com a missioner de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, d'una primerenca etnomusicologia catalana sistemàtica i positivista, però també amb una mirada antropològica i nivell etnogràfic que el converteix en un treballador excepcional per l'època i el context (Ayats, 2001, 2005a i 2018; Martí, 1991; Corbera, 2022a).

De tot això, i sense oblidar les recerques del pianista Joan Moll i l'interès mostrat inicialment pel musicòleg Emilio Casares, la seva tasca a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) ha estat, sens dubte, l'element que n'ha mantengut el record ben viu durant aquests 50 anys, i l'única de les seves facetes que ha estat objecte real d'estudi i d'interès per part d'historiadors i musicòlegs contemporanis; especialment, cal citar-los, Josep Massot i Jaume Ayats.

Aquesta tesi tracta doncs d'esclarir què va passar amb Baltasar Samper, el perquè del seu silenciament després de tants d'anys. Els perquès del seu exili, reconstruint el seu projecte artístic i cultural, i seguint els camins vitals i musicals que el dugueren, i encara el mantenen, als marges dels principals discursos culturals del nostre país. I ho feim partint de l'única certesa que d'entrada tenim: una tomba abandonada amb un nom mal escrit en un lloc que ningú recorda.

1. 2. Hipòtesi i objectius

Hi ha una qüestió inicial que sobrevola l'origen de la investigació: havia estat Baltasar Samper un personatge important del món musical català? Des de fa anys coneixem prou bé la seva faceta com a pioner de l'etnomusicologia, però ben poc de la resta, especialment la seva importància com a crític, intèrpret o director d'orquestra, i no arribàvem a copsar la seva rellevància global com a compositor, bàsicament perquè no disposàvem del conjunt de la seva obra: «La tragèdia de Samper», apunta Antoni Pizà (2012, p. 505) «[...] és que no va poder mai concentrar-se en una sola

⁵ Tomás Marco, per exemple, en la seva clàssica *Historia de la música española: siglo XX* (1983), el senyalava ja aleshores explícitament com «el más importante de los compositores baleares» (p. 97)

activitat. [...] Samper va viure a Mallorca, Barcelona, Madrid, Tolosa i Mèxic, i aquesta dispersió geogràfica també va tenir resultats desastrosos». Certament, Baltasar Samper va viure sempre literalment entre dues aigües i dues ribes: Mallorca i Catalunya, Europa i Amèrica (però no a Madrid, com diu Pizà); i potser sense arribar a ser, com es preguntava Miguel Prados en la seva carta, ben bé mai d'enlloc. Però Samper també és interessant en aquesta doble vessant de músic i intel·lectual políticament compromès amb el republicanisme català, i, segons la nostra hipòtesi, en voler construir un relat artístic per a fer encaixar Mallorca dins aquest projecte republicà a través de la seva activitat musical i musicològica. En resum, pensam que l'obra de Samper, en la línia del que proposa Moreda (2019), s'ha d'entendre dins el context dels «projectes modernitzadors» dels músics de la seva generació: com expressió artística i estètica del seu compromís polític republicà, de la seva producció però també dels seus silencis en el crepuscle de la seva vida en les circumstàncies de l'exili.

Aquest compromís, artístic i polític, queda frustrat per la derrota republicana i l'exili; un exili que en el seu cas seria fins i tot triple: de Mallorca, dels Països Catalans i d'Espanya, i en el qual, per això mateix, no arribaria a encaixar del tot en cap de les categories identitàries personals, culturals i polítiques de l'ecosistema dels exiliats republicans catalans i espanyols a Mèxic (Pla, 1999; Balibrea, 2017).

A diferència de companys de la seva generació com Blancafort, Toldrà, Mompou o sobretot Gerhard, Baltasar Samper no ha assolit modernament un grau de reconeixement o d'estudi equiparable. Deixant de banda els materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, publicats per Josep Massot (1993a; 2003), ni la seva obra ni el personatge en les seves altres facetes han estat recuperades al mateix nivell que la dels seus coetanis, especialment els companys del grup dels CIC, i seguim fins ara sense un estudi sistemàtic de la seva vida ni una visió de conjunt de la seva música composta (Calmell, 2018). Samper forma part d'aquelles «presencias invisibles» de la desfeta republicana que anuncia Antolín Sánchez Cuervo (2009, p. 5), i que, com ell també apunta, una memòria de l'exili com la que pretenem fer ha de tendir al seu desocultament de les ombres de la història.

Així, les altres facetes del músic mallorquí com a compositor, pianista, director, crític i professor, i la seva contextualització dins el projecte polític del catalanisme republicà, a Catalunya i a Mallorca, però també a l'exili, seguien sent un camp per investigar. La breu estada a Tolosa i la seva vida a Mèxic des de 1942 ens eren quasi completament desconeguts en gairebé tots els sentits.

Aprofundir en la figura de Baltasar Samper en tots els camps ha estat, per tant, l'objectiu inicial — que encara que pugui semblar molt bàsic, cal tenir en compte que pràcticament partíem de zero— que ens hem marcat com a punt de partida d'aquesta tesi. Per tant, gràcies sobretot a la recuperació i anàlisi del seu llegat artístic i intel·lectual —les seves partitures i els seus escrits, cartes, etc.—, podem emmarcar-lo dins les corrents musicals i estètics del seu moment, vinculant-lo al projecte de país i de progrés social, pancatalanista i republicà, del qual ell se'n sentia part plenament i pel qual va treballar activament i de manera pública, a Mallorca, Catalunya, Tolosa o Mèxic. Però més enllà d'això, ens servim del personatge per explorar les relacions entre música i Noucentisme, per una banda, i dibuixar un marc analític de l'exili musical català i la seva recepció al final del franquisme, a partir d'un estudi de cas molt concret i singular. Dos temes, aquests, poc o gens tractats per la musicologia catalana fins el dia d'avui.

1. 3. Metodologia

A través del procés de recerca documental que aquí presentam hem pogut resseguir físicament els camins de la vida de Baltasar Samper a través del rastre documental escampat per les ciutats on va passar i va viure, i amb la gent amb la qual es va relacionar. Aquest mateix rastre documental ja ens permet començar a dibuixar les relacions socials i els paràmetres culturals, estètics i polítics que convergiren al llarg de 50 anys de música i compromís cívic i polític.

1. 3. 1. Recerca i documentació del llegat de Baltasar Samper

Des del juny de 2018, l'Arxiu del Regne de Mallorca (ARM) custodia el fons musical de Baltasar Samper, el llegat de pràcticament totes les partitures de la seva vida artística, més alguns documents més (Corbera, 2018): algunes cartes, partitures dedicades d'altres músics, documents contractuals i tres dibuixos —un d'ells del pintor Joaquim Sunyer⁶. Aquest fons musical, en mans dels descendents del músic des de feia més de 50 anys, va ser adquirit per la Conselleria de Cultura del Govern de les Illes Balears després d'unes llargues gestions (Vallés, 2018).

La localització, inventari i repatriació del llegat de Samper és una de les fites cabdals del procés de recerca d'aquesta tesi, que explicam tot seguit.

L'estiu de 2017 vàrem fer una estada d'investigació de dos mesos i mig a la Ciutat de Mèxic, sota la tutorització de la Dra. Consuelo Carredano, musicòloga de l'Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); la Dra. Carredano és una de les màximes especialistes sobre els músics espanyols exiliats a Mèxic. El motiu era investigar el context dels 24 anys d'exili de Baltasar Samper, i poder parlar amb persones que haguessin tengut relació directa amb ell, si en quedaven. A Mèxic sabíem, per les diferents fonts ja publicades, que Samper havia treballat al Conservatorio Nacional i a la Sección de Investigaciones Musicales (SIM) de l'Instituto Nacional de Bellas Artes, a més de col·laborar amb l'Orfeó Català de Mèxic.

Però un altre dels objectius era mirar de veure i, en la mesura d'allò possible, estudiar, el fons documental en mans de la família de Samper. L'existència d'aquest arxiu havia estat donada a conèixer pel pianista Joan Moll en tres articles diferents (1997, 2000 i 2003), arran d'una entrevista que el mateix Moll havia tengut amb la viuda de Samper al seu domicili mexicà l'any 1989.

En el darrer de tots (2003) Moll presentava per primera vegada una relació de les obres que eren a Mèxic: obres inèdites, d'altres que només es coneixien de nom, i versions definitives de repertori conegut. L'autor també explicava que, en aquell moment, Dolors Porta ja havia mort i la documentació es trobava en mans del seu fill, Josep Maria Samper i Porta, que volia vendre el fons.

Per diverses raons —personals de Joan Moll, polítiques i institucionals—, les gestions entre Josep Maria Samper i les administracions mallorquines que en algun moment havien mostrat un cert interès en l'adquisició del llegat es varen interrompre. Josep M. Samper va morir fa uns anys, però Moll va mantenir el contacte amb el fill del seu darrer matrimoni, Àngel Samper Wilson. Gràcies a

⁶ Joaquim Sunyer i de Miró (Sitges, 1874–1956) fou un pintor i gravador català, màxim exponent del Noucentisme pictòric. Estudià a Barcelona amb pintors com Nonell i Mir, i a París, on va fer amistat amb Picasso o Hugé. També conegué artistes com Renoir, Modigliani o Marquet. Exposà a Barcelona, París i Lieja, fins que el 1910 tornà a Sitges. Influït per Cézanne i Gouguin, el seu estil va canviar del postimpresionisme a un de més simplificat i de temàtica mediterrània i catalana. Això el va convertir, a poc a poc, en un referent del Noucentisme, consagrat per autors com Maragall, d'Ors o Junoy. La guerra civil l'aplegà a França, i no tornà a Barcelona fins el 1942.

això, vàrem posar-nos en contacte amb Àngel Samper abans d'anar a Mèxic; tot i que d'entrada es va mostrar recelós, finalment es va convèncer de deixar veure els documents.

El resultat i els detalls d'aquesta troballa els vàrem exposar àmpliament a l'article *Baltasar Samper, compositor: el redescobriment d'un músic català a l'exili* (2018), on explicàvem algunes de les sorpreses inesperades de la consulta i inventari de la documentació. I deim «inesperades», perquè el fons era més extens, amb més partitures i altres documents que Joan Moll, o bé no havia vist, o bé per alguna raó no havia apuntat, però que en tot cas, no havia mencionat en la seva relació publicada el 2003⁷.



Imatge 2. Àngel Samper destapant les capses on guardava les coses del seu avi al menjador de ca seva. Foto: Amadeu Corbera.

La troballa i primer inventari d'aquest fons musical —fet en les condicions que podíem en la petita casa d'Àngel Samper— va permetre començar, gràcies a l'interès de la Conselleria de Cultura, Participació i Esports, i molt principalment de la seva responsable aleshores, la consellera Francesca Tur, els passos per adquirir i repatriar el llegat de Samper a Mallorca. Se'ns va requerir un informe

⁷ Com hem dit, Joan Moll va donar l'avís sobre aquest arxiu en tres articles diferents publicats el 1997, 2000 i 2003. En tots tres explica que va visitar Dolors Porta a Mèxic l'any 1989, i és quan va veure la documentació del músic. Moll conta que aquelles partitures «haviem romàs dins un armari trenta-tres anys», i que va ser Josep M. Samper qui les va anar a cercar de l'antic pis del carrer Amsterdam i les va dur a on vivien aleshores. Però a partir d'aquí el testimoni presenta algunes confusions: mentre que en el primer article (1997) diu que va dedicar dos dies a revisar les obres, en el següent diu que hi va treballar «per espai de quatre dies» (2000, p. 243), i en canvi en el darrer explica que «en total vaig passar vuit dies a Mèxic» (2003, p. 125–126). Cal tenir en compte que entre la visita i el primer dels articles varen passar més de 8 anys.

justificatiu que, juntament amb l'inventari, va permetre avalar la compra⁸. A partir d'aquí, uns tràmits llarguíssims que en algun moment feren perillar el bon final del procés: problemes entre la compatibilitat de la burocràcia espanyola i mexicana, la pròpia burocràcia del govern balear, problemes amb el pagament a Ángel, i fins i tot problemes amb l'empresa de transport, que va entregar els paquets amb quasi una setmana de retard, per inquietud nostra i de tothom.

Finalment, a dia d'avui tot aquest llegat està ben custodiat a l'Arxiu del Regne de Mallorca; gràcies a això, alguns dels materials de l'arxiu ja han començat a donar els primers fruits. Així, en els darrers anys s'ha fet l'enregistrament de la suite completa —i inèdita— de les *Danses Mallorquines* i de diverses cançons⁹ a càrrec de l'Ensemble Tramuntana, els pianistes Francesc Blanco i Victòria Cortés, i el tenor José Manuel Blanco; s'ha estrenat una nova versió de la *Suite Mallorca* sobre la partitura definitiva, i les *Set Cançons Alemanyes* per part de l'OSIB. També s'ha interpretat la integral de piano i de cançons de Samper, amb el pianista Tomeu Moll-Mas i els cantants Roger Padullés i Marta Bauzà.

El retorn del llegat personal de Samper quedà ben documentat i serví de base per a l'elaboració del documental *Baltasar Samper. El ritme amnèsic* (2018), en qual a més hi participam amb l'assessorament històric. El documental, dirigit per Victòria Morell i coproduït per Cinètica Produccions i IB3 Televisió, es va estrenar a l'Evolution! Mallorca International Film Festival el 30 d'octubre de 2018, i el mateix dia es va emetre pel canal d'IB3 TV. El documental també s'ha projectat a Eivissa, Palma, Barcelona, Perpinyà, Tolosa de Llenguadoc i a diferents pobles de Mallorca; i finalment a Mèxic, en el marc de la jornada *80 años del exilio español: influencias y aportaciones a la vida musical de México* que organitzà l'Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) el 24 d'octubre de 2019. Es pot veure lliurement a la secció «IB3 a la carta» de la web d'IB3¹⁰.

És evident que la «no existència» d'aquest fons durant 50 anys ha condicionat la recepció i la magnitud de l'obra i la figura de Baltasar Samper, desdibuixada com ho està la seva tomba. Aquest arxiu és una font immensa d'informació, no només de la seva feina com a compositor, sinó també del seu rol com a artista compromès a l'exili, i ha estat la base de bona part de la nostra recerca que mostrarem a continuació.

1. 3. 2. Altres resultats de l'estada a Mèxic

Més enllà de la troballa importantíssima del fons personal de Samper, l'estada a Mèxic va ser especialment profitosa i rellevant per a la investigació. No obstant això, cal ressenyar les dificultats i vicissituds viscudes, que sens dubte varen condicionar el temps de recerca i les seves possibilitats. D'entrada, una qüestió va ser la magnitud de la Ciutat de Mèxic, una de les urbs més grans del món, immensa i caòtica, on cada desplaçament és etern i, segons el moment del dia —més si plou—, asfixiant.

A part de les distàncies i les dimensions de la ciutat —i altres qüestions: la inseguretat, l'alimentació, o la maleta perduda en el vitatge d'anada entre Madrid i Mèxic— vàrem topar amb la realitat d'un problema important —fonamental, podríem dir—: la burocràcia mexicana. Una manera

⁸ El Govern compra el llegat a l'exili del músic folklorista mallorquí Baltasar Samper (28 desembre 2017). Recuperat de <http://www.caib.es/govern/sac/fitxa.do?codi=3188865&coduo=1&lang=ca>

⁹ *Baltasar Samper. Cançons i danses* (2019). Cas Músic.

¹⁰ A l'adreça <https://ib3.org/carta?id=6bb86330-e38c-4792-9c19-d4920562a23d&type=TV>

de funcionar de les administracions públiques que alenteix i pot arribar a desanimar qualsevol tipus de gestió. Un simple tràmit administratiu, una consulta, una petició, es pot convertir, segons com, en un laberint d'impresos, instàncies, cites o maneres de procedir diferents que fan perdre una gran quantitat de temps i de paciència; però també pot ser que sigui tot molt simple i ràpid: no hi ha, a priori, una lògica preestablerta en el funcionament burocràtic mexicà, a part de l'arbitrarietat de cada circumstància.

Malgrat tot això, i una vegada après com navegar dins aquest sistema, vàrem poder visitar i consultar diversos arxius. El més important és l'arxiu del Centro Nacional de Investigación y Difusión Musical «Carlos Chávez», el CENIDIM, l'entitat pública creada el 1974 a partir de la Sección de Investigaciones Musicales (SIM) del Departamento de Música de l'Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, l'actual INBAL). La SIM fou fundada l'any 1947 per Jesús Bal y Gay i Baltasar Samper, per iniciativa del gran músic mexicà Carlos Chávez, primer director de l'INBA sota la presidència de Miguel Alemán (Bitrán, 2016a); el músic mallorquí hi treballà durant 19 anys, primer com a director de la Subsecció de Folklore i, quan Bal y Gay tornà a Espanya, com a responsable de tota la SIM.

El CENIDIM té dos fons històrics, l'anomenat així mateix «Archivo Histórico» (AHC) i l'Archivo Baqueiro Foster (ABF), el fons que va deixar el músic i investigador mexicà Jerónimo Baqueiro Foster (1896–1967). Tots dos contenen abundantíssim material original o relatiu a Baltasar Samper: diaris de treball, correspondència interna i externa, esborranys d'articles i conferències i fotografies. La seva consulta és però bastant complicada, especialment l'AH, que té un inventari molt precari i no està ordenat com seria desitjable (Toledo, 2016).

Alguns d'aquests materials ja havien estat documentats i comentats al treball de recerca inèdit *Tras las huellas de Baltasar Samper: influencia de un músico e investigador catalán en la investigación musical mexicana*, d'Antonio Ruiz Caballero (2015); una altra part els vàrem presentar per primera vegada el 2019 al II Congreso Internacional MUSAM de la Sociedad Española de Musicología (SEDEM) celebrat a la Universidad Complutense de Madrid, en una comunicació titulada *El musicólogo transterrado: los escritos etnomusicológicos de Baltasar Samper en México (1946–1964)*, publicada en forma d'article al núm. 34 de *Cuadernos de música iberoamericana* amb el mateix títol (Corbera 2021b)

El CENIDIM està adscrit al Centro Nacional de las Artes, el CENART, un gran complex d'edificis que acull diferents centres culturals, artístics i d'investigació. Un d'aquests és la Biblioteca de las Artes (BA), on hi ha el fons del músic Luis Sandi (1905–1966), que també vàrem consultar. Sandi fou un destacat compositor i director de cor mexicà, fundador del Coro Madrigalistas, i membre del cercle d'amistats i artístic de Carlos Chávez, el qual el nomenà cap del Departament de Música de l'INBA (Ruiz, 2015); és a dir, el superior immediat de Samper i Bal y Gay, amb els qui mantenia, sembla, una molt bona amistat (Moll, 2003; Ruiz, 2015).

Altres arxius institucionals mexicans visitats són l'Hemeroteca Nacional, el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, l'Archivo General de la Nación, l'Archivo Histórico «Genaro Estrada» de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Fonoteca de la UNAM i la Cineteca Nacional. En tots hi ha documentació relacionada amb les activitats o les relacions de Samper durant els anys d'exili al país.

Un cas particular és l'arxiu històric del Conservatorio Nacional. Samper hi va treballar com a mínim dos anys: l'any 1946 com a professor d'una assignatura que va titular Prácticas de Investigación

Folklórica¹¹ i el 1961, segons consta —i això és una informació desconeguda fins ara— en un fulletó de propaganda del Conservatorio d'aquell any¹². Però l'arxiu històric del Conservatori és molt difícil de consultar —els tràmits per accedir-hi foren especialment complicats i llargs—, sense cap ordre, i per fer-ho més difícil, arran d'una inundació fa uns anys, els expedients dels cursos de 1945, 46 i 47 es varen malmetre sense remei.

A Mèxic també hi ha encara algunes institucions de l'exili republicà, com l'Ateneo Español¹³ i el mateix Orfeó Català de Mèxic, que si bé va ser fundat el 1906, a partir del 1940 es va convertir en la institució cultural i política de referència de l'exili català. Era obligat també cercar-hi, i en totes dues hi trobam documentació d'actes o activitats en les que Baltasar Samper hi va participar, com un membre destacat de la comunitat catalana i espanyola, tot i els debats recurrents i les tensions que la qüestió nacional i l'obediència o no a l'antiga legalitat republicana, despertava entre els exiliats (D. Díaz, 1991; Pla, 1999; Riera, 1994).

Pel que fa a persones que haguessin tengut contacte directe amb Samper, i que siguin vives, vàrem poder conversar amb tres d'elles: Josep Ribera i Salvans¹⁴, i els germans Lluís i Marta Garcia Renart¹⁵. Josep Ribera, amb 85 anys en el moment de l'entrevista, va néixer a Terrassa, però l'any 1947 va arribar a Mèxic, on s'hi havia exiliat son pare, militant d'Acció Catalana, i tot d'una es va involucrar amb les activitats de l'Orfeó, el qual va arribar a presidir. Lluís Garcia i Josep Ribera ja són morts.

Els germans Marta i Lluís Garcia Renart, de 75 i 81 anys en les entrevistes, són fills de Josep Garcia Borràs, militant del PSUC exiliat a Mèxic i que es convertí en un gran animador de l'exili català i promotor d'activitats culturals i musicals. Segons els seus fills, per casa dels Garcia Renart era habitual que hi passassin músics de renom quan visitaven Mèxic, com Igor Stravinsky, Miroslav Rostropovitx o el mateix Pau Casals, de qui el pare n'era un gran admirador¹⁶, i que gràcies precisament a les gestions de Baltasar Samper (Picún, 2015), fou el professor de Lluís des de 1951. Samper, per la seva banda, féu classes de piano a Marta durant prop tres anys, de 1953 a 1956 o 57,

¹¹ Samper ho explica en dues cartes a Josep Valls i Joan Ma. Thomàs. Cf. Samper, B. (24 març 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251; i Samper, B. (12 gener 1948). [Carta a Joan Ma. Thomàs]. Partituroteca, fons JMT, Arxivador 4. També ho comenten, molt breument, Josep Massot (1992) i Parets, Massot i Estelrich, (1992).

¹² Hi consta com a professor de Folklore Musical de México. Fullet informatiu del Conservatorio Nacional de México, BPREUB, fons FP, subsèrie Miquel Ferrer, sig. FP (Ferrer) 1.2.2 (Exili 1939–1980).

¹³ L'Ateneo Español no es funda fins el 1949, fruit de la fusió del grup cultural «Los amigos de *Las Españas*» i l'Ateneo Ramón y Cajal, secció Hispano Mexicana de Ciencias Médicas, que s'havia fundat el 1942 per metges exiliats (J. M. López, 2009). Ràpidament esdevingué l'entitat del republicanisme espanyol de referència a Mèxic, i el punt de trobada intel·lectual de la comunitat espanyola al país, fossin republicans o no.

¹⁴ L'entrevista a Josep Ribera es va fer la seu de l'Orfeó Català de Mèxic, a la Ciutat de Mèxic, el 3 de juliol de 2017

¹⁵ L'entrevista a Lluís Garcia Renart va ser telefònica, el 20 de juny de 2016. Amb Marta Garcia Renart vàrem poder compartir més dies a Mèxic, però l'entrevista més llarga i profunda va tenir lloc a la ciutat d'Aguascalientes, a l'estat del mateix nom, el 18 d'agost de 2017.

¹⁶ Josep Garcia Borràs fou l'impulsor del *Patronato Festivales Pau Casals*, per donar suport al festival de Prada de Conflent, on vivia Casals, que s'havia començat a fer l'any 1950, coincidint en el bicentenari de la mort de J. S. Bach. A través d'aquest patronat —del qual també en formava part Samper—, Garcia Borràs va fer possible que Casals visitàs Mèxic i fes un concert a Veracruz, on tengué una gran rebuda, el gener de 1956. Segons Marta Garcia, el seu pare Josep també va ser el responsable de fer les gestions pertinents perquè finalment, el 1957, Casals es pogués divorciar legalment de la soprano nord-americana Susan Metcalfe, amb qui s'havia casat el 1914 i separat el 1928. Així es va poder casar de nou, amb 81 anys, amb la seva alumna porto-riquenya Marta Montañez Martínez, de només 21.

a qui fins i tot va dedicar una peça per a la mà esquerra —ja que, segons Marta, era la mà que necessitava millorar més— el dia del seu tretzè aniversari, *Molts d'anys Marteta* (Corbera, 2018).

Baltasar Samper i Dolors Porta mantenien una relació estreta amb la família Garcia Renart. Gràcies als germans Garcia Renart hem pogut conèixer detalls de la vida del músic que no podíem saber a través de la documentació: aspectes de la seva vida personal, de la seva experiència a Mèxic, de la vivència —també musical— dels seus anys d'exili, etc.; també fotografies inèdites i un breu documental domèstic¹⁷ on apareix el matrimoni mallorquí.



Imatge 3. Rebuda a Pau Casals a Veracruz, 24 de gener de 1956. Hi veim també Lluís Nicolau d'Olwer (de blanc, a la dreta), Pere Bosch Gimpera (assegut, al centre) i Josep Garcia Borràs (a l'esquerra, amb bigoti, somrient). IEC, fons Lluís Nicolau d'Olwer, sig. 8 Fotografies, caixa FOT2, 228.

¹⁷ Marta Garcia tenia aquest petit vídeo casolà que va titular *Un domingo en Churubusco*; hi podem veure, a més de la família Garcia Renart, les úniques imatges en moviment i color de Baltasar Samper, Dolors Porta, Jesús Bal y Gay i Rosa García Ascot. La colònia Churubusco és una antiga zona residencial i rural al sud de la Ciutat de Mèxic que a partir de la segona meitat del s. XX va ser absorvida completament pel ràpid i descontrolat creixement urbà de la metròpoli.



Imatge 4. Dinar a casa de la família Garcia Renart. A l'esquerra, en primer pla, Dolors Porta. Baltasar Samper és el tercer de la mateixa fila, i al seu costat, els germans Marta (dreta) i Lluís (assegut). Al fons, de cap de taula, el musicòleg espanyol Adolfo Salazar, i dret devora ell, el fill de Baltasar i Dolors, Josep Maria Samper Porta. Principis dels anys 50. Arxiu personal de Marta Garcia Renart.

1. 3. 4. Europa: Mallorca, Catalunya, Espanya i Occitània

Abans del retorn del llegat mexicà, a Mallorca ja hi havia un fons documental de Baltasar Samper. Molt poc conegut, és el que es troba a la Biblioteca de la Fundació Bartolomé March (BFBM) de Palma. És un fons petit, on trobam esborranys d'unes poques obres de Samper —i una cançó de Ricard Lamote de Grignon (Corbera, 2021a)—, fotos i algunes caricatures, retalls de premsa, i bastantes notes de camp i transcripcions de l'Obra del Cançoner. Aquest llegat va ser comprat els anys 80 del segle passat en una operació entre l'ajuntament de Palma, govern, Consell de Mallorca i l'antiga caixa de Balears «Sa Nostra» a Roser Samper, filla petita del músic, gràcies a la intermediació de Joan Moll (Moll, 1997)¹⁸.

També sense sortir de Mallorca, cal destacar en relació a Samper el fons personal de la poetessa Maria Antònia Salvà de la Biblioteca Lluís Alemany (BLA) de Palma. Salvà tengué, fins a l'esclat de la guerra civil, una relació propera amb Baltasar Samper i la seva família, tal com acrediten la quinzena de cartes entre ells dos que s'hi guarden, així com també la correspondència entre l'escriptora de Lluçmajor i l'amic comú d'ambdós, el poeta Miquel Ferrà (Corbera, 2018 i 2020b; Gayà, 1998 i 2006). En aquest fons també hi trobam, a més, cinc manuscrits de cançons de Samper sobre poemes de Salvà (Corbera, 2018).

¹⁸ Una operació si més no curiosa, ja que el fons es va comprar amb doblers públics del govern balear, Consell de Mallorca, ajuntament de Palma i la caixa d'estalvis «Sa Nostra», però va quedar dipositat a una biblioteca d'una fundació privada, la Fundació Bartolomé March Servera, que, a més, està vinculada a una altra entitat financera, la Banca March (Moll, 1997).

La dispersió de la documentació relacionada amb Baltasar Samper ens ha duit a seguir-li la pista per diferents arxius de Mallorca, Catalunya, Espanya, Occitània i finalment, Mèxic; arxius i fons documentals que, com el rastre de les formigues, indiquen a l'investigador contemporani els camins tortuosos, artístics i vivencials, de la vida del músic: d'una banda a l'altra, fugint o mai arribant del tot, sense acabar d'aterrar, d'arrelar-se completament. Apareixent per tot sense acabar de tenir res segur a part, potser, de la seva música i el seu treball.

Aquests arxius i fons documentals, però, també ens ajuden a dibuixar el rastre de la vida artística i intel·lectual —i per tant, la d'una determinada presa de posició crítica, cívica i estètica— de Samper, a través de les seves relacions i interaccions personals. Aquestes relacions també són, i així les valoram, un testimoni directe i en viu d'una determinada mirada sobre el país que, tot just entre els anys 1920 i 1930, amb l'arribada de la República, s'havia de construir, de fer de nou. Així, entre els arxius explorats entre Mallorca i Catalunya, el seu nom apareix vinculat a la memòria documental de les principals institucions culturals, musicals i polítiques d'aquells anys: Orfeó Català, Liceu de Barcelona, Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Generalitat de Catalunya, l'Orquestra Pau Casals i l'Associació Obrera de Concerts, Associació per la Cultura de Mallorca, el Festival Chopin, l'Ateneu Barcelonès o les festes del Centenari del Romanticisme que se celebraren a Barcelona la primavera de 1930 (Soler, 2018).

A través d'aquest procés, doncs, hem pogut documentar les relacions personals de Baltasar Samper amb l'esmentada Maria Antònia Salvà, Josep Carner, Ferran Soldevila, Nicolau d'Olwer, l'erudit eivissenc Isidor Macabich, Tomàs Garcés, els líders republicans Ventura Gassol i Antoni M. Sbert o un home de la Lliga Regionalista com Fèlix Escalas, germà de la compositora Matilde Escalas —mallorquí com Samper, darrer governador general de Catalunya durant el Bienni Negre republicà (1934–1936)—, entre molts d'altres. Tot això, a banda de l'abundant documentació apareguda en llegats i arxius de músics catalans i espanyols amb qui Samper va mantenir relació i en alguns casos, una estreta amistat, com els de Manuel de Falla, Pau Casals, Robert Gerhard, Manuel Blancafort, Joan M. Thomàs, Frederic Mompou, Blanca Selva, Josep Barberà, Joan Llongueras, Felip Pedrell, Lluís Millet, Francesc Pujol, etc.

El perímetre de la recerca s'amplia necessàriament en entrar en el tema de la guerra i l'exili. Aquí podem resseguir el camí d'un Samper desesperat per sobreviure el dia a dia, però també, sota una mirada més general, els problemes dels refugiats i l'esforç de la intel·lectualitat catalana exiliada i les restes de les institucions republicanes per mantenir malgrat tot, la supervivència d'una cultura catalana que l'any 1939 estava tocada de mort. Per això ens hem desplaçat a arxius com el Centre Documental de la Memòria Històrica de Salamanca (CDMH), el fons documental de la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE) del Archivo General de la Administración (AGA) d'Alcalá de Henares, l'Arxiu Històric de Correus i Telègrafs i fins i tot l'arxiu històric de la CNT (AHCNT). També hem visitat els Arxius Municipals de Tolosa de Llenguadoc, on hi ha tota la documentació de la Comité Universitaire Toulousain, l'organització que va acollir els intel·lectuals catalans a la capital occitana, entre ells Samper i Dolors Porta.

A Catalunya, hem consultat els expedients de la Generalitat a l'exili, l'Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià de Poblet i els interessantíssims fons del militant d'ERC Josep Andreu Abelló a l'Arxiu Nacional de Catalunya¹⁹, i de l'enginyer Eduard Barba Gosé a l'AHCB²⁰, així com a diferents llegats

¹⁹ ANC, fons Josep Andreu Abelló, sig. ANC1-408.

²⁰ AHCB, fons Eduard Barba Gosé, top. AHCB3-306/5D74.

del CRAI Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, —especialment d'interès és el de Miquel Ferrer Sanxis.²¹ I és clar, Mèxic.

²¹ Fons FP Subsèrie Miquel Ferrer i Sanchis de la Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona.

2. Marc conceptual: la condició d'allò que anomenam exili

He vist els exilats, dins les tenebres
dels llargs camins silenciosos,
cercar la pau de les ciutat ignotes,
cansats i morts de tantes nits d'insomni.
He vist els exilats dins les tenebres.
[...]

Els exiliats parlaven una llengua
exòtica i sonora,
que modulaven, en un to molt feble,
com si ignomínia fossen llurs paraules.
Els exiliats parlaven una llengua
exòtica i sonora.
[...]

He vist els exiliats, en nits d'insomni,
com la muller de Lot, plens d'enyorança,
girar l'esguard vers la llunyana terra,
que abandonaren dolorida i densa
de mort i de ruïnes.
Mes volant pel cel clar, m'apareixia
l'àngel de Déu, amb flamejant espasa!

(Miquel Forteza, «Els exilats», 1935)

Un dels conceptes bàsics d'aquesta investigació és, recordant el famós text del poeta Joseph Brodsky (1995 [1987]), la condició d'allò que anomenam exili. L'exili, doncs, i la condició d'exiliat són conceptes fonamentals per definir la nostra recerca, i partint de la hipòtesi esbossada, marquen irremeiablement fins avui dia la figura de Samper, encarnada en la seva tomba abandonada enmig d'enlloc, l'últim monument en l'enderroc de les despulles de la derrota.

Quina és la condició d'allò que anomenam exili? En el seu assaig, Brodsky es centra en la figura de l'escriptor exiliat —com ell mateix a partir de 1980—, a qui fa responsable, no sense un cert fatalisme, de salvaguardar el bé preuat de la literatura (Brodsky, 1995 [1987]):

Since there is not much on which to rest our hopes for a better world [...], we must somehow maintain that literature is the only form of moral insurance that a society has; that is the permanent antidote to the dog-eat-dog principle. (p. 21)

Pel premi Nobel l'exili deixa l'escriptor atrapat en una dualitat entre el món conegut i reconegut que ha deixat enrere, i el nou context desconegut que l'invisibilitza, on haurà de viure i crear, malgrat tot, per no abandonar la seva responsabilitat històrica. Aquesta realitat dual, aquesta experiència dialèctica constant entre el passat i el present de l'escriptor desplaçat, és el que fa dubtar Brodsky del concepte d'exili mateix: «"Exile" covers, at best, the very moment of departure, of expulsion; what follows is booth too comfortable and too autonomous to be called by this name». (1995, p. 28).

El dubte de Brodsky respon al fet que «exili» i «exiliat» són constructes culturals relativament moderns i artefactes lingüístics complexos, i per tant sotmesos a cert debat teòric: Paul Tabori va dedicar tot un voluminós llibre, *The Anatomy of Exile* (1972), a l'anàlisi històrica i semàntica

d'aquests conceptes; però amb el que es va trobar fou amb un grandios problema —«an almost impenetrable jungle, a kind of super-maze» (p. 26)—, que a partir de comentaris de col·legues expatriats com ell, va mirar de resoldre de manera més o menys afortunada de la següent manera:

- 1) An exile is a person compelled to leave his homeland —though the forces that send him on his way may be political, economic or purely psychological. It does not make an essential difference whether he is expelled by physical force or whether he makes the decision to leave without such an immediate pressure.
- 2) The status of the exile, both materially and psychologically, is a dynamic one —it changes from exile to emigrant or emigrant to exile. These changes can be the results both of circumstances altering in his homeland and of the assimilation process in his new country. An essential element in this process is the attitude of the exile to the circumstances prevailing in his homeland which are bound to influence him psychologically. (p. 37)

Aquesta mateixa similitud, o indefinició, entre l'exiliat i l'emigrant la recull Tzvetan Todorov (1991) quan enumera les categories del que ell anomena «viatgers moderns», en el seu assaig sobre l'alteritat. Todorov considera l'exiliat com un «intèrpret» de la seva pròpia experiència alienada del seu entorn original:

El exiliado se interesa por su propia vida, incluso por su propio pueblo; pero se ha dado cuenta de que, para favorecer este interés, valía más vivir en el extranjero, ahí donde no pertenece; es extranjero de manera no ya provisional, sino definitiva. (p. 392)

Todorov veu aquesta experiència com un acte d'amor cap al lloc abandonat. Una experiència que, com recorden Ng Yuk Kwan i Höpfl (2011, p. 754) —a partir de la lectura de Braziel i Mannur (2003)— «suggests a nostalgic dislocation from one's geographical origin». Sota aquesta concepció *experiencial*, la nostàlgia seria el motor que alimenta la pervivència de la condició d'exiliat, «a discontinuous state of being» en paraules d'Edward Said (2012, p. 177). L'escriptor palestí, com Brodsky o Todorov, considera que l'exiliat viu atrapat entre dues realitats difícils de conciliar: la de la dicotomia temporal entre el passat que deixa enrere però no abandona, i la del present al qual es veu forçat a viure; però també la sincrònica que el situa en un espai intermedi entre el «nosaltres» al qual pertany però no viu i els «altres» amb qui viu però no hi arriba a pertànyer —«the perilous territory of not-belonging» (Said, 2012, p. 177.). L'exiliat de Said construeix, a partir de la seva experiència subjectiva —i nostàlgica—, una relació d'alguna manera insatisfactòria i permanentment momentània amb el seu lloc o grup d'origen, però també amb el d'acollida d'una manera totalment contrària: «Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapunctually» (2012, p. 186).

Czesław Miłosz, un altre dels il·lustres premis Nobel exiliats durant el segle XX, opta per definir aquesta experiència com de desesperació (1976). Així, l'exiliat, desplaçat de la seva comunitat, això és, dels seus hàbits, pràctiques socials conegudes, etc. —el que Said anomena *ethos* col·lectiu—, pot sofrir o sofreix l'experiència de la sol·litud, de veure's desproveït dels seus marcs socials i convencionals de solidaritat i referència: «He suffers because he has contracted collectivistic habits, which means perhaps that he has never learned to stand on his own feet» (p. 282).

Però Miłosz també contempla, com ho fa Said, les possibilitats que ofereix aquest desproveïment dels cercles de confiança. Si el filòsof palestí considera l'exili el mitjà de l'intel·lectual o l'artista per a construir una «alternativa» als sistemes de dominació moderns (2000), en un altre dels seus escrits clàssics —*On Exile* (1988)— l'escriptor polonès ho veu com una finestra d'oportunitat incerta per explorar el grau de llibertat d'un mateix, allunyat del seu espai de confiança i de rutina, fins i tot

creativa, tot i que remarca els dubtes que aquest nou estatus genera: «freedom is terrifying», afegeix (p. 3).

Aquesta dualitat, aquesta dicotomia de realitats i possibilitats, sembla doncs clau en la definició de l'exili i de l'exiliat. Un dels estudiosos contemporanis de l'exili i la diàspora, David Kettler, també incideix en aquesta doble dimensió (2004):

[...] exiles are always special. They are suspended between two places. In one place, they are denied, either by threat of violence or by some other insupportable condition; in the other place, they are only conditionally accepted: they find asylum, not a home. They are at a distance from both places. (p. 276)

Quelcom de semblant trobam en la idea subjacent del concepte de «transterrat» o *transterrado*, original del filòsof espanyol José Gaos (1900–1969), rector de la Universitat Central de Madrid (l'actual Universidad Complutense) durant la guerra, i un dels més il·lustres intel·lectuals espanyols republicans exiliats a Mèxic. Per Gaos, allà els republicans hi trobaren una segona pàtria o «pàtria de destí», no només pel fet de compartir llengua i cultura hispànica, sinó també, en el context postrevolucionari de les polítiques progressistes impulsades pel president mexicà Lázaro Cárdenas, un projecte polític en que el sentir-se identificats (Abellán, 2001):

Mediante el fenómeno del «transterramiento», los exiliados cobran conciencia de la conexión profunda entre los valores hispánicos de los distintos países con el suyo propio. [...]. Los refugiados, que habían sido unos inadaptados en España, que por ello habían querido reemplazar por otra a las que estuviesen adaptadas, se encontraron con un México muy afín a la España con la que habían querido reemplazar la otra —un Estado liberal promotor de bienestar y progreso con justicia social y al que por tanto eran más adaptables (p. 79–80, 91).

Malgrat que ha estat objecte de crítica (Sánchez Vázquez, 1997), la idea de Gaos ha fet fortuna en la historiografia de l'exili, fin al punt d'esdevenir un dels conceptes més recurrents en l'explicació de l'exili republicà espanyol.

Però tornant al fil de David Kettler, aquest autor va un pas més enllà alhora de definir l'exili, i ho fa en un sentit plenament polític —o si es vol, de desposseïció política²²—, on la diàspora o el desplaçament individual formen part de la continuïtat d'un projecte eminentment polític, com a acte permanent de resistència (Kettler, 2004):

I take exile as an incident of the play of power and resistance, paradigmatically taking place in the «political sphere», but requiring a critical recognition that the definition and limits of that sphere may itself be a critical moment in that play of power and resistances. (p. 277)

Una posició aquesta molt semblant a la del filòsof espanyol, i estudiós de l'exili republicà, Antolín Sánchez Cuervo (2017), que afirma que «no hay exilio sin una dimensión, una raíz o un origen político» (p. 190); i coincidint amb Kettler, afegeix:

En realidad, la figura del exiliado como tal, en su simple exposición y presencia, incluso en su pura existencia pasiva, esconde un potencial crítico de largo alcance por su capacidad de interperlar e interrumpir, de abolir espacios y transgredir relatos. (p. 191)

²² Ja que l'exiliat, pel fet de ser-ho, és també desplaçat de la seva xarxa de convivència i d'intervenció pública, i per tant, política: «Exile, it might be said, is politics in extremis. It tests the capacities of political life when such life is deprived of most of its institutional supports. [...] Political exile, then, is about the displacement and exclusion of individuals or groups from their familiar scenes of public action by purposive acts, their actions and circumstances elsewhere in consequence of this condition, and their relationships to the prospects of return.» (Kettler, 2011, p. 207–209).

Sota aquest prisma, l'existència i pervivència de l'exili republicà a Mèxic cobra sentit com a acció política o de resistència (Balibrea, 2005, 2012; Blanco, 2006). La condició d'exiliat adquireix així un caire diferent, que trascendeix el sentit purament nostàlgic o vivencial, i que Said o Brodsky limiten a l'esforç creatiu i a «l'experiència emancipadora» (Faber, 2006) que l'exili proporciona a l'intel·lectual solitari atrapat en la dicotomia del nou context i el vell que enyora.

Però sense deixar de banda la vivència nostàlgica i subjectiva de l'exiliat, les idees generals de Kettler, i la seva concreció en l'anàlisi de l'exili republicà que en fan estudiosos com Antolín Sánchez Cuervo, Sebastiaan Faber, Carlos Blanco o Mari Paz Balibrea, ens resulten extremadament útils per treballar amb la nostra hipòtesi per la qual l'obra de Baltasar Samper s'ha d'entendre com l'expressió estètica del seu compromís polític. I per això també, el seu exili i tot el que artísticament se'n deriva —també els seus silencis— poden ser considerats i tractats sota aquest punt de vista.

2. 1. Modernitat i exili musical català: estat de la qüestió

2. 1. 1. «Generació del 27» i Noucentisme

Tot el que hem exposat coincideix amb la idea del crític Jordi Julià (2016) que «establir la condició d'exiliat és una feina altament complicada, [...] pràcticament impossible» (p. 35). Com Tabori, Julià s'enfronta a un concepte «que arrossega [...] una situació històrica mòbil i canviant» i que defineix com un «estat ambigu i contradictori de desvinculació i pertinença respecte a la pròpia identitat personal i nacional» (p. 35).

Julià, que també és poeta i traductor, fa aquesta reflexió en el seu estudi sobre l'exili poètic català (*Els cants de l'èxode*, 2016), en certa manera, una continuació d'un treball anterior d'ell mateix, *Poètica de l'exili* (2011). Aquí, l'autor (Julià, 2016) insereix el seu assaig dins un «marc epistemològic» (p. 32) que repassa l'evolució conceptual de la idea de l'exili, i en els treballs sobre l'èxode republicà en el camp de literatura catalana i espanyola especialment.

Precisament, diu Eva Moreda (2015a) que és en l'àmbit de la literatura on s'ha avançat més en el debat sobre els paradigmes aplicats a l'estudi de l'exili republicà espanyol, mentre que altres camps, com el de la música que ens ocupa, n'han quedat més al marge. Aclarim-ho bé, doncs: no parlem de treballs concrets sobre músics republicans exiliats, que són molts —especialment de tot el que envolta l'anomenada «Generació del 27» (Casares, 1986a)—, sinó de la mirada epistemològica i els models analítics concrets sobre l'exili d'aquests músics. Moreda mateix (2015a, 2018) parteix de les propostes dels estudis literaris i els *cultural studies* (Balibrea, 2005) per ampliar-les al camp del que potser podríem anomenar la «musicologia de l'exili» (2015a):

My study intends to shed light on heterogeneity and difference in Spanish exiled composers' contacts with their home country; in doing this, I expand on the growing body of literature that attempts to make sense of such contacts between the exiles and Spain. (p. 4)

Sota aquesta perspectiva més àmplia que ens proposa Moreda, el coneixement i la reflexió sobre el fet de l'exili musical espanyol i dels seus protagonistes s'ha anat ampliant considerablement en els darrers anys (Moreda, 2018).

D'entrada, en el nostre cas una de les dificultats principals que tenim és, parafrasejant un títol de la historiadora Montserrat Duch (2013), la relegació de la memòria de l'exili republicà català. En el

punt específic de l'exili musical, «un sector poc atès» en paraules de Jordi Font i Jordi Gaitx (2014, p. 254), el problema és encara més de fons: els mateixos autors admeten que «hi ha pocs estudis que facin un seguiment de músics, cantants i musicòlegs a l'exili» (Font i Gaitx, 2014, p. 254), amb l'excepció rellevant del llibre de Jorge de Persia *Ecos de músicas lejanas* (2012). Deixant de banda la figura central de Pau Casals, l'altre músic català exiliat objecte d'estudi i atenció, sobretot en anys més recents, és Robert Gerhard, el coneixement del qual s'ha actualitzat amb noves publicacions específiques com les de Samuel Llano (2011), Leticia Sánchez (2013) o Monty Adkins i Michael Russ (2013).

Els musicòlegs ens trobam davant d'una àrea de recerca prou verge. Mari Paz Balibrea (2005), parlant dels estudis literaris, senyala correctament, al nostre parer, que «we cannot talk about the problematic relation between Spanish Cultural Studies and the exilic paradigm in the same way when it comes to, for instance, Catalan literature» (p. 9)²³. El problema és, extrapolant una vegada més aquesta idea a la música, que no tenim uns models analítics desenvolupats per la musicologia feta als Països Catalans per atendre les necessitats d'estudi que ens planteja l'exili musical català del 39. Seguint l'exemple de Robert Gerhard, Germán Gan (2014) ho sintetitza perfectament en forma de pregunta: «qui ha d'encarregar-se (catalans, espanyols, anglesos...), d'en Gerhard?» (p. 164).

Així per tant, ens veim sovint forçat o induïts, com passa en el cas de Gerhard, a operar amb les eines epistemològiques proposades per la musicologia espanyola contemporània: des del fundacional catàleg de l'exposició *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca* (1986) comissariada per Emilio Casares, fins a les propostes més actuals proposades per Moreda i altres autors; eines que hem de veure si ens són en menor o major mesura útils per a una explicació holística de l'exili musical català —si és finalment que podem establir aquesta categoria.

El primer problema el trobam en l'estès concepte de «Generació del 27», presentat per Tomás Marco al seu llibre *La música de la España contemporánea* (1970), però popularitzat i dotat de contingut conceptual sens dubte per Casares arran de l'exposició mencionada, i que fa referència sobretot al grup de compositors reunits al voltant de les activitats de la Residencia de Estudiantes de Madrid els anys previs a la proclamació de la II República Espanyola, cinc dels quals s'exiliaren en acabar la guerra: Ernesto i Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Fernando Remacha i Juan José Mantecón (Casares, 1986a), —el que també s'ha anomenat «Grup de Madrid» o «Grup dels Vuit»— als que s'hi afegixen altres protagonistes que s'hi relacionaven de manera bastant directa, com el musicòleg Jesús Bal y Gay o el crític Adolfo Salazar entre d'altres (Moreda, 2019b).

A part de crear tota una categoria d'anàlisi, aquella mostra també incorporava el fet musical a l'incipient moviment de recuperació de la memòria històrica dels vençuts de la guerra, que tot just començava a produir-se sota els primers governs socialistes. Un procés que, tutelat pel felipisme, era més aviat de «despolitització» d'aquesta memòria, tal com denuncia Mari Paz Balibrea (2014), deixant de banda doncs la seva herència política, a favor del discurs de la reconciliació, bandera de la Transició (Balibrea, 2014): «desde el primer momento el PSOE, fiel al pacto transicional de consenso, claramente desestima la memoria de los vencidos como parte importante en la

²³ Tot i que també remarca clarament que malgrat les diferències entre els exilis català, basc o gallec, i l'espanyol, tots formen part del mateix fenomen històric i han de ser tractats sota aquest mateix paradigma: «To conclude, there are differences and the need to historicize the specificities of the Catalan, or Basque or Galician cases can never be stressed too much. Nonetheless, it is crucial to establish points of articulation with the nation-state, Spain, to which they belong willy nilly. Historical phenomena of the magnitude of the Civil War and its aftermath, involving fatefully all those living in the country at the time, as well as generations to come, cannot be fully addressed otherwise.» (Balibrea, 2005, p. 9)

construcción que emprende del imaginario del nuevo Estado democrático español desvinculado del franquismo» (p. 119).

L'exposició formava part, i de manera molt clara, de l'agenda memorialística del govern del PSOE, «central a la construcción socialista de su discurso legitimador como heredero de la tradición moderna e ilustrada española» (Balibrea, 2014, p. 122). Marco i Casares, així, prengueren el nom d'un moment especialment brillant de la literatura castellana organitzat al voltant del tercer centenari de la mort del poeta Luis de Góngora l'any 1927, un dels esdeveniments essencials de la producció de la modernitat espanyola; tots dos, com la resta d'autors posteriors, inclouen dins aquesta generació el grup dels Compositors Independents de Catalunya, del qual formava part Baltasar Samper. Marcos de la Ossa (2011) comenta que l'extensió d'aquesta etiqueta es deu al «rápido paralelismo con la conocida corriente literaria contemporánea a la musical» (p. 17), un resultat volgudament cercat dins la lògica exposada per Balibrea (2014).

Si bé més modernament la idea ha estat discutida²⁴ —fins i tot per Casares mateix (Casares, 2002a) —, la «Generació del 27» segueix sent un concepte àmpliament validat per la musicologia espanyola per explicar els contextos musicals de Madrid i Barcelona dels anys previs a la República com a referents (García Gallardo *et al.*, 2010):

Probablemente el sistema más adecuado para formular una definición útil de los componentes de la Generación del 27 se sitúe entre los dos extremos. Los ideales estéticos defendidos por los miembros de los grupos de Madrid y Barcelona fueron compartidos en la misma época por otros músicos españoles también nacidos en torno a 1900. Si bien es cierto que ni siquiera dentro de estos grupos existió un estilo comúnmente adoptado (especialmente en Barcelona, donde el atonalismo de Gerhard convivía con el nacionalismo de Toldrà y Samper), no lo es menos que todos coincidían en su defensa de los nuevos lenguajes procedentes de Europa y en su rechazo del estilo y pensamiento románticos y del nacionalismo ramplón tan abundantes entonces [...]. (p. 25–26)

Deixant de banda el judici de valor totalment fora de lloc sobre el «nacionalismo ramplón» que segons Cristóbal García Gallardo s'intentava superar en aquells moments —i que no sabem molt bé a què es refereix—, entenem que, simplement aquest paral·lelisme literari-musical que Casares estableix deliberadament no es correspon a l'àmbit català, ja que la literatura catalana té la seva pròpia cronologia; i per extensió, seguint el mateix paral·lelisme, si és possible, l'escena musical d'avantguarda dels anys previs a la República s'emmarcaria dins altres contextos, com ara el del Noucentisme (Calmell 2005, Rabaseda, 2006; Font, 2010; Cortès, 2009a; Gay, 2018; Fontelles, 2020). Ens agrada encara més la claretat diàfana en que ho expressa Joan Gay (2018):

[...] el moviment musical català, dotat de lògiques i dinàmiques pròpies que ningú descobrirà aquí per primera vegada, tenia molt poc a veure amb un enfoc centralista tan arrelat en algunes mentalitats que ni tan sols qüestiona la validesa del binomi entre Madrid i «el resto de provincias españolas» [...]. La realitat del diàleg creuat entre institucions, creadors, organitzacions culturals, intèrprets, públics i mitjans de comunicació de la Catalunya-ciutat imaginada pels noucentistes, amb el punt de referència situat en la capitalitat de Barcelona, respon als paràmetres de la realitat estudiada i no a un punt de vista forçat per l'observador que l'estudia. (p. 25–26)

²⁴ Per exemple, la crítica del musicòleg Javier Suárez-Pajares (2005): «[...] el principal problema que plantea esta publicación es que da a la Generación musical del 27 (un nuevo concepto) unos contenidos muy concretos resultantes de una selección drástica de nombres y se aproxima a todos estos nombres por igual a la opción política de la República. De la selección de contenidos resultaron exclusiones tan flagrantes como las de Pablo Sorozábal (y en general todo el zarzuelismo) o Joaquín Rodrigo (sin explicación alguna); y de la aproximación de todos a la ideología republicana resultan incoherencias como la de tratar a Ernesto Halffter como republicano. Esta visión es, en cualquier caso, la más persistente y la que hemos heredado nosotros.»

L'associació entre Noucentisme i música sempre ha estat problemàtica. Joaquim Rabaseda (2006) es va trobar amb aquest dilema a l'hora d'analitzar l'obra de Jaume Pahissa com a compositor noucentista: que Noucentisme era «una paraula que no s'ha utilitzat gaire en història de la música» (p. 372). De fet, l'únic intent seriós de categoritzar d'alguna manera una «música noucentista», fins a la tesi de Rabaseda, era el capítol de Roger Alier al vol. VII de la *Història de la cultura catalana* (1994); un text que, tanmateix, és massa general i amb llacunes importants —comprensibles probablement pel moment en el que va ser escrit. Xosé Aviñoa (1999) també parla d'una «generació noucentista» de compositors catalans, sense aprofundir-hi gaire més.

Les causes d'aquesta mancança en definir una música pròpia del moviment noucentista la resumia Cèsar Calmell (2005), qui observava que «[la] situació que el Noucentisme planteja a la història de la música catalana és complexa»:

[...] si per una banda observem la inoperància de l'aplicació en aquest àmbit del sistema d'oposicions definit en el camp de les lletres o de les arts plàstiques —sistema d'oposicions que pressuposen tot un conjunt de valors consolidats a l'un i l'altre extrem de la balança, i això no és així pel que fa a la música—, per altra banda, també és cert que la simple lògica del continuisme del llarg procés que s'inicia els anys següents de l'Exposició Universal de 1888, amb la fundació de l'Orfeó Català, la Societat Catalana de Concerts, l'Associació Musical de Barcelona i la publicació del manifest *Por nuestra música* de Felip Pedrell, no és suficient per si sola, a l'hora de justificar l'obra personalíssima d'alguns dels compositors [...]. (p. 104)

Però en els darrers anys, i gràcies al camí obert per Joaquim Rabaseda i la seva tesi de 2006, aquest dilema s'ha començat a resoldre: en són prova altres tesis doctorals recents, com la de Joan Gay (2018) i Albert Fontelles (2020) sobre dues institucions plenament noucentistes, l'Orquestra Simfònica de Girona i la Cobla de Barcelona.

Pel que fa a la composició, si com defensa Comadira (2006), el Noucentisme comença el seu declivi a partir de 1918, aquest moment és precisament quan, en el camp de la música culta, comença a fer-se notar als Països Catalans i de manera clara l'arribada de les avantguardes europees post-wagnerianes (Cortès, 2009); avantguardes que trenquen amb l'imaginari estètic i simbòlic modernista. Ell mateix, Comadira, és dels pocs autors que en parla, d'això, i cita Eduard Toldrà, Frederic Mompou, Joan Llongueras, Joaquim Zamacois, Jaume Pahissa, Joan Lamote de Grignon, Joan Just i Francesc Civil com a «músics noucentistes» (Comadira, 2006, p. 55–57).

Cronologia del Noucentisme

Un dels problemes que tenim a l'hora de delimitar el fet musical del Noucentisme és la cronologia. Excepte Joan Fuster (1980), que el situa entre 1911 i 1931, la majoria d'autors consultats, com Joan Lluís Marfany, Josep Murgades, Joaquim Rabaseda, Enric Ucelay de Cal, Jordi Casassas o Jordi Marrugat coincideixen a cenyir el període de plenitud noucentista entre 1906 —any en què Eugeni d'Ors comença a publicar el seu «Glosari» a *La Veu de Catalunya*— i 1918 —després de la mort de Prat de la Riba— o 1923 —instauració de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Josep Murgades (1987, 2020) argumenta que això és així perquè, amb el seu suport a la dictadura primoriverista, la Lliga Regionalista i la burgesia catalana, patrocinadora del moviment —que per al mateix Murgades (1976) és més aviat una ideologia—, «hipoteca el seu interès de classe innovadora a canvi de l'aparell repressiu que li brinda el cop d'estat de Primo de Rivera, tot liquidant així aquest somni de progrés, de nacionalisme hegemònic i d'europèisme homologable d'aquella» (p. 394). Això suposa un canvi substancial en les relacions econòmiques del sistema cultural català, que sense la xarxa de seguretat del mecenatge institucional-burgès, es veu abocat a les dinàmiques del mercat (Marrugat, 2021).

Si bé, segons admet Murgades, després d'aquesta data naixeran nous projectes de pàtina noucentista, la renúncia de la burgesia catalana al «seu paper històric de classe» (Murgades, 1976, p. 39) i a un projecte de totalitat transformadora a tots els nivells —cultural, polític i institucional— pel seu pacte la Dictadura no permet que puguem parlar de Noucentisme com a tal (Murgades, 1987): «en cap cas [aquests projectes] no justifiquen el desvirtuament metodològic del concepte Noucentisme a còpia de prologar-ne la periodificació de manera innecessària» (p. 24). És a dir, i resumint: si, com assegura també Marfany (1974), el Noucentisme és «una operació projectada des del poder» (p. 64), i només des d'aquesta aliança entre cultura i poder es pot entendre, la renúncia a exercir aquest poder per part de la Lliga amb l'acceptació del règim dictatorial a canvi de seguretat i privilegis econòmics de classe, i la creació com a conseqüència d'això d'un mercat cultural català liberalitzat, finiquita el període (Marrugat, 2021).

També sota aquest punt de vista, el Noucentisme no podia existir a Mallorca, on mai es va produir un compromís per part de la burgesia mallorquina per modernitzar el país des d'una perspectiva de classe, malgrat els esforços d'un destacat sector intel·lectual (Pons, 2002). Això no obstant, aquest sector, que pivota al voltant del nucli principal de l'Escola Mallorquina, liderat per Miquel Ferrà (Lladó Rotger, 1998; Graña, 2007a; Comadran, 2020), representa l'únic intent seriós del noucentisme insular.

Narcís Comadira (2006), per la seva banda, és menys taxatiu, i al contrari que Murgades, defensa que a partir de 1924 —amb inicis a 1918— el Noucentisme entra en una fase de lenta però constant «dissolució» que s'allarga fins a 1936; una fase que Vinyet Panyella, sense alterar-ne els límits temporals, anomena de «continuïtat i liquidació» (1994) o «la continuïtat de l'oficialisme» (1996). En tots dos casos, Panyella reconeix que no es produeix una ruptura total que acabi completament amb el moviment, sinó que, al contrari, les transformacions d'ordre institucional, cultural, artístic i social a Catalunya en les dues primeres dècades del s. XX han estat tan profundes i tan engrescadores que, malgrat tot, mantenen la seva vigència fins a l'arribada del període republicà (Panyella, 1994):

La Dictadura desmantella la Mancomunitat i les seves institucions, però el pòsit del noucentisme és massa arrelat i consistent per esborrar-ne les tendències per decret. [...] La situació, a l'hora de la proclamació de la República (1931) és de la persistència institucional del noucentisme que es fa evident en la continuïtat de projectes i institucions per part de la Generalitat Republicana, a mans del nou partit, Esquerra Republicana de Catalunya, i el canvi d'orientació estètica general que es produeix a la Catalunya dels anys trenta. (p. 354)

Això és, amb menys paraules, el que resumeix Enric Ucelay da Cal (1982): «La tríade conceptual central "noucentista" —cultura, civilitat i disciplina— van ser suficientment influents perquè, com observa Domènec Guansé, el "noucentisme" continués com una locomotora sense conductor [...]» (p. 38). L'estació final d'aquesta locomotora és, per Ucelay, l'instauració de la Generalitat republicana i la necessitat d'ERC de recórrer al programa noucentista per desenvolupar una agenda de govern d'ampli suport popular i intel·lectual, que conjugui diferents sectors que altrament estarien enfrontats, el que ell en denomina el «noucentisme de masses» (Ucelay da Cal, 1982, p. 121–134).

Una perspectiva una mica diferent la dona Jordi Cassasas (2017), que divideix en sis les fases del moviment noucentista, i defineix com «la fase política» un llarg i cinquè període que, similar al que plantejava Fuster, va de 1919 a 1930: un moment en que un segon Noucentisme, liderat ara pels sectors intel·lectuals petitburgesos desenganyats del paper de la Lliga, es dota d'una nova eina

d'incidència política i institucional, Acció Catalana, que ràpidament passa a la clandestinitat sota la Dictadura:

El que permeté la pervivència d'aquesta política noucentista va ser, amb tot, la mateixa excepcionalitat política (el fet d'evitar el contrast electoral) i el caràcter resistent que van prendre el catalanisme i la cultura catalana davant l'agressió dictatorial. El noucentisme va perviure gràcies a ser reconegut encara com el pal de paller cultural que permetia la resistència catalana: l'acció editorial, el món de les publicacions de prestigi, els premis, el mateix Ateneu Barcelonès com a caixa de ressonància, l'acció cultural de mecenatge (amb Francesc Cambó i Rafael Patxot com els més destacats), el PEN Club català, etc., seran alguns dels espais del seu desenvolupament. (p. 82)

Joaquim Rabaseda (2006), en el seu estudi de cas de Jaume Pahissa com a músic noucentista, proposa una altra divisió, més simple —o en el fons, més complicada d'explicar, segons com es miri— entre «primer noucentisme» i «noucentisme madur», dividit per la mort d'Enric Prat de la Riba el 1917, fet que suposa un canvi de rumb de la Lliga Regionalista sota el nou lideratge de Francesc Cambó —i que culmina amb el suport al Dictador. Aquesta terminologia sembla manllevada de Francesc Fontbona (1994), que també distingeix entre una fase primerenca i una de madura, però dins un arc temporal molt més curt i d'acord amb els d'altres autors exposats: de 1906 a 1911, amb la mort d'Isidre Nonell com a fita simbòlica clau; i d'aquest 1911, amb la inauguració de VI Exposició Internacional d'Art de Barcelona, fins a la mort de Prat de la Riba i el final definitiu el 1918.

Tant Joan Fuster com Vinyet Panyella, Narcís Comadira, Jordi Casassas, Enric Ucelay o Joaquim Rabaseda, en el fons, llegeixen en clau legítimament noucentista —amb un major o menor grau de «puresa»— tots els projectes que, amb vida posterior a 1923, es movien dins els mateixos paràmetres ideològics d'abans, mentre que Murgades, Marfany i Marrugat accepten que tenen la mateixa imprompta, però que ja no se'n poden considerar —Fontbona no en diu res. Si ens limitam veure-ho des de la perspectiva de l'exercici del poder i la seva relació amb intel·lectuals com l'havia concebut Prat de la Riba amb la Mancomunitat (Marfany, 1974), és evident que no ho són; si, com fa Cassas, aquests projectes són una articulació concreta de forma política de resistència (quelcom semblant a un «contrapoder» intel·lectual i catalanista), aleshores sí.

Hi ha en aquest debat cronològic l'emergència i el protagonisme de dos actors socials essencials: la burgesia, impulsora del programa polític noucentista per a legimitar-se ideològicament, i un sector intel·lectual —que tenia les seves arrels en el Modernisme— que primer s'hi adhereix i després se n'emancipa per la traïció burgesa al compromís catalanista (Murgades, 2020a):

[...] la politització del catalanisme per obra de la mesocràcia noucentista esdevé insparable d'una intel·lectualitat orgànica entesa a la manera de Gramsci i, segons ha remarcat oportunament Casassas (1980: 71), dotada d'un poder de convocatòria aglutinant, interclassista, inimaginable fins llavors.

Aquest fet és el que explica aleshores la confluència, en el projecte noucentista, tant d'intel·lectuals de filiació dretana (Bofill i Mates, Rucabado, etc.) com esquerranosa (Fabra) o directament socialista (Campalans). (p. 392)

En definitiva, el pes del lideratge en el moviment noucentista (burgesia primer, intel·lectualitat després) i la gestió dels ressorts del poder/contrapoder sembla que marqui les diferents visions de la seva temporalització i delimitació.

Si establir una periodització del Noucentisme ja sembla complicat, la relació entre aquest moviment i el món musical català és, emminentment, encara més complexa, i per altra banda ben poc estudiada: així com des dels estudis literaris s'han tengut en compte les aportacions d'altres arts com

l'escultura (Clarà), la pintura i la il·lustració (Sunyer, Torres Garcia, Elias), l'arquitectura (Masó) o fins i tot el paisatgisme (Rubió i Tudurí), no s'ha prestat gaire atenció a la música, tot i la importància, sense anar més lluny, d'institucions i empreses com el Quartet Renaixement (1911), l'Institut Català de Rítmica i Plàstica (1912), l'Associació de Música *da Camera* (1913), l'Associació d'Amics de la Música (1915), l'Orquestra Pau Casals (1921) o la Cobla de Barcelona (1922), «fins al punt que» com senyala Joan Gay (2018) «s'havia qüestionat l'existència d'un noucentisme musical» (p. 26). Però la tesi del mateix autor, sobre l'Orquestra Simfònica de Girona (1929–1937) és, en aquest sentit, reveladora i brillant (Gay 2018):

Si en lloc de l'estètica musical parlem de l'impuls organitzador i institucionalitzador [com és el cas de les orquestres], potser caldria pensar en una represa conscient i dinàmica del que havia quedat interromput —o com a mínim força malmès— el 1923, fos en el camp de les organitzacions socials o bé en el dels estaments polítics (p. 415).

Gay aconsegueix demostrar de manera molt eficaç la vinculació noucentista de molta de l'activitat musical posterior a 1923, no tant a través d'unes figures rellevants concretes com d'organitzacions civils que reforcen i codifiquen socialment uns processos de socialització d'acord amb la visió burgesa de la Catalunya urbana i civilitzada; és el que ell anomena «orquestrisme» (Gay, 2018):

El que he descrit, doncs, com a orquestrisme va suposar la represa i adaptació a finals dels anys vint del projecte de normalització cultural del noucentisme, íntimament arrelat a la idea de la Catalunya-ciutat, un dels pilars fundacionals del moviment. [...] Des de la primera dècada del segle XX, l'ideal regeneracionista, burgès i catalanista que albirava pel seu futur un model organitzatiu nacional, modern i cosmopolita havia anat concretant en aquest tipus d'entitats els treballs per bastir una cultura estructurada institucionalment en una xarxa de ciutats. (p. 430)

Tot plegat, aquest procés, posarà les condicions culturals i materials pel floriment de tota una generació de músics que, com fa Narcís Comadira, podríem o es podrien considerar noucentistes, i que comencen a destacar a partir de 1920, és a dir: dins el moment noucentista plenament, postnoucentista —de liquidació o dissolució— o polític, segons la cronologia i l'autor que triem. En tot cas, a part del fet característic generacional de trobar-nos davant una fornada de compositors, crítics i intèrprets relativament joves en la que participa plenament Baltasar Samper (Calmell, 2005; Rabaseda, 2006), més enllà de l'analogia cronològica, la voluntat noucentista en la música l'hem de cercar en les actituds i valors ideacionals (mediterraneïtat, classicisme/tradicionalisme, cosmopolitisme/europeïsmes, intel·lectualisme, antirromanticisme, voluntat pedagògica i educadora), la seva persistència malgrat el canvi de circumstàncies polítiques, i la d'una idea determinada de la societat i del país com a comunitat nacional —política, per tant— en construcció, renovació o en pura resistència, a partir de la consciència i del paper històric de l'artista/intel·lectual en el lideratge d'aquest procés:

La nostra època és purament de laboratori i serà sacrificada. El futur geni se servirà de tot el nostre. Jo he nascut per ésser un músic exteriorista i sensitiu, com fill d'una època donada a crear nous materials. [...] Per a mi, una simple harmonització de motius folklòrics té una gran valor, però una obra que només s'inspira en cançons populars és, precisament, el que hem de combatre a casa nostra. No és així que farem una obra catalana precisament. L'obra catalana serà aquella que, digna de classificar-se entre la música universal, serà nascuda a la nostra terra o de la nostra terra²⁵.

Comparteixen, els músics d'aquesta fornada, la idea general del Noucentisme de *voler ser*: «una regla premeditada de voluntat», diu Marfany (1982, p. 39); per Comadira, «un "moviment de la voluntat"» (p. 26). La voluntat, més que una altra cosa.

²⁵ Mompou, F. (gener 1930). La meua música. *Hèlix*, 8, 7.

Aquesta lectura ens permet interpretar diferents creadors que, a partir de llenguatges estètics diferents, «compartien una mateixa fita de civilitzar el país, d'educar-lo, de substituir les maneres rurals per les maneres modernes i europees» (Rabaseda, 2006, p. 373). De Gerhard a Toldrà, Mompou o Samper, «tots ells van ser receptius a les palpitations del temps, van veure's reflectits en alguna de les cares d'aquest prisma polifacètic de la plena actualitat que començava a marcar la mateixa hora a Europa que a casa nostra» (Calmell, 2005, p. 103). El motor comú de tota aquesta generació és l'essència modernitzadora o «esperit de la Modernitat» (Cortès, 2009a, p. 478) que el Noucentisme havia sembrat a la societat catalana i que, com ens recordava Vinyet Panyella, no podia ser esborrada per decret.

Així, la idea de «modernitat» ens resulta al seu torn essencial per explicar la via artística que neix en el marc del Noucentisme i la seva comprensió dins el posterior context republicà. Mari Paz Balibrea (2007) l'observa, d'entrada, com una manera de concebre el temps, una «necesidad de novedad que tiene la concepción moderna del tiempo» (p. 68). Aquesta idea es complementa amb el que ella anomena «la modernidad como proyecto» (p. 68), amb una dimensió col·lectiva —la República com a projecte final comú—; i un altre que podríem denominar la «modernitat com a experiència», d'una dimensió més individual:

Se refiere éste a cómo individuos y colectivos entienden y experimentan sus propias condiciones de vida cuando éstas las han producido los procesos de acumulación de capital y cambios en las estructuras políticas, sociales y económicas que caracterizan la temporalidad moderna [...], de forma que distintos actores sociales pueden entender la modernidad de forma distinta e incluso contradictoria, y responder así ante ella. (p. 69)

A través d'aquesta triple formulació podem comprendre i observar millor la diversitat de projectes estètics que presentaven els músics del Noucentisme català, el «prisma polifacètic», com en diu Cèsar Calmell, ja que tots ells s'associaven o eren associats, de manera múltiple i fins i tot de vegades contradictòria, amb l'actualització dels temps i de la societat catalana, i el projecte últim i polític en comú que desemboca en la República, «esa utopía inscrita en el proyecto de la modernidad» (Balibrea 2007, p. 69).

2. 1. 2. La Musicologia catalana i l'exili musical dels Països Catalans

Tornant al relat historiogràfic, caldria esmentar l'esforç de Manuel Valls (*La música catalana contemporània*, 1960; i *Història de la música catalana*, 1968), amb l'ajut d'Oriol Martorell (*Conèixer Catalunya. El fet musical*, 1978), per establir una categorització històrica de la música culta catalana —on hi ha lloc per a Baltasar Samper—, i dotar-la d'una identitat nacional i narrativa pròpia a l'altura d'altres països europeus, sense passar per Espanya (Moreda, 2015a). Valls i Martorell anomenen «Generació de 1920» (1960) o «Generació de la primera postguerra» (1968, 1978) el grup que més o menys es correspon amb la vessant catalana de la «Generación del 27» de Casares: principalment, Toldrà, Mompou, Blancafort i Gerhard, i altres. En un primer moment, Valls (1960) exclou de la seva proposta tots els autors valencians o balears, ja que «les seves activitats estan enquadrades en altres zones de l'expressió musical peninsular» (p. 111): Samper, per exemple, «forma part de la vida espiritual balear» i per això en queda fora.

Els dos llibres posteriors de Valls i Martorell (1968 i 1978) esmenen aquest plantejament inicial, incloent-hi compositors de la resta dels Països Catalans, valencians i balears, mirant de reforçar així un discurs *nacional* pancatalà i una coherència estètica i ideològica unificada també *nacional*. Baltasar Samper és, curiosament, una de les figures que els crea més problemes a l'hora d'enquadrar-lo: per edat i trajectòria de joventut, Samper formaria part d'una «promoció d'enllaç»

amb Jaume Pahissa, Joan Manén o el valencià Eduard López Chávarri, entre d'altres, a cavall entre la «Generació de 1908» (Millet, Vives, Morera o Nicolau) i la de 1920; però també admeten que el músic mallorquí és «pràcticament integrat a la generació posterior» (1978, p. 88) que és la de 1920.

La proposta d'àmbit català de Manuel Valls i Oriol Martorell no va tenir continuïtat ni transcendència, ja que en paral·lel, Valls havia publicat el 1962 *La música espanyola después de Manuel de Falla*, on d'alguna forma, sintetitzava per al conjunt de la música culta espanyola el discurs teòric del crític republicà Adolfo Salazar d'abans de la guerra amb la narrativa franquista dels crítics musicals del règim, Federico Sopena i Enrique Franco (Suárez-Pajares, 2005). En el llibre, Valls establia i ampliava —i en certa manera, despolititzava (García Gallardo, 2009)— el concepte de «Generació de la República» pel conjunt de músics formats en el període de preguerra, independentment de la seva ideologia o vinculació. Xavier Montsalvatge, que potser va ser el crític musical català més influent des del final de la guerra fins a la dècada de 1990, i que no va mostrar mai gaire enterès a categoritzar l'escena compositiva anterior a la guerra civil, es va servir dels conceptes de Valls fins a l'aparició del de la «Generació del 27», ajudant sens dubte a consolidar la idea en la narrativa històrica musical catalana²⁶.

Molt més tard serà Xosé Aviñoa (1999) qui tornarà, seguint amb el paral·lelisme literari-musical, a la divisió entre «generació modernista» i «generació noucentista»; i considera el «Grup dels Vuit» o dels Compositors Independents de Catalunya com una «agrupació generacional» (Aviñoa, 1999, p. 234) que havia de fer de pont entre el Noucentisme i la generació estroncada o «perduda» per culpa de la guerra civil.

La discussió sobre la «Generació del 27» i les etapes de la música catalana contemporània la reprèn Marta Cureses (2002) en la seva història de la música de postguerra. Però ni Aviñoa ni Cureses, com tampoc Cortès (2009a), fan referència, en els seus treballs, a la vida artística i professional que varen tenir els músics catalans exiliats *després* de la guerra, amb l'única excepció, una vegada més, de Robert Gerhard. El compositor de Valls, en aquesta narrativa, hi és present pel seu impacte i mestratge en els compositors catalans de la postguerra, però es deixa de banda tota la seva carrera desenvolupada a Cambridge i les seves obres per la BBC²⁷.

Aquesta manera d'incloure Gerhard en els discursos historiogràfics de la música catalana és una manera de «fer lloc» a l'exili, a l'exiliat, desposseint-lo no obstant de la seva dimensió política, del seu «potencial crític», en paraules de David Kettler, tal com hem comentat més amunt (Balibrea, 2005):

The assumption here, it seems to me, is that once the under- or un-represented is made present in a benign political context, the exile person, the exile community will have come back home. The dream of a circular exiled time comes true in this way: the break in the continuum of time opened up by exile, a gap monstrously dilated in all those years of longing to go back, closes finally in a full circle when the presence of what was made absent realizes itself in the nation. As if time had not gone by, as if nothing had been irretrievably lost. Framed by the portrait of (self)-representation, assimilated within Spain, in the "sameness" of the nation-state, Republican exile is neutralized, and in that way co-opted. (p. 12).

²⁶ Montsalvatge, X. (27 maig 1986). La generación del 27 y Federico García Lorca, protagonistas del Festival de Música de Granada. *La Vanguardia*, p. 42.

²⁷ Tenim també el cas invers de músics exiliats durant el franquisme, com José Luis de Delás (1928–2018) a Colònia o Narcís Bonet (1933–2019) a París, exclosos del focus narratiu a partir del seu exili (Cf. Cortès, 2009b).

Seguint la mateixa idea, Moreda (2020) proposa redefinir l'estudi de l'exili musical espanyol a partir no només de les carreres individuals d'alguns compositors i les seves obres, sinó també d'allò que en podríem dir «repertori musical exílic» i la seva resignificació en el nou context: xarxes i àmbits de socialització, institucions i organitzacions d'acollida, etc. En definitiva, com aquests músics i les seves pràctiques socials ajudaren a conformar una «identitat espanyola» de l'exili que transcorria de manera diferent a la que es desenvolupava sota el franquisme —el que Balibrea (2005) anomena «modernitats alternatives residuals» (p. 8)²⁸.

Però centrant-nos concretament en l'exili musical català, aquestes «modernitats alternatives residuals», a diferència de l'àmbit de la literatura, han estat majoritàriament ignorades (Moreda, 2019). Per fer-ho, com hem exposat, els models analítics de la musicologia espanyola no ens serveixen del tot, ja que tendeixen a obviar l'especificitat catalana, i per altra banda, són fruit d'una procés de tutela sobre la memòria de la guerra i de l'exili per a legitimar els pactes de la Transició —una despolitització que en limita la comprensió.

La musicologia catalana, per la seva banda, no s'ha dotat de les eines que assumissin la naturalesa política de l'exili i de l'activitat social dels músics exiliats com una forma de resistència i pervivència dels seu projecte modernitzador anterior a la guerra. Simplement, com denuncia Montserrat Duch (2013) bona part de les experiències —culturals, socials— de l'exili català, talment com en el cas espanyol, s'han relegat a l'oblit «en aras de la reconciliación ante las proclamas de modernización y la no instrumentalización política del pasado» (p. 345); així és com també s'han ignorat o exclòs les formes i pràctiques que generava aquest exili fora dels límits territorials geogràfics catalans i espanyols (Balibrea, 2007). Tampoc s'ha elaborat de manera general una narrativa de la recepció que justificàs l'absència o pervivència de la figura d'aquests músics en l'escena cultural contemporània per la seva condició d'exiliats, amb la càrrega política que això òbviament suposa.

En canvi, els estudis literaris catalans sí que han desenvolupat un corpus extens d'obres i aproximacions a l'exili literari català que unifica sota un mateix model d'anàlisi la creació literària de la diàspora republicana catalana (Font i Gaitx, 2014). Maria Campillo (2011), per exemple, convida a «comprovar [...] les distintes formes d'escriure l'experiència» de l'exili (p. 9), mentre que Julià Guillamon (2008), parteix d'aquest punt per afirmar que és així com la literatura catalana «va assolir a l'exili la plena maduresa» (p. 17). Per la seva banda, Jordi Julià (2011), a qui citàvem al principi, observa que els poetes exiliats «mitjançant els usos propis de la lírica contemporània [...], forgen una nova manera d'exposar líricament l'absència i l'enyor, d'acord amb el to de la seva època» (p. 27).

Com Guillamon, Julià (2011) uneix en un mateix marc literari, dibuixat a partir de l'experiència personal —però també política—, l'obra d'aquests poetes: «els poetes catalans exiliats [...] són dels primers creadors occidentals que, empesos per les circumstàncies personals i històriques, produeixen una nova forma elegíaca, i una nova exposició de l'emotivitat, que encara es manté vigent i efectiva» (p. 27). Aquesta literatura exílica seria per tant el resultat final d'un projecte de modernitat republicana estroncat tràgicament i de manera abrupta (Julià, 2016): «L'exili implica una separació de la terra, però també del pensament i dels usos hegemònics del lloc envers el qual s'estableix l'allunyament, però en aquest cas les formes de pensament alternatives són compartides per un grup nombrós de ciutadans» (p. 45).

²⁸ Per exemple, concrecions d'aquesta línia de recerca són l'anàlisi que fa María Palacios (2017) de l'activitat creativa de Rodolfo Halffter a l'exili, o el ja citat de Samuel Llano (2011) sobre el ballet *Flamenco* de Robert Gerhard.

En el cas literari, aquest projecte serà, en paraules de Josep Carner, l'arrelament a la llengua «com a últim reducte per restituir la terra inaccessible» (Julià, 2016, p. 49). De fet, quan Carner, en el seu discurs als Jocs Florals de Mèxic de 1942, afirma que matenir la llengua catalana en aquelles circumstàncies, «en aquesta hora, ací també és Catalunya» (Julià, 2016, p. 49.), el que fa és ressituar-nos en el marc que de l'exili que, com bé diu Moreda (2015a), «challenges modern understandings of time and space (in particular, the space of the nation-state)» (p. 3). En aquest cas, Carner exposa una Catalunya —o per extensió els Països Catalans— fora dels seus límits temporals, territorials i polítics o administratius: una idea de Catalunya que representa i reviu l'alternativa modernitzadora —residual i derrotada— a la modernitat que en paral·lel es desenvolupa a l'Espanya (i la Catalunya) franquista; l'escriptor Rafael Tasis, de camí cap al seu exili a París, ho explicava diàfanament d'aquesta manera (2012 [1939]): «Entre aquesta gent, sortits en llur majoria dels camps, veïeu tots els estaments i totes les ideologies. Són, d'una manera genèrica, amb tot l'honor i tota la responsabilitat d'aquesta representació, els catalans. Són Catalunya» (p. 47).

Així, la poesia catalana de l'exili mantén i valida un tipus literari que esdevindrà de referència pels poetes de la segona meitat del segle, nascuts i formats en la postguerra i el franquisme (Julià, 2016):

els poetes catalans exiliats van aprofitar immediatament després de la Guerra Civil espanyola per formular la seva experiència del desastre i del desterrament [...], mitjançant unes fórmules líriques que proporcionaran un model per als poetes posteriors. (p. 57)

Seguint doncs el paral·lelisme esbossat diverses vegades aquí, a partir del marc de coneixement dels estudis literaris volem provar de construir, amb Baltasar Samper com un cas paradigmàtic, un model analític propi dels músics catalans exiliats, contemplats amb el prisma del mateix fenomen, l'exili. Un exili entès des de la seva realitat política i de resistència o pervivència d'un projecte musical o artístic de modernitat catalana, i no només, com hem ressenyat al principi, des de l'experiència de la nostàlgia i del desarrelament o *transterrament*.

I és que sota una lectura única com la que hem exposat, els músics catalans també poden ser transterrats (Pareyón, 2007) —fins i tot aquells que no són pròpiament exiliats, com el cas d'Eduard Grau (González Barroso, 2018). Però com ja hem assenyalat, l'exili català necessita una observació particular; l'experiència dels catalans a Mèxic era diferent de la dels republicans espanyols, ja que «no tenían la misma relación con la cultura española en el Nuevo Mundo, estaban libres de la ilusión de una identidad continua proyectada a través del océano» (Balibrea, 2017, p. 96). La percepció dels catalans del seu nou entorn i de l'experiència exílica és, en aquest sentit, fins i tot més dura i d'una major desposseïció que la de la resta d'exiliats, en paraules del poeta Manuel Durán (Julià, 2016):

El destierro de los otros exiliados estaba suavizado en parte por hablar la misma lengua que los mexicanos, pero los poetas catalanes estaban exiliados varias veces; como poetas por haber abandonado su patria y por escribir en una lengua que no era la del país que los había acogido (p. 48).

Per tant, el concepte hispànic o panhispànic del «transterrament» ens sembla també poc útil per descodificar la vivència dels músics exiliats catalans²⁹.

²⁹ Tot i això, sí que és cert que Baltasar Samper, en la seva faceta de musicòleg, va trobar les condicions òptimes per replicar, i en certa manera, assumir un compromís intel·lectual amb Mèxic que no mostra en cap altra de les seves activitats ni vivències l'exili (Corbera, 2021b).

En definitiva, veim com l'exili musical català del 39 necessita ser explicat des de la seva pròpia singularitat i especificitat, partint d'una concepció en essència política del fet. Els models analítics de Mari Paz Balibera i Eva Moreda, aquest en l'àrea concreta de l'exili musical espanyol, ens semblen especialment interessants, i seguint la idea d'aquesta darrera investigadora, ens pot servir el corpus metodològic dels estudis de la literatura catalana de l'exili com a referència. Però és a partir d'aquest plantejament general que el cas particular de Baltasar Samper, com un dels músics més rellevants de la seva generació i un dels exiliats musicals més destacats, se'ns apareix com un exemple paradigmàtic útil per desenvolupar de manera pràctica i consistent aquest nou enfocament per a l'anàlisi i l'estudi de la música catalana en l'exili del 39.

3. Baltasar Samper a través de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

«Quan li expliquem que hem fet el viatge des de Barcelona exclusivament per cercar aquelles cançons, fa uns ulls com unes taronges i exclama:
— De Barcelona... Oh! [...]»
(Baltasar Samper, 1924)

L'historiador Josep Massot és, sens dubte, qui més ha escrit sobre Baltasar Samper (de Persia, 2012; Pizà i Vicens, dins Samper, 2019). A més de ser l'editor de tots els *Materials* de l'OCPC (Massot, 1993a i 2003), en diferents llibres i articles sobre l'exili, la guerra civil o la cultura catalana de la primera meitat del segle XX ha tractat la figura de Baltasar Samper. A cada un dels escrits, Massot n'ha anat ampliant la informació, fins al punt de tenir, entre totes les publicacions, una biografia prou completa dels anys i els treballs de Samper a l'Obra del Cançoner i les missions, així com algunes pinzellades generals dels seus dos anys d'exili a França, a París i Tolosa de Llenguadoc. No obstant això, la repetició —amb petites addicions— d'alguns texts, la reiteració dels temes i la seva dispersió en diferents publicacions fa que no sigui senzill seguir el fil narratiu i global del conjunt de tots els treballs.

Un dels primerencs exemples d'aquest interès el trobam en l'article «Aportació a l'estudi del romancer balear» (*Estudis Romànics*, 1964), on Massot descriu extensament el projecte de l'OCPC i els treballs de Samper per Mallorca i Menorca; l'historiador aleshores només coneixia per les referències de la *Revista Musical Catalana* els treballs de l'Obra del Cançoner —Patxot ja se n'havia enduit els fons a Suïssa—, i citava els tres volums de *Materials* que s'editaren abans de la guerra. L'article, escrit el 1961 —Samper encara no havia mort, i seguia treballant a Mèxic—, no parla del músic com a personatge artístic o polític, sinó que es limita a comentar alguns resultats de les seves missions per Mallorca.

A *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra: 1930–1950* (1978, p. 124), és on per primera vegada Massot publicà una nota biogràfica molt curta —de només un paràgraf— de Samper, amb algunes informacions que posteriorment foren corregides. Però és a partir de finals dels anys 80 i principis dels 90 del segle passat, coincidint amb l'arribada de tot l'arxiu de l'Obra del Cançoner a la biblioteca del monestir de Montserrat (Massot, 2003), que la imatge borrosa i escadussera que es tenia fins aleshores de Baltasar Samper comença a aclarir-se.

A partir de la reelaboració d'una comunicació breu publicada l'any 1991, a les actes d'una trobada sobre cançó tradicional que s'havia celebrat a Reus l'any anterior³⁰, és al llibre *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme: col·laboració, oposició, exili* (1992, p. 211–238) on Massot ens presenta per primera vegada en certa profunditat i extensió la figura de Baltasar Samper com a músic, però sobretot en relació a la feina recol·lectora de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. «Baltasar Samper», començava l'historiador en aquest escrit (Massot, 1992), «és encara avui una figura ben poc coneguda. El seu exili a Mèxic al final de la guerra civil el va condemnar a un ostracisme forçós i el seu record s'ha anat esborrant a mesura que han anat desapareixent els qui el varen tractar a Mallorca, Barcelona o Mèxic»; i afegeix:

³⁰ Massot i Muntaner, J. (1991a). Baltasar Samper i l'obra del Cançoner popular de Catalunya. En *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional: Reus, setembre de 1990* (p. 23–27). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Així i tot, han anat apereixent estudiosos de les noves generacions que valoren cada vegada més la seva obra. Si la seva mort —el febrer de 1966— va passar pràcticament desaparebuda entre nosaltres [...], el centenari del seu naixement (1888–1988), en una conjuntura políticament molt més favorable ha permès d'anar-lo redescobrint i d'exaltar-lo com «un dels membres més destacats de la Generació del 27 de l'àrea catalana». Tant el musicòleg Joan Company com el pianista Joan Moll han anat resseguint la seva producció musical, en bona part inèdita i amagada als arxius familiars o fins i tot conservada gelosament a l'estranger després de la desfeta de 1939 [...]. (p. 211–212)

Massot es refereix aquí a les recerques dutes a terme per Joan Moll i a l'article de Joan Company «El centenari de Baltasar Samper: 50 anys de música, 50 anys de silenci?» publicat al núm. 50 de la *Revista Musical Catalana* (1988). Aquest article, escrit en ocasió del centenari³¹ del naixement de Samper (el 3 de maig de 1888), és sobretot una reivindicació de la seva faceta com a compositor, una breu nota biogràfica i el primer inventari publicat d'obres seves —les que es coneixien en aquell moment³². Bona part de la informació de Company és extreta del text d'Emilio Casares «Baltasar Samper, entre el nacionalismo y el impresionismo» (1986c), que curiosament Massot no cita —tot i ser el primer treball d'aproximació biogràfica al personatge però també de comentari estètic de la vida compositiva del mestre publicat després de la seva mort:

Es lamentable y casi dramático, al intentar investigar la personalidad de este compositor, descubrir que las referencias bibliográficas sobre él son nulas. Uno se convierte con este artículo, a los casi cien años del nacimiento de un autor tan significativo dentro de la creación musical del área catalana, en su primer investigador. (p. 139)

L'article de Casares és, en efecte, la primera publicació realment extensa sobre Samper publicada després de la seva mort, on l'autor explica alguns detalls de la seva vida artística, com les estrenes d'obres seves o l'homenatge que li reté l'Associació de Música de Càmera barcelonina el 4 d'abril de 1932, amb un parlament de Lluís Millet (que Casares reproduïx íntegrament) i les adhesions d'Òscar Esplà, Pérez Casas o Manuel de Falla.

Casares, però, va més enllà, i en aquest text s'estén en la contextualització estètica i històrica de l'obra de Samper. En un intent mínim d'anàlisi que mira d'establir les referències compositives del músic mallorquí —malgrat admetre la dificultat, en aquells moments de fer «un estudio de la obra de Samper, muy dispersa y sin editar» (1986c, p.142):

En esta canción [*Cançó de la sirena*] como en gran parte de las obras de Samper del género no existen las referencias folklóricas. El concepto estético presente en ella es claro, un romanticismo final, donde la influencia de Wagner es detectable en el fuerte cromatismo y cierta lujuria de modulaciones, en el que también, lo son referencias impresionistas en el acompañamiento, por ejemplo, el empleo de acordes paralelos para crear ciertos climas descriptivos; e igualmente los elementos chopinianos (no nos olvidemos de la importancia de este músico en la isla), en el acompañamiento. (p. 142-143)

³¹ El centenari del naixement de Samper va incentivar alguns articles més que reclamaven més atenció a la figura del músic oblidat, com el de la musicòloga Montserrat Albet, «Evocació de Baltasar Samper» a *Serra d'Or* (1988, 62–63), o els de Josep-Lluís Carod-Rovira (1988) i Jaume Vidal Alcover (1988) al diari *Avui*.

³² Aquest article va tenir una repercussió encara més extraordinària. Joan Moll (1997) explica que la revista va arribar a les mans de Josep Valls i Royo (1904–1999), compositor i violoncel·lista català uns anys més jove que la generació de Samper, que vivia exiliat a Le Havre des de 1939. Durant els anys posteriors a la II Guerra Mundial, Valls i Samper, que no s'arribaren a conèixer mai en persona, mantingueren una relació epistolar prou llarga com per establir cert grau de familiaritat (Moll, 2000; Corbera, 2018), fins al punt que Samper li envià a Valls unes quantes partitures. Quan Josep Valls, el 1988, va llegir l'article de Company, s'hi va posar en contacte per explicar-li la història i la voluntat d'enviar-li les partitures i les cartes originals, que el mateix Moll va anar a cercar a França. Gràcies a això, de cop, molta d'informació i documentació inèdita de Samper va arribar a Mallorca.

Pel que fa al context històric, Casares estableix a través d'aquest article que Samper és «uno de los miembros destacados de la Generación del 27, del área catalana» (1986c, p. 139), caracteritzat en el seu cas per un nacionalisme «de una factura clarament impresionista» (1986c, p. 143):

Es claro que Samper es una de las más claras demostraciones de esta fuerza cultural regional y que además salva en gran medida, lo que hay de negativo en este movimiento y es el prescindir de unas miras universales, precisamente en el momento en que la música española, como en el siglo XVI, busca su universalismo. Samper hace posible partiendo de la región, de Mallorca, una música que tiende siempre a valores absolutos. (p. 146)

Emilio Casares tornarà escriure una biografia de Samper pel *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002b), on reitera el músic com un dels membres «más destacados de la Generación del 27» (p. 638). L'autor es proposa, en aquest article, fer una «definición estética y de pensamiento» (p. 638) de Samper, aprofundint doncs en l'intent d'anàlisi estètica exposat en la publicació de 1986, que com ja havia dit, situa clarament en els paràmetres d'un nacionalisme musical de tall impresionista, i sobretot, influït per l'obra de Maurice Ravel (de qui Samper, com veurem, en fou un gran admirador). L'article es clou amb un comentari de les seves obres —algunes més de les que es coneixen el 1986—, i un inventari del repertori conegut, amb alguns errors³³.

Tanmateix, segur que Casares coneixia, en el moment d'escriure l'entrada al *Diccionario*, una altra biografia de Samper: la de Parets *et al.* (1992), de caire més general, i que aporta alguns detalls personals, com la seva data de naixement, la de defunció³⁴, el nom de la seva primera dona i la data del seu matrimoni, i la novetat d'un inventari encara més llarg d'obres respecte a l'article inicial de Joan Company.

Tornant al text de Josep Massot (1992), aquest també fa referència als treballs del pianista mallorquí Joan Moll, el qual ha dedicat bona part de la seva vida a recuperar música pianística d'autors mallorquins i a incorporar-la al seu repertori de concert, i Baltasar Samper ha estat sempre una de les seves prioritats. Ell mateix (Moll, 1997) explica com de mica en mica va anar recuperant música i documentació de Samper que estava dispersa. Això el va dur a contactar i establir amistat amb la seva filla Roser Samper i Cortada, l'única de la família catalana amb qui, sembla, el músic mantenia una relació fluïda³⁵ des de Mèxic, i a través de la qual Moll va poder obtenir material musical i informació de primera mà que fins aleshores era desconeguda, i interpretar-lo. Tota aquesta recerca de Joan Moll va fer possible que ja l'any 1986 el Consell de Mallorca otorgàs la Medalla d'Honor i Gratitude a Samper, juntament amb altres cinc músics insignes mallorquins: Bartomeu Calatayud (1882–1973), Jaume Mas Porcel (1909–1993), Joan Ma. Thomàs (1896–1966), Antoni Torrandell (1881–1963) i Antoni Martorell (1913–2002).

³³ Aquests i altres errors o confusions entre els autors, des de 1986 (any de la primera publicació d'un inventari d'obres de Samper) fins a 2003 (any del darrer inventari), els comentam àmpliament a Corbera (2018).

³⁴ Data que, com ja hem esmenat a la nota 1, era incorrecta, i que Casares (2002b) no obstant això dona per bona. L'autor també cita malament la data del naixement aportada per Parets: 3 d'abril de 1888 en lloc de la correcta 3 de maig de 1888. I encara cal esmentar l'error en la cita del nom del germà de Baltasar Samper, l'organista i prevere Julià Samper, a qui Casares anomena, incomprensiblement, Bautista.

³⁵ Massot (1992), per exemple, parla d'una «patètica carta» de Baltasar Samper a la seva filla, en data del 20 de desembre de 1964, on es lamentava de la seva situació laboral a Mèxic: «L'any 1962 va ser un dels més difícils de tots els que he passat aquí [...] d'aleshores ençà, la meva situació ha anat empitjorant» (p. 236, n. 45). Sembla que el sou i les condicions a l'INBA ja no eren bones, i Samper havia de tirar d'altres ingressos fora del seu lloc de feina. Una altra mostra d'aquesta relació amb la filla al llarg dels anys d'exili és l'esborrany d'una carta de Lluís Millet (fill) a Baltasar Samper: «Distingit amic i estimat mestre: la vostra filla Roser em portà a l'Orfeó, fa un parell de mesos, amb gran joia meva, la partitura original del vostre *Càntic Espiritual* per a chor [sic.] i orquestra que segons veig ha estat donat ja fa uns anys a Toulouse, i també una harmonització d'una cançó llenguadociana *Pitchou Omé* per a chor [sic.] mixte [...]». Samper, B. (12 setembre 1954). [Carta a Lluís Millet]. CEDOC, fons Lluís Millet, top.: C10.04.03.24.

3. 1. L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Dèiem al principi que és la faceta musicològica de Samper, els seus treballs per l'OCPC, la que ha estat més divulgada i estudiada. En efecte, això fou possible gràcies al retorn dels materials de l'Obra del Cançoner a Catalunya, després d'unes llarguïssimes gestions, l'any 1991 (Massot, 2003):

L'any 1991 es va produir un esdeveniment d'una importància extraordinària per al món cultural català, que resolva d'una manera àmpliament positiva un dels misteris més grans de la postguerra, que havia neguitjat els nostres erudits —sobretot els folkloristes i els musicòlegs— i que havia donat lloc a tota mena d'especulacions. Tot el fons de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, una iniciativa del mecenes Rafael Patxot i Jubert, encetada el 1921 sota el paraigua de l'Orfeó Català i continuada amb eficàcia fins al 1936, fou cedit sense condicions a l'Abadia de Montserrat pels descendents del senyor Patxot, residents a Suïssa, i hi arribà en part des de Barcelona i en part des de Suïssa, el 1991 mateix. I encara el 1993 n'hi arribà un nou complement des de Suïssa. (p. 549)

Amb el retorn dels materials de l'OCPC, el 1994 veu la llum el que és potser el treball més profund —sens dubte el més específic— sobre la feina musicològica de Baltasar Samper: *Estudis sobre la cançó popular*, una recopilació d'articles del músic sobre la seva aproximació científica a la cançó popular catalana i els resultats dels seus treballs i recerques per l'Obra del Cançoner, publicats entre els anys 1929 i 1949 en diverses publicacions catalanes i mexicanes. Massot va escriure una interessantíssima introducció on s'explica de manera molt detallada la feina de Samper a les oficines de l'Obra del Cançoner, la història de les missions, i l'interès concret que tenia per les cançons de treball de Mallorca (Massot, 2003):

Una altra aportació a la història de l'Obra del Cançoner ha estat la recopilació dels *Estudis sobre la cançó popular* d'un dels seus col·laboradors més eminents, el músic mallorquí Baltasar Samper (Palma/Barcelona, 1994; «Biblioteca Marian Aguiló», 18), que aplega sis treballs ja publicats, però molt poc coneguts o inaccessibles del tot, sobre els materials folklòrics d'Antoni Noguera, sobre les cançons de treballs agrícoles a Mallorca, sobre el Cançoner de les Illes Balears i sobre les recerques dutes a terme a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (dos articles publicats a l'exili, d'un interès extraordinari), i n'hi afegeix un setè, inèdit, sobre els cants de treball a Mallorca. En la introducció vaig procurar de resumir la biografia de Samper dins el context de la seva important aportació a l'Obra del Cançoner, facilitada per algunes cartes referents a les seves «missions» a Mallorca que he tingut la sort de recuperar i per algun dels escassos documents de l'Oficina del Cançoner que ens han arribat a les mans. (p. 554-555).

L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya fou una empresa promoguda per l'empresari i mecenes catalanista Rafael Patxot i Jubert (1872–1964), impulsor de diverses iniciatives científiques i culturals a Catalunya fins a l'esclat de la Guerra Civil, entre les quals l'OCPC (1921), amb la col·laboració de l'Orfeó Català. De manera molt ambiciosa, l'Obra del Cançoner pretenia, en paraules del mateix Patxot «fer un corpus musical de totes les cançons populars nostres: les que ja són publicades; les moltes que hi ha recollides, emperò romanen inèdites; les que encara ignorem, per mor de que vaguen esquerpes per les nostres contrades, on caldrà sobtar-les» (Massot, 2013, p. 419). El mateix Samper detalla encara més els ambiciosos objectius de l'OCPC:

La institución, además de recoger las colecciones particulares que le fueron ofrecidas, emprendió por su cuenta la búsqueda directa en todas las tierras de lengua catalana a fin de que al terminarse la exploración se pudiesen dar por agotadas las posibilidades de adquisición de materiales. Con esta

finalidad fueron enviadas a todas las comarcas de nuestra tierra misiones de investigación formadas por dos personas competentes y debidamente preparadas para esta labor³⁶.

Aquests missioners havien de ser un músic i un literat (Samper, 1994): un recollia la lletra i l'altre, la música³⁷. Les missions es duïen a terme amb unes indicacions molt precises sobre què recollir i com, tenint esment també els contextos socials d'on es recollia el material: «deben ser anotadas todas las circunstancias mencionadas, que son norma de los actos de la vida del pueblo, la batuta que guía las actividades sujetas a ritmo y las causas que influyen y condicionan la emoción estética popular» (Samper, 1949, p. 220)³⁸.

Malgrat aquestes indicacions, sovint els missioners de l'Obra del Cançoner seguien treballant sota un paradigma eminentment essencialista, com per altra banda era habitual en aquella època arreu d'Europa (Bártok, 1979; Meyers, 1993) cercant «l'ànima del poble català» i la seva suposada puresa expressada a través de la cançó popular. Com apunta Jaume Ayats (2009), en les missions de l'OCPC «hi continuaven predominant les posicions idealistes i tardoromàntiques, amb referències constants a l'ànima popular, l'espiritualitat catalana i als "valors racials del nostre poble", a l'amor que senten per "la cançó" i als valors artístics i patriòtics que contindria»:

Les memòries de les missions mostren que gairebé tots els investigadors continuaven tenint una concepció de «la cançó popular» altament idealitzada, i que això els feia desestimar les cançons que consideraven de temàtica vulgar, eròtiques, de gresca o d'argument «modern». Així doncs, la imatge que oferien del que cantava la gent era molt i molt condicionada pels interessos i les valoracions dels col·lectors, [...] percebuts com senyors de ciutat, o sovint capellans. (p. 344)

La llista d'aquests missioners, normalment senyors de ciutat o sovint capellans, del període que va de 1922 a 1936, és prou llarga (Ayats, 2009). Però cal esmentar especialment el paper de les recol·lectores, en una època que aquesta era una feina bàsicament d'homes (Oriol, 2015); sobretot, destaquen les missions pels Pirineus liderades per Palmira Jaquetti Isant (1896–1963) a partir de 1925, amb el seu marit Enric d'Aoust (anys 1927, 28 i 39), i amb les bibliotecàries Maria Carbó (1925, 26 i 31) i Mercè Porta (1933 i 34), i fins i tot sola, l'any 1940. Al capdavant d'aquestes missions, Jaquetti va recollir més de 10.000 melodies (Oriol, 2015), i juntament amb Joan Tomàs i Baltasar Samper, fou una de les col·laboradores més destacades i més eficients. L'altra missionera

³⁶ Extreim aquest fragment d'un text que sembla una versió en castellà, una mica més curta, de l'article publicat als n.ºs 19 i 20 d'*El Poble català* de Mèxic, juliol i agost de 1943, amb el títol «El folklore català i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», i reproduït íntegrament per Massot (Samper, 1994, p. 47–54). Excepte per l'omissió d'alguns paràgrafs, els dos escrits són, paraula per paraula, pràcticament idèntics. En el text en castellà, Samper és presentat com a membre de la «Junta de Música del Consejo de Cultura de la Generalidad de Cataluña». ANC, fons Josep Maria Murià i Romani, sig. ANC1-1162-T-109.

³⁷ Aquestes recomanacions coincideixen amb les en els mateixos anys (1935–36) feia Béla Bártok (1979, p. 45–46) sobre la recol·lecció de música popular hongaresa.

³⁸ Article reproduït a Samper, B. (1994), p. 86–110.

és Dolors Porta Bauzà³⁹, l'alumna i futura segona esposa de Samper, que els anys 1934 i 35 dugué a terme dues missions pels nuclis rurals del voltant de Palma (Massot, 2007)⁴⁰.

Així, l'estiu de 1936, segons Samper (1994, p. 54) l'Obra del Cançoner custodiava més de 50.000 documents i més de 36.000 fitxes copiades⁴¹, entre tot el material recollit a través de les missions, els concursos de 1922 i 1924⁴² i el material recuperat de col·leccions privades, entre d'altres, els d'Antoni Noguera, Marian Aguiló —uns 13.000 texts— i de l'historiador i erudit felanitxer Cosme Bauzà —uns altres 4.000— (Samper, 1994, p. 53). Els treballs es veieren interromputs, lògicament, per l'inici de la guerra i la revolució; i doblement perseguit, per burgès pels anarquistes i per catalanista pels franquistes, Rafael Patxot s'exilià a Ginebra. Tal com explica Josep Massot (1993a), A Barcelona hi quedà, però, tota la documentació de l'OCPC, custodiada per Francesc Pujol i els representants designats per Patxot. En morir Pujol, el 1945, els dirigents de l'Orfeó Català —Lluís Millet i Joaquim Renart— no saberen arribar a un acord amb Patxot, que des de Suïssa promogué un plet, a través de l'advocat Francesc Maspons, per recuperar el control de l'arxiu de l'Obra del Cançoner. Gràcies a això, cap als anys 50 s'endugué la major part del material a Suïssa, mentre que l'altra part quedà amagada a Barcelona. Abans de morir, el 1964, deixà unes instruccions molt clares perquè la documentació no tornàs a Catalunya fins que Franco fos mort i la situació del país, normalitzada i democràtica: no va ser definitivament fins l'any 1993 que tot l'arxiu de l'Obra del Cançoner va tornar a ser reunit a l'abadia Montserrat, després d'unes llarguïssimes gestions amb els hereus de Patxot (Massot, 2003), i gràcies a això, ha estat publicat en vint volums de *Materials* (1993–2014), recuperant el fil dels tres volums editats entre els anys 1926 i 1929, sota la direcció editorial de l'historiador Josep Massot i Muntaner.

Sens dubte, l'Obra del Cançoner va ser el projecte més ambiciós, tant per la seva envergadura com per les seves pretensions metodològiques, en la recopilació i estudi de la música popular catalana. Tot i la mirada essencialista de la majoria de missioners i de la mateixa empresa, no es pot negar l'abast i la importància dels treballs, la recollida ingent de melodies, texts, descripcions, imatges i alguns enregistraments fonogràfics —la majoria fets per Baltasar Samper (Ayats, 2009)— que ens donen en el seu conjunt un retrat panoràmic i prou complet, valuósíssim, de les pràctiques i els contextos musicals dels Països Catalans del primer terç del s. XX: just l'instant final abans que el procés de «modernització» accelerada i la implantació del capitalisme fabril de tall fordista o taylorista, sobretot a partir de la dècada de 1950, acabàs adefinitivament amb els models

³⁹ De vegades podem llegir certa confusió, o bé de persona (Roma, 2005) o bé de l'existència d'una relació de parentiu (Ayats, 2009) entre Dolors Porta i Bauzà i Mercè Porta i Pino, bibliotecària de l'Institut per la Cultura de la Dona (Massot, 2020), i que no tenien cap relació familiar.

⁴⁰ Carme Oriol (2015) encara destaca l'aportació interessant d'una altra dona, Sara Llorens (1881–1954), que havia estat alumna del folklorista Rossend Serra i Pagès a l'Escola d'Institutrius i altres Carreres per a la Dona de la Societat Econòmica Barcelonasa d'Amics del País. Tot seguint el model positivista i comparativista defensat pel seu mestre (Ayats, 2001), el 1931 Llorens publicà el *Cançoner de Pineda*, del qual en féu entrega de l'original a l'Obra del Cançoner «l'11 de febrer de 1933» (Massot, 1994, p. 486) així com d'un recull de *Llegendes alacantines* recopilades per ella, fins fa poc inèdit, i que també es trobava als arxius de l'OCPC (Oriol, 2005); finalment l'any 2016 un estudi de Joan Borja publicat per la Universitat d'Alacant, *Les Llegendes secretes de Sara Llorens: «Llegendes alacantines»*, el va donar a conèixer.

⁴¹ Ell mateix reconeix que potser «aquesta darrera xifra no sigui rigorosament exacta, puix que hem de citar de memòria, però és almenys molt aproximada» (Samper, 1994, p. 54). Al text publicat a l'*Anuario de la Sociedad Folkórica de México* diu que són 35.000 (Samper, 1945).

⁴² L'OCPC va convocar dos concursos de reculls de cançons els anys 1922 i 1924, que en total reuniren 54 treballs, alguns de gent tan destacada com Joan Amades, Palmira Jaquetti, Just Sansalvador, Mn. Joan Sala o Mn. Lluís Romeu (Ayats, 2005a, p. 133).

convencionals i de sociabilitat de la societat precapitalista que havien perdurat encara fins aleshores (Ayats, 2008; Corbera i Febrer, 2019).

Baltasar Samper havia estudiat composició i harmonia amb Felip Pedrell, «iniciándole también en los estudios de Musicología y Folklore»⁴³, i aleshores ja treballava de crític musical al diari barceloní *La Publicitat*. Entre 1924 i 1932 recorregué els pobles de totes les Illes Balears al capdavant de les diferents missions; fou, a més, l'especialista que més temps va treballar a l'Obra (Ayats, 2009), i un dels missioners, juntament amb Palmira Jaquetti, que recollí més material.

El seu treball a l'Obra del Cançoner començà el 14 de febrer de 1924 (Massot, dins Samper, 1994, p. 7), i ho féu ininterrompudament fins a l'esclat de la guerra, com a secretari de l'empresa i responsable de les missions de les Illes Balears. L'interès per la cançó popular li venia d'abans i tot de començar a l'Obra del Cançoner, si feim cas a Miquel Ferrà en una lletra del 18 de maig de 1923 a l'escriptora Maria Antònia Salvà —tots dos mallorquins i tots dos amics de Samper (Gayà, 1998):

Som estat també dos dies al Pirineu, a Castellà de n'Huch, niu del Compte Arnau, a cercar-ne de cançons amb En Baltasar Samper. Hi hem trobat una variat de *A la ciutat de Nàpols*. Hem trobat un vertader agre. Ja t'imagines l'encant que té descobrir aquestes riqueses per allà dalt. Castellà d'En Huc és un poble que correspon al seu nom, feréstech i encinglerat entre espadats. Fa pensar amb la *Ciurana* d'en Carner (Ll. de Sonets). A un quart del poble hi ha les fons del Llobregat, que brollen d'uns penyals en cascates d'una abundància fantàstica. (p. 103)

Samper estava destinat en aquell moment «d'ambulant de Correus per la línia de l'Alt Llobregat, de Barcelona a La Pobla de Lillet», segons una nota signada per ell mateix (Massot, 1994, p. 485)⁴⁴: hi recolliren un total de 27 cançons que varen acabar donant als arxius de l'Obra del Cançoner al cap d'uns anys (Massot, 2000a). Una d'aquestes cançons, *Del monestir a la Pobla*, Samper la va harmonitzar i publicar l'abril de 1933 al núm. 50 de la revista *Catalunya Ràdio* de la Ràdio Associació de Catalunya (Corbera, 2018)⁴⁵.

Pocs dies abans de marxar en la primera missió, l'1 d'agost de 1924, Samper i Ferrà signaren l'*Ordinació de Missions del «Cançoner Popular de Catalunya»* (Massot, dins Samper, 1994), les instruccions que havien de guiar la feina dels missioners de l'OCPC. Aquestes normes incloïen, entre d'altres consideracions, la necessitat de fer una «impressió fonogràfica de la cançó» i «fotografia dels cantaires», la recomanació d'escriure un diari de camp que quedaria als arxius de l'Obra («una mena de crònica on esplaiïn amb tota senzillesa les llurs impresions personals o emotives durant la missió»); i així mateix, en les instruccions s'assumien les despeses de viatge i dietes dels missioners (Massot, dins Samper, 1994, p. 13–14). Anys més tard, el 1946, ja a Mèxic i com a responsable de la Subsecció de Folklore de la Secció de Investigaciones Musicales del Departamento de Música de Secretaría de Educación Pública (la primera feina com a etnomusicòleg al país americà, juts abans que aquest departament s'integràs a l'INBA), Samper tornaria a firmar, aquesta vegada juntament amb el compositor mexicà Blas Galindo —cap del Departament d'Investigació— unes altres instruccions pels missioners de les expedicions que la SEP estava organitzant, més extenses i actualitzades amb la tecnologia de l'època, però basades amb les que havia escrit amb Miquel Ferrà aquell llunyà 1924:

⁴³ Extret d'una biografia en castellà sense signar de Baltasar Samper, mecanografiada en dos fulls, que es troba al fons Josep Carner de la BC, capsa 15/3, Ms. 4852/3.

⁴⁴ Aquest lloc de feina no consta al full de serveis de Correus; no obstant, sí que es consigna una Comissió al monestir de Montserrat de l'1 al 15 de 1923. Vegeu l'apartat «4. 3. 2. El Cos Tècnic de Correus».

⁴⁵ Samper, B. (15 abril 1933). *Del monestir a la Pobla*. *Catalunya Ràdio*, 50, 7

Los Misioneros estarán provistos de un equipo de grabación fonográfica para registrar los documentos de difícil ejecución, como también todo documento que se suponga pueda proceder de la época anterior a la colonización. Serán provistos también de una cámara cinematográfica para poder obtener películas de las danzas, y de una cámara fotográfica ordinaria, con el material accesorio indispensable. [...]

La Secretaría de Educación Pública atenderá los gastos de viajes y alojamientos de los Misioneros durante todo el tiempo de su expedición [...].

Los Misioneros, al regreso de su expedición, deberán entregar a la Sub-sección de Folklore todo el material recogido [...]:

e) una Crónica de la Misión —a ser posible, un diario— en el que consignarán todos los incidentes de la expedición y sus impresiones personales [...]. Debe ser recomendado a los Misioneros que con toda simplicidad y sin preocupaciones de orden literario, anoten todas sus impresiones emotivas y todas las observaciones que puedan ayudar el ambiente en que vive la música popular y las características de las personas entre las cuales se mantiene viviente el repertorio⁴⁶.

Com veurem més endavant, Samper va copiar a Mèxic, en les seves tasques de responsable d'investigacions etnomusicològiques a la SEP i a l'INBA, la metodologia i l'enfocament de l'OCPC de manera literal (Corbera, 2021b).

Les missions representaren per Samper entrar en contacte amb la realitat de les Balears i de Mallorca molt més enllà del seu petit cercle familiar i artístic essencialment urbà que havia conegut en els seus anys de primera joventut, fins que se n'havia anat a Barcelona. És amb aquests viatges que es relaciona i estableix vincles amb els intel·lectuals més notables del regionalisme i el republicanisme de les Illes dels anys vint: futurs polítics com Emili Darder o Pere Oliver Domenge; escriptors com Joan Rosselló de Son Forteza, Bernat Vidal i Tomàs o Maria Antònia Salvà; o erudits i investigadors com Isidor Macabich o Cosme Bauzà, entre d'altres. Per exemple, arran de la visita a Eivissa de 1928, Samper va acabar col·laborant amb el canonge Isidor Macabich amb la composició de l'himne del setè centenari de la conquesta catalana de l'illa, el 1932 (Corbera, 2018; Marí, 2018).

Però sobretot, és amb les missions que Baltasar Samper coneixerà les Balears profundament, tots els pobles, vil·les i llogarets, la vida de la seva gent i les seves expressions musicals que aprofita com a material per a compondre algunes de les seves obres més exitoses, com la *Suite Mallorca* o, a partir d'un tractament harmònic ben diferent, el *Ritual de pagesia*.

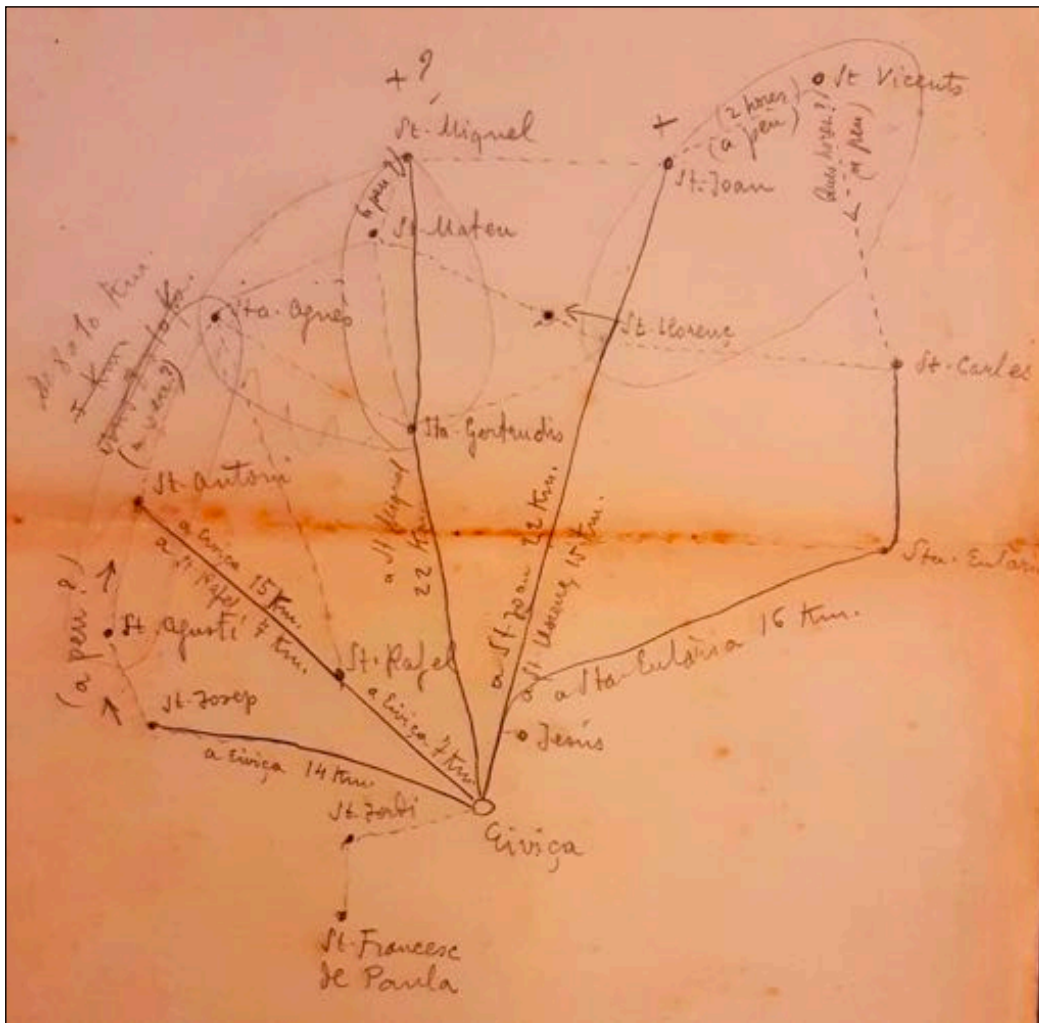
En les seves pròpies paraules, les missions foren per a ell el descobriment real del seu país:

[...] no he après a estimar Mallorca fins que he tengut aquest tan íntim contacte amb la seva ànima. Els que han fet amb mi els llargs i sovint accidentats pelegrinatges, saben prou les emocions que he sentit i l'orgull immens amb què he duit a l'arxiu de l'Obra esmentada les meravelloses melodies que són essència puríssima de l'esperit de la nostra Mallorca. [...] Els meus mereixements són pocs [...], però, vull posar-me exactament en el lloc que em cal, i és un dels millors moments de la meua vida aquest en què puc cridar en mig d'aquesta magnífica assemblea: ¡Visca Mallorca!⁴⁷

És aquesta tasca, aquesta faceta de musicòleg, que transcorre en paral·lel al seu procés de maduració artística, política i intel·lectual entre els anys 1920 i 1930, la que ha estat més estudiada, difosa i comentada pels acadèmics contemporani, com Josep Massot i Jaume Ayats.

⁴⁶ Planes de trabajo de la Sección de Investigación del Departamento de Música (9 gener 1946). CENIDIM, AH, exp. 878.

⁴⁷ Homenatge a Baltasar Samper (1 maig 1931). *La Nostra Terra*, 41, p. 199



Imatge 5. Mapa de camins de l'illa d'Eivissa, dibuixat per Baltasar Samper, per la seva missió a les Pitiüses amb Ramon Morey el 1928. BBM, fons Baltasar Samper.

3. 2. Baltasar Samper, musicòleg

L'estudi de les cançons de feina del camp mallorquí fou una de les grans i podríem dir que heterodoxes aportacions de Baltasar Samper a l'Obra del Cançoner, que el converteixen en un investigador diferent de la resta de missioners i singularitzen els seus treballs. Dins els esquemes tardoromàntics vigents encara en la concepció de l'OCPC, els cants de treball mallorquins suposaven un problema: en el procés de recerca de la *cançó catalana* com a expressió de *l'esperit del poble català*, aquells cants, allunyats dels models acadèmics o del repertori baladístic⁴⁸, eren vists com a excessivament «orientalitzants» —contraris a l'ideal europeista del Noucentisme— i «poc adequats a l'esperit català» (Ayats, 2009, p. 344); suposaven doncs un problema dins

⁴⁸ Samper (1994) descriu els cants de treballs de la següent manera, remarcant-ne la diferència amb les balades i cançons narratives o altres «cants populars»: «Alguns d'aquests cants de treball —molt pocs— se subjecten a ritmes regulars, però la immensa majoria són realitzacions molt lliures [...]. Per a cada tipus existeix sens dubte una forma melòdica, un esquema molt simple, amb cadències ben determinades, però sobre aquest esquema el cantaire realitza amb una gran fantasia la seva improvisació [...]. No existeixen, doncs, dins aquesta branca de cants populars mallorquins, les melodies ben precisades en tots llurs elements, que en altres ordres de cançons es troben i que són trameses de generació en generació [...]. En aquests cants, podríem dir que el que es transmet per tradició oral és, no una sèrie de documents ben fixats [...], no una col·lecció de melodies, sinó l'essència d'un estil de cant, el gust i les aptituds per a improvisar damunt uns determinats elements molt simples [...]». (p. 39–40)

l'esquema de construcció patriòtica i idealista que movia l'empresa. Francesc Pujol, director de l'OCPC, s'hi referia així en una carta a Patxot del 23 de juliol de 1931 (Massot, dins Samper, 1994):

[Samper] Volia endur-se'n una bona partida de cilindres de fonògraf per a recollir cançons de treballada [...]. Ell hi està molt encaterinat amb els cants de treballada, i relament són molt interessants des del punt de vista de l'orientalisme; però pel meu gust, potser n'hi trobo massa d'orientalisme; em sembla que no caldria insistir-hi molt sobre aquest aspecte oriental de certes cançons mallorquines, que, encara que és un fet ben real, és precisament un aspecte de diversificació entre Mallorca i Catalunya. A Catalunya també hi eren els cants de treballada orientaltzants, però, per sort, s'han anat perdent de tal manera que avui ja gairebé no se'n troben, mentres que la nostra cançó, la cançó plenament occidental, és encara ben viva en una gran part de la nostra terra. (p. 23)

Tot i aquestes reticències dels seus superiors, Samper va fer dels cants de feina de Mallorca un dels seus principals temes d'estudi, i aquest interès el va dur a presentar una comunicació al III Congrés Internacional de Musicologia que es va celebrar a Barcelona del 18 al 24 d'abril de 1936; un esdeveniment internacional de primer ordre que va coincidir a la ciutat amb el XIV Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània (SIMC), gràcies a l'impuls del musicòleg Higiní Anglès i el compositor Robert Gerhard, respectivament (Calmell, 2015). Samper, que formava part de la comissió organitzadora del congrés⁴⁹, hi va presentar la comunicació *El cant de les cançons de treballada a Mallorca*⁵⁰, on va exposar davant el món científic allò que ell ja havia descrit en les missions: la conjunció entre el fet de cantar i el gest corporal, que condensa en sí mateix tot el bagatge cultural necessari que fa possible l'existència d'aquest fet sonor.

La primera observació que tot seguit hom pot fer a Mallorca, respecte d'aquests cants de treball, és el fet de l'íntim lligam que existeix entre ells i els treballs particulars a què corresponen. Els pagesos mallorquins la senten tan naturalment, aquesta relació, que no sabrien considerar el cant com una cosa estranya a la feina, com una cosa accidental de la qual hom pugui prescindir en un moment donat, sinó que per a ells és quelcom de consubstancial amb la mateixa feina, un element del tot inseparable —un element, diríem, orgànic.

[...] entre les moltes altres escenes que podríem reportar, un cantaire al qual demanàvem la tonada de llaurar, no podia recordar-la de cap manera, fins que agafà un bastó i el féu relliscar per terra com si fos una arada, i tot just iniciada aquesta simulació, cantà amb tot aplom. (Samper, 1994, p. 36–38)

Per acabar de demostrar-ho, Samper va fer venir fins i tot dos conradors mallorquins, els germans Ramon i Bartomeu Ginart Genovart *Burlé*, d'Artà, de 35 i 21 anys —malgrat el xoc que devia suposar pels dos pagesos passar de cantar al camp a fer-ho a una sala de l'Institut d'Estudis Catalans, a la Casa de la Convalescència de Barcelona⁵¹.

La novetat, per l'època, de l'aproximació de Samper als cants de feina és doncs que percep la relació entre el fet sonor (cantar) i el fet social (fer feina). Tot i no proposar ni disposar cap model teòric per analitzar aquesta relació, és capaç d'apreciar-la clarament i posar-la de manifest, i entendre que no pot deslligar l'objecte sonor (les tonades de feina) del seu marc sociocultural: «Cal observar», apunta, «que a moltes cases de camp hom contractava els treballadors que tenien fama de bons cantaires» (Samper, 1994, p. 36). Val la pena incidir en que les apreciacions de Samper ja els anys

⁴⁹ Programa del *Congrés de la Societat Internacional de Musicologia* (18–25 abril de 1936). CEDOC, fons programes de concert de l'Orfeó Català.

⁵⁰ Aquest és el títol que figura al manuscrit original de la comunicació conservat al fons Higiní Anglès de la BC [BC, Fons Higiní Anglès. Documentació sobre el Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, sig. M 7085/486]. També ho diu així al programa del Congrés (n. 24); en canvi, Massot (Samper, 1994, p. 34) la titula «Les cançons de treballs agrícoles a Mallorca», mentre que Martí (1991) sí que ho cita correctament.

⁵¹ Els noms dels dos germans figuren al manuscrit de la comunicació del fons Higiní Anglès, sig. M 7085/486.

30 del segle passat sobre la importància social de cantar, i de fer-ho bé, coincideixen amb les conclusions de la recerca que l'equip conformat per Jaume Ayats, Francesc Vicens i Antònia Ma. Sureda (2004 i 2005) varen dur a terme a principis del nostre segle sobre aquests mateixos cants.

Aquesta visió de Samper difereix de la del context europeu del seu moment, encara molt centrat en els objectes sonors i no tant en les convencions culturals i marcs de sociabilitat on són recreats aquests objectes, i intuïtivament s'acosta —sense, això sí, una base teòrica tan sòlida— als plantejaments «culturalistes» com els que impulsava els mateixos anys als Estats Units l'antropòleg George Herzog, deixeble de Eric Hornbostel i Franz Boas (Myers, 1992; Cámara, 2004), i que culminarien cap als anys 60 del s. XX amb els models antropològics d'Alan Merriam (*The Anthropology of Music*, 1964) i John Blacking (*How Musical is Man?*, 1974).

També com als Estats Units, i igual que Béla Bartók (Bartók, 1979), a qui per cert degué arribar a conèixer personalment (Massot, 1995)⁵², Samper féu un ús importantíssim del fonògraf: de tots els missioners de l'OCCPC, ell és de llarg el qui més l'utilitza i qui més entusiasmat es mostra amb les possibilitats de l'aparell. Així, mentre que l'ús del fonògraf era objecte de debat per part de membres i responsables de l'Obra del Cançoner (Massot, 1995, p. 265), Samper n'estava encantat, i si era necessari escrivia a l'oficina de l'Obra per demanar més i més cilindres:

El fonògraf ens ha resultat una meravella i tenim una col·lecció de cançons impressionades que els deixaran bocabadats. Funciona perfectament, tal com estava. [...] Reprodueix net i perfectament i penso que seria molt interessant aprofitar-lo. Si li sembla bé, podria indicar-li a Mn. Puntí que m'envii una bona provisió de cilindres. Aquí n'he impressionat 15 i estic segur que li faran goig. [...] Naturalment el fem servir en casos excepcionals i però aquests dies hem trobat tres subjectes, dos homes i una noia, que el mereixien⁵³.

De vegades, la màquina els representava alguns problemes, ja que els cantadors, poc avesats encara els anys 20 del s. XX a les tecnologies d'enregistrament i reproducció del so, se sorprenien o fins i tot s'espantaven de les capacitats d'aquell objecte sovint desconegut; així recolla Samper aquestes experiències en els seus diaris de camp (Massot, 1997):

El nostre programa era acabar la feina amb les broadores esmentades i partir el vespre a cap a Ciutat. Anàrem, doncs, de bona hora, a «Can Porro» i hi portàrem el fonògraf, car na Margalida Colom («Pinet», o, per altre motiu, «Sa Baixputxera») és una cantaire notabilíssima i podíem fer alguna impressió interessant.

Topàrem amb grans dificultats per a explicar i fer entendre a na Margalida la maniobra. Se'n malfia. Algú, per aclarir-ho, diu que només farem que «prendre-li la veu amb la màquina», i, aleshores, ella, indignada, es nega resoltament a cantar davant l'embut [...].

El Vicari [...] havia sermonejat tot el personal que seguiria encara en contacte amb nosaltres [...]. Havia parlat del fonògraf a na Margalida, tot preguntant-li que no s'espantés; fins li havia fet un retrat, per a tenir-la contenta. La pobra noia estava ben disposada, tenia millor voluntat, però la por la vencia. Havien dit que aquell estri li prendria la veu, i el sacrifici que li demanàvem era, en veritat, massa gran.

Vingué, a la fi, el Dr. Darder i li pregràrem que certifiqués la inofensivitat del nostre artefacte [...]. Cantà amb veu tremolosa, i, acabada la tonada, ens mira amb els ulls esverats i fa, ben convençuda:

⁵² Segons el *Dietari de l'Obra del Cançoner*, Béla Bartók va visitar l'Oficina del Cançoner el 24 de març de 1927 (Massot, 1995, p. 147). És probable que Baltasar Samper, que era el secretari de l'entitat i un admirador del músic hongarès (vegeu l'apartat «6. 1. 1. Cyrirl Scott»), hi fos present. Bartók actuava aquell mateix dia al Liceu. Cf. X. [Samper, B.] (27 març 1927). Concerts simfònics. Cinquena sessió. Música hongaresa. *La Publicitat*, p. 6.

⁵³ Samper, B. (10 agost 1926). [Carta a Francesc Pujol]. CEDOC, fons Francesc Pujol i Pons, top. BIB 2_3.2.04. Vegeu la missió de Samper i Ramon Morey per Mallorca del 4 d'agost al 8 d'octubre (Massot, 1997, p. 137–260).

- «Ja és ver, ja, que la pren sa veu! Jo ho he sentit ben bé com la m'estirava!» (p. 144–145)

Aquesta anècdota de la missió de Samper i Ramon Morey a Bunyola, Mallorca, l'estiu de l'any 1926, va tenir encara una versió més dramàtica al cap d'uns dies al poble de Petra, on el fonògraf els comportà encara més problemes (Massot, 1997):

No havíem conegut encara a Mallorca un fracàs com el que ens vexà Petra i ens féu dubtar amargament de la nostra vocació de missioners de l'Obra del «Cançoner». [...]

Començarem una pelegrinació dolorosa. Arreu ens deien que no sabien cap cançó i, com obeint una consigna, ens adreçaven a altres cases i a altres persones. [...]

Algú, més expeditiu, ens digué, net i en un to que no donava lloc a rèpliques, que «ni sabia cançons, ni tenia cantera». [...]

Més tard sabérem amb estupefacció —però per això potser aclaria un xic el misteri— que en una conversa tinguda a la porta de la fonda on estàvem, uns homes del poble comentaven la nostra visita de manera molt poc favorable per a nosaltres.

- Que no ho sabeu? Vénen a endur-se'n les veus del poble

- Sí, van amb unes màquines.

- I ara! Que s'han cregut!

Érem lladres de veus, doncs. També havíem estat abans, per a algun platònic admirador dels tresors folklòrics de Mallorca, lladres de cançons. Quin horitzó! (p. 148–149).

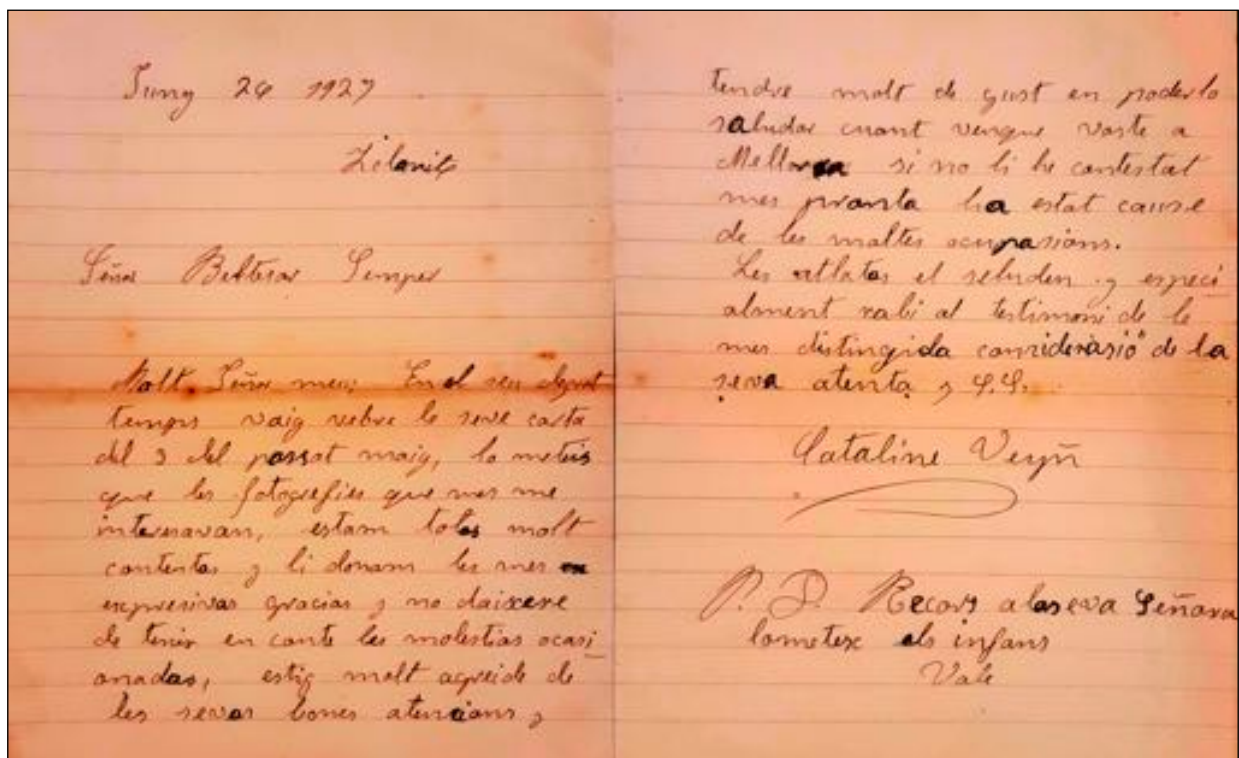
Desconeixem quants de cilindres exactament va impressionar Samper entre totes les missions, ja que quasi la totalitat dels enregistraments de l'Obra del Cançoner es varen perdre durant la guerra (Massot, 1993a). Fos com fos, de Samper ens n'han arribat 49: una tonada de segar (cantada per Bernat Ribas, 1926) i una de batre (cantada per Sebastià Pizà Borràs, 1932) conservats i digitalitzats a la Biblioteca de Catalunya⁵⁴, i 47 de la missió de 1926, de cantadors de Bunyola, Orient, Manacor, Calonge, l'Horta i Felanitx, que es conserven al fons Giuseppe Buonincontro de l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi de Roma⁵⁵.

Per altra banda, tal com ell mateix havia consignat a les *Ordinacions* de l'OCPC, Baltasar Samper fotografiava habitualment les persones que entrevistava. Després, però —i això no sabem si ho feien els altres missioners—, sembla que els enviava les fotografies que els havia fet, com una manera d'agraïr-los el temps que li havien dedicat —i en el fons, una manera de mostrar respecte cap als seus informants⁵⁶. El fons Samper de la Biblioteca Bartolomé March conserva algunes cartes d'agraïment per les fotografies enviades o demanant si les enviaria, de cantaires d'Alaró, Felanitx, o Sant Climent (Menorca).

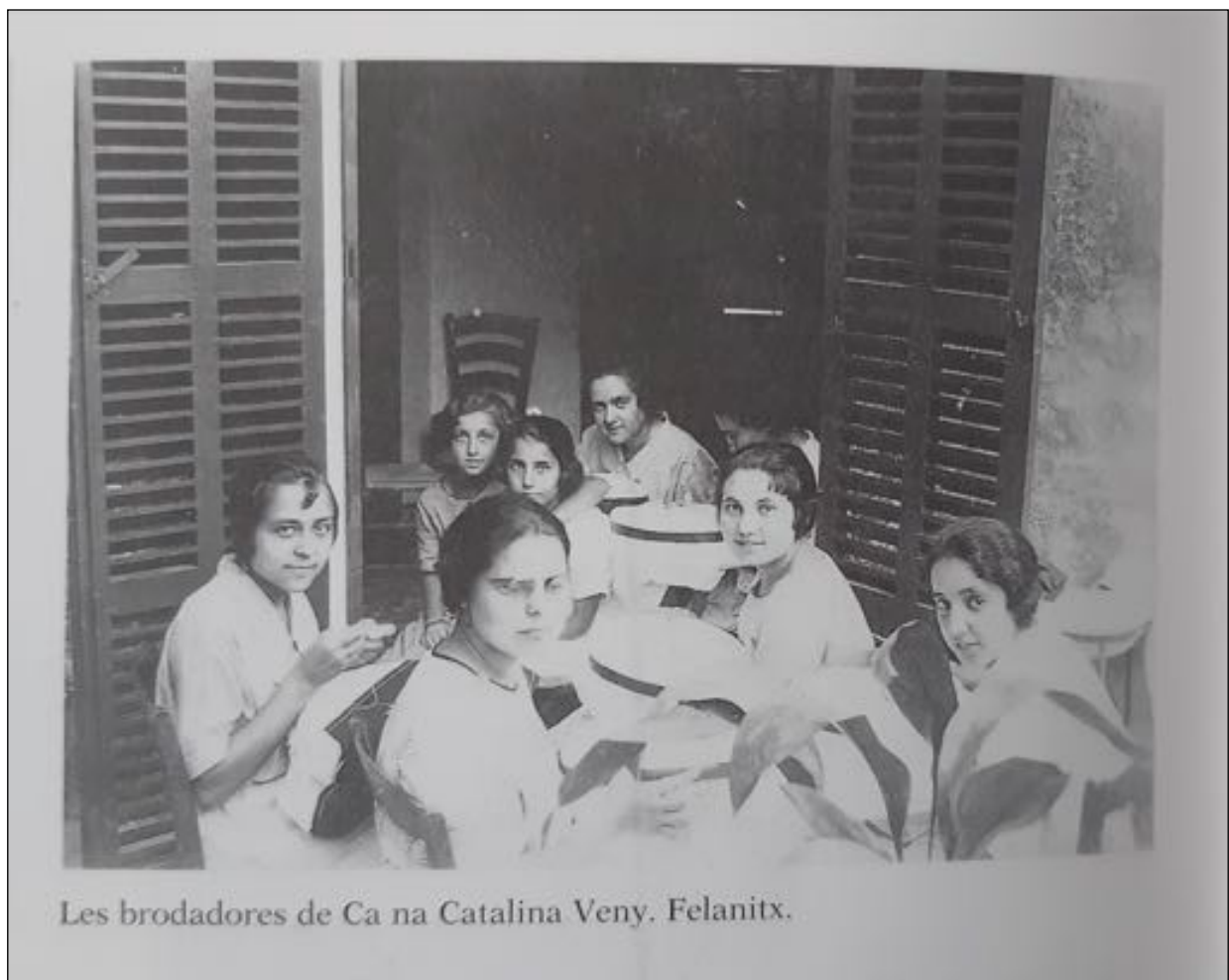
⁵⁴ Es poden escoltar a l'article de Ullate, M. (2013): *Rescatada de l'oblit: la veritable història d'una col·lecció de cilindres de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, del blog de la BC. <http://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/Rescatada-de-l-oblit-la-veritable-historia-d-una-col-leccio-de-cilindres-de-l-Obra-del-Canconer-Popular-de-Catalunya>

⁵⁵En total, són 47 cilindres, en molt mal estat. Malgrat tot, alguns s'han pogut digitalitzar i, encara que molt malament, es poden escoltar, com aquest *Bolero* enregistrat a Orient per Samper i Morey el 7 de juliol de 1926 (Massot, 1997): <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000142272000000>. Hem d'agraïr a Margarida Ullate, directora de la Unitat de Sonors i Audiovisual de la Biblioteca de Catalunya, que ens facilità la llista sencera dels cilindres de l'CBSA.

⁵⁶ Les *Ordinacions* deixen clar que com que «l'Obra del Cançoner paga les despeses i dietes de les Missions, són propietat de l'Arxiu del Cançoner els materials de tota mena que els missioners apleguin durant llurs exploracions» (Massot, dins Samper, 1994, p. 13–14). No sabem doncs si Samper pagava les còpies de les fotos a costa del pressupost de la missió o n'assumia ell mateix el cost.



Imatge 6. Carta de Catalina Veny, «Felia», brodadora de Felanitx, entrevistada en la missió Samper-Morey de 1926 (Massot, 1997), agraint les fotos de Samper. BBM, fons Baltasar Samper.



Imatge 7. Foto de les broadores del taller de na Catalina Veny (Massot, 1997).

Durant la guerra, i coneixedor d'aquest arxiu, el tinent d'artilleria Pere Capellà, natural d'Algaida i fill del famós glosador Llorenç Capellà «Batle», abans de partir cap al front de Madrid va anar a trobar Samper perquè li deixàs veure una foto d'ell i la seva família, que el músic havia fet durant la missió de 1925 (Massot, 1996a), potser per veure'ls per darrera vegada (Capellà, 2006):

Allí estaba mi madre, con un aire de «mestressa», mi padre con la boca prieta, y su mandil; tú [Marià Capellà], con un sombrero de lona y tu nariz chata; Lorenzo, con diez y ocho años menos y un babero de aspecto híbrido, de confección casera, y yo, el incipiente remendón, con cara de inocente y sin dejar de entrever lo castigoso que tenía que resultar para mi suegra. (p. 25)

Contemplar aquella imatge, diu, el va fer sentir més fort. Pere Capellà no va morir, però acabat el conflicte va ser condemnat a 20 anys de presó i tancat al camp de concentració d'Alcalá de Henares, des d'on escriuria el record d'aquella foto de manera tan clara i nítida.

Des de la dècada de 1980 del segle passat, estudis i treballs de diferents autors s'han fixat en la feina de Baltasar Samper a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, el seu aspecte més divulgat. Però no deixa de ser una de les múltiples i diverses facetes del personatge.

Samper fou, en efecte, un estudiós molt notable i amb una «capacitat excepcional» (Ayats, 2009, p. 344) en la recollida de material musical popular, amb un interès específic per les cançons de treball que el va dur a observar i establir la relació entre el fet musical i el fet social: una perspectiva culturalista que el singularitza respecte a l'essencialisme tardoromàntic de la majoria dels seus coetanis. Un altre element a tenir en compte és la defensa d'una metodologia de recollida, sistemàtica i més moderna, amb l'ajuda del fonògraf, que no sempre era del tot compresa ni compartida pels seus companys.

En aquest sentit, Samper destaca com a representant avantejat de l'ideal de modernitat que, també en l'àmbit de la música i la cultura popular, l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya suposava en la Catalunya noucentista (Calmell, 2004; Cortès, 2005), i que influirà de manera important la seva activitat posterior, com a part essencial del seu projecte artístic —i del de la seva generació— compromès amb una idea actualitzadora del país i de la societat.

4. El compromís polític

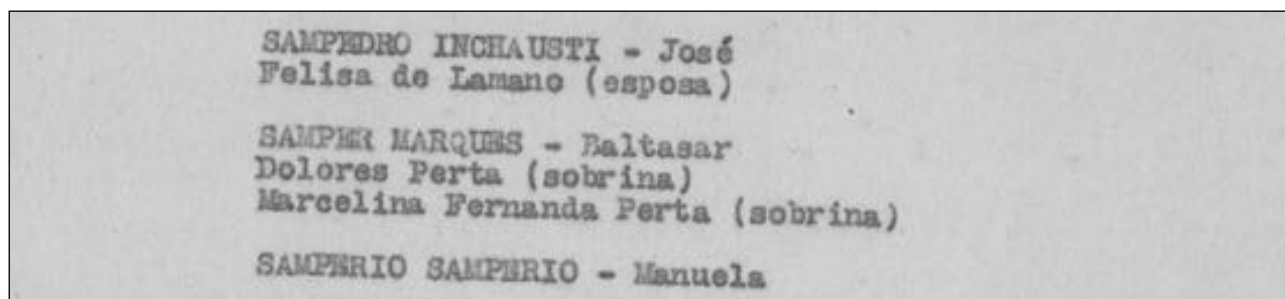
«La llibertat de l'home, la igualtat dels estaments, la fraternitat dels pobles, entén "Acció Catalana" que són la garantia indispensable del triomf de la causa de la nostra terra.

"Acció Catalana", que no és un partit personalista sinó un moviment popular, convida l'opinió catalana i especialment les joventuts, en qui cal fundar totes les esperances, a que la segueixina proclamar i a servir els quatre principis inscrits en la seva senyera barrada: Catalanisme, Liberalisme, Democràcia, República.»

(Manifest d'Acció Catalana, *La Publictat*, 4 març 1930)

4. 1. Final d'etapa

El matí del 22 de maig de 1942 el vapor portuguès *Nyassa* arribava al port de Veracruz amb 862 passatgers a bord⁵⁷. L'havia fletat la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles, la JARE. Aquest organisme havia estat creat el juliol de 1939 pel dirigent del PSOE Indalecio Prieto, amb el suport de la Diputació Permanent de les Corts, per substituir les tasques del Servicio de Evacuación de los Refugiados Españoles (SERE) que havia organitzat el president del govern republicà espanyol Juan Negrín amb l'ajuda del PCE el mes d'abril del mateix any. El conflicte entre les dues organitzacions s'explica en el marc de les tensions polítiques entre les diferents faccions republicanes durant i després de la guerra, dividides essencialment entre la prosoviètica de Negrín —una part del PSOE i el PCE—, i l'altra, liderada per Prieto —l'altra part del PSOE i la resta de partits i sindicats (Velázquez, 2012).



Imatge 8. Baltasar Samper i les seves dues suposades nebodes, Dolores i Marcelina Fernanda Perta a la llista del *Nyassa*, que en realitat es corresponen a Dolors Porta i el dibuixant Marcel·lí Porta i Fernanda (1898–1959). «Listado de pasajeros del *Nyassa*. 22 de mayo de 1942» CDMH, fons de Carlos Esplá, Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), Sección Incorporados 45, sig. 3.26.

Entre la multitud de refugiats catalans, bascs i espanyols, a Veracruz hi desembarquen Baltasar Samper i Dolors Porta, «neboda» del músic segons les diferent llistes de passatgers conservades. S'acaba així un periple de prop de tres anys, des de la sortida precipitada de Samper de Barcelona, el 25 de gener de 1939, només un dia abans que l'exèrcit de Franco entràs a la ciutat. Dia 1 de

⁵⁷ Sobre aquest viatge del *Nyassa*, Aurelio Velázquez (2012, p. 465) dona la xifra de 804 passatgers. No obstant, una de les diverses llistes de passatgers del *Nyassa* que hem pogut localitzar, numerada, en recompta 862. «Primera lista de pasajeros del *Nyassa*...». CDMH, fons de Carlos Esplá, Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), Sección Incorporados 45, sig. 3.2b/30bis.

febrer, des de París, ell mateix escrivia a Rafael Patxot explicant-li l'aventura de la seva fugida, entre bombardeigs de l'aviació feixista, gràcies a l'ajuda de la diplomàcia francesa (Massot, 2019)⁵⁸:

El viatge de Barcelona fins aquí ha estat una aventura increïble. Dimecres passat [dia 25 de gener] al migdia vaig anar, decidit ja a fer el viatge, a l'Ambaixada francesa. Allà em digueren que el dia abans m'havien cercat sense poder arribar a posar-se en contacte amb mi, per dir-me que anaven a partir i que hi anés desseguida. [...] A correu em feren anar a l'Institut francès, d'on encara comptaven que podria sortir algun camió, i, per sort, fou així⁵⁹. A quarts de 5 emprenguérem el viatge cap a Caldetes, punt de reunió on havíem d'esperar el moment d'anar a embarcar, a Arenys de Mar, en un vaixell de guerra [...]. El dijous el passàrem esperant tot el dia el vaixell que no arribà [...]. Finalment a primeres hora de la tarda [de divendres 27] ens embarcaren i al vaixell ens donaren menjar abundant. Feia gairebé 48 hores que teníem una gana immensa [...], però arribàrem sense més angúnies, a les 7 del matí [de dissabte 28] a Port-Vendres⁶⁰. (p. 68–69)

Samper no en parla, però en fugir de Barcelona qui l'acompanyà fins a l'Institut Francès va ser Dolors Porta. Tot i que en les cartes a Patxot es mostra preocupat per la seva família, especialment pels dos fills grans que eren al front, Samper i Porta ja tenien plans per reunir-se a França, a Tolosa, on ella el va anar a retrobar, travessant de nit la frontera per Molló (Moll, 2003).

Amb aquesta aventura s'acabava, pràcticament als 51 anys, la vida personal i artística de Baltasar Samper a l'estat espanyol. Després d'arribar a Mèxic només tornaria a Europa una vegada més, entre el desembre de 1951 i el gener de 1952, per visitar Pau Casals a Prada i presentar-li Lluís Garcia-Renart, i acompanyar el jove violoncelista a Berna a conèixer Rudolf von Tobel, deixeble de Casals amb qui el mestre li havia dit d'estudiar.



Imatge 9. Baltasar Samper, Angelina Renart (tia de Lluís Garcia Renart) i Rudolf von Tobel. Berna, gener de 1952. Arxiu personal de Lluís Garcia Renart.

⁵⁸ Gràcies a aquesta publicació de Massot podem corregir l'afirmació de Dolors Porta (Moll, 2003) que Baltasar Samper havia sortit de Barcelona el 26 de gener, i que havíem donat per bona en un text anterior (Corbera, 2018).

⁵⁹ Dolors Porta encara ho detalla una mica més (Moll, 2003): «Fugí amb una camioneta de Caldo Maggi, juntament amb un capellà que duia quadres» (p. 119).

⁶⁰ El vaixell era el torpeder Simoun (Massot, 2019). A la premsa francesa hi trobam el desembarcament de 115 persones a Port-Vendres dia 28 de gener de 1939, provinents de Caldetes a bord del Simoun. A Walter, L. (29 gener 1939). Où par millions se pressent miliciens et réfugiés civils. *Le Journal*, p. 1

El possible problema de la relació de Baltasar Samper amb la seva alumna Dolors Porta, ha alimentat la idea que la seva partida va ser més personal que política. Josep Massot (2000a), per exemple, diu que Samper vivia «en un ambient familiar que no el satisfieia» i que tenia una «muller molt dominant», i que això degué ser un dels motius de la partida:

Potser per mirar de fugir-ne, el 1939 va decidir refugiar-se a França, on l'acompanyà la seva antiga alumna de piano, Dolors Porta, mallorquina com ell i col·laboradora de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, amb la qual es va casar més endavant, a Mèxic, i va formar una nova família. (p. 278)

Tot i que el mateix Massot (1992) reconeix que l'existència de la família Samper-Porta a Mèxic no va ser gens fàcil, l'historiador insisteix en la seva tesi que Samper «s'exilià per raons més personals que polítiques» (Massot, 2002, p. 268); fins i tot la defensa de manera molt més clara (2010):

Jo sospito que l'exili de Samper fou en realitat una manera d'abandonar discretament la seva dona, amb la qual no s'avenia gens, i de reunir-se després a França amb una alumna seva de piano, Dolors Porta, nascuda a Palma i amb família al terme de Marratxí, que havia fet un parell de missions de recerca per encàrrec de l'Obra del Cançoner als «suburbis de Palma», entre els quals incloïa es Pla de na Tesa i es Pont d'Inca. (p. 173)

I encara en l'edició de les cartes entre Samper i Patxot, Josep Massot (2019) escriu el següent:

En explicar les seves raons a Patxot, [Samper] «oblida» el que potser era el motiu principal d'aquesta decisió: bé que li parla unes quantes vegades amb preocupació de la seva muller i els seus fills, mai no li diu que la seva anada a França anava relacionada directament amb el propòsit de reunir-s'hi amb una antiga deixeble, [...] Dolors Porta, [...] amb la qual s'embarcà cap a Mèxic, on esdevingué la seva muller [...]. (p. 57)

Aquesta visió despoltzadora la comparteix Tomás Marco (1993), que es limita a dir que Baltasar Samper «[at] the end of the Spanish Civil War went to Mexico» (p. 80); també pareix que ho interpreten així Antoni Pizà i Francesc Vicens (2018), que comenten que el músic mallorquí trià «d'anar-se'n a l'estranger definitivament» (p. 8) en lloc de referir-s'hi com una fugida a l'exili.

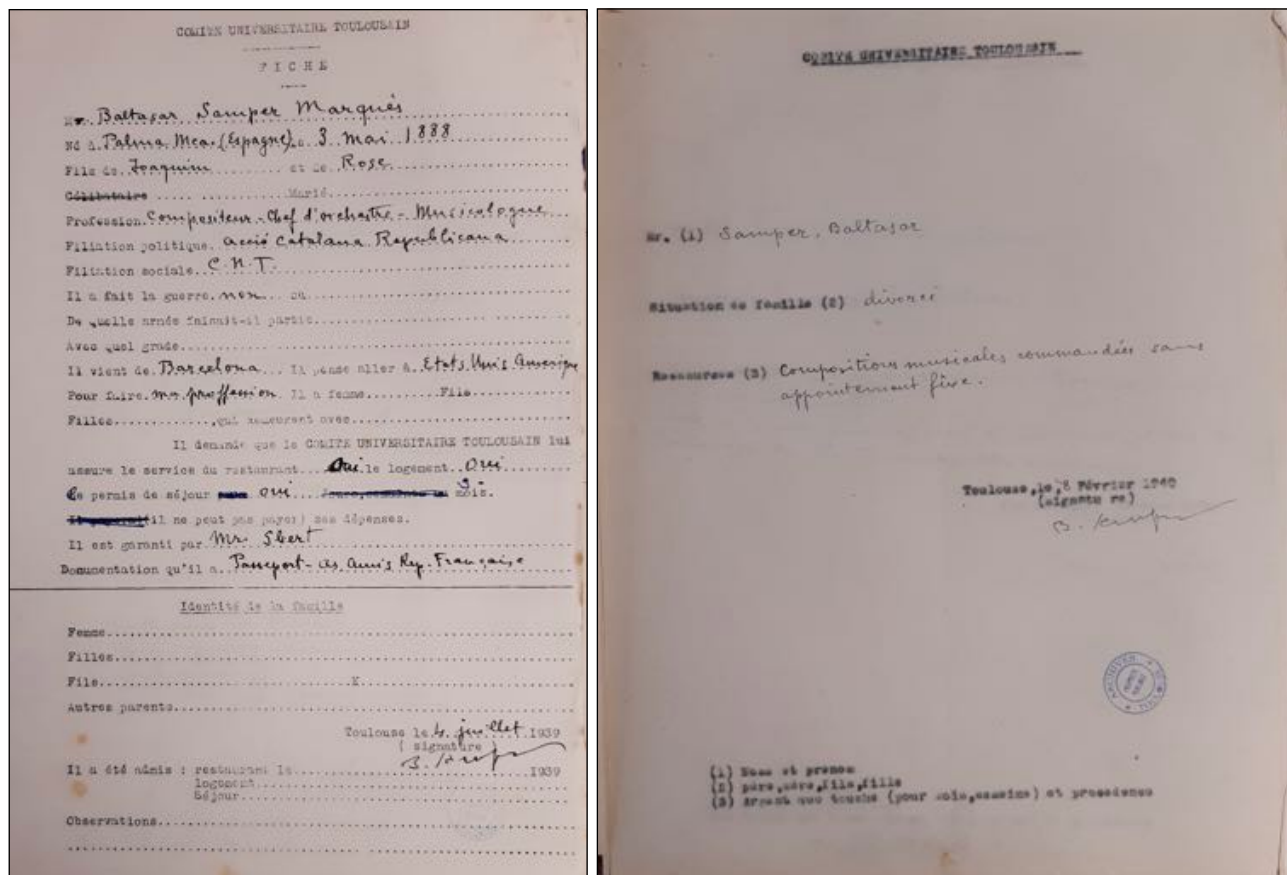
No sabem perquè Baltasar Samper no fa cap referència a Dolors Porta en les cartes al seu amic Patxot; potser és cert que aquell hauria desaprovat la relació. Tanmateix, en arribar al centre d'acollida de Tolosa, sabem que Samper evita aclarir en una primera fitxa de registre (4 de juliol de 1939) el seu estat civil —deixant les indicacions en blanc i ratllades—, i en una altra, més tard (8 de febrer de 1940) aclareix que és «divorciat». A més, que Samper i Porta fossin una parella tampoc era un secret entre els exiliats: pocs dies després de l'arribada de la parella, Jaume Miravittles, antic responsable del Comissariat de Propaganda, va intercedir pels dos davant la Prefectura de Tolosa per a regularitzar la seva residència⁶¹.

Com Samper, molts altres exiliats varen deixar la seva família en el context de la guerra i l'exili per fer-ne una de nova: són coneguts els casos de Mercè Rodoreda o Pere Calders, i aquesta circumstància no esborren raons eminentment polítiques del seu exili.

En reduir l'exili a un problema i una tria personals, i no fruit del col·lapse d'un procés de construcció i assumpció d'un determinat compromís polític, la figura de Samper queda, per una banda, aïllada del seu context artístic vinculat a aquest compromís —el de l'avantguarda i modernitat musicals del Noucentisme i la República—, fet que el converteix en una individualitat més o menys prescindible del relat històric musical català contemporani; i per l'altra, desposseït

⁶¹ Samper, B. (16 juliol 1939). [Carta a Jaume Miravittles]. ANC, fons Generalitat de Catalunya (exili), sig. ANC1-511-T-36.

també l'exili del seu sentit polític, la seva experiència queda reduïda a una sort de caricatura políticament inofensiva i essencialment nostàlgica, en el sentit que apuntaven Joseph Brodsky (1995 [1987]) o Eduard Said (2012).



Imatges 10 i 11. Fitxes de Baltasar Samper del Comité Universitaire Toulousain, entitat que gestionava la Residència de Tolosa de Llenguadoc. A la primera, en data de 4 de juliol de 1939, Samper no escriu si està solter («célibataire») o casat («marié»), mentre que a la segona hi posa explícitament «divorcé» —tot i que no sabem si legalment ho estava. AMTol., Fonds du Comité Universitaire Toulousain des Amis de l'Espagne Républicaine, sigs. 5S419.283 (f8) i 5S420 (f9).

Però és que és el mateix Samper qui ens dona la informació que, al nostre parer, permet descartar aquesta idea. En la mateixa carta a Patxot, de dia 1 de febrer de 1939, el músic s'esplaià àmpliament sobre els motius polítics de la seva partida. En reproduïm els extractes més interessants, que encara que llargs, creim que són prou eloqüents (Massot, 2019):

Per més que les darreres setmanes havia consultat diverses persones que m'aconsellaven que partís, jo no acabava de decidir-me i fou al darrer moment que vaig prendre la decisió, després de parlar amb un amic estranger⁶², persona molt imparcial i que coneix «de visu» l'Espanya franquista [...] i em digué que no dubtés gens, ja que encara que no em succeís res de molt greu, era segur que de moment aniria a parar a un camp de concentració, almenys. La història és la següent. A començaments de l'any 1937 vaig ésser, en dues ocasions, seriosament perseguit. Era durant el temps que cada dia apareixien plenes de morts les carreteres dels voltants de Barcelona. Vaig tenir la sort que les patrulles que em cercaven no em varen trobar, ni a casa ni al Cançoner, on anaren en un mateix dia fins a 5 vegades. [...]. Quan l'assumpte quedà resolt, m'asseguraren que no em passaria res, i, en efecte, no vaig tornar a ser molest. Poc temps després d'això fou organitzat el Casal de la Cultura, [...] em posaren en

⁶² Aquest «amic estranger» probablement sigui l'historiador de l'art i professor de l'Institut Francès de Barcelona, Georges Gaillard (1900–1967), el «sr. Gallart» que, segons Dolors Porta (Moll, 2003, p. 119) va ser qui va dir a Samper que fugís. Tots dos havien coincidit en les activitats i ambient de la Residència d'Estudiants de Catalunya, que havia fundat el 1922 un dels millors amics de Samper i company d'algunes missions, Miquel Ferrà (Fulcarà, 2011).

candi[da]tura quan fou elegida la Junta directiva d'aquesta entitat i vaig sortir elegit per a un càrrec equivalent a Vis-president. No podia pas deixar d'acceptar.

Poc després començaren a sortir manifestos, primer de protesta pel bombardeig de Guernica⁶³, després els dels intel·lectuals d'adhesió al Govern, etc. Cada vegada que vaig posar una firma d'aquestes, vaig veure molt clar que podria tenir alguna conseqüència, segons com anessin les coses, però em trobava dins una rateta i no podia negar-me a signar sense provocar malfiances perilloses.

Val a dir, per ésser ben sincer, que si algun d'aquests manifestos no m'interessava gaire, personalment, d'altres els hauria signat per natural inclinació, prescindint de matisos circumstancials. A això cal afegir la meua presència durant quinze anys a la Redacció de «La Publicitat», diari republicà i òrgan del partit d'Acció Catalana, al qual jo estava afiliat. És veritat que no hi he escrit articles polítics, però no em podia assegurar ningú que, arribat un moment perillós, pogués fer prevaler distincions. En resum: la suma de totes aquestes coses donava un volum suficient per fer-me témer algun accident i per això vaig resoldre de partir. [...] Altrament, li confesso, Sr. Patxot, que encara que ara pogués tornar-hi [a Barcelona] en perfectes condicions de seguretat personal, sentiria una gran repugnància. M'horroritza pensar en tot el que trobaria ara allà. (p. 67-68)

En una altra carta, del 15 d'abril, Samper és encara més clar (Massot, 2019):

Les noves que rebo de Catalunya són desoladores. Ja era d'esperar. No sé si està informat de l'afusellament de Carles Rahola a Girona. [...] A Barcelona han afusellat també un redactor de la Vanguardia, que havia format part de la Junta directiva del Casal de la Cultura. Jo vaig tenir en aquesta Junta el càrrec de Vis-president [...]. (p. 73).

Sembla lògic que Samper tengués por de represàlies. Sense anar més lluny, la casa de Pau Casals havia estat saquejada i al músic ja se li havia obert un procés de responsabilitats polítiques (Corredor, 1975)⁶⁴, mentre que Ricard Lamote de Grignon havia estat empresonat (Coll, 1989). Els assassins de Carles Rahola o del seu company al Casal de Cultura li feien témer el pitjor (Massot, 2019): «Per a ells [els feixistes] som criminals els catalanistes ("delitos de lesa patria") i tots els *rojós* que, d'alguna manera o una altra hagin col·laborat amb els governs de Catalunya i la República» (p. 71).

Aquest testimoni ens permet comprendre que no només va prendre un compromís públic de Samper molt determinat durant la guerra, sinó que a més, una vegada acabada, no volia tornar a Barcelona també per una qüestió política. La comprensió de la dimensió política de la seva decisió deixa de banda la idea proposada per Massot, que la seva elecció estàs condicionada majoritàriament per motius personals i amorosos.

4. 2. Guerra i compromís

La significació pública de Baltasar Samper durant la guerra civil a Barcelona va més enllà del que li contà al seu amic Patxot en aquestes dues cartes. La guerra li esclatà en plena maduresa artística i

⁶³ Manifest que la intel·lectualitat catalana ha adreçat al President del Govern d'Euscadi, Josep Antoni Aguirre (26 juny 1937). *La Humanitat*, p. 4. Tot i publicat el 26, el manifest té data de 24 de juny. Altres músics que el firmen, a part de Samper, són Jaume Pahissa i Joan i Ricard Lamote de Grignon.

⁶⁴ El Tribunal Regional de Barcelona li va acabar imposant una multa de 1.000.000 de pessetes, tan grossa que fins i tot el Tribunal Nacional li va acabar rebaixant a 250.000 (Mir, 2005).

intel·lectual: justament aquell any havia començat molt bé per ell, amb la primera estrena d'una sardana seva, *Hivern*⁶⁵, al Concert de Cap d'Any de l'Orfeó Català i la Cobla de Barcelona⁶⁶.

Al març de 1936 s'estrenà al cicle de l'Associació Obrera de Concerts al Palau de la Música amb la seva primera actuació amb l'Orquestra de Cambra de Barcelona⁶⁷ —als concerts de l'Associació ja hi havia actuat altres vegades dirigint la pròpia Orquestra Pau Casals. El 20 d'aquell mateix mes, Samper feia una conferència sobre «Cants i balls populars a Catalunya», convidat pel Club Intercanvi Cultural⁶⁸; i ja hem dit que el mes d'abril d'aquell any 1936 havia format part de l'organització del III Congrés Internacional de Musicologia, on havia presentat la seva ponència sobre les tonades de feina a Mallorca. Els dies 12 i 13 de juny, també amb l'Orquestra de Cambra de Barcelona, Samper va actuar Mallorca al Festival Chopin, amb dos concerts al Teatre Principal de Palma⁶⁹; va ser la darrera vegada que va trepitjar l'illa. Finalment, el 29 de juny, amb la mateixa agrupació va actuar al Cercle Sabadellès⁷⁰.

Baltasar Samper estava compromès amb el projecte del catalanisme republicà de centreesquerra a través d'Acció Catalana, partit en el qual militava des de la seva refundació el 1930, finalitzada la dictadura de Primo de Rivera (Baras, 1984)⁷¹ —i en el qual, com ens recordava Josep Ribera, no va deixar fer-ho mai. Així, Samper és un dels firmants del comunicat de presentació del «Comité de Relacions entre Catalunya i Mallorca» l'octubre de 1933 (Massot, 1978). El manifest, però, no es féu públic fins el 16 de maig de 1934 a les pàgines d'*El Matí*, i segons s'informava, Pompeu Fabra, Antoni M. Sbert i Miquel Ferrà l'havien presentat al president Lluís Companys (Massot 1978, p. 52). Els fets del 6 d'octubre i la destitució i empresonament posteriors del govern Companys aturaren la iniciativa.

La victòria del Front Popular a les eleccions de 1936 va comportar la restitució de Companys al capdavant de la Generalitat i la represa del programa polític del catalanisme republicà, també pel que fa als intents de normalitzar la relació cultural i política amb Mallorca i la resta dels Països Catalans (González Vilalta, 2006). Poc abans de l'estiu es creà la Comunitat Cultural Catalano-Balear, projecte liderat pel polític mallorquí de la Lliga i mà dreta de Francesc Cambó, Joan Estelrich, amb el beneplàcit de la Generalitat (Massot, 1978 i 1996b; González i Vilalta, 2004). Així, la Comunitat va reunir una representació ideològicament molt plural del catalanisme tant

⁶⁵ En dues cartes a Joan Llongueras de 1921, Samper comenta al seu amic que ha escrit la seva primera sardana, que titula *Llunyanyies*, malgrat que considera que «cal descartar-la» per «defectuosa»; així i tot, juntament amb les *Variacions*, l'envia a un concurs d'Olot, que amb quasi total seguretat es devia tractar del III Certamen Musical dels Jocs Florals de la capital de la Garrotxa —que havia d'inaugurar el mateix Llongueras—, malgrat que sembla que no es va arribar a celebrar (Rius, 1988). No obstant això, no hem trobat cap rastre ni esborrany d'aquesta sardana. Samper. B. (25 i 31 agost 1921). [Cartes a Joan Llongueras]. BC, fons Joan Llongueras i Badia, top. M 6188/9 i M 6188/10.

⁶⁶ Concert de Cap d'any (gener 1936). *Revista Musical Catalana*, 385, 25.

⁶⁷ «Associació Obrera de Concerts. Audició 118. Presentació de l'Orquestra de Cambra de Barcelona. Palau de la Música Catalana, 15 de març del 1936». BFBM, fons Baltasar Samper.

⁶⁸ Conferències per avui (20 març 1936). *La Publicitat*, p. 2.

⁶⁹ Festivals Chopin 1936. Orquestra de Cambra de Barcelona, dirigida pel Mtre. Baltasar Samper. Dia 12 de juny a les 9:30, dia 13 a les 6.» Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 22.

⁷⁰ Associació de Música. Orquestra da Camera «Barcelona-1935». Direcció: Baltasar Samper. Sisè Concert». BC, fons Josep Carner, top. Ms 4852/3 1.

⁷¹ Samper apareix com un dels firmants del manifest fundacional d'Acció Catalana després de la Dictadura, juntament amb Manuel Carrasco i Formiguera, Lluís Nicolau d'Olwer, Carles Riba, Ferran Soldevila, Josep M. de Sagarra, Carles Pi Sunyer, J. V. Foix, Alexandre Galí, Feliu Elies o Josep M. Planes, entre molts d'altres. Cf. «Acció Catalana a l'opinió» (4 març 1930). *La Publicitat*, p. 1.

insular com del Principat, des de gent d'ERC o ERB —l'Esquerra Republicana Balear que presidia el batle de Palma Emili Darder— a representants de la dreta regionalista.

El Comité Organitzador de la Comunitat estava presidit pel metge August Pi i Sunyer, i entre els vicepresidents i vocals hi trobam J. V. Foix, Lluís Millet o Joaquim Folch i Torres; el Comité d'Enllaç, per la seva banda, el formaven mallorquins destacats d'aquell ambient barceloní intel·lectual i polític: el mateix Joan Estelrich, el poeta Miquel Ferrà, el polític Antoni Ma. Sbert i Baltasar Samper⁷².

Segons explica Arnau González Vilalta (2004), la Comunitat va programar una sèrie d'actes, que començarien amb una anada d'una delegació mallorquina a Catalunya entre el 31 de maig i el 4 de juny, que seria rebuda per les autoritats catalanes, concerts de l'Orfeó Català i sardanes, conferències d'intel·lectuals mallorquins, excursions a Poblet, Montserrat i Tarragona, un homenatge als escriptors insulars o la col·locació de la primera pedra d'un monument a Ramon Llull. Després hi hauria un viatge d'una delegació catalana a Mallorca a finals del mateix mes, amb un programa semblant: visites a llocs emblemàtics per la relació entre Mallorca i Catalunya com Santa Ponça o la muntanya de Randa i al sepulcre de Ramon Llull, recepció de les autoritats, conferències i la col·locació d'una altra primera pedra d'un monument a Llull com el de Barcelona. L'autor, a més, afegeix que es preveïen un concert de l'Orquestra Pau Casals i tres concerts de l'Orfeó Català «a la catedral, a la Plaça de Braus, i al Teatre Principal» (González Vilalta, 2004, p. 162n). Tot això s'inciaria amb la publicació d'un manifest, el conegut *Missatge als mallorquins*.

Baltasar Samper devia participar o tenir informació directa de les gestions de l'organització de les activitats. Sabem que almenys va actuar d'intermediari entre Francesc Pujol i Joan M. Thomàs per tal que la Capella Clàssica participàs conjuntament amb l'Orfeó Català en el concert de germanor de Barcelona, cosa que a Thomàs li feia cert respecte:

Perdoneu que em permeti de fer-vos aquestes suggestions, però insisteixo que podeu acceptar la proposició de cantar amb l'O.C. sense cap recança i amb la seguretat que tot quedarà molt bé. Aquí, quan se'n parlà al Comité, es va acceptar amb entusiasme⁷³.

La demora en la publicació del manifest va retardar tots els actes, i finalment es va programar primer la venguda de l'Orfeó, pels dies 21 i 22 de juny, amb dos concerts i no tres: un de «popular» al Teatre Balear i un de «gala» al Teatre Principal⁷⁴. Per culpa de la vaga mercantil del 18 de juny a Barcelona convocada pel CADCI i el FUTM (Moran, 2018), totes les activitats previstes es varen postposar al juliol. Ja no es varen poder celebrar mai més.

⁷² González Vilalta (2004) només cita els noms de Estelrich, Ferrà i Sbert com a membres d'aquest comitè d'enllaç, a data de 5 de maig de 1936, i no menciona el de Baltasar Samper. El mateix autor sí que confirma l'assistència del músic a una altra reunió de mallorquins residents a Barcelona convocada per Estelrich el 3 de juny. En canvi, en una carta de Francesc Pujol a Joan M. Thomàs amb «paper oficial» de la Comunitat (15 de juny de 1936), Samper finalment apareix com a membre del Comité d'Enllaç, ara sí, juntament amb Joan Estelrich, Miquel Ferrà i Antoni Ma. Sbert. Cf. Pujol, F. (15 juny 1936) [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 14.

⁷³ Samper, B. (21 maig 1936). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

⁷⁴ Tot i que Pujol no veia clar actuar al Teatre Balear, es va negar a del tot fer-ho a la plaça de toros, però no per motius d'acústica o de capacitat, sinó ideològics: «Si per les raons abans adduïdes, vostè no considera oportú donar el concert popular en el Teatre Balear ¿en quina altra sala es podria donar? Com és natural, cal descartar tota possibilitat de donar-lo a la plaça de braus, com algú havia proposat. Realment un acostament cultural entre Catalunya i les Balears no pot inciar-se amb actes a la plaça de braus!». Pujol, F. (6 juny 1936). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 14. Per altra banda, hem trobat els manuscrits dels programes dels concerts «popular» i de «gala» de l'Orfeó Català, amb tot el repertori previst, que era diferent d'un a l'altre. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 14.

El *Missatge als mallorquins* es va publicar entre el 20 i 23 de maig a diversos diaris catalans (Massot, 1978)⁷⁵. Estava signat pels principals intel·lectuals catalans: Pere Coromines, Pompeu Fabra, Pere Bosch Gimpera, Rafael Patxot, Lluís Nicolau d'Olwer, Francesc Cambó, Josep Puig i Cadafalch, etc. El comitè d'honor el conformaven el mateix Lluís Companys, Joan Casanoves (president del Parlament de Catalunya), el conseller de Cultura Ventura Gassol, Carles Pi i Sunyer (batle de Barcelona) i Cristià Cortès (president de la Comissió de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona). El text feia un prec per a «aferrar els vincles històrics que la Renaixença ha tornat a fer actuals i fecunds» entre Catalunya i Mallorca, i una crida «a les entitats animades pels ideals de la Renaixença i a les corporacions públiques de l'una i l'altra terra, perquè es disposin a portar a bon terme actes que consagrin la nostra germanor».

El *Missatge* va ser ben rebut per part dels cercles catalanistes de Mallorca, que pivotaven al voltant de l'Associació per la Cultura de Mallorca i la revista *La Nostra Terra*. Ràpidament es va organitzar una resposta també en forma de manifest, escrit per Joan Pons i Marquès (Graña, 1997), que titulada *Resposta als catalans* es va publicar a Mallorca el 10 de juny i a Barcelona el 14 de juny de 1936 (Serra, 2018)⁷⁶:

Signat per elements representatius de totes les disciplines intel·lectuals, acaba d'ésser tramès als mallorquins un missatge, que es alhora d'agraïment per elevades aportacions rebudes, i una invitació a intensificar les actuacions conjuntes per un ideal comú de cultura i per un envigoriment de les forces de cohesió moral, social i patriòtica, avui més necessàries que mai en la vida dels pobles. [...]

Davant el miracle vivent d'una cultura catalana que desplega als nostres ulls la seva carta de ciutadania en els centres de la cultura universal, no defugim de prendre posicions al seu redòs amb tota la modèstia del nostre esforç. Aquesta adhesió, instintiva mes que no reflexiva tal volta fins avui, hem de fer-la conscient, viva i estesa a tot el nostre poble. I allí responem a la crida que ens és feta, disposats a col·laborar en tots aquells actes i projectes encaminats a consagrar la nostra germanor essencial i la nostra comuna esperança.

Entre les 150 signatures d'intel·lectuals mallorquins que firmaren la *Resposta* hi trobam una vegada més la de Baltasar Samper. Però la repressió desfermada a Mallorca després de l'alçament del 18 de juliol, just unes poques setmanes després de la publicació del manifest, posà tots els firmants en el punt de mira dels feixistes, que havien pres ràpidament el control de l'illa. Fins al punt que, com relata Josep Massot (1978, 2002) després d'una intensa campanya de difamació pública per part dels germans Llorenç i Miquel Villalonga, escriptors afins al Movimiento Nacional, els signants de la *Resposta* s'hagueren de retractar a través d'un comunicat. De les 150 persones que havien firmat el manifest, 107 se'n desmarcaren; no ho féu Baltasar Samper, que es trobava a Barcelona.

En resum, com a mallorquí a Barcelona, Samper va desplegar una activitat catalanista que implicava clarament, a més, l'assumpció i la defensa explícita de la catalanitat de Mallorca i l'agermanament i el compromís amb el republicanisme català.

Més enllà d'aquests manifestos i de la militància a Acció Catalana, en començar la guerra Samper també ocupava una vocalia a la Subponència de Música del Consell de Cultura de la Generalitat, des del març de 1934, al costat de Pau Casals, Higiní Anglès i Robert Gerhard⁷⁷; i formava part del

⁷⁵ Es pot llegir per exemple a *La Humanitat*, 23 de maig de 1936, p. 4.

⁷⁶ Vegeu per exemple *La Publicitat* de 14 de juny de 1936, p. 2.

⁷⁷ Butlletí Oficial de la Generalitat de Catalunya (26 març 1934). Cf. Navarro Sandalinas (1979, p. 276–277).



Imatge 12. Anunci del nomenament de Baltasar Samper com a director artístic de la RAC. Cf. Nou cap artístic (20 maig 1933). *Catalunya Ràdio*, 55, 5.

jurat dels Premis Musicals que convocava la mateixa subponència, amb Josep Barberà, Lluís Millet, Joan Lamote de Grignon i Pau Casals⁷⁸.

A més, col·laborava regularment amb mitjans clarament catalanistes: *La Publicitat* —diari vinculat a Acció Catalana—, on exercia de crític musical des de 1923 (Benet, 1966), i esporàdicament ho féu a la *Revista de Catalunya* i al setmanari *Mirador*; i a Mallorca, amb *La Nostra Terra*. El 1933 també havia estat nomenat director artístic i director de l'Orquestra de la Ràdio Associació de Catalunya⁷⁹, càrrec que ocupà fins el març de 1934.

4. 2. 1. Música en temps de guerra: l'Orquestra de Cambra de Barcelona

La guerra civil no va aturar la vida musical a ni a l'estat espanyol ni a Catalunya. Entre els anys 1936 i 1938 se seguiren programant temporades líriques, festivals, concerts, etc.; malgrat el conflicte, el govern de la República intentava aplicar el programa del Front Popular, amb la creació de nous organismes com l'Orquestra Nacional de Concerts, el 1938, o el Consejo Central de Música, el 1937 (de la Ossa, 2011). No obstant això, és evident que la situació afectava i va afectar el desenvolupament de l'activitat musical duita a terme fins aleshores, tant en la programació com en la creació o els discursos musicals.

Dels compositors catalans destacats del moment, per exemple, Manuel Blancafort passà la guerra amagat, mentre que Frederic Mompou residia a París, allunyat voluntàriament dels esdeveniments de Catalunya; Eduard Toldrà, tot i que inicialment

accedí a dirigir la Banda de les Milícies Antifeixistes i un concert pel VIè aniversari de la República al Gran Teatre del Liceu, molt incòmode pel sentit revolucionari i anticlerical de la guerra a Catalunya, a partir de la segona meitat de 1937 es retirà de la vida pública fins el final del conflicte.

En canvi, d'altres com Jaume Pahissa, Pau Casals, o Robert Gerhard adoptaren una posició molt clara i activa de suport a la Generalitat i a la República, encara que tots tres s'exiliaren abans d'acabar la guerra —Pahissa el 1937, Gerhard el 1938, i Casals, si bé va venir a Barcelona encara el gener de 1939, des de 1938 ja residia a Prada (Figueres, 2017)—; el jove compositor i violoncel·lista Josep Valls fins i tot s'enrolà a l'exèrcit republicà i fou destinat al front.

⁷⁸ Reculls de fora (1 novembre 1933). *La Nostra Terra*, 71–72, p. 493.

⁷⁹ Nou cap artístic (20 maig 1933). *Catalunya Ràdio*, 55, 5.

Igual que ho va fer el govern del Front Popular (Moreda, 2015a), l'avantguarda musical catalana, cristal·litzada en l'exemple Compositors Independents de Catalunya i el seu entorn intel·lectual i mediàtic abans de la guerra, fou immediatament alineada, de manera més o menys voluntària, amb la política de la Generalitat. Una mostra la trobam a la revista *Nova Ibèria* (1937), «una de les realitzacions editorials més brillants del Comissariat de Propaganda» (Campillo, 1994, p. 150), l'oficina de la Generalitat que dirigia Jaume Miravittles.

Nova Ibèria era un producte d'una qualitat gràfica molt cuidada, feta amb paper cuixé i molt bones fotografies i il·lustracions; Miravittles en va encarregar la direcció al fotògraf Pere Català i Pich, responsable d'edicions del Comissariat (Campillo, 1994). En varen sortir quatre números —el 3 i 4 dins una sola publicació—, en català, castellà, anglès i francès, i estava destinada a la promoció interior i exterior de la Catalunya republicana: per una banda, es volia difondre i prestigiar la tasca cívica i cultural de la Generalitat i la modernitat intel·lectual, científica i artística de Catalunya, mostrant-les amb sintonia amb les avantguardes i el pensament avançat europeus; per l'altra, es tractava denunciar el retrocés i «l'enderrament» que representava el feixisme espanyol exaltant-ne el seu antieuropeisme (amb articles tan aclaridors com el que denunciava «l'africanització d'Espanya», de Nicolau M. Rubió)⁸⁰. Otto Mayer-Serra⁸¹, col·laborador musical de *Mirador* i del Comissariat, s'encarregà d'escriure la pàgina de música del núm. 1. Des d'una òptica marxista i revolucionària, Mayer-Serra esmenta explícitament en el seu escrit l'Obra del Cançoner Popular i «el gran Casals, els Manén, Brossa, Cassadó i Vinyes», com exemples personificats del geni creador del poble català, i els «joves compositors catalans, entre els quals hi figuren els noms de personalitats artístiques ben definides, com Robert Gerhard, Josep Valls, Frederic Mompou, Blancafort, Baltasar Samper i altres». Tot, acompanyat d'una fotografia de Pau Casals i un músic tocant la tenora.

En aquest sentit, i dins aquests paràmetres, pel que fa al fet musical podem entendre la voluntat de Mayer-Serra i del Comissariat de remarcar i apropiar-se discursivament d'aquells elements forjats o heretats del Noucentisme que abans del conflicte s'havien associat a la línia més avantguardista i renovadora de l'escena musical, i projectar-los en sintonia amb el projecte polític que el republicanisme català defensava. Tot s'enquadrava coherentment amb la línia propagandística cap a l'exterior, independentment de la vinculació o de la simpatia personal que cadascun dels protagonistes tengués per la causa republicana. Així per exemple, tenim constància d'un concert a l'ambaixada de la República Espanyola al Renge Unit el novembre de 1937, «of Catalan and Spanish music» —així, diferenciat—, a càrrec de Concepció Badia i Alexandre Vilalta⁸². S'hi varen interpretar obres d'Alió —el compositor d'*Els Segadors*— i dels músics esmentats a *Nova Ibèria*:

⁸⁰ Rubió, N. (gener 1937). Una nova africanització d'Espanya. *Nova Ibèria*, 1, 44.

⁸¹ Otto Mayer, o Mayer-Serra (1904–1968) va néixer a Berlín, en una família jueva. Va estudiar Musicologia amb Eric von Hornbostel i Curt Sachs a la Universitat de Berlín (actual Universitat Humboldt), i va fer estudis de doctoral a Rostock, Colònia i Greifswald. Interessat en la filosofia marxista i el comunisme, s'integrà en el cercle de músics i musicòlegs marxistes, i esdevengué un estret col·laborador de Hans Eisler, principal representant de la *Kampfmusik* o «música per a la lluita de classes». Amb l'arribada del nazisme al poder s'hagué d'exiliar, i així arribà Barcelona el 1933, ajudat per Manuel Serra i Moret, dirigent de la Unió Socialista de Catalunya, gràcies al qual adoptà el segon llinatge, Serra. Començà a col·laborar com a crític musical a *Mirador*, però pobablement per diferències polítiques, el 1935 fou rellevat de la revista. En començar la guerra, el PSUC prengué el control del setmanari i Mayer-Serra va ser restituit. Molt compromès amb la lluita republicana i comunista, col·laborà amb el Comissariat de Propaganda, i es va fer càrrec de l'edició del *Cançoner Revolucionari Internacional*. L'any 1939 s'exilià a Mèxic, on també va fer de crític i publicà alguns treballs sobre la música al país americà, però abandonant qualsevol referència ideològica als seus escrits. Cf. Diego Alonso (2019 i 2021).

⁸² Mariegold (10 novembre 1937). What Every Woman Wants to Know. *The Sketch*, 258.

Gerhard, Blancafort, Valls i Samper, a més de Granados i Toldrà, i la *Canción del fuego fatuo*, o *Fire song*, de Manuel de Falla.

Amb tot això, Baltasar Samper no tardà a situar-se públicament. A mitjan agost de 1936, quan ja s'havien produït les primeres batalles importants i es començava a prendre consciència que s'anava cap a una guerra llarga, *La Vanguardia* i el catalanitzat *Diari de Barcelona* recollien l'oferiment que Samper, al capdavant de l'Orquestra de Cambra de Barcelona, havia fet a la Comissaria d'Espectacles «per a realitzar festivals a benefici de les víctimes»⁸³.



Imatge 13. Foto de l'Orquestra de Cambra de Barcelona al Palau de la Música Catalana, probablement el març de 1936. Font: Amadeu Corbera (extreta d'un programa del Festival Chopin de 1936).

Poc en sabem fins ara d'aquesta agrupació, malgrat la importància que va tenir especialment en el període de la guerra civil. Ni Oriol Martorell en el seu *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona* (1995) ni Xosé Aviñoa a la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (1999), ni molt més recentment Josep Maria Almacellas (2022) hi fan cap referència —i la de Marcos de la Ossa (2011) és pràcticament irrellevant—, i només Emilio Casares (2002) i Jorge de Persia (2012) mencionen breument l'activitat de Baltasar Samper al capdavant de l'OCB; curiosament, també s'esmenta a la novel·la biogràfica de Jordi Casanova *Els fills del ferro* (2018), sobre la història de la família de l'enginyer i polític Ramon Casanova i Danés (1892–1968).

⁸³ Quatre oferiments de vàlua (23 agost 1936). *Diari de Barcelona*, p. 32

L'Orquestra de Cambra de Barcelona s'havia creat com a associació a finals de 1935⁸⁴, amb el romanès Ionel S. Patin⁸⁵ com a director. Formada pels elements més destacats de l'Orquestra Pau Casals, entre la seva plantilla hi havia, entre d'altres, els violinistes Eduard Bocquet i Pau Dini, el viola Josep Julibert o el violoncel·lista Josep Trotta. Samper se'n féu càrrec a principis de 1936, dirigint el concert de l'Associació Obrera de Concerts de 15 de març, al Palau de la Música Catalana. El crític Camil Oliveras, a la crònica de *La Humanitat*, informava que l'acte havia comptat amb la presència d'honor de Lluís Companys i el conseller de Cultura Ventura Gassol; a més, donava algunes pistes per entendre el canvi de batuta:

Un concert interessantíssim donà l'«Orquestra de Cambra de Barcelona», sota la direcció intel·ligentíssima del mestre Baltasar Samper. Cal destacar, en primer terme, el gros encert que representa per aquesta agrupació orquestral, el fet d'haver-se posat sota la batuta d'un veritable director, la qual cosa no esdevenia mentre perdia el temps a les ordres d'un altre senyor el qual ja havia hagut d'ésser protestat diverses vegades, fins i tot pels mateixos executants.

Afortunadament, en aquesta audició ja no vàrem patir «patins» de cap mena [...].⁸⁶

Sens dubte, Baltasar Samper era un bon director —«manejaba bien la orquesta», recordaria Manuel Blancafort anys més tard (Casares, 1986b, p. 113)— i amb experiència, acreditada especialment pels seus concerts al capdavant de l'Orquestra Pau Casals i la de la Ràdio Associació de Catalunya.

Amb aquest reconeixement, durant la guerra l'Orquestra de Cambra de Barcelona, amb Samper de director, tindrà una activitat musical prou intensa, especialment els anys 1937 i 1938, en concerts i festivals organitzats a benefici de la causa republicana i les víctimes del feixisme. Assajaven a l'Escola Professional de la Dona, al carrer Baix de Sant Pere (actual Sant Pere més Baix)⁸⁷.

No obstant això, el primer concert de l'OCB des del començament del conflicte del qual tenim constància no va ser a Barcelona sinó a Tarragona, al Teatre de l'Ateneu, organitzat per la Filharmònica de Tarragona, probablement gràcies a les gestions de Xavier Gols⁸⁸, el 15 de novembre de 1936, amb obres de Telemann, Bach, Roussel, Purcell i les *Danses mallorquines* de Samper⁸⁹.

Ja a Barcelona, a principis de febrer de 1937 l'Orquestra actua en el primer concert matinal del cicle organitzat pel Comissariat de Propaganda amb l'Ateneu Enciclopèdic Popular i el Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la CNT al Teatre Barcelona⁹⁰. Aquest cicle de concerts i el següent varen

⁸⁴ Una nova orquestra da camera (15 novembre 1935). *La Humanitat*, p. 4. El nom de l'orquestra varia segons el document: de vegades apareix com «Orquestra de Cambra de Barcelona»; d'altres, com «Orquestra de Càmera» o «da Camera», i fins i tot alguna vegada com a Orquestra «Barcelona 1935». Aquí farem servir el que sembla la denominació més estesa, la d'Orquestra de Cambra de Barcelona.

⁸⁵ D'aquest director en sabem poca cosa. El localitzam els anys 1934 i 1935 a Barcelona i Madrid. Potser el més destacat és la direcció musical de la representació d'*Història d'un soldat* d'Stravinsky, en la traducció catalana de Bartomeu Rossellò-Pòrcel, produïda i organitzada pel setmanari *Mirador* el 14 de juny de 1935 al Teatre Studium. Cf. Anunci d'*Història d'un soldat* (13 juny 1935). *Mirador*, 330, 8.

⁸⁶ Oliveras, C. (21 març 1936). La Música. *La Humanitat*, p. 10.

⁸⁷ Ho diu el mateix Samper a una carta sobre un projecte de concert a Robert Gerhard. Samper, B. (6 agost 1937) [Carta a Robert Gerhard]. BC, fons Robert Gerhard, top. M 6992/12.

⁸⁸ Vegeu p. 212.

⁸⁹ Programa del concert que donarà avui l'"Orquestra de Cambra Barcelona" en el Teatre de l'Ateneu de Tarragona (Filharmònica de Tarragona). (15 novembre 1936). *Llibertat*, p. 2

⁹⁰ Els concerts matinals del Teatre Barcelona (7 febrer 1937). *La Humanitat*, p. 6.



Imatge 14. Retrat de Claire Svécenski, en un article que li va dedicar la revista *D'ací i d'allà* (octubre 1930, p. 330).

tornava cada any⁹³: aprengué la llengua (la seva correspondència amb Lluís Millet és en català)⁹⁴ i difongué la música culta catalana als Estats Units, amb sessions per ràdio, conferències i un concert l'any 1935, «The Music of Catalonia» a l'Steinway Hall de Nova York, on estrenà per Amèrica obres de Mompou, Blancafort, Serra, Samper i Xavier Gols, entre d'altres⁹⁵.

El 1936, Svecenski es trobava de vacances a Catalunya quan va començar la guerra. En lloc d'anar-se'n, va decidir quedar-se: «Vull seguir la sort de Catalunya. Marxar seria desertar. M'estaré ací fins saber què és dels catalans», deia en una entrevista a *Última Hora* un dia abans del concert del

ser les activitats «més populars del Comissariat a la reraguarda catalana» (Boquera, 2015, p. 332). Que l'Orquestra de Cambra fos l'escollida per inaugurar-los ens pot donar la dimensió de la consideració de la qual gaudia, tant des del punt de vista artístic com polític.

El 28 de març, tenim constància d'un nou concert de l'Orquestra, aquest organitzat sembla que exclusivament per les Joventuts Llibertàries, una altra vegada al Teatre Barcelona, amb obres de Vivaldi, Turina, Elgar, Haendel i Samper⁹¹.

Al maig, amb l'Associació Obrera de Concerts, l'Orquestra torna al Palau de la Música Catalana⁹², aquest cop acompanyada de la pianista nord-americana Claire Svecenski. Nascuda a Boston, exercia de professora al Curtis Institute de Filadelfia, als Estats Units. Era filla del violista Louis Svecenski, fundador del Quartet Kneisel, un dels conjunts de cambra més notables als EUA a finals del s. XIX i principis del XX (Ledbetter, 2001), i amic de Pau Casals. Arran d'unes vacances a Espanya, la jove Svecenski conegué Catalunya i s'enamorà del país, i des d'aleshores hi

⁹¹ Informaciones complementarias (25 març 1937). *El Noticero Universal*, p. 5

⁹² Festival per la Orquestra de Cambra de Barcelona (23 maig 1937). CEDOC, fons programes de concert.

⁹³ Totes aquesta aquesta informació apareix en un reportatge que Joan Gols sobre Svecenski a les pàgines de *D'Ací d'Allà*. Cf. Gols, J. (octubre 1930). Clara Svécenski, l'amiga dels catalans. *D'Ací d'Allà*, 154, 330; coincideix amb el que comenten Samper (*La Publicitat*, 17 octubre 1935; *Mirador*, 8 març 1937), i ella mateixa en una entrevista amb Artur Llorenç a *Última Hora* (22 maig 1937). En canvi, Teodor Garriga (1998), fundador de la Ràdio Associació de Catalunya, explica que l'interès d'Svecenski per la cultura catalana li venia d'escoltar les emissions que la RAC feia pels catalans a l'estranger, i que va venir a viure a Barcelona l'any «1932 o 33» (p. 130). Tot i que Garriga diu que tot això li ho va contar la pianista en persona, ens inclinam a creure més aviat la versió de Samper, Gols i la de l'entrevista d'aquells mateixos anys, que no les memòries del periodista escrites entre el 1980 i el 1982.

⁹⁴ Correspondència entre particulars i la Junta Directiva de l'Orfeó Català, 1930. CEDOC, Fons històric de l'Orfeó Català, top. BIB 2_2.1.17.

⁹⁵ The Music of Catalonia. A lecture-recital by Claire Svecenski, pianist. Steinway Concert Hall (16 maig 1935). BC, fons Xavier Gols, top. M 2864/1.

Palau⁹⁶. La pianista va interpretar el *Concerto Grosso* núm. 5 en Re major de Haendel i el concert per a piano i orquestra en Fa menor de Bach. Aquesta va ser, al capdavant, l'única actuació amb públic de Claire Svecenski a la seva estimada Catalunya —juntament amb una altra uns mesos abans als estudis de Ràdio Associació de Catalunya⁹⁷. En aquest concert, per altra banda, l'OCB hi va estrenar una obra del compositor soviètic Mikhaïl Gnesin, les *Cançons populars de l'Azerbaidjan* (1931); sens dubte, l'estrena s'emmarcava dins l'interès creixent pel món soviètic durant la guerra i les accions de col·laboració i propaganda que impulsaven els representants de la URSS a Barcelona amb les institucions catalanes.

Pocs dies després d'aquest concert, l'OCB tornaria a actuar en un altre esdeveniment també organitzat per l'Associació Obrera, a benefici del Casal de Cegues Pi i Margall, a l'auditori de l'associació⁹⁸.

A finals de 1937, l'Orquestra de Cambra encara faria dos concerts més. Un el 24 de desembre —a un espai que no hem pogut determinar⁹⁹—, i un altre el 29, a l'Escola Professional de la Dona, a benefici dels alumnes de l'Institut-Escola Ausiàs March¹⁰⁰. En aquest programa s'hi va interpretar l'obra *Pastorel·la* de Manuel Blancafort: cal pensar que es tracta de la versió per a orquestra de cambra (dos violins, viola i violoncel) de la mateixa obra per a piano i piano i violí de 1928; no obstant això, el catàleg de l'autor fet per Xosé Aviñoa (1997) situa la composició el 1940 i la seva estrena el 1941, dada que per tant, i amb aquesta nova informació, caldria corregir.

Al cap de poc temps, el 28 de gener de 1938, l'agrupació tornà a actuar a benefici d'un altre centre, en aquest cas, l'Institut-Escola Maragall¹⁰¹. Però l'arribada del govern espanyol a Barcelona el novembre de 1937 havia suposat, manllevant les paraules de Cèsar Calmell (2008), l'ocupació musical de la ciutat. La música a Barcelona quedà aleshores supeditada a la política centralitzada del Front Popular i el seu «dirigisme cultural radical d'esquerres» (Calmell, 2008, p. 325), a través del Consejo Central de Música i els compositors dels seu entorn (Moreda, 2015a), com Halffter, Bacarisse, Pittaluga, Bautista, Casal Chapí, etc., que substituïren en la majoria de programacions els compositors del país (Calmell, 2008):

Els compositors catalans neonoucentistes expiaran amb la seva exclusió i amb l'exili una doble culpa: primer, la de ser catalans i haver entès conseqüentment el nacionalisme musical d'una manera molt diferent a com era concebut i aplicat en aquells moments amb mà de ferro pel neoclassicisme dels músics de l'òrbita madrilenya i, segon, perquè la conscienciació política que els hagués calgut

⁹⁶ Llorenç, A. (22 maig 1937). Una catalana de Nova York. *Última Hora*, p. 6.

⁹⁷ Samper, B. (18 març 1937). La pianista Clara Svécenski. *Mirador*, 412, 8. Aquest article era una reproducció d'un d'un altre seu publicat a *La Publicitat* l'octubre de 1935. La pista de Claire Svecenski, però, no s'acaba aquí; Teodor Garriga (1998) explica que va tenir un turbulent afer amorós amb un directiu de la RAC, i la seva fugida a l'exili: «Uns quants dies després [el juliol de 1939] arribava a Perpinyà Clara Swecenski [...]. La Clara, que vivia d'una renda que la seva família li passava regularment, es trobà amb dificultats per a rebre a pensió els primers mesos d'acabada la guerra. Com sigui que ella cobrava la pensió a través d'un banc de París, va entabanar la Maria [la dona de Garriga] perquè li deixés diners, que ella ja els tornaria un cop es trobés a França, [...] o bé retornar a Nova York. El fet és que la meua muller va deixar-li pessetes per valor d'uns tres-cents dòlars. [...] El servei que va fer-nos de passar la nostra roba com si fos equipatge d'ella, va costar-nos aquells tres-cents dòlars que mai més vam poder recuperar» (p. 131–132).

⁹⁸ La Orquesta de Cámara de Barcelona (29 maig 1937). *El Noticiero Universal*, p. 7.

⁹⁹ Programa d'un concert de l'Orquestra de Cambra de Barcelona (24 desembre 1937). BC, fons Josep Carner, top. Ms 4852/3 2.

¹⁰⁰ Concert de l'Orquestra de Cambra de Barcelona (29 desembre 1937). BBMarch, fons Baltasar Samper.

¹⁰¹ Programa del concert de l'Orquestra de Cambra de Barcelona dirigida pel mestre Baltasar Samper i dedicat als alumnes de l'Institut-Escola Pi i Margall (26 gener 1938). BC, fons Josep Carner, top. Ms 4852/3 3.

manifestar als nostres músics —en cas de donar-se—, tampoc no s'inscrivía del tot dins les directrius ideològiques d'uns músics, que des d'abans de la proclamació de la República, s'havien sabut moure amb habilitat, propers a les esferes dels poders ministerials. (p. 325-326)

La inuaguració a la capital catalana de la primera temporada de l'Orquestra Nacional de Concerts, dirigida per Bartolomé Pérez Casas, va ser una altra de les fites culturals cabdals del govern de la República, en un moment que la política cultural era també una arma propagandística, i requeria per això tot l'espai, recursos i atenció possibles per tal de destacar en les difícils circumstàncies del moment. L'ONC només va programar quatre autors catalans en els set concerts que va arribar a fer a Barcelona (de la Ossa, 2011): Gerhard, Samper, Ricard Lamote de Grignon i Xavier Gols, aquest darrer, que havia mort de manera sobtada a principis de febrer d'aquell 1938. Baltasar Samper, que va dirigir el segon concert de la segona sèrie de l'ONC (22 de maig de 1938) al Palau de la Música, va fer-hi tocar les seves *Danses mallorquines*, i la darrera obra del seu deixeble i amic Gols, *Tres preludis rurals*¹⁰².

Sota aquest control per part dels cercles del govern espanyol l'activitat d'una agrupació com l'OCB s'hauria pogut veure compromesa —com fou el cas de l'Orquestra Simfònica Catalana que dirigia Josep Fontbernat (de la Ossa, 2011). Malgrat això, aquell any de 1938 l'Orquestra de Cambra de Barcelona mantendria una activitat notable, amparada pel Casal de Cultura i les relacions de Samper amb la CNT; fins i tot rebria una important subvenció del govern espanyol de 12.500 pessetes¹⁰³.

La primera actuació, dia 17 d'abril, va ser a través de les ones de Ràdio Associació de Catalunya, on l'OCB va estrenar pòstumament, a mode d'homenatge, els *Tres preludis rurals* de Gols (Soler i Benavides, 2004). La segona, l'1 de juliol, a l'Escola Professional de la Dona, pels alumnes dels Instituts Nacionals Balmes, Maragall i Salmerón. Baltasar Samper hi va estrenar *La balada de Luard, el mariner*, per a soprano i orquestra de cambra sobre el poema de Josep Ma. de Sagarra, amb la cantant Pilar Rufi¹⁰⁴; aquesta va ser la darrera obra acabada per Samper abans de partir cap a l'exili (Corbera, 2020c). Per aquesta composició va ingressar 2000 pessetes de l'Editorial de Música Catalana de la Generalitat (de la Ossa, 2018)¹⁰⁵, amb la intenció que es publicàs, cosa que no ens consta que s'arribàs a fer mai.

La següent d'aquell any va ser el 31 de juliol al Palau de la Música Catalana. El concert estava dedicat a l'organització d'ajuda Assistència Infantil, i a part de l'Orquestra de Cambra hi actuà la Banda Municipal de Música de Barcelona, que dirigia Joan Lamote de Grignon¹⁰⁶.

¹⁰² La crònica de *La Humanitat* (28 maig 1938), diu que va ser el director Antonio Álvarez Cantos qui va dirigir els *Tres preludis*; certament, al programa (CEDOC, fons programes de concert) no indica el contrari. Però tant *La Vanguardia* (24 maig 1938) com Luis Góngora a la revista *Música* núm. 5 (maig-juny 1938) diuen que va ser Samper. És més lògic pensar que efectivament va ser així —potser Samper li ho va demanar com un favor a Álvarez Cantos— ja que el músic mallorquí era un dels millors amics de Gols (Soler i Benavides, 2004).

¹⁰³ Orden concediendo una subvención de 12.500 pesetas de la Orquesta de Cámara de Barcelona (3 maig 1938). *Gaceta de la República*, 123, 684-685.

¹⁰⁴ Programa del concert de l'Orquestra de Càmera de Barcelona, curs 1937/1938, Fundación Juan March, sig. M-Pro-2836

¹⁰⁵ Rebut de Josep Barberà firmat per Baltasar Samper pel pagament de 2000 pessetes per la primera edició de *La balada de luard, el mariner* (19 setembre 1938). BC, fons Josep Barberà, top. Ms. 2450.

¹⁰⁶ Gran concert extraordinari dedicat a Assistència Infantil (31 juliol 1938). CEDOC, fons programes de concert.

Finalment, l'Orquestra de Cambra va participar de manera notable en els homenatges que es varen fer a Bonaventura Durruti a finals de 1938, en el segon aniversari de la seva mort, quan la batalla de Catalunya s'acostava al seu fatal desenllaç. Així, el Casal de la Cultura va programar, el novembre d'aquell any, una exposició, acompanyada de concerts i conferències sobre el carismàtic líder de la CNT, que havia caigut els primers mesos del conflicte al front d'Aragó. L'agrupació que dirigia Baltasar Samper va actuar, primer, el dia 26 d'aquell mes, amb un concert al Casal, on va interpretar obres de Mozart, Turina i les ja famoses *Danses mallorquines* del seu director; l'acte va ser radiat per totes les emissores de Barcelona, i l'assistència de públic, segons la crònica, va deixar petit el local¹⁰⁷.

El segon concert dels homenatges a Durruti va ser l'11 de desembre de 1938, al Teatre Còmic. A l'esdeveniment, de caràcter popular, que també era a benefici de les Milícies de Cultura de la Divisió 26, hi va prendre part l'Orquestra de Cambra. A més, s'hi varen representar diversos números, com el segon acte de *Bodas de sangre*, un número de la sarsuela *Gigantes y cabezudos* i un altre de *La tabernera del puerto*, i les actuacions de la cantadora «La Niña de Linares», el rapsode Manolo Gómez i l'actor Enric Borràs¹⁰⁸.

No tenim registrades més actuacions de l'OCB. L'esdevenir immediat de la guerra varen forçar el final de tota activitat musical a Barcelona, i la sortida precipitada i penosa, el gener de 1939, dels músics catalans i espanyols que més s'havien compromès amb el bàndol derrotat.

En total, en els dos anys i mig de guerra a Catalunya, l'Orquestra de Cambra de Barcelona, sempre dirigida per Samper, va arribar a fer una quinzena de concerts; una activitat prou important i molt destacable si es tenen en compte les complicades circumstàncies:

| Activitat de l'Orquestra de Cambra de Barcelona durant la guerra civil | | | |
|---|------------------|-----------------------------------|---|
| Lloc | Dia | Organització patrocinadora | Programa |
| Teatre de l'Ateneu de Tarragona | 15 novembre 1936 | Filharmonica de Tarragona | <i>Suite Don Quixot</i> (G. Ph. Telemann) <i>Concerto Re menor</i> (J. S. Bach) <i>Simfonieta</i> , op. 59 (A. Roussel) <i>Danses mallorquines</i> (B. Samper) <i>Tres peces</i> (H. Purcell) |
| Teatre Barcelona | 7 febrer 1937 | Comissariat de Propaganda | <i>Tres peces</i> (H. Purcell) <i>Quartet per a orquestra</i> (C. Stamitz) <i>Concerto grosso en La menor</i> (A. Vivaldi) <i>Oración del torero</i> (J. Turina) <i>Dues danses per a piano i orquestra</i> (C. Debussy) <i>Danses i àries antigues</i> (Arr. O. Respighi) |

¹⁰⁷ Guia de la exposició Durruti (3 desembre 1938). *Umbral*, 55, 12.

¹⁰⁸ Homenaje a Durruti y a beneficio de las Milicias de la Cultura (12 desembre 1938). *Hoja Oficial del Lunes de Barcelona*, 678, 3.

| | | | |
|-----------------------------------|------------------|-------------------------------------|---|
| Teatre Barcelona | 28 març 1937 | Joventuts Llibertàries de Barcelona | <i>Concerto grosso en La menor?</i> (A. Vivaldi) <i>Oración del torero</i> (J. Turina) <i>Serenata</i> (E. Elgar) <i>Concerto grosso en Re Major?</i> (G. F. Haendel) <i>Danses mallorquines</i> (B. Samper) |
| Palau de la Música Catalana | 23 maig 1937 | Associació Obrera de Concerts | <i>Concerto grosso en Re Major</i> (G. F. Haendel) <i>Concerto en Fa menor per a piano i orquestra</i> (J. S. Bach) <i>Cançons populars de l'Azerbaidjan</i> (M. Gnesin) <i>Serenata</i> (E. Elgar) <i>Danses i àries antigues</i> (Arr. O. Respighi) |
| Casal de Cegues «Pi Margall» | 30 maig 1937 | Associació Obrera de Concerts | sense referències |
| sense referències | 24 desembre 1937 | Generalitat - Institut-Escola | <i>Concerto grosso en Fa menor; per a dos violins, dues violes i violoncel</i> , op. 1 (P. Locatelli) <i>Quartet per a orquestra</i> (C. Stamitz) <i>Danses i àries antigues</i> (Arr. O. Respighi) <i>Sinfonietta</i> , op. 59 (A. Roussel) <i>Danses mallorquines</i> (B. Samper) |
| Escola Professional per a la Dona | 29 desembre 1937 | Institut-Escola Ausiàs March | <i>Concerto grosso en Re Major</i> (G. F. Haendel) <i>Concerto en Do menor per a violí i orquestra</i> (A. Vivaldi) <i>Serenata en Sol Major</i> (W. A. Mozart) <i>Pastorel·la</i> (M. Blancafort) <i>Danses mallorquines</i> (B. Samper) |
| Escola Professional per a la Dona | 28 gener 1938 | Institut-Escola Pi i Margall | <i>Concerto grosso en Re Major</i> (G. F. Haendel) <i>Concerto en Re menor</i> (J. S. Bach) <i>Elegia i Scherzo</i> (E. Nogués). Dirigida per l'autor <i>Simfonieta</i> (J. Barberà). |
| Ràdio Associació de Catalunya | 17 abril 1938 | Ràdio Associació de Catalunya | <i>Tres preludis rurals</i> (X. Gols) |

| | | | |
|---|------------------|---|---|
| Escola Professional per a la Dona | 1 juliol 1938 | Instituts Balmes, Maragall i Salmerón | <i>Agrippina. Obertura</i> (G. F. Haendel) <i>Tres peces</i> (H. Purcell) <i>Concerto grosso en La menor</i> (A. Vivaldi) <i>Tres canciones españolas*</i> (J. J. Mantecón) <i>La Balada de Luard, el mariner</i> (B. Samper) |
| Palau de la Música Catalana | 31 juliol 1938 | Assistència Infantil | <i>Serenata</i> (E. Elgar) <i>Cançons populars de l'Azerbaidjan</i> (M. Gnesin) <i>Concerto grosso en Re Major</i> (G. F. Haendel) |
| Casal de la Cultura | 26 novembre 1938 | Secció de Música del Sindicat de l'Espectacle de la CNT | <i>Serenata en Sol Major</i> (W. A. Mozart) <i>Oración del torero</i> (J. Turina) <i>Danses mallorquines</i> (B. Samper) |
| Teatre Còmic | 11 desembre 1938 | CNT? | sense referències |
| *Segons Laura Prieto (2004), el nom de <i>Tres canciones españolas</i> («Una copla de Mingo Revulgo», «Cançió del Marqués de Santillana» i «Serenata») va ser una decisió puntual de Mantecón únicament per aquesta actuació. | | | |

Taula 1. Activitat de l'Orquestra de Cambra de Barcelona durant la Guerra Civil. Font: elaboració pròpia.

A part de l'ONC, fora l'Orquestra de Cambra, durant aquest període Baltasar Samper va participar també com a director en el concert de l'Orquestra Pau Casals en motiu del II Congrés Internacional d'Escriptors, organitzat per la secció catalana de l'Aliança d'Intel·lectuals en Defensa de la Cultura (Campillo, 1994). L'AIDC volia ser «una plataforma conjunta, representativa de totes les forces intel·lectuals catalanes, per formar part d'un front d'acció únic, internacional, per a la defensa de la cultura» (Costa, Guirao i Izquierdo, 1999, p. 315). Samper consta com a membre del grup fundador, juntament amb Antoni M. Sbert, Pau Casals, Carles Pi i Sunyer, Rafael Pous i Pagès, Pere Bosch Gimpera, Josep Clarà, Joan Puig Elias, Hilari Salvador, Víctor Colomer, Josep Fontbernat i Jordi Rubió i Balaguer (Campillo, 1994; Costa, Guirao i Izquierdo, 1999)

El concert es va celebrar el 12 de juliol de 1937 al Gran Teatre del Liceu, amb obres de Haydn, Beethoven i de compositors catalans: Eduard Toldrà, Jaume Pahissa, Enric Morera, Joan Lamote de Grignon, Juli Garreta, Enric Granados i el mateix Samper. Tots ells —excepte Garreta i Granados, és clar— varen dirigir les seves obres —Samper va dirigir la «Rapsòdia» de la *Suite Mallorca*¹⁰⁹.

Compondre sota les bombes

Potser perquè estava centrat en la direcció de l'OCB, i amb l'angoixa constant d'haver de sobreviure el dia a dia de la guerra, Baltasar Samper va trobar ben poc temps per escriure música; de fet, només coneixem dues referències d'obres compostes durant aquells tres llargs anys.

A finals de 1937, Otto Mayer, al capdavant de l'àrea de Música del Comissariat de Propaganda, va voler impulsar l'edició d'una sèrie de sardanes per a piano, «com a expressió més autèntica de la musicalitat catalana actual»:

¹⁰⁹ Concert per l'Orquestra Pau Casals (12 juliol 1937). Societat del Gran Teatre del Liceu, programes de mà [on line]. Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/188214>

Es tracta d'escriure peces pianístiques [...] que constituïrien una estilització de la sardana, però dins un estil veritablement pianístic, és a dir fer el mateix respecte a aquesta forma musical que ha fet Falla per a la cançó andalusa, Bartók per la musicalitat hongaresa i anteriorment, dins l'estil de la seva època, Albéniz i Granados¹¹⁰.

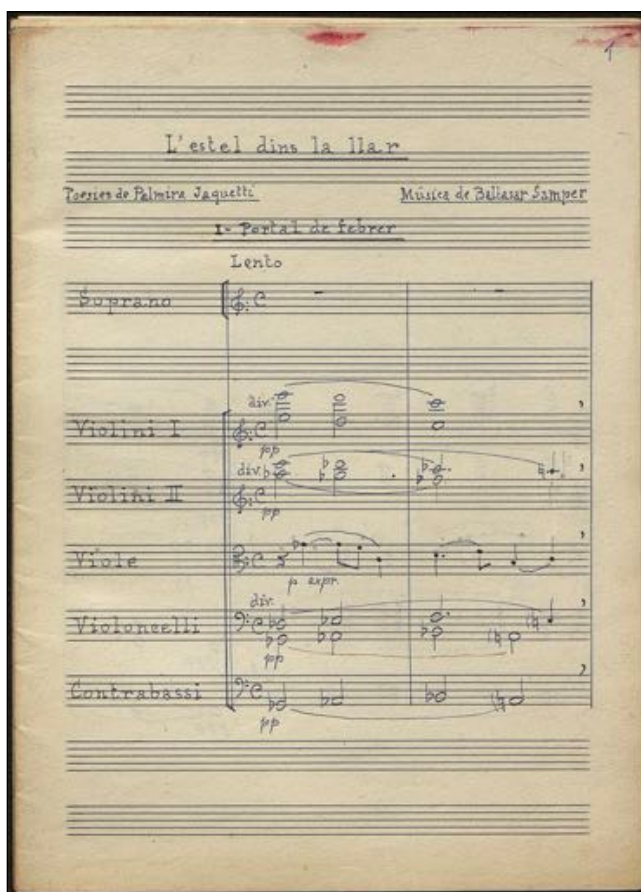
Mayer va encarregar les peces a Joan Baptista Lambert, Rodolfo Halffter i Josep Valls, a més de Baltasar Samper (D. Alonso, 2021), que n'havia d'escriure una «d'estilització i brillantesa pianística»¹¹¹. El projecte tanmateix no va arribar a fer-se realitat, i la sardana de Samper, si és que va arribar a existir mai, no s'ha conservat.

El músic només compondre una obra en aquells temps: *L'estel dins la llar* (1938), un cicle de cançons per a veu i conjunt instrumental sobre poemes de Palmira Jaquetti.

Jaquetti va publicar, a principis de 1938, un poemari amb aquest mateix títol, *L'estel dins la llar*, dins la col·lecció «L'Oasi». Era el nom que havia pres el grup literari de joves i no tan joves autors que es reunia al cafè L'Oasi, al carrer de la Canuda de Barcelona: el presidia Prudenci Bertrana, i també en formaven part, entre d'altres, Agustí Bartra, Joan M. Guasch, Joan Llongueras, Rafael Tasis, Alfons Maseras o Frederic Alfonso (A. Manent, 1990). El grup, que es va arribar a constituir formalment, va mantenir certa activitat durant la guerra, amb l'única voluntat de donar veu a una generació de poetes «que la guerra es pot endur per a sempre més [...] i es tracta que Catalunya s'adoni de la seva existència per si no tornen mai més» (A. Manent, 1990, p. 807). El llibre de Jaquetti va ser un èxit, aplaudit per la crítica¹¹² i celebrat pel públic lector —se n'arribaren a fer 400 exemplars. Fou el de més tiratge i el més venut dels nou títols de que s'arribaren a editar de «L'Oasi» (Matheu, 1972; A. Manent, 1990; Corbera, 2020c).

Baltasar Samper i Palmira Jaquetti es coneixien, segur, de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. També, però, dels assaigs de l'Orquestra de Cambra de Barcelona, als que ella solia assistir, almenys durant la guerra (Massot, 2020):

Les mercredis je ne dois pas aller au Lycée, donc, je puis disposer de mon temps, et je vais entendre des répétitions qui ont bien lieu dans le tout petit théâtre de l'École



Imatge 15. *L'estel dins la llar*. ARM, fons Baltasar Samper, exp. 9/3.

¹¹⁰ Mayer, O. (20 novembre 1937). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1250.

¹¹¹ Mayer, O. (18 desembre 1937). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1250.

¹¹² Per exemple, la bona crítica de Rafael Tasis (1938): «Si m'agradessin els mots solemnes, diria que la poesia de Palmira Jaquetti és una revelació. Una ben agradable revelació d'un poeta directe i emotiu, sense preocupacions de forma ni exhibicions d'imatgeria. *L'estel dins la llar*. Un estel que respandeix i que il·lumina les menudes aventures quotidianes, que dóna ales al somni i crida, entre cants i músiques primaverals, l'amor ignot» (p. 476–477).

Professionnelle de la Dona; c'est un petit orchestre dirigé par Mr Samper et ils jouent merveilleusement. C'est un oasis que ce petit coin où l'on gèle, mais où l'on peut entendre Haëndel, Bach, Mozart, le xvi et le xvii s, les musiciens modernes comme Roussel et la dernière école française (p. 107).

Fruit d'aquesta relació en degué sortir l'arranjament musical del poemari. Jaquetti, admiradora d'una poesia d'inspiració «cançonística» i popular a l'estil de Tomàs Garcés o, sobretot, Maria Antònia Salvà (Corbera, 2020b i 2020c), havia escrit uns poemes quotidians, sobre l'experiència normal d'una vida normal: una oda «a la llar perduda» (Jaquetti, dins Matheu, 1972, p. 184), en un context molt difícil, en general i sobretot per a ella, malalta, abandonada pel seu marit, i sobrevivint a la fam i la por de la guerra (Massot, 2020), i a la violència feixista.

No va ser Baltasar Samper l'únic músic interessat en els poemes de la seva amiga: Pau Casals va harmonitzar el poema «Cançó dels elefants», per a veu i piano (de la Ossa, 2011). Però el compositor mallorquí va anar molt més enllà, amb una obra complexa i particular que trencava els darrers vincles amb l'academicisme més clàssic que l'havia fet famós amb la *Suite Mallorca* i les *Danses mallorquines*¹¹³.

L'estel dins la llar de Samper és un cicle inacabat del qual només es varen escriure tres cançons: «Portal de febrer», «Casa» i «Barca» —als manuscrits 1 i 2 hi ha l'esbós d'una quarta cançó, «Bon dia»¹¹⁴. D'aquesta obra, inèdita, se'n conserven quatre manuscrits, però només el *Manuscrit 3* conté els tres poemes musicats complets¹¹⁵. Pel *Manuscrit 1* sabem que les cançons de «Portal de febrer» i «Casa» són del 21 de juny i del 4 d'agost de 1938, mentre que la data de «Barca» la trobam al *Manuscrit 3*, i s'hi indica que és del 17 d'agost del mateix any. Les tres cançons acabades són molt breus, i en conjunt no sumen més de 10 minuts.

Ni en la seva correspondència ni en cap altre text, Samper no va mencionar mai aquesta composició:

[...] les darreres coses escrites abans de sortir de Barcelona foren unes peces per a petita orquestra titulades *Ritual de pagesia* (temes mallorquins), *El Senyal* (5 cançons per a soprano i orquestra, poesies de Tomàs Garcés) i *La Balada de Luard, el mariner* (per a soprano, orquestra de corda i piano, poema de Josep M. de Sagarra, estrenada, això sí que ho recordo, amb l'Orquestra de Cambra)¹¹⁶.

Samper s'endinsa aquí del tot en una línia compositiva orientada cap a l'experimentació politonal o modal, que deixava enrere definitivament el postimpressionisme i la influència francesa que havia caracteritzat bona part de la seva música i la de la seva generació —amb l'excepció rigorosa de Robert Gerhard; línia que ja havia començat amb *Ritual de pagesia* i *La balada de Luard, el mariner*¹¹⁷.

En el cas d'aquesta obra concreta, Baltasar Samper sembla anar encara més enllà, i ens presenta una instrumentació molt singular i molt poc habitual: «Portal de febrer» és per la formació d'orquestra

¹¹³ Vegeu l'apartat «9. 2. 1. Les Danses Mallorquines».

¹¹⁴ *L'estel dins la llar*. ARM, fons Baltasar Samper, exps. 9/1 i 9/2.

¹¹⁵ *L'estel dins la llar*. ARM, fons Baltasar Samper, exp. 9/3.

¹¹⁶ Samper, B. (12 gener 1948). [Carta a Joan Maria Thomàs]. Partituroteca, fons JMT, Arxivador 4. Tampoc s'esmenta en la relació d'obres enviada a Josep Valls. Cf. Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

¹¹⁷ Vegeu l'apartat «9. 1. 1. Canvi de paradigma: el *Ritual de pagesia*».

de cordes (violins, violes, violoncel·ls i contrabaixos) i soprano; «Casa» és per a soprano, viola solista, celesta i timbales; i «Barca» esta escrita per a mezzosoprano, viola, violoncel·l i contrabaix solistes. Sense defugir mai de la tensió harmònica, les cançons van des d'una tonalitat més o menys clara a la polimodalitat, i totes tres amb una textura poc densa i acusadament contrapuntística: «Portal de febrer» és en La menor, i «Casa», en Re b menor. Però «Barca» està construïda a partir de l'escala lòcria «natural» de Si amb el segon grau augmentat, replicada la fonamental a la quinta fins a tres vegades: Fa, Do# i Sol#. La superposició simultània de totes quatre dona com a resultat un tetracord amb dos trítons, fet que li confereix una sensació extrema i permanent d'inestabilitat (Corbera, 2020c).



Imatge 16. Anotació manuscrita de Samper amb les escales lòcries de «Barca» sobre Fa, Do# i Sol# (esquerra) i lòcries amb el 2n grau alterat (dreta). Falta la de Si (veu). *L'estel dins la llar*. ARM, fons Baltasar Samper, exp. 9/2.

Exemple musical 1. Superposició de les veus de «Barca» que formen els acords trítons que generen aquesta sensació d'inestabilitat permanent.

El compositor s'allunya aquí de les orquestracions de textures denses i brillants ravelianes. És com si hagués volgut traslladar a la música la sobrietat de la poesia de Jaquetti: una lírica de la quotidianitat que podia ser interpretada, en plena desfeta de la guerra i la pèrdua d'un món que s'esfondrava davant els propis ulls, com un crida a la supervivència, un gest revolucionari i antifeixista en aquelles circumstàncies. Samper sembla reflectir musicalment la tensió i l'anormalitat de l'experiència viscuda; i ho fa mitjançant una instrumentació sòbria que contrasta amb una harmonia complexa i un llenguatge contrapuntístic, i que deixa enrere la seva pròpia trajectòria compositiva: el reflex del context dramàtic de la guerra i els bombardeigs, i l'agonia d'un món amb el qual s'havia compromès i que desapareixia per sempre.

4. 2. 2. El Casal de la Cultura

Recordem que en la primera de les cartes citades de Baltasar Samper a Rafael Patxot, el músic conta com a principis de 1937 va ser perseguit per patrulles de control de la CNT-FAI —una escamot va visitar les oficines de l'OCPC els dies 20 i 21 de gener «demanant per Baltasar Samper» (Massot, 1993a, p. 742). Un antic conegut, membre del sindicat, amb qui hi havia treballat a l'orquestra de la Ràdio Associació de Catalunya, el va amagar i va resoldre la situació de la denúncia que suposadament hi havia contra ell (Massot, 2019).

Superat aquest tràngol, degué ser en aquest moment que Samper s'afilià al «Sindicat musical» de la CNT¹¹⁸, la branca musical Sindicat de la Indústria de l'Espectacle (SIE) de la CNT, constituït com a tal a principis de març de 1937 (Foguet, 2005)¹¹⁹; podem imaginar que es tractava més aviat d'una manera de cercar cobertura per evitar nous problemes, ja que la militància a Acció Catalana, i la seva trajectòria política i intel·lectual fins al moment, no el situaven precisament dins de l'òrbita revolucionària dels anarquistes.

Gràcies, però, a aquesta bona relació amb els elements sindicals, en constituir-se el Casal de la Cultura Baltasar Samper va ser promogut per aquests mateixos elements a la candidatura de l'entitat, i en resultà escollit Vicesecretari General¹²⁰ i Secretari d'Actuació —càrrec que va ocupar fins el final de la guerra—, membre d'un consell executiu format a més per Francesc Domingo com a Secretari General, Sixte Blasco, de Relacions; Abelard Fàbregas, de Finances, i Alfons Fabregat de Propaganda i Organització, (Campillo, 1994; Casassas, 1999). Amb aquesta responsabilitat i com a delegat del Casal, per exemple, Baltasar Samper va formar part del Patronat organitzador del II Congrés Internacional d'Escriptors Antifeixistes¹²¹ que impulsava l'AIDC —de la qual al seu torn era fundador— on com ja hem dit també va actuar-hi dirigint un fragment de la *Suite Mallorca* amb l'Orquestra Pau Casals. A part d'això, i com explica el periodista Josep Maria Francès a les seves

¹¹⁸ Vegeu la Imatge 10.

¹¹⁹ Però no sabem a quina exactament, ja que el SIE tenia les seccions d'Autors i Compositors; Mestres, Directors i Concertadors; i Músics. Donat que en aquells moments la seva principal ocupació era la direcció de l'Orquestra de Cambra, semblaria lògic pensar que s'afilià a la de Directors.

¹²⁰ Suposam que l'ús de la denominació de «secretari general» i «vicesecretari general» en lloc de «president» i «vicepresident», que és el que diu Samper a la seva carta, respon al llenguatge abolicionista «antiburgès» utilitzat en el bàndol republicà durant la guerra, especialment a una ciutat com Barcelona, que vivia una constant ebullició revolucionària. Un cas semblant l'explica l'escriptor George Orwell a *Homenatge a Catalunya* (2003), quan va arribar a finals de 1936 a la capital catalana per lluitar amb les Brigades Internacionals: paraules com «senyor» havien desaparegut, fins i tot dins l'Exèrcit Popular entre els diferents oficials i tropa, i tothom es tractava de «camarada».

¹²¹ Maria Campillo (1994, p. 196n) diu que aquest lloc del Patronat en representació del Casal va ser pel pintor Francesc Domingo, però les notícies sobre la preparació del congrés informen que Samper i Joan Puig Elias havien estat designats com a membres del Patronat per part del Casal i del CENU, respectivament. Cf. Algunas notas de los actos que celebrarán en Barcelona la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura (11 juliol 1937). *El Diluvio*, p. 6.

col·lossals *Memorias de un cero a la izquierda* (1962), Samper també podia compaginar aquest càrrec amb el de professor del Conservatori —tot i que no diu quin; suposam que el del Liceu¹²²—, una doble ocupació que li devia permetre tenir més ingressos malgrat que estigués «agobiado de trabajo» (p. 829).

El Casal va ser una iniciativa conjunta del Departament de Cultura i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat. Seguint el model de la *Maison de la Culture* francès, en paraules de Maria Campillo (1994) el Casal era «una iniciativa ideada des de i per la conjuntura històrica» (p. 155) de la guerra i la lluita catalanista, antifeixista i popular, que volia aglutinar els esforços intel·lectuals i artístics de les organitzacions catalanistes, obreres i republicanes, i d'artistes i treballadors en general. El seu manifest fundacional s'expressava en els següents termes:

En el dolor d'una lluita terrible, que tantes coses són enderrocades materialment per furiosos enginys de guerra, s'eleva a Catalunya el Casal de Cultura, aplec d'homes de bona voluntat que malden perquè el sofriment del nostre Poble prengui cada vegada més el sentit d'un part gloriós. [...]

Amb el puny alçat, amb què amenacem els enemics, saludem joiosament, des del nostre dolor, els nostres germans de tot el món, i fer senyal als homes que dubten encara, perquè es fixin en el veritable caràcter que es desenrotlla a la Península Ibèria. Alguna cosa els ha de dir el sol fet de veure a un costat un aplec de mercenaris i a l'altre un exèrcit entusiasta de treballadors. [...]

Des de la posició que construïm enmig de la gran lluita, ens adrecem a tots els homes de bona voluntat, i especialment a aquells que amb llur tasca ocupen un lloc eminent les reconegudes valors humanes. Molts d'ells no han esperat que els cridessin per a manifestar-se com indicava el deure, i aquests han de veure en la nostra crida l'expressió del nostre agraïment, puix que no necessitem cap estímul. Entre els que encara no ho han fet, pensem especialment, com a catalans, en aquells que han trobat a Catalunya l'escalf d'un acolliment generós que els obliga a decidir-se amb un sentit de responsabilitat. Tots ells sentiran en la nostra veu la urgència que correspon a una demana d'ajut a una causa que és també llur causa, perquè és la causa del món. Però estem segurs, en honor d'ells i a honor nostre, que hi trobaran també la serenitat que dona el convenciment de la victòria.

Barcelona, primer de maig de 1937¹²³.

L'activitat del Casal es va dividir en quinze seccions que funcionaven de manera independent (Campillo, 1994): Arquitectura, Ciències Econòmiques i Político-socials, Dansa, Oficis Artístics, Ciències, Cinema, Escultura, Educació Física i Esports, Estudis Filològics, Literatura, Música, Pedagogia, Teatre, Pintura i Dibuix.

La comissió executiva de la Secció de Música, a la primera reunió, va quedar constituïda per Eduard Prieto com a secretari general, Joan Torrens Maymir, Enric Roig, Sants Sagrera i Otto Mayer-Serra com a secretari de propaganda i organització¹²⁴, i malgrat no figurar-hi, Campillo

¹²² El Conservatori del Liceu era, durant la República i la guerra civil, l'única institució barcelonina amb aquest nom, mentre que el que ara és el Conservatori Municipal de Música de Barcelona s'anomenava Escola Municipal de Música —el canvi de denominació no es va produir fins el 1944. Per altra banda, Samper no va esmentar mai, enlloc aquesta feina, per bé que suposam que fou temporal, de professor del Conservatori.

¹²³ *Manifest del Casal de la Cultura*. Fons DH. Sèrie Documents històrics de la Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona (BPreUB), top. DH8 (1) 7 2. Citat per Campillo, (1994, p. 158–160). La historiadora també dubta de la data d'inauguració del Casal: tot i la data emblemàtica del Primer de Maig, a causa de l'esclat dels Fets de Maig la inauguració s'hauria fet a finals d'aquell mes (Campillo, 1994, p. 159); Jordi Casassas (1999, p. 317) assegura que es va inaugurar el dia 29.

¹²⁴ L'elecció de la comissió executiva (29 abril 1937). *Mirador*, 418, 8.

(1994, p. 167) aclareix que la Secció estava «tutelada» per Baltasar Samper. Com a membres de la Secció hi trobam músics com Blai Net, Manuel Borgunyó, Leopold Cardona o Joan Molinari¹²⁵.

Nom Josepa Associat n.º _____
 Cognoms Aguadé i Ferrando
 Domicili Carre Granados, 69, 2a
 Telèfon _____
 Títol _____
 Profesió. Ofici Profesora de Música
 Especialitat Ensenyament del Piano
 Idiomes que coneixeu Català, Castellà, Francès

M Portar l'ensenyament de la Música a tot
 lloc on sigui possible i agradable i profitós.
 perquè sigui agradable i profitós.
 Col·laboració que podrieu aportar-hi. Us ofereixo les meves
hores lliures, per a la tasca que acompanyo.
 Barcelona, 20 de Febrer del 1938
 Signatura: Josefa Aguadé Ferrando

BOR
 132/9 (al darr)
 137

Imatge 17. Una fitxa de la Secció de Música del Casal de Cultura de Josepa Aguadé, professora de música i antiga deixeble de Carles Gumersind Vidiella (Farré, 2016). CDMH, fons Delegación Nacional de Servicios Documentales de la Presidencia del Gobierno, Sección Político-Social, sig. PS-BARCELONA,132,9.

El dinamisme d'aquesta secció, centrada sobretot en les audicions comentades de cançons i música de cambra de músics catalans, convertí el Casal en el refugi on podia perviure l'activitat de l'escena musical del país que s'havia constituït en la darrera dècada, interrompuda amb l'esclat de la guerra i arraconada a partir de 1938 arran de l'arribada a Barcelona de les institucions musicals del Front Popular (Calmell, 2008):

El cas és que des de la incautació del Casal per part del Comissariat de Cultura i des que la Direcció de Radiodifusió intervé, aquest edifici esdevindrà, a partir de la tardor de 1937 i durant el decurs de 1938, el centre per excel·lència de la música de cambra a Barcelona —compartit en menor grau per l'Escola Professional de la Dona o la Institució del Teatre, on també es van fer concerts els primers mesos de 1938—, i també el lloc que millor sabrà preservar l'esperit genuí d'aquella cultura musical barcelonina que s'havia constituït des de molt abans de la guerra en el gresol de l'obra dels nostres creadors i intèrprets més representatius. (p. 340)

Des de la Secció s'organitzaven concerts a hospitals i casernes, amb la intenció, d'acord amb els ideals socialpopulars i antifeixistes, d'acostar la cultura musical a tots els sectors i ajudar guanyar a la guerra també a través de la cultura. Tenim l'exemple de les sessions comentades a l'Hospital

¹²⁵ Fichas de asociados de un Casal de Cultura de Barcelona. CDMH, fons Delegación Nacional de Servicios Documentales de la Presidencia del Gobierno, Sección Político-Social, sig. PS-BARCELONA,132,9.

Militar de Vallcarca, els dies 11, 16 i 23 del maig de 1938¹²⁶ amb Leopold Cardona, amb Mercè Plantada i Pere Vallribera, i unes darreres amb el Quartet de Corda de Barcelona¹²⁷.

En general, els actes musicals que es feien al Casal, d'allò més variats, es radiaven a través de la Direcció de Radiodifusió. Una de les activitats més destacades eren les «Audicions íntimes de Lieder» dirigides per Joaquim Pena, que representaven, en aquelles circumstàncies «el darrer esforç [...] perquè no es trenqués el fil continu d'una tradició musical urbana i cosmopolita que havia descobert en el *Lied* en llengua catalana dels anys vint el gènere musical normalitzat per excel·lència» (Calmell, 2008, p. 340); varen començar l'1 de maig de 1938 (cal tenir en compte el simbolisme de la data) i es varen allargar cada diumenge durant vuit mesos, fins pràcticament quan la caiguda de Barcelona era qüestió de temps.

Altres activitats també eren cicles de concerts de música de cambra, conferències de temàtica musical i audicions comentades (Campillo, 1994; de la Ossa, 2011). Sabem que Baltasar Samper va participar directament en tres d'aquests actes. El primer, l'estiu de 1937, va ser un «concert íntim de música popular mallorquina»¹²⁸, on va actuar conjuntament amb Dolors Porta. Es tractava d'un acte organitzat per Esquerra Republicana Balear per acomiadar dos tinents d'artilleria mallorquins que se n'anaven al front de Madrid¹²⁹. Una altra de les audicions comentades on va participar va ser el del concert «Cançons populars de les Illes Balears», dins el cicle d'activitats *Homenatge a Mallorca* (Massot, 2000a) el gener de 1938; les cançons havien estat harmonitzades per Josep Cumellas i foren interpretades pel tenor Emili Vendrell i el pianista Francesc Figueras; Samper exercí de presentador de l'acte (Campillo, 1994)¹³⁰. Samper també va escriure per a l'ocasió un article de presentació a *Mallorca Nova*, la publicació dels exiliats mallorquins d'Esquerra Republicana Balear a Barcelona¹³¹. Aquest article, juntament amb un de Francesc de Sales Aguiló, són els dos únics que varen aparèixer signats a la revista en els seus dos anys i mig d'existència.

Per altra banda, el tercer acte del Casal on Samper va participar va ser una audició comentada sobre Maurice Ravel, en un homenatge al compositor francès celebrat l'11 de març de 1938¹³², amb la

¹²⁶ Programes dels concerts de la Secció de Música del Casal de Cultura. Fons DH. Sèrie Documents Històrics de la BPRUB, top. DH6 (1) 7 1.

¹²⁷ Aviñoa (1998, p. 102, n.10) diu que el 1935 el Quartet de Corda de Barcelona estava format per Martí Cabús (violí), Joan Farrarons (violí), Claudi Agell (viola) i Sants Sagrera (violoncel); el 1938, no obstant això, segons el programa el quartet aquell dia el conformaven Joan Farrarons, Enric Solsona (violí), Mateu Valero (viola) i Sants Sagrera (violoncel).

¹²⁸ Comiat (1 agost 1937). *Mallorca Nova*, 4. Citat per (Massot, 2000a, p. 306)

¹²⁹ Massot (1992, p. 235) assegura que un dels dos tinents era «sens dubte» el mestre i dramaturg mallorquí Pere Capellà i Roca.

¹³⁰ Maria Campillo (1994, p. 177–178) dona encara més informació d'aquest acte: sembla que s'havia de celebrar el 23 de gener, però finalment es va fer el divendres 28. També dona una llista (p. 177, n.112) de les cançons que s'interpretaren i d'on havien estat recollides, fruit de la feina de Samper durant les missions de l'OCPC. Per exemple, la de *Es rector de Corriola*, de Lloseta, la trobam a la missió Samper–Morey de 1928 per Mallorca (Massot, 2000b, p. 217), o *En Pere Gallerí* (que Campillo cita com a «Galleroc») i *Blançafior*, de Sant Miquel (Eivissa), també de la missió Samper–Morey de l'any 28 per Eivissa i Formentera (Massot, 2000b, p. 190 i 192). Campillo (1994, p. 178, n.114) també explica que, segons el secretari general del Casal, Francesc Domingo, Samper volia editar totes les cançons de les Balears que tenia recollides. Per altra banda, Massot (Samper, 1994, p. 44–45) reproduïx el text d'aquesta presentació.

¹³¹ [Article sobre cançons populars de Mallorca]. Samper, B. (1 gener 1938). *Mallorca Nova*, 12, 2.

¹³² La Música. Homenatge a Maurice Ravel al Casal de la Cultura (3 març 1938). *La Humanitat*, p. 2. Marcos de la Ossa (2011, p. 46), per error, diu que va ser el mateix dia però de 1937.

participació del violonista Ferdinand Guérin, el pianista Pere Vallribera i el Quartet Ibèric de Barcelona¹³³.

La importància de Maurice Ravel

Cal que establim de bon començament la importància cabdal, central, de Maurice Ravel dins el món estètic de Baltasar Samper. Ravel havia mort pocs mesos abans. En el context de l'ideari avantguardista musical català dels anys 1920 i 1930, on s'havia forjat la personalitat artística de Samper, a la Catalunya noucentista que celebrava la victòria aliada de la Gran Guerra com si fos seva, les novetats que arribaven de París eren seguides amb el màxim interès —també a la resta de l'estat espanyol (Piquer, 2013).

Maurice Ravel, juntament amb Stravinsky, Debussy o Satie, era considerat com el gran representant de la modernitat, tant a Catalunya com a la resta de l'estat (D. Alonso, 2015; Piquer, 2012a). Per Baltasar Samper, el compositor era i va ser quasi sempre «el model» de referència a seguir. Aquesta referencialitat ja l'havia establerta al començament de la seva carrera, quan l'any 1920 va interpretar la primera audició de *Le tombeau de Couperin* a Barcelona, en un concert a la Sala Mozart (Codina, 2020a, 2020b): una de les obres que inaugura el modern neoclassicisme o «nou classicisme» francès (Messing, 1988), que inspirarà clarament el noucentisme català (Piquer, 2012a).

Però encara va ser més important el Festival Ravel que l'Associació de Música «da Camera» i l'Orfeó Català varen organitzar els dies 18 i 20 de maig de 1924 a Barcelona, amb la presència del mateix compositor (Codina, 2020b). No sabem si per encàrrec o per voluntat pròpia, Samper va redactar les notes al programa del primer concert¹³⁴, i segur que per això escrigué uns dies abans a Francesc Pujol sobre si a la biblioteca de l'Orfeó hi havia més bibliografia sobre Ravel i les seves obres que no fossin «els treballs de Roland-Manuel»¹³⁵. Josep Codina (2020b) comenta aquestes notes, molt completes, de Baltasar Samper, a part d'analitzar amb un detall sorprenent el context i la música de Ravel, contraposa la «dictadura de Bayreuth» a «la tasca col·lectiva» dels compositors moderns, establint així una mena analogia democràtica entre el món musical i la societat catalana en un moment, el començament de la Dictadura de Primo de Rivera, políticament complicat.

L'admiració per Ravel és constant durant tots els anys d'activitat a Barcelona de Baltasar Samper, i quedaríem curts en transcriure tots els elogis que li dedica. Ravel és un «exquisit arquitecte dels sons», el màxim exponent de la solidesa de la creació contemporània d'aquells anys, contra els «mil penjaments de tota la música que s'escriu actualment» que es deien¹³⁶. Al cap de pocs dies del traspàs del compositor francès, doncs, Samper publicà un llarg article a la portada de *La Publicitat*, on repassava la significació del compositor francès i la seva importància dins del panorama musical més recent, situant-lo per davant de Debussy; analitzant la seva trajectòria i glossant la seva figura en termes molt elogiosos:

¹³³ Aquesta conferència està publicada per Pizà i Vicens (Samper, 2019); no obstant, els autors no en citen ni la data ni les circumstàncies on fou llegida.

¹³⁴ Llibret del concert celebrat el 18 de maig de 1924. CEDOC, top. PMC 1924-05-18.

¹³⁵ Samper, B. (3 maig 1924). [Carta a Francesc Pujol]. CEDOC, fons Francesc Pujol i Pons, top. BIB 2_3.2.01. Es refereix al compositor i musicògraf Roland Alexis Manuel Levy, conegut com Roland-Manuel (1891–1966). Va ser deixeble devot, biògraf i estudiós de Maurice Ravel, amb qui va estudiar per recomanació d'Erik Satie. L'any 1914 havia publicat el llibre *Maurice Ravel et son oeuvre*, que sens dubte Samper ja coneixia.

¹³⁶ Samper, B. (12 febrer 1928). La música. *La Publicitat*, p. 4

Ravel ha conreat totes les formes musicals. Les aportacions del seu geni creador són importantíssimes i representen en tots els ordres nous aspectes que arreu s'han anat imposant. La seva escriptura pianística descobreix tota una perspectiva insospitada de les possibilitats de l'instrument que més abundós repertori posseeix. La tècnica orquestral li deurà també un ric catàleg de recursos singulars, i fins la severa estructura de l'art coral està prodigiosament animada amb la màgia d'aquest infatigable cercador, que, sens dubte, ha escrit una de les pàgines més brillants substancioses de la història de la música contemporània¹³⁷.

Com ja desenvoluparem extensament més endavant, Samper aquí s'allunya momentàniament dels seus referents intel·lectuals, com el crític franco-rus Boris de Schloezer, qui havia establert —amb una gran influència— a principis de la dècada de 1920 que els dos pols principals i oposats de la música contemporània els representaven Ígor Stravinsky i Arnold Schoenberg (Messing, 1988).

Tot i que no va ser l'únic homentage que se li féu a Barcelona aquells dies¹³⁸, Baltasar Samper impulsà la vetlada en record de Ravel al Casal de la Cultura. La conferència que hi dictà seguia el sentit que havia exposat a l'article de *La Publicitat*. Per al crític, la música de Ravel representava, juntament amb la de Claude Debussy, «l'expressió de l'ideal» de la renovació musical i de l'«art nou», és a dir, de l'avantguarda artística, decididament antiwagneriana i antiromàntica (Samper, 2019, p. 99). Però allò que diferenciava el primer del segon, era, per Samper, el respecte per les formes clàssiques, l'academicisme, la claretat i una expressivitat controlada —el paradigma de l'antirromanticisme que perseguia l'ideal noucentista (Samper, 2019):

Una de les qualitats més remarcables de Ravel és la perfecció i la lògica de la construcció, que es basa en els tipus clàssics, més o menys modernitzats i renovats. [...]

No hi trobareu les penombres delicadament irisades ni les ondulants vaguetats cares a Debussy. Els contorns de les imatges són nets i els tons infinitament matisats però no s'esfumen ni es confonen. (p. 102)

Però Samper, pianista, compositor i director d'orquestra, també alabava la importància renovadora de la tècnica pianística de Ravel, «tan important i trascendental com la que Liszt realitzà en les seves obres» (2019, p. 103), i sobretot la seva tècnica orquestral (2019): «Deixeble de Rimsky-Korsakoff [...]. La seva orquestra és lluminosa i fulgurant, d'una frondosa opulència o d'una infinita delicadesa en els seus matisos, segons convingui a les intencions expressives, però sempre d'un equilibri magistral» (p. 103).

Posant Ravel d'exemple, Samper aprofitava per defensar la renovació dels llenguatges musicals de l'època, però a partir de la solidesa formativa i el coneixement de les formes clàssiques (2019):

«No hi ha d'haver cap doctrina ni cap principi estètic que no tinguem el dret de revisar sense contemplacions ni escrúpols [...]. Però, anem amb compte, documenteu-vos bé abans. No ens podem privar d'allò que menyspreem perquè ho qualifiquem de vell, sense estar segur de substituir-ho per quelcom d'igualment digne. No enderroquem un palau, si no tenim la certesa d'edificar al seu lloc més que una barraca primitiva. (p. 100).

Aquest argument li servia per reclamar la creació de l'Escola Superior de Música de Catalunya, «l'obra més eficaç i revolucionària que aquí es podria fer» (2019, p. 101) —el llenguatge no és gratuït— per a impulsar la renovació estètica de la música culta catalana; un projecte del govern de la Generalitat republicana que, igual que el de l'Orquestra Nacional de Catalunya, no es va arribar a poder concretar.

¹³⁷ Samper, B. (2 gener 1938). Maurice Ravel. *La Publicitat*, p. 1.

¹³⁸ Institució del Teatre. Sessió en memòria de Maurice Ravel (24 Febrer 1938). *La Publicitat*, p. 2.

4. 3. La depuració

4. 3. 1. La Llei de Responsabilitats Polítiques de 1939

El 9 de febrer de 1939, amb la guerra quasi acabada, el govern de Franco promulgà la Llei de Responsabilitats Polítiques¹³⁹. Amb aquesta norma, la nova dictadura pretenia instaurar una política del terror indiscriminat i arbitrari contra els vençuts, «un instrument de càstig col·lectiu, exemplar, eficaç i de llarga durada» (Mir, Corretgé, Farré i Sagués, 1997, p. 13).

La llei depurava o passava comptes amb tothom que hagués tengut alguna relació o vinculació amb el règim republicà, organitzacions o partits, en un període que l'article primer establia des de l'1 d'octubre de 1934 —moment en que es va comença a «crear o a agravar la subversió de todo orden de que se hizo víctima a España»— fins al final de la guerra.

La base jurídica sobre la qual es definien les responsabilitats polítiques individuals perseguides pel nou règim es concretava en l'article quart de la llei:

- a) Haber sido o ser condenado por la jurisdicción militar por alguno de los delitos de rebelión, adhesión, auxilio, provocación, inducción o excitación a la misma, o por los de traición en virtud de causa criminal seguida con motivo del Glorioso Movimiento Nacional.
- b) Haber desempeñado cargos directivos en los partidos, agrupaciones y asociaciones a que alcanza la declaración del artículo 2o [de la il·legalització d'organitzacions polítiques], así como haber ostentado la representación de los mismos en cualquier clase de corporaciones y organismos, tanto públicos como privados.
- c) Haber figurado, a virtud de inscripción efectuada antes del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, y mantenida hasta esta fecha, como afiliado de los partidos, agrupaciones y asociaciones a que se refiere el apartado anterior, excepción hecha de los simples afiliados a organismos sindicales.
- d) Haber desempeñado cargos o misiones de carácter político o administrativo de índole civil y calificada confianza por nombramiento del Gobierno del Frente Popular, con retribución o sin ella, salvo los que deban su nombramiento a la elección y fueran de filiación política completamente hostil al mismo. También se considerarán comprendidos en este caso los que, sin nombramiento de dicho Gobierno, hubieren continuado desempeñando con él cargos de aquella índole en la Administración Central.
- e) Haberse significado públicamente por la intensidad o por la eficacia de su actuación en favor del Frente Popular o de los partidos y agrupaciones comprendidos en el artículo 2o, o contribuido con ayuda económica a los mismos, prestada de manera voluntaria y libre y con propósito deliberado de favorecerles, aunque no se hubiesen desempeñado puestos directivos o de representación, ni cargos o misiones de confianza, ni se tratase de afiliados a aquéllos.
- f) Haber convocado las elecciones para Diputados a Cortes del año mil novecientos treinta y seis; formado parte del Gobierno o que las presidió o desempeñado altos cargos con el mismo, o haber sido candidato del Gobierno, o candidato, apoderado o interventor de cualquiera de los partidos del Frente Popular y de sus aliados o adheridos en ellas; o haber sido compromisario de tales partidos para la elección de Presidente de la República en el propio año.
- g) Los Diputados que en el Parlamento de mil novecientos treinta y seis, traicionando a su selectores, hayan con tribuido, por acción o abstención, a la implantación de los ideales del Frente Popular y de sus programas.

¹³⁹ Ley del 9 de febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas (13 febrer 1939). *Boletín Oficial del Estado*, 44, p. 824-847. Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/044/A00824-00847.pdf>

h) Pertener o haber pertenecido a la Masonería, con excepción solamente de los que hayan salido de la secta antes del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis por baja voluntaria por haber roto explícitamente con ella o por expulsión de la misma fundada en haber actuado en contra de los principios en que se inspira o de los fines que persigue.

i) Haber intervenido desde el dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, salvo casos de justificación, muy calificada, en Tribunales u organismos de cualquier orden, encargados de juzgar a personas por el sólo hecho de ser adictas al Movimiento Nacional, o el haber sido los denunciadores de éstas o intervenido en la incautación de sus bienes, a no ser que lo hayan verificado obligatoriamente en virtud de las funciones que le están asignadas por razón de su cargo y sin iniciativa por su parte.

j) Haber excitado o inducido a la realización de los hechos comprendidos en alguno de los apartados anteriores, bien sea de palabra, bien por medio de la imprenta, de la radio o de cualquier otro medio de difusión, bien en escritos dirigidos a diferentes personas.

k) Haber realizado cualesquiera otros actos encaminados a fomentar con eficacia la situación anárquica en que se encontraba España y que ha hecho indispensable el Movimiento Nacional.

l) Haberse opuesto de manera activa al Movimiento Nacional.

m) Haber permanecido en el extranjero desde el dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis sin reintegrarse al territorio nacional en un plazo máximo de dos meses, salvo que tuvieren establecido en aquél su residencia habitual y permanente, o que desempeñaren alguna misión encomendada por las Autoridades de la España liberada, o que estuvieren imposibilitados físicamente para regresar al territorio nacional, o que concurriera alguna otra causa extraordinaria y de carácter destacado que justificase suficientemente su permanencia en el extranjero.

n) Haber salido de la zona roja después del Movimiento y permanecido en el extranjero más de dos meses, retrasando indebidamente su entrada en el territorio nacional, salvo que concurriera alguna de las causas de justificación expresadas en el apartado anterior.

ñ) Haber cambiado la nacionalidad española por la extranjera o haber autorizado para ello a los que estén sometidos a su potestad o guarda, siempre que tal hecho se haya producido a partir del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, y no haya sido como medio de evitar persecuciones o para evadirse de la zona roja, habiendo ingresado en el momento en que fué posible en la zona nacional liberada, solicitando la recuperación de la nacionalidad española o realizando actos que demuestren tal propósito.

o) Haber aceptado de alguna de las Autoridades rojas, o rojo-separatistas, misiones para el extranjero, excepto en el caso de que, una vez en él, no las hayan desempeñado y sólo fuesen aceptadas como medio de evasión de la zona enemiga, y se hayan presentado en la nacional seguidamente de haber salido por primera vez de aquélla.

p) Haber adoptado en el desempeño del cargo de presidentes, consejeros o gerentes de Sociedades y Compañías, de manera voluntaria y libre, acuerdos de ayuda económica al Frente Popular o a partidos y entidades incluidos en el artículo segundo, o para propaganda, o para empresas periodísticas de dicho ideario, o para los gastos de las elecciones de mil novecientos treinta y seis, o para los Gobiernos rojos, o rojo-separatistas.

En base a aquest article, Baltasar Samper era susceptible de ser acusat per l'apartat b) i p), com a vicesecretari general del Casal de la Cultura i les actuacions que se n'haguessin derivat; per l'apartat c), com a militant d'Acció Catalana i afiliat a la CNT; per l'apartat d), com a funcionari del Cos Tècnic de Correus en exercici i Secretari de la Subponència de Música de la Generalitat; per l'apartat e) i l), per haver-se significat públicament a favor del catalanisme, de la República, i d'haver fet actuacions i firmat manifestos a favor d'organitzacions antifeixistes —el Comissariat de Propaganda, les Joventuts Llibertàries o la CNT—, o dels combatents, ferits i represaliats; i j) com a redactor i crític musical de *La Publicitat*, periòdic d'Acció Catalana, col·laborador de *Mirador* i *Revista de Catalunya*, i de *La Nostra Terra* a Mallorca, així com responsable musical de Ràdio

Associació de Catalunya. Sobre aquest darrer punt, tot i la seva relativa ambigüïtat, les instruccions donades pel Tribunal Nacional, l'òrgan jurisdiccional suprem segons la llei, eren molt clares (Vilanova, 1999): «[...] debe establecerse como norma general especialmente a partir del 18 de Julio de 1936 que el hecho de ser redactor de tales periódicos, da a lugar en principio a la responsabilidad [política] que nos venimos refiriendo [...]» (p. 23).

Per si tot això no fos poc, l'article setè afegia un agreujant al disposat a l'article quart, que afectava de ple a persones de certa rellevància social, com podria ser Baltasar Samper:

Se tendrá en cuenta para agravar la responsabilidad del inculpado su consideración social, cultural, administrativa o política cuando por ella pueda ser estimado como elemento director o prestigioso en la vida nacional, provincial o local, dentro de su respectiva actividad.

Amb tot això, els primers mesos de 1939, des de París, Samper ja es podia fer una idea del que li passaria si tornava a Espanya. Coneixia què els havia passat a companys seus del món de la música i la cultura, com Pau Casals, Emili Vendrell i Ricard Lamote de Grignon; o de Mallorca, com Emili Darder i altres membres de l'Associació per la Cultura de Mallorca o els partits republicans. D'altres companys de l'entorn d'Acció Catalana i *La Publicitat*, com els germans Amadeu, Odó i Víctor Hurtado, tot i exiliats, serien fortament perseguits en aplicació d'aquesta mateixa llei (Vilanova, 1999).

Una vegada a l'exili, Baltasar Samper tenia clar que no volia tornar a Barcelona. L'esfondrament del règim polític i social, i dels paràmetres artístics i culturals en els que s'havia mogut i format, vinculats a les perspectives de la modernitat republicana —que ell havia defensat de manera pública i notòria— el deixava fora del nou marc cultural, que li resultava aliè i, fins i tot, contrari (Massot, 2019):

Sé com està allò i veig massa clar que no podria respirar aquell aire. [...] Ja no parlo de la impossibilitat que em veuria de treballar i guanyar la vida. Per damunt d'això i tot encara hi ha coses que em fan més por. Sé que no hi trobaria cap amic, cap: que poc a poc m'aniria asfixiant, si no em matava d'un cop la vergonya i la repugnància, i no vull passar aquesta prova. Jo només hi aniré si m'hi porten per força. Tot el que pugui passar aquí —o en un altre lloc que no sigui allà— em fa menys por que aquesta perspectiva de misèria moral, de fallides i de traïcions —i d'estupidesa inexcusable [...] (p. 80).

Amb persecussió o sense, Samper era un exiliat, un representant de la modernitat ara residual en el sentit que descriuen Maripaz Balibrea i Eva Moreda: una modernitat expulsada dels seus límits geogràfics, socials i polítics fundacionals. A Baltasar Samper li repugnava, literalment, el nou ordre de les coses, el que en podríem dir, agafant el concepte de Balibrea (2007), «les noves hegemonies de la modernitat»: hegemonies polítiques, però també artístiques, socials, culturals i morals, que en el cas de la música passaven per la «continuidad, [...], rechazo de las vanguardias y exaltación de la unidad» (Pérez, 2012, p. 107). Des d'aquest punt de vista cobrava tot el sentit que el compositor Joaquín Turina —antic amic seu—, nomenat just en acabar la guerra responsable de la Comissaria de Música del nou règim, celebràs que la victòria franquista havia acabat, en el camp de la música, amb el «desgavell modernista» (Moreda, 2015a, p. 11).

Però és que, a més, Samper es va quedar oficialment sense feina a l'Espanya franquista al cap de poc temps.

4. 3. 2. El Cos Tècnic de Correus

Baltasar Samper era funcionari del Cos Tècnic de Correus en el moment de començar la guerra¹⁴⁰. Havia fet les oposicions el setembre de 1907 i havia pres possessió de la seva plaça a Barcelona, a la Central —que aleshores es trobava a la plaça Urquinaona (Massot, 1992)—, l'1 d'octubre d'aquell any, segons consta en el seu full de serveis. Samper havia optat per aquesta solució per a poder-se mantenir econòmicament mentre estudiava amb Enric Granados a l'Acadèmia.

El Cos Tècnic de Correus —oficials i administradors— gaudia d'un cert reconeixement social, a diferència d'altres cossos funcionaris i burocràtics de l'estat. Com explica Juan Carlos Bordes a la seva excepcional tesi *Correos en la España de Franco (1936–1975)* (2003), molts d'aquests funcionaris tenien estudis superiors, i podien demanar permisos per dedicar-se a altres feines de més prestigi i més ben remunerades, com ara professors, notaris o jutges. Era per tant un cos de treballadors formats i de pensament liberal als que se'ls concedia certa llibertat per desenvolupar la seva carrera intel·lectual o acadèmica (Bordes, 2003):

De este colectivo surgirá un gran dinamismo cultural, cuya principal muestra son diversas publicaciones periódicas editadas des de finales del siglo XIX. [...] El objetivo de estas revistas será inicialmente el entretenimiento y la formación, pero con el paso del tiempo se irán politizando. Por ellas fluirán ideologías, posicionamientos sociales y pensamientos políticos [...]. (p. 38–39)

A *La ciutat esvaïda* (1976), el llibre de memòries de l'escriptor i periodista Màrius Verdaguer, amic de joventut de Baltasar Samper, l'autor afirma que el músic, després «d'alguns anys de prova, fou absorbit completament per la música; abandonà el servei postal i es dedicà de ple i amb el més gran entusiasme a la seva vocació de compositor» (p. 48). Però Massot (1992) contradiu aquesta afirmació, i afirma que «Samper no abandonà mai del tot la seva feina a Correus» (p. 214n), tot i que també és bastant segur que el seu interès principal era la música i la vida intel·lectual de la Barcelona noucentista i republicana.

No obstant això, tal com llegim a la nota necrològica publicada a la revista de l'exili *Ressorgiment*, núm. 596 (març de 1966) —una informació recollida més tard per Josep M. Murià i Rouret i José Bru (1996)— Samper havia deixat la feina de Correus voluntàriament en temps de la dictadura de Primo de Rivera: «La seva consciència cívica l'impedí de col·laborar en una administració oficial antidemocràtica i se'n retirà dignament» (p. 9555).

Hem d'admetre que no tenim cap prova concreta d'això; ell tampoc ho va mencionar mai. I el fet és que en moltes de les cartes que hem pogut trobar que es corresponen a aquest període, Samper demana sovint que les enviïn a l'oficina de Correus de Palma o de Barcelona, segons on es trobi en aquell moment; és el cas d'aquesta, escrita a Lluís Millet des del poble de l'Horta, a Felanitx, Mallorca, durant una missió de l'OCPC:

La meva adreça per correspondència:

Baltasar Samper. Oficial de Correus. Palma de Mallorca (sense segell)¹⁴¹.

Per altra banda, en altres cartes reconeix que no hi anava gaire, per l'oficina:

¹⁴⁰ Bona part de la informació d'aquest apartat l'hem d'agrair al sr. Álvaro García Guigó, responsable de la Unitat de Documentació i Arxiu Històric de Correus, qui molt amablement va atendre la nostra consulta i personalment va cercar, digitalitzar i enviar-nos l'expedient laboral complet de Baltasar Samper.

¹⁴¹ Samper. B (19 setembre 1926). [Carta a Lluís Millet i Pagès]. CEDOC, fons Fons Lluís Millet i Pagès i Lluís M. Millet i Millet, top. C10.02.03.13.

Volgudíssima amiga: [sic.] Fa un mes just que m'escrigué la seva darrera carta en la qual feia algunes comandes, i he de demanar-li perdó pel retard amb que rebrà la resposta. Jo he estat tot el mes de Maig sense anar a Correus i per això la seva carta m'ha arribat fa pocs dies, que vaig passar per l'oficina i vaig trobar-la, amb altres que també m'esperaven¹⁴².

Amb tot, al seu expedient laboral hi trobam la sol·licitud al Director General de Comunicacions, en data del 10 de desembre de 1925, d'una «licència indefinida» per haver d'atendre la seva família a Mallorca i trobar-se també «en un estado de salud muy delicado». Al full de serveis, però, s'hi indica que la llicència s'havia concedit abans de la data de la petició, l'1 de setembre, i el cessament s'havia fet efectiu el 15. Fos com fos, se li va concedir la llicència. Segons aquest full, Samper no reingressà al servei postal fins l'1 de setembre de 1930 (Imatge 16).

El catalanisme de Baltasar Samper durant la Dictadura

A principis 1920 Baltasar Samper havia entrat de ple en contacte amb els cercles catalanistes més avançats del Noucentisme barceloní. Una de les maneres havia estat a través del pedagog Joan Llongueras, fundador de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica i promotor del mètode Dalcroze a Catalunya, entitat essencial en la difusió i construcció dels ideals estètics noucentistes (Piquer, 2012a). Samper va col·laborar en algunes audicions de l'Institut els anys 1920¹⁴³ i 1921¹⁴⁴ —fins i tot amb un concert amb la soprano Nina Faliero, l'esposa d'Émile Jacques-Dalcroze¹⁴⁵. També va ser amb una audició comentada de Llongueras que Samper va interpretar, com ja hem esmentat, *Le tombeau de Couperin* per primera vegada a Barcelona l'any 1920 (Codina, 2020a; 2020b), una obra referent de la modernitat musical d'aquell moment.

En aquells mateixos anys podem confirmar l'amistat entre Samper i Lluís Nicolau d'Olwer —una amistat molt propera que durarà per sempre (Duran i Albet, 1995)—, a través de les 6 cartes conservades entre ells dos a l'Arxiu de Montserrat (Vilà i Molar, 1997), la primera de les quals està datada el 5 de novembre de 1921. Nicolau d'Olwer va esdevenir en aquella època (1921–1923) director de *La Publicitat* —quan Samper començà a col·laborar-hi— i alhora un dels opositors més destacats a la Dictadura de Primo de Rivera. I a Barcelona també s'hi trobava el seu amic i company d'estudis a l'Institut Balear, el poeta Miquel Ferrà —que també tenia una amistat molt estreta amb Nicolau d'Olwer (Lladó Rotger, 2009)— fundador de la Residència d'Estudiants de Catalunya, teòric del Noucentisme a Mallorca i catalanista compromès, contrari al règim primoriverista (Lladó Rotger, 2012), i coautor de les *Ordinacions* dels missioners de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Massot, dins Samper, 1994).

En el moment de la baixa de Baltasar Samper del servei postal, l'any 1925, la Dictadura havia augmentat la seva política anticatalana: si el març havia suprimit el que quedava de la Mancomunitat de Catalunya, al juny el capità general de Catalunya Milans del Bosch va ordenar el tancament del camp del FC Barcelona per sis mesos, i el de l'Orfeó Català fins al 13 d'octubre, arran de la xiulada a la *Marcha Real* espanyola en un partit amistós entre el Barça i Júpiter del 14 de juny. El partit, l'havia organitzat la directiva del Barcelona per retre homenatge als èxits de l'Orfeó Català, que feia poc havia tornat de Roma on havia fet tres concerts amb molta de repercussió, i fins i tot

¹⁴² Samper. B. (3 juny 1926). [Carta a Maria Antònia Salvà]. BLA, fons Maria Antònia Salvà, lligall E-MAS-C-1 (carpeta 3-304).

¹⁴³ Festa del ritme i la dansa (5 juny 1920). CEDOC, fons programes de concert.

¹⁴⁴ Quart dels nou Concerts ens dies festius a la tarda (27 novembre 1921). CEDOC, fons programes de concert.

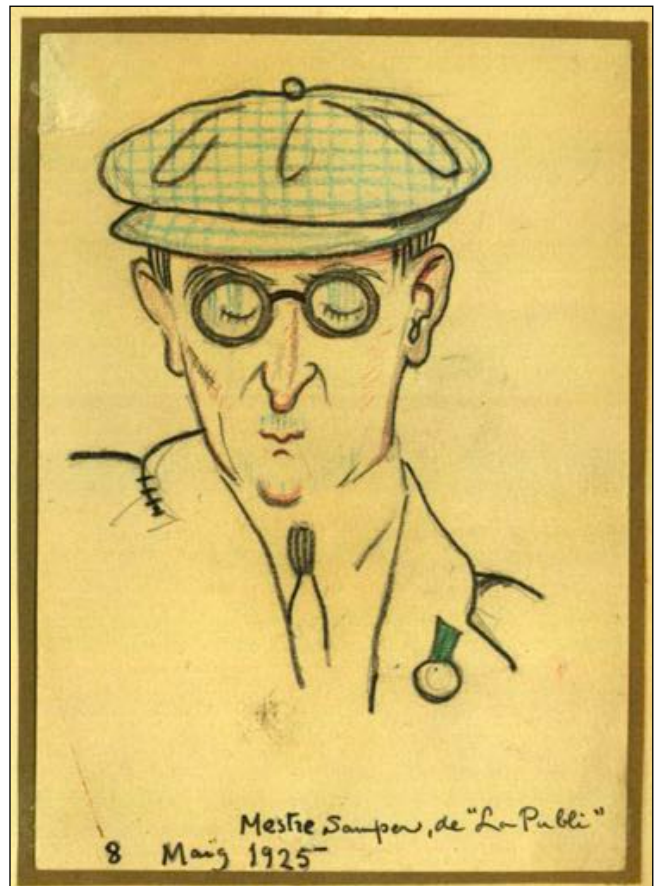
¹⁴⁵ Quint dels deu concerts en dies festius a la tarda (19 desembre 1920). CEDOC, fons programes de concert.

havia estat rebut en audiència especial pel Papa Pius XI (Artís, 1980)¹⁴⁶.

Precisament Baltasar Samper va acompanyar l'Orfeó com a corresponsal de *La Publicitat* en aquest periple, tan celebrat a Catalunya gràcies, entre d'altres, a les seves cròniques al diari, que firmava amb el pseudònim «Xavier Gauvany», i que serien recollides en el llibre *L'Orfeó Català a Roma: relació del pelegrinatge efectuat els dies 29 d'abril al 9 de maig de l'any sant MCMXXV* (1925). L'any següent publicà encara un altre llibre relacionat amb l'Orfeó Català, en aquest cas, sobre el seu fundador: *Lluís Millet* (1926), dins la col·lecció de «Quaderns Blaus» de la Llibreria Catalònia.

Una altra de les adhesions catalanistes de Baltasar Samper aquell any va ser en l'homenatge que l'Associació per la Cultura de Mallorca organitzà a la memòria de Marian Aguiló, el 16 de maig de 1925. Al dematí es va col·locar una placa de record a la casa natal de l'escriptor, i a l'horabaixa es va celebrar un acte al local de l'Associació, ser presidit, entre d'altres per Joan Alcover, Pompeu Fabra, Gabriel Alomar, Josep M. de Sagarra i Emili Darder. Abans dels discursos es varen llegir les adhesions d'arreu dels Països Catalans; la de Barcelona estava signada per Miquel Ferrà, Josep Carner, Fèlix Escalas, Alexandre Plana, Feliu Elias, Antoni Griera, Josep M. López-Picó, els germans Carles i Ferran Soldevila, Narcís Oller, Llorenç Riber, Miquel Forteza, Miquel Llimona, Joan Estelrich, Francesc Matheu, Joan Pons Jordi Rubió i Balaguer, Pere Bosch Gimpera i Baltasar Samper (Graña, 2007a).

També des de 1925 i fins a 1930, Samper va dur a terme el gruix de les missions de l'OCPC, que li varen permetre recórrer tot Mallorca, Menorca i les Pitiüses. Durant aquest període, el 1927 va compondre la banda sonora del documental turístic *Mallorca* de Josep Ma. Vergés (Rubí, 2006); aquesta música acabaria convertida en la *Suite Mallorca*, que Joan Lamote de Grignon va estrenar en un concert al Liceu el 10 de març de 1929¹⁴⁷.



Imatge 18. Dibuix de Baltasar Samper, de «La Publi», feta per Joaquim Renart, durant el viatge de l'Orfeó Català a Roma. [Quadern de dibuix de Joaquim Renart realitzat entre el 29 d'abril i el 2 d'agost de 1925]. BC, fons Joaquim Renart, top. 096Ren-8-38.

¹⁴⁶ Francès (1962) —que a més era soci del club— explica en canvi que el partit era d'homenatge al propi FC Barcelona, que havia guanyat el Campionat d'Espanya de 1925 (l'actual Copa del Rei de futbol) a Sevilla feia poc; es va convidar el Júpiter, «campeón de la segunda Liga» (p. 557) del Campionat de Catalunya.

¹⁴⁷ Festival de Música Nacional por la Orquesta del Gran Teatro del Liceo (10 març 1929). Societat del Gran Teatre del Liceu, programes de mà [on line]. Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/144390>

D'aquests anys concrets igualment són les composicions *Tu que dorms o beques*, *El mariner*, *Cançó de taverna*, *Cançó de l'anada a Montserrat* —i probablement *Santa Magdalena*¹⁴⁸— *Sonets de Shakespeare* i *Cançons franciscanes*, per a veu i piano; *L'estiu*, per a cor; *Danses mallorquines*, per a piano; i l'esmentada *Suite Mallorca*, per a orquestra simfònica. Part d'aquestes obres foren estrenades al «Festival Samper» que l'any 1928 l'Associació Bach per a la Música Antiga i Contemporània celebrà Palma i a Sóller, i que es tancaren amb un gran sopar al Gran Hotel de Palma en honor del músic (Corbera, 2019).

Una altra estrena, en aquest cas frustrada, va ser la de *L'estiu*, per a cor, sobre un poema de Maria Antònia Salvà, que havia resultat guanyadora del premi principal de la primera «Festa de la Música a Mallorca» organitzada per l'Orfeó Mallorquí de Palma el 1926¹⁴⁹ —iniciativa que volia emular les Festes de la Música de l'Orfeó Català. L'acte s'havia previst finalment pel 22 d'octubre al Teatre Principal, però el governador civil de Balears, Pere Llosas, el va obligar a suspendre, per considerar-lo «un acte subversiu» (Graña, 2007a, p. 273–274); així n'informava *La Veu de Catalunya*:

També a la darrera crònica vaig anunciar com a imminent la celebració de la Festa de la Música, acte final i solemne del concurs convocat i organitzat per l'Orfeó Mallorquí.

Però dos dies abans de l'assenyalat per a la celebració de la festa, el governador civil senyor Pere Llosas va trametre a buscar el president de l'Orfeó, l'ex-regidor regionalista N'Antoni Quintana, i va pregar-li l'ajornament del festival anunciat.

I ajornat ha quedat i no es parla de dia de per a celebrar-lo. [...] ¹⁵⁰

Ja a finals del període de «licència per malaltia», Baltasar Samper també va prendre part a les festes musicals de celebració del Centenari del Romanticisme (Soler, 2018), on va impartir la conferència *Robert Schumann, mestre del bon gust* a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona —la Casa de l'Ardiaca—, seguit d'un concert de Blanca Selva d'obres del compositor alemany¹⁵¹.

A tot això, Samper seguia exercint aquells anys la crítica musical a *La Publicitat*, firmant de vegades el pseudònim de «Girasol» o «X.» —una abreviació del pseudònim «Xavier Gauvany» que havia fet servir en les cròniques del viatge de l'Orfeó Català a Roma— per fer cròniques, comentaris

¹⁴⁸ La *Cançó de l'anada a Montserrat* és l'harmonització d'un poema de mossèn Joan Puntí i Collel (1886–1962), col·laborador de l'Obra del Cançoner, mentre que *Santa Magdalena* és la versió que fa Samper d'una cançó recollida amb aquest nom a Sant Llorenç de Morunys, a la comarca del Solsonès, en la missió d'Higini Anglès i Pere Bohigas per l'OCPC el juliol i agost de 1922. Cf. Massot (2013), p. 179–258. El fet que estiguin juntes en el mateix plec, amb el mateix tipus de paper pautat —darrere anotacions de l'Obra del Cançoner— ens fa pensar que varen ser escrites en el mateix context i per tant, probablement el mateix temps. Cf. *Cançó de l'anada a Montserrat* (1926). ARM, fons Baltasar Samper, sig. 10/28.

¹⁴⁹ Festa de la Música a Mallorca. Veredict. (6 juny 1926). *La Publicitat*, p. 7. El premi, de 500 pessetes, el donava l'Ajuntament de Palma, i no la Societat la Filharmònica, com erròniament diu Xosé Aviñoa (1999), que també s'equivoca d'any.

¹⁵⁰ Mallorca (5 novembre 1926). *La Veu de Catalunya*, p. 7.

¹⁵¹ FI07 Comissió Organitzadora del Centenari del Romanticisme Barcelona 1830-1930. AHCB, sig. AHCB2-378/FI07.

i entrevistes de músics coetanis que eren del seu interès, com Vincent d'Indy¹⁵², Hector Villa-Lobos¹⁵³, Joseph Canteloube¹⁵⁴ o Robert Gerhard¹⁵⁵.

A més d'escriure a *La Publicitat*, recordem que Samper havia fet pública el 1930 la seva adhesió a Acció Catalana (Baras, 1984). Dia 8 d'agost d'aquell any demanava la reincorporació al servei de Correus, i el 17 d'aquell mes el seu partit firmava el Pacte de Sant Sebastià, juntament amb la resta d'organitzacions republicanes de l'estat, per fer caure la monarquia definitivament. Dia 1 de setembre va tornar a prendre possessió de la seva plaça.

Resumint, entre la tardor de 1925 i la de 1930, l'activitat de Baltasar Samper no sembla que acusàs especialment ni les necessitats de la seva família ni la seva mala salut —que tanmateix era quelcom crònic per a ell. Aquesta, diguem-ne, baixa indefinida pel «delicat estat de salut» coincideix amb el període central i final de la Dictadura: des del moment culminant de la repressió anticatalanista, amb l'atac directe a les institucions i societats més importants de Catalunya, la censura d'un concert seu a Mallorca i l'exili d'un dels seus millors amics, fins als mesos de la *dictablanda* del general Dámaso Berenguer i l'almirall Juan Bautista Aznar —quan l'adveniment de la República era més o menys un fet.

No ho va expressar mai així en públic, però no sembla descabellat pensar que, com deia l'obituari de *Ressorgiment*, i recullen Murià i Bru (1996), Samper efectivament hagués cercat distanciar-se de la seva feina de funcionari de l'estat —sense però abandonar el seu lloc del tot—, just en el moment que aquest estat es mostrava més agressiu contra el projecte polític i social amb el qual s'havia compromès; i en lloc d'això, centrar-se en aprofundir en el desenvolupament del seu camí artístic i estètic, vinculat al procés modernitzador emprès pels sectors més dinàmics de les classes il·lustrades catalanes, i que conduïa inevitablement a la República.

L'expedient 4523-T

El 10 de febrer de 1939, l'endemà de la promulgació de la Llei de Responsabilitats Polítiques, el govern de Franco publicà una nova norma: la Llei de Depuració de Funcionaris Públics¹⁵⁶. La llei responia a la necessitat del nou règim d'organitzar el seu aparell burocràtic amb elements ideològicament afins, encarregats de desplegar sense problemes la política de la nova Espanya Nacional —també la repressiva. Amb aquesta llei es refonien les anteriors normes que, des del juliol de 1936, havien dictat els successius òrgans de govern del bàndol sublevat (Junta de Defensa Nacional, Junta Técnica del Estado i primer govern de Franco) de depuració de l'administració en el territori sota el seu control (Bordes, 2003).

La llei era complementària a la de Responsabilitats Polítiques: a una mateixa persona, si era funcionària de l'estat, se li podia aplicar també aquesta altra norma. A l'article segon s'hi recollia la declaració jurada que tots els funcionaris de les zones «alliberades» havien de presentar en el termini màxim de vuit dies, on havien d'indicar el nom i llinatges, el cos al qual pertanyien, la

¹⁵² Girasol [Samper, B.]. (9 octubre 1930). Vincent d'Indy. *La Publicitat*, p. 4.

¹⁵³ Girasol [Samper, B.]. (7 novembre 1929). Hèctor Villa-Lobos. *La Publicitat*, p. 6

¹⁵⁴ Girasol [Samper, B.]. (6 abril 1930). J. Canteloube. *La Publicitat*, p. 7

¹⁵⁵ Girasol [Samper, B.]. (4 desembre 1929). Una conversa amb Robert Gerhard. *La Publicitat*, p. 5.

¹⁵⁶ Ley del 10 de febrero de 1939 fijando normas para la depuración de funcionarios públicos. (14 febrer 1939). *Boletín Oficial del Estado*, 45, p. 856–859. Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/045/A00856-00859.pdf>

categoria, etc., però també si havien donat suport «al Gobierno marxista, alguno de los autónomos que de él dependían, o a las Autoridades rojas, con posterioridad al dieciocho de julio, en qué fecha y en qué circunstancias [...]», si pertanyien a partits polítics o sindicats, o a la Maçoneria.

L'article tercer obligava als ministeris a nomenar els instructors encarregats d'investigar els funcionaris. En el cas de Correus, que depenia del Ministeri de Governació, es va crear el Juzgado Especial de Expedientes Político-Sociales de la Dirección General de Correos (Bordes, 2003).

L'article novè establí els supòsits pels quals un funcionari podia ser perseguit, que també eren, com en la llei del 9 de febrer, prou àmplies com perquè s'aplicàs de manera arbitrària i indiscriminada a tots els treballadors públics de l'extingida república; fins al punt que, com escriu Juan Carlos Bordes (2003), «resultaba imposible no verse sometido a un expediente» (p. 304–305). Aquests supòsits eren els següents:

Con carácter enunciativo y no limitativo, podrán considerarse como causas suficientes para la imposición de sanciones, las siguientes:

- a) Todos los hechos que hubieren dado lugar a la imposición de penas por los Tribunales Militares o a la exigencia de responsabilidades políticas, con arreglo a la Ley de este nombre.
- b) La aceptación de ascensos que no fueren consecuencia del movimiento natural de las escalas y el desempeño de cargos y prestación de servicios ajenos a la categoría y funciones propias del Cuerpo a que se perteneciera.
- c) La pasividad evidente de quienes, pudiendo haber cooperado al triunfo del Movimiento Nacional no lo hubieren hecho, y
- d) Las acciones u omisiones que, sin estar comprendidas expresamente en los apartados anteriores, implicaren una significación antipatriótica y contraria al Movimiento Nacional.

El de Baltasar Samper és l'expedient polític-social 4523-T¹⁵⁷. En el moment d'obrir-se-li, ocupava el rang de «Jefe de Negociado de 2a Clase», amb un sou de 7000 pessetes anuals des de 1933 segons el full de serveis. No obstant, per alguna raó que se'n escapa, al mateix full hi consta que al desembre de 1939, quan Samper ja s'havia exiliat, se'l va ascendir —en absència— a «Jefe de Negociado de 1a Clase» i un sou de 8000 pessetes. Pensam que es degué tractar d'un error fruit de la confusió de la reconstrucció de l'administració en la immediata postguerra, ja que en tots els documents de l'expedient se'l tracta com a cap de 2a classe.

Com a instructor hi figura Félix Carbajal Riego, un dels funcionaris més rellevants dels processos de depuració de Correus (Bordes, 2003). El procés contra Samper funciona en els termes que explica Javier Bordes sobre la depuració d'absents (morts o exiliats), que era més breu que la depuració dels que no s'havien exiliat, ja que no hi havia presentació de càrrecs ni possibilitat d'al·legació per part de l'acusat.

En aquest cas, el procediment s'incia el 8 de juliol de 1940. El primer que es va fa constar és que Samper, tot i no tenir antecedents en el servei, no havia sol·licitat el reingrés al seu lloc; firma aquesta providència el Jutge Instructor Leopoldo Duque Estévez. Segueix un informe breu del Cap d'Informació de la DG, que com apunta Bordes (2003, p. 393), sempre era el mateix text:

¹⁵⁷ CDMH, fons Expedientes de depuración de funcionarios adscritos al servicio de Correos, sig. Incorporados, C0645, exp. 18.

De las informaciones practicadas se deduce que, el interesado cuyo paradero no ha sido posible conocer, suponiéndose que se encuentra en el extranjero, era de izquierdas y no tiene gran interés en colaborar en la Causa Nacional, puesto que, a pesar del tiempo transcurrido, aún no se ha preocupado de presentar documentación de ninguna clase, ni dar señales de vida.

Madrid 22 de Junio de 1940

A partir d'aquí, una vegada rebut l'informe, el procés va molt ràpid: es comprova que efectivament Samper no havia presentat la declaració jurada obligatòria que establia l'article tercer de la llei (providència del 26 de juliol), i el dia 28 el jutge Duque Estévez decideix incoar l'expedient de depuració. Sense cap més actuació, el 2 d'agost s'aprova la separació del servei i la baixa de l'escalafó, decisió que queda ratificada definitivament el dia 6 amb una resolució firmada pel Director General, José Lorente, que també queda registrada al full de serveis.

Aquesta separació i baixa de l'escalafó va quedar suspesa, a tots els efectes, pel Decret 3357/1975 de 5 de desembre del govern espanyol, que anul·lava les sancions de la llei de depuració de funcionaris de 1939¹⁵⁸. La rehabilitació definitiva es va signar el 21 de juliol de 1976, fent-la constar així mateix al full de serveis.

Baltasar Samper va tenir una participació activa i destacada en els programes i institucions culturals i de propaganda de la Generalitat durant la guerra civil, i dins el grup de compositors catalans més destacats que donaven suport a la República, va ser l'únic que va romandre a Barcelona tota la guerra i fins al final. Samper era en aquells moments un personatge conegut dins de l'escena de la música culta contemporània catalana, que gaudia de prestigi i reconeixement, i d'acord amb la seva trajectòria musical i política durant l'anterior dictadura de Miguel Primo de Rivera, a través de la seva actuació artística va fer pública i evident la seva significació per la causa republicana i catalanista, abans i durant el conflicte.

Conseqüentment, es veié obligat a fugir: no només per por de represàlies físiques o econòmiques, en aplicació de les lleis repressives franquistes, sinó també perquè no volia actuar sota els esquemes sociopolítics, culturals i morals que el nou règim imposava; això ens recorda a la perfecció una de les definicions de Paul Tabori (1972) sobre el personatge de l'exiliat, recordem: «It does not make an essential difference whether he is expelled by physical force or whether he makes the decision to leave without such an immediate pressure» (p. 37).

Tant és, doncs, que se sentís més o menys directament perseguit. Però cal descartar per tant que la seva fugida es limitàs a raons de tipus personal o familiar: col·lapsada la «utopia de modernitat» de la qual havia estat un defensor, no li quedava més remei que perviure-la a l'exili, encara que fos precàriament, amb la llibertat de no haver de viure sota la «repugnància» que li provocava l'Espanya feixista.

La comprensió del seu fet exílic ens dona la clau per interpretar la seva trajectòria prèvia i posterior a la guerra, com a experiència de creació i recreació de la modernitat musical catalana, i com aquesta passa d'hegemònica a residual, i finalment, exclosa.

Tornem, però, una mica enrere.

¹⁵⁸ Decreto 3357/1975 de 5 de diciembre por el que se declaran revisadas de oficios y anuladas las sanciones derivadas de la Ley de depuración de funcionarios de 1939 (24 de diciembre 1975). *Boletín Oficial del Estado*, 308, p. 26649. Recuperat de <https://www.boe.es/boe/dias/1975/12/24/pdfs/A26649-26649.pdf>

H

Hoja de hechos de D. Baltasar Samper Marquet = 3-5-885

| Núm de la comunicación. | Día. | Mes. | Año. | ASUNTO |
|-------------------------|------|---------|------|--|
| 1 | 14 | Septre | 907 | Ingreso sept 1º div 907 a 38 Barcelona. |
| 2 | 4 | Octubre | .. | Promoción 1-12-907: CT. |
| 3 | 5 | Enero | 908 | Promoción a Of. 4º antig 1-1-908: CT. |
| 4 | 28 | Mayo | 910 | Licencia 30 días enfermo de 18-5-1899 |
| 5 | 14 | Julio | .. | traslado de Barcelona a Palma de Mallorca. |
| 6 | 1 | Enero | 911 | bases 31-12-910 |
| 7 | 6 | .. | .. | Promoción 5-1-911 |
| 8 | 25 | Abril | .. | traslado de Palma de Mallorca a Barcelona. |
| 9 | 3 | Mayo | .. | bases 2-5-911 |
| 10 | 13 | .. | .. | Promoción 11-5-911 |
| 11 | 1 | Enero | 913 | Promoción a Of. 4º antig 1-1-913: CT. |
| 12 | 11 | Julio | .. | Licencia 30 días enfermo de 21-7-1899 |
| 13 | 5 | Novbre | 911 | Promoción a Of. 3º antig 1-11-911: CT. |
| 14 | 21 | Septre | 918 | Confirmación empleo Of. 3º antig 1-9-1899 |
| 15 | 3 | .. | 919 | Promoción a Of. 2º antig 1-3-919: CT. |
| 16 | 30 | Abril | 920 | Id. a Of. 1º id. 1-4-920 |
| 17 | 28 | Octubre | 922 | Vent 4º Of. 1º antig 28-8- Barcelona CT. |
| 18 | 31 | Septre | 923 | Promoción 31º Anadario: Barcelona de 1-1-923 |
| 19 | 1 | Septre | 926 | Promoción de S.T. |
| 20 | 16 | .. | .. | bases 16-9-926 |

| Núm de la comunicación. | Día. | Mes. | Año. | ASUNTO |
|-------------------------|------|---------|------|---|
| 21 | 2 | Junio | 1928 | Confirmación empleo en propiedad en 1899 |
| 22 | 8 | Agosto | 1930 | P. B. reingreso: Barcelona. Promoción 1-9-30: CT. |
| 23 | 29 | Febrero | 1932 | Promoción a jefe Neg. 2º antig 11-1-32 |
| 24 | 10 | Novbre | 1932 | Promoción a Jefe Negociación Decena de 2.000 p/b antig 1-1-33 |
| 25 | 30 | Julio | 1936 | glorioso Movimiento Nacional |
| 26 | 6 | Agosto | 1940 | Promoción a jefe Neg. 1º 2.000 p/b antig 1-8-40 |
| 27 | 21 | Julio | 1975 | Separación definitiva por jubilación (Ley 10-2-39) |

Total de servicios prestados hasta el 18 de julio de 1936. C.A.N.: 24 años, 9 meses y 26 días. Madrid 26 diciembre de 1950. EL JEFE DEL NEGOCIADO. *El Encargado*

27-21 julio 1975 Separación - jubilación, orden 12-1-75, Decreto 3357/1975, de 5-12-75.

Imatge 19. Full de serveis de Baltasar Samper al Cos Tècnic de Correus. Archivo Histórico de Correos y Telégrafos.

5. L'assumpció de la modernitat

*A los amigos de la Sala que lleva su nombre,
en una sesión dedicada al maestro,*

DAVIDSBÜNDER

[...]
Nuestro humilde cenáculo preside
el busto de Beethoven. Su cabeza
mirad, cuyos cabellos en desorden
parecen agitados por el viento
de las alturas. El humor sombrío
que en la acritud del gesto se revela;

[...]
¡Inerme juventud, entona el salmo
de la verdad, el nombre de Beethoven
pon la piedra de honda, y hiere
la frente del procaz filisteísmo!

(Joan Alcover, «Beethoven», 1901)

De ben jove, quan encara era un adolescent, Baltasar Samper s'havia començat a moure pels ambients artístics i culturals de caire regeneracionista i modernitzador que emergien a Mallorca i a Palma més concretament, i que s'articulaven sobretot al voltant de les tertúlies a casa del poeta Joan Alcover i el grup de *La Almudaina* (Mas, 2009; Pons, 1998a). Aquest grup el componien joves intel·lectuals mallorquins vinculats de manera més o menys propera amb el diari *La Almudaina*, de tendència regionalista i regeneracionista, fundat el 1887 per Joan Lluís Oliver, qui també en seria el primer director. El seu fill, el periodista Miquel del Sants Oliver, que el succeïria el 1897 al capdavant del diari, era el puntal del grup.

El grup va ser principal animador del procés de normalització nacional a Mallorca en el tombant de segle, que recollia i intenia implantar a la societat mallorquina de finals del s. XIX i principis del XX les tendències modernistes que arribaven de Catalunya. El seu objectiu era doble: per una banda, teoritzar sobre el fet nacional mallorquí i proposar una solució política i econòmica per Mallorca en el marc dels «països de llengua catalana» (Pons, 2002, p. 24), així com crear i estendre la consciència regionalista; per l'altra, regenerar la cultura mallorquina, normalitzant l'ús del català i connectant-la amb els models estètics catalans i europeus (Pons, 1998a):

En qualsevol cas, Oliver i el grup de «La Almudaina», que en gran part va ser un producte de la seva influència personal i ideològica, foren un factor decisiu en la creació a la Mallorca de les darreries del segle XIX d'un moviment que lligava, en un projecte únic, els afanys de regeneració, de nacionalització i de modernització de la societat mallorquina, en la seva totalitat d'aspectes i àmbits. (p. 13)

Dins aquest grup, i pel que fa a la música, destaca la figura d'Antoni Noguera i Balaguer (1860–1904), centrat en regenerar la vida musical mallorquina. No és aquest l'espai per tractar a fons el paper de Noguera en la societat del seu temps ni en l'impacte sobre el món musical a Mallorca que

va tenir¹⁵⁹. Però sí que cal destacar algunes pinzellades per entendre fins a quin punt la seva activitat va suposar l'obertura de nous camins estètics i ideològics en el camp musical, en el sentit més fidel del Modernisme, però també a l'essència modernitzadora o «projecte de modernitat» del qual parlava Balibrea (2007).

5. 1. El Modernisme musical a Mallorca

La vida musical mallorquina de l'època de la Restauració estava dominada per una banda, per les funcions líriques d'òpera italiana i sarsuela del Teatre Principal de Palma —reobert el 1860 després d'un incendi, rebatejat amb aquest nom amb la Revolució de 1868— que dirigia el músic De Sant Feliu de Guíxols Joan Goula (Aviñoa, 2000), així com les funcions d'altres teatres com el Teatro Circo Balear. Per l'altra, era notable la proliferació de societats culturals i d'oci burgeses i obreres (Gallego, 2017), i d'aquestes, tant de tendència catòlica conservadora com republicana. Varen ser les darreres les que impulsaren l'aparició de nombroses societats corals i orfeons, seguint el model de Josep Anselm Clavé. Un dels principals impulsors dels cors claverians a Mallorca va ser, precisament, Joan Goula, fundador de l'Orfeó Republicà Balear (1870).

Antoni Noguera va començar a publicar les seves opinions a la premsa el 1887. Va esdevenir un crític implacable i impecable contra l'estat de la cultura musical mallorquina de l'època, considerava «lastimoso» i «deplorable» (Pons, 1996, p. 310), a través de les pàgines dels diaris *La Última Hora* i *La Almudaina* principalment. No va dubtar en criticar obertament el baix nivell de les funcions del Principal, de les capelles eclesiàstiques, de les societats de concerts, etc., o atacar les institucions per la seva nul·la política en matèria musical. No cal dir que aquesta duresa i visceralitat li va fer guanyar molts d'enemics; després de la seva mort, els que havien estat els seus companys, com Joan Lluís Estelrich, el recordaven així (Gallego, 2017):

Se metió en su conducta y predicación con todo y con todos: desde los motetes y gozos cantados en los templos, tocatas de gaitas y tamboriles hasta los conciertos sinfónicos y representaciones lírico dramáticas, pasando por masas corales y orquestales, bandas, órganos, pianos; maestros, solistas, virtuosos y ejecutantes; corporaciones públicas y privadas; en todo cuanto saliendo de ruido alcanzaba la categoría de sonido, persiguiéndolo hasta en sus aledaños y no olvidando uno solo de sus arrequis. (p. 95).

Anys més tard, el mateix Baltasar Samper també recordava com va rebre, encara que d'una manera menys encesa, la severa crítica de Noguera en l'única ocasió que va tocar davant ell, d'adolescent (1929):

En Noguera, recolzat al piano, m'escoltava i m'observava atentament. [...] Aviat vaig quedar ben servit. Primer vaig comprovar que l'amable somriure havia desaparegut i que els llavis sovint es comprimien nerviosament; una vegada vaig veure ajuntar-se les celles amb contracció violenta; una altra, vaig veure brillar els ulls amb una llambregada corrosiva... Ja no em calia res més. [...] Jo no hi veia ni hi sentia, i, desolat i vexat, només desitjava fugir de la presència del meu jutge, que encara que se m'hagués mostrat inexorable, jo presentia prou que era ben just. (p. 210)

¹⁵⁹ Sobre Antoni Noguera i la seva importància en la cultura musical de Mallorca en el tombant dels segles XIX i XX, vegeu per exemple l'article de Josep Crivillé (1994) «El legado organológico cedido por Antonio Noguera al museo de instrumentos de Bruselas a través de su correspondencia con Víctor Charles Mahillon»; l'article de Damià Pons (1996), «Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca»; la tesi doctoral d'Eugènia Gallego (2017) *Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración*, i l'article de la mateixa autora (2019) «Enrique Granados y Antonio Noguera: Dos músicos "insensatos" en la Mallorca finisecular».

A través del contacte amb Felip Pedrell, a partir de 1888, Antoni Noguera es va poder relacionar amb importants músics i musicòlegs del moment, com Lluís Millet, Enric Granados o Victor-Charles Mahillon. Però va ser amb el músic tortosí que establí una amistat sincera (Gallego, 2017). Pedrell influí fortament en l'ideari del mallorquí, que assumí des d'aleshores i d'una manera molt clara i encesa els postulats pedrellians i modernistes que pretenien cercar en el wagnerisme, la polifonia renaixentista i el nacionalisme musical els llenguatges regeneradors de la música moderna (Marfany, 1987, Pons, 1996), i que tant influïren i marcaren tota la generació modernista al nostre país. Noguera, en aquest sentit, fou un intel·lectual i un músic paradigmàtic del Modernisme, això és: «culte enfervorit per Wagner, antiitalianisme, identificació d'unes mateixes arrels comunes entre llengua materna i música tradicional, científisme, etc» (Calmell, 2005, p. 93).

Antoni Noguera fou el gran defensor de la música de Richard Wagner a Mallorca (Gallego, 2017), a qui veia, com ja havia definit Pedrell (Calmell, 2004), com un antídoto contra les òperes italianes i la popularitat de la sarsuela; aquest gènere, molt difós entre les classes populars, es considerava un agent «despersonalitzador» (Pons, 1996, p. 312) de la cultura tradicional, idealitzada segons els paràmetres tardoromàntics i essencialistes propis de l'època. Així, a partir d'aquesta idea, i d'acord amb les indicacions de Pedrell, Noguera va recollir i publicar el que seria la primera compilació de música tradicional de les Balears (Ayats, 2001), la *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca* (1893).

L'impacte de la visita de la Capella Nacional Russa a Palma l'octubre de 1895 (Pons, 2005) —que també va cantar algunes cançons catalanes harmonitzades per Francesc Alió i Enric Morera— va empènyer Noguera, juntament amb mossèn Antoni Pons, a fundar la Capella de Manacor el 1898. L'orfeó esdevingué una de les principals societats corals mallorquines del tombant de segle, i una de les poques entitats de Mallorca que podríem qualificar d'autènticament «modernista»¹⁶⁰, que copiava el model d'inspiració nacionalista i catòlica de l'Orfeó Català com a contrapunt a les societats claverianes, de tendència republicana i obrerista (Ayats, 2008), que ja eren molt populars arreu de l'illa. Va ser per la Capella que Noguera va començar escriure les obres corals de tall nacionalista i costumista, com la cançó *La sesta*, interpretada després sovint per altres cors com l'Orfeó Català o l'Orfeó Mallorquí. També Noguera i la Capella feren possible la primera visita de l'Orfeó Català a Mallorca, el maig de 1899.

5. 1. 1. El Saló Beethoven

Una altra de les iniciatives d'Antoni Noguera per regenerar la vida musical mallorquina va ser la creació del Saló Beethoven. L'empresa tenia un caire més burgès que la Capella, enfocada aquesta a crear espais de sociabilitat conservadors i espiritualment «purificadors» per a les classes populars. El Saló, en canvi, era inicialment un lloc de trobada bastant exclusiu de l'entorn de Noguera, majoritàriament els més joves que també assistien a les tertúlies que havia començat a organitzar a finals de 1895 el poeta Joan Alcover els diumenges horabaixa a casa seva (Pons, 2002).

Estava situat als baixos de la redacció del diari *La Última Hora*; a més de Noguera, l'altre impulsor era Joan Marquès Luigi, amb la col·laboració del propietari del diari, Josep Tous i Ferrer. El Saló, una saleta de «decoración sencilla, espacio limitado y con un busto de Beethoven situado entre los dos pianos» (Gallego, 2017, p. 293) no tenia més objectiu que reunir artistes i intel·lectuals per fer

¹⁶⁰ Sobre la Capella de Manacor, entre els moltes publicacions que en parlen o l'esmenten, vegeu el llibre de Rafael Massanet *Primera història de la Capella de Manacor* (1983); el llibre de Damià Pons *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre dos segles (1886–1905)* (1998a) i el seu article «La Capella de Manacor en el període 1897–1903» (1998b), a part de la tesi doctoral d'Eugènia Gallego (2017).

tertúlia i activitats musicals i literàries, i de fet no va arribar a tenir ni tan sols uns estatuts ni junta directiva (Pons, 2002). Tot i això, Damià Pons (2002) i Eugènia Gallego (2017) expliquen que el Saló Beethoven va arribar a constituir-se com un espai de trobada de l'avantguarda musical modernista i artística en general. Però ho va fer a partir d'una concepció regeneracionista, i per tant socialment compromesa, des de la còmoda distància petitburgesa, de professionals liberals il·lustrats, del paper que el refinament de l'art i la cultura havien de tenir a Mallorca. Així ho expressava en paraules el mateix Joan Alcover, en un parlament dedicat, precisament, «Als amics del Saló Beethoven», el 1902 (Maló, 2008):

Per nosaltres, la concepció de l'art no pot ser un pur dilentantisme, una pura virtuositat; no pot ésser misteri sacerdotal ni privilegi d'una casta; i la facultat de percebre el seu perfum no pot ésser privilegi dels poquíssims esperits selectes i prims de conte que hagen passat pels alambins de la cultura.

L'art és humà per excel·lència; i si no ho fos, valdria poc. L'artista no pot olvidar-se de que és home, ni riure a expenses de l'home, sinó que ha de completar-lo i dignificar-lo. (p. 44)

Entre el període de 1898 i 1904, que és l'any de la mort de Noguera, Damià Pons i Eugènia Gallego documenten la participació a les activitats del Saló d'artistes mallorquins i de fora, com els habituals Joan Alcover, Andreu Gelabert, Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, Enric Granados, el Quartet Crickboom —format en aquella ocasió per Matheu Crickboom, Josep Rocabruna, Pau Casals i Enric Ainaud, acompanyats per Granados—, Eduard López-Chávarri, Joan Gay i Maria Pichot, Leon Moreau o Jaume Massó i Torrents, entre d'altres.

Aquest ambient culte i modernista va atraure l'interès del joveníssim Baltasar Samper i del seu amic i company d'estudis, el futur escriptor i periodista Màrius Verdaguer. Tots dos formaven part d'un petit grupet d'estudiants amb inquietuds intel·lectuals de l'Institut Balear —Miquel Ferrà, Lluís Bello, Joan Bauzá, Baltasar Samper i Màrius Verdaguer— que fins i tot s'havia atrevit a crear una revista literària, *Alma Lírica*, i fer algunes sessions literàries al porxo de la casa de Miquel Ferrà (Verdaguer, 1976)

Verdaguer, al seu llibre de memòries *La ciutat esvaïda*, dedica tot un apartat a Baltasar Samper, que comença recordant com va ser la seva primera vetlada al Saló (1976):

Units per aficions comunes i un temperament semblant, En Baltasar Samper i jo havíem sol·licitat junts la nostra admissió a les sessions íntimes del «Salonet». Aleshores no érem més que estudiants barbamecs, i la primera vegada que hi assistíem ens va causar una gran impressió, ja que tots els assistents lluïen unes barbes esplèndides. [...]

Encara que al principi estàvem un poc cohibits, aviat ens vam sentir com a ca nostra, perquè aquells senyors imponents ens contagiaren la seva alegria. A l'eufòria general hi havia contribuït, a més de la música, un suculent i abundant berenar abeurat amb vins exquisits del país. [...]

Don Antoni Noguera s'assegué al piano i interpretà la *Dança de Sant Jordi*. [...]

Darrere d'ell tocà el pianista català Masriera¹⁶¹, amb unes barbasses vertaderament impressionants, i executà amb gran vigor algunes composicions seves. [...]

Des d'aquella vetlada memorable, En Baltasar Samper assistí durant més de deu anys a les reunions del «Salonet Beethoven», del qual acabà convertint-se en la principal atracció. (p. 47).

¹⁶¹ Probablement fa referència a l'orfebre i pintor modernista Lluís Masriera i Rosés, que també sabia tocar i componia, «aficionado exquisito a la buena música» segons la crònica d'*Última Hora* que cita Damià Pons (2002, p. 293 n.)

Gràcies a la detallada descripció de les sessions del Saló Beethoven de Damià Pons (2002), sabem que aquella primera vetlada de Verdaguer i Samper era la primera sessió de l'any 1900: els dos joves estudiants tenien aleshores prop de 15 i 12 anys, respectivament.

A partir de 1903, el Saló es va institucionalitzar com a «Societat de Concerts Beethoven», amb Joan Alcover de president, i es va traslladar de local, al Cafè Líric, inaugurat l'any anterior, que també era propietat de Josep Tous. Però el 1904, coincidint amb la mort de Noguera, la Societat es va fusionar amb la de Foment de la Pintura i l'Escultura per donar lloc al Cercle de Belles Arts (Pons, 2002), ja sense la presència dels membres fundadors ni l'impuls modernista que tenia.

Durant tot aquest temps, i segons el testimoni de Màrius Verdaguer (1976), Samper va seguir assistint a les sessions del Saló «durant més de deu anys» —hem de suposar que es referia també a després de la fusió— fins a convertir-se'n «en la màxima atracció»:

El «Salonet» animat per Baltasar Samper conegué múltiples dies de glòria. Enrique Granados, Crickboom, Wanda Landowska, Thibaud, [...] tots desfilaren per allà, contribuint a fer d'aquell niu d'art, un centre de cultura del qual Mallorca pot sentir-se orgullosa. La darrera composició que ressonà entre aquelles humides parets abans de dissoldre's el «Salonet», va ser el *Trio Tercer* de Schumann, interpretat per Baltasar Samper al piano, Josep Segura violí, i Pomar violoncel·lo. (p. 48)¹⁶²

Certament, Baltasar Samper s'implicà, a mesura que perfeccionava el seu nivell musical, amb les vetlades del nou Cercle de Belles Arts; a les cròniques hi llegim que solia interpretar o participar en sessions quasi exclusivament d'obres de Wagner, Grieg, Saint-Saëns o Schumann: el conjunt de repertori tan de moda en els cercles modernistes¹⁶³. No sabem si la seva participació en aquestes sessions s'acabà, com deia el seu amic Verdaguer, amb aquell trio en sol menor de Schumann, o quan se n'anà a Barcelona destinat a Correus un any després. Però sí que sabem, gràcies també a Verdaguer, que la seva relació amb aquell ambient bohemí de Palma que havia crescut en l'ambient del «Salonet» Beethoven de Noguera continuà alguns anys més.

5. 1. 2. La Casa dels Poetes

La iniciativa d'aquell casal que popularment es va anomenar «La Casa dels Poetes» va sortir de Màrius Verdaguer i el pintor Antoni Gelabert (Verdaguer, 1976):

Un dia, passejant per la murada amb el pintor Antoni Gelabert, [...] vam descobrir sobre la murada superior una petita construcció d'estil del Renaixement que, segons sembla, estava abandonada, igual que l'ampli jardí que hi havia devora. [...]

— Això seria un bon lloc per tenir-hi un estudi— digué En Gelabert. [...]

Al cap d'una setmana aquell racó estava transformat. (p. 119–120)

La casa tenia «el jardí més bell possible», diu Verdaguer (1976), tot abandonat i ple d'herbes i molsa, que confrontava amb el jardí de la casa de Joan Alcover; i enmig, «hi havia el tors mutilat

¹⁶² Aquest darrer concert que recordava tan bé Verdaguer, però, no va ser el 1910, sinó el 8 de maig 1906, tal com llegim a la crònica de *La Tarde*. Cf. Círculo de Bellas Artes (8 maig 1906). *La Tarde*, p. 2

¹⁶³ Per exemple, una vetlada, el 19 de novembre de 1905, amb el següent programa: «Obertura» de *Els mestres cantaires*; «La mort d'Isolda»; «L'adéu de Wotan» i «L'encantament del foc» de *Les Valkíries*, i una ària de *Tannhäuser*, de Wagner; *Escenes de Faust de Goethe*, i *A ma fiancée* de Schumann i Liszt; un fragment de l'òpera *Hansel i Gretel* de Humperdinck; i la *Polonesa en La b Major* de Chopin, a més d'un *Minuetto* del pianista mallorquí Antoni Torrandell. Cf. Un concierto (19 novembre 1905). *La Tarde*, p. 2.

d'una Venus i el somriure diabòlic d'un faune» (p. 120). Aquell jardí era i seria font d'inspiració d'Alcover i Rusiñol, que cadascú a la seva manera, el retrataren per a la posteritat:

Faune mutilat,
brollador eixut,
jardí desolat
de ma joventut...

Beneïda l'hora
que m'ha duit aquí.
La font que no vessa, la font que no plora

me fa plorar a mi. [...]

(Joan Alcover, «La relíquia», 1903)



Imatge 20. «Brollador del Faune», del jardí de la Casa dels Poetes. Santiago Rusiñol (1902). Oli sobre tela. Exposat al Círculo Mallorquín el 1902, i el 1903 a la Sala Parés. Col·lecció particular (Laplana, 2004).

Verdaguer, Gelabert, el pintor Francesc Rosselló i Baltasar Samper¹⁶⁴ constituïen el nucli d'aquell espai bohemí, més aviat un estudi que una casa en sí mateixa, obert a la creativitat dels artistes, pintors, poetes, amants de l'art en general; per allà hi haurien passat Joan Alcover, Santiago Rusiñol, Rubén Darío i Salvador Rueda, entre d'altres (Fuentes, 1985).

Un altre artista que sovintejava el lloc era Enric Granados, que segons Verdaguer (1976), en el seu darrer viatge a Mallorca «venia gairebé cada dia a refugiar-se a la Casa dels Poetes» (p. 122), on tenien «un piano molt bo» (p. 121). L'escriptor també conta que algunes nits el músic hi anava i tocava les transcripcions de les «sonatines» d'Scarlatti, del manuscrit «aleshores encara inèdit» (p. 122). La darrera actuació de Granados a Palma va ser el maig de 1906 (Gallego, 2019), però la primera edició de les vint-i-sis sonates —i no sonatines— de Domenico Scarlatti transcrites pel pianista català es va publicar l'any 1904¹⁶⁵, per l'impressor Vidal Llimona de Barcelona; se'n va fer una reimpressió l'any següent, que és quan s'haurien donat a conèixer i interpretat de manera recurrent per Granados i els seus deixebles¹⁶⁶.

Si fos així, Verdaguer no estaria parlant de la darrera de les vuit visites documentades de Granados a Mallorca, el 1906, sinó de la sisena, l'octubre de 1903, o la setena, l'abril de 1905 (Gallego, 2019). En tot cas, podem pensar que devia ser allà on Baltasar Samper degué començar a tractar més íntimament qui seria el seu mestre; l'any 1907 se n'aniria a Barcelona, on començaria a estudiar amb el pianista lleidatà i finalment, l'octubre de 1908, guanyaria la plaça de professor a l'Acadèmia Granados¹⁶⁷.

És en aquest espai i ambient alegres on Samper hauria compost la primera obra de la qual tenim constància, una opereta bufa feta en broma que Verdaguer anomena *El rey de Babia*, amb llibret del dramaturg i procurador Josep Singala (Corbera, 2018); Joan Parets *et al.* (1992) la daten el 1913, sense aportar però cap data que ho corrobori. D'aquesta composició només en sabem el seu destí final (Verdaguer, 1976):

Quan l'obra va estar acabada, En Singala, que s'ho havia pres en sèrio, ens demanà plens poders? per treballar la seva estrena, naturalment amb pseudònim [...] i se n'anà a Barcelona amb la partitura i la lletra dins una maleta.

Cansat de visitar empresaris sense que li fessin cas, un matí entrà en el teatre Arnau del Paral·lel, on es representava una Revista. Anava amb un pianista, i acompanyat d'ell, cantà alguns fragments a la «vedette». El resultat fou que l'empresari li comprà la propietat de l'obra per cinquanta duros, amb la intenció de desfer-la i aprofitar-ne alguns fragments per a nous quadros de la Revista. Una marxa bufa i un duo van ser molt aplaudits. La resta sembla que anà a parar a la paperera. (p. 121)

La darrera notícia que Verdaguer ens dona sobre les activitats del jove Baltasar Samper a la Casa dels Poetes són «les seves interpretacions de Schumann» quan organitzaven concerts nocturns, que assolien «una altura vertiginosa» (p. 122) i feien que molta de gent que passava s'aturàs a escoltar-lo.

¹⁶⁴ Així ho diu Màrius Verdaguer, però més clar ho deixa una notícia de *La Tarde* (11 març 1911): «Al entrar en aquel nido que los artistas Gelabert, Samper, Verdaguer y Rosselló poseen para su estudio, respirase un ambiente de arte y poesía». Cf. Salvador Rueda en casa de los Poetas (11 març 1911). *La Tarde*, p. 2

¹⁶⁵ Cf. Granados, E. (1904). *Veintiséis Sonatas Inéditas para clave*. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta. MMB, fons Enric Granados, codi ES AMDMB 4-469-7-5-FA803. <http://hdl.handle.net/10970/media/0d1a26f3-31d7-5042-cb26-ef49fe226b07.jpg>

¹⁶⁶ Cf. *Crónicas musicales* (19 desembre 1905). *El Diluvio*, p. 14.

¹⁶⁷ *Notas de sociedad* (7 octubre 1908). *Gaceta de Mallorca*, p. 2

Com veurem més endavant, Schumann, igual que el mestratge de Granados o Maurice Ravel al cap d'uns anys, esdevindrà un altre element referencial ens l'univers estètic i creatiu de Baltasar Samper.

5. 2. L'ombra d'Antoni Noguera

L'esperit modernista d'Antoni Noguera, la seva relació amb Felip Pedrell, Enric Granados o Lluís Millet, el seu impuls a l'orfeonisme mallorquí, la seva vinculació al regeneracionisme regionalista i al tradicionalisme finisecular, i el seu treball folklòric com a conseqüència d'això, ràpidament el convertiren en un de les principals referències mallorquines del procés de retrobament nacional que es comença a configurar a principis del s. XX —i s'allarga fins a 1936—, a partir de la confluència entre el Modernisme i el catalanisme (Castellanos, 2013), sempre des de la centralitat de Catalunya com a «pàtria mare» de la Mallorca catalana:

Desde campos tan distintos com són la tradició catòlica, l'arqueologia literària, l'intellectualisme crítich, el periodisme modern, el *futurisme* revolucionari, Mossen Alcover y Mossen Costa, en Mateu Obrador y en Joan Alcover, en Torrandell i n'Alomar com abans n'Antoni Noguera, s troban tots en l'amor a Catalunya, com a mare de la nostra rassa y centre del nostre esperit; com a encarnació d'un ideal de civilització humana y modern y més propi de les nostres edats¹⁶⁸.

Arran del seu viatge a Mallorca el 1899, l'Orfeó Català va incorporar al seu repertori habitual la música coral de Noguera¹⁶⁹: *Hivernenca*, *La Balanguera* —que no té a veure amb la cançó de Vives i Alcover— i sobretot *La Sesta*, amb lletra de Gabriel Alomar. La importància i reconeixement de Noguera es varen fer evidents quan, en morir molt prematurament, l'Orfeó li dedicà tot un concert d'homenatge amb les seves obres més populars, *La Sesta* i *Hivernenca*, amb Enric Granados, el 3 de maig de 1904 al Teatre de Novetats¹⁷⁰.

Noguera va ser enlairat com la referència indiscutible de la modernitat musical mallorquina en el moment d'actualització de la cultura catalana del tombant de segle: com el renovador solitari i irredempt del llenguatge musical, a Mallorca, a partir de la pròpia tradició popular musical i les innovacions continentals. El somni de Pedrell i de tota la generació modernista. Però a diferència d'aquell, que va tenir una vida llarga que pràcticament cobreix i influencia directament les diverses generacions de músics del Modernisme i del Noucentisme, la mort tan jove d'Antoni Noguera contribuí a idealitzar-lo com un model permanent de la «mallorquinitat musical» i actitud modernitzadora dins el món de la música culta catalana per part dels seus contemporanis. Això és així fins al punt que Noguera és una de les poques personalitats citades al *Missatge als mallorquins* de 1936 com a encarnació de l'esperit de la Renaixença a Mallorca i Catalunya, al costat de Pedrell, Gaudí, Verdaguer, Aguiló o Alcover.

És a través d'aquesta «actitud modernitzadora» que un wagnerià, folklorista i polifonista religiós com Noguera pot ser interpretat segons els paràmetres noucentistes. Al final, com recorda Joaquim Rabaseda (2006), el Noucentisme és una manera de veure les coses, i si, com ell demostra, Wagner en persona podia ser noucentista, també ho podia ser un dels seus màxims defensors com ho era

¹⁶⁸ Oliver, M. dels S. (12 juny 1904). Els conferenciants mallorquins. *La Il·lustració catalana*, 54, 383.

¹⁶⁹ Concert extraordinari de música coral al Teatre Principal (21 maig 1899). CEDOC, fons Programes de concerts de l'Orfeó Català.

¹⁷⁰ Concert dedicat a la memòria del malaguanyat compositor mallorquí N'Antoni Noguera (3 maig 1904). CEDOC, fons Programes de concerts de l'Orfeó Català.

Antoni Noguera. De fet, estam d'acord amb Cèsar Calmell (2005) que el Modernisme musical va posar els fonaments de la modernitat per a les generacions posteriors:

[...] a Catalunya el Modernisme, l'autèntic Modernisme, va consistir a cimentar unes bases sobre el referent irrenunciable d'uns signes d'identitat nacional, perquè l'activitat musical, qualsevol mena d'activitat musical sota la perspectiva d'aquell referent irrenunciable, esdevingués finalment possible.

[...] I és que no hi havia res contra el qual lluitar i molt en favor del qual col·laborar. L'essència del noucentisme en música és continuista en relació amb una tradició que tot just s'havia encetat deu o quinze anys abans [...]. (p. 103).

L'ombra de Noguera, a partir d'aquesta concepció de «modernitat» per una banda, i de «tradicionalitat» en el sentit de la descoberta de la «mediterraneïtat» i per tant, de la catalanitat intrínseca de Mallorca per una altra, es projecta llargament durant tota l'etapa d'influència noucentista sobre un altre mallorquí, Baltasar Samper, a qui veuran —i ell mateix en cert sentit es veurà— com el «nou Noguera», actualitzat sota els codis socioculturals del seu moment:

Tots els que, ja des dels temps una mica llunyans de la nostra joventut, hem figurat a les files dels qui han propugnat les relacions fraternes entre Mallorca i Catalunya, basades en el fet indestructible de la identitat de llengua i en el pes de la Història, assistim avui, amb goig i satisfacció, a la eclosió inicial, però plena de promences, d'aquella fraternitat en un dels aspectes més importants: el de la política. [...]

La germanor de les terres, incorporades per l'esforç victoriós de Jaume I a la civilització, era ja un fet en el camp literari i en la majoria dels aspectes intel·lectuals. [...]

Si del camp exclusivament literari passem a altres aspectes del treball intel·lectual, caldrà recordar la influència de Rossinyol i Mir sobre els pintors mallorquins; i si ens referim a la música, la tasca i la tendència d'un Antoni Noguera antany, i d'un Baltasar Samper avui, són proves d'aquella afirmació¹⁷¹.

Els dos àmbits que feren important la figura d'Antoni Noguera foren el de la recol·lecció folklòrica i el de la crítica musical. En tots dos camps, malgrat que Samper no va ser mai un aprenent directe seu, com sí que ho va ser de Pedrell o de Granados, ell mateix es va encarregar d'establir la connexió. Com a crític, des d'un posicionament diferent, Samper veu en Noguera un referent, demostra ser-ne un bon lector i tenir un bon coneixement de la seva obra crítica:

De la mateixa manera hem sentit tantes i tantes vegades parlar lleugerament de la tristesa de la música de Chopin, del seu ambient malaltís i decadent, del seu romanticisme de xiprer i dia gris... com si tota la seva meravellosa obra fos tallada amb el mateix patró, inspirada en els mateixos estats d'ànim que dominen en algunes —en algunes!— composicions. Si els pianistes en els concerts públics i les noies cursis en els salons —les «chopines» com maliciosament les anomenava l'agudíssim crític i compositor mallorquí Antoni Noguera— no s'haguessin encallat en una petita llista d'obres de Chopin, sempre les mateixes, segurament no s'hauria format la ridícula llegenda de la tristesa a ultrança de la música del gran artista polonès¹⁷².

Com a folklorista, Samper va més enllà, i considera la seva una relació «íntima» amb el músic modernista (Samper, 1929):

[...] m'he sentit invenciblement empès a expressar el meu particular afecte i la meua profunda admiració envers l'exemplar músic mallorquí, i per això he parlat també de la relació espiritual que amb íntima complaença he mantingut sempre amb ell. [...]

¹⁷¹ Ramis Togores, R. (28 octubre 1934). Mallorca i Catalunya. *La Veu de Catalunya - Suplement dedicat a l'illa de Mallorca*, p. 1-2.

¹⁷² Samper, B (10 setembre 1935). Música simfònica i música de discos. *La Publicitat*, p. 6.

D'ençà que vaig començar a la meua modesta col·laboració a aquesta vasta i nobilíssima empresa, havia sentit sempre el desig obsessionant de conèixer en tot detall els treballs d'En Noguera en pro del folklore mallorquí. [...].

En Noguera havia arribat a Manacor en recerca de cançons [...]. Després d'haver-li dictat tot el que ell sabia, l'acompanyava al camp, on En Noguera volia sorprendre les tonades al viu. Si sentien un llaurador o un etsecaidor, s'hi acostaven amb precaucions, [...] s'amagava a algun lloc escaient des d'on, sense ésser vist, escoltava a pler i ben concentrat, i així podia prendre els seus apunts ben minuciosament i comprovar amb eficàcia les notacions.

[...] M'impressionà, sobretot, i —per què no dir-ho?— m'estimulà íntimament l'exemple d'una tan escrupulosa consciència, d'una tan exquisida honradesa. Aquest mètode de treball seguit per En Noguera era lent i penós; però ell, artista exigent i refinat, no escatimava cap sacrifici per tal d'assegurar fins a l'extrem possible la fidelitat de les seves transcripcions. (p. 213)

Antoni Riera-Vives (2017) apunta per això que la possibilitat de l'interès específic per les cançons de treball mallorquines de Samper, malgrat les reticències de Francesc Pujol, fos conseqüència de la gran influència sobre ell dels treballs i la figura d'Antoni Noguera, qui al seu torn havia mostrat un gran interès per aquestes cançons a les seves recopilacions (Gallego, 2017).

Fins i tot en un aspecte menys notable de Noguera com el de la composició, Samper va cercar-hi una certa correspondència, i quan ja era ell mateix un compositor reconegut, a principis de la dècada de 1930, tenia previst orquestrar les «Danses d'en Noguera per tocar-les quan s'escaigui en alguna sessió de música mallorquina»¹⁷³; projecte, el d'aquesta orquestració, que no va arribar a dur mai a terme. Samper, per altra banda, va compondre unes *Danses mallorquines*, amb títol que es pot interpretar com un homenatge o referència directa a les «danses mallorquines» que Noguera havia publicat el 1901 —i que Granados ja havia orquestrat el 1905 (Gallego, 2019).

Així no sembla tan estrany que siguin nombrosos els escrits del seu temps i posteriors que relacionen d'una manera directa els dos músics, i les accions de Samper, com a musicòleg, compositor i crític, com una successió lògica derivada i pràcticament «causal» de la feina prèvia d'Antoni Noguera a Mallorca.

5. 2. 1. La *Cançó de l'espadar*

Un d'aquests exemples el trobam amb la *Cançó de l'espadar*: una de les quatre obres per a cor que Samper va compondre abans de la guerra civil —les altres són *Cançó trista*, *L'estiu* i *Joc de nins*. L'Orfeó Català la va cantar «en primera audició» el 5 març al Primer Concert de Quaresma de 1925 al Palau, segons es pot llegir al programa¹⁷⁴; el concert també va servir d'assaig de la primera de les actuacions programades a Roma, el 5 de maig¹⁷⁵. La va tornar a interpretar l'octubre, en el concert inaugural de la temporada 1925/1926, i des d'aquell moment va passar a formar part del repertori habitual de l'agrupació i d'altres orfeons tant a Catalunya com a Mallorca.

En el programa del concert de Quaresma s'explicava l'origen de la *Cançó de l'espadar*: «Aquesta bella i molt característica tonada de treball mallorquina, que En Baltasar Samper ha harmonitzat de

¹⁷³ Samper, B. (13 gener 1933). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4. Les danses són les *Trois danses sur les airs populaires de l'Île de Majorque* (1901).

¹⁷⁴ Primer Concert de Quaresma (març 1925). CEDOC, fons programes de concerts de l'Orfeó Català.

¹⁷⁵ Due concerti corali per la Societá Corale Orfeó Catalá di Barcellona (5 i 7 maig 1925). CEDOC, fons programes de concerts de l'Orfeó Català.

faisó ben justa i escaient, fou recollida a La Pobla pel malaguanyat músic compositor i folklorista N'Antoni Noguera, mort ja fa temps».

Eugènia Gallego (2017) conta com Antoni Noguera va recollir dues versions de cançons d'espadar¹⁷⁶, una de Manacor i l'altra de la Pobla, però només va publicar la segona a la seva *Memoria*, obra que sens dubte Samper coneixia ja abans de 1925 —en canvi, aleshores encara no podia conèixer la versió de Manacor, ja que no va aconseguir el manuscrit de Noguera fins el 1928 (Samper, 1929).

38
vocalizaciones y grupetos no son tan abundantes, aunque también existen.
Conservan, sin embargo, la prolongación indefinida de la última nota de cada periodo.
El movimiento, por otra parte, que es lánguido y perezoso en los cantos del grupo anterior, se vuelve más acelerado en los de éste.
A fin de que los lectores puedan formarse una idea del carácter especial de estos cantos, damos a continuación la canción de *s'espada* recogida en la Puebla.

CANÇÓ DE S'ESPADÀ

Voz

Espadella

Ab so

sò de s'es pa. della Diuen que hi fà bon can. tà

Ab so sò de s'es pa. della Diuen

39

que hi fà bon can. tà Y de

si. a. ra pe. gá Col. que

toch à sa go. ne. lla *

Las corcheas marcadas en líneas aparte, representan los movimientos y golpes de la *espadella*, especie de sable de madera con que se peinan los *manats* (haces) de cáñamo que se sostienen apoyados en los *tribessos* (caballete, de madera también, de tres pies) y sujetos con la mano izquierda (*).

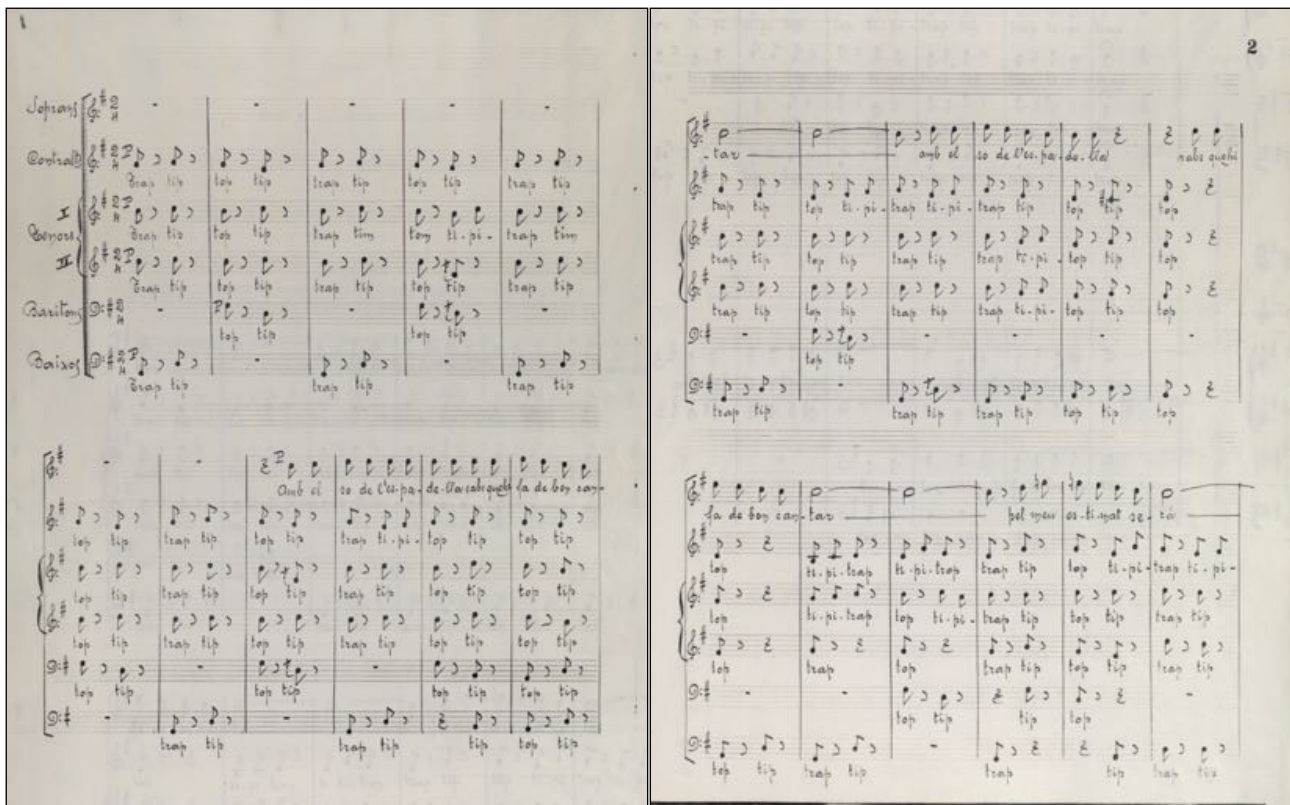
Los cantos de este grupo varían bastante de un pueblo á otro; siendo tanto mayor la diferencia.

(*) Este trabajo suele ser desempeñado por mujeres.

Imatge 21. Transcripció de la «cançó de s'espadar» d'Antoni Noguera (1893, p. 38–39).

És evident que Samper es va inspirar en la transcripció musical d'Antoni Noguera per fer la seva cançó, com es veu a la Imatge 20. Podem observar com el motiu melòdic principal, que canta la veu de soprano, és la transposició a Sol Major/Mi menor de l'anotació de Noguera en Fa Major/Re menor —que per altra banda va prescindir de qualsevol intent de transcriure els melismes i «galeigs» propis d'aquests tipus de cants (Vicens, Ayats i Sureda, 2005)—; el compositor també intenta imitar el toc constant de l'espadella damunt el lli a les altres veus, seguint la proposta rítmica de Noguera:

¹⁷⁶ «Espadar» és l'acció d'atupar el cànem o el lli manualment per decantar-ne les fibres, amb una eina anomenada *espadella*. [DCVB: «espadar»]



Imatge 22. Les dues primeres pàgines de la *Cançó de l'espadar*, de Baltasar Samper, per a 6 veus mixtes. BC, fons Josep Soler, top. sol14.

La lletra, però, és diferent. La de Noguera és una glosa que va transcriure així:

Ab so sò de s'espadella
 Diuen que hi fa bon cantà.
 Y a desiara pegà
 Colque toc a sa gonella

La de Samper, en canvi, tot i que el programa de l'Orfeó no ho deia, és un poema de Miquel Forteza (1888–1969), un dels poetes paradigmàtics de l'Escola Mallorquina (Roselló, dins Forteza, 1997). De la mateixa edat que Baltasar Samper, ell també va ser molt amic de Miquel Ferrà. El poema és titulat, precisament, «La Cançó de l'espadar» (1997 [1921]), i basat en el cant de treball popular; un recurs molt habitual de la lírica de l'Escola Mallorquina (Vall, 2001):

*Amb el so de l'espadella
 saps què hi fa de bon cantar!*
 Pel meu estimat serà
 aquesta cançó novella

Perquè encara som poncella
 la tonada escoltarà
 i, dins son cor jovençà
 el record florirà d'ella

Mes, quan ja seré molt vella,
 sense riure ni estimar,
 la meua veu es perdrà
amb el so de l'espadella.

És fàcil d'imaginar que Forteza coneixia la *Memoria* d'Antoni Noguera, que com hem dit va ser elevat al grup selecte de notables de la Renaixença després de la seva mort; també és possible que s'hagués inspirat en altres gloses que li hagués facilitat, per exemple, l'amiga Maria Antònia Salvà, que sempre va mostrar un interès especial per la cançó popular (Massot, 1993b; Corbera, 2020b). Salvà va enviar, justament, tres exemples de cançons d'espada a Baltasar Samper arran de la visita que li feren ell i Josep Ma. Casas i Homs durant la missió de l'OCPC de 1925 (Corbera, 2020b). Precisament, els versos de Forteza semblen tan inspirats en algunes d'aquestes cançons com en la de Noguera:

Amb so sò de s'espadella
saps que hi fa de bon cantà
i des-i-ara pegà
qualque toc a sa gonella¹⁷⁷.

Malgrat que l'Orfeó Català va anunciar que l'audició del Concert de Quaresma de 1925 era la primera que es faria d'aquesta obra, el cert és que Samper l'havia escrita i presentada a la Festa de la Música i la Poesia que l'Orfeó Gracienc va celebrar el setembre de 1920, i per la qual va rebre un dels premis¹⁷⁸ —i un altre per la cançó *Alpestre*, sobre un poema d'Apel·les Mestre, que no obstant sabem que data de 1915¹⁷⁹—; el 6 d'agost de 1921, aquest mateix orfeó la va estrenar a una vetlada musical amb repertori de cançons catalanes harmonitzades i sardanes cantades en motiu de les Festes de Gràcia, com va recollir *La Veu de Catalunya*¹⁸⁰.

Però Forteza no va publicar la *Cançó de l'espada* fins a finals d'estiu de 1921, al suplement literari *Correu de les Lletres* del setmanari *Sóller* de juny–setembre, i una altra vegada al mateix setmanari a principis de setembre (Forteza, 1997). El *Correu* era una iniciativa de Miquel Ferrà per difondre els escriptors de l'Escola Mallorquina i com a plataforma del seu pensament estètic, polític i moral; es va publicar entre l'octubre de 1920 i l'abril de 1922 (Lladó Rotger, 2007). Això vol dir que Baltasar Samper coneixia el poema d'abans que sortís publicat, potser gràcies a Ferrà, que vivia a Barcelona i dirigia la revista des d'allà (Lladó Rotger, 2007), i que li hauria pogut deixar veure¹⁸¹.

En tot cas, sembla clar que en la concepció final de l'obra hi varen intervenir més elements i autors que no que si s'hagués tractat d'una simple harmonització d'una cançó popular: almenys a Catalunya, Samper mai va indicar que la lletra no era de la versió recollida per Noguera, sinó que «només» s'hi havia inspirat per a musicar un poema de Miquel Forteza, que, al seu torn, estava inspirat d'alguna manera en la cançó de Noguera. Igual que en el del Concert de Quaresma de l'Orfeó Català de 1925, a tots els programes i cròniques que hem localitzat a Catalunya, la *Cançó de l'espada* apareix ressenyada com a «mallorquina» o «popular», i mai s'esmenta o apareix el nom de l'autor de la lletra, Miquel Forteza, i sí, sovint, el d'Antoni Noguera. En canvi, sí que en un concert de l'Orfeó Mallorquí el març de 1929 al Teatre Principal de Palma, s'esmenta Forteza com a autor

¹⁷⁷ Salvà, M (30 agost 1925). [Carta a Baltasar Samper]. BLA, fons de Maria Antònia Salvà, lligall E-MAS-C-1 (carpeta 3-304).

¹⁷⁸ Festa de la Poesia i de la Música (29 setembre 1920). *La Vanguardia*, p. 4

¹⁷⁹ Així consta al manuscrit. *Alpestre*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 1, sig. 4/11.

¹⁸⁰ Musicals (5 agost 1921). *La Veu de Catalunya*, p. 2.

¹⁸¹ Corregim per tant la informació errònia donada per Parets, Massot i Estelrich (1992), i repetida per Pizà i Vicens (Samper, 2019), que la *Cançó de l'espada* era de 1933.

d'aquesta lletra; a Mallorca, on tothom més o menys es coneixia, devia ser més difícil amagar aquesta veritat¹⁸².

Tot això es reflecteix de manera molt clara en les paraules de Joan M. Thomàs, el director de la Capella Clàssica i president de l'Associació Bach per a la Música Antiga i Contemporània, l'amic de Baltasar Samper, i organitzador del festival dedicat al músic el juny de 1928 a Palma i Sóller. El programa comença així:

No havien passat més de deu o onze anys des de la mort d'Antoni Noguera, quan Baltasar Samper escrivia algunes de les belles cançons incloses en el programa d'aquest recital. Certament, entre els dos músics pot establir-se una relació d'estricta dependència; disposant, a més, el segon de medis que, per les condicions del seu temps i del seu viure, Noguera no pogué assolir. Però els ideals i l'objecte de l'Obra dels dos artistes, són idèntics. En aquest sentit, pot dir-se que, per nosaltres, mallorquins, la *Cançó de s'espada* representa la continuació de *La Sesta*...¹⁸³

El programa doble d'aquell festival, dels dies 5 i 6 de juny, estava conformat per obres per a piano i cançons per a veu i piano, amb Mercè Plantada i el mateix Baltasar Samper a l'instrument. De tot el repertori, només una de les peces, la suite de dues *Danses mallorquines* per a piano, estava directament inspirada en temes populars, recollits en les missions de l'OCPC. Tanmateix, les notes de Thomàs la destacaven per damunt de tot, just a continuació del paràgraf anterior:

Samper ha recorregut, com a veritable folklorista, quasi totes les encontrades de la nostra illa. I els trossos del nostre poble no resten inactius en les seves mans. Les *Danses mallorquines* —que l'Associació Bach té l'honor d'estrenar— en són una prova reeixida. [...]

No es tracta només, com afirma Casares (1986c), de la «continuidad de intenciones entre Noguera y Samper» (p. 139), sinó que, anant més enllà, a la llarga Samper culmina, des de la perspectiva noucentista —sota els valors de la mirada culta, civilitzadora, moderna i urbana— la feina de Noguera, el reactualitza amb els esquemes del seu temps, i això permetrà que l'erigeixin, o erigir-s'hi ell mateix, en l'encarregat d'ocupar el seu espai en el procés d'incorporació de la música mallorquina al projecte nacional, intel·lectual i noucentista català. Així, la *Suite Mallorca* serà vista com el resultat culminant d'aquest procés, i col·locarà Samper en el lloc de Noguera dins la constel·lació de notables mallorquins, i igual ho havia estat abans aquell, com «l'Alcover de la música catalana»¹⁸⁴:

Deixeble de Noguera i de Pedrell i enamorat del cant de la terra, el Mtre. Samper ens ofereix en aquesta «Primera Suite» [...] un resum dels diversos aspectes del molt bell i riquíssim folk-lore mallorquí. [...] Ell posseeix, com posseïen el malaguanyat Noguera i tots els grans poetes mallorquins, aquella fina sensibilitat i aquella expressió concreta, justa i senyorívola que ja és tradicional en els temperaments forts i cultivats que ens arriben de l'Illa Daurada¹⁸⁵.

De manera més o menys voluntària, Samper va aconseguir aparèixer com el relleu natural d'Antoni Noguera: si aquest darrer havia posat, recuperant l'expressió de Calmell (2008), les bases de la regeneració musical a través de la música popular, Samper era qui, com a deixeble teòric seu i des d'una nova concepció de la modernitat, acabava la feina regeneradora per a integrar del tot aquesta música al projecte noucentista català.

¹⁸² Programa de las obras que interpretará el Orfeo Mallorquí en el Teatre Principal en la Fiesta del Estudiante (6 març 1929). Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 22.

¹⁸³ Programa del Festival dedicat a Baltasar Samper (5 i 6 juny 1928). Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 13.

¹⁸⁴ Llates, R. (9 maig 1931). La Música. *La Publicitat*, p. 7.

¹⁸⁵ Llongueras, J. (13 març 1929). Gran Teatre del Liceu. Sisè Concert de Quaresma. *La Veu de Catalunya*, p. 6.

Podem pensar que la consideració de Baltasar Samper com a successor de Noguera per part de l'entorn intel·lectual catalanista facilità el seu reconeixement; per altra banda, l'assumpció d'aquesta etiqueta va ser un dels condicionants, en un sentit o un altre, de la recepció i la consideració artística de Samper, tant a Catalunya com a Mallorca, que analitzarem més endavant.

6. Del Modernisme al Noucentisme: 1908–1922

6. 1. Les bases d'una personalitat artística

A principis del curs 1908–1909, Baltasar Samper obté la plaça de professor a l'Acadèmia Granados¹⁸⁶ on compagina la feina amb els estudis de piano, a més de la tasca a l'oficina de Correus. Són els anys de la transició definitiva del Modernisme cap el que seria el Noucentisme. És una època dinàmica, on els esquemes i estructures del Modernisme musical, però, seguien sent protagonistes, i que condiciona la presa de posició cívica i estètica del jove Samper, que també duia tot el bagatge del Modernisme mallorquí, wagnerià i postromàntic, del Saló Beethoven i la influència de l'obra de Noguera:

[...] ja us podeu imaginar quin era el clima que presidia, a Barcelona, la meua formació: folklorisme, Jocs Florals, xalines, pipes i melenes, Associació Wagneriana, èxits d'en Granados, en Lambert i fins en Pahissa a les Audicions Graner, etc¹⁸⁷.

D'aquesta primera etapa de formació en tenim més aviat poca informació; d'entrada, la que ens dona ell mateix en una breu però interessant autobiografia escrita des de Mèxic:

Estudis llargs, doncs, amb en Granados, i més tard amb el pianista francès Edouard Risler [...]. Després vaig anar a demanar lliçons de composició a Felip Pedrell, i vaig treballar amb ell força temps. En Granados em va fer guanyar unes oposicions a la seva Acadèmia i d'ajudant i suplent seu, quan marxava. Aleshores vaig començar a donar alguns recitals, però quan, tan ben ajudat pel meu mestre i gran amic que em fou, semblava que podria fer alguna cosa de profit per aquest camí, vingué la guerra del 14 i amb ella una tal invasió d'artistes estrangers, que els joves de la meua promoció haguérem de plegar¹⁸⁸.

Podem veure com, a poc a poc, el músic s'integra a la vida musical i cultural barcelonina, sempre, com a Mallorca, pendent dels impulsos de la modernitat. El jove Samper que s'arribarà a fer un lloc entre els ambients modernistes: si a Mallorca és amic i company de bohèmia d'Antoni Gelabert i Francesc Rosselló a la Casa dels Poetes, a Barcelona ho serà d'un dels joves pintors destacats i més singulars del moment, Federico Beltrán Massés¹⁸⁹, també amic de Granados, qui el retrata i exposa

¹⁸⁶ Vegeu p. 101.

¹⁸⁷ Samper, B. (24 març 1946) [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

¹⁸⁸ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251. En una altra nota autobiogràfica, molt més breu, dirigida als responsables de la JARE l'any 1942, Baltasar Samper diu que era «subdirector» de l'Acadèmia Granados. Cf. Samper, B. (16 juliol 1942). ANC, fons Josep Andreu Abelló, sig. ANC1-408-T-1649. Per altra banda, Otto Mayer-Serra afegeix que Samper de jove també va estudiar amb el pianista madrileny José Tragó (1857–1934), amb qui «es perfeccionava tècnicament». No hem, però, trobat cap prova d'això ni cap altra font que ho corroborei. Cf. Mayer-Serra, O. (4 abril 1935). Baltasar Samper, il·lustrador de films. *Mirador*, 320, 8.

¹⁸⁹ Federico Beltrán Massés (Güira de Melena, Cuba, 1885 - Barcelona 1949) va ser un pintor modernista de tendència simbolista (Mujeriego, 2000), cubanocatalà, ja que amb la seva família —son pare era un militar català— es va traslladar a viure a Barcelona als 12 anys. Va estudiar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona —«la Llotja»— i més tard amb Sorolla a Madrid. L'any 1914 es va estrenar a la Sala Parés amb una exposició on mostrava per primer cop el seu estil simbolista de retrats eròtics femenins. L'exposició el va consagrar com el pintor català de moda, però arran de la polèmica del quadre *La Maja marquesa* a l'Exposició Nacional de Madrid (1915), l'any 1916 se'n va anar a viure a París i més tard als Estats Units, on esdevingué un pintor de fama internacional, retratista de rics i famosos: Alfons XIII, el Xa de Pèrsia, o sobretot, la gran estrella cinematogràfica dels anys 1920, Rodolfo Valentino, i la seva dona, la ballarina Natacha Rambova (Salom de Tord, 2011). A partir de la dècada de 1940, la seva pintura perdé la importància de la qual havia gaudit, i decidí retornar a Barcelona, on morí el 1949 més aviat oblidat.



Imatge 23. Retrat de Baltasar Samper pel concert a l'Ateneu Barcelonès el 29 d'abril de 1910. Autor: Amadeu Mariné. AFB, fons Editorial López, sig. 3-A-1-6-S0-30-003.

la pintura a un dels locals més emblemàtics de l'art barceloní d'avantguarda, la Sala Parés¹⁹⁰, en l'exposició que l'artista hi va fer l'octubre de 1914¹⁹¹.

La seva carrera de concertista no va començar gens malament, ans al contrari, amb bones crítiques i una certa assiduïtat en les programacions musicals. El primer recital del qual en tenim constància és tot just el 1909, en un concert a l'auditori de l'Acadèmia Granados —que aleshores tenia la seu a una xalet a la cantonada del carrer Aragó amb Bruc (Galí, 1984a, p. 29)— aquell mes de juliol, amb obres de Haydn, Brahms, Schumann i Bach, i molt elogiat per Josep Martí Sàbat al setmanari *La Catalunya*¹⁹²; el crític destacà especialment la interpretació dels estudis simfònics de Schumann («se vio ya de cuerpo entero al artista que se abandona con toda la fuerza de su espíritu, con la más intensa y refinada emoción, á compenetrarse con el genio potente, desordenado, de aquel gran romántico alemán») i del preludi i fuga en La menor de J. S. Bach («colosal en todos los sentidos [...] que el Sr. Samper tocó con verdadera maestría»). La premsa mallorquina va recollir l'èxit d'aquest concert reproduint la crítica de Sàbat¹⁹³.

L'any següent trobam un altre recital, en aquest cas a l'Ateneu Barcelonès, el 29 d'abril. També aquesta vegada la crítica, en aquest cas la de *La Veu de Catalunya*, va ser molt positiva:

El programa del Recital Samper era del genre últim: «Suite en mi major» de Haendel, «Sonates 18 y 19» de Scarlatti-Granados, «Sonata op. 10 núm 3» de Beethoven, «Rapsoda núm. 2 op. 79» de Brahms, «Escenes d'Infant» de Schumann y «Mort d'Isolda» de Wagner-Liszt.

Qualsevol que's deturi un instant sobre aquesta llista, veurà totseguit dret ahont se decanta l'executant; Haendel, Scarlatti, Beethoven, pera acabar ab Schumann. El programa just d'un artista. Y en Samper ho es, la seva dominant consisteix en atraures l'auditori pel gust delicat d'expressió, buscant detalls de dicció que'l posen a alsaria de mestre¹⁹⁴.

Aquesta carrera es veié interrompuda breument a començament de 1911, quan Baltasar Samper va ser destinat, no en sabem el motiu, a l'oficina de Correus de Palma. És durant aquest període que es

¹⁹⁰ Segons la comunicació via correu electrònic (18 maig 2020) de María Antonia Salom de Tord, conservadora de l'Arxiu Federico Beltran Massés i dipositària del llegat personal del pintor.

¹⁹¹ Notas de Arte (24 octubre 1914). *El Diluvio*, p. 19.

¹⁹² Sàbat, J. M. (3 juliol 1909). Concierto Samper. *La Catalunya*, 417–418.

¹⁹³ Un concertista mallorquí (7 juliol 1909). *La Gaceta de Mallorca*, p. 2

¹⁹⁴ Notícies musicals (1 maig 1910). *La Veu de Catalunya*, p. 5.

degué posar en contacte amb Felip Pedrell, pel que deduïm d'una carta en data del 4 d'abril d'aquell any, on li expressa el seu entusiasme per haver estat acceptat pel músic tortosí: «no podía soñar que Ud. me recibiera con tanto interés y que me veo honrado con su amistad, quiero confiarme en un todo á sus consejos»¹⁹⁵.

A partir d'aquest moment, del seu retorn a Barcelona el maig —tal com consta al full de serveis de Correus— Baltasar Samper començà a estudiar composició amb Pedrell.

Una vegada tornat, Samper continuà amb els concerts, però també començà a compaginar-los amb la presentació d'audicions d'alumnes seus de l'Acadèmia. El primer d'aquests concerts va ser a l'«Angelus Hall», la sala que els fabricants de pianos Guarro i Joan Baptista Blancafort (el pare de Manuel Blancafort) regentaven a la Rambla de Catalunya (Romaní, 2019), el 18 de maig de 1912. Les alumnes eren les germanes Teresa i Encarnació Bruguera, Àngels Bayona i Carme Crespí¹⁹⁶; la mateixa alumna Carme Crespí va actuar en un altre concert el maig de 1913 a l'Auditori de la Joventut Catòlica, i pel fet de ser mallorquina i deixeble de Samper, la premsa insular se'n féu ressò¹⁹⁷. Per altra banda, encara ens consta un altre concert en solitari de Baltasar Samper, al Centro Mallorquín de Barcelona, el 13 de febrer de 1913, amb un repertori que ja començava a ser habitual: obres de Grieg, Scarlatti, Schumann, Mendelsohn, Liszt, Chopin, Strauss, Debussy, Braussy, Brahms i Albéniz¹⁹⁸.

Des d'aquest any fins a principis de 1916 no tornam a tenir cap notícia de Samper ni a Barcelona ni a Palma; hem de suposar per tant que és en algun moment d'aquest temps que estudia amb Edouard Risler, el famosíssim pianista alemany resident a París, qui tenia una estreta amistat amb Granados (Perandones, 2011), i que ja havia acollit altres deixebles del músic català, com Ferran Via i Freixas (Cuscó, 2009).

És també en aquesta etapa a París que imaginam que degué conèixer María Ana Payró, la filla del periodista i escriptor argentí Roberto Payró (1867–1928), corresponsal del diari *La Nación* a Europa, i que després de viure un breu temps a Barcelona, des de 1909 vivia a Brussel·les amb la seva família, des d'on va ser testimoni i cronista de la I Guerra Mundial (Gastón, 2012).

La correspondència, conservada al CEDOC¹⁹⁹, entre Samper i Payró és extensa i intensa, la més llarga entre el músic i qualsevol altre corresponsal que hem pogut localitzar: va des de 1916 a 1949. Va ser una relació duradora i profunda, que pel contingut de les cartes, en castellà i majoritàriament en francès, s'intueix molt íntima i propera, i en tot cas, de molta de complicitat: són cartes sobre música i tendències musicals (en una de les cartes s'entén que han debatut sobre Debussy: Samper el defensa i en canvi a Payró no li agrada), literatura, sobre fets quotidians i fins i tot pensaments en veu alta, sobre els fills de Samper (Payró li enviava joguines pels nins i es preocupava per ells, tot i que no els va conèixer mai en persona; Samper li enviava flors), poemes, i algunes fotografies. Fins i tot és possible que Payró animàs Samper a presentar-se a un concurs de la Sociedad Argentina de

¹⁹⁵ Samper, B. (4 abril 1911). [Carta a Felip Pedrell]. BC, fons Felip Pedrell, sig. M 964, Samper, Baltasar. Cal destacar que és l'única carta en castellà que hem trobat de Samper.

¹⁹⁶ Notas varias (19 maig 1912). *La Vanguardia*, p. 13.

¹⁹⁷ Notas sociales (20 maig 1913). *La Región*, p. 2.

¹⁹⁸ De arte (13 febrer 1913). *Diario de Barcelona*, p. 2235–2236.

¹⁹⁹ [Correspondència de Baltasar Samper i Marquès]. CEDOC, top. C03.04.02.191

Música de Càmera y Sinfónica, ja que entre el volum de material hi trobam la convocatòria del concurs de 1919 d'aquesta entitat.

Tot i que es fa difícil —malgrat que podem intuir-ho²⁰⁰— saber fins on va arribar aquesta intimitat, sí que se sobreentén que els dos havien passat moments junts: «a pesar de los años transcurridos, no encuentro a nadie que toque los Estudios Sinfónicos de Schumann ni la 3a Consolación de Liszt como la tocaba Ud...», li diu en una d'aquestes cartes, sense datar, i on una vegada més, trobam com Samper destaca en la interpretació de les obres de Schumann.



Imatges 24 i 25. Dos retrats de Baltasar Samper de Federico Beltrán Massés. A l'esquerra, el quadre exposat a la Sala Parés el 1914, reproduït a la revista *Museum* (1916–1917, 5(9), 316). A la dreta, un dibuix de Beltrán Massés en record de l'estrena de *La corte de los milagros* amb música de Samper (BBM, fons Baltasar Samper). Aquest dibuix ja havia estat reproduït en els articles d'Emilio Casares (1986c) i Montserrat Albet (1988), sense identificar-ne l'autor.

A partir de 1916 podem tornar a seguir la pista de Baltasar Samper a Barcelona, que també havia començat a compondre: les seves dues primeres cançons escrites, *Alpestre* (sobre un poema d'Apel·les Mestres), i *Plors* (de Maria Antònia Salvà) daten de 1915. Samper fa la seva presentació pública com a compositor amb l'opereta *La corte de los milagros* (Corbera, 2018), sota el pseudònim d'«Alejandro Belda», i amb llibret de «Guillermo Romano», també un pseudònim del periodista menorquí —i tècnic de Correus, com ell²⁰¹— Josep León Fernández-Coca; l'estrena va ser al Teatre Imperi de Barcelona el 7 de gener d'aquell any²⁰². L'opereta, una «aventura lírica» en dos actes i tres quadres, segons els anuncis, va ser tot un èxit; la crítica, unànimament, en va

²⁰⁰ En una carta de 1920, Maria Ana Payró li demana a Samper: «insisto en que destruya todo lo que tiene mío —ó por lo menos lo que puede comprometerme á los ojos del mundo. Qué le importan á Ud. las palabras, si sabe que el sentimiento existe?»; firma com «La Amiga». En aquest mateix plec hi ha una invitació de l'enllaç matrimonial entre Anita [Maria Ana] Payró i el capità de l'exèrcit britànic Leslie A. Wilson, del 5è Batalló dels Fusellers de Lancashire, pel dia 22 d'abril de 1920 a Brussel·les.

²⁰¹ Crónica social (24 juliol 1912). *La Región*, p. 2.

²⁰² Teatro Imperio (6 gener 1916). *La Publicidad*, p. 3.

destacar la qualitat, especialment del llibret, però sense menystenir la música, com ho exposava *La Veu de Catalunya*: «El músic ha trobat excel·lents situacions per posar música, s'ha sortit amb acert de moltes d'elles; agradaren especialment la dansa de la rosa, i la serenada»²⁰³.

L'èxit de l'estrena va fer que el diumenge dia 9 se'n fes una segona i darrera funció²⁰⁴. Però malgrat això, Baltasar Samper mai va mencionar ni esmentar l'opereta en cap text biogràfic; probablement, amb els anys i la seva evolució tant estètica com ideològica, se'n va sentir del tot lluny fins al punt de voler-la tapar o fer-la oblidar.

El 24 de març d'aquell any moria Enric Granados en l'incident del *Sussex*, la nau anglesa que el duia cap França en el seu viatge de retorn de l'estrena de *Goyescas* a Nova York, en ser torpedejat per un submarí alemany que la va confondre amb un vaixell de guerra: Granados i la seva dona Amparo varen morir ofegats després de saltar a l'aigua, presos pel pànic de l'impacte del projectil, engolits per les aigües del Canal de la Mànega (Clark, 2016). No sabem si la pèrdua del qui havia estat el seu mestre i amic en va ser el motiu o no, però Samper abandonà la seva feina a l'Acadèmia i s'establí pel seu compte com a professor de classes particulars, una activitat que mantendria al llarg dels anys. Però al contrari del que afirmava a la seva nota autobiogràfica, Baltasar Samper no va plegar de fer concerts, sinó que a partir de 1917 el trobam de cada cop més habitualment en les programacions musicals: sobretot les audicions de música de cambra i lied, però sense oblidar, ja ho hem dit, algunes interpretacions com a solista.



Imatge 26. Anunci de les classes de Baltasar Samper (28 setembre 1916. *La Veu de Catalunya*, p. 4)

És cert que no va aprofundir en la seva carrera en solitari, tot i la bona recepció dels primers concerts a principis de la seva estada a Barcelona; Samper no devia ser un mal pianista, al contrari: a les seves memòries conjuntes amb el seu marit Jesús Bal y Gay, la pianista i compositora Rosa García Ascot (1990) —que de molt jove també havia estudiat amb Granados i Pedrell,— recorda que Samper «era un buen músico» i «tocaba muy bien el piano», encara que puntualitzava que «jamás llegó a alcanzar a su maestro» (p. 46). Però potser ser només «un bon músic» i un pianista notable no era suficient en aquella Barcelona on començaven a destacar intèrprets com Blai Net, Ricard Vives, Paquita Madriguera, Frederic Longàs o Juli Pons, i on també n'hi actuaven d'altres que es refugiaven de la Gran Guerra, com ell mateix explica, com ara l'hongarès Emeric von Stefaniai²⁰⁵ o el famossíssim pianista polonès Arthur Rubinstein²⁰⁶.

Tanmateix, després de la mort del seu mentor, en aquest primer moment Samper va seguir alguns anys actuant com a intèrpret i compositor —en recitals de cançons que combinaven també parts de solista—, sense la guia i el patrocini de Granados, i cada vegada més adaptat als esquemes i ideals estètics noucentistes. Tot i això, encara el 1917 va fer un concert a la Sala Granados de l'Avinguda

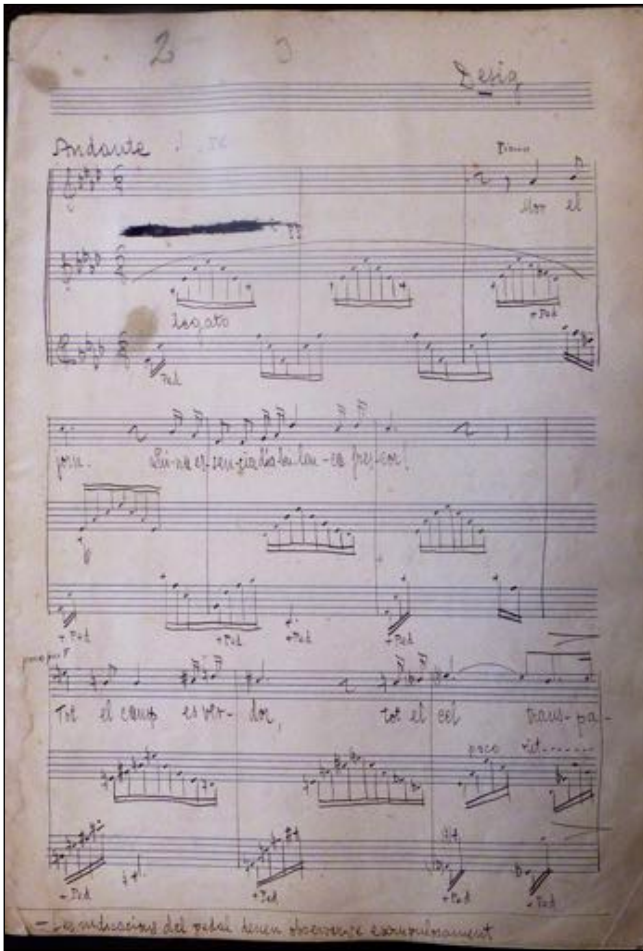
²⁰³ D'espectacles (9 gener 1916). *La Veu de Catalunya*, p. 2.

²⁰⁴ Espectáculos (9 gener 1916). *La Publicidad*, p. 5.

²⁰⁵ Musicals (9 novembre 1914). *El Poble Català*, p. 1.

²⁰⁶ Concerts (4 maig 1917). *La Veu de Catalunya*, p. 5.

Tibidabo, a dos pianos amb la pianista gallega Ascención Barrios (Losada, 2013), el 10 de juny de 1917, amb obres de Clementi, Mozart, Grieg, Schumann, Saint-Saëns i Chopin²⁰⁷.



Imatge 27. Primera pàgina de *Desig*. Es pot veure l'acompanyament arpeggiat repetitiu i l'anotació sobre les indicacions del pedal. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 1, sig. 4/1.

característic, pel que sembla, de l'estil primerenc de Samper, encara sota la influència de Granados. Són cançons que combinen el virtuosisme pianístic —un gran desplegament d'acords—, una tonalitat clara i la idea wagneriana de continuum melòdic, en que «la melodia vocal sorgeix del teixit instrumental, en el qual s'integra» (Zabala, 2009), com s'aprecia a *Cançó de la Sirena* o *Desig*.

Una altra mostra de l'herència de Granados en aquests lieder el trobam en l'escriptura i ús del pedal, un dels elements definitoris de la pedagogia granadiana. Granados va deixar per escrit la seva tècnica del pedal al *Método teórico práctico para el uso de los pedales del piano* (1905), amb el qual segur que Samper va estudiar, ja que des del curs 1906/1907 formava part del pla d'estudis de l'Acadèmia (Curbelo, 2007). Al manuscrit autògraf de *Desig*²⁰⁹, per exemple, Samper hi fa constar

El juny de 1918 debutà a la Sala Mozart, al carrer de la Canuda de Barcelona, un dels locals emblemàtics de la música culta barcelonina, convidat per l'Associació d'Amics de la Música —una de les associacions nascudes sota l'impuls noucentista— que presidia Francesc Pujol, tornant a interpretar una altra vegada els *Estudis Simfònics* de Schumann i dues *Balades* de Brahms, però també obres de Debussy i Albéniz. A la segona part, acompanyat per la soprano Carme Bertran, va estrenar en públic alguns dels seus primers lieder: *Glosa* i *Plors*, sobre poemes de Maria Antònia Salvà, i probablement també *Alpestre*, d'Apel·les Mestres, *L'amor de les tres germanes* —i potser *Desig*—, de Miquel Ferrà, i *Cançó de la sirena*, d'un poema de Miquel dels Sants Oliver —tots aquests els hem datat d'abans de 1918. Les cròniques destacaren la cançó *Plors*, que es va haver de repetir pels aplaudiments del públic, tot i que per al crític de *La Vanguardia* la cançó *Glosa* era la millor, diferent de les altres, que trobava repetitives, «mostrando el autor mucha afición a los arpeggios»²⁰⁸.

La Vanguardia no s'equivocava: totes aquestes cançons, que hem pogut localitzar, presenten un acompanyament arpeggiat reiterat, bastant

²⁰⁷ Anunci de *La Veu de Catalunya* (9 juny 1917), p. 4.

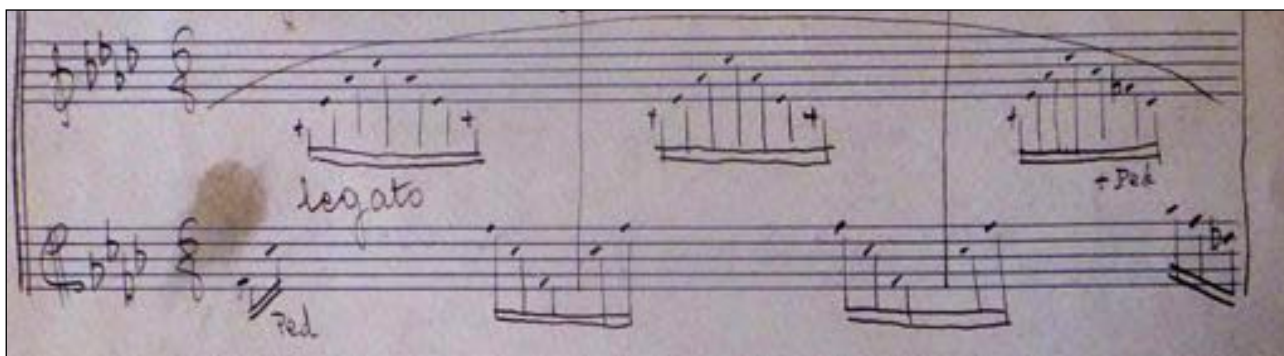
²⁰⁸ Música y Teatros. Recital Samper-Bertrán (10 juny 1918). *La Vanguardia*, p. 6

²⁰⁹ *Desig* (1916). ARM, fons Baltasar Samper sig. capsa 1, sig. 1/4. Al fons hi ha una altra còpia manuscrita, no sabem de qui, de cal·ligrafia ben diferent.

la importància i l'exactitud del seu pedal, d'acord amb les ensenyances de Granados: «Les indicacions del pedal deuen observar-se escrupulosament».

Si ens hi fixam més detalladament, veurem que Baltasar Samper reproduïx les idees del seu mestre exposades al *Método*. El primer que fa Granados és fixar els símbols de la seva explicació (1905):

Los signos de aplicación del pedal serán los siguientes: cruz, ó sea la estrella en tipo de imprenta, para levantar el pie. Ped. para pisar el pedal; L para levantar la mano y una línea horizontal para prolongarlo. (p. 1)



Imatge 28. Fragment ampliat de *Desig*. Els signes del pedal són molt precisos sobre el moment on s'ha de pitjar, a la segona nota del grup.

La combinació de creu (+), *Ped.* i la línia horitzontal també és la simbologia que trobam en aquests lieder de joventut de Samper, així com les indicacions detallades del pedal: als manuscrits de *Desig*, *Glosa*²¹⁰, *Plors*²¹¹, *L'amor de les tres germanes*²¹² i *Alpestre*²¹³, i en algun altre com *Excelsior*²¹⁴, del poema de Joan Maragall. En canvi, ja no ho trobam en els manuscrits d'altres cançons posteriors, com *Cançó de taverna* (1926) o *Recobrament* (1936)²¹⁵, on per exemple la creu és substituïda per un asterisc i desapareix la línia contínua horitzontal.

Una altra característica del sistema Grandos del pedal que trobam representada en aquests *lieder* és la seva aplicació en el que al *Método* es defineix com a «grups reals» (conjunts de quatre o més notes juntes d'un mateix valor): s'indica que, per posar-hi pedal «se levantarà el pié en la primera nota y se pisará el pedal en la segunda» (p. 3). Samper això ho remarca clarament en els manuscrits, com es pot veure també a *Desig* i a *Plors*.

Potser empès, per tant, per l'èxit d'aquell concert, en els mesos següents Samper es va presentar a tres certamens musicals de composició: els Jocs Florals de Mataró, els de Girona i els de la Bonanova; el jove músic començava així a penetrar dins els cercles culturals catalanistes. A Mataró,

²¹⁰ *Glosa* (1918). BLA, fons Maria Antònia Salvà, signatura MMSS-MAS-C-2/7, carpeta 7, doc. 20.

²¹¹ *Plors* (1915). BLA, fons Maria Antònia Salvà, signatura MMSS-MAS-C-2/7, carpeta 7, doc. 20.

²¹² *L'amor de les tres germanes* (1916). ARM, fons Baltasar Samper, caps 1, sig. 4/8.

²¹³ *Alpestre* (1915). ARM, fons Baltasar Samper, caps 1, sig. 4/11.

²¹⁴ *Excelsior* (s/d). ARM, fons Baltasar Samper, caps 1, sig. 4/7. Tot i que el manuscrit no diu la data, la podem situar entre 1915 i 1918.

²¹⁵ Tant d'una com l'altra en tenim diferents manuscrits originals; citam els del fons Conxita Badia de la BC, que són d'una factura més neta. *Cançó de taverna* (1926). BC, fons Conxita Badia, top. M 4592/32. *Recobrament* (1936). BC, fons Conxita Badia, top. M 4592/33b

va ser premiat «con 200 pesetas»²¹⁶ per l'obra per a veu mixtes *Cançó trista*, sobre un poema d'Apel·les Mestres²¹⁷, mentre que a l'Ateneu de la Bonanova va rebre el premi del sr. Pous i Tusquets per la seva composició *Dolç captiveri*²¹⁸, probablement sobre el poema de Verdaguer —de la qual, però, no en sabem res. A Girona, Samper se'n va endur el premi de Lleó Audoard —un objecte d'art— a «la millor cançó per a cant i piano» per *Desig* (Casacuberta, 2010, p. 179).

Tornant a l'activitat de concerts, a finals del mateix any 1918, el 6 de desembre, Baltasar Samper tornà a actuar a la Sala Mozart, aquesta vegada acompanyat de la soprano Carmen Flores, famosa cupletista de l'època (Baliñas, 1999). Al programa, una primera i tercera part de cançons de Beethoven, Grieg, Granados, Samper (*Cançó de la sirena* i *Desig*), Schubert, Schumann i Fauré; la segona part, piano sol a càrrec de Samper: *Preludi i fuga* de Bach-Liszt, dues *Sonates* d'Scarlatti, *Dances dels Davidsbündler* de Schumann, *Sposalizio* de Liszt, *El Albaicín* d'Albéniz, un *Estudi* de Cyril Scott²¹⁹, i, fora de programa, *Laufenburg* de Vincent d'Indy. Un altre cop la premsa va alabar el recital, destacant la cantant i les composicions de Samper («un compositor de mucho talento y buen gusto»)²²⁰, així com la seva interpretació, sobretot de Schumann.

Aturem-nos breument en el repertori d'aquest concert. Mentre que el programa de cançons era més o menys l'habitual del gènere i de l'època, amb l'audició d'obres del mateix Samper i del seu mestre, el de piano presenta un repertori on els llenguatges avantguardistes francesos que havien de substituir l'estètica modernista comencen a fer-se un lloc. D'entrada hi trobam, una vegada més, l'excel·lència en l'obra de Schumann, a qui ja podem considerar un referent en l'univers de Baltasar Samper. L'altre compositor romàntic que Samper dominava era Liszt, però en aquest cas presenta una obra particular, *Sposalizio* (1858): una peça basada sobre un motiu pentatònic inicial que s'expandeix fins al clímax (Backus, 1988), i que Paul Henry Láng (1936) considerava que connectava amb el primer Debussy —de fet, es pot apreciar clarament la relació en els arabescs finals d'*Sposalizio*. Un Liszt «poc romàntic», per tant, i vist pels mateixos francesos com un antecessor de l'estètica impressionista i paradoxalment anti-wagneriana que, cap al final d'aquesta primera dècada del segle XX, havia començat definitivament a penetrar a Catalunya (Cortès, 2009b).

Pensem que aquell 1918, any de la mort de Debussy, la cultura catalana començava assimilar els espectacles dels famosos Ballets Russos de Serge Diàguilev a Barcelona, que fugint de la I Guerra Mundial s'havien programat al Liceu el juliol i el novembre de 1917. Especialment impactant va ser la representació de *Parade* el 10 de novembre, l'espectacle concebut a partir d'una idea de Jean Cocteau, amb música d'Erik Satie i escenografia de Pablo Picasso: mentre que bona part de la premsa general va atacar l'espectacle (Gallén, 2012), d'altres com els intel·lectuals noucentistes de *La Revista* estaven estusiasmats (Piquer, 2012a): «espectacle magnífic!», n'escrigué sense anar més lluny el pintor Joaquim Torres Garcia²²¹. Finalment el Noucentisme musical, tot i que tard en relació a la resta de disciplines (Comadira, 2006), trobava en els discursos de la modernitat francesa —i en

²¹⁶ De sociedad (9 agost 1918). *La Almudaina*, p. 1.

²¹⁷ Al CEDOC del Palau de la Música es conserva un esborrany inacabat d'aquesta obra. *Cançó trista*, fons Lluís Millet i Pagès i Lluís M. Millet i Millet, CEDOC, top. C10.01.01.63.

²¹⁸ Jocs Florals de la Bonanova (8 octubre 1918). *La Veu de Catalunya*, p. 10.

²¹⁹ Gaceta musical (6 desembre 1918). *La Publicidad*, p. 4

²²⁰ Recital Flores-Samper (7 desembre 1918). *La Vanguardia*, p. 11.

²²¹ Torres Garcia, J. (1 desembre 1917). Un ballet rus de Picasso: «Parade». *La Revista. Quaderns de publicació quinzenal*, 53, 428.

aquest cas, els Ballets Russos— els recursos que li permetrien trencar definitivament amb la tradició estètica del Modernisme, el tardoromanticisme i el wagnerisme.

6. 1. 1. Cyril Scott

En aquell concert Baltasar Samper va interpretar al piano i per primera vegada una obra de Cyril Meir Scott (1879–1970) a Catalunya²²². Scott va ser un compositor anglès modernista que va formar part del «Frankfurt Group» o Grup de Frankfurt, juntament amb Percy Grainger, Norman O'Neill, Balfour Gardiner i Roger Quilter: tots cinc varen estudiar al Conservatori de Frankfurt amb Iwan Knorr a la dècada de 1890, i junts formen una «generació perduda» musical anglesa (Palmer, 1979; Pear, 2013), alhora que molt discutida per la musicologia anglesa²²³, formada al marge de l'*establishment* britànic, més conservador, del període d'entreguerres (Van der Linden, 2008). La musicòloga Sarah Collins (2013), estudiosa d'Scott, reconeix que és complicat trobar un patró estètic comú entre els membres del grup, més enllà del fet que cinc joves músics anglesos haguessin estudiat a Frankfurt amb Knorr els mateixos anys. Tanmateix, en certa manera, els unia una actitud individual rebel i certament eclèctica —«music, art and sex were common themes» diu David Pear (2013, p. 82)—; Scott, per exemple, ja des de ben jove s'interessà per la teosofia, l'ocultisme, l'espiritisme i la mística oriental (C. Scott, 1968; Collins, 2013; Van der Linden, 2013).

El Grup també compartia el rebuig a la música de Beethoven (Van der Linden, 2013), a l'escola nacionalista anglesa que tenia en Ralph Vaughan Williams el seu màxim exponent, i al romanticisme d'arrel wagneriana en general; i en canvi mostraven una tendència a seguir els llenguatges avantguardistes continentals (Armstrong, 1959) i l'estètica dels pintors pre-rafaelites — una obsessió per la bellesa, l'harmonia i la puresa, artística però també personal—, els quals Cyril Scott, concretament, pretenia d'alguna manera imitar musicalment (Collins, 2013). Scott també estava molt influït pel poeta simbolista alemany Stefan George, amb qui tengué molt bona amistat, i pel simbolisme francès en general.

Sembla clar que la línia compositiva i l'actitud de Cyril Scott i els seus companys, allunyada del *mainstream* musical anglès de l'època, va acabar per perjudicar la seva recepció i popularitat (Van der Linden, 2008). Tanmateix, a principis de la seva carrera, Scott va ser celebrat per la seva originalitat i estil, considerat com el «Debussy anglès» i reconegut pel mateix compositor francès (Collins, 2013), a qui va arribar conèixer en persona. També es va tractar amb Maurice Ravel (Scott, 1968), qui fins i tot el va promocionar als festivals de la Société Musicale Indépendante, l'entitat fundada per Ravel i altres deixebles de Fauré per a promoure la música contemporània francesa i europea (Orenstein, 1991).

Potser va ser aquesta actitud de trencament modernitzador, la seva relació amb els contemporanis francesos, o l'afinitat amb les avantguardes antiwagnerianes amb les que s'identificava el Noucentisme català, el que va popularitzar l'obra de Cyril Scott entre els cercles musicals del país. I va ser Baltasar Samper, en procés de plena actualització dels seus referents musicals, l'encarregat de

²²² La primera referència que hem trobat d'una interpretació d'una obra de Cyril Scott a Barcelona és un concert de la soprano Carme de Càrdenas a la Sala Aeolian, el 7 de desembre de 1917, on va cantar *Autumm Idyl* i *Danse Negre*, però sobre rotlles de pianola. Cf. *Conciertos Sala Aeolian (7 desembre 1917)*. *La Vanguardia*, p. 16.

²²³ Mentre que per alguns autors anglesos el Grup de Frankfurt representa una proposta modernista que enllaçava la música britànica amb les avantguardes europees (Van der Linden, 2013), per d'altres en conjunt els seus membres no varen assolir prou maduresa ni varen acabar de connectar amb la modernitat continental de la seva època (Armstrong, 1959). I encara altres investigadors, com Stephen Banfield (1977), han vist en el Grup de Frankfurt poc més que «a damp squib in the history of English music» (p. 903) [literalment, «un petard de pólvora banyada en la història de la música anglesa»].

fer-ho. Segons recull el *Dictionary of Modern Music and Musicians* d'Arthur Eaglefield-Hull (1924) —una obra referencial per a la música britànica d'entreguerres—, Samper va ser el primer en interpretar la música del compositor anglès no només als Països Catalans sinó a tot Espanya; fins al punt que aquesta és una de les coses per les quals se l'ha recordat després de la seva mort:

Intérprete de finas calidades y considerables medios, las inquietudes de su espíritu le llevaron a frecuentes estrenos. Algunas páginas, de Ravel, de Bartok o de Cyril Scott —nombre perdido en la noche de los sueños— fueron conocidas en nuestra patria gracias a los recitales de Baltasar Samper²²⁴.

La presentació formal de la música de Cyril Scott va ser en el concert de dia 1 de juny de 1919 a la Sala Granados; pocs mesos abans, però, encara havia pogut fer un altre concert de cançons seves dins el cicle organitzat per amb l'Associació d'Amics de la Música²²⁵, aquest cop amb la soprano Andreu Fornells —que arribaria a esdevenir una de les liederistes importants de l'escena catalana d'abans de la guerra. No deixava de ser arriscat presentar-se amb un programa tan poc convencional, i que alhora deixava enrere definitivament el repertori de gusts modernistes: Baltasar Samper va presentar un recital amb estrena d'obres de Debussy a Barcelona (*Nocturne*, i dues parts de la suite *Children's Corner*: «Jimbo's Lullaby» i «Serenade for the Doll»)²²⁶, dues peces de Schumann, i tota la tercera part dedicada en exclusiva al desconegut Cyril Scott²²⁷.

Però tant per la forma com pel contingut, les crítiques varen ser excel·lents, i l'originalitat i l'atreviment del programa, saludada efusivament per mitjans com la *Revista Musical Catalana*:

Diem per endavant que l'audició de les obres interpretades per En Samper va satisfer-nos del tot. Verament ens trobem davant d'una nova personalitat musical, amb estil propi, i excel·lentment format per a atrevir-se a totes les endiablades de la moderna tècnica. Les obres d'En Scott que omplien la tercera part del programa eren: dos *Estudis*, *Lotus Land*, *Vals*, *Dansa elegiaca*, *Passacaglia* i *Dansa negra*. En Samper ja ens advertia en una nota del mateix programa que l'audició de les composicions expressades era una preparació a sessions ulteriors en les quals es donarien a conèixer altres obres de més volada i on es manifesta més lliurement el geni de l'autor. [...]. Felicitem, per lo tant, al senyor Samper que ens ha fet conèixer tan atractives composicions i al qual festejà l'auditori per la seva execució pulcríssima [...].²²⁸

Segons Emilio Casares (1986c), Scott i Samper tenien —o tengueren arran d'aquest concert— «una profunda amistad» (p. 139), i transcriu una carta de la qual se'n pot despendre que efectivament, entre els dos músics hi havia una bona relació:

Reciba Vd. en ésta mis mas expresivas gracias, no sólo por el interés que demuestra en mis trabajos, sino por el éxito que estos han obtenido por primera vez en Barcelona, gracias a su admirable ejecución de acuerdo con la crítica que ha tenido Vd. bien a mandarme. (p. 139)

No obstant això, no hem pogut localitzar ni aquesta carta —Emilio Casares no en recorda la font, i així ens ho va dir en una conversa personal— ni cap altre rastre que confirmi aquesta suposada «profunda amistad»: en els moltíssims escrits que hem trobat, Baltasar Samper mai menciona cap

²²⁴ Franco, E. (28 agost 1977) Baltasar Samper, músico de Mallorca. *El País*. Recuperat de https://elpais.com/diario/1977/08/28/cultura/241567206_850215.html

²²⁵ Associació d'Amics de la Música (abril–maig 1919). *Revista Musical Catalana*, 114.

²²⁶ Josep M. Codina (2020a) diu que la primera interpretació de *Children's Corner* a Barcelona va ser al concert d'Edouard Risler el 26 d'abril de 1920 al Palau de la Música Catalana; en tot cas, degué ser la primera interpretació completa de la suite.

²²⁷ Concerts (1 juny 1919). *La Veu de Catalunya*, p. 4.

²²⁸ Sala Granados (juny–juliol 1919). *Revista Musical Catalana*, 153–154.

tipus de relació més o menys propera, ni ho dona entendre, amb Cyril Scott. Tot i això, per assegurar-nos-en, vàrem posar-nos en contacte amb Desmond Scott (1926–2019), fill del compositor, que fins a la seva mort es va preocupar de difondre l'obra i l'estudi del seu pare²²⁹, el qual va respondre molt amablement que no li constava cap document de Baltasar Samper o que hi fes referència²³⁰. Igualment, vàrem contactar amb el Grainger Museum de la Universitat de Melbourne, a Austràlia, el centre dedicat a Percy Grainger, íntim amic d'Scott, ja que part de la seva col·lecció són objectes i documents d'Scott i altres membres del Grup de Frankfurt; tampoc en aquesta ocasió vàrem tenir sort, i en la base de dades del museu, tal com ens varen contestar²³¹, no hi ha res relacionat amb Baltasar Samper.

Com hem dit, l'obra d'Scott va gaudir de certa popularitat als Països Catalans a partir dels anys de 1920: Samper mateix en va tornar a estrenar noves obres en un nou concert el 25 de gener de 1920 al Palau de la Música Catalana —promocionat com de «Cançons modernes»²³²—, una altra vegada amb Andreua Fornells, de cançons i piano sol. Les estrenes d'Scott, anunciades com a reclam principal del recital²³³, eren *Handelian Rhapsody*, *Chansonette* i *Scherzo*, per a piano, i *Narcisos [Daffodils]* i *Cançoneta Picarda [A little song of Picardie]* per a veu i piano²³⁴.

La darrera vegada que podem certificar que Baltasar Samper va interpretar la música de Cyril Scott en públic va ser un concert al Casal Català d'Olot, el 3 de setembre de 1923²³⁵. El programa autors del Barroc (Couperin, Rameau, Scarlatti, Haendel i J. S. Bach) amb tres representants de la modernitat musical: Déodat de Severac, Scott, i una de les primeres audicions documentades de la música pianística de Béla Bartók als Països Catalans.

De Bartók, en aquest concert Samper tocà les «Quatre cançons tristes», la «Balada» i les «Velles danses» del cicle de *Cançons Populars Hongareres* (1920). «Bartók compositor troba en Bartók folklorista un excel·lent aliat»²³⁶, escriurà Samper anys més tard, com si parlàs exactament d'ell mateix: sense arribar a tenir-lo de referent així com sí que passa amb Ravel, el coneixement del llenguatge pianístic del magiar pel que fa al tractament de la música tradicional s'apreciarà més endavant en els intents de Samper d'escapar «del regne vertical de l'harmonia», com diu que fa Bartók, partint de la deconstrucció i la conceptualització abstracta de la música popular de Mallorca, com es pot apreciar singularment a *Ritual de pagesia* (1931).

La recepció del compositor hongarès a la Catalunya noucentista no va ser tan fàcil com sembla que ho va ser la d'Scott. Bartók cridava l'atenció dels cercles culturals catalanistes, atents la «primavera de les nacions» de l'extint Imperi Austrohongarès en els anys posteriors a la Gran Guerra. Ell i Zoltán Kodály eren «els herois principals» del floriment de la música hongaresa²³⁷. Malgrat això, la

²²⁹ Vegeu la web <http://www.cyrilscott.net>.

²³⁰ Comunicació via correu electrònic el 16 de gener de 2016.

²³¹ Comunicació via correu electrònic el 19 de setembre de 2019

²³² Palau de la Música Catalana (23 gener 1920). *Diario de Barcelona*, p. 550.

²³³ Palau de la Música Catalana (23 gener 1929). *El Diluvio*, p. 9.

²³⁴ Andreua Fornells i Baltasar Samper. (25 gener 1920). CEDOC, fons programes de concerts.

²³⁵ Informació general. Notícies. (1 setembre 1923). *El Deber*, 504.

²³⁶ Girasol [Samper, B.] (6 febrer 1931). Béla Bartók. *La Publicitat*, p. 4.

²³⁷ La música a Hongria (agost 1923). *Revista Musical Catalana*, 236, 209–211.

seva música tenia més problemes; l'estrena del seu quartet núm. 2 a Barcelona, a principis de gener de 1923, no va ser gaire exitosa:

«Associació Intima de Concerts»: Divendres passat aquesta Associació ens donà a conèixer el Quartet Vandelle de París. El programa el composaven obres de Bela Bartok, Egon Wellerz, Ravel i Mozart. Els dos primers compositors no foren acollits amb massa bona benavolença pel públic que omplia el local de l'Associació degut al seu caire d'extremada modernitat encara que a nosaltres ens satisfieren.²³⁸

En canvi, sobre l'obra *Dos retrats*, estrenats al Palau de la Música el 5 de juny del mateix any, a la *Revista Musical Catalana* deien que eren «una obra mestra», la mà «d'un músic extremadament expert i original»²³⁹. Però en aquest mateix mitjà, Joan Gibert Camins, un dels músics catalans que acabaria formant part dels Compositors Independents de Catalunya al costat de Samper, expressava la seva decepció amb l'hongarès un any després:

Els concerts organitzats per la «Revue Musicale» al teatre du Vietux Colombier, continuen la seva tasca eclèctica. En aquests concerts hem sentit una sessió consagrada al compositor hongarès Bela Bartok. Aquest, en persona, i una senyoreta violinista executaren la segona Sonata. [...]

El que més va interessar-nos foren les *Danses romaneses* i les *Peces* d'En Kodaly. La resta de l'obra d'En Bartok no ens agradà. La seva estètica és mancada de gràcia; la dolor com la joia hi són expressades a cops de puny. En Bartok, evidentment, és un gran harmonista, un hàbil acoblador de sons, però al nostre judici, és encara un dels molts que posseint un gran llenguatge, no sap què dir²⁴⁰.

Una altra estrena a Barcelona, en aquest cas la del quartet núm. 7, també va rebre crítiques bastant negatives: «desil·lusió»²⁴¹, «una mica buida»²⁴², etc. Una opinió ben diferent de la de Samper quan es va tornar a escoltar la mateixa obra a la ciutat, interpretada aquest cop pel Quartet Pro-Arte, dos anys més tard:

Perfectament preparat i format, la seva tècnica és d'una solidesa, admirable. Notem, només, les seves troballes en el camp de l'harmonia, que són d'una impressionant força exepressiva. Dels dos temps en què divideix el compositor el Quartet al·ludit, el segon és el que preferim. Es un fragment de gran volada, que per a nosaltres faria ell sol la reputació de l'autor [...]²⁴³.

A diferència per tant de les compliacions en la recepció de la música de l'hongarès en aquells primers anys, l'obra i la figura del de Cyril Scott va tenir cert predicament entre els ambients cultes catalans més moderns fins a l'esclat de la guerra. A la premsa catalana no és difícil trobar -hi concerts on era interpretada la seva música, per Pere Vallribera²⁴⁴, Anna March d'Estelrich²⁴⁵, Enric Roig²⁴⁶, o Maria Teresa Pelegrí²⁴⁷, i quasi sempre dins programes amb autors d'avantguarda,

²³⁸ Musiquerías. (4 gener 1923). *L'Esquella de la Torratxa*, 2287, 16.

²³⁹ Catalunya. (juliol 1923). *Revista Musical Catalana*, 235, 200–207

²⁴⁰ Gibert i Camins, J. (febrer 1924). Des de París. *Revista Musical Catalana*, 242, 37–44.

²⁴¹ Lliurat, F. (4 març 1925). Concerts. *La Veu de Catalunya*, p. 6.

²⁴² Catalunya (març 1925). *Revista Musical Catalana*, 255, 77–80.

²⁴³ X. [Samper, B.]. (30 novembre 1927). La Música. *La Publicitat*, p. 4.

²⁴⁴ L'Orfeó Sallentí (14 febrer 1929). *La Veu de Catalunya*, p. 4.

²⁴⁵ Anna March d'Estelrich (8 juny 1935). *La Veu de Catalunya*, p. 9

²⁴⁶ A Canet de Mar (12 desembre 1925). *La Publicitat*, p. 4.

²⁴⁷ La pianista Maria Teresa Pelegrí al Círcol Artístic (28 octubre 1933). *La Humanitat*, p. 4.

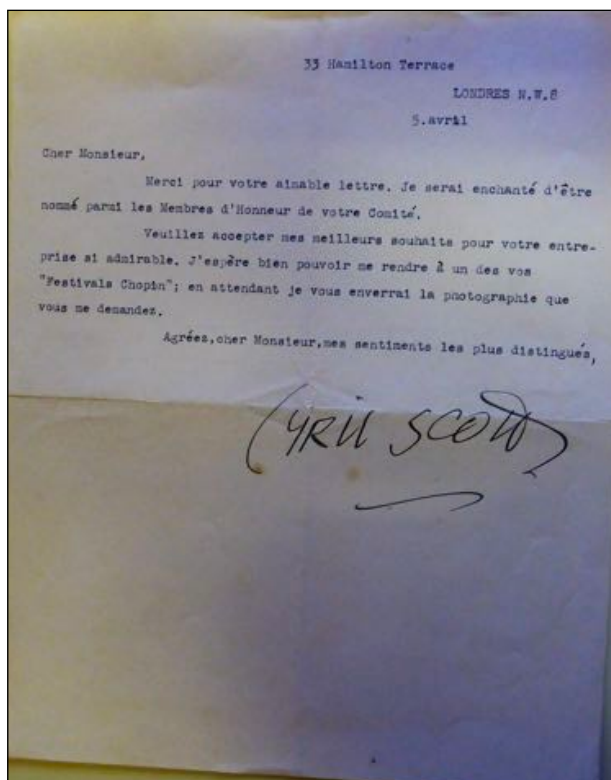
sobretot francesos i catalans, com Fauré, Ravel, Poulenc, Debussy, Satie, Milhaud, Mompou, Pahissa o Blancafort, i d'altres com Manuel de Falla o Paul Hindemith²⁴⁸. Fins i tot podem veure que la crítica del país seguia la seva activitat a Anglaterra, i no s'estava de jutjar la seva música, com en el cas de l'estrena, l'octubre de 1933 per part de la Royal Philharmonic Society, de *Desaster at Sea* (conegut modernament com a *Neptune*), un poema simfònic inspirat en l'enfonsament del Titànic:

El públic donà proves de bon sentit i de bon gust — i ací resideix la moralitat del cas,— no acceptant aquesta elucubració d'un compositor que ha perdut, esperem que per una sola vegada a la vida, la noció del seu propi temperament i de les seves pròpies possibilitats. Per nosaltres Cyril Scott serà sempre l'autor ben atraient de *Lotus Land* i del *Llibre de la Jungla*. ¿Què hauríem dit de Debussy si mai per mai li hagués passat pel cap de fer un poema simfònic realista inspirat en *Le radeau de la Méduse* de Gericault?²⁴⁹

Podem pensar, doncs, que Cyril Scott, «perdido en la noche de los sueños» com deia Enrique Franco a *El País* al cap dels anys, es va convertir, si bé potser no figura principal, en un notable referent de la modernitat musical als Països Catalans; molt més que Bartók, com a mínim durant la dècada del 1920. Joan M. Thomàs, principal representant del Noucentisme musical des de Mallorca (Company, Estelrich i Moll, 1985), el va convidar a formar part del Comitè d'Honor del «Comité Pro-Chopin» que va fundar el 1930 per celebrar l'estada de Frederic Chopin a Mallorca. Scott, que va acceptar, compartia aquest lloc honorífic amb músics de la talla de Richard Strauss, Ígor Stravinsky, Karol Szymanowsky, Maurice Ravel, Wanda Landowska o Pau Casals.

Com a figura notable de la cultura musical catalana d'abans de la guerra, Scott també podia ser objecte de crítica, o en tot cas de debat; ja a la dècada de 1930, Robert Gerhard, per exemple, el comparava precisament amb Samper:

La modalitat oriental del folklore de l'Illa Daurada, Samper la porta a la massa de la sang, com hi portava la de l'Orient rus Rimsky-Korsakoff — amb qui, proporcions guardades, podríem posar en paral·lel al nostre músic— i és en ell, per tant, gràvida de totes les possibilitats que han estat negades al músic en el qual —com ha estat, per exemple, el cas d'un Cyrill Scott— l'orientalisme és fruit d'una actitud estètica deliberada, producte de cultura, més que de natura, mer afany d'exotisme, en el fons, que ràpidament havia de degenerar cap a un estil escenogràfic de ballet rus²⁵⁰.



Imatge 29. Carta de Cyril Scott (5 abril 1930?) acceptant la invitació de Joan M. Thomàs de formar part del Comitè d'Honor del «Comité Pro-Chopin». Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 28.

²⁴⁸ Mayer-Serra, O. (7 febrer 1935). Els nostres estudiants de música. *Mirador*, 382, 8.

²⁴⁹ Moviment Musical. Anglaterra (juliol 1934). *Revista Musical Catalana*, 367, 278–281.

²⁵⁰ Gerhard, R. (21 maig 1931). Baltasar Samper. *Mirador*, 120, 5.

La de Gerhard és una bona manera per tancar el cercle: el retrat d'un Samper madur com a músic, convertit en referent i model per sobre de qui havia estat, en algun moment, un dels referents per a ell i per a tota una generació.

Resumint, així com Samper va ser el primer en interpretar als Països Catalans la música pianística de Maurice Ravel —el seu màxim referent estètic—, també ho va ser de les obres de Cyril Scott, popularitzat i incorporat dins aquest univers avantguardista, i de Béla Bartók, de qui n'era, a més, un dels clars defensors en el debat sobre la modernitat del seu llenguatge i la seva acceptació a Catalunya.

Tornant enrere, al voltant de 1920, i igual que els companys de la seva generació, com Robert Gerhard, Jaume Pahissa o Frederic Mompou, veim un jove Samper atent als estímuls innovadors del continent europeu. Si després de descartar París, Gerhard va cercar el mestratge d'Arnold Schoenberg i es va orientar cap a la Segona Escola de Viena, i Mompou en canvi representa l'assumpció completa dels esquemes del pianisme francès de tradició impressionista des de la capital de França mateix —un procés que fa extensiu quasi per osmosi al seu amic Manuel Blancafort—, Baltasar Samper és l'exemple de l'observació i la mirada contínua i atenta als impulsos de la modernitat de cada època des de Catalunya estant, sense que això suposi, com bé defensa Cèsar Calmell (2005), la negació absoluta del període anterior: del Modernisme al minimalisme impressionista de la seva joventut, i ja de més gran, amb les avantguardes posteriors relacionades sobretot amb l'escola francesa —com ho era de fet la música de Cyril Scott—, o l'exploració politonal, com feia Bartók a les *Cançons hongareses*. Ell mateix ho resumiria així al cap dels anys:

Com que no he estat mai esclau de cap dogma, no voldria ara, a les darreries, caure en cap vel·leitat. Vaig començar escrivint melodies acompanyades amb tònica i dominant, però com que tot el que m'ha caigut a les mans m'ha interessat sempre, he procurat, estimulat per tantes novetats que hem vist en el nostre temps, especular, modestament, una mica pel meu compte²⁵¹.

Samper es convertí en un divulgador d'aquestes avantguardes, i un dels actors que intervingué en l'elaboració del cànon i l'estètica de la música del Noucentisme i del relat musical de l'ideal catalanista; primer, com a intèrpret i com a compositor, i a partir de 1923, també, com a crític des de les pàgines de la *La Publicitat* i altres mitjans, que el convertiren en un dels cronistes principals de la música catalana d'abans del període que es clou el 1939.

6. 2. 1920–1923. Modernitat, catalanisme i mallorquinitat

Podem considerar la dècada i escaig entre l'arribada a Barcelona de Baltasar Samper i la primeria de 1920, amb l'estrena d'obres de Cyril Scott, Béla Bartók i Maurice Ravel, com el període de formació, integració i assumpció dels discursos de la modernitat del músic. De la cultura modernista i wagneriana als llenguatges d'avantguarda.

Però a banda de la maduració dels seus referents musicals, Samper també aniria penetrant dins els cercles del catalanisme cultural, assimilant de mica en mica els seus postulats, que acabarien convergint amb els del republicanisme que representava el seu amic Lluís Nicolau d'Olwer. Ja hem vist com cap a 1918, Samper va començar a participar de trobades musicals catalanistes com els Jocs Florals o la Festa de la Música de l'Orfeó Gracienc de 1920 (en les que hem mencionat que va

²⁵¹ Samper, B. (12 gener 1946) [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

ser premiat per *Cançó de l'espadar i Alpestre*); la Festa de la Música Catalana de l'Orfeó de Sants també de 1920, on va rebre un altre premi per la cançó *Joc de nins* (per a veus mixtes, sobre un poema de Maria Antònia Salvà)²⁵²; concerts com el del Casal Català d'Olot el 2 d'octubre de 1921 amb el violoncel·lista Antoni Planàs²⁵³; o les audicions de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica que hem comentat, així com altres activitats de Joan Llongueras —com el cicle de conferències de Cultura Musical al CADCI, amb concerts amb el violinista Joan Massià el 31 de maig²⁵⁴ o amb el tenor Emili Vendrell el 16 juny de 1921²⁵⁵.

A part, Baltasar Samper seguia i seguiria aquests anys fent parella artística amb Andreua Fornells, amb qui continuaria actuant de manera habitual, com ho va fer al Casino de Cerdanyola el 19 d'agost de 1920²⁵⁶, o al Foment Mataroní el novembre de 1922²⁵⁷, al Palau de la Música Catalana o el 2 de desembre de 1923 conjuntament amb l'Orfeó Català²⁵⁸.

Una de les primeres iniciatives pròpiament catalanistes on Baltasar Samper s'hi implica directament és en la fundació dels Amics dels Bells Llibres. L'associació, que s'havia constituït el 1918 per iniciativa dels impressors Oliva de Vilanova i la Geltrú²⁵⁹, va tenir una vida curta, entre el 1920 i el 1921 (Barjau i Oliva, 2002), i només va arribar a publicar tres llibres: *Poesies*, de Joan Alcover (1920); una traducció d'Artur Masriera de *Les Syracusanas o les festes d'Adonis* de Teòcrit (1921); i *Nou i Vell. Vària. Sonets londonencs. Traduccions. Líriques de Shakespeare. Lleidatanies*, un volum de traduccions i escrits de Magí Morera i Galícia (1922).

La idea inicial dels Amics dels Bells Llibres sempre va ser fer unes edicions de bibliòfil d'obres en català, de qualitat tant pel contingut com per la forma, i fer-ho en un sentit «patriòtic» i de país, sentiment al qual s'apel·lava al primer butlletí de l'entitat per tal de reforçar l'empresa:

Donar al nostre públic, en forma de petites joies bibliogràfiques que honorin l'obra i l'autor amb llur sol aspecte, llibres selectes dels nostres millors escriptors moderns, d'una valor literària indubtable, és la finalitat d'aquestes publicacions que ens hem resolt a iniciar [...].

²⁵² Música y teatros (27 agost 1920). *La Vanguardia*, p. 4. En una carta Julià Samper a Maria Antònia Salvà del 12 del mateix mes ja l'informa que la composició de Baltasar havia estat premiada en una «Festa i Concurs recents». Samper, J. (12 agost 1929). [Carta a Maria A. Salvà]. BLA, fons Maria A. Salvà, lligall E-MAS-C-1 (carpeta 3-304). Aquesta obra s'ha perdut.

²⁵³ Concert a càrrec dels artistes Baltasar Samper i Antoni Planàs. (2 octubre 1921). CRDHM, carpeta «Baltasar Samper». El Casal Català d'Olot s'havia fundat el 1919 per sectors diversos del catalanisme olotí (Pujiula, 2009), que de mica en mica varen anar evolucionant cap al republicanisme, fins que el 1923 l'entitat es va integrar a Acció Catalana, esdevenint un dels casals «més actius» que tenia el partit (Baras, 1984, p. 433).

²⁵⁴ Informaciones de Barcelona (28 maig 1921). *La Vanguardia*, p. 3

²⁵⁵ Música y teatros (16 juny 1921). *La Vanguardia*, p. 17.

²⁵⁶ Concert Andreua Furnells (sopran) i Baltasar Samper (pianista) (19 agost 1920). Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, codi ES AMDMB 3-560-02-04-AF006, capsa C18.

²⁵⁷ Mataró (12 novembre 1922). *La Vanguardia*, p. 17.

²⁵⁸ Segon dels set Concerts en dies festius a la tarda (2 desembre 1923). CEDOC, fons programes de concert.

²⁵⁹ Joan Oliva i Milà (1858–1911) va ser el primer bibliotecari de la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, fundada polifacètic escriptor i polític a Vilanova i la Geltrú. L'any 1889 va fundar el taller tipogràfic que amb el temps es convertiria amb la impremta Oliva de Vilanova, amb la intenció de fer publicacions d'una gran qualitat i bellesa. L'any 1915 els dos fills, Víctor i Demetri Oliva, varen traslladar la impremta a Barcelona, a un local de la Rambla de Catalunya, on el taller va esdevenir famós pels seus llibres de gran format, il·lustrats i molt cuidats, que varen atreure l'atenció d'intel·lectuals destacats i escriptors. Miquel Ferrà, per exemple, explica a Joan Pons i Marquès que ell i Samper havien d'imprimir unes cançons amb els Oliva, presumiblement la *Cançó del vent* (Graña, 1997, p. 36–37), el 1918.

A tots els esperits cultes de la nostra terra ens resta ara demanar la col·laboració material i la calor de llur entusiasme de catalans, per dur endavant aquesta empresa.

No dubtem que la resposta ens serà favorable. Llur patriotisme i les ventatges que els oferim en són penyora²⁶⁰.

Firmaven aquest escrit de presentació el grup promotor dels Amics, conformat per Rossend Carrasco i Formiguera, Manuel Clausells, Albert Fontana, Joan Montllor, Joan Llongueras, Josep Maria Pi i Sunyer, dr. Andreu Pujol i Brull, Francesc de A. Ripoll, Josep Ma. Roviralta, Rafel Puget, Francesc Pujol i Gernà, Miquel Utrillo, Pau Vila, Alfons Par, Lluís Plandiura, Lluís Nicolau d'Olwer i Josep León Fernández-Coca —el llibretista de l'opereta *La corte de los milagros*—, i amb Baltasar Samper que signava com a secretari.

Després de la publicació dels dos primers llibres, les *Poesies* d'Alcover i les *Syracusanes* de Teòcrit, Samper, en tant que secretari de l'associació, va enviar una carta al president de la Mancomunitat Josep Puig i Cadafalch, oferint-li el lloc d'honor de la llista de subscriptors dels Amics dels Bons Llibres:

Avui després d'haver aconseguit l'adessió [sic.] de tots els ex-ministres catalans, nodrida amb el nom d'homes de lletres de totes les branques, d'industrials i de comerciants que governen el nostre ressorgiment economic [sic.] ofrenem el lloc d'honor al President de Catalunya.

I acabava amb un clar i fort

Visqueu molts anys per Catalunya²⁶¹

Tanmateix, Puig i Cadafalch no va respondre amb l'adhesió com es podia esperar, sinó que va adreçar Samper al Consell de Pedagogia de la Mancomunitat perquè gestionàs la subscripció²⁶².

Dins les activitats dels Amics dels Bells Llibres, i per celebrar la publicació del volum de poesies de Joan Alcover, el 4 de desembre de 1921 l'entitat va organitzar, juntament amb els Amics de la Poesia, una sessió dedicada al poeta mallorquí a la Sala Mozart. Els Amics de la Poesia era una societat que havia impulsat Josep Carner (Galí, 1984b), que tenien per objectiu «acostar el petit món elegant de Barcelona a les manifestacions més fines del nostre món intel·lectual» (M. Manent, p. 37).

En aquella sessió, Jaume Bofill i Matas hi va glossar sobre l'obra d'Alcover, i els actors Ramon Tor, Josefina Tàpias i Mercè Nicolau varen llegir alguns poemes. Per cloure l'acte, Baltasar Samper i Emili Vendrell varen estrenar dues cançons del músic mallorquí sobre poesies de l'homanejat, *Quiromància* i *Joc d'infants*²⁶³.

Tot i que com hem dit els Amics dels Bells Llibres varen tenir una vida més aviat curta, per Baltasar Samper degué ser una experiència prou enriquidora i formadora, ja que va entrar en contacte de ple

²⁶⁰ Butlletí dels Amics dels Bells Llibres (gener 1921). Any 1, núm. 1. BC, top. 09(06)(46.71Bar)But 8º.

²⁶¹ Samper, B. (20 juliol 1921). [Carta a Josep Puig i Cadafalch]. ANC, fons Josep Puig i Cadafalch, sig. ANC1-737-T-4294.

²⁶² Puig i Cadafalch, J. (10 agost 1921). [Carta a Baltasar Samper]. ANC, fons Josep Puig i Cadafalch, sig. ANC1-737-T-4294.

²⁶³ Sessió Joan Alcover. Programa (4 desembre 1921). CRDHM, Carpeta «Baltasar Samper». *Quiromància* s'ha perdut, mentre que de *Joc d'infants* n'existeix un manuscrit que, no obstant, no és autògraf de Samper, al fons «Baltasar Samper» de la BBM.

amb l'elit cultural catalanista i amb sectors del republicanisme, com l'amistat que va fer amb Nicolau d'Olwer; un entorn que pel qual transitaria tota la seva vida artística i cívica fins al final de la guerra civil. A més, a part de les cançons d'Alcover, Samper va escriure una altra obra per influència de la seva col·laboració amb la col·lecció: els sonets de Shakespeare, de les traduccions de Magí Morera. Sobre això, Antoni Pizà i Francesc Vicens (Samper, 2019, p. 9n) comenten que Samper es va basar en un llibre de traduccions de Shakespeare de Morera, *Sonets de Shakespeare*, també publicats per la impremta Oliva el 1912 —el nom sencer complet del qual és *XXIV sonets de Shakespeare*. No obstant això, els tres sonets que ens han arribat («Quan compto els tocs que són del temps a mida», «Qui creurà, temps a vindre, ma cançó» i «Quin hivern és estat per mi l'absència»)²⁶⁴ no apareixen en aquesta publicació, sinó a *Selecta de sonets* (1913), que ampliava el nombre sonets de l'edició de l'any anterior, editada igualment pels Oliva (Gassol, 2001): són els nombres XII, XVII i XCVII d'aquest llibre, respectivament. En canvi, a *Nou i vell*, que és l'edició que varen publicar els Amics dels Bells Llibres, aquests sonets no hi són. És possible, doncs, que fossin descartats pels editors o per Magí Morera, però que tanmateix, com a secretari de l'empresa, Samper en tengués una còpia, que va aprofitar per a compondre la seva obra.

Els *Sonets* es varen estrenar el juny de 1928 al «Festival Samper» de Palma i Sóller d'aquell any, amb Baltasar Samper i Mercè Plantada (Corbera, 2019). La composició estava concebuda inicialment com una «col·lecció de 12, amb un interludi per a piano sol» tal com la descrivia ell mateix²⁶⁵, però sembla que només en va arribar a escriure aquests tres, que són els que figuren al programa. Ens n'han arribat tres còpies manuscrites —una de les quals probablement era la de Mercè Plantada—²⁶⁶, mentre que la part de piano s'ha perdut majoritàriament —només a la còpia de l'ARM hi ha algunes curtes anotacions de la part pianística.

6. 2. 1. Miquel Ferrà i l'ideal mallorquí

Hem vist com al voltant de 1920 Baltasar Samper ja participava d'activitats catalanistes a Barcelona o Olot. En aquells anys la seva consciència nacionalista devia ser molt més d'arrel principatina que mallorquina: pensem que se n'havia anat de Mallorca el 1908, i tota la seva formació musical, artística i intel·lectual l'havia feta a la capital catalana. El seu contacte amb els cercles políticament regionalistes i regeneracionistes mallorquins —més conservadors que els catalans en línies generals— havia estat durant la seva adolescència, i en un sentit més estètic (el del modernisme) que polític.

No obstant això, és també en aquest anys, entre 1920 i 1921, que poc a poc Baltasar Samper començà a col·laborar artísticament amb l'incipient moviment catalanista mallorquí. Això degué ser gràcies a l'amistat amb Miquel Ferrà, antic company d'estudis (Verdaguer, 1976), autèntic animador de la intel·lectualitat catalanista mallorquina de principis del s. XX i un dels impulsors de l'ideari noucentista a Mallorca i referent teòric de l'Escola Mallorquina, que però vivia a Barcelona (Graña, 2007a; Lladó Rotger, 1998, 2009 i 2012).

Hem explicat com a través d'ell Samper degué obtenir la còpia del poema la *Cançó de l'espadar* de Miquel Forteza, per compondre l'obra guanyadora d'un dels premis de la festa de l'Orfeo Gracienc el 1920. Som a l'època que Ferrà començà a mostrar un presa de posició política, catalanista i cada

²⁶⁴ A la seva nota autobiogràfica enviada a Josep Valls, Samper explica que va escriure cinc sonets, i no tres, per a cant i piano; no obstant això, les còpies que hem trobat d'aquesta obra, només en contenen els tres que hem dit. Cf. *Sonets de Shakespeare*. ARM, fons Baltasar Samper, caps 15, sig. 39.

²⁶⁵ Samper, B. (21 maig 1928). [Carta a Joan Maria Thomàs]. Partituroteca, fons JMT, Arxivador 4.

²⁶⁶ *Sonets de Shakespeare*. Biblioteca del CMMB, sig. CONS SP Sam/8.

vegada més oberta i progressista (Lladó Rotger, 2009), molt més clara aleshores que Samper, fins al punt que el poeta fou un dels signants del manifest convocant la Conferència Nacional Catalana que acabaria donant pas a la fundació d'Acció Catalana el 4 i 5 de juny de 1922 (Baras, 1984); el músic, en canvi, tot i el seu progressiu compromís cada vegada més evident, no se'n faria militant fins el 1930.

A diferència de Ferrà, que venia d'una família molt vinculada als ambients intel·lectuals regionalistes de l'illa —son pare, Bartomeu Ferrà, era arquitecte, escriptor, amic del poeta Miquel Costa i Llobera i fins i tot havia estat regidor a Palma (Lladó Rotger, 2009)—, hem assenyalat com per Samper la descoberta cultural de Mallorca i de les Balears, i la seva concepció política des del catalanisme noucentista i el republicanisme, no es va esdevenir fins que va recórrer les illes amb l'Obra del Cançoner a partir de 1924, i precisament amb Miquel Ferrà com a primer company de viatge, en la missió que varen dur a terme entre el 4 d'agost i el 30 de setembre per Mallorca.

Així, i semblant al cas de Joan Ma. Thomàs (Company, Estelrich i Moll, 1985), l'activisme de Miquel Ferrà degué exercir una influència ideològica important en Baltasar Samper, per acostar-lo i integrar-lo a la dinàmica del catalanisme, no només a Catalunya, sinó especialment a Mallorca —tot i que amb el temps seria Samper qui es situaria més a l'esquerra que ell, des d'un pancatalanisme més radical²⁶⁷. Un d'aquests primers exemples d'acostament al moviment regeneracionista de l'illa el trobam en la col·laboració de Samper en la revista *Almanac de les Lletres*²⁶⁸.

L'*Almanac* va aparèixer el 1921 per iniciativa d'altres dos poetes i escriptors sollerics vinculats a l'Escola Mallorquina, Joan Pons i Marquès i Guillem Colom. Era un anuari on, a més d'un calendari, s'hi publicaven col·laboracions d'escriptors mallorquins i catalans, com Josep Carner, Joan Alcover, Joaquim Ruyra, Maria Antònia Salvà, Salvador Galmés, etc. A partir de 1923 se'n va fer càrrec l'Associació per la Cultura de Mallorca (Massot, 1978), que el va seguir publicant fins al 1936.

Des del primer moment, Miquel Ferrà va formar part de l'equip de l'*Almanac*, actuant com a enllaç entre el grup promotor de Mallorca i els escriptors catalans que hi havien de col·laborar (Graña, 1997). Així va convèncer el seu amic Samper perquè participàs al primer número, i ho va fer saber a Joan Pons (Graña, 1997): «Bé tot lo que em dius. Don principi a les meves gestions. *Voilà* això per de prompte. Potser obtenga el cliché d'una estàtua den Casanova (pagesa mallorquina). En Samper col·laborarà amb una pàg. musical. Pagarem 2 \$...» (p. 58). Finalment, aquesta «pàgina» de Samper va ser una impressió del manuscrit d'*Scherzo*, compost el 1919 sobre un poema del mateix Ferrà, a les pàgines 60–61 del número 1 de la revista.

Samper va tornar a col·laborar amb la preparació de l'*Almanac* de 1926. Sembla que en aquest cas li demanaren, per via de Maria Antònia Salvà, si volia publicar unes harmonitzacions de les cançons recollides en les missions de l'OCPC de 1924 i 1925, i així ho recull Josep Massot (1993b), que també assegura que per alguna raó no va arribar a enviar la col·laboració. Tanmateix, sembla que sí que ho va fer, ja que en una carta a la poetessa llucmajorera de dia 2 de novembre de 1925 li deia

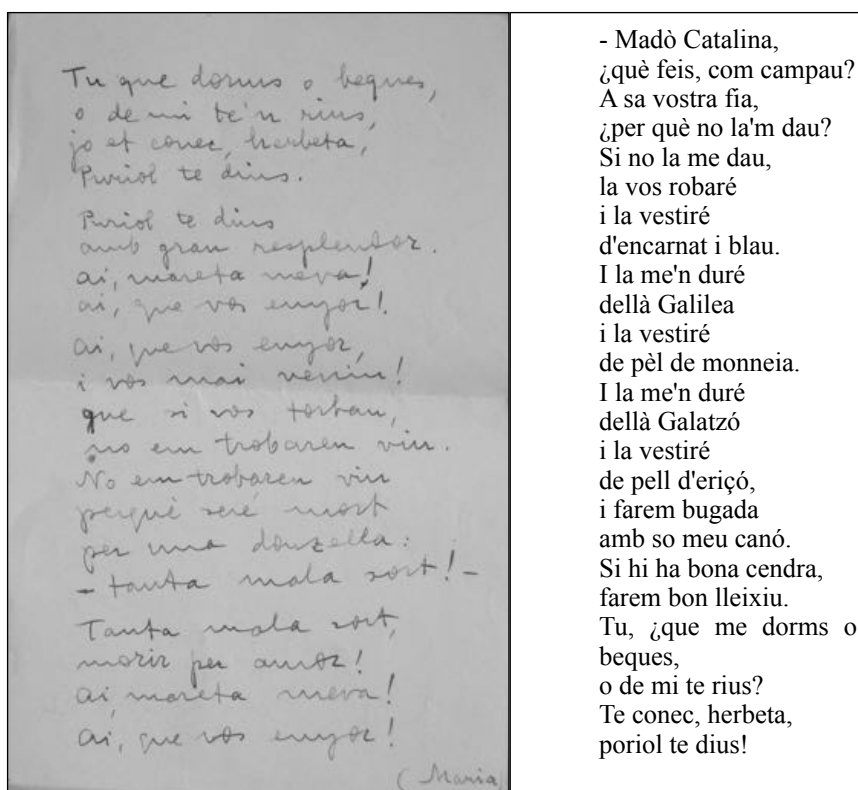
²⁶⁷ Durant la gestació dels manifestes del *Missatge als mallorquins* i la *Resposta als catalans*, la primavera de 1936, Ferrà, que estava implicat en tots dos, tenia dubtes de la seva conveniència, ja que no veia clar associar-se en aquells moments des de Mallorca amb la Catalunya republicana liderada per ERC (Graña, 1997; Massot, 1998). En canvi, Samper, que també formava part dels grups promotors de tots dos manifestes, participava plenament de la política i les institucions del govern de la Generalitat, com ara la Subponència de Música.

²⁶⁸ Ja el 1913 Ferrà havia impulsat la Lliga dels Amics de l'Art, amb un manifest al qual Samper s'hi havia adherit. Tanmateix, en aquesta ocasió, el suport no havia passat d'aquí. Cf. «Lliga d'Amics del Art». Lista de adheridos (12 setembre 1913). *El Correo de Mallorca*, p. 2.

que havia fet arribar a Miquel Ferrà «dues cançons populars mallorquines harmonitzades amb quatre notes, per a cant i piano»²⁶⁹, de les quals el seu amic en triaria una; Ferrà, per la seva banda, al cap de pocs dies li comunicà a Joan Pons que efectivament ja tenia la música de Samper (Graña, 1997, p. 100)

Malgrat tot això, no sabem per quina raó, la pàgina musical no va aparèixer en aquell número de l'*Almanac*. «També jo me'n vaig endur un disgust en dir-me que la cançó no podia ja imprimir-se [...]», escrigué Samper a Salvà²⁷⁰. Però és mitjançant aquesta carta que sabem que les dues cançons que havia enviat eren «la del "Mariner"» i una altra —la que havia de sortir—, *Tu que dorms o que beques*, de la qual s'adjunta la lletra al mateix document.

Hem pogut localitzar dues còpies manuscrites d'aquestes harmonitzacions, que són molt curtes (d'una sola pàgina) al Fons Joan M. Thomàs de la Biblioteca Pública «Can Sales» de Palma, d'un autor que no és Samper; molt probablement siguin obra del mateix Thomàs —és un fons encara sense inventariar, i per tant no tenen signatura. Gràcies això, però, podem saber que *El Mariner* és un arranament de la versió la balada «El rei mariner» recollida en la missió de 1924 a Ariany i publicada en el volum III de *Materials* de l'OCPC (Massot, 2014, p. 373) —però amb la lletra d'una altra versió recollida a Sant Joan (Massot, 2014, p. 360). *Tu que dorms i que beques* sembla més aviat una codolada humorística —una tirada aparellada de versos pentasíl·labs o heptasíl·labs— que no hem pogut localitzar, però de la qual en podem trobar fragments a una altra cançó del mateix gènere recollida per Rafael Ginard a Alcúdia i publicada amb el títol de «Madò Catalina III» al vol. V del *Cançoner Popular de Mallorca* (1966, p. 79):



Imatge 30. A l'esquerra, la transcripció de la codolada que Samper va enviar a Salvà (1926); a la dreta, la cançó recollida per Rafael Ginard (1966)

²⁶⁹ Samper, B. (3 març 1925). [Carta a Maria Antònia Salvà]. BLA, fons Maria Antònia Salvà, lligall E-MAS-C-1 (carpeta 3-304).

²⁷⁰ Samper, B. (30 gener 1926). [Carta a Maria Antònia Salvà]. BLA, fons Maria Antònia Salvà, lligall E-MAS-C-1 (carpeta 3-304).

Tornant a Miquel Ferrà, potser la seva iniciativa de més envergadura i impacte al Principat va ser la posada en marxa de la Residència d'Estudiants de Catalunya, de la qual en va ser l'ideòleg i director. L'entitat es va crear arran del Segon Congrés Universitari Català (1918), sota l'impuls de la Mancomunitat i de «l'escalf de l'ideal nacionalista», i basada en la idea de la Residència de Estudiantes de Madrid (Fulcarà, 2011, p. 16). Baltasar Samper hi va actuar juntament amb Joan Massià i Andreu Fornells, el febrer de 1923, com a acompanyant del cicle de conferències que Llongueras ja havia donat al CADCI uns anys abans sobre Couperin, Bach i Beethoven (Fulcarà, 2011).

6. 2. 2. Les cançons de Samper

Els límits de l'Escola Mallorquina

El 1922 Baltasar Samper torna a participar als Jocs Florals de Girona, presidits aquesta vegada per Joan Alcover (Granell, 2001), on guanya els premis musicals per les cançons *Cirerer florit* i *Cançó de les ones*, amb poemes de Joan M. Guasch i Miquel Forteza²⁷¹.

Però aquells Jocs Florals també varen ser l'escenari de l'esclat públic d'una polèmica, sobre avantguardes artístiques i literàries, que de manera més o menys sostinguda fins aleshores tenien els poetes catalans i els principals representants de l'Escola Mallorquina, especialment Miquel Ferrà i Joan Alcover.

En el marc d'aquesta disputa, Ferrà, amb el seu pseudònim habitual d'*Alanís*, havia publicat un any abans al *Correu de les Lletres*²⁷² un text que amb el temps s'acabaria fent famós, «La nostra fe literària»²⁷³. L'article, a més de resumir breument els principis estètics, però també ideològics, de l'Escola, pretenia ser «una reacció davant la creixent aparició de les propostes estètiques d'avantguarda» (Graña, 2007a, p. 140), a Mallorca però també a Catalunya. En aquell escrit, Ferrà atacava durament els poetes noucentistes principatins, acusant-los «d'afectació retòrica» i d'un «gramaticalisme envarat i pseudoclàssic» (Graña, 2007b, p. 96), i definia els valors fundacionals del moviment, «fidelitat a la tradició i joventut d'ideals, catalanitat i efusió humana, hel·lenisme nadiu i cultura clàssica, forma depurada i naturalitat patrícia», a partir de quatre noms: Marian Aguiló, Lluís Pons i Gallarza, Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover. Isabel Graña (2007a, p. 141) senyala oportunament que d'aquest «frontispici», segons la terminologia de Ferrà, l'autor en descavalca Miquel dels S. Oliver i sobretot Gabriel Alomar, l'intel·lectual modernista mallorquí més sòlid i destacat, també d'esquerres i republicà, del grup constituït al voltant d'Oliver²⁷⁴ —l'entorn on el jove Baltasar Samper, recordem-ho, havia començat la seva singladura artística—, i al voltant del qual a Mallorca s'hi havia constituït un grup d'autors avantguardistes allunyats dels models de l'Escola (Graña, 2007a).

Recollint les queixes de Ferrà, Joan Alcover, en el seu discurs inaugural dels Jocs de Girona, s'afegí a aquesta denúncia contra l'avantguardisme atacant «l'individualisme desvinculat del sentiment col·lectiu» dels joves autors catalans, desconnectada del «reialme on brollen els manants de la inspiració poètica» que pels poetes mallorquins era la idealització de la tradició popular i els models

²⁷¹ Els Jocs Florals (3 novembre 1922). *Diario de Gerona de avisos y noticias*, p. 1–2.

²⁷² Vegeu p. 107

²⁷³ Publicat al núm. 4 del *Correu de les Lletres* (12 febrer 1921); reproduït íntegrament per Isabel Graña (2007a, p. 139–140).

²⁷⁴ Vegeu el capítol «5. L'assumpció de la modernitat».

clàssics (Graña, 2001, p. 82), i que els catalans havien abandonat per uns altres models més abstractes.

La discussió oberta era sobre dels models estètics classicistes dels poetes de Mallorca vs. el simbolisme i les noves tendències dels noucentistes continentals a partir de 1917 (Graña, 2007b), però la polèmica també tenia un rerefons ideològic clar i una derivada política que s'arrossegarà fins el 1936 i els dubtes de Miquel Ferrà amb el *Missatge als mallorquins*²⁷⁵. Tanmateix, tot i que l'article de Ferrà va servir per posar de manifest de manera explícita aquesta distància ideològica entre l'Escola i l'avantguarda noucentista, la brevetat del text restringia l'abast del seu discurs, i just es limitava a esbossar aquesta derivada ideològica i política.

Ferrà va tenir l'oportunitat d'ampliar les seves reflexions en una conferència feta a la l'Associació per la Cultura de Mallorca el 3 de gener de 1925, i reproduïda íntegrament al núm. 12 de la *Revista de Catalunya*, titulada, precisament i de manera molt aclaridora, «L'ideal mallorquí» (Ferrà, 1925)²⁷⁶. L'escriptor, aquí sí d'una manera més extensa, mirava de sintetitzar l'ideal estètic i social de l'Escola Mallorquina; però també, i en certa manera, intentava donar rèplica a les tesis de Gabriel Alomar, per a qui el concepte de l'Escola Mallorquina «té una significació política i cultural: resol la forma d'incorporar Mallorca com a element actiu, capdavanter, al projecte de construcció d'una cultura nacional catalana que englobi la diversitat i que aspiri a la universalitat» (Castellanos, 2013, p. 80).

Com a intel·lectual, Ferrà tampoc renuncia a la participació política del seu grup; comença la conferència exposant el conjunt de principis estètics, morals i polítics que sobre els quals pretenen organitzar-se: «nosaltres posem la cultura al servei d'un ideal moral, d'un ideal estètic, d'un ideal religiós, d'un ideal cívic, d'un ideal patriòtic, d'un ideal humà. Aspirem a una elevació total del nostre poble» (Ferrà, 1925, p. 552).

Per Ferrà, com els noucentistes catalans, Mallorca és «una ciutat ideal, perfumada d'orient, del món llatí i hel·lènic»; els conceptes de mediterraneïtat i classicisme són, per a ell, sinònims (1925):

[Mallorca] és un tros exquisit de naturalesa, sota el sol llatí cantat per Mistral, en les latituds més privilegiades de la civilització. Té platges africanes i cales rients qui parlen d'Ulisses [...] i cims verticals vetllant com els gegants de les Hespèrides damunt les valls paradisiàques. (p. 552)

Aquest classicisme ja el trobam en Gabriel Alomar, introductor de la idea «d'una Mallorca més purament clàssica que no les altres terres catalanes» (Marfany, 1982, p. 257). Però si el Noucentisme pretén construir la Catalunya–Ciutat, la Mallorca–Ciutat de Ferrà és un projecte estèticament i físicament acabat, un jardí hel·lènic que *ja es pot* contemplar. Aquesta imatge de la Ciutat la manlleva igualment d'Alomar —que com recorda Joan Lluís Marfany (1982), «opina que es pot parlar de la Ciutat amb esperit rústic i de les Serres amb esperit metropolític [...]» (p. 254)—; i també de Joan Estelrich, amb qui el mateix Ferrà ja havia debatut en públic sobre el concepte noucentista de la Ciutat a través de les pàgines del *Correu de les lletres* (Graña, 2007a).

Això fa Miquel Ferrà. Mallorca és segons ell un indret de bells paisatges on les «estacions, més clements que rigoroses, sembla que només hi passin per renovar-ne els encants», i a on les construccions i les traces humanes en formen part d'una manera quasi natural (1925):

²⁷⁵ Vegeu n. 267.

²⁷⁶ Xavier Carbonell (2002), a la seva entrada sobre Baltasar Samper a la GEM, diu que és el músic l'autor d'aquesta conferència. Òbviament és un error, però és un exemple de fins a quin punt la figura de Samper ha estat perduda entre la ignorància, la indiferència i la confusió durant anys.

Si les pedres del *talaiot* megalític es confonen dins l'alzinar sagrat amb la roca mare de les nostres muntanyes, la gleba mallorquina guarda carreus i cendra romana, i en els murs tot just excavats d'una basilica primitiva llegim la seva fe de baptisme. Els aljubs dels vells castells, i l'arc moresc, i el trofeu de la palmera, i els jocs d'aigua entre tarongers, plens de reminiscències granadines, i l'indument i el tractament d'honor de la nostra pagesia segellen Mallorca amb els prestigis d'una noble civilització oriental. (p. 553)

Aquest jardí-ciutat és una idea ben diferent de la ciutat noucentista d'Eugeni d'Ors, com a símbol de l'estat i del poder que és, com ell diu, *imperialista*, o en tot cas intervencionista en la construcció d'una ciutadania de base republicana (Castellanos, 1998). La de Ferrà i de l'Escola Mallorquina, en canvi és una ciutat en el sentit més físic que polític, i que té una essència més socialment conservadora, un sentit de ciutadania també ja fet (1925): «aquesta terra és quelcom més que una obra bella de la naturalesa: aquesta terra té una ànima. El petit i noble heretatge que ens ha assignat la Providència era ja abans de fa dos mil anys una llar humana» (p. 553). I aquesta societat, hereva d'aquesta tradició, d'aquesta ànima de 2000 anys, a diferència del clam actualitzador del Modernisme primer, i del Noucentisme principatí després, ja tenia, segons la mirada de Ferrà, la seva expressió artística pròpia, que seria tan «urbana», si partim d'aquest punt de vista, com la que demava d'Ors per la Catalunya en construcció (1925): «Té Mallorca un art distintiu i propi. Té una música popular igualment seva, en què la tonada aràbiga, la cançó pirenenca o marinera, la mateixa dansa ritual, s'impregnen de la dolçura sotil del seu ambient». (p. 553)

Per tant, els objectius que plantejava Ferrà no eren tant de *transformar* Mallorca en una societat urbana i europea, —i aquesta és una diferència important respecte tant amb Alomar, per qui el classicisme de Mallorca era la base per transformar-la en un sentit republicà i ateu «vestit de robes paganes» (Marfany, 1982, p. 257), com amb el Noucentisme continental— sinó en *restaurar* aquesta mateixa urbanitat malmesa de la societat mallorquina d'aquell moment: «Dins el noble escenari de la ciutat restaurada i embellida, volem suscitar la dignitat de la vida ciutadana amb totes les seves elegàncies espirituals, i portar-ne un reflex a cada vila, accentuant-hi la pulcritud mallorquina». Per a ell, doncs, la tradició és un agent d'actualització («Nosaltres volem els odres vells per omplir-los dels vins nous, no per servir-los buits»), i tot i que defensa la intervenció política del seu moviment, la creació d'escoles i una universitat, la normalització de la llengua i l'autogovern de Mallorca, el seu projecte queda supeditat al valor suprem de la religió cristiana (1925): «I per damunt de tot això, amics meus, una exaltació magnànima del sentiment religiós, sense el qual no hi ha poble fort ni home que es sostingui» (p. 556).

Aquesta concepció és la que allunya Ferrà tant de l'imperialisme intervencionista liberal d'Eugeni d'Ors com, sobretot, de l'universalisme i el socialisme utòpic i anticlerical de Gabriel Alomar, al qual contraposa el «noble esperit» de la tradició:

En un sentit molt elevat i molt ample, tot noble esperit pot dir-se tradicionalista; sobretot aquí i davant la força bàrbara destructora del patrimoni nostre, que actua contra nosaltres, no per generós futurisme ni moguda per cap daler de superació, sinó per incomprensió grollera i amb una rònega negació de tota idealitat. En la possessió i valoració conscients d'aquest tresor patri veig jo el primer indici i el primer resultat d'una cultura veritable i capaç de llençar-se a altres conquestes. (p. 554)

L'atac al futurisme també és un tema reincident. A «La nostra fe literària», l'autor ja blasmava «el tramvia sense molles del futurisme artístic» (dins Graña, 2007a, p. 140); Isabel Graña interpreta que això era una reacció al primer manifest futurista de 1920 (el provocador «Contra els poetes en minúscula»), de Joan Salvat-Papasseit. Però aquí Ferrà va més enllà, i no es limita només a l'avantguarda artística, sinó que desacredita el futurisme en general.

Aquesta idea, la del futurisme, també té el seu origen en Gabriel Alomar, i la seva famosa i polèmica conferència del mateix títol llegida el 18 de juny de 1904 a l'Ateneu Barcelonès, on mesclava conceptes agafats de Pi i Maragall —com la federació—, Nietzsche i del republicanisme, per acabar reformulant el catalanisme a partir de la idea del «futurisme». Tal com ho analitza Jordi Castellanos (2013), el seu punt de partida és el següent:

«[Alomar] entén que les societats es configuren a partir de dues forces, la que mira el passat i constitueix tot el complex entramat de l'entorn social que troba l'individu en néixer (tradicions, costums, mites, família, llengua, etc.) i que es concreta en la pàtria i la religió; i la que mira el futur i que neix de la mateixa natura, la qual, en el seu esdevenir continuat, impulsa l'home cap a la rebel·lió, una rebel·lió que ha de trobar continuïtat en la consciència i en la voluntat individuals i, lògicament, en l'acció transformadora [...]»²⁷⁷. (p. 83–84)

Des d'aquest punt de vista, i per tot el que hem exposat, és lògic que Ferrà se sentís molt incòmode amb les idees de Gabriel Alomar, a qui ja havia exclòs com a referent fundacional de l'Escola Mallorquina a «La nostra fe literària». De fet, i com dèiem al principi, «L'ideal mallorquí» es pot interpretar com a resposta o esmena als conceptes alomarians i la seva concepció de la mallorquinitat en la construcció del catalanisme; i Ferrà, a través d'això, cerca erigir-se en l'intel·lectual de referència de l'Escola, rebutant i desplaçant definitivament Alomar com a referent i ideòleg de la modernitat mallorquina.

En resum, Miquel Ferrà sí que beu dels conceptes primigenis de Gabriel Alomar —i que recull el Noucentisme—, del classicisme i de la (Mallorca) ciutat i l'afany civilitzador i actualitzador. Però ho fa des d'un punt de vista encasament tradicionalista, i per això explícitament *antialomarià*, exaltant el model de Miquel Costa i Llobera, com Marfany encertadament apunta, i que paradoxalment converteixen Ferrà en essencialment un noucentista mallorquí (1982):

A Costa —i, en el fons, als noucentistes— el mite del classicisme de Mallorca li servia per a idealitzar, ennoblir i justificar la Mallorca real del seu temps, tot equant-la amb una Mallorca «eterna»; a Alomar li servia, en canvi, per a criticar-la [...]. (p. 258)

L'ideal mallorquí que defensa Ferrà és doncs un concepte de modernitat que defuig de la voluntat manifesta de transformació social i cultural, i estèticament està ancorat en una concepció conservadora del classicisme, com a base de la recreació d'una Mallorca mitificada i eterna, dibuixada a partir del ruralisme, el paisatgisme i la idealització del món tradicional; que substitueix, en definitiva, la modernització per «l'accentuació de la tendència a la atemporalitat», com ho descriu Pere Rosselló (2006, p. 44). Així s'entén millor, com en el cas de la *Cançó de l'espadar* de Miquel Forteza —o en la mateixa *La Balanguera* de Joan Alcover—, l'interès per la cançó popular mallorquina dels membres de l'Escola, entesa com l'expressió artística d'aquesta atemporalitat

²⁷⁷ *El futurisme* és el títol de la conferència que va fer Gabriel Alomar dins el cicle sobre el moviment cultural de Mallorca, organitzat per Joan Maragall, president de l'Ateneu Barcelonès, el 1904; els altres conferencians foren Joan Alcover, Miquel dels Sants Oliver, Miquel Costa i Llobera, Mateu Obrador i Joan Torrendell. La d'Alomar, però, va ser la més brillant i la més polèmica, ja que, com explica Jordi Castellanos (2013), «incidia en un paisatge ben precís del catalanisme polític: el que sorgia de l'escissió de la Lliga Regionalista d'abril del 1904, quan, amb motiu de la visita d'Alfons XIII a Barcelona, el grup liberal, republicà, va donar-se de baixa del partit [...]. La conferència d'Alomar, pronunciada quan encara cuejava aquest conflicte, es converteix en un referent explícit del problema, perquè s'erigeix com una crida a la formació d'un grup polític alternatiu i apareix com la primera pedra, potser la pedra axial, del nou edifici ideològic a construir: el de la col·laboració entre el Modernisme i el sector liberal i republicà del catalanisme.» (p. 81–82). Alomar hi proposava un catalanisme *futurista*, modern i liberal —o més aviat alliberador— que deixàs enrere el tradicionalisme conservador que l'havia caracteritzat fins aleshores. L'èxit i la divulgació del text alomarià en diversos idiomes arribà fins a París, on presumiblement el poeta italià Filippo Tommaso Marinetti n'hauria llegit fragments a les pàgines del diari *Mercur de France*, que li serviren d'inspiració per al seu *Manifesto futurista* de 1909 (Litvak, 1972; Merjian, 2010).

secular de la societat mallorquina, i del qual Maria Antònia Salvà n'és una de les màximes exponents (Corbera, 2020b).

La cançó noucentista

Les denúncies per part dels principals representants l'Escola Mallorquina, començant per Miquel Ferrà, contra les avantguardes poètiques —i per extensió, polítiques— que es gestaven al Principat difereixen, paradoxalment, de la pulsio avantguardista de Baltasar Samper: la seva lectura de les possibilitats de la poesia insular són, en aquest aspecte, radicalment diferents —unes diferències que, a la llarga, també es donarien en el camp de la política—, i molt més en la línia esbossada justament per Gabriel Alomar de la incorporació sense fissures de Mallorca al projecte de construcció d'una cultura nacional catalana i moderna i d'un classicisme universalista; per a ell la lírica dels poetes mallorquins era la que millor li permetia desenvolupar «l'instrument perfecte noucentista» que era el lied català:

La confiança que vostè [Maria Antònia Salvà] em fa, en quant a inspiració de caràcter «musical» de les seves poesies acaba de justificar l'atracció que sempre he sentit. M'han agradat per la seva substància, perquè és poesia de debò, però també perquè no he trobat cap altre poeta que cantés tan netament.²⁷⁸

Una de les cançons més populars de Baltasar Samper va ser, precisament, *Scherzo*, amb lletra de Ferrà, publicada com ja hem dit al primer número de *l'Almanac de les Lletres*; juntament amb *Cançó de la sirena*, *Glosa* i les tres *Cançons franciscanes*, és de les poques que es varen arribar a editar —a més d'una versió bilingüe català-francès de la *Cançó de taverna* de la casa Senart, traduïda per Henri Collet. Per exemple, la cantant Conxita Supervia la va cantar als dos concerts al Palau de la Música Catalana els dies 22 i 26 de febrer de 1931, acompanyada d'Alexandre Vilalta, dins una tria de «Cançons Catalanes» al costat d'altres de Joaquim Nin-Culmell, Enric Granados, Frederic Mompou, Joan Lamote de Grignon, Jaume Pahissa, Joan Llongueras i Eduard Toldrà²⁷⁹; un grup petit però representatiu, per la seva significació, de l'elit musical catalana d'abans de la guerra²⁸⁰.

Scherzo i *Glosa* es varen publicar dins la col·lecció «Les Nostres Cançons», llançada a mitjans de la dècada de 1920 per l'editor Francesc Martí, responsable de la filial catalana de la Unión Musical Española. Es tractava d'una sèrie per donar major difusió comercial al lied català en auge. La llista de compositors era llarga, amb molts noms avui oblidats o fora del *mainstream* musical, al costat d'altres de ben coneguts: Joan Altimira, Francesc Montserrat i Ayarbe, Joan



Imatge 31. Anunci de «Les nostres cançons» a La Veu de Catalunya (20 agost 1927).

²⁷⁸ Samper, B. (24 març 1936). [Carta a Maria Antònia Salvà]. BLA, fons Maria Antònia Salvà, lligall E-MAS-C-1 (carpeta 3-304).

²⁷⁹ Dos concerts extraordinaris per l'eminent diva catalana Conxita Supervia (22 febrer 1931). CEDOC, fons programes de concerts.

²⁸⁰ Un altre exemple és el recital de Carme Gombau a Ràdio Barcelona el 25 de setembre de 1935, on també va cantar *Scherzo*. Cf. Programas europeos seleccionados (25 desembre 1935). *La Vanguardia*, p. 10.

Borràs i de Palau, Francesc Fornells o Josep Marimon, però també Lluís Millet, Ricard Lamote de Grignon, Frederic Mompou, Jaume Pahissa, Eduard Toldrà o Enric Morera. Cal destacar la presència de tres compositores dins la col·lecció: Narcisa Freixas, Lluïsa Casagemas i Mercè Capsir. Per la seva banda, Baltasar Samper era l'únic mallorquí de la sèrie, i l'únic en també fer servir lletres d'autors mallorquins, Maria Antònia Salvà (*Glosa*) i Miquel Ferrà (*Scherzo*). En entrar a formar part d'aquest grup, i fer-ho amb poetes mallorquins, Baltasar Samper introdueix la idea de mallorquinitat de l'Escola Mallorquina al discurs avantguardista del Noucentisme musical català, i d'alguna manera, musicalment tanca l'esvoranc que s'havia creat a nivell literari i conceptual.

El lied havia esdevengut una de les realitzacions noucentistes més aconseguïdes, l'«instrument perfecte de civilització» de la «Ciutat Ideal», model per a la Catalunya-Ciutat moderna noucentista (Comadira, 2006, p. 55–56). Francesc Cortès (2005) recorda com «allò que mancà a l'escena catalana de modernitat en el tractament dels llibrets ho trobà el món de la poesia, i al seu torn els compositors que en saberen fer una tria immediata als seus *lieder*» (p. 34). La cançó culta d'autor es convertí en la principal eina expressiva i estètica que condensava millor les idees del nou catalanisme, a través d'una llengua cuidada, depurada i renovada seguint la reforma de Pompeu Fabra i els models literaris de la primera generació de poetes noucentistes, com Carles Riba, Clementina Arderiu, Guerau de Liost (pseudònim de Jaume Bofill i Mates), i sobretot, Josep Carner. En aquest sentit, podem veure la col·lecció «Les Nostres Cançons» com l'intent de formalitzar, sota un agrupament coherent, l'excel·lència noucentista del lied català, però també i sobretot, fer-lo accessible de manera general com a producte d'ús, recreació i identificació de les classes socials il·lustrades catalanes que impulsaven els processos de reforma i modernització a Catalunya, i a Mallorca en menor mesura.

Un compositor prolífic

Baltasar Samper va esdevenir un dels creadors catalans de cançons més productiu, conegut i reconegut: «els nostres cantants inclouen els seus "lieder" en llurs programes», assegurava el crític Joan Gols el 1928²⁸¹. El cert és que interpretaven lieder de Samper veus tan destacades del moment com Carme Gombau, Emili Vendrell i Andreua Fornells —amb tots tres Samper hi va actuar diverses vegades—, Pilar Rufí, Mercè Plantada, Concepció Callao²⁸² o Concepció Badia —a més de la mencionada Conxita Supervia—, i d'altres que han quedat en un pla més discret de la història de la música catalana, com Rosina Tasso²⁸³ o Francesca Gibert²⁸⁴.

Emili Vendrell, per exemple, va estrenar la *Cançó de taverna* el 1926 amb Pere Vallribera²⁸⁵; ell i Pilar Rufí també foren els encarregats de cantar a l'homenatge a Apelles Mestres dels «Concerts Blaus» al Palau de la Música Catalana, també amb Vallribera, on en el programa hi figurava *Alpestre* de Samper²⁸⁶. I Joan Gibert i Camins i Maria Josepa Regnart feren sonar els lieder —no

²⁸¹ Gols, J. (15 juny 1928). L'homenatge de Mallorca a en Baltasar Samper. *La Nau. Diari del vespre*, p. 1

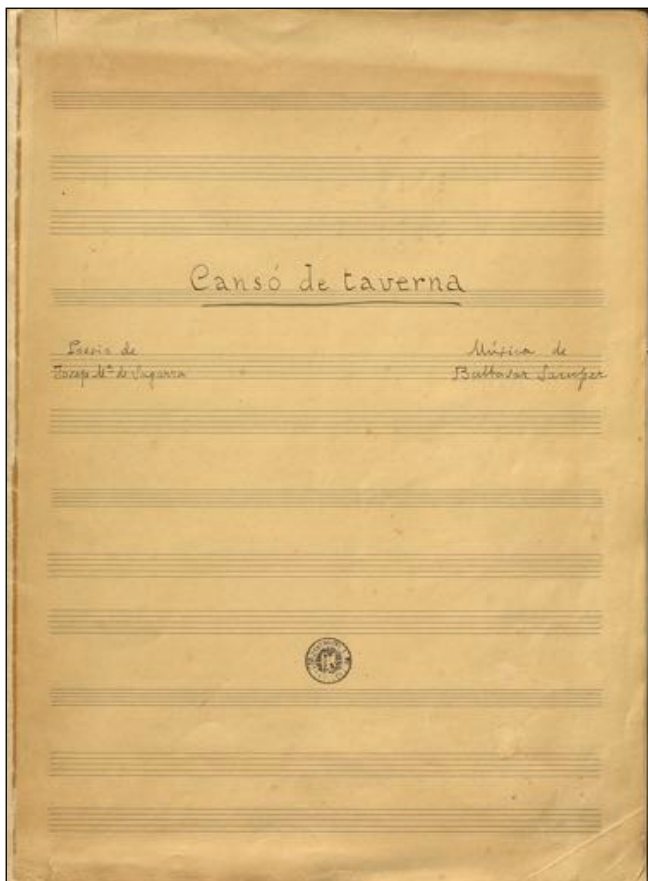
²⁸² Concert de demà, a l'Orfeó Gracienc (17 febrer 1933). *La Humanitat*, p. 5. En aquest concert, Callao hi va cantar precisament *Scherzo*, acompanyade Carmela de Larrocha.

²⁸³ Concerts (24 maig 1927). *La Veu de Catalunya*, p. 2

²⁸⁴ Xavier Gols-Francesca Gibert (27 febrer 1932). *La Humanitat*, p. 2

²⁸⁵ Concert per l'Orfeó Català (5 juny 1926). CEDOC, fons programes de concert.

²⁸⁶ Els poetes i els músics. Quarta sessió. Apeles Mestres. CEDOC, fons programes de concert.



Imatge 32. Portada del manuscrit de *Cançó de taverna* del fons de Conxita Badia de la BC (top. M 4592/32)

sabem quins— del compositor mallorquí a París per primera vegada en un concert de música a l'Schola Cantorum, el juny de 1926²⁸⁷.

És precisament en els fons personals conservats de les cantants catalanes que hem pogut localitzar diversos manuscrits de cançons de Samper, algunes d'inèdites, com *Fantasia*, d'un poema també inèdit de Josep Ma. Casas i Homs —Casas era llatinista i lexicògraf, i treballava a l'Institut d'Estudis Catalans, però no se li coneix la faceta de poeta (Corbera, 2018). Així, al fons de Pilar Rufí de la biblioteca del CMMB hi ha les còpies impreses de *Cançó de la sirena*²⁸⁸, *Glosa*²⁸⁹ i *Scherzo*²⁹⁰, aquesta darrera dedicada «molt afectuosament» per Samper. Igualment estan dedicats els manuscrits d'*Enigma* i *Cirerer florit* del fons d'Andreua Fornells de la mateixa biblioteca²⁹¹. En aquest mateix arxiu hi ha tres còpies manuscrites més, que no sabem a qui pertanyien, de *Cançó de taverna*²⁹² i *Cirerer florit*²⁹³.

A Fornells, Samper també li va dedicar la còpia manuscrita de *Fantasia*, que es troba però al fons de Concepció Badia de la BC («A Andreua Fornells», diu)²⁹⁴. En aquest fons hi ha els manuscrits, a part d'aquest, de *Cançó de taverna*²⁹⁵,

²⁸⁷ Guilanyà, P. (17 juny 1926) Vida catalana a París. *La Veu de Catalunya*, p. 5.

²⁸⁸ *Cançó de la sirena*. CMMB, fons Pilar Rufí, sig. CONS CP Sam/1

²⁸⁹ *Glosa*. CMMB, fons Pilar Rufí, sig. CONS CP Sam/9

²⁹⁰ *Scherzo*. CMMB, fons Pilar Rufí, sig. CONS CP Sam/10

²⁹¹ Mentre que a *Enigma* (sig. CONS CP Sam/2) només hi diu «A Andreua Fornells i de Sayós», la de *Cirerer florit* (CONS CP Sam/5) és més elegant i explícita: «A la gentil Andreua Fornella, admirada artista i benvolguda amiga. B. Samper. Octubre 1922».

²⁹² *Cançó de taverna* (dues còpies). CMMB, sigs. CONS CP Sam/3 i CONS CP Sam/4

²⁹³ *Cirerer florit*. CMMB, sig. CONS CP Sam/6

²⁹⁴ *Fantasia*. BC, fons Conxita Badia, top. M 4592-33a.

²⁹⁵ *Cançó de taverna*. BC, fons Conxita Badia, top. M 4592/32.

*Enigma*²⁹⁶, *Recobrament* (dedicada a Mercè Plantada)²⁹⁷, *Amor, tinc por* (dedicada a Concepció Callao)²⁹⁸, *Capvespre de juny* (dedicada a Concepció Badia)²⁹⁹ i *Una esperança tardana*³⁰⁰.

Fins al 1938 Baltasar Samper va compondre 30 lieder per a veu i piano, i 13 per a veu i conjunt instrumental entre composicions originals i orquestracions. En aquest darrer grup hi tenim els cicles *El senyal*, per a veu i orquestra, del llibre homònim de Tomàs Garcés publicat el 1935; i *L'estel dins la llar* (inacabat), per a veu i orquestra de cambra, sobre l'únic poemari de Palmira Jaquetti, de 1938 (Corbera, 2020c), i encara el poema *La balada de Luard, el mariner*, de Josep Maria de Sagarra, que va estrenar amb l'Orquestra de Cambra l'1 de juliol de 1938. Les altres dues orquestracions són: la *Cançó de taverna*, escrita expressament perquè l'estrenàs l'Orquestra Clàssica de Barcelona, amb Josep Sabater de director i la soprano Carme Gombau, l'11 de novembre de 1932 al Palau de la Música Catalana³⁰¹; i les tres *Cançons franciscanes*, que va dirigir ell mateix al concert homenatge a l'Orfeó Gracienc³⁰² el 15 de març de 1933³⁰³, amb Mercè Plantada.

| Cançons per a veu i conjunt instrumental (1932–1938) | | |
|--|------------|------------------------|
| Títol | Any | Lletra |
| <i>Cançó de taverna</i> | 1932 | Josep Maria de Sagarra |
| <i>La balada de Luard, el mariner</i> | 1933 | Josep Maria de Sagarra |
| <i>Cançons franciscanes</i> | | |
| 1. Romanç de les mans obertes 2. Cançó de l'aigua 3. Cançó de les engrunes | 1933 | Melcior Font |
| <i>El senyal</i> | | |
| 1. El senyal 2. Cua de dofí 3. Joc 4. Cavallets vora mar 5. Balada | 1936 | Tomàs Garcés |
| <i>L'estel dins la llar</i> (inacabat) | | |
| 1. Portal de febrer 2. Casa 3. Barca | 1938 | Palmira Jaquetti |

Taula 2. Cançons per a veu i conjunt de Baltasar Samper fins a 1938, abans d'exiliar-se. Font: elaboració pròpia.

²⁹⁶ *Enigma*. BC, fons Conxita Badia, top. M 4592/33c.

²⁹⁷ *Recobrament*. BC, fons Conxita Badia, top. M 4592/33b.

²⁹⁸ *Amor, tinc por*. BC, fons Conxita Badia, top. M 4592/31.

²⁹⁹ *Capvespre de juny*. BC, fons Conxita Badia, top. M 4592/33e.

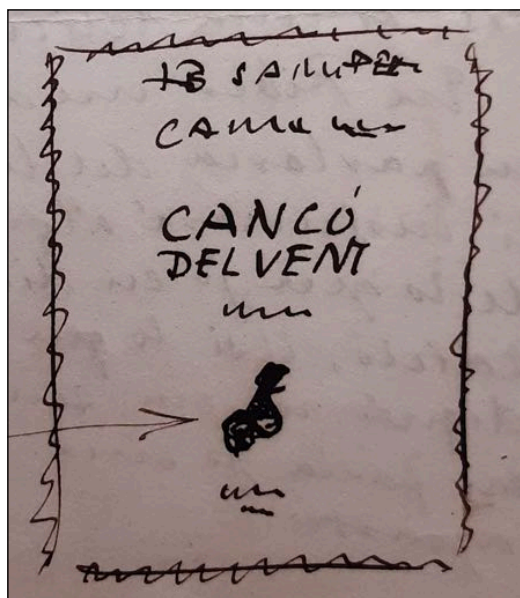
³⁰⁰ *Una esperança tardana*. BC, fons Conxita Badia, top. M 4592/33d.

³⁰¹ Avui divendres, concert a «Músia da Camera» (11 novembre 1932). *El Matí*, p. 5.

³⁰² Vegeu l'apartat «9. 2 . 1. Més homenatges a Baltasar Samper».

³⁰³ Homenaje al maestro Baltasar Samper (15 març 1933). *Diario de Barcelona*, p. 20.

De les 30 cançons per a veu i piano d'aquest període localitzades, quatre són cançons populars harmonitzades (*Del monestir a la Pobla*, *El mariner*, *Tu que dorms i que beques* i *Santa Magdalena*) i tota la resta, poesies. D'aquestes, Maria



Imatge 33. Dibuix de Miquel Ferrà de la possible portada de la *Cançó del vent* que havia de fer l'impressora Oliva. Ferrà M. (6 maig 1918). [Carta a Joan Pons]. BC, fons Joan Pons i Marquès (pendent de catalogació).

Antònia Salvà (*Plors*, *Glosa*, *Enigma*, *Recobrament*) i Miquel Ferrà (*L'amor de les tres germanes*, *Desig*, *Scherzo*, *Amor*, *tinc por*) foren els autors més musicats, amb quatre poemes cadascun. Ferrà, a més, parla de dues obres més amb música de Samper sobre lletres seves que no hem localitzat: *Cançó del vent*, que en teoria havia de publicar l'impressora Oliva³⁰⁴ —i que desconexim si era un recull o només una cançó—, i *Recueil de rondes*, de la qual tampoc en sabem res més (Graña, 1997). Per la seva banda, Samper va planejar escriure una cinquena cançó d'un poema de Salvà a partir del poema *Gerdor hivernenca*:

No he pogut encara escriure la música de «Gerdor hivernenca», però la sent fa temps i quan pugui dedicar-hi una hora, crec que sortirà sense patir. Amb aquestes seran cinc les cançons que tindrè amb poesies de vostè —a part de l'«Estiu», que és per a chor— i si fos possible m'agradaria publicar-les en un volum³⁰⁵.

El començament de la guerra va frustrar-ne els plans.

A la taula següent podem veure com, en les cançons per a veu i piano, Baltasar Samper va fer un esforç especialment dedicat als poetes mallorquins: Miquel Ferrà, Maria Antònia Salvà, Joan Alcover, Miquel Forteza i Miquel dels Sants Oliver. Samper actualitza i incorpora dins el concepte musical noucentista el model ideal de l'Escola Mallorquina, tot i les diferències expressades per aquests mateixos poetes respecte als seus homòlegs catalans. Aparentment aliè a les disputes estètiques i fins i tot ideològiques entre escriptors, i des d'un catalanisme compromès i un mallorquinisme militant, per a Samper els poetes destacats de Mallorca formen part de la referència de «l'escena catalana de modernitat» a la qual es refereix Francesc Cortès (2005, p. 34).

| Cançons per a veu i piano (1915–1936) | | |
|---|------------|---------------------|
| Títol | Any | Lletra |
| <i>Alpestre</i> | 1915 | Apel·les Mestres |
| <i>Excelsior</i> | 1915-1918? | Joan Maragall |
| <i>Plors</i> | 1915 | Maria Antònia Salvà |
| <i>Desig</i> | 1916 | Miquel Ferrà |
| <i>L'amor de les tres germanes (I-II-III)</i> | 1917 | Miquel Ferrà |

³⁰⁴ Vegeu n. 259.

³⁰⁵ Samper, B. (24 març 1936). [Carta a Maria Antònia Salvà]. BLA, fons Maria Antònia Salvà, lligall E-MAS-C-1 (carpeta 3-304).

| | | |
|--|------------|--|
| <i>Cançó de la sirena</i> | 1918 | Miquel dels Sants Oliver |
| <i>Glosa</i> | 1918 | Maria Antònia Salvà |
| <i>Scherzo</i> | 1919 | Miquel Ferrà |
| <i>Cançó de les ones</i> | 1920 | Miquel Forteza |
| <i>Quiromància</i> | 1921 | Joan Alcover |
| <i>Plor d'infants</i> | 1921 | Joan Alcover |
| <i>Cirerer florit (I-II)</i> | 1922 | Joan Maria Guasch |
| <i>Del monestir a la Pobla</i> | 1923-1933? | Popular |
| <i>El mariner</i> | 1925 | Popular |
| <i>Tu que dorms i que beques</i> | 1925 | Popular |
| <i>Cançó de taverna</i> | 1926 | Josep Maria de Sagarra |
| <i>Santa Magdalena</i> | 1926? | Popular |
| <i>Cançó de l'anada a Montserrat</i> | 1926 | Joan Puntí |
| <i>Cançons franciscanes</i> 1. Romanç de les mans obertes 2. Cançó de l'aigua 3. Cançó de les engrunes | 1927 | Melcior Font |
| <i>Sonets de Shakespeare</i> 1. Quan compto els tocs que són del temps la mida... 2. Qui creurà, temps a vindre, ma cançó? 3. Quin hivern és estat per mi l'absència... | 1928 | William Shakespeare (traducció de Magí Morera) |
| <i>Enigma</i> | 1935 | Maria Antònia Salvà |
| <i>Capvespre de juny</i> | 1935 | Carles Soldevila |
| <i>Fantasia</i> | 1935 | Josep Maria Casas i Homs |
| <i>Una esperança tardana</i> | 1935 | Josep Carner |
| <i>Amor, tinc por</i> | 1936 | Miquel Ferrà |
| <i>Recobrament</i> | 1936 | Maria Antònia Salvà |

Taula 3. Cançons per a veu i piano de Baltasar Samper abans d'exiliar-se. Font: elaboració pròpia

Les *Cançons franciscanes* i els *Sonets* serien els únics cicles pròpiament dits de cançons per a veu i piano de Baltasar Samper. No obstant això, les sis darreres (*Enigma*, *Capvespre de juny*, *Fantasia*, *Amor, tinc por*, *Una esperança tardana* i *Recobrament*) es poden agrupar dins un cicle intítulat, ja que el mateix compositor sembla que les va concebre a partir de certa unitat conceptual per presentar a un concurs musical, no sabem quin: «En la col·lecció que vaig enviar hi ha dues poesies de vostè [Maria Antònia Salvà], una d'En Carner, una d'En Josep M. Casas, una d'En Miquel Ferrà i

una d'En Carles Soldevila»³⁰⁶. I de fet, al fons personal de Baltasar Samper de l'ARM hi trobam un manuscrit d'aquestes sis cançons agrupades, cosides amb un fil vermell, com un sol volum³⁰⁷.

Com en quasi tots els àmbits a part del de la musicologia, l'obra cançonística de Baltasar Samper està poc considerada actualment; de fet, Alejandro Zabala, al seu capítol de la *Històrica Crítica de la Música Catalana* dedicat al lied (2009) només li dedica quatre ratlles, limitant-se a dir que «desenvolupà una intensa activitat durant els anys 1925–1935» (p. 296). En canvi, Eduard Toldrà i Frederic Mompou, sobretot, i en menor mesura Robert Gerhard i Manuel Blancafort, son coneguts i reconeguts com els principals compositors de lieder del Noucentisme. Si només miram els nombres, en el període 1915–1938, Toldrà va compondre (comptant-hi arranaments de cançons populars) 43 cançons per a veu i piano i 7 per a orquestra (Calmell i Capdevila, 1995; Calmell i García Estefanía, 1995); Blancafort, 10 per a piano i 2 per a conjunt instrumental³⁰⁸; Mompou en va escriure 10 per a piano i cap per a orquestra o conjunt (Moreno, 1993; García Estefanía, 1994); i Robert Gerhard, 27 per a veu i piano i 14 per a conjunts instrumentals (Estanyol, 1996). Baltasar Samper està per a la part alta d'aquestes xifres: 43 obres per a veu i instrument, entre les 30 cançons per a piano i les 13 per a orquestra o conjunt instrumental, fet que el situaria com un dels principals compositors del gènere de l'època.

Sorprenentment, però, tot i la importància que se li ha donat, no hi ha gaires estudis específics sobre la cançó d'autor noucentista, més enllà de la consideració generalitzada del seu paper cultural a l'època, ni models analítics que permetin establir-ne o com a mínim intuir-ne un model «paradigmàtic» expressiu i formal. En el cas de Samper concretament, no podem fer més que mirar amb una mica de detall les seves cançons, i que això pugui servir en el futur com a referència per una visió més de conjunt del lied noucentista.

A grans trets, doncs, els lieder per a piano d'abans de la guerra de Baltasar Samper es poden dividir en tres moments o estils. Els dos primers els va copsar a la perfecció Estanislau Pallicer, el cronista de *La Nostra Terra*, arran del concert de Samper a Palma el 5 de juny de 1928, on el compositor va tocar cançons de la primera i de la segona etapa:

La línia melòdica, clara i ben definida, es recolza sobre una ben treballada harmonització, sovint alada i escrita sempre dintre les orientacions musicals modernes, sense, però, cap preocupació pel modernisme. Samper, fill d'una terra de cel pur, escriu amb claredat, tal com el seu sentiment li dicta, i per això, vertader artista, la seva ciència no ofega mai el seu art.

En les cançons que semblaven d'una primera època abunden les harmonitzacions arpegiades. En volem citar una, entre aquestes, la *Cançó de la sirena*, d'una bellesa i finor extraordinàries.

Esmentarem també *Scherzo*, una petita facècia de bona humor, i el deliciós *Cirerer florit*, on l'humorisme contrasta tan bellament amb la melangia.

Més recents, probablement, i de més volada, són els tríptics executats a la darrera part. L'obra del compositor entra ja en la seva maduresa i esdevé profunda, sense perdre les qualitats de frescor i fluïdesa que caracteritzen ja la seva obra anterior. En són prova les *Cançons franciscanes*, i, en particular, la darrera, d'una senzillesa que s'adiu plenament amb l'objecte que l'inspirà.

³⁰⁶ Samper, B. (24 març 1936). [Carta a Maria Antònia Salvà]. BLA, fons Maria Antònia Salvà, lligall E-MAS-C-1 (carpeta 3-304).

³⁰⁷ Cicle complet. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 4, sig. 4/13.

³⁰⁸ Catàleg d'obres de Manuel Blancafort. Fundació Manuel Blancafort. Recuperat de <https://manuelblancafort.files.wordpress.com/2015/07/enllac3a7-a-catc3a0leg-dobres-de-manuel-blancafort.pdf>

Pel nostre gust, assenyalaríem, encara, com a millors, el primer *Sonet de Shakespeare*, d'una melodia punyent, sobre un fons sever d'acords que dona calfreds d'emoció, i *L'amor de les tres germanes*, que ens impressionà pregonament i que voldríem tornar a sentir per copsar-ne tots els seus matisos. Caldrà tenir en compte aquests «lieder» sempre que es parli de l'aportació insular a la música catalana³⁰⁹.

Hi llegim, en aquesta crònica, alguns temes dels exposats per Ferrà, rellevants dintre dels límits culturals de l'Escola Mallorquina i *La Nostra Terra*, i que fan una lectura en clau «mallorquina» de Samper: la vinculació amb el paisatge idealitzat de Mallorca, la genuïtat de l'artista, o el rebuig a les avantguardes expressat en aquest finíssim «orientacions musicals modernes, sense, però, cap preocupació pel modernisme», i que converteixen el músic, a ulls del grup mallorquí, en el representant musical de l'Escola, ja que sota el seu punt de vista en comparteix no només la lírica (el gust pels seus poetes) sinó també l'*esperit* i l'estètica.

Un tercer període és el del cicle intítulat de cinc lieder de 1935–1936, d'*Enigma* a *Recobrament*. Tot i que aparentment Samper sembla, per una banda, desfer el camí experimental emprès en el període anterior, de fet consolida les troballes harmòniques i la maduresa compositiva assolida a meitat de la dècada de 1920. S'hi noten els aprenentatges de Ravel i l'estudi d'Stravinsky i Bartók. Són unes cançons de textura més simple, lleugera com al principi, un acompanyament d'acords desplegats i transposicions harmòniques menys brusques que, de fet, no defugen de la tonalitat principal.

Un element que sembla comú de les cançons de Samper, per a piano o conjunt instrumental, és la tria i la predilecció per poetes d'inspiració popular: els de l'Escola Mallorquina, ja ho hem dit, però també els autors principatins de tendència popularista com Tomàs Garcés, Josep Maria de Sagarra, o Palmira Jaquetti (Malé, 2015; Sòria, 2001; Corbera, 2020c). Com en el cas de Maria Antònia Salvà, aquest tipus de poesia semblava clarament motivar el compositor mallorquí, molt més que no els poemes simbolistes de Carner o Salvat-Papasseit —utilitzats sovint per Eduard Toldrà o Robert Gerhard:

[...] poques vegades havia passat mes hores tan belles amb una lectura, com les que he passat amb el vostre llibre. L'he assaborit ben a poc a poc, com els infants es mengen les lllaminadures; l'he llegit i rellegit a l'aire lliure, enmig d'aquestes muntanyes, i no podeu imaginar el goig que hi he trobat. No solament les poesies que vós [Tomàs Garcés] em donàreu, sinó també alguna més em tempta a musicar-la, i us prometo que abans d'acabar l'any les enllestiré totes³¹⁰.

Resumint, si acceptam que el període de 1920 a 1936/38 serien els anys d'auge i col·lapse del noucentisme musical, aleshores Samper se'ns revela com un dels més destacats compositors de cançons de l'època, interpretat pels principals cantants catalans, inclòs dins els cicles i concerts rellevants i les edicions de primera línia, i en definitiva, un autor i actor central en la consolidació d'aquest gènere. I ho va fer agafant com a base la poesia popularista de l'Escola Mallorquina, que si bé partia d'unes bases estètiques i ideològiques diferents de les noucentistes continentals, dibuixaven un ideal de mallorquinitat concret. Això per sí mateix és important, ja que l'aprenentatge artístic i ideològic de Baltasar Samper s'havia produït essencialment a Barcelona, molt més que a

³⁰⁹ Pallicer, E. (juny 1928). Concerts. *La Nostra Terra*, 6, 245–247.

³¹⁰ Samper, B. (4 setembre 1935). [Carta a Tomàs Garcés], BC, fons Tomàs Garcés, Capsa 18/5, S. Les muntanyes a les quals es refereix Samper són les que envolten el poble d'Alpens, al límit entre Osona, el Berguedà i el Ripollès, on el músic solia estiuajar, i des d'on està escrita la carta. El llibre de què parla és *El Senyal*, publicat en una edició privada aquell 1935 (Sòria, 2001); tanmateix, Samper no va poder complir la seva «promesa» de tenir enllestides les cançons «abans d'acabar l'any», sinó que per la partitura original sabem que les va acabar el març de 1936 (ARM, fons Baltasar Samper, caps 10, sig. 27.)

Mallorca, i sens dubte és l'amistat amb Miquel Ferrà el que l'empeny a engrescar-se amb el catalanisme insular, amb el qual hi col·labora; però a diferència del que havia fet per exemple Antoni Noguera, no hi participa: no forma part dels nuclis intel·lectuals ni pren part dels debats interns, sinó que com a mallorquí catalanista, s'interessa i ajuda, però des d'una certa distància, geogràfica, de coneixements i d'experiència cultural, i fins i tot política.

Malgrat que Samper serà ben considerat i admirat pels membres de l'Escola, admès com un dels seus pel que fa al tractament de les avantguardes i l'ideal formal de mallorquinitat, ideològicament el músic sembla estar més a prop de la visió Gabriel Alomar —a qui, no ho oblidem, havia conegut de jove al Saló Beethoven (Verdaguer, 1976)—, que defensava doncs que la modernitat mallorquina, d'arrel i essència catalana, havia de tenir una aspiració universalista (Mir, 1981):

[...] incorporar Mallorca a la vida universal, *aportant una modalitat mallorquina a la civilització*. Si Mallorca ha d'esser per a nosaltres l'element natural, indestructible, no oblidem que hi ha d'haver també un element ideal, que és lo que s'ha anomenat, amb no gaire precisió i justesa, cosmopolitisme. (p. 101)

Alomar, cal recordar, és l'introduïdor de conceptes com el de l'arbitrerisme, el classicisme, la civilització o l'imperialisme (Marfany 1975), posteriorment assumits i desenvolupats pels noucentistes; els mateixos que veuran en el lied l'instrument per a sublimar l'art català i el seu afany civilitzador.

Baltasar Samper adopta per tant «l'ideal mallorquí» de l'Escola Mallorquina bàsicament com a referent purament líric, facilitant que passi a formar part del conjunt estètic musical noucentista, agafant només l'aspecte formal de la seva producció i deixant-ne de banda el rerefons ideològic, més conservador, que pregonava, entre d'altres, el seu amic Miquel Ferrà..

6. 2. 3. El recital d'autors catalans de 1922

Prou conegut a principis de 1920 com a compositor de cançons i intèrpret, Baltasar Samper no es va presentar com a compositor de piano entre el públic i la crítica fins el 1922. Però va ser el pianista Blai Net (1887–1948) l'encarregat de fer-ho, en un concert al Palau de la Música Catalana de l'Associació d'Amics de la Música dedicat als autors catalans, el 24 de maig de 1922. Era el primer concert dedicat íntegrament a la «literatura pianística catalana» moderna, tal com es difonia per la premsa, la qual precisament també destacava, en les notes de promoció, l'estrena de l'obra de Baltasar Samper, *Variacions sobre un tema original*:

El recital Blai Net, que dedicado a la literatura pianística catalana tendrá lugar el próximo miércoles, día 24 de los corrientes, representará una antología de autores catalanes, pues en el programa que interpretará el conocido pianista figurarán los siguientes: Alió, Vidiella, Noguera, Granados, Martí Cristià, Cassadó, Morera. Millet, Pujol, Samper, Buxó, Gibert, Pahissa, Gomà, Toldrà y Mompou.

Gran número de las obras de estos autores que integran el programa de este concierto, se darán en primera audición, sobresaliendo de entre estas por su extensión e importancia musical la obra «X Variaciones sobre un tema original», de Baltasar Samper [...] ³¹¹.

Amb el lied com a gènere predil·lecte de la cultura noucentista, la inflexió per a la música de cambra que havia suposat la creació el 1911 del Quartet Renaixement d'Eduard Toldrà, o la fundació de l'Orquestra Pau Casals el 1921 per impulsar la música simfònica, el recital de Blai Net

³¹¹ De Música (20 maig 1922). *La Publicidad*, p. 2. La mateixa nota la trobam a altres mitjans d'aquells dies, com *La Vanguardia* o *Diario de Barcelona*.

tenia l'interès explícit de reforçar la idea d'una tradició pianística «pròpiament catalana», alhora que contemporània, que fins aleshores potser no s'havia arribat a articular, i que sota els paràmetres del catalanisme noucentista era necessari de fer. El concert, però, no va atreure tanta de gent com calia esperar, com va fer notar *La Veu de Catalunya*:

L'anunci d'aquest recital, dedicat totalment a obres per a piano, d'autors catalans, havia de despertar el més viu interès entre els nostres pianistes i aficionats, però la sala del Palau no es va veure concorreguda com de costum. Serà efecte de la temperatura, ja un xic alta, o del cansament del públic, a fi de curs³¹².

Malgrat això, l'esdeveniment va servir per reforçar i concretar, a partir d'uns autors i d'unes línies estilístiques, la idea d'una «literatura pianística catalana del tot moderna», en paraules del crític de *La Veu*, que podia i mereixia ser exposada com a tal —com a catalana i moderna—; així, en els anys posteriors es feren més concerts de piano d'autors catalans, enquadrats sota aquesta etiqueta, a càrrec de pianistes com Maria Carratalà³¹³, Joan Gibert³¹⁴ o Ricard Vinyes³¹⁵, entre d'altres³¹⁶.

RECITAL BLAI NET
OBRES PER A PIANO, D'AUTORS CATALANS

PROGRAMA

I

| | |
|---|------------|
| BALLET DE BERGA (popular) | Alió |
| BALL DEL CIRI | Noguera |
| CANÇÓ AMB TORNADA (popular mallorquina) | Vidiella |
| ROMANÇA | J. Cassadó |
| ALBORADA CATALANA | T. Buxó |
| SCHERZO | |

II

| | |
|--|-----------------|
| CATALANESQUES | Ll. Millet |
| Himne - Ballet - Humorada - Compianta - Jovenívola - Brindis - Tristesa - Empordanesa - Torrent avall. | |
| * SCHERZO | V. M. de Gibert |
| * ROND A L'ANTIGA USANÇA | F. Pujol |
| * DANÇA N.º 1 | E. Morera |
| * VARIACIONS SOBRE UN TEMA ORIGINAL | B. Samper |
| Tema I. Amb simplicitat. - II. Lleuger i afectuós. - III. Brusc. - IV. Apassionat, amb energia. - V. Dolorós. - VI. Intim. - VII. Scherzoso, viu. - VIII. Temps de Vals. - IX. Com una marxa fúnebre. - X. Amb tota força i passió. - Recitatiu. | |

III

| | |
|---|--------------|
| * PROP DEL MAR, CONTEMPLANT LES ONES | Marticristia |
| EL CONVENT | |
| * AMEL-LER FLORIT | E. Gomà |
| * PATUFET | |
| * CANÇÓ EN EL MAR | Pahissa |
| * PRELUDI EN fa major - fa sostingut major | F. Mompou |
| ESCENES DE NOIS. - (a) Joc, (b) Noies al jardí. | E. Granados |
| * IMPRESSIÓ (sardana). | |

P I A N O P L E Y E L

NOTES. — Les obres assenyalades amb (*) són primera audició
No es permet entrar ni sortir de la sala durant l'execució de les obres

Imatge 34. Programa del concert d'autors catalans de Blai Net de dia 24 de maig de 1922 al Palau de la Música Catalana. CRDHM, carpeta «Baltasar Samper».

³¹² Recital Blai Net (28 maig 1922). *La Veu de Catalunya*, p. 15.

³¹³ Anunci del concert de Maria Carratalà al Palau de la Música Catalana de dia 6 de desembre de 1926 (29 novembre 1926). *La Publicitat*, p. 15.

³¹⁴ Vegeu n. 287

³¹⁵ X. [Samper, B.] Ricard Vinyes, pianista (18 maig 1926). *La Publicitat*, p. 6

³¹⁶ Un exemple de la perdurabilitat d'aquesta idea la tenim en el CD *Catalan Piano Album (The)* del pianista Jordi Masó, editat pel segell Naxos (2007), d'obres d'autors catalans del primer terç del segle XX: Mompou, Albéniz, Granados, Grau, Zamacois, Ruera, Montsalvatge, etc.

Les Variacions sobre un tema original

Les *Variacions* són l'obra pianística de més envergadura de Baltasar Samper. Tot i que aquesta n'era la primera audició, Samper l'havia escrita pel «concurs musical» dels Jocs Florals d'Olot, on s'havia presentat l'estiu de 1921 (Rius, 1988)³¹⁷. Tanmateix, no la va poder arribar a tocar per culpa d'una lesió: «Faré un esforç per anar a Olot, però no podré tocar. Tinc una mà ressentida a resultes d'un cop que vaig donar-me i les variacions es [sic.] obra que no pot tocar-se sense força i resistència»³¹⁸.

En efecte, la peça exigeix una gran destresa tècnica, de força i expressió; ho indica l'autor a la partitura original:



Imatge 35. Inici de la quarta variació amb les indicacions d'«Apassionat. Amb energia». ARM, fons Baltasar Samper, sig. 8-18.

L'ocasió per interpretar l'obra ell mateix no se li va presentar fins al cap d'uns anys, als festivals en honor seu de 1928 de Palma i Sóller. En la correspondència entre Samper i Joan Ma. Thomàs per a la preparació d'aquests concerts hi podem trobar algunes consideracions del mateix autor:

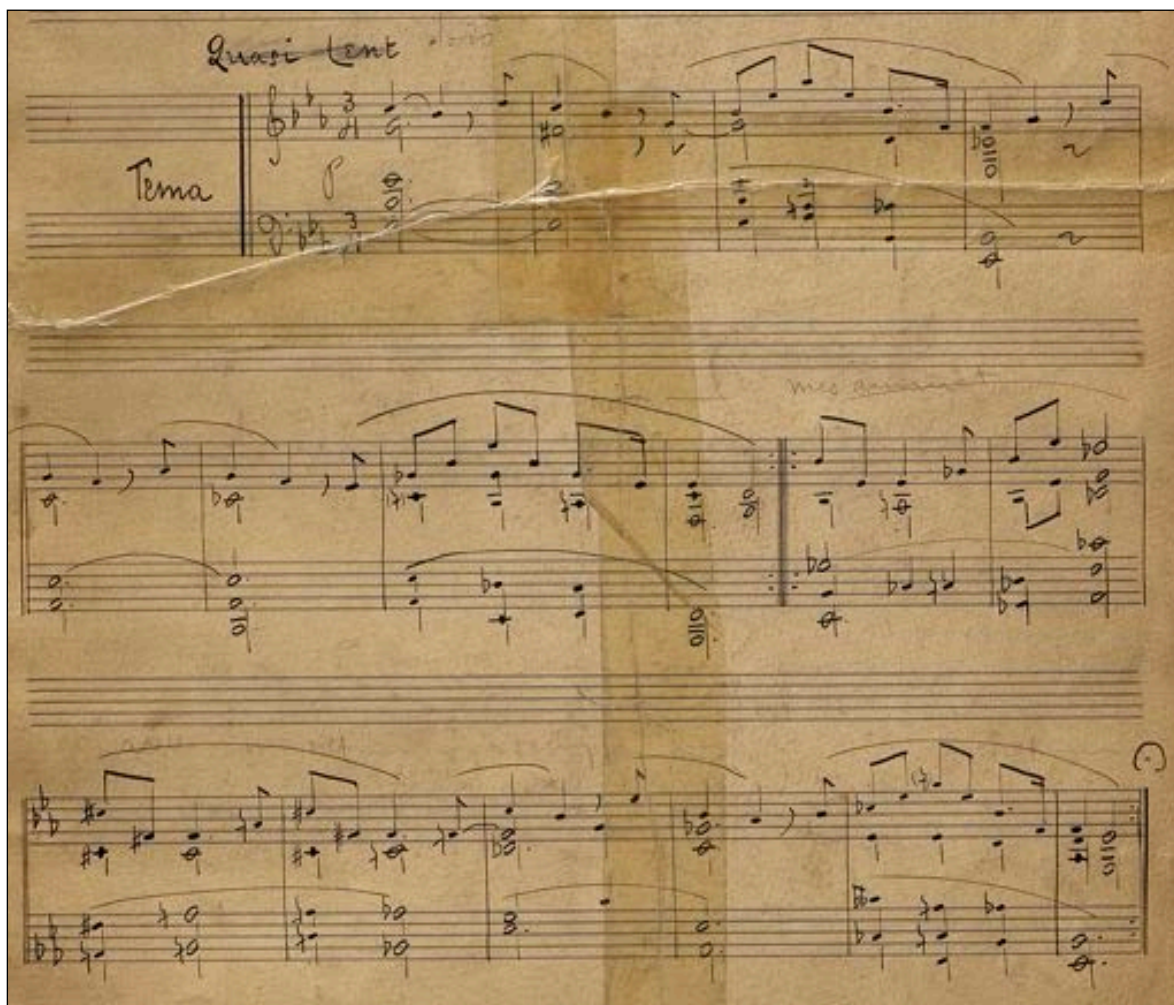
Si trobau que el tema de les Variacions és bon xic franckista, ja podeu dir-ho, que no m'enfadaré. Què voleu? El vell Franck ha estat una de les meves grans passions, i en un moment assenyalat de la meua vida íntima, li vaig retre aquest homenatge³¹⁹.

El «vell Franck» al que es fa referència és el compositor romàntic francès d'origen belga César Franck (1822–1890), figura cabdal del s. XIX musical a França. Samper utilitza en aquest tema, en efecte, alguns recursos que caracteritzen la música «franckista», que segons John Trevitt (2001) serien l'ús del ritme iàmbic, un cromatisme intens o el que ell defineix com «parelles d'acords», «where the second chord carries with it the impression of a *sforzando*». Això darrer es veu clarament, per exemple, a la segona part del tema, als compassos 10–12. Pel que fa al ritme iàmbic a (la fórmula «curta - llarga»), el compositor opta en aquest cas per combinar-la amb una variant més propera al mode anapest («curta - llarga - [més] llarga»). Així, la seqüència de parelles d'acords que hem senyalat a la mà esquerra funciona amb aquesta repetició iàmbica; a la dreta, en canvi, hi trobam una repetició insistent de la cèl·lula anapèstica, que estructura de fet tot el Tema (exemples musicals 2 i 3).

³¹⁷ Vegeu n. 63.

³¹⁸ Samper, B. [6 agost 1921]. (Carta a Joan Llongueras). BC, fons Fons Joan Llongueras, top. M 6188/10.

³¹⁹ Samper, B. (15 maig 1928). [Carta a Joan Ma. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.



Imatge 36. Tema de les *Variacions*. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 8-18.

The image shows a musical score for Example 2, consisting of two staves. The right hand (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) has a piano accompaniment with chords and a bass line. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Exemple musical 2. Compassos 10–12: Podem observar el recurs de les «parelles d'acords» típic de César Franck, així com el defineix Trevitt (2001), on el segon acord, que hauria de ser el temps dèbil del compàs, crea una sensació d'*sforzando* que romp la mètrica ternària del Tema.

The image shows a musical score for Example 3, consisting of a single staff in the treble clef. The melody is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a rhythmic pattern of short and long notes, with brackets underneath indicating the 'short-long-long' pattern mentioned in the caption.

Exemple musical 3. Primera part del Tema, amb la fórmula «curta - llarga - llarga», anapèstica —que també podem entendre com una variant del mode iàmbic— repetida diverses vegades.

Aquests són només dos exemples que mostren, però, un bon coneixement i estudi de la música de César Franck per part d'un jove Samper —quan va compondre les *Variacions* tenia poc més de 33 anys—, que com hem vist al llarg del capítol, a començaments de la dècada de 1920 estava molt pendent de les tendències modernes de la música francesa i la seva àrea d'influència (Ravel, Debussy, Fauré i l'anglès Scott), els quals tenien en Franck un dels principals referents.

Malgrat tot, aquella gran passió pel «vell Franck», el «franckisme» del compositor mallorquí en un moment donat es va esvaïr: per ràbia, per frustració? Per la immensa sensació de fracàs de tota una vida i tot un projecte i la condemna de l'exili? El cas és que ja a Mèxic, Samper va rompre el manuscrit a bocins i el va tirar al fems. Per sort, la seva dona ho va veure (Moll, 2003): «Jo el vaig salvar, recollint d'amagat els trossos de dins la paperera» (p. 122); i com que també era pianista, Dolores Porta va poder aferrar els bocins amb cinta adhesiva —es pot observar a les fotografies—, i va poder reconstruir aquell únic manuscrit original de les *Variacions* del seu marit.

Deim que és l'únic original de Samper, però no és l'únic que existeix. Com ja vàrem donar a conèixer (Corbera, 2018), va ser possible localitzar un altre manuscrit a la Biblioteca del CCMB³²⁰, la còpia que Blai Net va fer pel concert del Palau —fins i tot hi llegim la data a la portada: «Maig 1922». I no són iguals.



Imatge 37. A dalt, fragment de la correcció del manuscrit de Samper de la variació inicial núm. IX, canviada com a V; a baix, la versió de concert de Blai Net.

Probablement Samper va escriure l'obra tal com es va estrenar el maig de 1922, amb l'ordre que apareixia al programa: el Tema, seguit de les deu variacions (numerades amb números romans de l'I al X) i acabant amb un «Recitatiu» —que en el fons és la variació núm. XI—; així també està escrit a la còpia de Blai Net feta, hem de suposar, a partir de la del compositor. Però aquest va canviar l'ordre quan ho va reestrenar a Palma l'any 1928: «A propòsit de les Var. No sé si us vaig donar

³²⁰ Amb el títol, lleugerament diferent, de *Tema i X Variacions*. CMMB, fons Blai Net, sig. CONS pn Samper/1.

l'ordre exacte. Teniu la bondat de mirar el programa. El Recitatiu és la var. 10, la penúltima. Sospit que vaig errar-me».³²¹

Era habitual que Baltasar Samper tornàs sobre les seves obres i les corregís; ho va fer amb les *Variacions* unes quantes vegades. El seu manuscrit recull totes aquestes esmenes, abans i després del concert del Palau. Així per exemple, veim com la variació núm. V originalment havia de ser la IX, mentre que aquesta va acabar sent la que en principi estava senyalada com a VIII, i que les variacions inicialment marcades com a V - VI - VII varen córrer un lloc per passar a ser VI - VI - VIII. Amb aquest ordre va estrenar l'obra *Blai Net*, això sí, amb el Recitatiu com a part final i no penúltima. En aquesta variació núm. V en concret, Samper s'hi va dedicar especialment; no només en va canviar l'ordre inicial, sinó que després del concert del Palau la va reescriure completament, al mateix quadern manuscrit, unes pàgines més enllà; es poden veure els canvis ja d'entrada als primers compassos.



Imatge 38. Principi de la «nova» variació V: la mà esquerra és diferent de la versió original de l'estrena de 1922. Podem veure, a més, les indicacions precises del pedal, herència de l'ensenyament de Granados.

Les *Variacions*, com hem comentat, són l'obra pianística més rellevant de Baltasar Samper, qui per altra banda, tot i ser pianista de formació, va escriure molt poc per al seu instrument: a part d'aquesta obra, i fins abans de la guerra, només va escriure les *Danses mallorquines*, també estrenades el 1928 a Palma, i el *Ritual de pagesia*, estrenat al concert de presentació dels Compositors Independents de Catalunya el 25 de juny de 1931. Alhora, però, de totes tres és l'obra actualment més desconeguda.

En la seva estrena, malgrat les expectatives que hi havia posat la premsa, —i potser perquè l'audició no va tenir l'èxit de públic esperat—, la crònica del concert, en aquest cas la publicada a *La Veu de Catalunya*, també va resultar desangelada; i sense atrevir-se a comentar el repertori, el crític es limitava a dir de les *Variacions* que formaven part d'un grup d'obres «d'un sentiment particular, obeint més bé a l'efecte pianístic», sense concretar exactament què volia dir això.

Hem d'esperar a 1928, als concerts de Palma i Sóller, per llegir opinions extenses de les *Variacions*. A *La Nostra Terra*, Estanislau Pallicer en deia que era «una obra de gran riquesa de ritmes i varietat de colors que va prenent volada a mida que es descabdella»; Joan Ma. Thomàs, des de les pàgines de *Revista Musical Catalana*, i amb una mica més d'informació que li havia proporcionat l'autor, anava un poc més enllà:

³²¹ Samper, B. (15 maig 1928). [Carta a Joan Ma. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

Les *Variacions sobre un tema originari* són una obra intensament pianística que sols podria escriure un músic coneixedor veritable de la tècnica de l'instrument i no menys coneixedor d'aquesta forma, tan maltractada per les mans ineptes, i que els músics vulgars creuen fàcil i els músics seriosos saben que és ben difícil. Les *Variacions* de Samper, remotament emparentades amb la gran escola francesa post-franckista, porten una forta alenada, i són pregonament modernes, no pas per la novetat de la seva harmonia ni per l'estridentia del seu color, sinó per l'envergadura del pensament i pel mateix concepte de la forma que cerca aspectes interiors del tema més tost que pretextos merament ornamentals³²².

De fet, en el programa d'aquests concerts, les *Variacions* eren descrites com un dels «assaigs sobre les formes musicals tradicionals» fets «temps enrere» per Samper: uns temps, els de 1921-1922, d'un jove músic que tot just s'amarava dels preceptes del neoclassicisme progressista francès, el corrent estètic «más importante dentro de las tendencias ideológicas de izquierda tras la Primera Guerra Mundial» (Piquer, 2012b, p. 98), basat en idees com la de la «indissolubilitat» entre forma i contingut defensada per crític com André Coeuroy (Piquer, 2010)³²³, i en general, de la importància de l'aspecte formal i intel·lectual de l'obra —que és el que Thomàs ens vol dir amb «l'envergadura del pensament i pel mateix concepte de la forma». Tanmateix, se'ls donava poca importància, sobretot en comparació amb l'altra obra per a piano que, aquesta sí, s'hi va estrenar, les *Danses mallorquines*. Thomàs ho resumia així a la seva crònica del concert:

Les *Danses Mallorquines* («So de pastera», de Sóller, i «Ball de sa cisterna», d'Artà) contrastaren agradósament amb l'obra anterior. Per a nosaltres foren de les coses millors del programa. La forma — com d'un scherzo, el trio del qual és el Ball de la cisterna — no pot ésser més senzilla. L'harmonització és justa de color i de caràcter. Els bells ritmes populars, tan interessants, són hàbilment aprofitats amb el seu contrast d'insistència: de simplicitat elemental el del «So de pastera», i de gentil lleugeresa el del «Ball de sa cisterna». En resum: una obra feta amb traça, d'un músic de debò.

Probablement, el 1928 els gusts havien canviat, especialment a Mallorca, on els cercles catalanistes i regeneracionistes que freqüentaven aquells concerts de música contemporània, concentrats en aquells anys a l'entorn de la revista *La Nostra Terra* —plataforma dels intel·lectuals afins a l'Escola Mallorquina (Graña, 2007a)—, veien en Samper el músic que millor representaria l'ideal mallorquí que havia teoritzat Miquel Ferrà: el d'una Mallorca d'arrels hel·lèniques «amb un art distintiu propi», objecte de recreació més que no de creació o, com ja hem apuntat, de *restauració* molt més que no de *transformació*, i en general, de tendència conservadora.

I Les *Danses* de Samper s'esqueien perfectament a aquesta idea. En termes molt aclaridors, doncs, s'expressava les pàgines de la mateixa revista Estanislau Pallicer:

I és que els uns hi saberen veure [en les *Danses mallorquines*] la traça de l'autor en mantenir aquella vivacitat de tota l'obra amb uns episodis tan simples i un desenrotllament tan senzill; i els altres, per la mateixa raó, sentiren arribar a llur cor el batec d'aquelles tonades, collides nues d'entre el poble i ennoblides, aristocratitzades a les mans del mestre.

L'estrena de les *Danses* serví, per tant, per rematar el diguem-ne «procés successori» entre Noguera i Samper com a portaveus, més que creadors, de la mallorquinitat musical idealitzada pels intel·lectuals de l'Escola, com també llegim a *La Nostra Terra*:

Mallorca tenia un deute amb un dels seus fills músics que l'honoren i l'ha pagat a En Baltasar Samper amb aquests concerts. N'hi queda, encara, un altre amb altre fill eminent. Volem anomenar N'Antoni Noguera. I volem esperar que els concerts en homenatge seu seran també una realitat.

³²² Thomàs, J. M. (juliol 1928). Mallorca. *Revista Musical Catalana*, 295, 251–252.

³²³ Vegeu l'apartat «7. 1. 3. Les fonts del pensament modern».

Sota aquests paràmetres, és normal que les *Variacions*, obra d'essència «franckista», post-impresionista, d'un neoclassicisme modern i des d'una concepció progressista, i del tot allunyada de l'estètica nacionalista costumista de l'Escola Mallorquina i els seus principis estètics i polítics, no tengués el reconeixement que sí que varen tenir les *Danses*, molt més «contemporànies» des d'aquesta perspectiva, almenys a Mallorca.

Contrasta aquesta visió, i s'entén, amb la que podem trobar només un any després, el 1929, a *L'essor de la musique espagnole au XXe siecle*, del musicòleg, crític musical i hispanista francès Henri Collet (1885–1951), un llibre on l'autor mirava de retratar el paisatge de la música contemporània a l'Espanya del moment. Collet cita Baltasar Samper com un dels compositors que pertany al grup dels «joves d'avantguarda» catalans, juntament amb Agustí Grau, Francesc Riba i Martí, Josep Ma. Pagès, Robert Gerhard, Frederic Mompou, Manuel Blancafort, Antoni Marquès i Pere Ferran; del mallorquí, n'obvia —o en desconeix— les *Danses* i en canvi en destaca explícitament, i com a exemple del seu talent modern, les *Variacions*: «Le pianiste Net a fait entendre les *Variations sur un theme original* de Samper, lesquelles obtinrent le prix à l'un des concours musicaux d'Olot, et sont d'une élégance fort originale, ainsi que d'un extrême modernisme d'écriture» (p. 126).

Molts anys més tard, el 1968, Xavier Montsalvatge comentava, parlant l'ostracisme en el que havia caigut la música de Samper, que, a part d'algunes cançons «tal vez sus "Variaciones" para piano han asomado furtivamente en algún programa de conciertos» (p. 73), mentre que la resta d'obres restaven oblidades o perdudes. Amb tota seguretat, el que es devia tocar aquells anys per Barcelona devia ser la còpia de Blai Net, fins que en algun moment, després de la seva mort, s'extravià per dins la biblioteca del CMMB. No va ser fins l'any 1989 que Joan Moll va poder obtenir una còpia del manuscrit original, de mans de Dolors Porta (Moll, 1997), i va ser finalment el 2010 que ell mateix va poder enregistrar l'obra per primera, i fins ara, única vegada³²⁴.

³²⁴ Moll, J. (2010). *Baltasar Samper. Obra per a piano*. La Mà de Guido.

7. La crítica de Baltasar Samper, estètica i discurs del noucentisme musical

Em plau, d'atzar, d'errar per les muralles
Del temps antic, i a l'acost de la fosca,
Sota un llorer i al peu de la font tosca,
De recordar, cellut, setge i batalles.

De matí em plau, amb fèrries tenalles
I claus de tub, cercar la peça llosca
A l'embragat, o al coixinet que embosca
L'eix, i enegar per l'asfalt sense falles.

I enfilat colls, seguir per valls ombroses,
Vèncer, rabent, els guals. Oh mon novell!
Em plau, també, l'ombra suau d'un tell,

L'antic museu, les madones borroses,
I el pintar extrem d'avui! Càndid rampell:
M'exalta el nou i m'enamora el vell.

J. V. Foix, «M'exalta el nou i m'enamora el vell» (1947 [1936])

Els dies 4 i 5 de juny de 1922 se celebrà a l'Orfeó Gracienc la Conferència Nacional Catalana, organitzada per sectors descontents de les Joventuts Nacionalistes de la Lliga Regionalista i antics membres de la Unió Federal Nacionalista Republicana, i altres republicans independents. Era el punt final d'una llarga crisi al sí de la Lliga, partit hegemònic del catalanisme, que havia començat el 1917 amb la mort sobtada del president de la Mancomunitat, Enric Prat de la Riba, i el canvi estratègic que havia impulsat Francesc Cambó, que havia duit el partit a entrar a formar part dels governs monàrquics de concentració aquell mateix any. Pels sectors més nacionalistes, aquesta estratègia havia suposat un abandonament del projecte nacionalista de Prat de la Riba de la «Catalunya endins» (Casassas, 2017), i havia acabat convertint la Lliga en un «apèndix del conservadorisme monàrquic» (Baras, 1984, p. 12).

Aquests sectors —que Jordi Casassas (2017) anomena els representants de la «segona generació noucentista»— sentien la necessitat, per una banda, de recuperar la doctrina nacionalista «pratista», però també d'atendre i donar solució des del catalanisme al conflicte social que es vivia a Catalunya: recordem que el 1919 s'havia viscut la gran vaga general de La Canadenca que havia suposat l'aparició de la CNT com a agent obrer revolucionari, i que pels carrers de Barcelona es lliurava aleshores una autèntica guerra entre anarquistes i pistolers de la patronal, amb assassinats sonats com el del regidor i advocat laboralista Francesc Layret (1920) o del secretari general de la mateixa CNT, Salvador Seguí (1923). En canvi, però, rebutjaven les vies més rupturistes, com la que representava el grup de Francesc Macià, que també va assistir a la Conferència defensant l'opció obertament separatista, tal com se'n deia a l'època. Les divergències entre aquests dos bàndols, evidenciades durant els debats, varen suposar la retirada de la gent de Macià de la Conferència, mentre que la majoria va aprovar la creació d'Acció Catalana, un «aplec de patriotes» nacionalistes —i no estrictament un partit (Baras, 1984)—; Francesc Macià, per la seva banda, organitzà la seva pròpia conferència poques setmanes després, el 18 de juliol d'aquell 1922, on va fundar el seu partit, separatista radical i republicà: Estat Català.

Descartada la Lliga, Acció Catalana va representar el principal instrument de participació política d'aquesta segona generació, la nascuda al tombant de segle (entre 1885 i 1901), a través de la qual pretenien aplicar el seu programa de «catalanització de Catalunya» i d'expansió del sentiment nacionalista —la «Catalunya endins»—, aprofitant-se del «domini sense fissures de l'estructura de la Mancomunitat» (Casassas 2013, p. 249), ja que eren els seus funcionaris i col·laboradors, intel·lectuals, etc., els qui constituïen la base d'aquesta nova fornada. En realitat, Acció Catalana suposava la concreció en un espai polític d'una classe petitburgesa il·lustrada i catalanista (Ucelay da Cal, 1982), una «intel·lectualitat burocràtica» que havia crescut a redòs del programa cultural i institucional de la Lliga, compromesa amb la seva agenda nacionalista, però que se n'havia escindit arran de les seves renúncies (Marfany, 1974), i que ja no es veia representada ni en els interessos reaccionaris de l'alta burgesia catalana —adherida sense fissures a la monarquia i a la Dictadura posterior— ni del proletariat cada vegada més revolucionat: s'havia constituït en un «sector intermedi» que en certa manera aspirava a exercir un paper de mediador interclassista (Casassas, 1980).

Potser és aquesta situació la que s'escau millor a l'afirmació de Narcís Comadira (2006) que «el Noucentisme va tenir cert poder, però no va tenir el Poder» (p. 20). «És a dir», continua Comadira, «no va tenir un estat. Però el fenomen noucentista és el resultat d'un desig d'Estat, d'una voluntat d'Estat». Així, a part d'un nou instrument polític per reprendre el programa fundacional de la Mancomunitat, els joves noucentistes es dotaran d'altres «estructures d'estat», per fer servir una terminologia més a l'ordre del dia, amb voluntat plenament intervencionista en la societat, que culminin el procés de modernització nacional, social i cultural que havien somiat els «grans» de principis del segle XX: l'Orquestra Pau Casals (1921), la Fundació Bernat Metge (1923), la Cobla de Barcelona o l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922), i en un altre àmbit del tot diferent, per exemple, el Servei Meteorològic de Catalunya (1922), són mostres d'aquesta voluntat de crear cultura d'estat, que s'afegeixen a les institucions que havia fundat Prat de la Riba, com l'Institut d'Estudis Catalans (1907) o la Biblioteca de Catalunya (1914). A Mallorca, la «irradiació del Noucentisme», (Murgades, 2020a, p. 405) s'organitzarà al voltant de l'Associació per a la Cultura de Mallorca (1923), «el substitutiu d'una estructura de govern» (Graña, 2007a, p. 9), malgrat que quedarà en una intenció teòrica de ser-ho més que no en una forma paral·lela i efectiva de contrapoder, fundada per intel·lectuals de l'Escola Mallorquina —un dels signants de la Conferència Nacional Catalana era Miquel Ferrà— i d'altres més propers al republicanisme d'esquerres, com Emili Darder o Pere Oliver Domenge.

Però l'adveniment de la Dictadura (1923–1930) invalidà l'aposta política i institucional que suposava Acció Catalana, i la cultura noucentista d'aquesta segona generació es va veure obligada de cop a adoptar una actitud molt més resistencialista, com dèiem al principi (Casassas, 2017), que suplís les limitacions polítiques imposades pel govern de Primo de Rivera. Així, la música culta catalana i la cultura musical en general varen esdevenir un dels elements d'aquesta «cultura de resistència» noucentista durant la Dictadura, fins i tot amb un «paper primordial» (Comadira, 2006, p. 55).

Tanmateix, com avançàvem al capítol 2 d'aquesta tesi, recuperant l'expressió de Cèsar Calmell (2005), la relació entre aquests dos conceptes, música i noucentisme, és com a mínim complexa i poc explorada; si bé Jaume Pahissa (1906) i Cristòfor Taltabull (1907) havien estat «investits» com a noucentistes en les gloses d'Eugeni d'Ors —Pahissa va ser el primer personatge en rebre aquest adjectiu (Marfany, 1982; Rabaseda, 2006)—, el gruix dels músics noucentistes pertanyia a aquesta segona generació que hem esmentat, nascuda a finals del vuit-cents, «impulsada per l'acció dels més grans, que havien generat les estructures del seu desenvolupament personal i professional, i afectada

profundament per aquell moment de canvi històric que havia representat la Gran Guerra» (Casassas, 2017, p. 247). Cèsar Calmell (2005) afina encara més aquesta relació:

El sentit de la contemporaneïtat que inaugura l'obra de la generació de compositors noucentistes va ser possible per l'existència d'unes institucions, d'unes entitats, d'unes iniciatives, d'un públic aficionat, d'uns responsables en matèria cultural educativa, que per primer cop permeten la integració de Catalunya, i sobretot de Barcelona, en el mapa del comerç i de l'intercanvi musical internacional. [...]

El noucentisme musical s'ha d'entendre com el conjunt d'aquesta tupida xarxa de relacions que l'activitat musical, cultural i civil va anar establint i consolidant entre la primera i la tercera dècada d'aquest segle en un procés de normalització sense precedents en la història de la música a Catalunya. (p. 105–106)

Calmell proposa un noucentisme musical que no es defineix per unes característiques estilístiques concretes, sinó pel «sentit de la contemporaneïtat» i una xarxa de relacions socials i institucionals; això és, en definitiva, el que demostra Joan Gay (2018) amb la seva tesi sobre l'orquestrisme català i l'exemple pràctic de l'Orquestra Simfònica de Girona.

Tot aplegat coincideix *de facto* amb Marfany (1982), que redueix el teòric *estil noucentista* només a l'escultura i n'exclou les altres disciplines, com la pintura o la literatura —tot i que Narcís Comadira i Joan Tarrús (1994), així com el llibre editat per Jordi Falgàs (2013), hi inclouen l'arquitectura, amb l'exemple de l'edifici Athenea de Rafael Masó a Girona— o Murgades (2020a), que deixa clar que el Noucentisme «no és identificable de manera exclusiva amb un corrent literari o artístic determinat. No és tampoc una escola específica [...], sinó més aviat un corpus ideològic que [...] es projecta en especial sobre les del món de les lletres i de les arts» (p. 408).

A manca, per tant, d'un estil definit o definitori, el mateix autor proposa una definició de Noucentisme en un sentit ideològic, més que estètic, en els següents termes (Murgades, 2020a):

[El Noucentisme] postula els seus interessos en un pla ideal i, mitjançant la creació d'un complex sistema de signes lingüístics i iconogràfics, formula models i projectes que, a més d'explicar analògicament la realitat, contribueixin a establir les normes de comportament social tendents a possibilitar la viabilitat d'una acció reformista. (p. 392)

Aquesta definició permet no només entendre el desplegament de cultura institucional del període de la Mancomunitat, sinó també l'engendrament i evolució de la «cultura resistencialista» a mans dels quadres intel·lectuals professionalitzats en aquell moment (Ucelay da Cal, 1982) que, com ja hem comentat (Casassas, 2017) controlen els ressorts del poder polític de segon nivell, i un cop s'han deslligat i desenganyat de la reformulació dels interessos de la burgesia i el seu instrument polític, la Lliga Regionalista, intentaràn tornar a aplicar el programa original. En definitiva, es voldrà forçar un canvi en la direcció ideològica del catalanisme i tornar a formular models i projectes que, malgrat la repressió política, a més d'explicar analògicament la realitat, contribueixin a establir les normes de comportament social tendents a possibilitar la viabilitat d'una acció reformista, tal qual com ens ho defineix Josep Murgades.

I per això es necessitaven les estructures d'aquest «simulacre d'estat» que, en tant que operació ideològica burgesa de legitimació d'una classe social amb voluntat d'esdevenir hegemònica, s'havia posat en marxa; i sense aparell repressiu, se n'havien construït d'ideològics, «constituïts essencialment en la societat de l'època pel sistema educatiu (plans d'estudi i institucions docents), el polític-jurídic (partits i legislació), l'informatiu (premsa i món editorial) i el cultural (la literatura i les diferents arts)» (Murgades, 1976, p. 39). En la pugna pel lideratge catalanista, Acció Catalana havia de ser el mecanisme per a tornar a activar aquests instruments en el seu sentit original; però el

pas a la clandestinitat i la final supressió de la Mancomunitat varen forçar, lògicament, un canvi de prioritats: perduda la capacitat d'acció institucional i política, els esforços es deriven cap l'activitat informativa i cultural i artística.



Imatge 39. Programa de la primera sessió del cicle «Els poetes i els músics», dedicat a Tomàs Garcés (1926). CEDOC, fons programes de concert.

En el front cultural, la música tindrà, finalment, un lloc important en aquest segon procés. A més de Pahissa i Taltabull, en aquesta segona fase s'incorporaran a l'esfera musical intel·lectual i pública de manera destacada els Toldrà, Mompou, Gerhard, Badia, Selva, Vendrell, Gibert, Net o Samper. A part de la proliferació de l'associacionisme musical, societats de concerts i orquestres (Gay, 2018), ja hem explicat com el lied català és la gran troballa d'aquesta generació, amb aliança amb els poetes del moment, i Josep Carner al capdavant de tots ells; és lògic: si pel Noucentisme, la llengua és un dels fonaments de la catalanitat, i la seva concreció més reeixida i valorada és la poesia (Murgades, 2020a), la cançó de poeta té, recuperant l'expressió de Narcís Comadira (2006), un «paper fonamental» en la promoció, refinament i divulgació, a mode de símbol cultural, de la llengua poètica —a través, recordem, de col·leccions com *Les nostres cançons*, la proliferació de recitals i cicles com «Els poetes i els músics» que organitzaven els Amics de la Poesia.

Però aquest procés calia ser explicat, *dirigit*, *pautat*: el símbol té valor en tant que és reconegut com a tal. Sense institucions per fer-ho, el front informatiu esdevé, en aquesta fase, prioritari (Casassas, 2017):

El resistencialisme va ser eminentment cultural, amb una implicació central dels noucentistes. Així, Tomàs Roig i Llop feia dependre la proliferació de publicacions i altres iniciatives «de la pressió de la dictadura en tots els estadis del nostre esperit col·lectiu» (p. 259).

I aquí és quan finalment, podem parlar de Baltasar Samper com a personatge destacat d'aquest procés,

com a compositor de cançons o fins i tot investigador de l'Obra del Cançoner: però allò que sens dubte l'insereix dins l'aspecte central i referent de la cultura musical noucentista i del catalanisme d'avantguarda és la seva feina de cronista i crític musical al diari d'Acció Catalana, *La Publicitat*, a la *Revista de Catalunya* i alguns altres mitjans. Aquestes tribunes juguen un paper clau en la configuració i pervivència del llegat noucentista durant la Dictadura i en el període posterior de República —el «noucentisme de masses» (Ucelay da Cal 1982)—, com a difusors d'un «conjunt de normes internalitzades que conformin mentalitats, hàbits i actituds» que defensa Murgades (1976, p. 42), però també, i de manera molt important, d'uns criteris interpretatius de la cultura de la modernitat des del dirigisme intel·lectual, esdevengut en (intent) de dirigisme polític. Samper serà

el principal crític musical del principal mitjà de comunicació del grup noucentista dominant del segon període: una de les veus primordials del discurs estètic de l'avantguarda catalanista, un dels narradors més fins i amb una mirada més moderna de la vida musical catalana del seu moment

7. 1. La cultura musical del Noucentisme

Tot just en fundar-se, Acció Catalana, conscient de la necessitat de dotar-se d'un mitjà de comunicació propi, es fixa en el vell diari barceloní republicà *La Publicidad*, fundat el 1878, i a mitjan agost de 1922 és comprat per la nova organització. Lluís Nicolau d'Olwer és el primer director d'aquesta nova etapa, i a partir de dia 1 d'octubre d'aquell any el diari començarà a sortir íntegrament en català (Baras, 1984).

La Publicitat va ser «clarament, el millor diari en català» (Ucelay da Cal, 1982, p. 137) de la seva època, i probablement «un dels millors diaris del país en moltes dècades, amb una nòmina de col·laboradors excepcional, el bo i millor de la intel·lectualitat» (Figueres, 2018, p. 133).

El diari va esdevenir, en paraules d'un dels seus directors, Carles Capdevila, el portaveu «del catalanisme intel·lectual», d'un catalanisme liberal que volia representar «tots els anhels de la catalanitat»³²⁵, amb una atenció especial per «l'ensenyament i la ciència, les arts i les lletres, la modernitat, sigui la ràdio o el cinema, i, com a aspecte central, la cultura catalana» (Figueres, 2018, p. 133). En els seus 16 anys d'existència (1922–1938; en un format molt reduït encara sortirà del dia 1 al dia 22 de gener de 1939), al mitjà hi col·laboraran personatges importants del món cultural i catalanista: a més del seu primer director, Lluís Nicolau d'Olwer, hi trobam Pompeu Fabra, Josep M. de Sagarra, Josep Pla, Josep Carner, J. V. Foix, Feliu Elias (Apa), Eugeni Xammar, Andreu Nin, Avel·lí Artís Gener (Tísner), Domènec Guansé, Sebastià Gasch, Armand Obiols, Carles Riba, Francesc Trabal, Martí de Riquer, Rafael Tasis, els germans Ferran i Carles Soldevila o Pere Bosch Gimpera, per esmentar els més rellevants. Al diari, l'art en general, les lletres, el teatre o fins i tot el cinema —que tot just començava a ser un producte cultural de masses— hi tenien un espai destacat; lògicament, també la música. De vegades la crítica o crònica musical anava a càrrec de Pau Vila, Frederic Lliurat, Rossend Llates, Domènec Guansé, Francesc Trabal o Joan Gibert Camins. Però el crític principal va ser sempre Baltasar Samper.

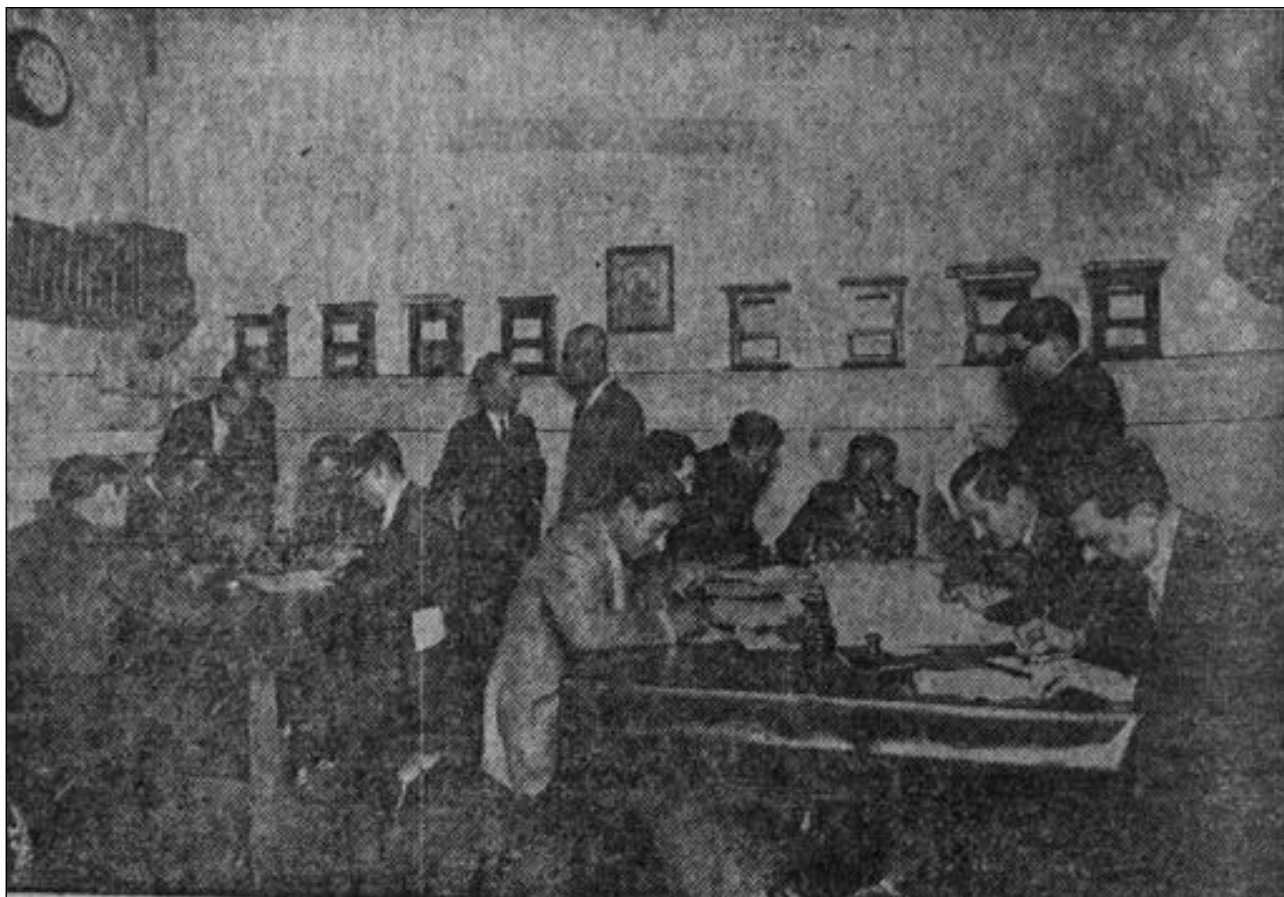
Samper va treballar a *La Publicidad* des del novembre de 1923 fins a l'estiu de 1938, i sabem que l'any 1929 cobrava 250 pessetes al mes com a redactor³²⁶. Sorprenentment, anys després afirmaria que recordava aquesta etapa «amb cert rubor» perquè, deia, «jo no he estat mai crític»³²⁷ —fins al punt que a Mèxic no va voler ser-ne perquè ho considerava una feina «molt ingrata» (Moll, 2003, p. 121); curiós que digués això qui havia estat, sens dubte, un dels crítics més reconeguts del Noucentisme. I tanmateix, als seus escrits es reconeix com a crític, i com a mínim els anys 1934 i 1935 —però no així el 1936— el trobam afiliat a l'Associació de Periodistes de Barcelona,

³²⁵ Capdevila, C. (1 octubre 1935). La creació i vida de LA PUBLICITAT. *La Publicidad*, p. 3.

³²⁶ Nòmines de la redacció de *La Publicidad* (14 juny 1929), fons personal d'Amadeu Hurtado. Per gentilesa de Joan Safont.

³²⁷ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo. top. Jva1251.

d'orientació declaradament catalanista, essent-ne el soci 147³²⁸ i 141³²⁹, respectivament, dels prop de 450 que tenia l'entitat.



Imatge 40. Fotografia de la redacció de *La Publicitat* apareguda al setmanari *La Rambla* per un reportatge sobre el diari (2 juny 1930). Podem reconèixer-hi Baltasar Samper, dret, alt i de cabells blancs, al centre.

A poc a poc, el músic havia anat fent-se un lloc dins el món cultural d'avantguarda i catalanista barceloní: aquell any, per exemple, s'havia fet soci de l'Ateneu Barcelonès³³⁰, i el maig de 1924 seria l'encarregat d'escriure les notes del programa de mà del festival dedicat a Maurice Ravel, amb la presència de l'il·lustre músic francès (Codina, 2020b)³³¹. Quan Samper va començar a la seva feina a *La Publicitat* encara no feia dos mesos del cop d'estat de Primo de Rivera: Lluís Nicolau d'Olwer continuava de director, però per poc temps, ja que a principis de 1924 partiria cap a l'exili a Suïssa, enfrontat com estava amb el president de la Mancomunitat, Josep Puig i Cadafalch —per la seva actitud condescendent amb el nou règim—, però sobretot amb el nou Ministre de la Governació, Severiano Martínez Anido, a qui havia atacat durament des del diari quan aquell era governador civil de Barcelona, entre 1920 i 1922, arribant-lo a tractar de «militar odiós» (Navarro García, 2017, p. 82).

³²⁸ Llista de socis de l'Associació de Periodistes de Barcelona, per ordre d'antiguitat (1934). *Annals del Periodisme Català*, 4. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/annalsperiodismecatala/article/view/265577>

³²⁹ Associació de Periodistes de Barcelona. Llista de socis per ordre d'antiguitat. (1935). *Annals del Periodisme Català*, 15. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/annalsperiodismecatala/article/view/265860>.

³³⁰ Segons consta al Llibre d'Actes de l'Ateneu Barcelonès, i gràcies a la gentilesa dels responsables de l'arxiu de l'entitat que faciliten aquesta informació.

³³¹ Vegeu p. 82–83.

És plausible de pensar que fos l'amic Nicolau d'Olwer qui proposàs a Samper de col·laborar al diari per substituir Ernest Martínez Ferrando en la feina de crític musical. Martínez Ferrando (1891–1965), que signava com a «E. M. F.», valencià, era historiador i arxiver de l'Arxiu de la Corona d'Aragó des de 1920, a més d'escriptor —un dels principals contistes de la literatura noucentista (Isarch, 2020), guanyador del premi Creixells de 1935—, i un aficionat a la música (també havia fet de crític al *Diario de Barcelona*), però probablement massa poc professional en aquest camp per a l'excel·lència cultural que pretenia tenir *La Publicitat* (Muñoz, 2004).

Gràcies a això, des de la centralitat intel·lectual del diari, Baltasar Samper passarà a formar part de l'univers periodísticomusical d'aquells anys a Barcelona. La normalització d'un ambient musical professional i molt dinàmic ja des de principis de segle, i un públic cada vegada més format i exigent havia facilitat la proliferació de nombroses publicacions especialitzades (Real, 2021):

En les dues dècades que ens ocupen la premsa catalana consolida el procés evolutiu que havia iniciat durant el segle XIX i viu una etapa de modernització catacteritzada per la professionalització, el cosmopolitisme, la renovació tècnica, la introducció de nous gèneres periodístics i el vincle amb nous mitjans de comunicació, fonamentalment la ràdio o el cinema. (p. 27)

Només en el cas de la música, cal comptar d'entrada la veterana *Revista Musical Catalana* (1904–1936), i d'altres aparacions de revistes de vida més breu com *La Música* (1934–1935), *Vibracions* (1929), *Fulles Musicals* (1919) o *Mundo Musical* (1925–1927); a més, tant la premsa cultural com la generalista també tenien àmplies seccions musicals, com ara *Mirador* (1929–1937), *D'ací d'allà* (1918–1936), *La Nova Revista* (1917–1929) o la *Revista de Catalunya* (1924–1939). Pel que fa als diaris, per exemple, *La Veu de Catalunya* comptava amb una «Pàgina Musical» sencera.

Samper col·laborarà en més d'una d'aquestes revistes, com la *Revista de Catalunya*, una altra de les importants publicacions noucentistes nascudes a l'entorn d'Acció Catalana, pensada com un mitjà «d'alta cultura feta des d'una perspectiva nacional catalana» (Capdevila, 2014, p. 4); o *Mundo Musical*, òrgan del Sindicat Musical de Catalunya³³². I fins i tot, seguint la seva passió per la modernitat, n'impulsarà una dedicada a la novella indústria gramofònica i les novetats discogràfiques dirigida per ell mateix: *Fonografia* (1931) —que tindrà una vida curta, de només dos o tres números³³³—, «la primera revista especialitzada en aquesta qüestió [...] en terres ibèries»³³⁴ i en castellà, amb col·laboradors com Joaquín Turina, Adolfo Salazar, Rafael Moragas o l'escriptor llibertari francès Henry Poulaille³³⁵.

³³² Al núm. 1 de *Mundo Musical* (maig 1925) Samper hi figura com un dels col·laboradors. Tanmateix, en cap dels 22 números que hem trobat (1925–1927) hi ha cap article signat per ell. Si és un dels pseudònims, que no és descartable, no hem pogut identificar-lo.

³³³ J. G. [Grau, J]. (5 octubre 1933). Literatura Gramofònica. *Mirador*, 244, 8.

³³⁴ Discos. «Fonografia» (2 abril 1931). *Mirador*, 113, 7.

³³⁵ Henri Poulaille (1896–1980), conegut com a «Henry Poulaille», va ser un escriptor francès defensor de la cultura i la literatura proletàries. Fill d'un fuster anarquista i orfe des dels 14 anys, va tenir una formació autodidacta. A partir de 1920 va fundar i participar en diverses publicacions de signe llibertari. Es va guanyar l'antipatia del Partit Comunista Francès per la seva oposició a una literatura proletària doctrinària, que ell defensava que havia de ser feta per i per a la gent i no des del dirigisme ideològic; també va denunciar públicament la persecussió estalinista contra l'escriptor Victor Serge, acusat de trotskista i contrarevolucionari. Pacifista convençut, es va pronunciar contra la guerra del Marroc (1925) i va ser un dels signants del manifest *Paix immédiate* que promogut per l'anarquista Louis Lecoq, publicat el 13 de setembre de 1939, 10 dies després que França declaràs la guerra al III Reich; per aquest fet, va ser empresonat un temps. Va continuar escrivint després de la guerra, sobre altres manifestacions de la cultura popular, com el cinema, els discs o la història de les cançons proletàries i populars, com les nades. No sabem, però, com Poulaille va arribar a col·laborar amb Samper, tot i que com ja hem vist —i encara comentarem més endavant—, al llarg de la seva vida són diversos els punts de trobada entre el músic mallorquí i el món llibertari i anarquista.

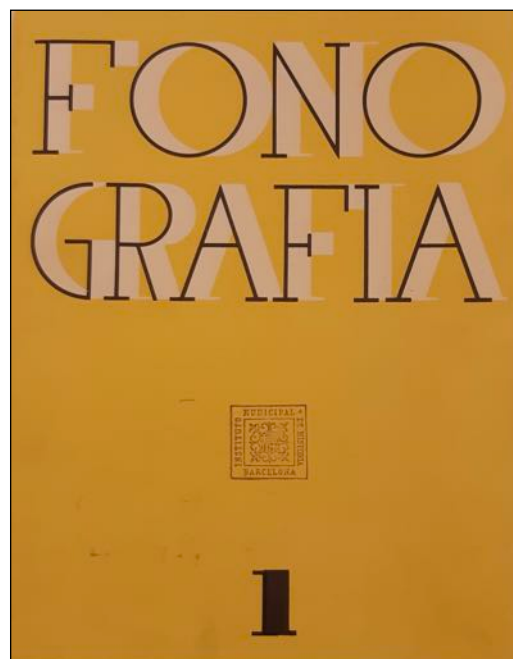
A punt de sortir

FONOGRAFIA

REVISTA MENSUAL DE CRÍTICA DE DISCOS
I INFORMACIÓ

SUMARI DEL PRIMER NÚMERO:
El valor social del fonògraf, per *Henry Poulaille*.
Música orquestral i de "càmera", per *Baltasar Samper*. — Opera i música vocal, cors i solistes,
per *Joan Grau*. — Opereta, sarsuela, cuplets i
ballables, per *Rafel Moragas*. — Jazz i films so-
nors, per *Adolfo Salazar*. — Música típica i
popular, per *Joaquín Turina*. — Dicció, per *Joan
Casas*. — Ràdio, per *Enric Calvet*. — Dibuixos
i fotografies

Serà una de les revistes més perfectes en el seu gènere
Preu: 0'50 ptes. Subscripció anual: 5 ptes.
Redacció i administració : Pelai, 62 - BARCELONA
NO DEIXEU DE COMPRAR-LA



Imatges 41 i 42. A l'esquerra, anunci del primer núm. de *Fonografia* a la revista *Mirador* (2 abril 1931). A la dreta, portada del núm. 1 de *Fonografia*. AHCB, sig. R 1931 4 VARIA XI.

La nòmina de crítics musicals catalans dels anys 1920 i 1930 és llarga i digna de ser tenguda en compte: a més de Samper, hi tenim els noms de Joan Llongueras (*La Veu de Catalunya*), Camil Oliveras (*La Humanitat*), Jaume Pahissa (*Las Noticias*), Maria Carratalà (*El Matí*, *La Nova Revista*, *Meridià*), Robert Gerhard (*Mirador*), Otto Mayer-Serra (*Mirador*, *Meridià*), Rossend Llates (*La Publicitat*), Joan Gibert (*La Publicitat*), Antoni Marquès (*Diario de Barcelona*), Rafael Moragas (*La Noche*), Xavier Montsalvatge (*El Matí*) o Frederic Lliurat (*Revista Musical Catalana*), entre d'altres. A Mallorca, Joan M. Thomàs representava l'esperit crític noucentista més avançat i feia de corresponsal de diverses revistes catalanes i espanyoles, fins que ell mateix fundà la revista *Philharmonia* (1929–1936), mentre que Estanislau Pallicer (*La Nostra Terra*) actuava de portaveu musical de l'Escola Mallorquina; i al País Valencià, Manuel Palau i Eduard Ranch (*La Correspondencia de Valencia*), Enric González Gomà (*Levante* i corresponsal de la *Revista Musical Catalana*) i sobretot Eduard López-Chávarri (*Las Provincias*), eren les veus de la modernitat estètica valenciana, sovint en sintonia amb les tendències que es discutien a Barcelona.

Tot plegat ens mostra un panorama d'opinions i discursos estètics extens i variat —i això malgrat que, com senyala Francesc Cortès (2009b), «las actitudes conservadoras del público chocaban con la actitud de una avanzadilla cultural ajena al discurso dominante» (p. 487)—, una arena pública de batalla i negociació dels límits de la modernitat: una xarxa de miralls calidoscòpica, on, condicionades per ideologia i interessos de classe, les veus i les tendències de la música catalana del moment s'embarcaven i sovint es contraposaven en debats ferotges sobre la cultura de la contemporaneïtat, com el que va mantenir Jaume Pahissa contra molts dels seus companys sobre la utilitat de l'orgue —que Aviñoa (1996, 2012) considera, potser de manera massa limitada, com una pugna entre sectors progressistes i conservadors—, o les opinions divergents sobre la música de Maurice Ravel, Ígor Stravinsky, Béla Bartók i la importància de l'anglès Scott en el món musical de l'època³³⁶. Igual que, com escriu Emilio Casares (1986c), «la problemática de la música española no sólo se resolvía en la partitura, sino también era una lucha diaria por cambiar la situación que se ganaba en el periódico» (p. 140), això també era així en el cas català.

³³⁶ Vegeu l'apartat «6.1.1. Cyril Scott».

En aquest context, Baltasar Samper és un cas quasi bé paradigmàtic d'intel·lectual noucentista professional o tècnic especialitzat de la música que exerceix, des de l'autoconsciència, un paper clar i plenament dirigista de filtratge i interpretació de la modernitat, tant en la recepció de les avantguardes com de la dels clàssics o la música popular; però també dicta i censura comportaments socials i de consum cultural, pràctiques artístiques i models estètics, i en definitiva, construeix i referma a través del discurs l'univers simbòlic de referencialitat i praxis artística del catalanisme de la seva generació.

7. 1. 1. [excurs] La crítica musical als Països Catalans, un buit per omplir

Teresa Cascudo i Germán Gan (2014), estableixen brillantment que la crítica musical «no es un cristal transparente a través del cual mirar o escuchar los acontecimientos musicales del pasado, sea del más o menos remoto o del inmediato», sinó que, com afegeixen:

Es una forma de discurso que, como tal, impone una construcción determinada del espacio social. El poder de la música también reside en la fortaleza de los lazos discursivos de los que forma parte. Los constituidos por la prensa escrita, que es el medio en el que se centran todos los artículos, determinan, como no podía dejar de ser, la naturaleza de la crítica musical, así como los procesos de producción de opinión y de recepción en los que participa. (p. II)

Coherentment, la musicologia espanyola ha prestat atenció, en els darrers anys, al paper de la crítica en la configuració de la música en la «Edad de Plata» espanyola (Nagore *et. al.*, 2009) —concepte que engloba tot el context cultural de la «Generación del 27» que ja hem exposat al començament —, partint d'entrada de la figura cabdal i àmpliament estudiada i coneguda, per bé que discutida, del crític del diari madrileny *El Sol* Adolfo Salazar (1890–1958), «legitimador de la idea de lo moderno en música durante estos años, idea que posteriormente fue perpetuada por la historiografía musical española» (Cascudo i Palacios, 2012, p. XIII).

Les pàgines escrites sobre Salazar són moltíssimes, però darrera aquests treballs n'han sortit d'altres que n'amplien el context, l'abast, i es fixen en discursos alternatius al seu, i que en conjunt, conformen un corpus musicològic analític específic de la crítica musical espanyola del primer terç o fins i tot la primera meitat del s. XX. Sense voler ser ni exhaustius ni excoents, en citarem quatre com a exemples: *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900–1950)* editat per Teresa Cascudo i María Palacios (2012); *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*, que vol ser una segona part de l'anterior, també editat per Teresa Cascudo juntament amb Germán Gan (2014); *Music and Exile in Francoist Spain*, d'Eva Moreda (2015a), i *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914–1936)*, de Francisco Parralejo (2019). A més, podem afegir-hi també seccions d'obres col·lectives, com «En torno a Adolfo Salazar y la crítica musical», dins *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. (Nagore *et. al.*, 2009, p. 174–409); tota la secció «Discursos», dins *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900–1970)* (Ramos, 2012, p. 25–172), o la de «Las dos orillas de la crítica española. Selección de textos», dins *Música española entre dos guerras, 1914–1945* (Suárez-Pajares, 2002, p. 257–308).

En canvi, la musicologia als Països Catalans, salvant algunes excepcions, no ha aprofundit encara en l'estudi de la crítica musical del segle XX, especialment del ric i estimulante període que ens ocupa —mirant d'entendre els seus «lazos discursivos» que comenten Cascudo i Gan—, ni compta amb categories epistemològiques i metodologies analítiques per analitzar els corpus de texts en el seu conjunt i context. Això no vol dir que no n'existixin treballs específics; tampoc sense ser exhaustius, en tenim alguns exemples d'èpoques més o menys recents: a part dels molts sobre Felip

Pedrell, hi ha estudis sobre el paper com a crític d'Antoni Noguera a Mallorca (Pons, 1996; Gallego, 2017), la tesi doctoral de Rafael Polanco *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912–1923* (2009), el llibre de Joan Gay, Laura Pallàs i Josep Pujol (ed.) *Xavier Montsalvatge. Una estètica des de la premsa* (2012), sobre el crític de *El Matí* i *Destino*; o fins i tot del mateix Baltasar Samper, el llibre *Música de jazz. Conferències de 1935* (2019), edició a cura d'Antoni Pizà i Francesc Vicens —que a més de jazz inclou la conferència sobre Ravel³³⁷—, i que no deixa de ser, tanmateix, una molt petita part dels escrits musicals del mallorquí. Però ni la crítica ni els crítics del Noucentisme són esmentats, sense anar més lluny, al corresponent vol. IV de la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (Aviñoa, 1998), una obra que encara ara és de referència, o a la *Història Crítica de la Música Catalana* (Bonastre i Cortès, 2009). De la mateixa manera, Josep Murgades (2020b) comenta, dins el seu estudi de l'assaig noucentista al volum VI de la nova *Història de la literatura catalana*, l'assagisme «criticoliterari» i l'assagisme «criticoartístic», però obvia completament l'assagisme «criticomusical», com el podríem anomenar, del qual no fa cap referència.

Com a paradigma de tot el que hem exposat, un exemple. Els dies 17, 18 i 19 d'octubre de l'any 2016 es va celebrar a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans, a Barcelona, el Congrés Internacional «Music Criticism 1900–1950», organitzat per la Societat Catalana de Musicologia (SCMUS) i el Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini. Les ponències es repartien entre «Music Criticism in Spain: Civil War and Early Francoism», «Music Criticism in Spain», «Music Criticism in Portugal» i «Music Criticism in France», però cap ni una sobre «Music Criticism» als Països Catalans³³⁸.

És simptomàtic i aclaridor que ni a un congrés de la SCMUS hi hagi un espai per a l'estudi de la crítica musical del país, especialment del moment noucentista, que és quan més va proliferar; això, en tot cas, només demostra la mancança que hi ha en aquest àmbit per part de la musicologia catalana, sobretot si ho comparam amb la profunditat i extensió que la musicologia espanyola ho ha fet del mateix tema en el mateix període cronològic.

Pensam que aquesta manca d'atenció a la crítica musical del Noucentisme ha ajudat en bona part a la invisibilització de la figura de Baltasar Samper, destacat en aquesta faceta des d'una de les tribunes de prestigi intel·lectual més importants del país com era *La Publicitat*, i de qui el mateix Salazar, segons Casares (1986c) va arribar a posar alguna crítica de «modelo de penetración, basada fundamentalmente en estar atento a los nuevos acontecimientos, a los estrenos, a la nueva música» (p. 140). És aquest, creim, un bon resum de la mirada fina i moderna del crític Samper sobre el moment musical del país en el que vivia, i que com quasi tots els altres aspectes que l'envolten, ha quedat reduïda a un pla quasi irrellevant als nostres dies.

7. 1. 2. *La Publicitat*: Samper, Gauvany i Girasol

Baltasar Samper es va estrenar a *La Publicitat* fent la crítica del primer concert del curs 1923/24 de l'Associació de Música «da Camera», celebrat al Palau de la Música Catalana el 23 d'octubre, on actuaven Elisabeth Schuman (soprano), Hermine Kittel (contralt), Georg Maikl (tenor), Josef Groenen (baríton), i els pianistes catalans Josep Sabater i Rafel Gálvez, amb un repertori de *lieder*

³³⁷ Vegeu l'apartat «4. 2. 2. El Casal de la Cultura».

³³⁸ Congrés Internacional «Music Criticism 1900–1950». <http://blogs.iec.cat/scmus/2016/01/21/congres-music-criticism-1900-1950/>

alemanys³³⁹. Era un article curt, de menys d'una columna, emmarcada dins la secció «La Música» —l'altra columna era el comentari dels propers concerts de l'Orfeó Gracienc i de l'orquestra de Associació Íntima de Concerts. Però en lloc de pel nom, l'article anava signat com a «X.»

«X.» és l'abreviatura d'un pseudònim, el qual no se'ns revela fins l'11 de març de 1924, quan apareix una peça a tres columnes en portada, no de crítica sinó de presentació, de la música d'Igor Stravinsky, i il·lustrada amb el primer dibuix que li va fer Picasso al compositor rus, a Roma, el 1917 —el conegut com «retrat del monocle» (Craft, 2013). Era en motiu de la qual seria la primera visita del músic a Barcelona, per dirigir l'Orquestra Pau Casals al cicle de Concerts Quaresmals del Liceu els dies 13, 16 i 19 d'aquell mes (Martorell, 1983). El sol fet d'aparèixer al cos central de la primera pàgina —ocupant el lloc on normalment hi havia el titular central del dia— dona la dimensió de fins a quin punt *La Publicitat* donava importància a un esdeveniment cultural com aquell, i la confiança depositada en el seu cronista musical. I potser per això, per primera vegada, l'article anava firmat amb el nom fals sencer de «Xavier Gauvany»³⁴⁰. Es tractava d'un article documentat i extens, una mescla de franc interès i obligació de la feina ben feta, amb la que el músic mallorquí era capaç de presentar-hi la trajectòria del compositor i esbossar-hi alguns elements característics de la seva evolució estilística:

La brillantor i la suggestió plàstica d'aquesta instrumentació i la vivesa de les imatges que la música de Stravinsky evoca, li han creat una falsa reputació que la fa aparèixer com purament descriptiva i pintoresca, com un art fred i enginyós, desentenent-se els que així el qualifiquen d'analitzar-lo des d'un punt de vista més purament musical. [...]

Cada una d'aquestes obres es desenrotlla lògicament i està construïda segons un pla que fins moltes vegades —en «Petrouchka», per exemple— s'ofereix clar a l'anàlisi i mostra que el compositor, en quant a la forma i a l'estructuració, fins s'ha servit de motllos clàssics, adaptant-los, naturalment, a les seves necessitats.

En la primera serie d'obres de Stravinsky fins a «Petrouchka», l'element popular o folklorístic és fàcilment identificable i fins la manera de servir-se'n, sembla recordar les característiques de l'escola nacional russa.

Però també d'aquesta tradició se'n deslliura ben aviat el compositor, i es pot dir que crea veritablement un nou estil nacional, servint-se de temes populars unes vegades i altres inspirant-se en ells per trobar-ne d'originals que tenen, però, tota la fesomia i caràcter d'aquells i que dins l'ambient folklorístic són inconfusibles. Noti's, en efecte, que els trets més accentuats dels temes stravinskyans són sempre el diatonisme i la vigorosa figuració rítmica, trets que, a més a més, esdevenen ben característics del seu estil.

Els nous problemes que l'aparició d'Stravinsky ha vingut a plantejar dins la vasta organització de l'art musical modern són de tal importància, que la influència d'aquest músic de geni s'ha fet sentir ja per tota Europa el stravinskyisme compta ja com una disciplina estètica perfectament definida.

Samper no s'expressava sobre si a ell personalment li agradava el camí emprès pel músic rus, però en valorava i n'aplaudia l'atreviment i la concepció radicalment moderna de la seva música:

En tot cas, sigui quin sigui el resultat d'aquesta temptativa, hauria de despertar la seva brillant realització, si mes no, un sentiment de noble orgull en tots els músics, car ella desment l'acusació que fins ara ha tarat la música d'endarreriment en relació a les altres arts.

³³⁹ X. [Samper, B.] (1 novembre 1923). Palau de la Música Catalana, Associació de Música «Da Camera». *La Publicitat*, p. 4

³⁴⁰ Gauvany, X. [Samper, B.] (11 març 1924). Igor Stravinsky. *La Publicitat*, p. 1.

EXIT DE LLIBRERIA

En l'obra publicada en esta edició...

IGOR STRAVINSKY



Retrat de Igor Stravinsky

La música de Igor Stravinsky...

ELS POEMES LIRICS DE LLIBRERIA

En l'obra publicada en esta edició...

ull de dietari

Una dieta per a...

La Política

El tema de la política...

CANÇÓ DE COMIAT

Cançó de comiat...

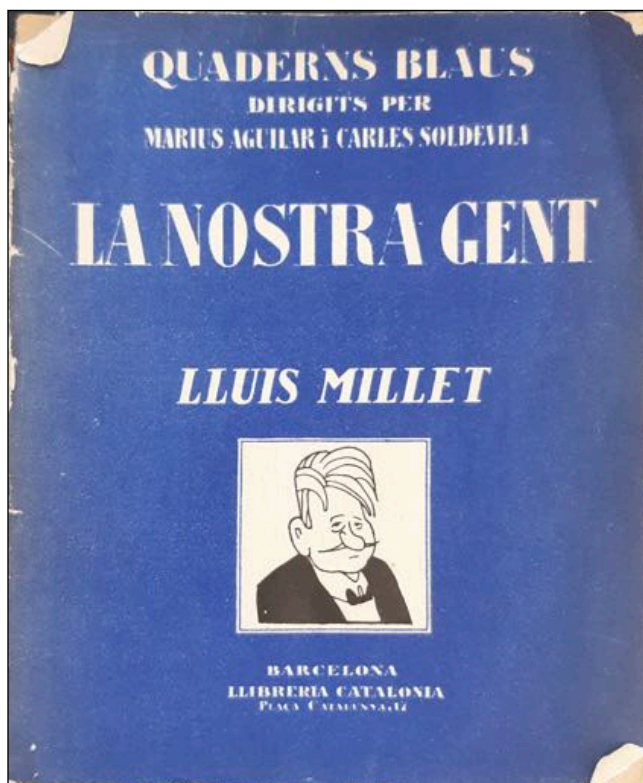
LA SITUACIÓ A BÚRGIA

La situació a Búrgia...

La signatura abreujada d'«X.», en canvi, la va mantenir com a firma fins ben bé el 1929, tot i que el 1928 ja començava també a signar amb el seu nom sencer o amb les inicials «B. S.». Però també a partir d'aquell any, i amb cada vegada més espai, Samper comença a tenir una secció titulada «Els músics i la música» on publica entrevistes, comentaris, etc., no tant de crítica de concerts i òperes com de reflexions o opinions de l'estat del panorama musical, així com entrevistes a compositors i intèrprets. En conjunt, es tractava d'una secció de divulgació musical i musicològica, on Samper es podia esplaïar amb més llibertat i creativitat literària i de coneixements; tot i que algunes —poques— d'aquestes columnes les signa amb el seu nom, amb la majoria ho fa amb el pseudònim de «Girasol». Sota aquesta signatura, la secció s'allargarà fins el 1931.

Samper va fer servir el pseudònim complet de «Xavier Gauvany» una altra vegada en l'ocasió del pelegrinatge de l'Orfeó Català a Roma el maig de 1925³⁴¹. Hem explicat que el viatge i les cròniques varen ser molt seguides pel públic català —el diari tenia aquells anys un tiratge del voltant dels 30.000 exemplars (Figueres, 2018; Suñé, 2015)—, sovint a la portada i ocupant quasi bé tot l'espai central de la plana; part dels articles, ho hem dit més amunt, foren publicats en forma de llibre de les cròniques del viatge. En aquestes cròniques intercalava la firma d'«X.» amb la del pseudònim complet. Gràcies al llibre, podem inferir que «X.», «Xavier Gauvany» i Baltasar Samper són la mateixa persona.

Un altre llibre relacionat amb el món de l'Orfeó Català va ser la biografia de Lluís Millet per a la col·lecció «Quaderns Blaus» (1926). Es tractava d'una sèrie de biografies breus d'intel·lectuals i artistes catalans editada per la Llibreria Catalònia, i dirigida per Màrius Aguilar i Carles Soldevila. Com explica Margarida Casacuberta (1997), la idea era «"crear una atmosfera d'intimitat a l'entorn dels nostres homes assenyalats", ja que "cap català de mitjana cultura hauria d'ignorar, no sols l'obra cabdal dels seus contemporanis, sinó aquell manat d'anècdotes que converteixen un nom en una persona viva"» (p. 582). Es tractava per tant d'acostar-se als personatges i a la seva obra des d'un punt de vista divulgatiu i a l'abast del públic general, a partir dels seus aspectes més personals i anecdòtics —sense haver d'esperar fins a la seva mort—, amb la idea subjacent de la «Catalunya endins» noucentista, de crear mosaic de referents per una gran cultura nacional i popular.



Imatge 44. Portada del «Quadern Blau» dedicat a Lluís Millet, de Baltasar Samper (arxiu particular).

El de Millet va ser el cinquè de la sèrie, després del de Santiago Rusiñol (Carles Capdevila), Antoni Rovira i Virgili (Carles Soldevila), Francesc Cambó (Rafael Marquina) i el Dr. Ramon Turró (Leandre Cervera). A *La Veu de Catalunya*, Frederic Lliurat el va celebrar de manera efusiva:

[...] Baltasar Samper ha dibuixat amb traça la noble figura del bon mestre. [...] Res no hi manca, amb tot, del que podem dir-ne essencial.

³⁴¹ Vegeu p. 89–90.

Baltasar Samper ha reeixit plenament, tornem-ho a dir, en dibuixar, en fixar la figura del bon mestre. I el seu treball serà llegit, sens dubte, amb interès. Es un model d'estudi breu, però just, destinat a la divulgació. És i serà sempre, a més, un dels bons, un dels millors «Quaderns»³⁴².

Malgrat tot, algunes crítiques sancionaren el seu estil literari:

Baltasar Samper no ha oblidat l'anècdota ni l'aspecte pintoresc de l'home. És, però, aquesta, la part més fluixa de la seva obreta. A Baltasar Samper li manca intenció i lleugeresa, la sal i el pebre d'aquestes publicacions populars. No ha donat tampoc gaires perspectives als ambients on es mouen les figures, i així, aquestes, no prenen gaire relleu. Tanmateix, ha sabut fer molt interessant la part més directament psicològica i transcendental. Podem citar, com a exemplars, aquelles pàgines dedicades als assaigs de l'Orfeó, denses de matis i enceses d'amor i veneració pel mestre³⁴³.

Un criteri òbviament diferent era el de la *Revista Musical Catalana*, publicació de l'Orfeó Català: «[...] no cal pas remarcar-vos amb quanta d'amor, entusiasme i fervor pel nostre Mestre i per l'Orfeó, està escrita aquella biografia, amb l'estil acurat i elegant característic del nostre excel·lent amic»³⁴⁴.

En tot cas, el llibre sens dubte contribuïa a reforçar l'estatus de Samper com a cronista i divulgador del moviment musical català d'aquells anys, i a convertir-lo en un dels actors de referència dels debats al voltant dels discursos musicals i polítics culturals de l'època; per exemple: un comentari seu sobre el mal comportament del públic en un concert de l'Associació de Música «da Camera»³⁴⁵ va suscitar que Tomàs Garcés publicàs a la portada de *La Publicitat* un article sobre el tema, on de passada, atacava el grup avantguardista de la revista *Els Amics de les Arts*³⁴⁶.

Un altre exemple, recollit per Albert Fontelles a la seva tesi doctoral sobre la Cobla de Barcelona (2020), el trobam al voltant dels Premis Sant Jordi del Foment de la Sardana, arran de l'estrena de la sardana simfònica *Empúries* d'Eduard Toldrà (1926). Samper va ser l'únic crític que es va mostrar insatisfet amb el resultat del format de l'obra (Fontelles, 2020):

Baltasar Samper, va exposar que l'intent era noble però a la vegada arriscat i va formular la següent pregunta: «serà rigorosament certa la hipòtesi que la sardana ha d'esperar la consagració màxima desitjada del fet d'ésser desplaçada del seu marc propi i tractada com a gran forma orquestral?» [...] Samper considerava que encara no s'havien utilitzat tots els recursos i les possibilitats que oferia la cobla [...] i [...] ho tenia clar: el nou camí consistia en utilitzar totes les possibilitats tímbriques dels instruments exclusivament dins del camp de la música per a cobla, sense desplaçar el gènere musical en altres ambients com el simfònic o el cambrístic (p. 260)³⁴⁷.

Això va motivar una resposta per part del Foment a l'editorial de la seva revista, *La Sardana*, on defensava l'opció de compondre sardanes *lliures* per a orquestra, i acusava Samper de tenir uns coneixements sardanístics «bastant superficials»³⁴⁸. Però Fontelles conclou que va ser precisament la crítica de Samper la que degué fer repensar les bases del concurs (2020):

³⁴² Lliurat, F. (1 gener 1927). Pàgina Musical de *La Veü*. Bibliografia. *La Veü de Catalunya*, p. 11.

³⁴³ Guansé, D. (desembre 1926). Les Lletres. *Revista de Catalunya*, 30(5), 654-664.

³⁴⁴ Boada, P. (novembre–desembre 1927). Memòria. *Revista Musical Catalana*, 227–228, 299–318.

³⁴⁵ Samper, B. (5 maig 1929). Associació de Música «da Camera». *La Publicitat*, p. 10.

³⁴⁶ Garcés, T. (9 maig 1929). Paradoxes. *La Publicitat*, p. 1.

³⁴⁷ La crítica sencera de Samper es pot llegir a X. [Samper, B.] (27 octubre 1926). La Música. *La Publicitat*, p. 4.

³⁴⁸ Sardanes lliures per a orquestra (desembre 1926). *La Sardana*, 24, 1

I així, el cartell de la segona edició dels Premis Sant Jordi, va obviar les sardanes lliures per orquestra, va incloure novament el gènere de les glosses —«derivatiu» de la sardana que, segons els promotors, permetia més llibertat d'inspiració— i, per primera vegada, va incorporar un guardó inèdit: «composició original per a cobla d'onze instruments en un o més temps de tema lliure». El Foment va considerar que pocs compositors havien concedit a la cobla la més ampla «bel·ligerància simfònica», tot dotant a l'agrupació de composicions lliures sense «limitacions de durada i de compàs» unes declaracions que recorden clarament les paraules que havia publicat Samper a *La Publicitat*. (p. 261)

La guanyadora d'aquesta nova categoria de tema lliure va ser *Impressions camperoles* de Joaquim Serra, una obra en cinc moviments que s'endinsava en «la plenitud d'autonomia i llibertat en termes d'escriptura musical, unes llibertats d'extensió formal i d'expansió sonora que no havien estat permeses en la forma sardana» (Fontelles, 2020, p. 261). Samper va assistir a l'estrena de les *Impressions* al Palau de la Música, el 30 d'abril de 1927; a diferència d'*Empúries*, aquesta vegada sí que va elogiar totalment la composició guanyadora: «És interessantíssima la partitura d'en Serra. El jove mestre acaba de donar-nos una obra pulcra de forma, admirable de sentit, i sobretot, rica de promences»³⁴⁹. Al cap d'uns anys, el gener de 1936, Samper acabaria estrenant *Hivern* amb la mateixa Cobla de Barcelona: seguint el sentit de Serra, es tractava d'una sardana que també defugia de la rigidesa formal tradicional sardanística i tractava la cobla amb la mateixa plenitud tímbrica que ell sabia aplicar a l'orquestra.

Així per tant, la qualitat de les opinions i cròniques de Baltasar Samper a *La Publicitat* el varen convertir en un referent dins el camp de la música del país. Com a compositor, en la dècada que de 1920–1930 tot just havia començat a fer-se un lloc al panorama català, sobretot de *lieder*, mentre que però havia abandonat la carrera de pianista solista; i per altra banda, va començar a treballar des dels inicis en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, pràcticament al mateix temps que al diari, de secretari de l'entitat i missioner. Foren els seus escrits, tant o més que la seva música —com a mínim en paral·lel—, el que el varen posar en un paper rellevant del món musical català i el feren mereixedor d'un alt concepte entre els seus companys de professió.

Va ser aquest el cas del compositor Manuel Blancafort:

En Samper frueix temps ha d'un prestigi molt merescut amb la seva labor crítica en un dels nostres rotatius; un prestigi degut a l'agudesesa dels seus judicis i al seny i prudència en la manera d'expressar-los.

És molt difícil per al crític trobar en cada cas la fórmula en què ha de condensar la seva opinió i mantenir-la amb tota honestat sense relliscar cap a la lloança excessiva que podria dictar-li una simpatia, ni caure en una severitat massa agra en front d'una obra poc reeixida. En definitiva, tant mal pot fer a un autor l'aplaudiment fora de to, com la dissecció massa cruel de les seves falles: del primer cas pot derivar-se'n una inflor nociva que debilita l'afany de major perfecció, i del segon, per un altre camí, s'arriba a resultats semblants: una rebentada, encara que fos merescuda, porta el perjudici de descoratjar el qui n'és víctima i deixar-lo sense esma de pendre nova embranzida o de refer el camí perdut. La millor crítica és la que aconsegueix indicar orientacions encertades i induir a seguir-les amb decisió. En la ressenya d'un concert, el cronista ha de donar una nota reflectint la impressió que les obres han produït en el públic, però no hi ha dubte, que és una labor de més categoria i més utilitat, comentar tècnicament les obres noves. Qualsevol autor a qui la vanitat no enganyi, pot treure profits positius de la lectura d'una anàlisi despassionat del seu treball³⁵⁰.

Tot dos músics s'havien conegut, precisament, arran d'uns articles de «Girasol» publicats el desembre de 1928 que varen cridar l'atenció de Blancafort. Es tractava de dos texts dos sobre

³⁴⁹ X. [Samper, B.] (4 maig 1927). La Música. *La Publicitat*, p. 4.

³⁵⁰ Blancafort, M. (13 juliol 1930). Baltasar Samper, músic de Mallorca. *El Matí*, p. 8.

Aleksandr Borodín³⁵¹ i la seva relació, musical i de profunda amistat, amb Nikolai Rimski-Kórsakov, a compte de la reposició d'*El Príncep Ígor* i l'estrena de *Sadkó* al Liceu³⁵². Samper hi explicava la vida desordenada i caòtica de Borodín, que a més era metge i un químic brillant, i per a qui per això mateix la música no deixava de ser una mena de distracció a la qual es dedicava de manera intermitent, i molt menys del que el seu amic, desesperat, desitjava i insistia. I de com Rimski-Kórsakov, a la mort de l'amic, va intentar d'acabar moltes de les seves obres, condensades en esborranys i fragments incomplets, actitud que Samper defensava contra les crítiques³⁵³:

Hom ha blasmat sovint les intervencions de Rimski-Korsakov en les composicions dels seus companys de grup. Creiem que es una injustícia evident no reconèixer la seva generositat i noblesa, a les quals també Mussorgski deu quelcom. Potser un altre dia tindrem avinentesa de parlar-ne.

Cal dir que Samper tenia en general un bon concepte de Rimski-Kórsakov, sobretot com a orquestrador, a qui arriba descriure com «aquell màgic rus al qual tan belles troballes devem en aquest aspecte» (Samper, 2019, p. 103). En l'estrena d'*Ivan el Terrible* —òpera que no obstant no el va satifer del tot—, n'escrigué el següent:

A la partitura, amb tot, hi ha molts d'episodis excel·lents. Es una música treballada i substanciosa. El talent de simfonista de Rimsky, el més preparat dels artistes del grup famós [el Grup dels Cinc], s'hi vessa generosament; i l'orquestració és d'un colorit i una elegància inigualables³⁵⁴.

Tornant a Manuel Blancafort, el compositor de la Garriga es degué sentir interessat per l'erudició de l'autor d'aquells articles amagat darrere un pseudònim; Blancafort tenia en aquella època cert interès en la música de Borodín i Rimski-Korsakov, també pel que fa a l'orquestració —havia començat a fer proves copiant i analitzant el poema simfònic *Les estepes de l'Àsia Central* de Borodín (Aviñoa, 1997); així que va escriure una carta a «Girasol» i la va fer arribar a la redacció de *La Publicitat*. Samper li va contestar així:

Distingit senyor: vaig rebre puntualment la lletra que m'adreçàreu a la Redacció de «La Publicitat». Us agraeixo molt els mots gentils que hi he trobat.

Blancafort devia estar interessat en les fonts sobre la vida de Borodín. I Samper, que era un intel·lectual format no només a partir dels seus coneixements musicals, sinó també, com veurem amb més exemples, de les seves lectures musicològiques, molt probablement havia tret la majoria de dades de les memòries de Rimski-Kórsakov:

En els articles a què us referiu hi ha dades extretes de llibres diversos. El que penso que us pot interessar més és «Ma vie musicale» de Rimsky-Korsakov, editat per la casa Pierre Lafitte & Cia, de París, -90, Av. Champs Elisées.

³⁵¹ Girasol [Samper, B.] (18 i 21 desembre 1928). A. P. Borodín i la composició del «Príncep Ígor» (I-II). *La Publicitat*, p. 6. i 6.

³⁵² També va publicar la crítica d'aquesta òpera, on comentava tant la posada en escena de la companyia russa —a la qual «mancà l'equilibri»— com de la partitura de Rimski-Korsakov, músic «de gran talent», però que a Sadkó, una òpera primerenca, a part d'alguns quadres brillants, havia escrit una música que «sovint voreja la banalitat». Samper, B. (6 desembre 1928). «Sadko», òpera-llegenda de Rimsky-Korsakov. *La Publicitat*, p. 5.

³⁵³ Crítiques com per exemple aquesta de Robert Gerhard: «El *Boris* que avui coneixem és el *Boris* falsificat per Rimski-Korsakov. L'expressió és dura, però no excessiva. Robert Godet, a la *Revue Musicale*, i Egon Wellesz, a la *Musik* —els primers que varen tenir ocasió de veure la partitura original de Mussorgski—, ens han fet veure amb exemples, que són una acusació aclaparadora, l'audàcia desconcertant, la total mancança d'escrúpol amb què Rimski va procedir a la "correcció" del Boris autèntic». Gerhard, R. (29 gener 1931). L'Òpera Russa de París. *Mirador*, 104, 5.

³⁵⁴ X. [Samper, B.] (15 desembre 1927). «Pscovitana» (Ivan el Terrible). *La Publicitat*, p. 6.

Si no el trobéssiu fàcilment, el tinc a la vostra disposició perquè pugueu llegir-lo. [...] ³⁵⁵

Acabava la lletra desvetllant el secret, amb la firma de Samper i entre parèntesi, «Girasol».

Aquesta carta va ser l'inici d'una bona amistat entre els dos músics que va durar fins a la partida a l'exili de Samper. De fet, la correspondència conservada entre tots dos és de les sèries més llargues que hem trobat, onze cartes en total, de 1928 a 1935. D'aquesta amistat en va fructificar, per exemple, l'edició de les *Dances mallorquines* en un rotlle de pianola de la fàbrica de la família Blancafort, la casa Victoria, coneguda popularment com «La Solfa» (Corbera, 2019) ³⁵⁶.



Imatge 45. Etiqueta del rotlle de pianola «Victoria» de les *Dances mallorquines* de Samper. ACA.

Gràcies a l'entrevista d'Emilio Casares amb Manuel Blancafort per a l'edició del catàleg *La música en la Generación del 27* sabem alguns detalls més de l'amistat entre tots dos compositors, i l'admiració i el respecte del de la Garriga pel músic mallorquí. De tots els companys que acabarien formant el grup de Compositors Independents de Catalunya, Blancafort (1986b) explica que Samper «era el más técnico» (p. 113). Dels mateixos, parla molt bé de Mompou, no tant de Toldrà —«una música demasiado reiterativa» (p. 114)—, i encara menys de Gerhard —«no simpatizábamos demasiado con él» (p. 114)—; les paraules que dedica a Baltasar Samper deixen clar fins a quin punt Blancafort el tenia en gran estima i encara una més gran consideració, referencial:

A Samper lo valoraba mucho y lo consideraba un modelo para mí. Me preocupó su amistad. Durante la guerra nos veíamos mucho en una casa apartada que nos dejaron. Allí nos veíamos con el escritor Fabra. (p. 115)

Podem concloure que Manuel Blancafort apreciava moltíssim a Baltasar Samper, com a compositor i com a crític, però sobretot com a amic. Ara sabem que li va dedicar i enviar un dels seus «Nocturns», probablement el núm. 1 (1930) —que havia «començat el 1925», diu a la carta ³⁵⁷—, i esperant també rebre la seva opinió i consell que tant valorava.

La resposta de Samper és, a part d'un sincer agraïment, una declaració estètica:

En primer lloc, estic content de veure que la febre dels afers no us fa desertar del tot la música. Ja us he dit altres vegades que la vostra vocació és massa forta perquè prosperin els pessimismes que en diverses ocasions heu manifestat. Vós en fareu sempre, de música, i és bo, per a vós mateix i per a tots, que així sigui. També la vostra gentilesa de dedicar-me aquesta obra m'ha fet molt goig i molta il·lusió. Llàstima només que jo, com a pianista estigui ja jubilat i no tingui ocasions de donar-la a conèixer, però potser encara l'assaboriré millor en la intimitat. És, com totes les vostres obres, una cosa molt selecta, i la «franquesa» lírica, diguem-ho així, que hi ha, ja podeu suposar que no em desplaça gens.

³⁵⁵ Samper, B. (28 desembre 1928). [Carta a Manuel Blancafort]. BC, fons Manuel Blancafort, top. M 4896/1.

³⁵⁶ Cf. Corbera (2019), pels detalls de la troballa d'aquest rotlle i la seva digitalització.

³⁵⁷ Blancafort, M. (5 octubre 1931). [Carta a Baltasar Samper]. BC, fons Manuel Blancafort, top. M 4896/1.

Ben interessant d'harmonia, també, i en quant a escriptura pianística, esteu tranquil. Tot ve molt bé i és al seu lloc. Molt picant, l'acabament, la lògica del qual em sembla que s'endevina prou bé³⁵⁸.

En definitiva, la relació de Baltasar Samper amb Manuel Blancafort va néixer i créixer a partir del prestigi de la mirada crítica del mallorquí, de cronista de les vanguardies musicals, analista dels nous llenguatges i erudit amb els vells, elements que en conjunt expliquen la referencialitat —i en certa manera, fama— que va assolir, des de les pàgines de *La Publicitat*, dins els cercles culturals i musicals del país.

7. 1. 3. Les fonts del pensament modern

En començar la feina a *La Publicitat* Samper inaugura la seva etapa, diguem-ne literària, més llarga i prolífica. No era un fet excepcional que els compositors exercissin de crítics: com recorda Emilio Casares (1986c), «los músicos de la Generación del 27, tanto catalanes como madrileños ejercieron la crítica sistemática o eventualmente» (p. 140). Però el cas de Samper sí que és excepcional, o com a mínim destacable, per la quantitat ingent de texts formals —deixam aquí de banda la correspondència—, entre crítiques i cròniques, diaris de camp, conferències, articles, pròlegs, i el llibre de Lluís Millet.

Però la de «La Publi» no va ser la seva primera experiència de crític musical. Com hem resseguit des del començament, les inquietuds artístiques i literàries del músic mallorquí havien començat de ben jove ja dins els ambients modernistes de Palma³⁵⁹. Així, hem pogut localitzar una crítica primerenca de Baltasar Samper publicada *La Almudaina*, en castellà, sobre l'estrena de l'òpera *Pélleas et Mélisande* de Claude Debussy a Barcelona, al Teatre Tívoli l'octubre de 1919³⁶⁰. L'expectació que va aixecar l'estrena de l'òpera va ser fins i tot superior a la dels Ballets Russos el 1917: l'obra va ser immensament saludada per crítics noucentistes, com Frederic Lliurat³⁶¹ i Joan Llongueras, que la veien com l'exemple definitiu que era possible fer una música escènica que finalment s'escapàs dels cànons wagnerians —sense però renegar de la significació del mestre alemany: «Debussy evidentment és un cas, i el seu *Pélleas* és, dins el procés del drama líric i sobre tot després de Wagner, com un nou horitzó acabat de descobrir, ple de fines i vagues lluïssors»³⁶². Aquesta opinió contrasta, per exemple, amb la no tan positiva d'un crític de cultura modernista com Manuel Urgellès a *La Veu de Catalunya*: «D'això en prové una línia ondulatòria, que en molt pocs casos es modifica, esdevenint una impressió feble de color. I aquest és el seu punt flac, perquè el públic hi trobi tota la sensació, que no s'avé a aquella mena de grisor»³⁶³.

Baltasar Samper era, en aquells moments, poc més que «una nova personalitat musical»³⁶⁴ que havia començat a destacar per alguns concerts que havia fet. Precisament només uns mesos abans, havia estat l'encarregat, recordem, de fer la primera interpretació, en aquest cas parcial, de la suite

³⁵⁸ Samper, B. (17 octubre 1931). [Carta a Manuel Blancafort]. BC, fons Manuel Blancafort, top. M 4896/1.

³⁵⁹ Vegeu cap. 5. «L'assumpció de la modernitat».

³⁶⁰ Samper, B. (1 novembre de 1919). De Música. *La Almudaina*, p. 1.

³⁶¹ Lliurat, F. (5 octubre 1919). Pàgina musical de La Veu. Claudi Debussy. *La Veu de Catalunya*, p. 5.

³⁶² Llongueras, J. (agost–desembre 1919). *Pélleas et Mélisande* de Debussy, a Barcelona. *Revista Musical Catalana*, 188–192, 207.

³⁶³ Urgellès, M. (13 octubre 1919). Teatre del Tívoli, «*Pélleas et Mélisande*». *La Veu de Catalunya*, p. 10.

³⁶⁴ Vegeu p. 120.

per a piano de Debussy *Children's corner*³⁶⁵ a Barcelona; l'admiració que sentia pel compositor francès, que tot just havia mort l'any anterior, era, en aquells moments, total —admiració que després quedaria eclipsada per la que sentiria per Ravel. Així doncs, en el seu escrit, Samper ja demostra estar en sintonia amb els que més endavant seran els seus col·legues, en el rebuig al wagnerisme —que no vol dir a la figura de Wagner (Rabaseda, 2006)— i el seguidisme dels moderns models francesos, obertament antiwagnerians —i de retruc antigermànics:

Un ilustre escritor francés, Romain Rolland, ha dicho que la victoria de «Pélleas et Mélisande» representa una reacción legítima, natural, fatal —y hasta vital— del genio francés contra el arte extranjero, sobre todo contra el arte wagneriano y esta afirmación tan justa, es suficiente para determinar desde luego nuestro punto de vista y dirigirnos en las observaciones que el examen de la obra nos sugiera.

En aquest article —que sembla que va ser una col·laboració ocasional— Samper ens fa coneixedors que no només ja estava pendent de les innovacions compositives franceses sinó també en sintonia amb els discursos estètics vinculats als sectors més d'esquerres de la intel·lectualitat gal·la (Piquer, 2012b): «Sobradamente conocida es la personalidad de Claudio Debussy. Representante en Francia de la *revolución*, frente al conservadurismo evolucionista de Vicente d'Indy», deixaria escrit a *La Almudaina*, una idea que sembla inspirada en el «classicisme revolucionari» de Jacques Rivière o el «classicisme d'esquerres» de Romain Rolland i la *Nouvelle Revue Française* d'André Gide i Jacques Rivière (Piquer, 2010 i 2012b), que es contraposava amb la concepció dretana classicista de l'*Schola Chantorum* de Vicent d'Indy i l'*Action Française* de Charles Maurras —que tan directament va influir en Eugeni d'Ors en la gènesi del Noucentisme. Sense haver acabat d'entrar encara del tot dins els cercles noucentistes, Samper s'alinea ja de bon començament amb els corrents més progressistes i universalistes dins els debats ideològics sobre allò clàssic que tenien lloc a França en els moments tot just posteriors a la I Guerra Mundial (Piquer, 2010 i 2013), i més d'acord amb la idea de classicisme heretada del modernisme heterodox de Gabriel Alomar que no amb la d'Ors o sobretot la de Miquel Ferrà³⁶⁶.

Rolland, a qui justament Samper menciona, era un dels intel·lectuals més destacats del canvi de segle francès, novel·lista (Premi Nobel de Literatura el 1916) i professor d'Història de la Música a la Sorbona; juntament amb Jules Combarieu i Louis Laloy, va començar a editar, el 1901, una primera *Revue Musicale* que eventualment acabaria esdevenint la *Revue Musicale SIM* de la Societat Internacional de Música, secció de París (1912), i que es deixà de publicar el 1914 amb l'esclat de la I Guerra Mundial. El seu deixeble a la Sorbona, Henry Prunières, fundà, el 1920, una nova *Revue Musicale*, vinculada a la *Nouvelle Revue Française*, però que volia reprendre el fil de l'extingida publicació (Duchesneau, 2015).

La referencialitat de *La Revue Musicale*

Aquesta segona *Revue Musicale* (1920–1940) va ser la publicació sobre música més important del període d'entreguerres a França. La revista va arribar a jugar un paper molt important en la formulació dels discursos de la contemporaneïtat francesa del moment (Duchesneau, 2009):

The energy generated by *La revue musicale's* various spheres of activity undoubtedly contributed to the renewal of musical thought in France. The journal thus assumed a functional role—in Hans Robert Jauss's definition—in the same way that realities of music practice itself would later take part in the evolution of musical thought among musicians and audiences alike. The *Revue* both guided and

³⁶⁵ Vegeu p. 120.

³⁶⁶ Vegeu el subapartat «Els límits de l'Escola Mallorquina», p. 130–134.

modified its readership's vision of the discipline—something that had been shaped previously by its surrounding environment and context. Assimilation of the *Revue's* content also engendered a change in social behavior with respect to musical activities (i.e., concerts, publications, and recordings) through the development of new aesthetic criteria and exposure to new listening habits. (p. 749)

Des de bon començament, la *Revue* va cridar l'atenció de músics, crítics i intel·lectuals catalans; la *Revista Musical Catalana* la prendria com a model (Codina, 2020b), mentre que els noucentistes la seguien amb molt d'interès, com deia aquesta breu nota de *La Revista* (publicació fundada i dirigida per Josep M. López-Picó), a la secció «Cal esmentar»: «—L'interès cada dia creixent de *La Revue Musicale*»³⁶⁷. Les tres conferències d'Henry Prunières a Barcelona, l'abril de 1923, a l'Institut Francès i a l'Associació d'Amics de la Música, varen tenir un gran seguiment per part de la premsa, tant la musical com la generalista catalanista, com *La Veu de Catalunya* i *La Publicitat*:

És entre nosaltres aquest distingit musicòleg parisenc.

Henry Prunières és fundador de "La Revue Musicale", aquesta publicació que jutjem [sic.] la revista musical ideal ja que en ella l'esperit i la competència apareixen agermanades com mai haguéssim somniat [sic.]. En les pàgines de la "Revue Musicale" s'arreglen totes les vibracions de la moderna sensibilitat; elles són les més zeloses orientadores del món dispers d'artistes i amants de la música, sense apartar-se mai d'un eminent sentit aristocràtic de l'art³⁶⁸.

I és que els crítics de la *Revue* varen establir les bases per a la recepció tant de la música moderna i d'autors com Stravinsky, Milhaud, Satie, Roussel, Ravel o Hindemith, així com de la música antiga anterior al Romanticisme. Michel Duchesneau i Ruth Piquer coincideixen en senyalar com el corpus críticoliterari de la publicació francesa «may be considered a key element in the development of the "neoclassical" music that was so important in France at the time» (Duchesneau, 2009, p. 744). Piquer (2012b,) desgrana com la línia de la *Revue*, associada a la intel·lectualitat d'esquerres francesa, va fer evolucionar el classicisme o neoclassicisme cap a «los conceptos estéticos de simplicidad, universalidad, e inteligencia autónoma y crítica, intentando desligar ese clasicismo del propugnado por la derecha» (p. 99), i afegeix:

En 1923, «neoclasicismo» era «nuevo clasicismo», pero también «clasicismo», «objetivismo» y «objetividad»; se hablaba también de «realismo» y de «estilo depurado». Los términos procedían del programa estético de la *Nouvelle Revue Française*: objetividad, construcción, música pura, simplicidad, impersonalidad, contrapunto y precisión (Piquer, 2012b, p. 101).

Un dels artífexs d'aquest procés semàntic va ser, sens dubte, Boris de Schloezer³⁶⁹, un dels crítics principals de la revista, i que fou el primer en fer servir el terme «neoclassicisme» per, en aquest context, referir-se a la música d'Ígor Stravinsky, en un article publicat a principis de 1923 a les pàgines primer de la *Revue Contemporaine* i a les de la *Revue Musicale* després (Piquer, 2012b). En dos articles més aquell mateix any, canviaria el terme per «objectivisme» i encara per «classicisme» (de Schloezer, 1923):

L'évolution de Stravinsky, à partir de *Pétrouchka*, consiste, me semble-t-il, en la recherche d'un nouvel art musical —dynamique et objectif. Stravinsky s'oppose, tant au subjectivisme dynamique du

³⁶⁷ Cal esmentar (1–16 febrer 1921). *La Revista. Quaderns de publicació quinzenal*, 129–130, 18.

³⁶⁸ Martínez Ferrando, E. (7 abril 1923). La Música. Henry Prunières. *La Publicitat*, p. 6.

³⁶⁹ Boris de Schloezer (nascut com a Boris Fyodorovich Schloezer) era fill d'un aristòcrata alemany funcionari de l'Imperi Rus. Després de la Revolució d'Octubre es va exiliar a França, on va traduir diversos autors russos (Gogol, Dostoievski, Txékhov o Tolstoi, entre d'altres). A més de l'interès per Stravinsky, Boris de Schloezer va escriure sobre altres compositors, com el seu cunyat Alexander Skriabin, casat amb la seva germana Tatiana, i va ser un dels crítics més importants del període d'entreguerres a França.

romantisme, qu'au subjectivisme cont emplatif et passif de l'impressionisme. Depuis Beethoven, confession, expression et impression, l'art musical est toujours en fonction du moi, tout en élargissant les limites de ce moi presque à l'infini. Stravinsky y réagit; il veut retrouver le secret de l'art classique, de cet art qui introduit le mouvement dans les choses mêmes, qui saisit les choses directement et les recrée telles qu'elles sont, agissantes par elles-mêmes. Aujourd'hui que cet art dynamique et objectif existe, il peut nous sembler que le problème n'était pas si difficile à résoudre; mais à l'époque où Stravinsky composait *Pétrouchka* et le *Sacre*, tout dynamisme retombait aussitôt dans l'ornière de l'expressionnisme, autrement dit: dans un art subjectif et émotif. Le naturisme impressionniste donnait l'illusion d'atteindre directement une réalité objective, mais il n'obtenait cette illusion qu'en sacrifiant le mouvement: on était délivré des confessions sentimentales ou idéologiques du romantisme, mais on créait un univers fantomatique, sans consistance, stagnant, privé de vie réelle, malgré ses chatolements orchestraux et son apparente mobilité harmonique. Pour atteindre son but, Stravinsky fut obligé de s'évader de son époque, de son milieu et d'évoquer un monde tout différent du nôtre, un monde primitif par rapport au nôtre. Il fallut retourner à la nature et oublier l'homme, ou le réduire à n'être plus qu'un élément de cette nature primitive, au même titre qu'une plante, qu'un rocher. Les rudesses du *Sacre*, son dédain de tout ce qui peut plaire ou charmer, son âpreté – tout cela est nécessaire: il s'agit de tuer le sentiment, l'émotion subjective et de faire surgir directement les choses. Il y a exagération peut-être, et, plus tard, Stravinsky sait être, quand il le faut, humain, et même, tendre et lyrique; mais ce n'est déjà plus le lyrisme subjectif, l'épanchement romantique de l'époque précédente. La formidable épreuve du *Sacre* fut définitive. (p. 122)

De Schloezer defensava, en la línia dels altres comentaristes, una música autònoma, emancipada de les emocions i subjecta només a les limitacions formals: això és, explícitament anti-romàntica, però també allunyada de l'impressionisme finisecular francès anterior a la Gran Guerra; l'ús específic del terme «classicisme» per parlar d'Stravinsky, per un altre costat —i és el primer que ho fa—, remetia a la vella cultura europea, i retenia el compositor dins la tradició occidental, en un moment que era disputat per l'eurasianisme rus (Levitz, 2012)³⁷⁰.

Amb això, si el concepte de classicisme era un mot en disputa a tot Europa (ja hem vist que fins i tot en el cas català), els escrits de Schloezer —que no obstant això poc temps després va renegar del terme que ell havia popularitzat (Messing, 1988; Piquer, 2012b)— varen ajudar definitivament a donar-li el sentit necessari per facilitar la integració, per una banda, de l'obra d'Stravinsky, en tant que expatriat de la Rússia bolxevic, a França i a la resta d'Europa occidental (Moricz, 2020):

Schloezer's classicism created a utopian space that reflected the psychological needs of emigrant artists. Emotional detachment is a natural reaction to trauma, and trauma victims are usually not eager to engage in the highly emotional, chaotic world of what Schloezer described as Romanticism. [...] Cold and unemotional, perfect and ordered, neoclassicism allowed a space unavaible in real life (p. 135-136).

Però per l'altra, la narrativa intel·lectual de Schloezer, construint Stravinsky com un *continuador* d'una tradició *tan* europea com el classicisme, va ser fonamental per a l'acceptació de la música del compositor rus per al públic francès general de l'època (Messing, 1991):

³⁷⁰ L'Eurasianisme va ser un moviment, principalment estès entre la diàspora post-revolucionària russa, que propugnava que Rússia (o l'Imperi Rus o l'URSS) era una entitat políticocultural per ella mateixa, amb un fort component asiàtic, i per tant no europea. Defensava la unió cultural i ètnica de tots els pobles de l'URSS, eslaus i no eslaus. Per altra banda, els eurasiànistes no condemnaven la Revolució Bolxevic, que consideraven «necessària» per a reafirmar el component autoritari tradicional de Rússia així com la seva modernització, tot i que es mostraven contraris a la creixent burocratització i totalitarització de la societat de l'estat soviètic. Els seus centres principals eren a Praga i, sobretot, a París, liderats per Piotr Nikolaevich Savitsky, Piotr Suvchinsky i Nikolai S. Trubetskoi. Tant de Schloezer com Stravinsky mantenien relació, d'amistat o dialèctica, amb els eurasiànistes, especialment amb Suvchinsky i Trubetskoi (Levitz, 2012). Cf. Shlapentokh, D. V. (1997). Eurasianism: Past and Present. *Communist and Post-Communist Studies*, 30 (2), p.129–151. [https://doi.org/10.1016/S0967-067X\(97\)00002-0](https://doi.org/10.1016/S0967-067X(97)00002-0). En un article publicat a *The New York Times* i en català a l'*Ara*, la historiadora i eslavista Jane Burbank apunta que la renovada influència de l'eurasianisme entre els dirigents russos actuals és una de les causes que haurien motivat la invasió militar d'Ucraïna per part de Rússia. Cf. Burbank, J. (27 març 2022). La gran teoria que ha portat Putin a la guerra. *Ara*. Recuperat de https://www.ara.cat/opinio/gran-teoria-portat-putin-guerra_129_4317624.html

The word neoclassicism indeed furnished a wary public with an easy access for coming to terms with the composer's music of the 1920s and 1930s. It likewise supplied a symbol which represented for Stravinsky's supporters a cultural value system whose vocabulary elucidated for them the central direction of post-war composition (492-494).

Una de les principals estudioses de la crítica musical d'abans de la guerra civil a Espanya, Ruth Piquer (2013), remarca que la «teoría estética de Boris de Schloezer, expuesta en las principales publicaciones francesas, especialmente en la *Revue Musicale*, fue referencia fundamental en España» (p. 144). A Catalunya, un dels seus lectors era Baltasar Samper. En el llarg article dedicat a l'estada d'Igor Stravinsky a Barcelona el març de 1924, a la portada de *La Publicitat*, el crític mallorquí parafrasejava, sense anomenar-lo, el seu homòleg franco-rús:

La fórmula, diguem-ho així, universalment adoptada en tota aquesta època es pot resumir en el concepte que fins ara ha dominat de la música com a mitjà d'expressió subjectiva. Les obres de Stravinsky creen un nou art «dinàmic i objectiu», com ha dit lúcidament un dels seus millors comentaristes. Per això, afegeix, «es veié Stravinsky obligat a evadir-se de la seva època, del seu medi i a evocar un món tot diferent del nostre, un món primitiu en relació al nostre. Calgué retornar a la natura i oblidar l'home, o reduir-lo a no ésser més que un element d'aquesta natura primitiva... La rudesia d'aquesta música, el seus menyspreu de tot el que pot plaure i reduir, la seva aspror, tot això és necessari: es tracta de matar el sentiment, l'emoció subjectiva i de fer actuar directament les coses».

Samper marca una diferència important, en aquest sentit, ja que l'expectació que va aixecar aquella primera visita d'Stravinsky, com explica Oriol Martorell (1983) va topar en canvi amb la recepció irregular de les seves obres entre bona part de crítica i públic, tot i l'èxit general dels tres concerts que va dirigir i el reconeixement unànim del geni del compositor: «Sinceramente hemos de confesar que la impresión que nos produjo el poema [*El Rossinyol*] no fue ciertamente lo que el título da a suponer, muy al contrario, nos pareció más bien oír la cacofonía de una orquesta cuando los músicos afinan», n'escrigué Antoni Marquès al *Diario de Barcelona*³⁷¹. A *La Veu de Catalunya*, de tendència conservadora, la crítica del mestre Llongueras —un altre dels introductors de la tendència neoclassicista de la crítica musical francesa a Catalunya (Piquer, 2012a)— deixava en el lector un regust agredolç, tot i l'elogi que va fer dels recitals:

Damunt la més pura i sòlida trama, que té ses arrels en les estrictes i essencials, en les fonamentals i clàssiques lleis arquitecturals de la música, el pensament de Stravinsky es descapdella i arriba ben significatiu fins a nosaltres concordant magníficament amb el nostre estat d'esperit. Ses estridències, les seves exageracions, les seves incongruències, les seves ràpides reaccions són les nostres mateixes. Ell transforma en música de seguida tot allò que, com un veritable primari, va descobrint cada dia en la vida i és, per la seva ciència molt àgil i plena d'ironia i per la seva molt aguda i fina sensibilitat, que penetra en el fons de les més alades i subtils sensacions, i arbitràriament les converteix en aquestes formes musicals que tant sovint ens captiven i ens desconcerten també³⁷².

Aquest classicisme que conjuga Llongueras sembla que s'ajusta prou a la idea que se'n tenia a principis de la dècada de 1920, «the stabilizing reentry into the mainstream of European art and dialogue with the past» (Messing, 1991, p. 489): un classicisme stravinskià que *dialoga* amb el present —«el nostre estat d'esperit». La referència a l'arquitectura, per altra banda, remet directament a una entrevista del mateix Stravinsky a la *Revue Musicale* el desembre de 1923 —on parlava de la seva música en un sentit «arquitectural» (Messing, 1988, p. 133)—, que Llongueras de ben segur també llegia o com a mínim coneixia.

³⁷¹ Marquès, A. (15 març 1924). Gran Teatro del Liceo. Primer Concierto de Cuaresma. *Diario de Barcelona*, p. 8.

³⁷² Llongueras, J. (21 març 1924). Gran Teatre del Liceu. Orquestra Pau Casals. *La Veu de Catalunya*, p. 4.

La reconceptualització estètica musical que es produïa principalment a través de la *Revue Musicale* va tenir doncs una ràpid ressó en la premsa noucentista catalana. Així, Baltasar Samper interpretà igualment aquells concerts en clau neoclàssica, però en potser més en la línia de Schloezer, en que classicisme s'havia convertit en un comodí per definir, en resum, les tendències de la música més moderna del moment (Messing, 1988), i concretament la d'Stravinsky:

Però en el poema «Cant del rossinyol», tots els lligams amb la tradició semblen trencats i res no es troba en aquesta partitura que no sigui d'una originalitat desconcertant. Amb tot, i a despit de la forma inoïda que tot pren en ella, quelcom hi ha que suggereix la idea d'una tendència mes aviat conservadora que destructora per part compositor, encara que això pugui semblar una paradoxa. I es que en mig de l'anarquia que aparentment ho domina i ho inspira tot, dos elements primordials primordials de la música, que precisament al temps de l'aparició d'Stravinsky estaven en franca bancarrota, seriosament compromesos pels revolucionaris de totes les tendències, dos elements tan específics de la tradició clàssica com la tonalitat i el ritme, són vigorosament afiançats i formen la sòlida envergadura sobre la qual aboca el músic de més prodigiosa imaginació un doll de fantasia inexhaurible. [...]

Per això, escoltant aquesta obra, hom podrà somriure de les estranyes intervencions d'alguns instruments, escandalitzar-se de les audàcies a que en el conreu de la dissonància com a sistema arriba el compositor, indignar-se del mal tracte infligit a la nostra orella amb la deliberada agressivitat de certs timbres orquestrals; però, tanmateix, l'interès que desperta no decau un sol instant i se'ns imposa amb rara suggestió i indefinible encís, dels quals potser trobaríem la raó si poguéssim recluir la partitura a les seves fórmules elementals, car probablement la descobrirem una substància musical pura i simple³⁷³.

Simplicitat, puresa o ordre, ja ho hem dit, era un terminologia habitual pels lectors de la *Revue Musicale*. Samper, doncs, adaptarà a través de *La Publicitat* el concepte de «classicisme» —si és que això encara volia dir res concret— de la *Revue Musicale* i de Boris de Schloezer en particular, per al públic català, com a idea canalitzadora del llenguatge de la música moderna, en sintonia amb la necessitat per tant d'articular un discurs de la contemporaneïtat musical catalana d'acord amb els recursos epistemològics i lingüístics del Noucentisme —qüestió que potser fins aleshores no havia estat ben resolta—; això és: «la capacitat d'expressió personalitzada de l'artista —i també de percepció i descodificació individualitzada per part de l'oient— en un llenguatge que fins aleshores s'havia determinat i objectivat pel convencionalisme de la funció que s'esperava que acomplís» (Calmell, 2005, p. 104)³⁷⁴.

Si com apunta Ruth Piquer (2012b), músics i crítics «se debatirían ideológicamente entre la izquierda y la derecha a través de conceptos estéticos y especialmente a partir de su idea de neoclasicismo» (p. 96), Samper se situa clarament a l'esquerra d'aquestes posicions. Amb aquesta premissa, s'entén encara millor que l'entusiasme que havia sentit el jove Samper pel *revolucionari*

³⁷³ X. [Samper, B.]. (15 març 1924). Orquestra Pau Casals, Ígor Stravinsky i Franz Schalk. *La Publicitat*, p. 4.

³⁷⁴ Un cas fins i tot més radical, en el sentit noucentista, tal com també esmenta Ruth Piquer (2010), però socialment i intel·lectualment molt menys influent, és el de Joan M. Thomàs. El músic mallorquí i amic de Samper va publicar un article a *La Nostra Terra* sobre la seva trobada amb Stravinsky a Barcelona el 1928, que va titular, directament, «Strawinsky, músic mediterrani»: «¿No és veritat que aquell tipus d'home mediterrani, de Plini, que xerra pel plaer de xerrar, que sembla copsar amb complaença gairebé sensual el gust de la paraula, no podria trobar un sistema musical més adaptat a la seva idiosincràcia que el que ara preconitza l'autor de OEdipus?» (p. 169). Cf. Thomàs, J. M. (maig 1928). Strawinsky, músic mediterrani. *La Nostra Terra*, 5, 167–170.

Debussy i l'impressionisme³⁷⁵ fos substituït per un de nou cap a Maurice Ravel, «el estandarte de un nuevo clasicismo» (Piquer, 2010, p. 21) de base progressista; un fet que podem observar, per exemple, en la defensa que va fer de la música del compositor francès arran del Festival de 1924, quasi en solitari, en contra de la majoria d'opinions (Codina, 2020b):

Ravel ha demostrat [...] que es inútil petulància la teoria de basar sistemàticament i exclusivament l'originalitat i la llibertat d'expressió en la condemna dels principis tradicionals, en la destrucció de la forma clàssica, pretextant que la sensibilitat de l'artista modern se sent cohibida per les normes que el respecte a aquella forma importa. [...]

Ravel ha demostrat, repetim, escrivint el seu meravellós "Trio", que inspirant-se per a l'estructuració d'una obra amb models d'un Haydn o un Mozart —i no parlem encara de Beethoven— es poden dir avui les més sorprenents novetats i es pot ésser "original". Admirable lliçó, certament³⁷⁶!

Així, a diferència classicisme mediterrani d'Eugeni d'Ors i la primera generació noucentista, o del concepte encara més conservador de la mediterraneïtat pseudoruralista i evocativa de l'Escola Mallorquina, el classicisme de Baltasar Samper beu més aviat de la tradició alomariana i de la francesa d'esquerres, de base progressista i universalista, aplicable en termes generals a la música del seu temps. Com a sinònim de modernitat, o en tot cas, «d'actualitat», el classicisme era un constructe intel·lectual que actuava de sedàs a través del qual interpretar tant la música contemporània com l'antiga, fins i tot la romàntica, i llegir-la a través del sistema de símbols normatius noucentistes:

En la música de Mendelssohn, la inclinació decidida a les tendències romàntiques no és gens cohibida pel respecte guardat, en totes les seves obres, a les tradicions de l'estil clàssic; la forma és sempre d'una perfecció inigualable, la construcció solidíssima i concebuda amb una seguretat i un domini meravellosos; les idees són sempre elevades, i l'artista sap presentar-les i descabdellar-les amb una distinció i elegància que en pocs músics es troben tan refinades i subtils³⁷⁷.

El recurs conceptual li permetia fins i tot indultar o sancionar un repertori concret:

I hem hagut de reconèixer, també, mentre hem escoltat els corals opulents del primer acte del "Sanson", les imprecacions del temible cabdill hebreu i els cants de seducció de "Dalila", melodies ondulants, d'una dolor concentrada, hem hagut de reconèixer, dèiem, que tots aquests anys pesen molt damunt l'òpera que tants bons èxits ha obtingut. A l'acció corrossiva del temps el "Sanson" no ha pogut oposar més que formes perfectes, una arquitectura ben estructurada; però els materials, tan ben ordenats i disposats, són de substància poc resistent i es desfan de pressa³⁷⁸.

Un altre terme noucentista adaptat en el discurs de Baltasar Samper és el de l'imperialisme. Murgades (1976) el resumeix com la conceptualització de la instrumentalització burgesa del Noucentisme, un substitut del terme «nacionalisme» per evitar problemes amb el poder espanyol, i la base del teòric sistema social i econòmic burgès català, «en franca oposició al liberalisme

³⁷⁵ De fet, ell mateix en certa manera s'autoesmena en la crítica de la programació, el 1930, de Pelléas et Mélisande, al Liceu. És un Baltasar Samper més madur i integrat dins els esquemes intel·lectuals del moment: «Ha passat, sortosament, el temps que aquesta obra cabdal de Debussy suscitava discussions apassionades. Al seu entorn ha nascut una abundosa literatura, i l'enginy dels defensors i la parcialitat dels detractors s'han aplicar obstinadament a l'anàlisi i revisió de tots els punts de vista que el tema podia suggerir. Avui, però, ni es clixés que en un moment donat servien per a fer l'apologia de l'obra i de la tendència que hom li atribuïa, ni els blasfemes mal intencionats que li sortien al pas, ens poden fer un gran efecte». Cf. Samper, B. (30 desembre 1930). Liceu. «Pelleas et Melisande». *La Publicitat*, p. 9.

³⁷⁶ X. [Samper, B.]. (21 maig 1924). Associació de Música «da Camera». Festival Ravel. Orfeó Català. *La Publicitat*, p. 4.

³⁷⁷ Samper, B. (novembre 1931). La Música. Música en discos. *Revista de Catalunya*, 14(75), 466.

³⁷⁸ Samper, B. (4 febrer 1928). La Música. Liceu. "Sanson et Dalila" de Saint-Saëns. *La Publicitat*, p. 4.

abstencionista i en actitud no menys antagònica respecte al socialisme» (p. 46). Samper l'utilitza també com sinònim de nacionalisme «estètic», i en aquest cas concret, l'estètica germànica d'un gran simfonisme extrem i de dimensions colossals, representat per figures com Richard Strauss o Gustav Mahler, de qui en parla així:

És una obra de proporcions enormes, paquidèrmiques. [...] Mahler és un artista desconcertant; el seu temperament és dels més contradictoris que coneixem. En el seu estil sorprèn una estranya convergència de les tendències i les suggestions més oposades i s'hi palesa una viva inquietud. Sobretot, és característic el seu amor per les vastes empreses, les grans construccions. Hom ha parlat del contagi imperialista sofert també pels compositors germànics més representatius. Dels efectes de la malura d'aquesta primera simfonia —que si no anem errats, és titulada «Titan» pel seu autor— podria ser-ne un exemple típic³⁷⁹.

Aquest «hom» o algú podrien ser els crítics francesos conservadors d'abans i de durant la I Guerra Mundial, com Paul de Stoecklin o Camille Mauclair, nacionalistes i antialemanys —i que Samper, poc o molt, també llegia³⁸⁰—, que veien en la música d'autors com Wagner «l'stigmatisme spécial d'imperialisme pangermanique», en paraules de Mauclair (citats per Guerpín, 2017)³⁸¹.

Samper tengué l'ocasió de contraposar aquest germanisme amb el segon concert de l'Orquestra Pau Casals i el director Eduard Morike al cap de pocs dies, on va interpretar *Els pins de Roma* d'Ottorino Respighi, poema simfònic evocador que el va entusiasmar: «Cal saludar-la verament amb sons de festa solemníssima»³⁸². En un moment que la situació d'Itàlia amb el feixisme encara no era del tot compresa en la seva magnitud i tragèdia a l'estat espanyol (Piquer, 2010), l'exemple de Respighi representava, en certa manera, la genuïna i original «via llatina» a la modernitat: d'una banda, era un italià sense «italianismes» desfassats des de l'auge català del wagnerisme, com els de Rossini o Puccini, dels quals Samper no en podia tenir una opinió pitjor —Rossini era un «pirata»³⁸³ i la música de Puccini era «banal»³⁸⁴—; per l'altra, Respighi era un llatí potser més «autèntic» que Stravinsky —al cap i a la fi, un rus afrancesat—, capaç de competir en «imperialisme» sonor o maximalisme musical amb els alemanys:

Respighi és avui una de les primeres figures de la jove escola italiana, una de les que més l'honoren. Sòlidament format, no ha despreciat cap de les conquestes del nostre temps i, esperit selecte, de tot sap servir-se amb oportunitat. No manca, en el poema esmentat la traça d'una certa tortura, neguit de

³⁷⁹ X. [Samper, B.] (28 febrer 1926). La Música. Liceu. Orquestra Pau Casals amb el mestre Eduard Morike. *La Publicitat*, p. 6.

³⁸⁰ Vegeu el subapartat «Robert Schumann, mestre del bon gust». p. 205–210.

³⁸¹ Aquesta idea de l'imperialisme s'assembla molt —per no dir que és la mateixa— al concepte de «maximalisme» que va acunyar el musicòleg nord-americà Richard Taruskin a la seva obra *The Oxford History of Western Music*, vol. 4 (2010a). Taruskin es refereix amb això a la tendència —ell en diu modernista— de la música germànica de finals del s. XIX i principis del XX que es caracteritza per «a radical intensification of means toward accepted or traditional ends. [...] One involved the two dimensions in which musical works exist, the temporal and the sonorous, both maximalized to a degree by Wagner» (p. 5). Els dos principals representants d'aquesta fase de maximalització serien Mahler (simfonia) i Strauss (òpera).

³⁸² X. [Samper, B.] (2 març 1926). La Música. Liceu. Orquestra Pau Casals amb el mestre Eduard Morike. *La Publicitat*, p. 4.

³⁸³ Samper, B. (9 desembre 1928). A propòsit de "L'italiana in Algeri" de Rossini. *La Publicitat*, p. 5. Samper és especialment sagnant amb el compositor italià, i el critica sempre que en té ocasió, juntament amb Meyerbeer, a qui tampoc pot sofrir. Així per exemple, a la conferència d'homenatge a Ravel de 1938 (vegeu p. 82) —que és una espècie de la història de la música clàssica segons Samper—, el crític aprofita per atacar «les falsificacions del gran mistificador Meyerbeer o d'aquell gran pirata de la música que fou Rossini» (Samper, 2019, p. 99).

³⁸⁴ Samper, B. (1 gener 1929). "Turandot", òpera pòstuma de Giacomo Puccini. *La Publicitat*, p. 5.

modernitat; més un instint segur guia el compositor que sap orientar-se perfectament i es manifesta tothom com un esperit ben llatí. [...]

Parlàvem d'imperialisme l'altre dia a propòsit de certs compositors alemanys. Hem de dir ara que quan els italians en fan, d'imperialisme, saben fer-ho de debò.

En definitiva, repetim, Baltasar Samper tracta de facilitar la comprensió de la contemporaneïtat musical, i en general, de crear un tot un discurs modern de la recepció, a través dels artefactes lingüístics del Noucentisme, una terminologia prou coneguda entre el públic i companys seus que havia de facilitar penetració del seu discurs —el «sistema de signes lingüístics i iconogràfics» que defineix Murgades (2020a). I ho fa adaptant per això la ressignificació que d'alguns d'aquests conceptes n'havia fet la crítica francesa moderna, especialment —però no només— la *Revue Musicale*.

La influència i la concomitància ideològica amb la revista francesa es pot resseguir per tota l'obra crítica de Baltasar Samper. L'atenció als tòpics de la cultura de la contemporaneïtat que tracta el crític català, com ara la irrupció del disc, el cinema, la tecnologia elèctrica i en general, la transformació en el camp de l'art i de la música que suposava l'emergència del consum cultural de masses són també objecte de comentari per part dels autors de la *Revue Musicale*, entre ells i especialment, Boris de Schoeltzer (de Schoeltzer, 2011), però també trobarem referències a les seves columnes a Henry Prunières, Alexander Fansman, Emil Haraszti o Hugues Panassié, figura central en la popularització del jazz entre els cercles intel·lectuals francesos —i europeus per extensió— i un dels primers crítics d'aquest gènere pròpiament dits (Perchard, 2011; Laurent, 2018), i de qui «Samper extreu les seves fonts per a acarar els seus arguments [...], fins al punt de fer-se seves les declaracions de Pannassié i fins i tot calcant-li expressions» (Pizà i Vicens, dins Samper, 2019, p. 16).

La *Revue* no és l'única font de la qual es nodreix Samper, però sí la principal: també llegia o estava al cas d'altres revistes, com *Le Monde Musicale* o la *Rivista Musicale Italiana*; no obstant això, clarament, la seva major influència és sens dubte la *Revue Musicale*.

7. 1. 3. M'exalta el nou i m'enamora el vell

«— M'excuso de parlar de generalitats sobre moviments moderns i sobre les meves preferències en matèria musical, perquè fa sis anys que les vinc manifestant des de LA PUBLICITAT. [...]»³⁸⁵. Durant els 15 anys de col·laboració amb *La Publicitat*, Samper va publicar prop de 300 articles de crítica i crònica musical, als que se li han de sumar els 13 publicats a la *Revista de Catalunya* (1930–1931), a més d'alguns altres (pocs) esparsos en altres publicacions —*Fonografia*, *La Nostra Terra*, etc.—, i que tots junts conformen un corpus discursiu important, coherent i mantengut al llarg dels anys sobre la música clàssica i moderna a Catalunya des de les principals tribunes del Noucentisme en la seva fase més madura. La seva fou una ploma influent i exigent, ja ho hem vist, d'un excel·lent estil literari i un domini virtuós de la llengua catalana, ric en cites i referències

³⁸⁵ El festival de Música d'aquesta tarda al Liceu (10 març 1929). *La Publicitat*, p. 7.

d'altres autors³⁸⁶, i amb un interès evident pels llenguatges de l'avantguarda —que en alguns casos, com el Ravel o el de Bartók, ell mateix se n'havia encarregat de promocionar i interpretar en públic.

Baltasar Samper toca tots els camps amb la mateixa mirada erudita: des dels compositors abanderats dels nous estils, com Ravel per sobre de tot, Stravinsky, Schoenberg, Honegger, Bartók, Milhaud o Villa-Lobos, als compositors catalans de totes les èpoques —de Granados a Morera, Vives, Manén, Gerhard, o el seu alumne Xavier Gols, etc.—, passant pels seus coetanis espanyols (Falla, Turina i el Grup dels Vuit) o mestres del Barroc, Classicisme i Romanticisme; analitza els millors intèrprets que passen per Barcelona, com Arthur Rubinstein, Alfred Cortot, Wanda Landowska, Richard Strauss i les diferents orquestres i agrupacions que actuen a la ciutat —amb especial atenció als cicles de l'Orquestra Pau Casals i de l'Orfeó Català, de qui sempre fa crítiques molt positives—, i s'interessa per tot tipus d'espectacles i gèneres musicals del moment, concerts de música culta i òpera, però també el jazz i el fox-trot o els festivals dels Ballets Russos i la dansa en general —i tot i que menys, la sardana³⁸⁷. És sobretot un intel·lectual paradigmàticament noucentista: a través dels artefactes mediàtics i culturals de la seva època selecciona o desestima repertori, estils, creadors i intèrprets i tracta d'influir en la seva recepció i difusió; crea opinió i dirigeix l'audiència, i la censura si fa falta. També aplaudeix, comenta o denuncia les polítiques de programació musical si xoquen amb l'ideal noucentista d'una cultura nacional i moderna. I, això sí, actua des d'una perspectiva de la masculinitat omnipresent i un cert paternalisme cap a les dones del públic; no així amb les intèrprets i (les poques) compositores, a les que tracta igual que als homes —com és el cas de les bones crítiques a Montserrat Capmany³⁸⁸ i Margarida Alfonso³⁸⁹.

El seu és per tant un discurs plenament nacional, el de reforçar la «Catalunya endins» i tot el projecte noucentista: si el Modernisme «amb prou feines va arribar a representar mai una opció estètica» (Calmell, 2005, p. 103), el llenguatge noucentista de Baltasar Samper, la seva tria i supremacia d'un repertori i uns valors per sobre d'uns altres, i la voluntat repetidament —i fins i tot diríem que intensament— manifesta de marcar unes pautes d'interpretació de la cultura musical del seu temps, forma part d'un desig específic de representar una opció estètica determinada associada a la construcció i projecció de la catalanitat noucentista, entesa aquesta des del punt de vista intel·lectual-burgès tant polític com cívicomoral, amb voluntat clarament instructiva, i que sense el poder institucional necessita d'una xarxa de relacions i organitzacions i de mitjans de masses per a poder ser articulada amb èxit. Samper tindrà l'habilitat i el mèrit de situar-se sovint al vèrtex central, com a crític, intèrpret i creador, d'aquest conjunt de relacions.

Vegem de manera breu però un poc més detallada alguns aspectes principals de la crítica de Samper i el tractament que en fa.

³⁸⁶ A la crítica —excel·lent— de la sardana *La fageda d'en Jordà* d'Eduard Toldrà, Samper de passada polemilitza breument amb Josep Pla, amb qui compartien redacció a *La Publicitat*: «Aquesta sardana, ja no cal dir-ho, no és gens saltadora (un aclariment enutjós, que cal fer a la ciutat dels sardanistes i les modistetes de l'Equerra de l'Eixampla [sic.], Josep Pla), però, és que en això hi trobareu tota la seva gràcia, perquè en sentir-la us diríeu "presoner del silenci i de la verdor". És un dels molts exemples de les contínues referències literàries del crític mallorquí. Cf. X [Samper, B.]. (3 octubre 1925). Una gran sardana d'Eduard Toldrà. *La Publicitat*, p. 4.

³⁸⁷ Ja hem comentat la crítica que Baltasar Samper va fer sobre les sardanes *Empúries* (p. 137–138) i *La fageda d'en Jordà* d'Eduard Toldrà. A part, però, de les dues que va compondre (vegeu p. 46), sabem que per exemple Samper, juntament amb Enric Morera, va acompanyar el desembre de 1928 al famós director d'orquestra Max von Schillings, que dirigia el Festival Wagner al Liceu, a una ballada en honor seu organitzada pel Foment de la Sardana a l'Ateneu Democràtic del Poble Nou (Fontelles, 2020). Tot i això, la sardana fou, de llarg, el gènere que el crític menys va cultivar i tractar.

³⁸⁸ Samper, B. (24 abril 1929). Orquestra Pau Casals. Segon Concert. *La Publicitat*, p. 5.

³⁸⁹ Samper, B. (3 abril 1935). Margarida Alfonso Orfila, pianista. *La Publicitat*, p. 7.

Les avantguardes

Com s'ha comentat al llarg de la tesi, Baltasar Samper s'esforça a comprendre i difondre els llenguatges musicals del seu temps. Té preferències estilístiques —Ravel, també Bartók, Stravinsky i Hoenegger—, però mira de no tancar-se a cap de les tendències en voga a l'època, sinó al contrari, les defensa, i d'entrada no descarta cap proposta nova encara que no li resulti de comprensió fàcil. Mira d'adaptar els seus paràmetres de judici a les estètiques d'avantguarda, per encaixar-les dins els marcs conceptuals en que es mou i és llegit:

Les composicions que En Gerhard acaba de donar-nos a conèixer, creiem que seria inútil, i fins injust, voler judicar-les amb el mateix criteri amb que valoritzem la música coneguda fins avui [...].

Ara bé: els compositors afillats a la nova escola de la qual Schonberg ha estat el més audaç apòstol ens ofereixen unes realitzacions concebudes segons un sistema i una estètica els principis dels quals estableixen un divorci absolut amb els que són el suport de la música, diguem-ne normal, per entendre'ns. [...]

Per la nostra banda, si no podem encara adherir-nos a la manifestació optimista expressada, no sabriem tampoc negar les possibilitats que l'activitat d'aquesta escola faci preveure. I en tot el que hem manifestat fins ara consta implícitament el respecte que ens mereixen els que segueixen les seves suggestions amb fe i honestedat³⁹⁰.

No és només aquesta una actitud arquetípicament noucentista, d'interès per la modernitat, sinó també, en certa manera —com ja hem explicat—, és una mirada progressista sobre aquesta modernitat: seguint amb aquesta analogia política, arran del seu concert el 1929 a Barcelona, Gerhard va ser titllat en altres mitjans de «radical»³⁹¹ i «revolucionari», però «de esos que creen que todo el secreto de la modernidad de la música esté en que suene mal»³⁹², i fins i tot de fer una música «dolenta»³⁹³.

Però precisament la dificultat de comprensió que de vegades presenta la música moderna no substreu el crític mallorquí de l'objectiu últim de la seva crítica, que és la d'emetre un judici per guiar el públic i orientar-lo, independentment de l'escola estilística de l'autor:

En l'obra de Schoenberg a que ens hem referir, hi hem trobat curioses troballes de sonoritats orquestrals i fórmules rítmiques molt suggestives, però no sabem veure-hi res més. [...] Acceptem totes les experiències, per ardides que siguin: acceptem que la intuïció genial d'un artista es pot traduir en aportacions, inapreciables per a l'evolució del seu art, però, si es pretén sistematitzar els cops de geni i organitzar-los gairebé en una ciència exacta, assequible només a alguns elegits, ens hem de malfiar per força³⁹⁴.

No obstant això, Samper és un clar defensor de programar música de la seva època, per una qüestió artística però també cívicoeducativa; la seva voluntat com a crític és de marcar, doncs, una direcció en les polítiques culturals i artístiques del país, per actualitzar-lo als signes del temps:

Creiem indispensable i apremiant, ho repetim, dedicar més atenció i interès a fer conèixer al nostre públic, de la manera més completa possible, la producció dels darrers temps. Que en els programes

³⁹⁰ Samper, B. (25 desembre 1929). La Música. Audició d'obres de Robert Gerhard. *La Publicitat*, p. 7.

³⁹¹ Llates, R. (26 desembre 1929). La Música. Sessió de Robert Gerhard a l'Orfeó. *Mirador*, 48, 5.

³⁹² Los Conciertos. (24 desembre 1929). *La Vanguardia*, p. 17.

³⁹³ Concerts. Associació de Música "da Camera". Sessió Robert Gerhard. (24 desembre 1929). *La Veu de Catalunya*, p. 13.

³⁹⁴ Samper, B. (10 abril 1932). Els Concerts. Orquestra Pau Casals, dirigida per Anton Webern. *La Publicitat*, p. 6.

dels concerts simfònics, de música "da camera", de tota mena d'audicions i en el repertori escènic de cada temporada hi hagi, al costat de les obres rituals i consagrades, una forta proporció d'obres de la nostra època, que és, evidentment, la més ignorada. No podem negar que no tot seran obres mestres; però cal saber entendre la curiositat i mantenir-la viva, a prova de possibles decepcions. Ja es destriarà tot com cal, a fi de comptes; però, com és lògic, i aplicant l'aforisme, volgüem primer conèixer...³⁹⁵

Això també val pels compositors catalans. Samper esperona, també com a crític, perquè es produeixi aquesta renovació del llenguatge musical català, una via autòctona però moderna —i en certa manera, insistim, d'orientació progressista— als paràmetres de l'actualitat europea:

És de remarcar que Joaquim Serra, a jutjar per les composicions que fins ara ens ha fet conèixer, no s'ha deixat temptar per l'ambició de novetat i d'inèdit que esperona la major part dels músics joves del nostre temps. Representa, doncs, dins la nostra música una afirmació, certament heroica, de fe conservadora. Ens guardarem de fer-n'hi un retret. Això no vol dir que no hagi d'evolucionar, si sent més tard inquietuds que avui no el neguitegen, i té el considerable avantatge de deixar-li aprendre bé d'escriure "música", cosa que més d'un revolucionari impacient ha oblidat de fer³⁹⁶.

La idea d'aquesta via autòctona a la modernitat no és per Samper, al contrari del que se sol dir o se li atribueix, musicalment nacionalista. Precisament perquè és un políticament sí que és un catalanista noucentista molt compromès, la seva concepció d'allò que ha de ser la música catalana, defuig del nacionalisme musical basat en clixés i referències tòpiques més o menys populars —suposam que Cristóbal García Gallardo es refereix a això quan critica el «nacionalismo rampión»³⁹⁷. No és l'únic: a finals de la dècada de 1920 són diversos els autors que s'expressen en aquest sentit —encara que Jaume Pahissa ja ho havia anticipat el 1923, arran de l'estrena de la seva òpera *Marianela* (Rabaseda, 2006). Eren anys de canvis profunds a tots els nivells, «llenos de esperanzas», deia Manuel Blancafort (Casares, 1826b, p. 115). Ell, com Frederic Mompou³⁹⁸ o Robert Gerhard (D. Alonso, 2012) —tot i que des de posicions estètiques diferents—, defensaven en públic un model d'avantguarda per a la música catalana amb «vocació universal»:

La caracterització nacionalista és com la manifestació de l'originalitat, posem per cas: s'imposa per ella mateixa. Com l'artista que no posseeix l'originalitat, és ben inútil que s'esforci a cercar-la. El qui té, però, aquesta qualitat, l'exterioritzarà sempre, encara que no s'ho proposi. Recordo a propòsit d'aquesta matèria, Schoenberg em digué: "A Catalunya tindreu una música nacional el dia que pugueu comptar amb una sèrie de compositors de categoria universal"³⁹⁹.

Samper tot això no ho diu directament com els seus companys, sinó que ho expressa per boca de la transcripció que fa en dos articles d'un altre escrit del musicòleg i compositor italià Ettore Desderi («Le tendenze attuali della musica», publicat a la *Rivista Musicale Italiana* el 1928), on contraposa un nacionalisme que desperti «la consciència nacional» a un regionalisme artísticament castrador:

El regionalisme és sovint una degeneració [...] per culpa de la qual, més que a la llengua es tendeix al dialecte i s'arriben a resultats força apreciats alguna vegada, però de massa limitades possibilitats de desenrotllament [...].

Es tendeix, doncs, en cada nació, a formar, o a definir millor, la "consciència nacional" musical. [...]. Intent nobilíssim, interessant i ardu. Noble en quant testimoni un orgull de raça digna del màxim respecte i no tan cec que vulgui per això cloure's en un isolament tan absurd com inútil, ni que vulgui

³⁹⁵ Samper, B. (16 febrer 1928). La Música. Francesc Costa, violinista. Alexandre Vilalta, pianista. *La Publicitat*, p. 4.

³⁹⁶ Samper, B. (25 octubre 1931). La Música. Orquestra Pau Casals. *La Publicitat*, p. 7.

³⁹⁷ Vegeu p. 32.

³⁹⁸ Vegeu p. 36.

³⁹⁹ Girasol [Samper, B.]. (4 desembre 1929). Una conversa amb Robert Gerhard. *La Publicitat*, p. 5.

abdicar aquella possibilitat d'expressió que l'art musical, com les arts figuratives, posseeix en grau tan alt justament perquè no està vinculada a expressions verbals incomprensibles generalment fora de les fronteres que limiten els països d'origen [...] ⁴⁰⁰.

No: la puresa estilística nacional és tota una altra cosa, i consisteix no tant en la predilecció enveres línies i modes característiques, en l'afinitat dels trets i de les sonaritats existents entre músiques esbossades sobre el mateix terror, com en aquella independència davant les influències exòtiques que pot consentir propietat de llenguatge, originalitat de pensament i profunda correspondència amb l'ambient del propi país.

Hom ha proscrit definitivament, si Déu vol, la perniciosa rutina d'"ambientar" amb algun pobre recurs recurrent a aquell famós "color local" obtingut amb unes castanyoles, un tamborí o uns quants ritmes de dansa. Avui ningú ja no es fa la il·lusió de poder evocar la Itàlia amb una *gondoliera* o una tarantela o l'Espanya amb un *bolero* o una serie d'"olés" ⁴⁰¹.

Exposava i defensava aquest punt de vista just pocs mesos després d'haver estrenat, i amb bastant d'èxit, la *Suite Mallorca*, que és, precisament, una obra simfònica evocadorament folklorista, costumista i ple de «color local», tal com ell mateix explicava:

Amb aquesta obra he volgut explicar musicalment el tresor folklòric de Mallorca, car la meua obra és purament i simplement un recull de cançons. Per això les melodies les he tractades amb un gran mirament i amb molta senzillesa. El ressò de les festes populars, el camp, el cel, la mar, m'han influït notablement, però abans que tot he deixat parlar les cançons ⁴⁰².

Poc ens ha d'estranyar que, justament, Robert Gerhard, en els mateixos termes de Desderi que Samper havia donat a conèixer, acusàs l'obra de ser un exemple de «poètic regionalisme tradicional», això sí, molt ben fet, «amb elegàncies de bon auguri» ⁴⁰³, que són, i com veurem, el que en el context noucentista marquen la diferència ⁴⁰⁴. Però en canvi, una obra en essència molt semblant, *Ritmos*, de Joaquín Turina, estrenada a Barcelona pel 1928 pel compositor andalús i l'Orquestra Pau Casals, al crític mallorquí no li va agradar gens ni mica, precisament, per redundar en el tòpic espanyolista de «boleros i olés»:

Considerada ara la música estrictament segons la impressió que la seva audició ens causà, hem de dir que hi trobarem tots els clixés coneguts, que, retocats segons el gust personal de cadascú, utilitzen alguns dels compositors que escriuen avui música espanyola. Aquests compositors [...] han reeixit a crear un gènere esterilitzat, conjunt harmoniós de frases fetes, força característic, però equívoc i mancat d'autèntiques essències vitals; i aquest gènere, organitzat en una completa escala de jerarquies, és acceptat amb complaença pels públics de paladar poc exigent, i considerat a fora com l'expressió veritable d'un art altament representatiu ⁴⁰⁵.

No és gens clar de quins compositors espanyols parla Baltasar Samper —no del «Grup dels Vuit», que encara no s'havien presentat a Barcelona—, tot i que és probable que a més Turina, pensàs en Òscar Esplà o Manuel Fernández Caballero (Torres, 2012). En tot cas, aquesta idea sobre la música de Turina venia ja emmarcada dins els debats que sobre el nacionalisme es tenia a l'àmbit espanyol,

⁴⁰⁰ Girasol [Samper, B.] (26 maig 1929). Les característiques nacional de la música moderna. Els Balls Russos a París. *La Publicitat*, p. 7.

⁴⁰¹ Girasol [Samper, B.] (20 juny 1929). Les característiques nacional de la música moderna. Els nostres compositors a l'estranger. *La Publicitat*, p. 6.

⁴⁰² El festival de Música d'aquesta tarda al Liceu (10 març 1929). *La Publicitat*, p. 7.

⁴⁰³ Gerhard, R. (13 febrer 1930). La Música. Orquestra Pau Casals. *Mirador*, 55, 5.

⁴⁰⁴ Vegeu l'apartat «8. 2. «De Mallorca a la Suite Mallorca».

⁴⁰⁵ Samper, B. (26 octubre 1928). Associació de Música «da Camera». Concert inaugural del curs. *La Publicitat*, p. 6.

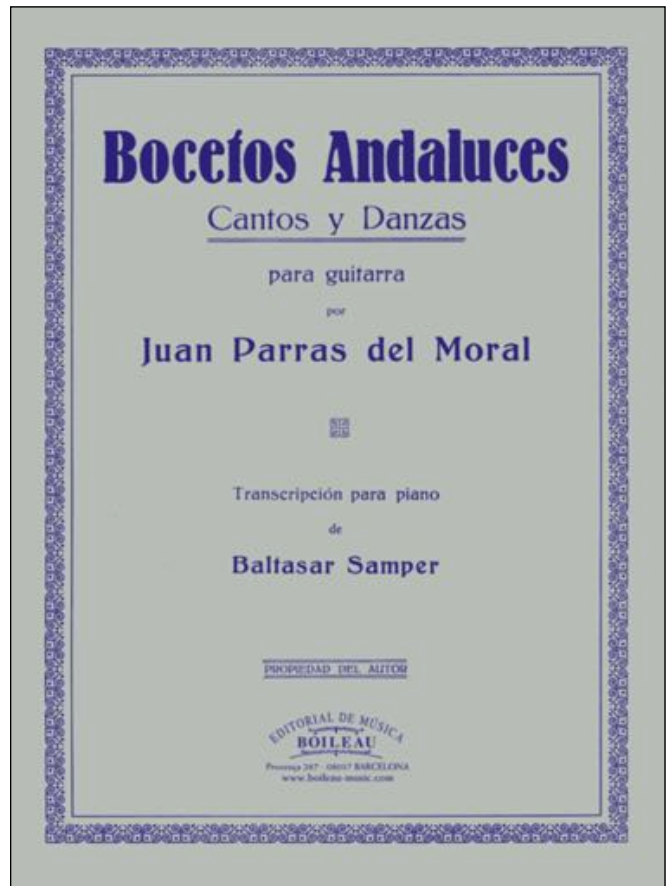
i que Adolfo Salzar, com a gran referent de la crítica madrilenya i castellana, havia establert en dues categories: el «nacionalisme de les essències», que representava Manuel de Falla, i el «nacionalisme de les aparences», que més o menys podien ser tots els altres compositors (Torres, 2012); una «escala de jerarquies» que Samper devia conèixer, i que en tot cas no compartia.

Malgrat tot això, malgrat la crítica a «tots els clixés coneguts» de l'andalusisme de Turina, el 1931 Samper paradoxalment acabaria, ell mateix, publicant un arranjament per a piano i per a petita orquestra d'una obra purament andalusista, *Bocetos andaluces*, del guitarrista Juan Parras del Moral⁴⁰⁶. Parras era professor de l'Acadèmia de Música de Barcelona de Joan Llongueras, i el setembre del mateix any va guanyar la plaça a l'Escola Municipal de Música (Suárez-Pajárez, 2009).

Tot i l'aparent contradicció entre el seu discurs i la composició d'obres com *Suite Mallorca*, i potser d'una manera més clara —però molt menys rellevant— la versió dels *Bocetos andaluces*, el pensament de Baltasar Samper semblava cercar, a finals de 1920, en coherència en la seva defensa pública de les avantguardes, alinear-se amb els elements més renovadors de la música culta catalana —però aquesta renovació no s'acabaria configurant formalment i de manera oficial fins la presentació dels Compositors Independents de Catalunya. I ho feia d'una manera subtil, des de la seva tribuna privilegiada i a través de veus com la d'Ettore Desderi, però marcant una distància evident amb el nacionalisme/regionalisme que a Catalunya defensava, sense anar més lluny, l'entorn de l'Orfeó Català amb Lluís Millet⁴⁰⁷ al capdavant (D. Alonso, 2012), de qui, no ho oblidem, n'havia escrit la biografia.

El dirigisme intel·lectual

En aquest sentit, *La Publicitat* i la *Revista de Catalunya* són dues importants tribunes al servei del dirigisme intel·lectual del segon Noucentisme. Com en el cas comentat abans del concurs de sardanes⁴⁰⁸, Samper assumeix i pren consciència del seu paper en el camp de la música —tal com li retreu a Pahissa en la polèmica sobre l'orgue⁴⁰⁹—; així per exemple, des del seu perfil de referent cada vegada més reconegut, no dubta en renyar o felicitar el públic o els programadors quan és



Imatge 46. *Bocetos andaluces* (1931), de Juan Parras del Moral i arranjada per Baltasar Samper. Barcelona: Editorial Boileau.

⁴⁰⁶ Obres musicals rebudes (7 agost 1931). *La Veu de Catalunya*, p. 4.

⁴⁰⁷ Millet, Ll. (març 1930). A En Robert gerhard. *Revista Musical Catalana*, 315, 110-113.

⁴⁰⁸ Vegeu p. 164.

⁴⁰⁹ Vegeu p. 197–200.

necessari, bé sigui per les seves preferències o pel seu comportament, que sovint tenia una actitud que desagradava als crítics i organitzadors (Codina, 2020b):

I ara consignem un fet que ens omple de joia. En la nostra darrera nota referent a l'Associació de Música "da Camera" ens veiérem obligats a censurar durament l'actitud d'una part del públic. Avui podem dir que en la sessió que hem ressenyat aquesta actitud fou radicalment rectificada. La Junta de l'Associació ha sabut intervenir amb eficàcia, i tan oportunes han estat les seves disposicions, que l'ordre fou restablert d'una manera admirable. Tots ens hem de felicitar d'aquesta conquesta, que semblava mes difícil que l'adveniment de la República, i hem de desitjar que la normalitat tan miraculosament aconseguida no es torni a alterar mai més⁴¹⁰.

Parafrasejant Joan Gay (2018), Samper entrelleça el tram final del Noucentisme amb els valors republicans: un model de conducta per a un nou model de societat i de país. Aquest país en construcció —que per l'entorn d'Acció Catalana, després del fracàs de la Mancomunitat, passa per la República—, necessita, com en els altres camps, una escena musical pròpia i completa, catalana; Samper ho reclama diverses vegades, a través d'una prosa lúcida i analítica com poques, conscient de l'autoritat que exerceix:

En els cartells del Liceu hom anuncia alguns fa dies que està en assaig la partitura d'una òpera catalana ben significada: "Empòrium", del mestre Morera, llibre d'Eduard Marquina.

[...] L'estímul que això representa no és, certament, negligible. I diem estímul, perquè encara que no oblidem les obres existents dignes de ser posades en escena, pensem en les possibles revelacions, en les obres que es poden escriure i que cal urgentment que vinguin a donar al repertori escènic català unes proporcions considerables, la varietat indispensable i l'interès ineludible de novetat.

Hom lamenta unànimament, sempre que es presenta l'ocasió, la indigència del nostre teatre líric [...]. El que manca, però, és reunir voluntats i, sentint la importància que té dins el descabdellament d'una cultura un element tan eficaç com el teatre líric, emprendre l'acció amb entusiasme autèntic i amb un propòsit ferm de no regatejar els sacrificis indispensables en la mesura que correspongui a cadascú.

[...] Quan a la nostra capacitat de producció, qüestió molt delicada, creiem que avui no pot ésser prejutjada massa estrictament sense exposar-se a caure en exageracions o conclusions extremes que cal evitar. [...] I en tot cas, una cosa és indispensable de tenir en compte: que el nostre art musical, com sovint ha dit molt bé el mestre Millet, és un art novell, un art jove, al qual seria imprudent d'exigir improvisacions trascendentals. Procurem, millor, valorar amb equanimitat la significació dels fruits primerencs i esperem amb confiança i estimulem eficaçment per tots els mitjans, noves i vigoroses germinacions de les llavors que contenen [...] ⁴¹¹.

No només comenta el que ell creu que necessita l'escena musical catalana, sinó també les polítiques culturals de l'època; per exemple, la voluntat ja aleshores de tenir una gestió moderna del Liceu, en clau de país, i denuncia el magre suport que rebia de les institucions locals catalanes en mans de la Dictadura:

Resta encara molt camí a fer, però dins el règim a què el Liceu està subjecte, és pueril pensar que poden obtenir-se resultats gaire millors com els que avui constatem. Aquest règim anacrònic és tot el contrari del que caldria, i imposa limitacions que no tenim dret a ignorar i que no podran evitar-se mentre el Liceu no sigui redimit totalment i convertit en un teatre llargament subvencionat, a l'estil dels grans teatres de tot el món que poden servir-nos d'exemple.

⁴¹⁰ Samper, B. (29 abril 1931). La Música. Els Concerts. *La Publicitat*, p. 4.

⁴¹¹ Girasol [Samper, B.] (20 gener 1929). La pròxima represa de l'òpera «Emporium» del mestre Enric Morera. *La Publicitat*, p. 6.

Aquí és ridícul retreure les subvencions que rep [sic.] el Liceu. Les quantitats que li destinen l'Ajuntament i la Diputació són modestíssimes i a canvi, encara, d'un nombre considerable de localitats. [...]

El Liceu, doncs, no pot refiar-se massa de les subvencions i ha de viure en condicions molt distintes de les que afavoreixen l'organització dels teatres de l'Estat o del Municipi en els països que els posseeixen. Per això, mentre no vingui la redempció d'aquest teatre nostre, que un dia o altre creiem que s'imposarà, no tindrem el dret de mostrar-nos massa radicals en les nostres exigències [...]⁴¹².

Una mica de cas sembla que li degueren fer, i un cop establerta la Generalitat, el departament de Cultura va decidir intervenir en la gestió del Liceu per a programar-hi òpera catalana:

Amb aquesta són dues les obres d'autors catalans representades enguany al Liceu, i això representa un guany que hem de celebrar. Prescindint, doncs, ara del major o menor encert que hagi tingut en la tria, hem de felicitar, per la iniciada de la campanya que ens cal dur a bon terme, el Comitè que per encàrrec de la Generalitat intervé enguany en la direcció del teatre⁴¹³.

El desig de Samper de veure reconverit el teatre de la rambla barcelonina en un teatre nacional públic o «llargament subvencionat» no s'esdevindria fins molt més tard, durant les circumstàncies excepcionals de la guerra, quan es va convertir en Teatre Nacional de Catalunya (i malauradament per molt poc temps).

«ELS SEGADORS»

Un altre exemple, destacable, d'aquesta voluntat dirigista, el tenim en la petita polèmica d'*Els Segadors* com a himne de Catalunya amb l'adveniment de la República. En el seu llibre sobre la història d'*Els Segadors*, Jaume Ayats (2011) explica com «des del mateix dia de la proclamació [de la República] [...] corria la idea de fer un himne nou» (p. 162), encara que Amadeu Vives, militant d'Acció Catalana, potser «ja ho tenia rumiat des de feia alguns anys» (Ayats, 2011, p. 163). De fet, és molt plausible que Vives hagués harmonitzat *La Balanguera*, el poema d'Alcover que Josep Carner havia proposat en un moment donat com a possible himne⁴¹⁴, amb aquesta intenció inicial (Vilà i Villanueva, 2017).

Finalment, Vives i el poeta Josep M. de Sagarra varen escriure *El Cant del Poble*, sobre una melodia de Josep Anselm Clavé, que s'havia de convertir, ara sí, en el nou himne de la Catalunya republicana, i que va ser estrenat amb tota solemnitat el 18 d'abril de 1931 al Palau de la Música per l'Orfeó Català, davant la presència del govern provisional de la Generalitat. I és sabut i notori que la cançó no va aconseguir el seu objectiu.

El pensament de Vives respecte de *Els Segadors*, en tot cas, era compartit en els cercles d'Acció Catalana, que el 1930, amb la defenestració de Primo de Rivera, pensaven que els havia arribat l'hora d'assumir definitivament el lideratge del catalanisme, en el pla social i cultural, però també, i finalment, en l'aspecte polític —ERC no es fundaria fins pocs dies abans de les eleccions de 1931—, objectiu que havia quedat interromput amb el cop d'estat de 1923.

Així, l'endemà de Sant Jordi d'aquell 1930, Tomàs Garcés, a la portada de *La Publicitat*, celebrava la recuperació de la diada, perseguida durant la Dictadura; però evocant les festes anteriors a 1923, també es congratulava que en la celebració renascuda s'hagués substituït l'excessiva i «frenètica»

⁴¹² Samper, B. (28 gener 1930). La temporada del Liceu. *La Publicitat*, p. 6.

⁴¹³ Samper, B. (17 febrer 1933). "Neró i Acté", de Manén. *La Publicitat*, p. 3.

⁴¹⁴ Bellafila [Carner, J.]. (16 octubre 1925). Si jo fos músic... *La Veu de Catalunya*, p. 7.

interpretació d'*Els Segadors*, una cançó «d'altres temps», per la solemnitat de les multituds silencioses. Garcés considerava l'himne d'Alió i Guanyavents un «anacronisme», que en aquella festa de Sant Jordi només havia sentit tocar a uns «ceguets» amb «llur violí elegíac» pel carrer dels Arcs: «Per a ells la festa era un retorn, i els seus ulls sense claror no han vist potser la claror nova que naixia dels anys de la ignomínia»⁴¹⁵.

Baltasar Samper també va voler prendre partit, i en la mateixa línia, en el debat que sortia del seu entorn. Ho va fer a través d'un article del qual, no obstant això, només n'hem trobat l'esborrany manuscrit, titulat «Himnes», al fons Samper de la Biblioteca Bartolomé March de Palma: no hem estat capaços de verificar si el va arribar a publicar o no, o si era per a una lectura pública, etc.

En aquest text, Samper aprofundeix i desenvolupa la tesi exposada per Garcés. El crític —ben compromès políticament amb tot allò que representava Acció Catalana d'actualització del Noucentisme— retreu a alguns sectors del catalanisme el seu conservadorisme estratègic, en pretendre tornar a l'estadi anterior a la Dictadura, com si els anys i les circumstàncies no haguessin canviat sense que se n'haguessin adonat o volgut adonar:

[...] hi ha persones, però, que sembla que no hagin fet sinó passar una llarga hivernada dormint beatíficament, i per això sense dubte, en cloure ara el parèntesi que per elles no significa res més que una meravellosa suspensió del temps, es disposen a continuar amb l'abrivament característic dels distrets [...].

Com hem dit al principi d'aquest capítol, Acció Catalana i la seva gent es veien a sí mateixos com l'instrument que lideraria el nou moment històric del catalanisme, «convençuts del valor polític de la seva acció cultural [...] a la qual, per afegitò, la dictadura havia donat un cert to èpic resistencialista» (Cassasas, 2017, p. 263). Paradoxalment, fou aquest grup el que no va saber captar la transformació de l'escenari polític i social català, més procliu, com es va demostrar a les eleccions del 12 d'abril de 1931, a la claretat rupturista del populisme republicà i d'esquerres de l'ERC de Macià i Companys que no al gradualisme interclassista i intel·lectual d'Acció Catalana.

Samper, tal com plantejava Tomàs Garcés, associa *Els Segadors* a una fase ja superada, instrument útil en «un determinat estadi de la nostra empresa de reconstrucció», però que esdevé un himne del tot extemporani i mancat de la qualitat necessària, segons les seves pròpies paraules, per les noves i prometedores circumstàncies que s'albiraven pel país, «amb les crides a una guerra molt poc probable i les reiterades evocacions de tragèdia i de carnatge» que s'havia de descartar —i tot plegat cobra un sentit tragicòmic vist en perspectiva—: «Els himnes no han de ser cantats amb posat ferreny ni amb l'expressió ombrívola que encomana el misticisme del plany —que sembla en bona hora superat»⁴¹⁶. Aquesta expressió coincideix bastant amb la de Josep M. de Sagarra, que en un article de 1932 considerava *Els Segadors* de ser «un romanç [...] excessivament religiós, reaccionari i planyívol»; tot i això, a Sagarra la música li pareixa «de primera» i en el fons, fracassat l'experiment d'*El Cant del Poble*, era un defensor de mantenir-la com a himne de Catalunya⁴¹⁷.

Per tant, calia un nou himne per una nova i millor època, o això és el que reclama Samper, amb unes característiques ben diferents de l'antiga cançó de segadors i guerra, de melodia trista i en to menor:

⁴¹⁵ Garcés, T. (24 abril 1930). Anacronismes. *La Publicitat*, p. 1.

⁴¹⁶ Val a dir que Samper sembla que es refereix més aviat a la versió d'*Els Segadors* publicada per Francesc Alió el 1892 i popularitzada per l'Orfeó Català, ja que esmenta —per criticar-la— l'estrofa que parla del «gran comte d'Olivar», i que en canvi no apareix a la versió d'Emili Guanyavents i publicada per Enric Morera el 1897 (Ayats, 2011).

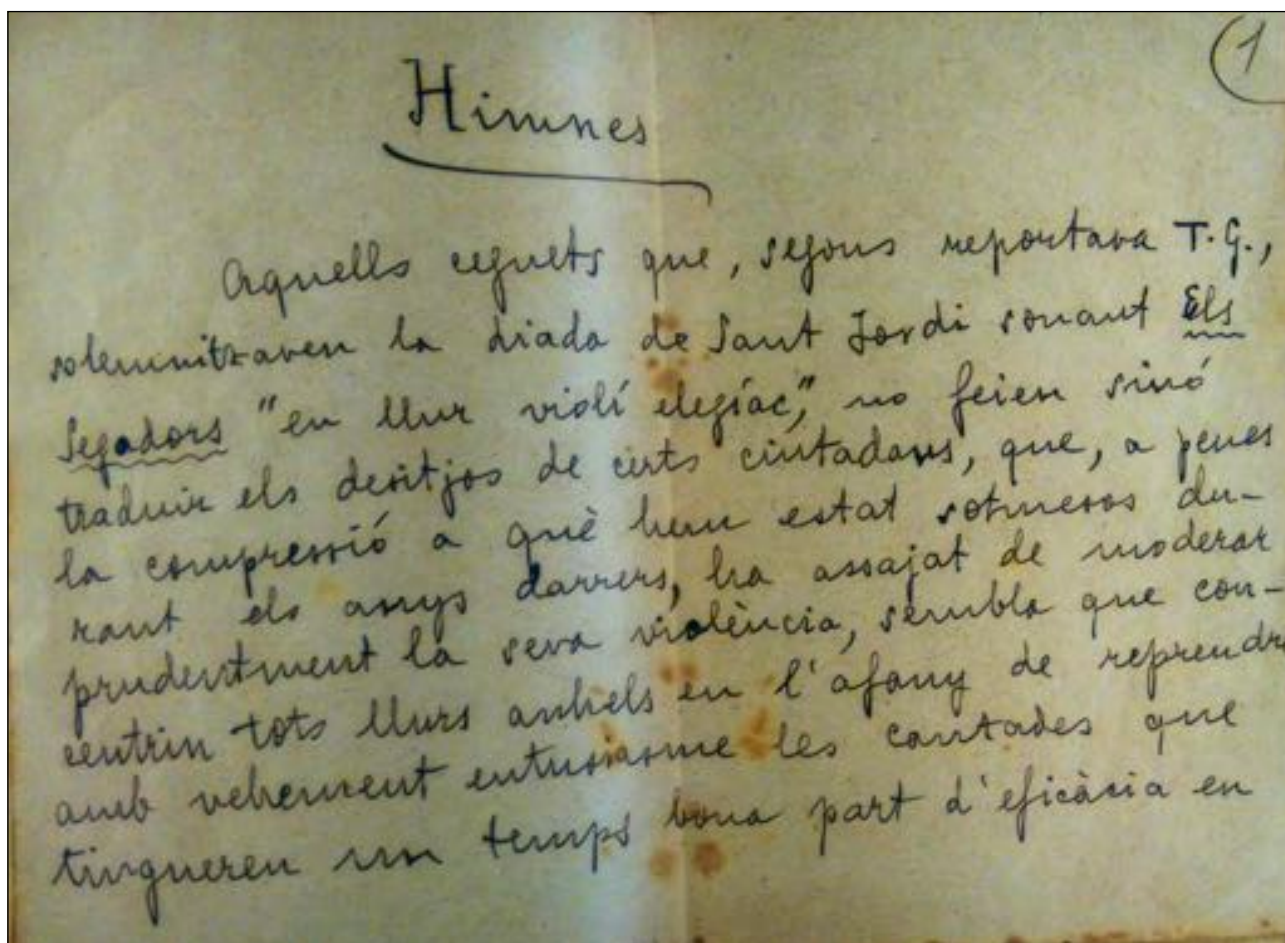
⁴¹⁷ Sagarra, J. M. (29 setembre 1932). Un himne. *Mirador*, 191, 2.

[...] ¿per què ens privariem de l'expansió que agermana i ennobleix? Ara, els himnes han de ser lluminosos i optimistes; el cant, digne i serè, i no cal dir que alliberat de tota vel·leïtat de llòbrec malhumor o de rancúnia congriada en la ruminació de malventures impaïbles.

En la seva argumentació el crític mallorquí escriu, específicament, que «no creiem [...] que el cant del poble hagi de ser sempre proscrit»: una referència posteriorment aprofitada per Vives i Sagarra, tots dos, com Samper, militants d'Acció Catalana, pel seu himne, o simple coincidència terminològica? En tot cas, sembla que formava part de la base del pensament de l'avantguarda noucentista la voluntat que, des d'una posició intel·lectualment dirigista, s'havia d'alguna manera, proveir —o com a mínim indicar— «el poble» perquè tengués un cant diferent i propi per la nova República.

Al contrari que Vives, Samper no havia pensat compondre un himne nou, sinó que en aquest cas en proposa un de vell, *El Cant de la Senyera*, de l'Orfeó Català:

[...] i és que, virtualment, aquesta substitució ha estat ja realitzada pel mateix poble. ¿Què signifiquen, si no, les ovacions al "Cant de la Senyera" i l'escoltar-lo sempre a peu dret? Si, doncs, hem de cantar alguna vegada, tenim aquest himne magnífic, que s'ha divulgat amb rapidesa i que ha estat acceptat amb eloqüent espontaneïtat. Caldria només constatar explícitament aquesta acceptació i mantenir-la, i podríem dir que el nostre himne és el més bell del món.



Imatge 47. Primera pàgina del manuscrit de l'article «Himnes», sobre *Els Segadors*, de Baltasar Samper. BBM, fons Baltasar Samper.

Però reprenent el fil de Garcés, dins la lògica noucentista de l'ordre civilitzat i dels models de comportament social, i coneixedor de la força efervescent —i per això mateix potencialment

descontrolable— del cant col·lectiu, el crític també demana contenció a l'hora de cantar el nou himne, i que «no prodiguéssim tan afanyosament aquest cant com prodigàrem l'altre [...]»: «L'abús deixa esbravar les virtuts de les coses», sentència.

Tanmateix, i com constatava Sagarra al seu article, l'operació del canvi d'himne va ser un fracàs en termes polítics i de rellevància social —com un exemple del fracàs general de l'assalt al lideratge polític del catalanisme— de la plataforma noucentista, arraconada davant l'ímpetu radical del republicanisme d'esquerres i el carisma popular de Francesc Macià i Lluís Companys.

Les noves tecnologies

Baltasar Samper és un defensor de les noves tecnologies sonores de la seva època —com ara l'ús del fonògraf per l'Obra del Cançoner—, com el disc, que a finals dels anys de 1920 s'havia popularitzat en detriment dels rotlles de pianola (Roquer, 2014). En valora el seu potencial per crear noves sonoritats musicals i de facilitar l'accés del repertori culte a àmplies masses de públic; el mateix li passa amb els sistemes d'amplificació elèctrics i les seves possibilitats.

Samper no escrivia crítica de discs a *La Publicitat*, excepte en alguna ocasió comptada⁴¹⁸; d'això al diari se n'encarregava Alexandre Plana, amb el pseudònim de «Discòfil», a la secció «La Música en disc» (Sotelo, 2005). El seu interès pel món tecnològic el va canalitzar a través, primer, de la *Revista de Catalunya*, que des de 1930 dirigia Ferran Soldevila; Samper hi va col·laborar només fins a 1931:

D'una altra cosa volia parlar-vos també. Què us sembla si reservéssim part de la crònica mensual —mitja plana aproximadament— a ressenya de discos? Ja sabeu que això està a l'ordre del dia, i és possible que molts lectors de la R. de C. que no siguin músics ni llegeixin publicacions musicals, ho agrassin. Avui tothom té el seu gramòfon, i una petita orientació sobre les novetats que es publiquin, potser cauria bé⁴¹⁹.

Soldevila no en devia estar del tot convençut, d'aquella proposta, o simplement tampoc tenia un interès gaire profund en la música (Fontbona, 2011), i la secció encara va tardar a sortir, fins el febrer de 1931, amb aquest epígraf:

Les cròniques musicals que apareixen en aquesta Revista seran des d'ara completades amb una secció de crítica de discos. Creiem que el sol fet de la difusió d'aquesta forma d'edició musical i la importància que ací ha arribat a guanyar gràcies a l'activitat de diverses cases productores, justifica prou que ens hagi semblat interessant oferir als nostres lectors aquest complement. Cada mes, doncs, reservarem l'espai necessari a una breu recensió de les principals novetats que apareguin, i si aconseguim així ajudar a orientar els qui, sense disposar de massa temps per consultar catàlegs i suplementes, tenen interès a seguir al dia aquesta activitat editorial, creurem assolit l'objectiu que ens hem proposat⁴²⁰.

Aquell any també ho intentaria pel seu compte, amb la posada en marxa de *Fonografia*, que malgrat tot va tenir poc èxit i una vida curtíssima. En totes dues publicacions, no obstant això, Baltasar Samper hi troba un espai que li permet una mica més de profunditat que no el de *La Publicitat*, molt més limitat, tant per l'extensió com pel tipus de lector a qui s'adreça.

⁴¹⁸ Samper, B. (10 setembre 1935). La música en discos. Música simfònica i música de cambra. *La Publicitat*, p. 6.

⁴¹⁹ Samper, B. (18 setembre 1930). [Carta a Ferran Soldevila]. ANC, fons Ferran Soldevila, sig. ANC1-411-T-787

⁴²⁰ Samper, B. (febrer 1931). La Música. *Revista de Catalunya*, 14(66), 168.

Vista des de la perspectiva del Noucentisme —que el 1930 ja s'havia mesclat i convertit en un republicanisme intel·lectual— i la modernitat, el disc i el cinema representen per Samper no només una revolució en la producció i consum musicals, sinó també unes eines precioses per dur a terme el projecte somiat de civilització del país, per una banda, i de superació i renovació dels límits estètics i de possibilitats de l'art per l'altra, a través de popularitzar, no qualsevol música, sinó la música culta i moderna. Demostra, en aquest aspecte, un entusiasme definitiu per les possibilitats fins i tot estètiques de la nova tecnologia i tot el que això suposa⁴²¹, i fa una anàlisi conscient de les transformacions culturals que hi van associades:

Sembla, a primera vista, que l'extremada vulgarització de la música que aquestes plaques polides i meravellosament sensibles han afavorit, hauria d'ésser per als músics un motiu de legítima i completa satisfacció. De la popularització de les grans obres consagrades del repertori solemne, com de les novetats que incessantment són ofertes, deriva un considerable benefici: la cultura musical s'escampa cada dia més i es perfecciona ràpidament. Aquesta facilitat, però, de tenir a casa un repertori extensíssim i de poder escoltar, en el moment que hom vulgui triar, obres simfòniques de tota mena, executades per orquestres excel·lents; música "da camera" interpretada pels millors artistes del dia; òperes gairebé completes, etc.; aquesta admirable facilitat que representa un mitjà de difusió d'incalculable abast, si afavoreix en termes generals la música, va contra els músics executants, puix que fa retreure el públic de les sales de concerts. Descomptem el cas de les minories prou exigents per a no acontentar-se amb les evocacions que el disc ofereix; la gran massa de públic, però, que no sent una curiositat massa matisada ni un fervor excessiu, es donarà per satisfeta amb les reproduccions, innegablement perfectes i tan suggestives, que hom pot escoltar beatament en la intimitat de la llar, tot assaborint un bon cafè, o confortablement instal·lat en una cambra tèbia i amable, en dies que el fred o el mal temps no conviden a sortir de casa. I si el públic no acut als concerts, és lògic que el nombre d'aquests disminueixi cada temporada: fet que arreu és denunciat amb alarma i que ací mateix hem pogut ja comentar. [...]

Tot un ordre nou, doncs, s'ha imposat i bé cal adaptar-s'hi sense inútils protestes. Cal, però, també esperar una nova reacció que restitueixi al seu lloc totes les coses. Hom es fatigarà de facilitats massa prodigades, i hem d'esperar que vindrà un moment en què s'imposarà la revaloració de certs aspectes ara negligits, que hom tornarà a estimar la qualitat de certs imponderables que la mecànica no podrà mai assimilar ni compensar, i l'amateur executant tornarà a donar, per damunt de tot, la preferència a les "seves" creacions que, per modestes que siguin, tenen per a ell un prestigi i una qualitat vital insubstituïbles⁴²².

Samper i el grup de *La Publicitat* —i sobretot, a *Mirador*, on també hi havia una secció fixa de discs— són molt clars en aquest aspecte, en aquesta voluntat de «socialització de l'art». Aquest tipus de debats eren recurrents a l'Espanya de 1930, on l'emergència de noves possibilitats suscitava discussions arreu, com passava amb l'elit intel·lectual regeneracionista madrilenya, entre els que cal comptar-hi Adolfo Salazar, Joaquín Turina, José Subirá o José Díaz Fernández (Parralejo, 2012; Piquer, 2012b i 2013). Precisament, Samper, en fundar *Fonografía*, intenta d'alguna manera unificar criteris i posar en comú les inquietuts compartides a Madrid i Barcelona —amb personatges aparentment tan dispars ideològicament com Turina, Salazar⁴²³ o ell mateix— sobre la rellevància social del disc com nou a producte de consum de masses:

⁴²¹ Vegeu sinó: «Una execució mediocre, una interpretació banal no són millorades ni redimides pel fet de poder veure la gesticulació —que de vegades distreu— d'un director fantasiós, o les poses d'un solista, o de poder alternar amb una societat distingida durant els entreactes d'un concert; i en aquests casos, és indiscutiblement preferible escoltar un bon disc que hagi estat registrat per artistes del tot solvents i amb totes les garanties desitjables.» Samper, B. (juliol 1931). La música en discos. *Revista de Catalunya*, 14(8), 47.

⁴²² Samper, B. (setembre 1930). Música mecànica. *Revista de Catalunya*, 7(61), 61–63.

⁴²³ Cal dir que la col·laboració d'Adolfo Salazar que sortia anunciada no apareix al núm 1. de la revista, que és l'únic que hem pogut localitzar.

A més a més del seu valor distractiu i artístic, està encara reservada al disc una missió educativa i documental els primers símptomes de la qual ja van prenent forma una mica per tot.

Nosaltres, doncs, que concediríem a aquesta manifestació de la nostra època el valor que realment li correspon, podem avui donar als nostres lectors una notícia que segurament no els deixarà indiferents. I aquesta notícia és la de la immediata aparició, a Barcelona, d'una revista, *Fonografia*, exclusivament dedicada a la música mecànica [...] ⁴²⁴.

Si bé a la revista es limita a explicar les novetats discogràfiques, Baltasar Samper, com a director, s'alinea amb la idea de la socialització de l'art i del disc com a eina per fer-ho, a través de l'article inaugural de l'escriptor anarquista Henry Poulaille al núm. 1:

En la hora actual, el fonógrafo tiene un acabado perfecto —y el repertorio está en camino de tenerlo—. Está ya creada una verdadera biblioteca circulante de música. Las posibilidades que se abren serán pronto conocidas.

Primeramente, gracias a ella el Mundo viene a nosotros, pues el contacto es directo: el fonógrafo es un factor de comprensión y por lo tanto de acuerdo. Después, gracias a la difusión de los discos, el pueblo podrá adquirir una cultura musical que constituirá para él un manantial de puras alegrías. [...]

Si el estricto valor distractivo del disco y la satisfacción artística cunetan, la fonogenia es susceptible de tener un alcance social verdadero. Este valor del disco es lo que tenemos obligación de explotar ⁴²⁵.

Però no només el disc: el cinema i els sistemes elèctrics d'amplificació musical també li interessaven, sobretot per les oportunitats que el nou art popular i de masses i la nova tecnologia, inèdita fins al moment, oferien per a renovar la música culta. Tot aquest món de nova experimentació a Samper li semblava particularment estimulant:

Hom podrà il·lusionar-se amb l'esperança de veure arribar als racons més allunyats dels grans centres les obres de Wagner, posem per cas; però àdhuc suposant que aquesta mena de representacions siguin suportables —i cal sentir-se molt optimista per admetre-ho— en realitat això no significarà cap progrés per a l'evolució musical contemporània. I no obstant, després dels estudis i de les interessantíssimes experiències que han obert a la reproducció mecànica de la música perspectives insospitades, i després d'haver constatat les meravelloses solucions amb què l'art de la projecció pot servir la fantasia més ambiciosa, podem esperar, i hem d'esperar encara, que de la nova associació possible, de la nova col·laboració que s'anuncia d'imatges i sons sorgeixi una forma d'art també nova que sàpiga aprofitar l'abundor i l'esplendidesa dels recursos que és possible de posar en joc ⁴²⁶.

El 1926 Samper havia quedat entusiasmat amb *Els pins de Roma* de Respighi ⁴²⁷; una de les coses que més i millor l'havia sorprès era l'ús d'un enregistrament gramofònic per a fer cantar un ocell al final del tercer quadre, «I pini dei Gianiclo»:

A l'acabament d'aquest nocturn canta un rossinyol i aquest cant és reproduït per un gramòfon que per primera vegada és elevat a la noble categoria d'instrument orquestral. La prova és d'una audàcia extraordinària, però per a nosaltres, ben reeixida ⁴²⁸.

⁴²⁴ Discos. «Fonografía» (2 abril 1931). *Mirador*, 113, 7.

⁴²⁵ Poulaille, H. (abril 1931). El valor social del fonógrafo. *Fonografía*, 1, 2.

⁴²⁶ Samper, B. (novembre 1930). La Música. Cinema sonor. *Revista de Catalunya*, 7(63), 258.

⁴²⁷ Vegeu p. 175–176.

⁴²⁸ X. [Samper, B.] (2 març 1926). La Música. Liceu. Orquestra Pau Casals amb el mestre Eduard Morike. *La Publicitat*, p. 4.

El 1930, amb una tecnologia encara més consolidada, el músic recupera aquesta idea i s'atreveix a imaginar el camp obert de creativitat que aquestes eines li ofereixen, anticipant fins i tot el desenvolupament de l'electroacústica i els sintetitzadors en els anys posteriors:

[...] de la col·laboració assídua d'enginyers i músics, excitada per les necessitats de la reproducció elèctrica i de la transmissió, naixeran segurament interessants modificacions d'alguns dels instruments actuals, i fins potser —per què no?— en veurem aparèixer algun de nou.

[...] La modificació dels timbres, mitjançant les cabines isoladores i els filtres elèctrics; les relacions d'intensitat, segons les distàncies dels instruments al micròfon, que permeten les més sorprenents combinacions; la transposició elèctrica del to d'un instrument determinat, que pot ésser així tractat amb gran llibertat d'escriptura; tot el conjunt, en resum, de fórmules amb què l'acústica s'enriqueix ara gràcies a aquestes activitats, han d'influir poderosament, no sols en les realitzacions dels compositors, sinó també, i això és el més important, en el caràcter de llurs concepcions.

[...] Els compositors són invitats a renunciar als refinaments complicats de sonoritat i irisacions i deliquescències que han estat l'encís de tota una època, i tot això crea noves necessitats —i també potser en restableix de velles, massa oblidades— que han d'influir per força en l'essència mateixa de la concepció musical. És arriscat, evidentment, de fer prediccions, però es pot creure que en resum es tracta d'una reacció saludable per a la música. Si suprimint certes opulències i fineses de l'orquestració, sempre agradoses i atractives, però que sovint han servit per dissimular amb traça la pobresa d'idees i la manca de contingut de moltes obres, els compositors es veuen forçats a construir rigorosament i a adoptar tothora una escriptura pràcticament substancial i neta, el guany sembla que serà considerable⁴²⁹.

Una vegada més, Baltasar Samper sembla anar en paral·lel al pensament de la crítica progressista francesa publicada a la *Revue Musicale* i la *Nouvelle Revue Française*, com André Coureoy i un altre cop l'influent i llegit Boris de Schloetzer, que per aquells mateixos anys havien començat a teoritzar i especular sobre les possibilitats musicals del gramòfon, la ràdio i la microfonia en general (Battier, 2007). Igualment, en aquella època Samper almenys ja coneixia, segur, l'existència del theremín, que aleshores encara no passava de curiositat tecnològica, i havia sentit a parlar d'altres instruments elèctrics com els models d'orgue d'ones radioelèctriques Givelet o Martenot⁴³⁰. Tampoc cal descartar que estàs moderadament al corrent de les incursions en aquesta àera de Paul Hindemith —que tot i que el 1930 encara no s'havia interpretat a Barcelona, ja era conegut a Catalunya— amb el trautònim, i pot ser, de les Henry Cowell als Estats Units⁴³¹, o de les experiències de Luigi Russolo o Edgar Varèse.

En tot cas, constatarem que aquells inicis de 1930 existia un interès cada vegada major pel camp de l'electrificació musical a Catalunya; una mostra n'és el delirant article de «ciència-ficció musical» del rus Nicolas Slonimsky sobre un imaginari centenari d'Stravinsky el 1982 publicat a la *Revista Musical Catalana* el juliol de 1931⁴³². Però Samper, i aquí tenim la diferència, és dels primers que als Països Catalans, recollint aquesta inquietud, s'aventura a defensar i imaginar seriosament, i no com una hipòtesi més o menys divertida, les possibilitats reals d'allò que més endavant seria la música electroacústica; no seria fins anys després que el seu amic Robert Gerhard, a l'exili d'Anglaterra, s'endinsaria dins l'exploració compositiva d'aquest camp.

⁴²⁹ Samper, B. (novembre 1930). La Música. Cinema sonor. *Revista de Catalunya*, 7(63), 259

⁴³⁰ Gibert i Camins, J. (juliol 1928). Moviment musical. *Revista Musical Catalana*, 295, 240–244.

⁴³¹ Pàgina musical de "La Veu". (20 abril 1929). *La Veu de Catalunya*, p. 5.

⁴³² Slonimsky, N. (juliol 1931). Centenari d'Stravinsky. Nova York, juny de 1982. Fidel i vertadera anticipació del dia en què el maquinisme glorifiqui la música. *Revista Musical Catalana*, 331, 257–261.

Un pioner de la crítica de jazz

El 1926 havia tengut lloc a Barcelona la presentació de l'espectacle dels Chocolate Kiddies i la Sam Wodding's Orchestra, la primera «jazz-band» important en actuar a la capital catalana (Pujol, 2005), que havia causat sensació en els ambients musicals de la ciutat. Agafava força l'era del jazz, i amb això, un altre element de la cultura de la contemporaneïtat dels anys 1920 i 1930 irrompia a Catalunya i cridava l'atenció del sempre atent Baltasar Samper.

A la llarga, el crític esdevendria un expert en la matèria, convidat a fer-ne conferències, com les dues—la primera repartida en dues sessions— que va impartir el maig i desembre de 1935, convidat per l'Ateneu Polytechnicum i l'Associació Discòfils, respectivament, i que coneixem gràcies a l'edició crítica d'Antoni Pizà i Francesc Vicens (Samper, 2019). Dia 16 d'octubre de 1935 encara en va impartir una altra, a l'Orfeó Martinenc de Barcelona, en nom del Hot Club, el text de la qual no s'ha conservat⁴³³.

Els escrits que sí ens han arribat tracten àmpliament la idea sobre aquesta música de Samper, influenciada, com ja hem esmentat, per al crític francès Hugues Panassié; bàsicament, la del *jazz hot* o «vertader», per oposició a l'*straight* o «fals» (Pizà i Vicens, dins Samper, 2019): un jazz de ritmes marcats i improvisacions, d'essència negra i connectat amb un cert «primitivisme», però que no exclou necessàriament els executants blancs, «basado en el uso creativo del ritmo, el sonido y las variaciones melódicas por parte del ejecutante» (I. Iglesias, 2020, p. 17). Tot i això, a diferència de Panassié —un catòlic conservador proper a l'extrema dreta que acabaria col·laborant amb el govern de Vichy durant l'ocupació nazi de França—, que veia el jazz i el seu «primitivisme» com una reacció anti-moderna davant la decadència d'Occident (Perchard, 2011; Laurent, 2018), Samper el considerava un reactiu «davant la saturació de sonoritats refinades» (Samper, 2019, p. 60) per revolucionar, d'alguna manera, la música culta contemporània.

La defensa del «jazz vertader» va ser la base de la fundació del Hot Club de Barcelona el 1935 —del qual Samper n'era un col·laborador habitual (I. Iglesias, 2020)— a imitació del Hot Club de París creat el 1932 per Panassié. Així, aquell 1935 Samper ja era un dels «eruditos barceloneses del jazz» (I. Iglesias, 2017, p. 75), juntament amb Faust Ruiz, Antoni Tendes, o Pere Casadevall, també membres del Hot Club. Això vol dir que tenia un nom i una trajectòria consolidada en aquest camp; trajectòria que podem remuntar com a mínim a 1928, indirectament, gràcies a un article del seu amic Miquel Ferrà a *La Nostra Terra*:

Voleu que tot calli, fins els grills, perquè d'un cap a altre de món no es senti més que un estrèpit de jazzband? Doncs que entenguin que, sense deixar la seva obra amorosa del Cançoner, on més d'un cop ha begut la seva inspiració, un artista de la qualitat d'En Baltasar Samper sap apreciar molt millor que ells la música negra i els seus cants espirituals a Nord-Amèrica⁴³⁴.

No sabem però què sabia apreciar del jazz Baltasar Samper el 1928, però més enllà de les vagues apreciacions esmentades per Miquel Ferrà, les seves publicacions inicials sobre aquesta música són de 1930. Aquest fet el situa com un dels pioners de la crítica jazzística i de divulgació del gènere als Països Catalans i a l'estat, al costat d'Antoni Tendes, Sebastià Gasch o Ramón Gómez de la Serna (Davidson, 2009; Goialde, 2011; Bardavío i Iglesias, 2012; Luján, 2012), però és a més un cas particularment singular dins el context noucentista i neoclassicista. Vegem-ho amb més detall.

⁴³³ P. C. R. (novembre 1935). Hot Club de Barcelona. Crònica y noticiario oficial. *Jazz magazine. Órgano oficial del "Hot Club" de Barcelona*, 3, 1–3.

⁴³⁴ Alanís [Ferrà, M.] (juliol 1928). Divagacions entorn del localisme, el provincianisme i altres coses. *La Nostra Terra*, 7, p. 254.

El primer article (mitja columna, de fet) que hem pogut trobar va sortir a *La Publicitat* arran de l'actuació a Barcelona de l'orquestra de Jack Hylton, una de les orquestres de jazz europees més populars del moment. Sense encara fer servir nomenclatura de *hot* i *straight*, ja distingeix entre un jazz autèntic i un que no ho és, el de la banda de Hylton, i que no li agrada:

Aquesta orquestra té les característiques de l'anomenat jazz "simfònic", sensiblement diferent del que podríem considerar com a genuí, i compta amb elements d'innegable qualitat, que hem pogut apreciar prou en les dues exhibicions del Palau de Projeccions. Els programes, però, no han tingut tot l'interès que es podia esperar, donat el repertori de l'agrupació, ni tampoc la varietat promesa [...].

L'optimisme accentuat amb què el públic acudí a les dues sessions, no deixà fer gaires reserves a la qualitat mediocre de moltes de les obres que figuraven en els dos programes, ni a algunes instrumentacions que no es distingien per la riquesa de fantasia, i tot fou aplaudit calorosament [...]⁴³⁵.

Malgrat el disgust de Samper, l'actuació de Jack Hylton va tenir un gran èxit; un dels qui la va celebrar de manera més entusiasta va ser l'influent crític d'art Sebastià Gasch. Per Gasch, el ritme brusc del jazz representava tot allò necessari per renovar, fins i tot *violentament*, els llenguatges artístics, i mostraven la concepció moderna d'una nova manera d'entendre l'expressió artística, enmig de la commoció social en el crepuscle de la Dictadura (Davidson, 2009)⁴³⁶; i l'orquestra Hylton n'era, segons ell, un exemple perfecte:

En efecte, l'art ha de posseir també una valor general, gairebé fisiològica. Posseir sentits. Atraure els sentits, immobilitzar-los; inutilitzar la distracció, apoderar-se de l'atenció; després, parlar lliurement, i sense traves obstaculitzadores, al cor. [...]

El jazz té tota la violència de les reaccions. La reacció és sempre l'antítesi de l'acció. I és una antítesi pronunciadíssima. És la regla general. I de la mateixa manera que la morfologia cubista, en reaccionar contra el colorisme impressionista, ho feu amb una violència estructural inaudita, fins a rabejar-se en l'abstracció arquitectònica, el jazz, que no és pròpiament una reacció, sinó l'arena que esgrimiren els reaccionaris per a combatre la vaporositat impressionista —aquella "sorte de climat flou propice aux oreilles myopes" de la música de Debussy—, el jazz, repetim, és també d'una violència rítmica extraordinària. Ritme obsessionant, el del jazz [...].

Tot el que acabem de dir del jazz, Jack Hylton i els seus "boys" ens ho han demostrat pràcticament i intensament [...]⁴³⁷.

Això no va agradar al músic mallorquí, gens. No les analogies entre jazz, art i societat, o l'elogi de la violència simbòlica, ni la referència a l'impressionisme o a la música de Debussy que tant li havia agradat en un moment determinat de la seva vida: allò que va molestar moltíssim a Samper va ser que Gasch triàs el «fals» Jack Hylton com a model⁴³⁸, i no «autèntics» *jazzmen* com Louis Armstrong o Sam Wooding —a qui probablement havia vist el 1926, o en la seva segona actuació a

⁴³⁵ Samper, B. (26 juny 1930). L'Orquestra de jazz de Jack Hylton. *La Publicitat*, p. 5.

⁴³⁶ Sobre la fascinació de les avantguardes pel ritme atribuït a la negritud, ens agrada com ho resumeix Jordi Cerdà (2014): «En la poètica de la negritud, el ritme esdevé un element constitutiu, vital, de l'home negre. [...] Hi ha una recurrència gairebé obsessiva del tam-tam en els poetes de la negritud, el qual imprimeix ritme i, alhora, és instrument de comunicació [...]» (p. 50).

⁴³⁷ Gasch, S. (4 juliol 1930). Al marge del Hylton's Jazz. *La Publicitat*, p. 6. Robert A. Davidson (2009), en el seu estudi sobre l'«era del jazz» —en la terminologia popularitzada per Scott Fitzgerald— a Barcelona, dedica tot el capítol 3 a Sebastià Gasch, «Spain's most important art and cultural critic during de second half of the 1920s» (p. 9), i l'ús simbòlic que fa del jazz, a través d'una sèrie d'articles, el més important dels quals és, precisament, «Jazz», publicat al núm. del 15 de novembre de 1930 de *La Gaceta Literaria*. No esmenta, però, aquest d'uns mesos abans a *La Publicitat*, que seria, per tant, el primer on Gasch introdueix bona part del seu punt de vista sobre l'art i el jazz.

⁴³⁸ Una percepció també compartida per Panassié, que en un article, això sí, un any després (1931), qualificava l'orquestra de Jack Hylton de «vulgar» (Pizà i Vicens, 2019, p. 18n).

Barcelona el 1929 (Pujol, 2005). A la seva dura i llarga resposta —observem-hi el biax paternalista cap a les dones— és on per primera vegada exposa la distinció entre *hot* i *straight* que havia llegit als articles titulats «Le jazz "hot"» que Hugues Panassié publicat a l'*Édition musicale vivante* i la *Revue Musicale* el febrer i el juny d'aquell any (Fouché, 2001; Mawer, 2014). És la primera crítica llarga sobre jazz de Baltasar Samper:

Evitant de precisar la major o menor bondat de l'argumentació que descabdella, hem de felicitar el senyor Gasch pel fet de sortir en defensa del jazz i proclamar els seus mèrits. Ací aixó és molt convenient, puix que encara hi ha molta gent que no s'ha adonat de veritable valor d'aquesta moderna agrupació instrumental. [...]

No és, doncs, a això que volem referir-nos. El que volem fer emmarcar és l'equivocació lamentable que ha patit l'entusiasta crític en fer servir l'orquestra de Jack Hylton com exemple que aboni l'arbrada apologia que omplí dues columnes d'aquest diari.

Aquesta orquestra és només per a públics provincians i no ha demostrat a ningú res del que pretén senyor Gasch [...], resulta un jazz de qualitat inferior; un enganyabadocs que no pot desvetllar entusiasmes més que entre snobs poc documentats i amb informació de segona mà, o bé entre senyores sentimentals que poden trobar sublimes algunes de les cursileries d'opereta ínfima que figuraven en els programes executats al Palau de Projeccions. [...]

Altrament, no calen tants d'executants —19 en portava Jack Hylton— per a obtenir tots els resultats desitjables. Amb la tercera part d'aquests les bones orquestres "hot", les que en realitat poden atribuir-se el mèrit d'haver creat un gènere, aconsegueixen efectes de sonoritat meravellosos, i sobretot, l'execució vivent, plena d'imprevist i vigorosament carecteritzada, que les orquestres "straight" —modalitat insípida, mixificació insubstancial del jazz— no poden ni imitar malament⁴³⁹.

Però encara més llarg és l'article que publicà l'octubre d'aquell mateix any a la *Revista de Catalunya*, i titulat, simplement, «Jazz-band». És un article divulgatiu, dedicat a difondre els valors de «l'autèntic jazz» davant l'amenaça de «falsificacions». Són poc més de cinc pàgines per a explicar què és aquell nou estil i com ha penetrat a Europa i a Catalunya, i hi desenvolupa àmpliament les diferències formals, estilístiques i performatives entre el *hot*, «el vertader», i les impostacions de l'*straight*:

A despit de la popularitat extraordinària que gaudeix avui en dia el Jazz i de les honors que arreu li han estat retudes, no és rar de trobar, àdhuc entre les seleccions més acreditades, persones que el condemnen enèrgicament i el rebutgen amb indignació. Aquests puritans radicalíssims representen, però, una exigua minoria davant la gran massa d'admiradors incondicionals amb que compta la moderna creació negro-americana, els quals sempre estan ben disposats a rebre amb emoció qualsevol solo de saxofon o qualsevol cançó sentimental, mentre vinguin encabits en un fox o en un blues de títol més o menys suggestiu. Ara, que els uns i els altres ens sembla que es trobin col·locats en extrems igualment viciosos. Els detractors a ultrança, en la major part dels casos, comptaran només amb alguna experiència malaurada que els haurà desorientat i els fa emetre judicis injustos. Es pot assegurar, sense gaire por d'equivocar-se, que no coneixen pròpiament el Jazz. I una gran majoria de snobs que s'enterneixen, o fingeixen eternir-se, a la vista només dels instruments característics del Jazz, tampoc no el coneixen. O bé s'esforcen a mostrar-se'n devots per pur escrit d'imitació, sense conviccions sinceres, o bé, i això és força pitjor, admiren ingènuament les degeneracions del Jazz que alguns eixerits exploten de la manera més brillant.

I amb tot, no és gens difícil d'informar-se com cal, amb una mica d'interès i de bona voluntat que hom vulgui posar-hi. Per això, encara que no descobrim cap novetat ni tinguem la pretensió de posar

⁴³⁹ Samper, B. (6 juliol 1930). Del jazz i dels seus descobridors barcelonins. *La Publicitat*, p. 6. Posteriorment, Samper moderaria la seva crítica ferotge contra l'orquestra Hylton. «una excel·lent orquestra de jazz falsificat» (Samper, 2019, p. 45).

càtedra, hem cregut que no seria inoportú de portar aquest tema a les nostres cròniques, per tal de contribuir una mica a desfer equívocs que de dia en dia apareixen més comprometedors⁴⁴⁰.

En tots els escrits sobre jazz, des dels primers de 1930 —a la *Revista de Catalunya*, fent crítiques de discs jazzístics en les seves cròniques mensuals— fins a les conferències de 1935, Samper té sempre el mateix objectiu: popularitzar, posar en valor i defensar el jazz com a expressió artística, però no de qualsevol tipus, sinó el *hot*, «l'autèntic», en contra de les imitacions de l'*straight*. Hi veu un llenguatge nou, modern, que pot obrir vies diferents per a la música occidental com per exemple ho fa George Gershwin; unes vies, però, que ell no seguirà:

Tres discos notabilíssims són els que contenen el "Concert en fa major" de G. Gershwin, per a piano i orquestra, executat per l'Orquestra Simfònica de Paul Whiteman. Aquesta obra i la ja popularitzada "Rapsòdia en jazz", del mateix autor, representen l'esforç més ambiciós i, certament, reeixit que hom ha realitzat per tal d'introduir el jazz en estadis que no és gens justificat que li estiguin vedats⁴⁴¹.

De fet, només podem esmentar, i encara molt de passada, dues experiències de Baltasar Samper amb el jazz com a intèrpret i compositor. La primera, un concert privat a El Mur, la casa que el musicòleg i editor Carles F. Maristany tenia a Sant Pere de Ribes, el 27 de setembre de 1931, conjuntament amb Robert Gerhard i Joan Gibert i Camins —i probablement, davant Arnold Schoenberg, que hi hauria anat de visita amb Gerhard—; Samper i Gibert interpretaren la *Sonatine Transatlantique* d'Alexander Tansman (Puertas, 1998), una obra a dos pianos amb ritmes de jazz i fox-trot. L'altra, la notícia d'una obra, una opereta que no hem pogut localitzar ni certificar que mai s'arribàs a acabar o estrenar, titulada *El cavaller del drac*, amb «música moderníssima: fox-trot, blues...»⁴⁴² de Samper i llibret d'Àngel Ferran i Josep M. Planes, companys redactors de *La Publicitat*, i que havia de representar Josep Santpere al Teatre Olympia.

Baltasar Samper sent pel jazz curiositat i erudició (Pizà i Vicens, dins Samper, 2019). A diferència dels membres del Hot Club, com Antoni Tendes, a principis dels anys de 1930 ell sembla ser l'únic teòric de la música culta i clàssica catalana que mostra un interès seriós alhora que divulgatiu pel jazz; que per tant vol dignificar-lo, i amb això esdevé un dels «guardianes de su específica legitimidad artística» (I. Iglesias, 2017, p. 74):

Entre els músics, sobretot, és difícil trobar qui parli seriosament del jazz. En el millor dels casos, el consideren com una curiositat més o menys estimable però no li concedeixen gaire atenció. [...] Per això, jo no m'he sorprès mai del fet que en parlar amb interès i —per què no dir-ho?— amb entusiasme, d'alguna interpretació de jazz o d'algun artista escoltats en discos que m'haguessin vingut a les mans, els meus interlocutors —compositors eminents, de vegades, o concertistes o professors— creguessin que estava de broma, o que adoptava una *pose* lamentable, o, tal vegada, que m'havia pervertit i havia perdut el gust per la música (Samper, 2019, p. 34).

I té raó. Malgrat que —en en el sentit defensat per Sebastià Gasch— artistes i intel·lectuals del Noucentisme i d'altres corrents de la modernitat catalana en general havien mostrat ja des de principis de segle un cert interès per l'art negre i el «primitivisme» com a un recurs estètic innovador (Cerdà, 2014), això canvia quan aquesta negritud deixa de ser una referència exòtica i

⁴⁴⁰ Samper, B. (octubre 1930). Jazz-band. *Revista de Catalunya*, 7(62), 170–175. La primera part de la primera conferència, del 21 de maig de 1935, donada a l'Ateneu Polytechnicum, és un autoplagi parcial d'aquest article, circumstància que degué passar per alt als editors de les conferències, Antoni Pizà i Francesc Vicens, que no ho esmenten.

⁴⁴¹ Samper, B. (febrer 1931). La Música. *Revista de Catalunya*, 14(66), 169.

⁴⁴² Diàlegs breus (16 gener 1935). *La Publicitat*, p. 8. També l'esmenta Carreras (1935), però tenim el dubte si aquesta obra finalment va ser *Perquè demà surti el sol*, d'Àngel Ferran i música de Samper, però estrenada el 14 de maig al Teatre Poliorama (Corbera, 2018).

llunyana, adaptable i aprofitable per a la (re)construcció cultural de les societats occidentals, i en canvi troba i reivindica el seu propi discurs artístic, que li permet penetrar socialment als Països Catalans i a Europa.

Així, l'actitud de Baltasar Samper xoca poderosament amb l'opinió de molts dels seus col·legues catalans o espanyols, com Adolfo Salzar, per qui el jazz era poc més que una aberració (Palacios, 2012; Bardavío i Iglesias, 2012, I. Iglesias, 2020), Miquel Ferrà⁴⁴³, Joan Llongueras, Frederic Lliurat o Camil Oliveras; opinions a més terriblement racistes, les d'aquests tres darrers, que sortiren a relluir arran de l'actuació del gran saxofonista Benny Carter a Barcelona el gener de 1936, acompanyat pel Quintet del Hot Club de França, amb Django Reinhard i Stéphane Grappelli entre d'altres. Per Lliurat —que al seu escrit remarca específicament que Carter és negre— l'interès pel jazz es tractava «d'una *passa*, d'un viciet, d'una moda passatgera»:

Trobem, amb tot, que el jazz és un art ben palesament primitiu, i ben digne dels homes senzills que el practiquen. Però ens sentim ja massa civilitzats, massa saturats, tanmateix, d'art ja fet, ja ben constituït, per admetre el jazz seriosament⁴⁴⁴.

Joan Llongueras, que tot just el 1929 havia traduït uns *Petits contes negres pels infants dels blancs* de l'escriptor francès africanista —i blanc— Blaise Cendrars (Cerdà, 2014), encara és més agressivament racista i més despectiu; tot el seu article és, de principi a fi, una oda al racisme:

Davant d'un públic bigarrat i cosmopolita, que és el mateix que dona vida als cabarets, tingué lloc ahir nit el primer des «dos grans concerts de Jazz», organitzats per «Hot Club» de la nostra ciutat que com tots els Hots Clubs del món, es dedica al foment i propagació d'aquesta música negra que ens ha envaït i que no és més que una altra de les moltes malures que sofrem actualment els blancs. [...]

Que els negres americans o els negres oceànics s'entusiasmin amb aquesta mena de música primària, que no és altra cosa que una mena d'excitant fisiològic, amb el seu ritme trepidant i amb les seves síncopes constantment repetides, ens sembla una cosa del tot natural, però que nosaltres, els blancs de l'occident, que hem passat per tota una civilització [...] hàgim de sentir-nos tanmateix negres i que algun músic es prengui seriosament tot això i en faci l'apologia ens sembla una cosa totalment indecorosa, i àdhuc, vergonyosa⁴⁴⁵.

No fa falta tenir gaire imaginació per endevinar que la darrera frase va dirigida a Baltasar Samper. Aquest, per la seva banda, també va assistir al primer concert de Carter dels dos que va fer; la seva crítica era la del seu to habitual respecte al jazz, ben diferent de la dels seus col·legues —i sense fer cap referència al color de pell de l'artista:

⁴⁴³ Sobre el jazz, Ferrà escriu: «Caldria distingir, encara, entre aquella activitat joiosa i tonificant que pot confrontar per moments amb l'heroisme, i aquella excitació artificial, confinant amb l'epilepsia, que té el seu exponent simbòlic en la música de jazz i en alguns balls moderns en que ha vingut a degenerar el noble art de la dansa». Ferrà, M. (febrer 1929). L'element emotiu en la poesia mallorquina. *La Nostra Terra*, 14, 43–46.

⁴⁴⁴ Lliurat, F. (febrer 1936). Concerts de jazz. *Revista Musical Catalana*, 386, 45–46.

⁴⁴⁵ Llongueras, J. (31 gener 1936). Un concert de jazz presentat per Hot Club de Barcelona. *La Veu de Catalunya*, p. 14. El que fa Camil Oliveras, crític de *La Humanitat*, és encara més curiós i subtil. Dels concerts de Benny Carter, *La Humanitat* només en va treure una nota breu, sense signar, on l'autor (possiblement Oliveras) escrivia, més o menys desconcertat: «Hem anat a l'Olympia a escoltar Bennie Carter i, la veritat, no hem pogut capir la misteriosa psicologia musical dels negres». [Telons Curts. (4 febrer 1936). *La Humanitat*, p. 2]. Però al cap d'uns mesos, dins el Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània celebrat a Barcelona, Oliveras va cobrir l'estrena del concert per a petita orquestra i saxofon alt del compositor francès Jacques Ibert, a càrrec del saxofonista Sigurd M. Rascher, «que és un meravellós virtuós d'aquest instrument que fa quedar petit, però molt!, el negre Bennie Carter». [Oliveras, C. (22 abril 1936). El III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia i el XIVè Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània. *La Humanitat*, p. 4]. El restabliment de l'ordre blanc i natural de les coses va fer feliç, encara que haguessin hagut de passar quatre mesos, el crític de *La Humanitat*.

[...] és especialment difícil familiaritzar-se amb l'anomenat estil "hot", l'estil genuí del jazz, l'element principal del qual és la improvisació. [...] Bennie Carter té totes les qualitats que fan un artista hot excel·lent; els seus dots d'improvisació són prodigiosos [...]. El saxofon en mans de Bennie Carter mostra possibilitats insospitades i constantment ens sorprèn amb una gradació d'accents que abasta tots els matisos de l'expressió⁴⁴⁶.

És potser aquesta la crítica jazzística més aconseguida de Samper, ja que no cau en cap tòpic dels habituals sobre ritme i primitivisme o altres essencialismes⁴⁴⁷, i es centra en descriure el concert a partir del domini dels conceptes sobre jazz que havia après durant aquells anys: al cap i a la fi, era la primera vegada que assistia en directe a un recital d'un autèntic representant del *hot* americà.

Baltasar Samper és per tant un cas singular —singularíssim, de fet— de defensa dels valors artístics d'una música absolutament moderna i diferent com és el jazz a l'època, des de la perspectiva clàssica de la música culta catalana i el Noucentisme. Cal entendre les seves reflexions des de la seva concepció radical i constant de la modernitat i l'autoconsciència intel·lectual de sentir-se responsable de guiar estèticament les masses populars del país, així com per la influència que exerceixen sobre ell i la seva recepció de les novetats musicals les publicacions com la *Revue Musicale*.

Al final del període republicà, la conceptualització del jazz que Samper havia defensat, i de la qual n'havia esdevingut un dels erudits i divulgadors més destacats, serà la que calarà entre els mitjans que en parlen: és el cas de Joan Grau, crític de discs de *Mirador*, que també llegeix i publicita les categories jazzístiques de Panassié⁴⁴⁸. Idees que perduraran després de la guerra a través del Hot Club (I. Iglesias, 2017).

«Le virtuose ne sert pas la musique ; il s'en sert»

La poètica noucentista, senyala Josep Murgades (1976) «[rebutja] el parnassianisme i l'art per l'art, car el fet poètic tenia una transcendència d'abast infinitament més ampli que la d'un virtuosisme vagament narcicista i gratuït, una transcendència que es desitjava pragmàtica i efectiva a curt termini» (p. 52). Aquesta oposició al virtuosisme gratuït o «banal», per dir-ho d'alguna manera, també és, en conseqüència, un dels elements importants del discurs musical de Baltasar Samper.

El virtuos no serveix a la música; la fa servir: com tants altres noucentistes de la segona fornada (Gallén, 2012), durant la dècada de 1920 el pensament estètic, neoclassicista i antitrascendentalista, de Jean Cocteau (Calmell, 2005; Piquer, 2013) influeix fortament en Samper; la culminació d'això seran les lectures compartides i comentades de *Le coq et l'arlequin* dels Compositors Independents de Catalunya (Casares, 1896b). Tal com prescriu l'intel·lectual francès, doncs, de virtuosisme musical n'hi ha, simplement, de dos tipus: el bo i el dolent, el que s'aprofita de la música per a lluir-se i el que no ho fa. El bo és el primer, el «virtuosisme de bona llei, que pren jerarquia d'art

⁴⁴⁶ Samper, B. (31 gener 1936). Els concerts del Hot Club de Barcelona. *La Publicitat*, p. 8.

⁴⁴⁷ Tant a les conferències de 1935 com al llarg article de 1930 a la *Revista de Catalunya*, Baltasar Samper no pot o no és capaç d'evitar de recaure en els tòpics essencialistes sobre els negres (vegeu la n. 42, p. 38, de Pizà i Vicens dins Samper, 2019). Tanmateix, val a dir que s'esforça a relativitzar el seu llenguatge en la mesura que sap (Samper, 2019): «Això de definir les "ànimes" dels pobles i les races és molt exposat» (p. 38), diu, i fins i tot confessa que és «una mica xocant» haver de parlar de músics blancs i negres (Samper, 2019, p. 72). Pel que fa al seu concepte de primitivisme, sembla inspirat —sense acabar de ser-ho del tot—, com altres coses, en el redemptorisme bondadós i renovador de Panassié (Perchard, 2011), i en tot cas, res a veure amb la idea degradant i supremacista de Joan Llongueras.

⁴⁴⁸ Grau, J. (16 octubre 1930). Música en espiral. El jazz «hot». *Mirador*, 90, 7

autèntic⁴⁴⁹», sotmès al dictat de la música; l'altre és el dolent, el fals, que redueix la interpretació musical a una demostració de destresa abassegadora i sobrera amb l'instrument:

Aquest artista notabilíssim [Alexander Brailowsky] és exactament com nosaltres entenem un pianista perfecte, sense eufemismes, emprant el mot amb tota propietat. La seva tècnica no és enlluernadora, no és excessiva —d'aquelles que per haver sortit de llurs límits naturals tot ho dominen i acaparen l'atenció del públic i la voluntat de l'artista, esclau llavors d'aquest ídol exigent, insatiable, que s'anomena, oh paradoxa!, Virtuosisme—⁴⁵⁰.

Aquest tipus de crítiques, com el cas de Brailowsky, són exemples de tot un programa estètic i moral de l'artista del gust noucentista: contenció, equilibri, serenitat, etc. És el contrari del que passava amb Arthur Rubinstein, pianista a qui Samper dedicava unes quantes diatribes cada vegada que visitava Barcelona:

El pianista Artur Rubinstein reparegut enguany a Barcelona, contractat aquesta vegada per l'Associació de Cultura Musical. Ha donat dos recitals amb l'èxit de sempre. Rubinstein és un pianista amb totes les qualitats que ben controlades i equilibrades com cal farien d'ell un artista complet i perfecte. És intel·ligent, té una sensibilitat afinadíssima i posseeix una gran tècnica. S'ha sentit, però, massa afalagat per l'èxit, que ha vist que podia obtenir còmodament enlluernant el gran públic amb habilitats, i s'ha habituat a ésser massa poc exigent amb ell mateix. Es refia també amb excés de la facilitat amb que és capaç de preparar l'execució de les obres, facilitat que és el seu pitjor enemic, ja que pot haver-lo desavesat de profunditzar en l'estudi.

En els dos recitals a que ens referim, Rubinstein ha tingut moments feliços que ens han donat tota la mesura del seu valor; ha estat al començament de cada programa, particularment en les interpretacions d'obres de Bach. Després, el concertista s'ha embriagat amb els aplaudiments del públic i s'ha permès, com de costum, tots els trucs per tal d'estimular-los més i més. Nosaltres, que admirern tot el que hi ha d'excel·lent en aquest pianista, lamentem que menyspreï així les seves pròpies qualitats⁴⁵¹.

Samper, doncs, reitera àmpliament arreu dels seus escrits les idees fonamentals del que Rabaseda (2006) anticipa com a Noucentisme musical: «La primacia de la forma, de l'esperit sobre la matèria, va traduir-se en una subordinació dels elements musicals que consideraven superficials i irrellevants, com el timbre de la veu o el virtuosisme instrumental» (p. 403). No és la seva una opinió necessàriament compartida pel públic, que segons ell mateix, s'embadaleix davant les mostres de virtuosisme banal. Però és que això tampoc li importa, i des de la seva posició d'autoritat i consicència assumeix la funció cívica, estètica i moral de marcar els límits d'allò que està bé i allò que no hi està, i sanciona o aplaudeix les interpretacions musicals a partir d'aquesta dicotomia:

La senyoreta Chala té, evidentment, un fort temperament d'artista, que cal, però disciplinar; té bones aptituds i també un mecanisme desenrotllat i remarcable, encara que no exempt d'impureses que només el treball tenaç i l'experiència podran anar eliminant poc a poc. Més li és indispensable, al nostre entendre, rectificar totalment la idea que sembla haver-se format del que ha d'ésser l'exercici de l'art del concertista, si, com hem de creure, aspira a fer-se un nom d'artista seriosa i vol imposar-se com a tal. [...]

Més que la dèria d'executar amb brillantor i vertiginosament, pensem que li seria profitosa a l'artista la preocupació de profunditzar en l'estudi de les obres i de destriar els trets de la personalitat de cada autor [...]. Això li donaria una gran riquesa de recursos d'expressió i asseguraria sempre la dignitat de les seves interpretacions⁴⁵².

⁴⁴⁹ Samper, B. (26 octubre 1932). Orquestra Pau Casals. Concerts de tardor. *La Publicitat*, p. 6.

⁴⁵⁰ X. [Samper, B.] (23 novembre 1923). Associació de Música da Camera. Alexandre Brailowsky, pianista. *La Publicitat*, p. 4.

⁴⁵¹ Samper, B. (26 maig 1932). Artur Rubinstein a l'Associació de Cultura Musical. *La Publicitat*, p. 5.

⁴⁵² X. [Samper, B.] (20 juny 1926). Associació d'Amics de la Música. Margarida Chala, pianista. *La Publicitat*, p. 8.

Aquesta idea, també com la defineix Murgades (2020a), és per tant essencial en les bases ideològiques del Noucentisme: «L'art i la literatura [...] com a màxims generadors de la *Heiterkeit* goethiana. D'una *Heiterkeit* que hom desitja veure transposada també a tots els àmbits de la vida social» (p. 411). Baltasar Samper fa exactament això mateix, i trasllada l'estètica de l'equilibri i la contenció noucentistes al discurs musical culte —no així amb el jazz, que l'interpreta d'una altra manera. Si sobre la creació el crític recorre al discurs neoclassitzant per a facilitar-ne la comprensió i recepció dins els marges conceptuals del Noucentisme, entès aquest com *la* modernitat i, d'aquesta manera, ajudar a conformar un «protocànon» de la cultura de la contemporaneïtat, la interpretació musical està subjecta a aquesta estètica o «ètica de l'ordre», sota una visió clarament antipopulista i una exigència de domesticació formal, com a projecció artística de l'ideal sociocomuntari català. Tot, en un període de forta agitació social, amb un catalanisme en la semiclandestinitat la major part del temps i sense capacitat política operativa, i que per tant veia limitat el seu camp d'acció doctrinària a l'esfera simbòlica dins el petit marge que encara tenia d'activitats culturals i propaganda mediàtica.

Una polèmica

Hem esmentat més amunt la polèmica de Jaume Pahissa contra els altres crítics de Barcelona al voltant de la utilitat de l'orgue, en la que Baltasar Samper hi va prendre part i de manera contundent. El seu escrit és una bona síntesi de les bases del seu pensament estètic que hem exposat fins ara.

Va començar Jaume Pahissa amb una comentari negatiu després d'assistir al concert inaugural del gran orgue Walcker del Palau Nacional que s'havia construït per a l'Exposició Universal de Barcelona de 1929. L'endemà, el 7 de juliol, va publicar a *Las Noticias* un dur article atacant tant l'organització de l'acte com, sobretot, l'instrument (Aviñoa, 1996):

[...] Pero hemos de confesar que el órgano es un instrumento poco atractivo y que, al cabo de un tiempo de oirlo, todo en él parece igual, aunque cambien los registros de manera más exagerada. Y es que el órgano es un instrumento mecánico, sobre cuya inmensa potencia no puede influir el aliento de vida de un hombre solo. El órgano debe desaparecer como instrumento musical artístico. [...] (p. 152).

Per si això no bastava, al cap de pocs dies hi va tornar, aquesta vegada amb un article a *Mirador*⁴⁵³:

Ho vaig veure ben clar per primera vegada. El que diré no crec que ho hagi dit mai ningú. I és: que el dissabte vaig anar a l'Exposició a oir el gran orgue que s'inaugurava a la sala immensa del Palau Nacional, i a mida que anava tocant, s'anava congriant dintre meu el judici que: l'orgue no és un instrument artístic.

Malgrat l'aparent discurs avantguardista de llenguatge gruixat, proper a les «afirmacions rebentaires» del *Manifest groc* contra l'Orfeó Català (Aviñoa, 1996, p. 153), en el fons Pahissa deixava entreveure un idealisme i un essencialisme sobre el fet musical que, paradoxalment, delataven una certa actitud conservadora que l'allunyava de la pulsio modernitzadora tant del grup surrealista com de la segona generació noucentista que s'explicava a través de *Mirador* i *La Publicitat* i —en aquest cas concret, d'un entusiasta de la tecnologia sonora i fonogràfica com Baltasar Samper—:

L'ampliació i la reproducció prenen vida i qualitat a les obres, i tant més com major facultat té l'aparell d'amplificar o de reproduir. Per això no s'ha d'esperar mai que les reproduccions mecàniques de les interpretacions musicals puguin arribar a tenir valor artístic per molt que es perfeccionin; perquè l'emoció que concentra l'executant a l'interpretar una obra no pot repartir-se en els milers de discs que

⁴⁵³ Pahissa, J. (11 juliol 1929). La fi dels orgues. *Mirador*, 24, 5

es poden emmotllar la matriu primera, ni en la il·limitada quantitat d'altparlants o d'auriculars d'aparells radiofònics que poden repetir-la.

Quasi totes les respostes als escrits de Pahissa es publicaren a *El Matí*⁴⁵⁴, diari catalanista del catolicisme social, així com algunes a *La Veu de Catalunya*⁴⁵⁵ —el diari de la Lliga Regionalista— i a la *Revista Musical Catalana*⁴⁵⁶, de l'Orfeó Català; és a dir, dels sectors directament —i poc subtilment— al·ludits als articles. La majoria li retreien desconeixement de la història de la música i dels compositors que havien escrit grans obres per a orgue, començant per Johan Sebastian Bach, o que qüestionàs les possibilitats tímbriques i expressives de l'instrument sense coneixement de causa; però també, com Millet o Gibert, que aprofitàs la crítica per atacar la (seva) religió:

Per l'església, prou, que soni; que això és cosa *passada*; *orgue mort*, religió morta. Ja lliga això. — Amic Pahissa! ¿Que us penseu que fem comèdia els que anem a missa? ¿Negareu la sinceritat dels nostres sentiments? Llavors caldrà que em gireu la cara quan ens trobem pel carrer? Som hipòcrites? Gràcies, amic⁴⁵⁷!

Baltasar Samper va decidir entrar al debat, però des d'una perspectiva una mica diferent. Malgrat que el seu era ja aleshores un entorn netament republicà i progressista, tenia vincles amb el món de l'Orfeó, i més encara, també sabia tocar l'orgue, mentre que el seu germà Julià aleshores era l'organista titular de la col·legiata de Covadonga, a Astúries⁴⁵⁸; va fer-ho amb un article contundent «Els anatemes de la crítica nihilista»⁴⁵⁹. D'entrada, en aquest text es negava a debatre sobre qüestions de fe —i polítiques, de fet—, tal com en el fons pareixia que pretenia Pahissa:

Sobre aquest darrer punt, ens abstenem de fer cap consideració. [...] No ens podem estar, però, d'expressar la nostra estranyesa davant la singularitat del fet, que en un article de crítica musical se suscitin qüestions d'aquest ordre i que sigui fet, encara, de forma tan poc elegant.

A continuació, Samper assenyalava la poca originalitat de la tesi del compositor català, ja que «Berlioz ja gairebé l'havia formulada quan admirà els seus contemporanis amb els famosos i comentats penjaments que se li acudiren contra l'orgue». De fet, però, no era la primera vegada —tot i que sí la més virulenta i desenvolupada— que Pahissa s'agafava al músic francès per atacar l'orgue com a instrument de concert; ja s'havia queixat del mateix en la crítica d'un concert publicada a la *Revista Catalana* el 1909 (Rabaseda, 2006):

L'orga y l'orquestra no s'avenen pas —ab lo que segueixo l'opinió de Berlioz— y no hi ha cap rahó que aboni la combinació de l'orga a l'orquestra quan per ferho se suprimeixen a n'aquesta els instruments

⁴⁵⁴ Són aquests: de Gibert, V. M. (11 juliol 1929). Pro organo, pro fide. *El Matí*, p. 1; Riba Martí, F. (16 juliol 1929). L'orgue és un instrument artístic. *El Matí*, p. 11; Millet, Ll. (21 juliol 1929). Pro organo, pro fide. *El Matí*, p. 3; Thomàs, J. M. (28 juliol 1929). Pro organo, pro fide? *El Matí*, p. 3; Riba Martí, F. (3 agost 1929). De l'orgue com instrument artístic. *El Matí*, p. 10.

⁴⁵⁵ Llongueras, J. (23 juliol 1929). És mort l'orgue? *La Veu de Catalunya*, p. 5.

⁴⁵⁶ de Gibert, V. M. (agost 1929). Vinquem l'orgue. *Revista Musical Catalana*, 308, 309-316; i del mateix autor (setembre 1929). L'orgue a l'església i al concert. *Revista Musical Catalana*, 309, 361-365.

⁴⁵⁷ Millet, Ll. (21 juliol 1929). Pro organo, pro fide. *El Matí*, p. 3

⁴⁵⁸ Julià Samper i Marquès (1898–1979) va fer carrera eclesiàstica. El 1913 va ingressar a la Congregació de Sant Felip Neri de Palma, on tots dos germans Samper havien estudiat, i que va abandonar el 1923 per passar al clergat secular. De 1928 a 1940 va treballar d'organista a la col·legiata de Covadonga, i el 1945 va passar a la catedral d'Oviedo. Aquell any va obtenir la plaça d'organista a la catedral de Palma, que va ocupar fins a la seva mort el 1979. Va compondre obres per a orgue, piano, misses, salms, goigs, etc.

⁴⁵⁹ Samper, B. (17 juliol 1929). Els anatemes de la crítica nihilista. *La Publicitat*, p. 5.

de fusta —com succeeix en la obra de que's tracta— ab lo que no's fa més que substituir les veus calentes y animades de la fusta per els monòtons y mecànichs sòns dels registres de l'orga. (p. 418)

Ni Baltasar Samper ni la resta de companys probablement no recordaven o no coneixien aquesta crítica primerenca de Pahissa, però en tot cas, i pel que fa al músic mallorquí, ens mostra en la seva resposta, una vegada més, una bona cultura musicològica —igual que Thomàs, un excel·lent organista, que en la seva rèplica *d'El Matí* també rebut els arguments de Berlioz.

Després, el crític mallorquí desfeia la tesi principal de Pahissa, defensant que l'expressivitat de l'orgue depenia no de la seva morfologia sinó de les habilitats i la destresa de l'organista, igual que passava amb tots els altres instruments, i ho sentenciava amb una frase simple però aclaridora: «Artístics [els instruments] ho són tots, quan un bon músic sap servir-se'n amb encert i oportunament».

La part final de l'article era tanmateix la més interessant. Primer, Samper rebutia la crítica a l'essència mecànica de l'orgue, d'una manera particularment hostil:

La vaguetat d'aquestes afirmacions no encoratja, certament, a discutir-les. Quan cal interpretar, un hom no es troba en terreny del tot ferm. Més si ens errem en la manera d'entendre-les, la culpa no serà nostra.

I seguia:

Aquesta imatge de l'ànima viva a que bufant un tub sonor li dona vida artística, és una troballa literària molt expressiva i eloqüent, que dignifica qui-sap-lo la figura del sonador de fagot o de tuba, posem per cas, que amb les galtes inflades bufa impetuosament el seu instrument; però en el terreny de les coses concretes no té cap eficàcia ni descobreix res d'extraordinari. El so d'un tub sonor produït pel buf d'un home pot ésser de bona o de mala qualitat, segons les condicions de l'instrument i l'habilitat o experiència del sonador; pot ésser limitadament modificat en el seu timbre, gràcies a l'ús de sordines —procediment mecànic i graduat en la seva intensitat. Llevat d'això, però, ens sembla una mica supersticiós d'atribuir a l'acció directa de l'executant sobre el seu instrument [...].

Però és al final que Samper deixava entreveure un argument bàsic del seu concepte intel·lectual i estètic, que reincident amb la idea de «serenidad, contención, orden y belleza» (Piquer, 2013, p. 143) dels crítics de la *Revue Musicale* i la seva concepció del classicisme universalista:

L'organista no ha d'ésser vehement, sinó reflexiu; no ha de fiar res al virtuosisme de la interpretació ni a les improvisacions més o menys inspirades, sinó que ha de tenir-ho tot previst i ha de procedir amb la reflexió i el ponderat tacte d'un constructor, que en posar en joc els elements de qui disposa cerca l'harmonia dels plans i de les grans línies i atén amb cura escrupulosa tots els detalls [...].

La ploma del crític mallorquí, però, no s'aturava aquí, sinó que, exposats els arguments, decidia passar comptes amb Pahissa d'una manera molt més directa, censurant el seu «nihilisme» contra tot i tothom:

Hem de fer, amb tot, justícia al compositor i crític Jaume Pahissa reconeixent la seva conseqüència. Almenys sap mantenir sense fer gaires concessions el nihilisme integral que sembla professar. Repassant només els articles que ha publicat en el setmanari «Mirador» durant la segona meitat de la temporada passada, podem observar que ha «rebentat» sense reserves Respighi i Casella, músics italians; l'òpera russa, els «cinc» russos— que qualifica de compositors aficionats i músics molt dolents— i Strawinsky; les escoles nacionals i tota la música que en procedeix —en particular el compositor Zoltan Kodaly, a propòsit de la primera audició aquí del seu «Psalmus-Hungàricus»—; la música simfònica de Brahms i les Simfonies de Beethoven —i, de passada, la Bíblia, la Tetralogia, la Iliada, la Divina Comèdia i el Quixot—; la música francesa, amb les soles excepcions d'una obra de Bizet i una Obertura i un tros de Simfonia de Berlioz; Verdi i tota la sera obra, etcètera. Després d'això, l'orgue no podia esperar un bon tracte excepcional.

I per concloure, acabava assumint i reivindicant el dirigisme intel·lectual dels crítics d'aquella cultura catalana en construcció, pel que fa la formació d'una audiència culta i educada musicalment en la recepció tant de les avantguardes com dels clàssics, cosa que, al parer de Samper, Jaume Pahissa no contribuïa en absolut:

I encara trobem que totes aquestes virtuts de tolerància, bona fe, desig de comprensió i admiració, etcètera, les hauria de tenir també, i sobretot entre nosaltres, el crític, més que més quan un dels aspectes més importants de la seva missió és precisament procurar de guiar el públic per bons camins i ajudar-lo a orientar-se.

A Pahissa no li va agradar gens aquesta resposta ni que, sobretot, es qüestionàs la seva feina, i en un nou article a *Mirador*, on va mirar de contestar totes les crítiques rebudes, del de Samper en va dir això:

El tercer article, d'En Baltasar Samper, a *La Publicitat* del 17, tampoc el contestaré perquè en ell demostra, el seu autor, no haver penetrat cap de les raons exposades en l'article meu que pretén combatre, de la mateixa manera que, pel que diu, tampoc ha comprès cap de les tesis importants plantejades en els altres articles que he publicat a MIRADOR; i no puc dir-li més sinó que els llegeixi i rellegeixi amb profunda atenció, i mediti llargament sobre les idees explanades i les conseqüències que se'n dedueixen, que, si se'n compenetra bé, poden orientar-lo molt en el pla artístic; però, jo, ni pel meu lloc d'artista, ni per l'espai on es mouen els meus judicis que cerquen l'anàlisi i la classificació dels elements dels fenòmens artístics i persegueixen les síntesis de la teoria de l'art, jo no puc entretenir-me a ensenyar les primeres lletres de la lògica natural, ni acompanyar pels caminets endarrerits aquells que no tenen esma ni llum que els guïi⁴⁶⁰.

Baltasar Samper no va tornar a intervenir en la polèmica, que per altra banda es va allargar fins a l'agost. Tanmateix, la seva opinió, intentant evitar el debat ideològic que Pahissa pretenia introduir, desenvolupa alguns temes que, en definitiva, el convertiren en un narrador principal d'una manera d'entendre i conformar la cultura de la catalanitat contemporània a través de la seva acció musical i musicològica. Les seves opinions han de ser observades com escrits de referència en el context noucentista de segona generació, claus en la comprensió del paper que juga la música culta, clàssica i moderna, en l'educació i construcció d'un relat sobre la cultura nacional, els valors ètics i estètics de la sobrietat, la reflexió i la ponderació, o la preocupació promoció de pautes socials sobre les que construir l'hegemonia, en termes gramscians, de la intel·lectualitat catalanista en el seu intent d'assaltar el lideratge del catalanisme (Casassas, 1980).

7. 1. 4. Un membre de la confraria de David

Hi ha un aspecte, si més no singular, que recorre tota la biografia musical de Baltasar Samper: la seva passió per Robert Schumann (1810–1856). Personatge d'una fina sensibilitat, bona educació, habilitat literària i mala salut mental, durant la seva vida va rebre més atenció com a crític que com a compositor (Plantiga, 1984; Daverio i Sams, 2001); Schumann va ser, de fet, un dels crítics més rellevants del període romàntic. Autor d'una prosa molt original, influenciada per l'obra de Jean Paul —pseudònim de Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825)—, de qui n'era un admirador, Schumann va crear un univers estètic simbòlic i lingüístic propi, mig real i mig imaginari, protagonitzat pels *Davidsbündler* o «membres de la confraria de David», de la societat musical *Davidsbund*. Les seves crítiques, doncs, sovint prenen forma de narracions o diàlegs on els personatges de la confraria —sobretot els tres més importants: Floristà, Eusebius i Meister Raro—, talment com el David bíblic, s'enfrontaven als Goliats i filisteus, conservadors i reaccionaris

⁴⁶⁰ Pahissa, J. (25 juliol 1929). La mort de l'orgue. Oracions fúnebres. *Mirador*, 26, 5. Encara anys després, ja a l'Argentina, Pahissa tornaria venjar-se dels defensors de l'orgue (Aviñoa, 1996): «En realidad», acusa, "aprovecharon para descargar sobre mí el resentimiento que sentían"» (p. 153).

contraris a l'ideal estètic del Romanticisme que el crític defensava. A més, Schumann va donar a aquests personatges una vida més enllà de les pàgines de la *Neue Zeitschrift für Musik*, la gasetta musical que havia fundat i dirigit a Leipzig, convertint-los en protagonistes de composicions programàtiques per a piano com *Carnaval* (1834) i *Davidsbündlertänze* («Danses dels membres de la confraria de David» o simplement «Danses dels *Davidsbündler*», 1837) —obra aquesta darrera que Baltasar Samper havia interpretat en públic a Barcelona el 1918⁴⁶¹.

És evident que Samper admirava, coneixia i estudiava profundament la música de Robert Schumann, fascinació que dos dels seus referents, Maurice Ravel i Claude Debussy, també havien sentit pel compositor alemany (Daverio, 1997; Daverio i Sams, 2001). Les interpretacions que el músic mallorquí havia fet de Schumann havien estat, al seu moment, motiu públic d'elogi en la seva època de concertista solista; però aquest estudi i admiració també el va traslladar a la seva vessant críticolliterària on, de vegades de manera molt evident i menys en d'altres, recorre a l'univers i els conceptes schumannians.

Encara que des de la perspectiva antirromàntica noucentista pugui parèixer paradoxal, Schumann, per exemple, abanderava uns principis estètics que, retòricament, resultaven ser molt semblants als que defensaria Samper; això és: la creació de noves formes però sempre a partir d'un coneixement profund dels models clàssics, subordinació del virtuosisme i la tècnica a l'expressió musical, i voluntat comunicativa del compositor a partir de la seva pròpia experiència (Fowler, 1990). La diferència, malgrat tot, és la voluntat d'incidència social: mentre que Schumann pretenia, a través dels seus texts, que el públic s'unís o s'identificàs amb la seva comunitat imaginada de defensors de l'art per apreciar l'autèntica autonomia i naturalesa de la música, a través de la complexa estratègia retòrico-narrativa dels seus personatges —el que Sanna Pederson (1995) anomena «framing strategies» (p. 83)—, Samper volia dur a la pràctica el pla ideal imaginat per la societat catalana, amb un art que fos un element més en la construcció d'aquesta realitat, i ho feia des del dirigisme autònom, quasi autoritari, i independentitzat de l'opinió del públic, que li era indiferent.

Robert Schumann havia estat, per Baltasar Samper, «un crític exigentíssim, de gust molt segur i d'intel·ligència i cultura privilegiades»⁴⁶². Un gust que en alguns casos tots dos compartien, com l'animadversió per Rossini i Meyerbeer⁴⁶³, compositors d'una música superficial i vulgar segons l'alemany, i la gran admiració per Felix Mendelssohn (Taruskin, 2010b). I és segur, en tot cas, que les lectures dels escrits de Schumann varen ser profundes i li causaren una gran impressió⁴⁶⁴.

Així, quan Samper es refereix als «snobs poc documentats i amb informació de segona mà, o bé entre senyores sentimentals» que aplaudeixen els concerts de l'orquestra de jazz de Jack Hylton en la seva dura resposta a Sebastià Gasch⁴⁶⁵, sembla evocar els «aplaudiments de la massa vulgar i la

⁴⁶¹ Vegeu p. 118.

⁴⁶² Samper, B. (novembre 1931). La Música. Música en discos. *Revista de Catalunya*, 14(75), 466.

⁴⁶³ Vegeu n. 383.

⁴⁶⁴ Ens atrevim a aventurar que el que Samper llegia probablement era la versió castellana de *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (1854), un recull dels articles de Robert Schumann preparat per ell mateix poc abans de morir, i traduït per Eduard López-Chávarri amb el títol *Escritos sobre la música y los músicos*, publicat a Barcelona per l'editorial Hijos de Paluzie el 1918. Un exemplar d'aquest llibre es troba a la biblioteca de l'Orfeó Català (sig. 19-II-26).

⁴⁶⁵ Vegeu p. 191–192.

mirada fixa de les senyores sentimentals»⁴⁶⁶ sobre els que Schumann adverteix com un perill per a l'artista.

A partir d'aquesta doble «confraternització» estètica i cívica, Samper es veu i s'identifica a sí mateix com un membre de la confraria de David, un *Davidsbündler*, un defensor del veritable sentit de l'art i del progrés, a la manera noucentista, que clava les seves arrels en els ambients modernistes, en el seu cas, que ell havia conegut a Mallorca de jove (Samper, 1929):

Vaig començar a freqüentar la "Sala Beethoven" —adorable recés on, sota el signe d'En Noguera, que n'havia estat un dels fundadors, els "Davidsbündler" mallorquins conspiraven cada dia una estona— i allà l'enyorat artista presidia sempre en esperit les reunions. Diria que no passava una sola vetllada sense que el seu nom fos pronunciat insistentment. (p. 210–211)

Com a tal, el crític mallorquí es congratula quan, en el sentit d'intel·lectual dirigista, veu que més gent segueix el camí que ell proposa, de modernització propagació de la música culta contemporània a Catalunya, encara que no sigui suficient:

És urgent posar-nos al corrent del repertori modern i, endarrerits com estem, hi ha molta feina a fer, si volem anar al dia. Aquí no és difícil trobar amateurs —dels de bona fe, dels que van a tots o gairebé tots els concerts, excel·lents "companys de David"— que després d'haver escoltat una vegada, indignats, la "Història del Soldat", de Stravinsky, i el "Pierrot lunaire", de Schoenberg creuen que tenen elements de judici suficients per a emetre una opinió definitiva sobre les tendències, qualitats i valor de l'art musical del dia [...] ⁴⁶⁷.

També utilitza els recursos simbòlics de Schuman, en aquest cas, per a defensar-se d'acusacions de reaccionarisme, per exemple, de la seva crítica negativa a un concert de música de Schoenberg:

Ja sabem prou les respostes que se'ns poden fer: hi ha una posició molt còmoda per defensar aquestes experiències, que consisteix a atribuir als detractors una impotència per comprendre, a anomenar-los filisteus, etc. Això, i la innovació a les generacions futures, que, més educades i convenientment preparades, sabran comprendre, són arguments que ja no ens fan cap impressió⁴⁶⁸.

Baltasar Samper, per altra banda, també defensa la música de Schumann davant les possibles i habituals crítiques, sobretot a la seva obra orquestral; un debat que sempre ha acompanyat —Gustav Mahler, per exemple, va reorquestrar el poema simfònic *Manfred* i les simfonies— la recepció d'aquest repertori (Plantiga, 1984; Daverio i Sams, 2001):

Igualment mal coneguda és l'obra de Schumann. Hom ha prodigat el "Carnaval", els "Estudis Simfònics", i algunes composicions més, també per a piano, però la seva música de cambra, impecable de forma i riquíssima de contingut, ja no ha assolit la divulgació que caldria, i menys encara en tenen les seves superbes simfonies. [...]

Però quan empenia obres de grans proporcions, el seu geni sabia fer ús adequat de tots els recursos tècnics, que coneixia perfectament i dominava com els millors mestres; i justament tractant-se d'un artista de fantasia tan exuberant, excitada encoratjada pels corrents que dominaven en aquella època, encara es fa admirar més l'equilibri i la disciplina que guarden tots els elements en aquestes obres. Quant a la instrumentació de Schumann, no hi ha cap raó seriosa per a considerar-la tan deficient com de vegades hom ha volgut suposar. El que sí es podria afirmar és que l'artista tenia intuïcions ben personals que potser no podia expressar plenament amb els mitjans de què hom disposava en la seva època. Amb tot, de vegades trobava fórmules noves i reeixidíssimes, que eren una sorprenent

⁴⁶⁶ Traducció pròpia a partir de la cita que fa Taruskin (2010b, p. 292).

⁴⁶⁷ Samper, B. (16 febrer 1928). La Música. Francesc Costa, violinista. Alexandre Vilalta, pianista. *La Publicitat*, p. 4.

⁴⁶⁸ Samper, B. (10 abril 1932). Els Concerts. Orquestra Pau Casals, dirigida per Anton Webern. *La Publicitat*, p. 6.

anticipació dels refinaments que més tard han caracteritzat l'escriptura orquestral. En el "Manfred" per exemple, n'hi ha d'aquestes troballes, que hom no pot admirar sense emoció [...]»⁴⁶⁹.

Una vegada més, Samper l'encerta:

The moments of apotheosis in Schumann's symphonies in turn exercised an impact on the symphonies of Bruckner and, even more decisively, on those of Mahler. Indeed, the 'breakthrough' technique that both Paul Bekker and Theodor Adorno identified as a characteristic feature of Mahler's symphonic forms has a precedent in Schumann's fondness for introducing 'new' themes after his symphonic narratives are well underway, and for crowning those narratives with visionary chorales. Dating from around 1900, Mahler's rescoring of Schumann's symphonies and *Manfred* overture were motivated in part by a desire to enhance the motivic and formal clarity of works that the later composer, in conversation with Natalie Bauer-Lechner, described as 'marvellous' in nearly every other respect. Adorno has also pointed to the remarkable affinity between Schumann and Berg, both of whom demonstrated a predilection for allusions, encoded messages and musical ciphers. (Daverio i Sams, 2001).

Una altre caire encara més curiós de la relació de Baltasar Samper amb Robert Schumann és la seva biografia, explicada per ell mateix. Una vegada instal·lat a Mèxic, Samper escriu i envia una nota autobiogràfica a Josep Valls, que aquell li havia demanat⁴⁷⁰; el relat de la seva vida comença així:

Vaig néixer a Palma de Mallorca l'any 1888 [...]. Per bé que la meua vocació per la música es mostrava prou quan era petit i vaig començar a estudiar el piano de nen, i vaig cantar de soprano a una capella d'església, on m'ensenyaren força bé el solfeig, els meus pares volien que fos advocat i vaig haver de seguir més o menys dòcilment, aquesta suggestió, fins que amb l'imminència [sic.] d'acabar la carrera i haver de fer oposicions a una notaria, o acabar sent un «picapleitos», com diem per ací, la meua rebel·lió es va imposar, i el darrer any que vaig ésser a Madrid, per comptes d'examinar-me de dret, vaig fer oposicions a Correus, per tenir, com jo deia, una situació independent. Vaig anar a instal·lar-me a Barcelona, per estudiar el piano amb en Granados, i els meus pares, naturalment, ja em deixaren fer i m'ajudaren⁴⁷¹.

La història s'assembla prou a la coneguda vida de Robert Schumann: nascut el 1810 en una família d'ambient literari (son pare era llibreter, lexicògraf i traductor, entre d'altres, de Byron i Scott a l'alemany), de ben jove va mostrar habilitats literàries i musicals i, igual que faria Samper en els seus anys de l'Institut Balear⁴⁷², Schumann i els seus companys d'estudis també fundaren una revista literària, *Litterarischer Verein*. Malgrat un interès cada vegada més clar per la música i les lletres, el jove Robert es va veure obligat a matricular-se de Dret a la Universitat de Leipzig, el 1828, per satisfer els desigs de sa mare i el seu tutor (son pare havia mort el 1826); tanmateix, al cap de dos anys va abandonar la carrera per centrar-se definitivament en l'estudi del piano amb Friedrich Wieck.

Són dues narracions semblants. Per estirar tots els fils de la vida de Baltasar Samper, ens vàrem posar en contacte amb la Universidad Complutense de Madrid, antiga Universidad Central on, en teoria segons ell mateix, havia estudiat, per mirar de localitzar el seu expedient acadèmic: la resposta va ser que aquest no hi havia cap expedient amb aquest nom. Per altra banda, Miquel Ferrer i Sanxis, un exiliat d'Estat Català molt actiu entre la comunitat catalana mexicana, explica, en

⁴⁶⁹ Samper, B. (10 setembre 1935). La música en discos. Música simfònica i música de cambra. *La Publicitat*, p. 6.

⁴⁷⁰ No tenim la petició de Valls, però sí la resposta de Samper: «Em demanàveu una nota biogràfica, llista de les meves composicions i alguna partitura [...]. Us envio adjunta la nota sobre la meua modesta activitat artística i la llista de composicions». Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁴⁷¹ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁴⁷² Vegeu p. 98.

un article aparegut a *La Nova Revista* el 1957, que Samper «[va] iniciar els seus estudis a la Facultat de Dret a Barcelona, però va abandonar la carrera d'advocat per dedicar-se de ple a la música [...]»⁴⁷³. Així doncs, també vàrem fer la consulta a la Universitat de Barcelona sobre si podíem consultar l'expedient acadèmic de Baltasar Samper, i una altra vegada, la resposta va ser que aquest expedient no existia.

D'entrada, és estranya la confusió entre Madrid i Barcelona. Òbviament a priori sembla més creïble la font autobiogràfica del mateix Baltasar Samper —perquè, evidentment, ell sabia on havia anat a estudiar—; però amb Miquel Ferrer es coneixien bé, ja que treballaren junts a Mèxic en organismes de l'exili com la Comunitat Catalana o l'Institució de Cultura Catalana; costa de creure que Ferrer escrigués l'article sense abans consultar la informació amb el seu amic.



Imatge 48. Commemoració de la República Catalana a Mèxic, 14 d'abril de 1952. Hi podem veure Miquel Ferrer, de cap de taula, Antoni M. Sbert a l'esquerra i davant ell, Baltasar Samper, somrient. BPR, fons FP, subsèrie Miquel Ferrer, sig. FP(Ferrer) 14/3(2).

Però encara n'hi ha més: gràcies al seu expedient —aquest sí que existeix— conservat a l'Arxiu Històric de Correus, sabem que Baltasar Samper no va obtenir el títol de Batxillerat fins el juny de 1905 i li va ser expedit el juny de 1906⁴⁷⁴; amb aquest títol es va poder presentar a les oposicions de Tècnic Correus. És difícil pensar que en aquest període (a molt estirar, juny de 1905–juny de 1907) pogués fer gaires cursos de Dret. A més, el 1906 va fer com a mínim dos concerts a Mallorca, al

⁴⁷³ Ferrer i Sanxis, M. (maig–juny 1957). Mestre Baltasar Samper. *La Nova Revista*, 23–24, 470–471.

⁴⁷⁴ Certificat Acadèmic de Baltasar Samper i Marquès (4 març 1907). Archivo Histórico de Correos y telégrafos.

Cercle de Belles Arts, antic Saló Beethoven, un el 29 de gener⁴⁷⁵ i un altre el 8 de maig⁴⁷⁶, cosa que, entre una cosa i altra, no li hauria deixat gaire temps per estudiar.

La premsa mallorquina, que es va fer ressò de la bona nota a les oposicions de Correus del jove Samper, ens dona una mica més d'informació d'on parava el músic aquells anys:

Procedente de Madrid ha llegado esta mañana en el vapor correo «Miramar» nuestro amigo D. Baltasar Samper y Marqués, que fué á la Corte para tomar parte á las oposiciones para el ingreso en Correos, en las que después de tenaz lucha ha conseguido una puntuación elevada que le colocan en el primer puesto entre sus paisanos opositores y uno de los primeros en el escalafón general.

Felicitémosle sinceramente, felicitación que hacemos extensiva á los oficiales de esta administración de Correos, Sres. López y Carnicer bajo cuya dirección había estudiado⁴⁷⁷.

És a dir: almenys aquell 1907, Baltasar Samper havia estudiat a Mallorca, no a Madrid, i no Dret sinó el temari de les oposicions amb els administradors de Correus López i Carnicer⁴⁷⁸. Això no concorda amb la seva afirmació segons la qual l'any que es va examinar era el darrer que era a Madrid; més aviat, la desmenteix del tot.

Per tant: va arribar mai Baltasar Samper a estudiar Dret? Podria ser —per què no?— que els expedients, bé a la facultat de Madrid o a la de Barcelona, s'haguessin perdut. Però si va anar mai a la universitat, i ni tan sols tenim cap prova que realment fos així, devia ser per molt poc temps; i en tot cas segur que el darrer any, com a mínim hem de suposar que des de gener o febrer, no el va passar a Madrid, sinó a Palma preparant-se per les oposicions de Correus amb els senyors López i Carnicer.

Però tot això, molts anys després, a l'exili, tenia poca importància, i tanmateix no hi havia ningú que ho pogués comprovar o desmentir. De la mateixa manera que Samper no li va explicar a Valls que havia compost i estrenat una òpera el 1916 a Barcelona, *La corte de los milagros*, o que havia participat o participava en aquells moments en la composició de la banda sonora de la pel·lícula mexicana *La Perla*⁴⁷⁹, és plausible pensar que també s'inventà part de la seva biografia, per mirar de donar-se una mica més prestigi i èpica personal (estudis universitaris i el desig indomable de fer música malgrat les adversitats), inspirant-se, com no podia ser d'altra manera, en la voluntat irreductible del seu admirat Robert Schumann.

Robert Schumann, mestre del bon gust

L'any 1930 es va convenir celebrar, arreu d'Europa, el centenari del Romanticisme (Aviñoa, 2004). A Barcelona, la Comissió Organitzadora, sota el patronatge de la Fundació Massana i presidida pel vescomte de Güell, va programar tot un calendari d'actes: un cicle de conferències i concerts, a la

⁴⁷⁵ Ecos de sociedad. Un concierto (29 gener 1906). *La Tarde*, p. 3.

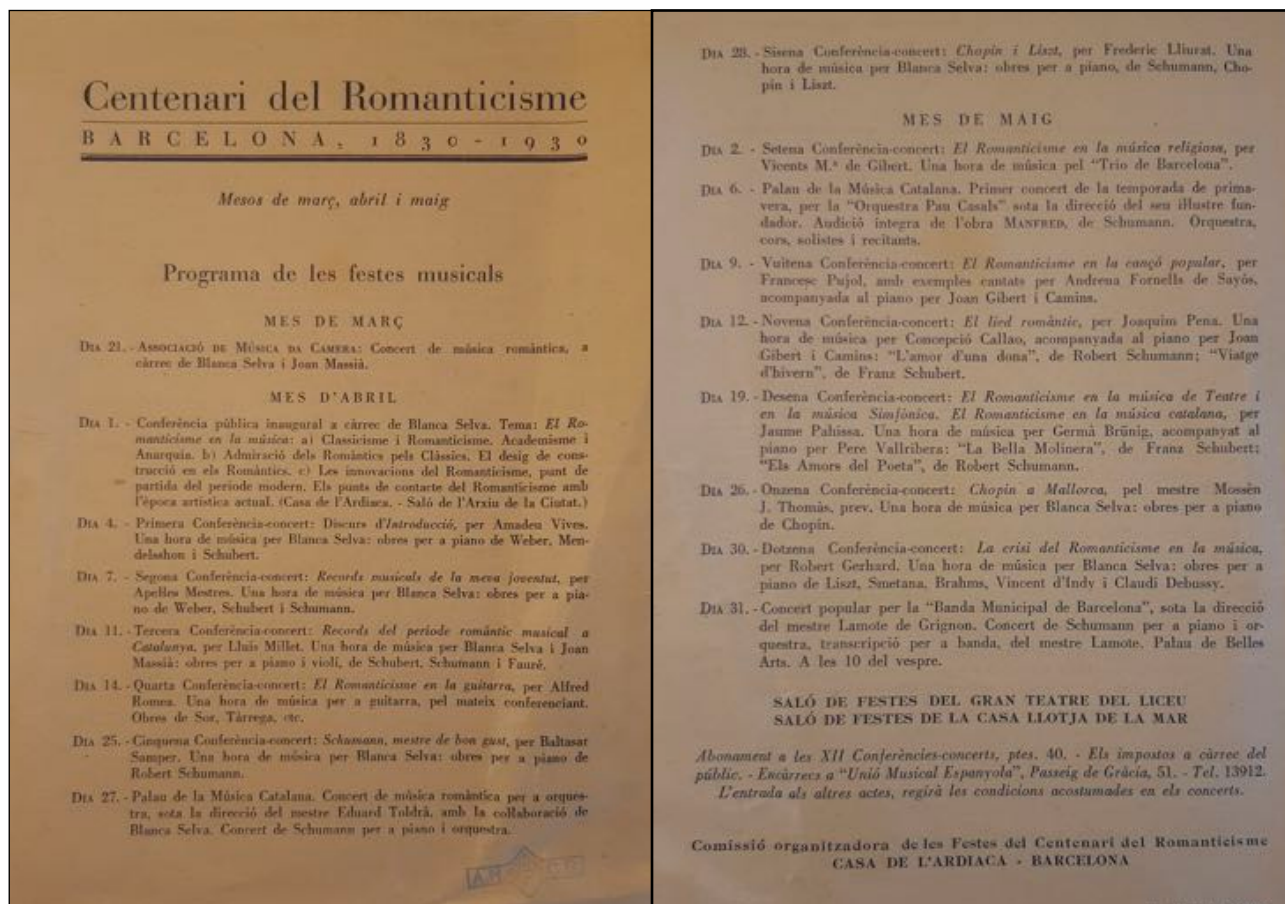
⁴⁷⁶ Vegeu p. 99.

⁴⁷⁷ Gaceta del día. (27 agost 1907). *La Tarde*, p. 3.

⁴⁷⁸ Hem pogut localitzar un «José Carnicer», administrador de Correus a Palma el 1904. Cf. Pagos de Hacienda (1 octubre 1904). *El Noticiero*, p. 2. Quasi en tota seguretat és José Carnicer Ferrer, que va aprovar les oposicions a Correus l'agost de 1899. Cf. Real orden declarando en expectación de empleo á todos los individuos aprobados por el Tribunal de oposiciones del Cuerpo de Correos (9 agost 1899). *Gaceta de Madrid*, 221, 506. Una nota necrològica en parla com a «Jefe de Administración de Correos»; va morir a Artà, Mallorca, el desembre de 1959. Cf. Crónica de Baleares (desembre 1959). *París-Baleares*, 66, 6.

⁴⁷⁹ Vegeu el capítol «13. 2. Les pel·lícules ocultes de Baltasar Samper».

Casa de l'Ardiaca de Barcelona —l'Arxiu Històric de la Ciutat—, Palau de la Música Catalana, Palau de Belles Arts, Liceu i Llotja de Mar, durant els mesos de març, abril i maig; i com a colofó, una gran festa romàntica al Laberint d'Horta el 3 de juny, amb la presència de tota la família reial espanyola (Soler, 2018).



Imatge 49. Programa de la celebració del Centenari del Romanticisme. AHCB, fons FI07 Comissió Organitzadora del Centenari del Romanticisme Barcelona 1830-1930, dossier FI07-3

La pianista Blanca Selva⁴⁸⁰ fou la principal concertista del cicle i encarregada d'organitzar-lo, que també comptà amb la participació de Joan Massià, Eduard Toldrà, Alfred Romea, Pere Vallribera, Germà Brünig, Joan Gibert i Camins, Concepció Callao, Andreea Fornells, l'Orquestra Pau Casals, el Trio Barcelona i la Banda Municipal de Música. La llista dels dotze conferenciant era: Blanca Selva, Amadeu Vives, Apelles Mestres, Lluís Millet, Baltasar Samper, Alfred Romea, Frederic Lliurat, Vicent M. Gibert, Joan Llongueras⁴⁸¹, Joaquim Pena, Jaume Pahissa, Joan M. Thomàs i Robert Gerhard.

⁴⁸⁰ Blanca Selva i Henry (1884–1942) va ser una pianista, pedagoga, compositora i musicòloga occitanocatalana. Coneguda primer per estrenar, l'any 1909, la integral de la suite *Iberia* d'Isaac Albéniz a París, va ser posteriorment professora de l'Schola Cantorum d'aquella ciutat sota la direcció de Vicent d'Indy. El 1924 es va instal·lar a Barcelona, fins el 1936, quan partí cap a l'exili (Font, 2010). Tot i no ser catalana d'origen, Selva es va integrar del tot en el món artístic barceloní, i va esdevenir una de les principals figures del Noucentisme musical, escrivint, fent conferències i concerts i component, a més de desenvolupar una important carrera com a professora, que varen culminar l'any 1934, sota l'auspici de l'Associació Obrera de Concerts, amb la fundació dels Estudis Musicals Blanca Selva.

⁴⁸¹ Inicialment estava prevista una conferència de Francesc Pujol, que és qui apareix al programa, el 9 de maig, però per causes que no hem pogut aclarir, va ser substituït per Joan Llongueras, que parlà de la *Dansa en el període romàntic del segle passat*, el dia 16. Selva, B. (6 maig 1930). [Carta a Joan Ma. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

Probablement sabedora del seu coneixement sobre Robert Schumann, Selva va convidar Baltasar Samper a parlar sobre el compositor alemany, a més de fer-ne una altra de l'estada de Frederic Chopin a Mallorca; Samper, tanmateix, va acceptar la primera però declinar la segona, i va proposar en el seu lloc el seu amic Thomàs⁴⁸². I la de Schumann la va titular d'una manera deliciosament noucentista: *Robert Schumann, mestre de bon gust*. L'acte, seguit d'una audició de Selva interpretant les *Danses dels Davidsbündler* i *Carnaval*, va tenir lloc el dia 25 d'abril de 1930 a la Llotja de Mar.

Hem pogut localitzar, juntament amb la de Joan M. Thomàs, aquesta conferència sencera a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Deixant de banda les memòries de les missions de l'OCPC —no sempre redactades íntegrament per ell—, de tots els articles i escrits de Baltasar Samper, publicats —bé sigui en revistes de l'època o recollits en antologies com la de Massot (Samper, 1994) o Pizà i Vicens (Samper, 2019)— o encara inèdits, el text sobre Robert Schumann és el més llarg de tots els que li coneixem, 98 pàgines en quartilles numerades (excepte una). Se suposava que havia de durar no més de 20 minuts, com li havien indicat, però potser entusiasmat amb el personatge, i tal com confessa ell mateix, la conferència es va estendre per prop de tres quarts d'hora⁴⁸³.

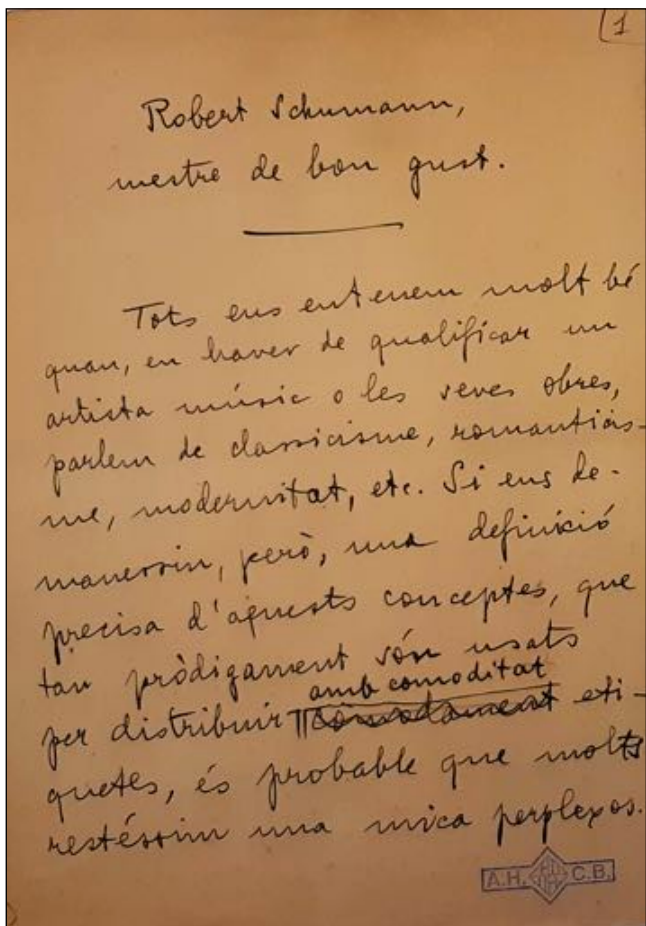
El format i l'extensió del text li permetien a Samper esplaïar-se amb molta més llibertat literària i ideològica que l'espai limitat de l'article periodístic. És una conferència ben construïda, on d'una manera ferma i literàriament brillant, Baltasar Samper repassa la biografia de Schumann i fa una defensa de la seva obra creativa, centrant-se en la seva producció per a piano (de la qual ell n'havia estat un intèrpret reputat) i per a orquestra, i la seva importància com a crític musical; però potser de manera més interessant, partint no obstant això de les referències modernistes, se l'apropia com a model de l'ideal noucentista, un «mestre de bon gust». Samper fa una reivindicació de Schumann des de la seva concepció de la modernitat, però sobretot en fa una relectura.

Com explica Joaquim Rabaseda (2006), «el gustos neoclàssics de les primeres avantguardes reaccionaren contra el darrer romanticisme» (p. 352). Pels primers noucentistes, això creava una relació complicada amb Richard Wagner, tot un símbol adorat pels modernistes; un dels objectius va ser «reciclar-lo» i catalanitzar-lo, dins un procés més ampli i complex «de mediterraneïtzar qualsevol cosa» amb la «voluntat de purificació, de canvi en els hàbits i els costums de la societat» (p. 120–121). Tanmateix, cap a 1930, la segona generació noucentista ja cercava la manera de superar aquella dicotomia, integrant, des de la seva supremacia intel·lectual, el llegat del Modernisme (Calmell, 2005). Aquests debats no eren exclusius de l'àmbit català, sinó que s'emmarcaven dins una reflexió més àmplia arreu d'Europa sobre els discursos de la modernitat: «en estas fechas señalaba el neoclasicismo como una tendencia ya pasada y muy variable, bajo la cual se recuperaban diversos aspectos de las músicas del pasado y ante la cual era preferible hablar de rasgos clásicos» (Piquer 2012b, p. 119).

És el que es va pretendre amb la celebració del centenari del Romanticisme. Finalment es podia resoldre la qüestió, no només amb Wagner sinó amb tots els músics del període romàntic. Així, el Noucentisme, que s'havia autoconstruït generacionalment com a moviment d'ordre per oposició al «caos» modernista (Marfany, 1982), podria cloure del tot l'apropiació dels referents del Modernisme gràcies al seu «seny ordenador»:

⁴⁸² Samper, B. (13 març 1930). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

⁴⁸³ Ell ho explica així: «La durada d'aquests parlaments havia estat fixada en 20 minuts, [...] i tots han durat almenys mitja hora. Jo em vaig excedir una mica massa potser: llegint molt de pressa, em va durar tres quarts, i tenia una por de donar la llauna...!». Samper, B. (5 maig 1930). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.



Imatge 50. Primera pàgina de la conferència de Baltasar Samper. FI07 Comissió Organitzadora del Centenari del Romanticisme Barcelona 1830–1930. AHCB, sig. AHCB2-378/FI07.

El romanticisme és una conquesta d'un gran refinament; perquè voldríem que el vent estèril de la ironia ens arrabassés definitivament aquesta conquesta? A una organització total de la vida, una certa dosi de follia, d'entusiasme gentil, de romanticisme, creiem que no solament és ben útil sinó que també necessària⁴⁸⁴.

Això passava amb Robert Schumann, una espècie de «déu menor» del panteó modernista a l'ombra de Wagner, convertit en «lo portantveus de la joventut revolucionaria, proclamant l'imperi de la lliure fantasia y la mort de las formas tradicionals, lo poeta somniador quals deliris lo portaren á la demencia»⁴⁸⁵. Per Jeroni Zanné —fundador juntament amb Joaquim Pena de l'Associació Wagneriana de Barcelona, i un dels crítics principals del Modernisme—, Schumann era «un esperit batallador, un «defensor de l'Art pur», i un compositor «d'aristocràtic cayent y de noble factura»⁴⁸⁶.

En el programa del centenari del Romanticisme, Schumann hi té un protagonisme important, fins i tot diríem que exagerat, i és de llarg el compositor més programat: fins en 9 sessions de les 17 previstes s'hi va tocar la seva música, i és especialment destacable el fet que els tres

concerts «grans», els dos d'orquestra i el de la Banda Municipal, també fossin de Schumann —*Manfred* i el concert per a piano i orquestra, en versió original i una altra vegada transcrit per a banda. Realment, es va fer un esforç per «civilitzar» a la manera noucentista aquell portaveu revolucionari i esperit lliure de la fantasia, aristòcrata decadent modernista, cap a posicions que passades pel sedàs neoclàssic, resultassin més moderades o com a mínim més ordenades i, en el cas concret que ens ocupa, «de bon gust».

La premsa barcelonina de l'època va prestar bastanta atenció als actes del centenari. Sobre la conferència de Baltasar Samper, Frederic Lliurat, a *La Veu de Catalunya*, deia que havia estat «un treball interessantíssim»:

Però no podem resumir, en la present nota forçosament ràpida, tot el bell parlament de Baltasar Samper. Direm solament que fou lúcidament, intel·ligentment sintètic. I en parlar de Robert Schumann, Samper no oblidà, realment, cap dels caires de la personalitat ben marcada del gran músic del vuitcents⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ Palau, J. (juny 1930). Posicions romàntiques. Commemorant un centenari. *D'Ací d'Allà*, 150, 185–186.

⁴⁸⁵ B. B. (15 desembre 1891). Concerts Vidiella. *La Il·lustració Catalana*, 274, 367

⁴⁸⁶ Zanné, J. [G.] (8 desembre 1904). Parlem de Schumann. *Juventut. Periòdic catalanista*, 252, 802-803.

⁴⁸⁷ Lliurat, F. (28 abril 1930). Centenari del Romanticisme. V Conferència-concert. *La Veu de Catalunya*, p. 6.

La nota de *La Publicitat*, en canvi —i lògicament—, era molt més llarga, però sense firmar, a dues columnes que resumien de manera molt extensa del contingut de l'acte, i que és probable que escrigués o ajudàs a escriure Samper mateix⁴⁸⁸. També a la *Revista Musical Catalana* hi havia una ressenya prou llarga de la conferència, i al cronista li havia semblat que el músic mallorquí havia narrat la vida de Schumann amb «magistral força descriptiva, amb extraordinària precisió i amb senzillesa admirable»⁴⁸⁹.

El cert és que el text de Baltasar Samper és interessant, d'entrada —i potser principalment— per la relectura del personatge de Robert Schumann en la seva comprensió del (neo)classicisme noucentista. Un Noucentisme estètic (l'art) però també moral (el bon gust); és a dir, totalitzant:

Ell s'havia format un concepte molt just i equilibrat de les tendències que dominaven i tenia també una noció molt precisa i concreta de les direccions que calia imposar per reaccionar contra les degeneracions del gust, i per obrir a l'art musical alemany l'ampla via que volia il·luminada pel culte fervorós als grans clàssics, però lliure, tanmateix, i amatent a l'expansió d'un nou ideal, que encara que íntimament lligat a la tradició, podia fer prevaldre els seus drets propis.

Però allò que en crida l'atenció és, com tants altres escrits, la seva erudició. Baltasar Samper hi referència i cita diferents autors, crítics, estudiosos o biògrafs de Schumann: Jules Combarieu, Gustav Jansen, La Mara (pseudònim de Marie Lipsius), Philibert H. Raymond-Duval, François J. Fétis, Wilhem J. Wasilewsky, Albert Lavignac, Camille Maclair, i Franz Liszt, a més de cites de Clara i Robert Schumann. Això és el que sovint enriqueix els articles Samper, la seva riquesa d'arguments i autoritats, amb les que dialoga o fins i tot qüestiona, com «l'agre i limitat Fétis, que trobava que Schumann havia menyspreat la forma», o Albert Lavignac, famós autor d'una *Encyclopédie de la Musique* on acusava l'alemany de mal orquestrador —acusació que injustament perdura—; opinions aquestes que per al crític mallorquí són «reserves de mestre cantaire esquifit i impermeable».

Samper utilitza les referències d'altres autors sovint per fer-nos saber les seves pròpies opinions, un recurs que reforça el seu argument d'autoritat; en un cas, per exemple, aprofita una cita breu de Raymond-Duval per analitzar els *liederkreis* de Schumann:

La part que confia al piano pren sovint una importància preponderant sobre la part vocal, i quan les paraules cessen, és el comentari pianístic el qui tradueix els sentiments més subtils i els més secrets moviments de l'ànima; sentiments i suggestions íntimes que les paraules no sabrien fer néixer. És així com el musicòleg suara esmentat [Raymond-Duval] pogué veure molt justificadament en Schumann el veritable precursor de Wagner.

En el fons, i aquest és probablement el punt clau de la conferència, Samper el que fa és proposar una solució per un dels conflictes de la seva generació: si Wagner podia arribar a ser un referent pel Noucentisme, i per tant, pel catalanisme contemporani, no era només perquè era «el creador artístic més important de tota la història de la humanitat» i per això «havia de ser l'autor clàssic de referència», com defensava Jaume Pahissa (Rabaseda, 2006, p. 377), sinó també perquè era l'hereu de Robert Schumann, el defensor del «culte fervorós als grans clàssics», i per sobre de tot, el «mestre del bon gust».

⁴⁸⁸ V Conferència-concert. Blanca Selva i Baltasar Samper. (27 abril 1930). *La Publicitat*, p. 12.

⁴⁸⁹ Centenari del Romanticisme (maig 1930). *Revista Musical Catalana*, 317, 217

El darrer article de Baltasar Samper publicat a Barcelona va sortir el 26 de juliol de 1938: hi feia un resum de la temporada de l'Orquestra Nacional de Concerts a Barcelona, la temporada del Liceu i una nota de l'edició de cançons populars catalanes harmonitzades per Josep Cumelles⁴⁹⁰. Ell no ho sabia, però seria aquesta la seva última crítica. El dia anterior l'exèrcit republicà havia començat l'ofensiva de l'Ebre, que fracassaria al cap d'uns mesos. A poc a poc s'apagava la darrera esperança per una República cansada, exhausta i demoralitzada, que s'enterrava irremediablment sota les runes, la fam i les bombes.



Imatge 51. Darrera crítica de Baltasar Samper a *La Publicitat* (26 juliol 1938), p. 3

⁴⁹⁰ Samper, B. (26 juliol 1938). *Revista Musical. La Publicitat*, p. 3.

8. 1923–1930: cap el reconeixement artístic

Sopar a honor del mestre Baltasar Samper.
Són diverses les personalitats del nostre món musical i artístic
que s'han inscrit al sopar que és honor del mestre Baltasar Samper;
organitza l'Associació de Música "da Camera"
per a dilluns vinent dia quatre a les nou del vespre, a l'Hostal del Sol.
Hi haurà tiquets fins al migdia del mateix dilluns
a les oficines de l'esmentada Associació, Layetana quaranta-sis;
Orfeó Català, Unió Musical Espanyola i Hostal del Sol.

(Ricard Lamote de Grignon, *Homenatge*, 1932)

A principis de 1923 Baltasar Samper era un músic més o menys conegut a Barcelona, com a exprofessor de l'Acadèmia Granados, pianista habitual en alguns certàmens i escenaris, i compositor d'uns quants *lieder* que havien estat molt celebrats i premiats a diferents concursos; a més, havia escrit i estrenat les *Variacions sobre un tema original*, una obra d'envergadura d'una «élégance fort originale, ainsi que d'un extrême modernisme d'écriture», que en diria Henri Collet (1929).

No era poc, tot això, però tampoc era gaire. Tenia 35 anys i es movia en els ambients de l'avantguarda musical i cercles catalanistes on es relacionava amb gent i activitats a mig camí entre la cultura i la política. Una d'aquestes feines era l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya; però va ser la de *La Publicitat* la que li va donar el prestigi i la projecció que el va situar en primera línia de la cultura musical a Catalunya i a Mallorca —on era observat amb interès pels intel·lectuals regionalistes. Tanmateix, a part d'això, la seva activitat com a músic seguia una mica com abans d'entrar al diari i a l'OCPC.

Potser és cert, com comentava Otto Mayer-Serra, que en aquells anys que «la composició no es trobava en primer terme del seu interès», sinó que «l'atreia molt més era la carrera de pianista⁴⁹¹»: continuava fent alguns concerts de cambra, sobretot amb cantants destacats del moment com Concepció Callao⁴⁹², Emili Vendrell⁴⁹³ o Andreua Fornells⁴⁹⁴. Sense ser la de concertista acompanyant la seva dedicació principal, era si més no prou notable.

A part d'això, en aquests anys Baltasar Samper tampoc va deixar de donar classes de piano i harmonia. No li coneixem gaires alumnes: les ja esmentades Encarnació i Teresa Bruguerola, Carme Crespí i Àngels Bayona⁴⁹⁵, a més de les seves dues dones, Maria de Cortada i Dolors Porta; segons Joan Gols⁴⁹⁶, a l'Acadèmia Granados també havia estat professor dels pianistes Frederic Longàs i Paquita Madruguera, entre d'altres. I per altra banda, ja a finals d'aquest període, el 1930, Samper

⁴⁹¹ Mayer-Serra, O. (4 abril 1935). Baltasar Samper, il·lustrador de films. *Mirador*, 320, 8.

⁴⁹² Música y teatros (1 novembre 1924). *La Vanguardia*, p. 13.

⁴⁹³ Recital de Cançons. Emili Vendrell i Baltasar Samper (30 maig 1925). CEDOC, fons programes de concert.

⁴⁹⁴ Associació d'Amics de la Música. XVè concert. Andreua Fornella i Baltasar Samper (3 juny 1925). CEDOC, fons programes de concert.

⁴⁹⁵ Vegeu p. 113.

⁴⁹⁶ Gols, J. (15 juny 1928). L'homenatge de Mallorca a en Baltasar Samper. *La Nau. Diari del vespre*, p. 1

apareix mencionat fugaçment com un dels professors d'una «Acadèmia Musical de Barcelona» — diferent, sembla, de l'Acadèmia de Música de Barcelona de la Mútua Escolar Blanquerna d'Alexandre Galí (Masabeu, 1995)— juntament amb Joan Gibert i Camins, Vicens M. de Gibert, Joan Llongueras i Amadeu Vives, de la qual no en tenim, no obstant això, més informació⁴⁹⁷. Però com a professor, cal destacar, per sobre de tot, la seva relació amb el germà de Joan Gols, el compositor Xavier Gols (1902–1938), amb qui hi va establir una relació íntima, de coneixença profunda, mestratge i respecte artístic.

Samper esdevendria «una figura clau [...] per entendre l'evolució musical i humana de Xavier» (Soler i Benavides, 2004, p. 49). La biografia de Gols, escrita per Josep Soler i Raül Benavides (2004), acredita amb diversos exemples l'especial amistat entre els dos músics, professor i alumne, potser semblant a la de Robert Gerhard amb Joaquim Homs. Gols dedicà al seu mestre el seu primer *Preludi* per a piano («amb fervent admiració i etern agraïment», 1924) i un altre «Prélude» de la seva *Suite per a piano* (1930); Samper, per la seva banda, li va dedicar una de les còpies per a piano de *Ritual de pagesia*, concretament el 2n moviment, «De vetllada, a la llar»⁴⁹⁸. La mort molt prematura de Gols, sense haver arribat a complir 36 anys, a principis de 1938, va estroncar una de les carreres més prometedores de la música catalana de l'època, i va ser un cop dur pel seu amic, qui li va dedicar una llarga nota a la portada de *La Publicitat*:

Com amics fraternals que érem de Xavier Gols i com a artistes gelosos del nostre patrimoni no ens podem aconsolar d'haver-lo perdut. Ens deixa, és cert, una producció important, que resta en lloc d'honor dins el nostre repertori contemporani, i a través de la qual el seu esperit ens serà sempre present; però tot admirant aquestes obres pensarem sempre amb tristesa qu[è] no haurà pogut escriure, per haver-se'n anat massa prematurament; en el que hauria estat aquesta vida de compositor sense el cop brutal que l'ha segada amb tanta crueltat en el moment que arribava a la més bella plenitud. [...]

Aturem-nos amb emoció davant la seva darrera obra, els «Tres Preludis rurals», per a orquestra, l'eclosió de la qual ens enorgullirem sempre d'haver provocat amb reiterades instàncies⁴⁹⁹.

Ell va ser l'encarregat, amb l'Orquestra de Cambra, d'estrenar l'obra pòstuma de l'amic traspassat (Soler i Benavides, 2004)⁵⁰⁰.

Però allò cert és que, en algun moment donat, escriure música es va convertir en la passió real de Baltasar Samper, el seu desig principal, que va mantenir durant la resta de la seva vida malgrat tot; al cap dels anys ho resumiria així:

[...] com que el lot d'amargors que m'ha tocat en la vida m'ha semblat excessiu, o almenys molt per damunt la mitjana comuna a tots els mortals, m'ha calgut aquesta companyia de la música. Ja sé que dir això sembla una puerilitat, i sona com una cosa molt sentida, però com que jo estic convençut que sense la meua música —inútil o apreciable, és igual— m'hauria sentit molt més miserable, he seguit escrivint, i aquestes hores han estat bones per mi [...]⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ X. (gener 1930). Acadèmia Monturiol: Sessió íntima inaugural de l'Acadèmia de Música de Barcelona. *Revista Musical Catalana*, 313, 37.

⁴⁹⁸ De vetllada, a la llar. BC, fons Josep Barberà, top. M 6861/21b.

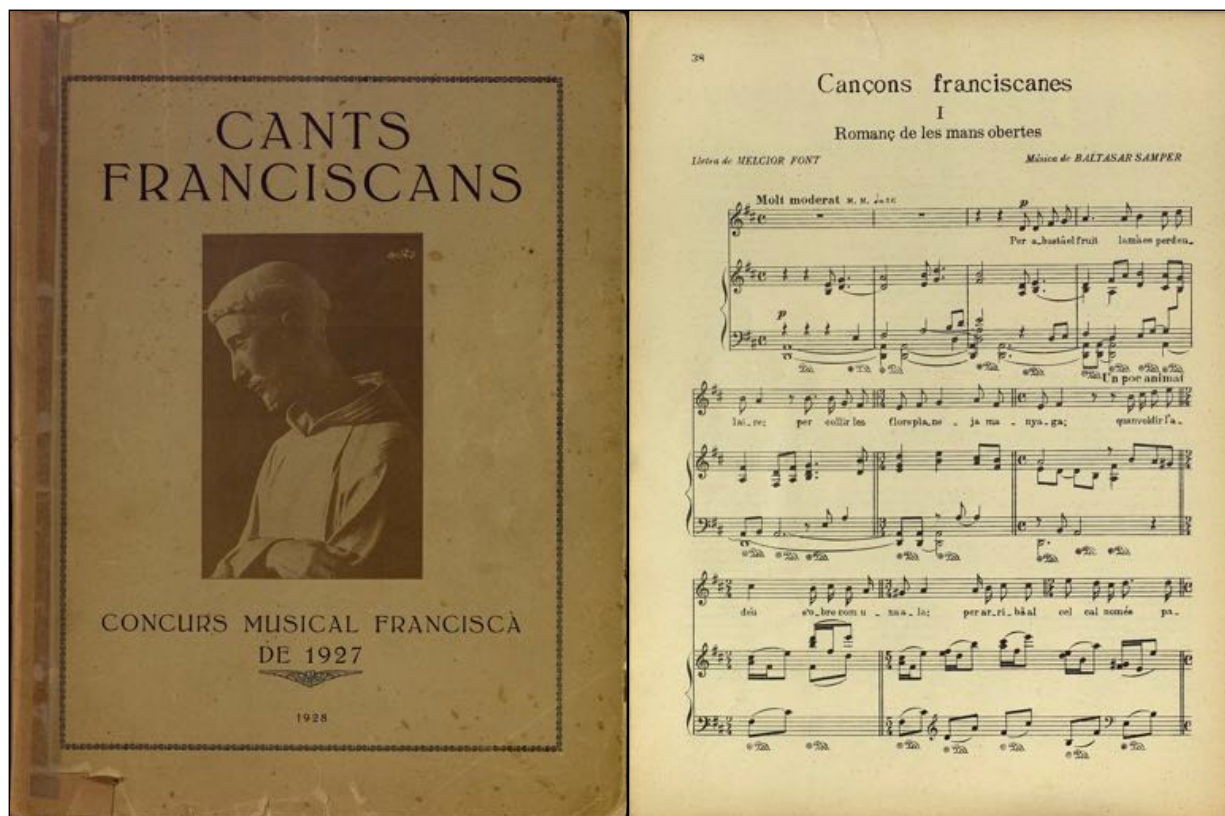
⁴⁹⁹ Samper, B. (27 febrer 1938). Xavier Gols. *La Publicitat*, p. 1–3.

⁵⁰⁰ Vegeu p. 71.

⁵⁰¹ Samper, B. (24 març 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo. top. Jva1251

I en aquesta faceta, podem considerar que els seus primers petits grans èxits havien estat les obres corals la *Cançó de l'espada* (1920)⁵⁰² i *L'estiu* (1926)⁵⁰³, aquesta darrera, que tot i que va quedar sense estrenar per culpa de la censura, era «una verdadera obra de arte⁵⁰⁴». L'altra obra de certa envergadura d'aquests anys és la *Cançó de taverna*, sobre el poema de Josep M. de Sagarra, on el compositor començava a experimentar harmònicament més enllà de l'estètica postimpressionista i deixava enrere l'herència de Granados; a *La Veu de Catalunya*, Frederic Lliurat tot just ho apreciava així, sense saber-ho definir ben bé: «"Cançó de Taverna", de Samper, apareix plena de caràcter. L'acompanyament és interessant. Hi ha en l'esmentat acompanyament més d'una finesa, més d'una delicada llaminadura harmònica⁵⁰⁵».

Però un impuls important a la seva popularitat com a compositor va ser guanyar un dels premis del Concurs Musical Franciscà organitzat pels caputxins catalans per celebrar el 700 aniversari de la mort de Sant Francesc d'Assís, els anys 1926 i 1927⁵⁰⁶; Samper va ser premiat amb 400 pessetes per les seves «Tres Cançons» sobre tres poemes de Melcior Font⁵⁰⁷. El conjunt d'obres premiades, de Blancafort, Pérez Moya, Alonso, Mn. Romeu i Samper, es varen editar en un volum l'any 1928.



Imatges 52 i 53. Portada del volum dels *Cants Franciscans* (Editorial Franciscana, 1928), i inici de la primera cançó de Baltasar Samper. BC, fons Manuel Blancafort, top. M 4897/31/2.

⁵⁰² Vegeu p. 104.

⁵⁰³ Vegeu p. 90.

⁵⁰⁴ La primera fiesta de la música (4 juny 1926). *El Noticiero Universal*, p. 4.

⁵⁰⁵ Lliurat, F. (8 juny 1926). Concerts. Palau de la Música Catalana.. *La Veu de Catalunya*, p. 4.

⁵⁰⁶ Noticiari. (novembre-desembre 1926). *Revista Musical Catalana*, 275–276, 328–333.

⁵⁰⁷ Concurs Musical Franciscà. Veredict. (2 juliol 1927). *La Veu de Catalunya*, p. 4.

En tot cas, el fet que un mallorquí començàs a ser prou reconegut a Barcelona, i que la seva música s'hagués cantat fins i tot a Roma, cridava l'atenció dels músics, intel·lectuals i premsa local insular, orfes de referents musicals d'envergadura des de la mort d'Antoni Noguera feia prop de 20 anys. Així, la primera audició a Mallorca, a Sóller, de la *Cançó de l'espadar* per part de l'Orfeó Mallorquí l'any 1927 va ser tot un esdeveniment:

A la hora anunciada, comenzó en el teatro «Defensora Sollerense» el interesante concierto [...]. El estreno de la «Cansó de l'espadar», armonizada por Baltasar Samper, constituyó un éxito rotundo para el distinguido compositor y para el «Orfeó», que la cantó insuperablemente y la tuvo que bisar, a pesar de lo avanzado de la hora⁵⁰⁸.

Baltasar Samper havia començat a adquirir un prestigi en els anys centrals d'aquell segon Noucentisme: com a crític, com a intel·lectual, però finalment també com a compositor, a Catalunya, però sobretot a Mallorca. Per això no és estrany que, quan es va voler fer una gran pel·lícula sobre l'illa, ell fos l'escollit per compondre'n la banda sonora; i aquesta va ser, probablement, l'obra que li va canviar la vida.

8. 1. L'homenatge de Mallorca a Baltasar Samper

El gener de 1928 es va estrenar a Palma el film documental *Mallorca*, de Josep M. Verger, amb música de Baltasar Samper. La pel·lícula va ser molt ben rebuda, ja que era un quadre de les belleses paisatgístiques i monumentals del país; però el que va agradar més va ser, sobretot, la partitura de Samper:

Si bé la pel·lícula en sí és d'un gran valor positiu, hi ha que fer avinent que la part musical que l'acompanya, deguda a l'inspiració [sic.] de Baltasar Samper, supera en molt a lo que nosaltres havíem imaginat. [...]

La part musical, que fou dirigida pel mateix autor, armonitza [sic.] magistralment les nostres tonades i cançons populars. «L'oferta», «Les corregudes», «La tonada del llaurar», «La glosa del Rei mariner», «Una cançó», deixen sentir les seves cadències, expressió del nostre sentiment, i s'afiquen al cor amarant-lo de ternures i suavitats⁵⁰⁹.

Aquesta havia estat la primera aparició de Samper davant el públic mallorquí després de molts d'anys, i la primera vegada que s'hi presentava en persona com a compositor —després de la frustrada estrena de *L'Estiu* per mor de la prohibició de la Festa de la Música Mallorquina el 1926 —; també seria el seu debut al capdavant d'una d'orquestra. El seu prestigi a Mallorca començava a arribar a la seva plenitud.

Va ser doncs al cap de pocs mesos que Joan M. Thomàs, al capdavant de l'Associació Bach de Música Clàssica i Contemporània, va organitzar un cicle de dos concerts perquè, finalment, la gent de l'illa pogués retre homenatge a Baltasar Samper; els «Festival Samper», com en va dir la premsa, es varen celebrar els dies 5 i 6 de maig de 1928, a Palma i a Sóller. Samper hi va actuar, al piano, acompanyat de Mercè Plantada a les cançons; el repertori, dividit en tres parts, era el següent:

- I. Cançons. *Cançó de la sirena, Plors, Desig, Scherzo, Cançó de les ones, Cirerer florit.*

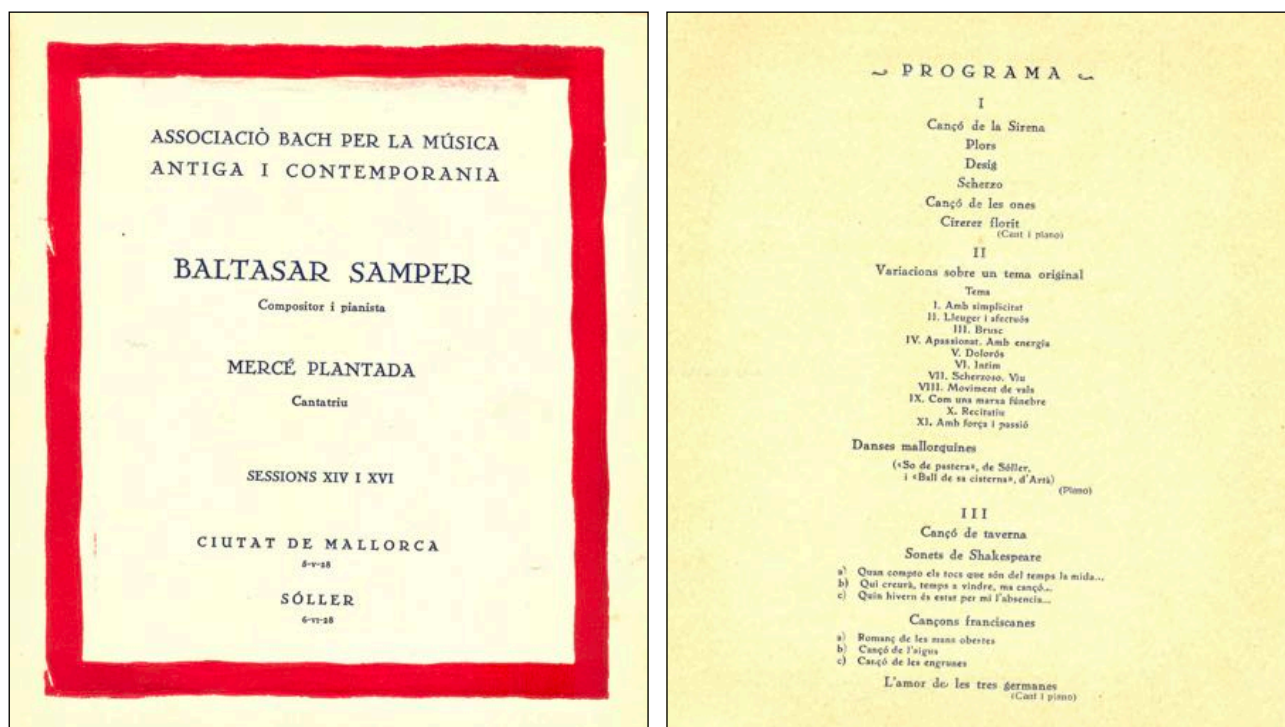
⁵⁰⁸ El concierto del «Orfeó Mallorquí» (16 agost 1927). *El Correo de Mallorca*, p. 3

⁵⁰⁹ Noticiari (gener 1928). *La Nostra Terra*, 1, 34.

- II. *Variacions sobre un tema original* i *Danses mallorquines* (estrena).
- III. *Cançó de taverna*, *Sonets de Shakespeare* (estrena), *Cançons franciscanes* (estrena) i *L'amor de les tres germanes*.

No sabem si la relació entre Thomàs i Samper va néixer arran d'aquells concerts o, com és més probable, fos anterior; però sí que podem acreditar que des d'aleshores va esdevenir una amistat molt estreta i de confiança al llarg dels anys, fins i tot durant l'exili.

Malgrat que el nom pogués induir a pensar una altra cosa, Thomàs havia fundat l'Associació Bach, el 1926, per difondre sobretot la música contemporània, al més pur estil de la modernitat noucentista (Company, Estelrich i Moll, 1985): «Thomàs volia conciliar el vell i el nou, per tal de despertar una nova sensibilitat, un nou gust entre el públic mallorquí, que aleshores només estava habituat o familiaritzat als repertoris tradicionals» (p. 88). El músic també formava part de l'entorn de *La Nostra Terra* i estava molt unit a Miquel Ferrà.



Imatge 54. Fragment del programa del Festival Samper de 1928. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 13.

Creim important ressenyar el marc ideològic de Thomàs per entendre bé què va significar aquell festival. Per Baltasar Samper, principal protagonista, suposava el reconeixement definitiu per part de la societat i la intel·lectualitat mallorquines, de qui no sempre n'havia estat a prop:

— És el que més m'emocionà — ens deia [Baltasar Samper] sorprès, dies passats, en comentar-ho —. Jo em creia completament oblidat pels meus i ara m'he pogut que, en esperit, mai m'han abandonat.

Ell, tanmateix, ha sabut ben agrair-ho, immortalitzant l'esperit de l'illa daurada en les seves obres musicals⁵¹⁰.

El Festival havia de suposar la seva consagració com a representant de la «mallorquinitat» contemporània en el camp de la música, ungit, en el sentit més literal del terme, com el successor

⁵¹⁰ Gols, J. (15 juny 1928). L'homenatge de Mallorca a en Baltasar Samper. *La Nau. Diari del vespre*, p. 1

d'Antoni Noguera. Una estratègia, aquesta, que aprofitaria també a Catalunya per guanyar més prestigi i renom⁵¹¹.

Per Thomàs i els intel·lectuals de *La Nostra Terra*, aquell certamen era, d'alguna manera, la posada en escena de «l'ideal mallorquí⁵¹²» en l'àmbit musical —com ho seria, al cap d'uns anys, la creació del Festival Chopin—, ja que per primera vegada disposaven d'un músic d'envergadura suficient per a projectar la seva idea de moderna mallorquinitat tant dins com fora de Mallorca. Aquesta posada en escena, doncs, no es podia fer de qualsevol manera ni a qualsevol banda: el context, com a metasignificat de l'esdeveniment, era important.

8. 1. 1. Sóller

El Festival es va celebrar els dies 5 i 6 de juny al Centre d'Obrers Catòlics de Palma i al teatre La Defensora Sollerense de Sóller⁵¹³. La vila de Sóller, nucli principal de la imponent vall del mateix nom, tenia el 1928 prop de 8.800 habitants⁵¹⁴. La vall de Sóller ofería aleshores, i ho fa encara avui, un dels paisatges més espectaculars de la Serra de Tramuntana: enrevoltada dels cims més alts de Mallorca, amb l'esplèndid Penyal del Migdia —la cara sud del Puig Major— destacant per sobre de tots, la vall és una gran planura que sols té sortida per la mar, on el petit port ben resguardat —el Port de Sóller— és l'única escapada natural dels veïnats dels dos municipis de la comarca, Sóller i Fornalutx. Només dos camins transitables la connectaren durant segles amb la resta de l'illa: la gran escalinata musulmana del barranc de Biniaraix, que s'enfila més de 2000 escalons torrent amunt fins arribar als peus del puig de l'Ofre, i l'antic camí, primer romà i després islàmic, que enllaça la vila principal amb el petit poble de Deià.

La contrada és d'una terra fèrtil i ampla, sobradament regada de manantials i desembocadures de torrents, coberta per una horta de tarongers travessada per sèquies que s'estenen per tota la zona, de cap a cap, i creixen en marjades que puguen per les parets de la vall fins a empastar-se amb els oliverars de la muntanya. Aquesta mescla d'enginyeries i vestigis d'èpoques superposades, la força del paisatge profundament humanitzat i alhora feréstec dels cims i les penyes, i el contrast de colors —el verd fosc de les oliveres, el verd clar i els esquitxos taronges dels hortals de fruita, i el blau i el blanc de la mar—, fan que la visió de la vall de Sóller sigui un dels principals atractius de tota la Serra mallorquina.

Per aquest aïllament que va convertir la vall en una illa dins l'illa, els habitants de Sóller, forçats a la sortida per mar durant centenars d'anys, establiren durant el segle XIX una relació comercial molt important amb el continent, amb Catalunya, però també amb França. Aquesta entrada de riquesa i relacions culturals va convertir Sóller en un centre econòmic i industrial important, amb una vida cultural i associativa molt intensa, i una burgesia notable que va transformar i embellir el nucli urbà amb carrers enjardinats i nombrosos edificis modernistes; en destaquen per sobre de tot la seu del Banc de Sóller (1910–1912) o la façana de l'església parroquial de Sant Bartomeu (1904–1912), obres de l'arquitecte català Joan Rubió i Bellver (1870–1952), estret col·laborador d'Antoni Gaudí.

⁵¹¹ Vegeu l'apartat 5. 2. «L'ombra d'Antoni Noguera».

⁵¹² Vegeu l'apartat 6. 2. 1. «Miquel Ferrà i l'ideal mallorquí».

⁵¹³ Aquesta dada del teatre de Sóller només l'hem poguda localitzar a un llibre de comptabilitat de Joan M. Thomàs amb les despeses i ingressos del Festival: el lloguer d'aquest local va costar 100 pessetes. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 28.

⁵¹⁴ El 1920 el cens era de 8752 persones i de 8830 el 1930. Font: IBESTAT.

La inauguració del tren que connectava la vall amb Palma, el 1912, va augmentar el comerç amb la resta de l'illa, però també va servir per fomentar la incipient indústria del turisme.

Un paisatge preciós, combinació de mar i de muntanya, modelat per la història i, al bell mig de la vall, una ciutat burgesa i culta de jardins i monuments: Sóller representava a la perfecció «l'ideal mallorquí» de Miquel Ferrà, un exemple de «"La Ciutat" que els noucentistes volien construir» (Lladó Rotger, dins Ferrà, 1992, p. 9). Era el jardí hel·lènic i acabat que havia de servir de model estètic i ètic de l'Escola; quan Ferrà evoca de Mallorca els «cims verticals vetllant com els gegants de les Hespèrides damunt les valls paradisiàques», a la seva conferència de l'ideal mallorquí, es refereix, sense cap dubte, a la imatge de la vall de Sóller; una metàfora, tanmateix, que no és seva, sinó del pintor rossellonès Gaston Vuillier a la seva famosa crònica de viatge *Les Iles Oubliées* (1893):

[...] je vois s'ouvrir comme une conque précieuse la vallée de Soller, entourée d'une chaîne de montagnes élevées. Les mamelons inférieurs et la plaine sont couverts de verdure aux teintes variées, et un suave parfum, sans cesse exhalé, monte des profondeurs de ces immenses jardins.

A partir de la descente, ce ne sont que terre-pleins ou plutôt escaliers gigantesques qui s'étagent jusqu'au fond du val, plantés de rangées d'oliviers et de vergers charmants. Les néfliers, les citronniers, les pommiers, les palmiers, les amandiers, les bananiers, les cerisiers, les figuiers, les pêchers et les abricotiers se confondent et se perdent dans l'océan d'orangers qui couvrent entièrement la plaine.

C'est le jardin des Hespérides. (p. 55)

Per tot això, com diu Francesc Xavier Vall i Solaz (2001), Sóller era «ben al gust de l'Escola Mallorquina» (p. 9–10). La ciutat era alhora la seva projecció i el model des d'on projectar-se, estèticament i políticament. Per Miquel Ferrà, l'ideòleg del grup, Sóller havia d'esdevenir «la capital del regionalisme mallorquí», una «Covadonga», diu ell (Lladó Rotger, 2009, p. 74–75), un indret elevat a mite des d'on començar la *reconquesta* regionalista de Mallorca —i així es comprèn que hagués començat a escriure i a defensar el seu programa ideològic al setmanari *Sóller* i no a un diari de Palma.

El concert de Baltasar Samper era un acte important en l'afany per convertir Sóller amb la capital idealitzada de l'Escola Mallorquina i de tot el seu desplegament activista —l'Associació per la Cultura de Mallorca, *La Nostra Terra*, i també hi podem afegir l'Associació Bach de Joan M. Thomàs—, on es clouria l'entronització simbòlica del músic com a representant de la particular, i políticament conservadora, modernitat mallorquina del grup.

Però per Samper, que vivia a Barcelona i, com ja hem vist, no estava del tot integrat en les dinàmiques i retòrica de l'Escola Mallorquina, actuar a Sóller —al cap i a la fi, una ciutat petita i enfora de Palma— li provocava un cert neguit:

A Sóller convé anar-hi algunes unes hores abans del concert, a la tarda, per fer-me càrrec del piano. Quin instrument hi haurà? M'inquieta una mica, això, però supòs que Vós, home pràctic, ho tendreu tot previst⁵¹⁵.

Curiosament, així com la premsa es va fer ressò àmpliament de la sessió de Palma de dia 5, no va dir res de la de Sóller de l'endemà. En tot cas, el Festival va ser un èxit de públic i de crítica; a *La Nostra Terra*, la crònica d'Estanislau Pellicer del concert palmèsà interpretà la música de Samper com la materialització musical de l'estètica de l'ordre i el regionalisme tradicionalista de l'Escola:

⁵¹⁵ Samper, B. (26 maig 1928). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

Tota l'obra d'En Samper porta un segell senyorívol i delicat ben personal. La melodia de les cançons flueix fàcil i lliure de traves, sense caure mai en vulgaritats, i té una certa ingenuïtat semblant al cant popular, ben allunyada, però, de tota reminiscència folklòrica. Un cant popular del segle XX, diríem, si el poble tingués encara el bon gust innat d'altres temps⁵¹⁶.

A el *Correo de Mallorca*, Pere Barceló, que hi feia de crític, en el mateix sentit era fins i tot una mica més contundent:

Samper está hoy en la plenitud de su formación; viviendo en un ambiente musical propicio, ha seguido las evoluciones a que está sujeto el arte en nuestros tiempos cuyos secretos conoce y hoy, habiéndose encontrado a sí mismo, debiendo una gran parte de su formación al caudal de conocimientos que nuestro folklore le ha proporcionado, produce obras de un arte sincero, de moderna técnica, pero sin extremismos cerebrales que en busca de una falsa originalidad desnaturalizarían su propio ser y que sin duda debió sentir algún día, pero que abandonó al darse cuenta de que no cuajaban en su espiritualidad⁵¹⁷.

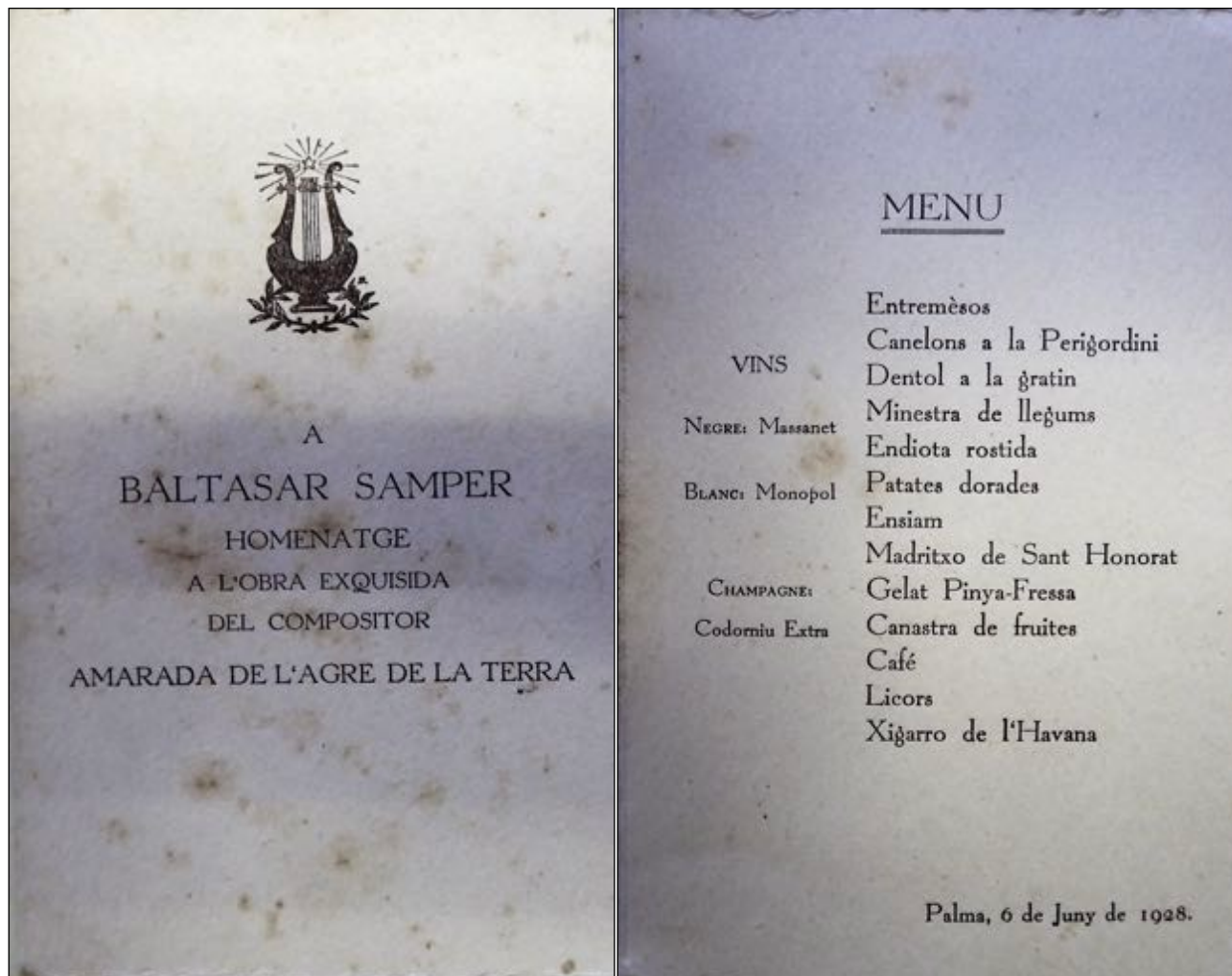
No deixa de ser curiós que, malgrat les contínues referències a l'esperit regional, folklòric o popular, només una obra del repertori de les actuacions, les *Danses mallorquines*, que havia extret de la banda sonora de *Mallorca*, està directament basada en els seus reculls de música popular de l'illa, i tanmateix va ser l'obra més valorada dels concerts (Corbera, 2019). Per una banda, l'impacte de la música del film era —i seria a partir d'aleshores— molt present en la recepció de la música de Baltasar Samper; per l'altra, els portaveus de l'Escola Mallorquina *necessitaven* que les obres de Samper, a qui havien designat des de l'estrena de la pel·lícula com el seu representant musical, encarnassin la tradició i el paisatgisme *tal i com* ells pregonaven, encara que en realitat no fos exactament així. Això és: si, retornant a les idees desenvolupades per Miquel Ferrà a «L'Ideal Mallorquí», Mallorca era una ciutat-jardí —com Sóller—, que tenia «un art distintiu i propi» i «una música popular igualment seva», Baltasar Samper només s'havia de limitar a traduir, en certa manera, o actualitzar aquest art i música al públic contemporani —cosa que el convertiria més aviat en un traductor que no en un creador. I de la mateixa manera que Ferrà i Alcover havien atacat durament l'avantguardisme literari dels seus col·legues del Principat, a Samper se li demanava que, com a mallorquí, no sortís dels límits de l'Escola Mallorquina —de la qual el Festival n'era, en tots els sentits, una exaltació— i s'oblidàs d'experimentar amb «extremismos cerebrales [...] en busca de una falsa originalidad» que desnaturalitzarien la seva «espiritualidad» o essència, aquell *volksgeist* insular que suposadament travessava el temps, l'espai i la història. I això, malgrat que ell, com hem vist, se situava més a l'esquerra que els membres de l'Escola, i la seva aproximació a la idea de «mallorquinitat» s'acostava bastant més als postulats d'un autor defenestrat pels intel·lectuals mallorquins d'aquella època, per esquerrà, republicà i futurista, com era Gabriel Alomar⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Pallicer, E. (juny 1928). Concerts. *La Nostra Terra*, 6, 245

⁵¹⁷ P. B. [Pere Barceló]. (6 juny 1928). Musicales. *El Correo de Mallorca*, p. 1.

⁵¹⁸ Vegeu el subapartat «Els límits de l'Escola Mallorquina», p. 130–134.

En honor del compositor també es va organitzar un sopar al Gran Hotel de Palma, dia 6, presidit per Joan M. Thomàs i Josep Balaguer⁵¹⁹, i a la qual hi varen assistir una setantena de persones⁵²⁰. S'homenatjava el músic i la seva obra «amarada de l'agre de la terra», seguint amb la retòrica essencialista. El menú, això sí, va ser de luxe.



Imatge 55. Menú del sopar d'homenatge a Baltasar Samper, celebrat al Gran Hotel de Palma (6 juny 1928). Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

⁵¹⁹ Josep Balaguer i Vallès (1869–1951) va ser un músic, empresari i mecenes mallorquí. Era nebot del famós cantant Francesc Mateu «Uetam», a qui va acompanyar per tot Europa en les seves gires. Va estudiar a Mallorca amb Joan Torrandell (el pare d'Antoni Torrandell) i Madrid amb José Tragó. De tornada a Mallorca, el 1897, va ser nomenat director de la Banda del Regiment d'Infanteria Regional de Balears; gràcies a aquest càrrec, Balaguer esdevendria un dels directors més destacats de Mallorca. L'any 1920 va començar a dirigir la banda del Regiment d'Inca, la seva ciutat natal, fins que el 1927 va passar a la reserva. Aquell mateix any va comprar un immens casal renaixentista palmèsà, conegut avui dia com Can Balaguer, on a més d'un piano, hi va fer instal·lar un orgue Walcker com el que havia vist a la inauguració del Palau Nacional de Montjuïc —el mateix que tan mala impressió va causar a Jaume Pahissa. El 1947 encara va ser dels promotors i Director Honorari de l'Orquestra Simfònica de Mallorca, embrió de l'actual OSIB. Balaguer també era empresari —propietari de la botiga de pianos i de màquines de cosir Can Banqué de Palma— i mecenes (va pagar amb 50.000 pessetes la instal·lació elèctrica del poble de Santa Eugènia, on solia estiuejar). Després de la seva mort, les seves germanes varen donar el casal on vivien a l'Ajuntament de Palma perquè fos la seu del Cercle de Belles Arts; finalment, i després de molts d'anys de polèmiques i rehabilitacions, Can Balaguer va obrir del tot l'any 2017 com a centre cultural municipal, amb el magnífic orgue totalment restaurat.

⁵²⁰ Segons extreim d'un retall de diari sense identificar del fons JMT de la Partituroteca UIB, Arxivador 4.

8. 2. De Mallorca a la Suite Mallorca

Tornem una mica enrere, al gener de 1928, quan es va estrenar, al Cercle d'Obrers Catòlics de Palma, la pel·lícula documental *Mallorca*, de Josep M. Verger. Verger era un funcionari de la Diputació Provincial que també treballava alhora al *Correo de Mallorca*, amb evidents inquietuds per aquella nova, encara, tecnologia que era el cinema. La historiadora Maria Magdalena Rubí, que va investigar l'origen del film, explica com es va gestar la idea d'aquella producció (2006):

El 31 de març de 1927 arribava a la Diputació Provincial de Balears una instància mitjançant la qual Josep Maria Verger Llinàs [...] demanava suport material i moral per dur a terme una filmació documental sobre Mallorca que servís com a mitjà de promoció turística. [...]

A la instància menciona dos casos concrets, una pel·lícula sobre l'Argentina i una sobre distintes regions espanyoles.[...] A més, expressa que és quelcom que hauria d'interessar a les autoritats pels abundosos beneficis que reportaria al territori aquest tipus de publicitat cinematogràfica. [...]

El mencionat documental argentí, que es titula *Tierras argentinas*, fou exhibit al Teatre Líric de Palma el 5 de febrer de 1925 durant un homenatge que es reté al país sud-americà. [...] Pocs dies després de l'homenatge a l'Argentina, *El Día* publicà un article d'opinió en el qual s'instava a realitzar una pel·lícula sobre Mallorca seguint el model argentí. En aquest text, encertadament titulat "Para fomento del turismo", es manifestava la idea que el documental exhibit al Líric hauria de constituir un exemple a seguir de cara a la promoció turística de l'illa. Segons l'article, les imatges mostrades permeten als espectadors imaginar-se com devia ser el país sud-americà, per tant, s'indicava que el cinema constituïa el millor dels reclams. Per això s'insistia que Mallorca no podia deixar d'aplicar aquesta fórmula de promoció tan eficaç, sobretot si es tenia en consideració que l'illa constituïa un lloc privilegiat de cara al turisme. Finalment s'apuntava que, si bé el Foment del Turisme de Mallorca realitzava una tasca important de divulgació mitjançant cartells i fullets, estaria bé que també incorporàs el cinema entre els seus mitjans de promoció. D'aquesta manera s'intensificaria la propaganda i s'atrauria més turistes. [...]

Amb tot, va ser el mallorquí Josep Maria Verger qui prengué nota dels suggeriments de la premsa i, inspirant-se en l'homenatge a Argentina, ideà un ambiciós projecte propagandístic que giraria entorn d'una filmació. El documental en si, que segons la instància presentada a la Diputació Provincial hauria de constar de còpies en espanyol i en altres idiomes, havia de ser molt complet; es dividiria en diverses parts que tractarien diferents aspectes representatius de Mallorca: el tipus de vida, els monuments i el paisatge. La projecció hauria d'anar precedida d'una conferència sobre Mallorca pronunciada per algun destacat escriptor illenc. Seguidament es recitaria una poesia igualment al·lusiva a l'illa. En finalitzar es durien a terme balls regionals per part d'artistes amb els vestits típics de pagesos. (p. 275–278)

La Diputació finalment es va deixar seduir per la idea i li va concedir 5.000 pessetes. Verger, però, era un emprenedor, no un artista. Per això va contactar amb el pintor Pere Barceló perquè l'ajudàs amb la direcció artística de la pel·lícula. Quan hagueren de triar un compositor per a la música que hauria d'acompanyar el film, Verger proposà el nom d'Antoni Pol⁵²¹, un conegut folklorista i músic mallorquí de l'època, que era també un dels fundadors i vicepresident de l'Orfeó Mallorquí. Barceló, però, li ho llevà del cap:

Enseguida le desengañé ya que dicho señor muy amigo mío no pasaba de ser un aficionado, y como tenía que escribirse para orquesta carecía de conocimientos. Le indiqué que el único que podía resolver el asunto era Baltasar Samper, excelente conocedor de la técnica musical y designado por el

⁵²¹ Antoni Pol i Juan (1875–1933). Era músic i musicòleg aficionat. L'any 1917 va guanyar un premi de la Festa de la Música Catalana per un recull de cançons tradicionals, amb el pseudònim «Un Conrador», que utilitzava en els seus articles a *La Almudaina*. També va ser un destacat militant catalanista i republicà, fundador del diari regionalista *La Veu de Mallorca*, secretari de la Unió Republicana i impulsor del Bloc Assembleista de Mallorca el 1917.

«Cançoner Popular de Catalunya» para estudiar y recoger el folklore mallorquín, teniendo ya en su poder una importantísima colección de canciones y danzas de las más variadas modalidades⁵²².

Malgrat tots els esforços i la subvenció de la Diputació, el documental va tenir una vida curta, i només es va arribar a projectar quatre vegades: una a Palma, el 17 de gener de 1928, i al cap d'unes setmanes, a Madrid, al Teatre Infanta Beatriz dia 7 de febrer, amb la presència d'il·lustres com el vell capità general mallorquí Valerià Weyler i les infantes Isabel i Maria Lluïsa, a més de nombrosos mallorquins que vivien a la capital d'Espanya; però a la infanta Isabel li agradà tant, la pel·lícula, que va voler que la gaudís tota la família reial, així que es va tornar a projectar a palau, amb Alfons XIII, la reina Victòria Eugènia i la reina mare Maria Cristina l'11 de febrer, i encara l'endemà davant la resta d'infants reials (Rubí, 2006). Bo d'entendre és tot plegat en la simplicitat de les paraules de Pere Barceló: «La impresión que en los invitados produjo la película fue satisfactoria y la partitura musical excelente»⁵²³.



Imatge 56. Particel·les completes de la rapsòdia *Aires y danzas de la isla de Mallorca*. ASIM, exp. X942/18.

Va ser aquella la primera gran presentació pública de Baltasar Samper a Mallorca. La composició, batiada com a *Rapsodia «Aires y danzas de la isla de Mallorca»* havia causat, en efecte, una gran impressió. Tenint en compte que va tenir menys d'un any, Samper va fer molta de via en escriure-la tota. El resultat va ser una peça —o més aviat, un conjunt de peces— per a una petita formació de 16 instruments: piano, flauta, oboè, clarinets 1 i 2 en Si b, fagot, trompeta en Do, trombó, violins 1, 2 i 3, viola, violoncel, contrabaix, bateria i castanyetes.

En un document inèdit que hem pogut localitzar —sense nom però que gràcies a la cal·ligrafia podem atribuir a Baltasar Samper—, extraviat entre papers diversos que pertanyien a l'escriptor, historiador i químic mallorquí Francesc Sureda i Blanes, dipositats a l'Arxiu Històric de la UIB, el músic ens explica com i perquè va compondre aquella música:

⁵²² Barceló, P. (12 febrer 1961). Origen de la suite "Aires y danzas de Mallorca" de Baltasar Samper. *Diario de Mallorca*, p. 8.

⁵²³ A través d'un projecte de l'Euroregió Pirineus-Mediterrània, l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca (ASIM) ha digitalitzat i posat a disposició del públic el documental de Verger, això sí, sense la música de Samper. S'hi pot accedir a través [d'aquest enllaç](#).

El film no contiene argumento ni acción seguida que sirva de nexo entre las seis partes de que consta, y que hubiera podido ofrecer al compositor un tema anecdótico a desarrollar. Cada parte de la proyección corresponde un número independiente y desligado de los otros. [...]

Hemos llevado a la pantalla, si no todo lo que Mallorca puede ofrecer susceptible de ser representado gráficamente, una selección cuidadosa meditada de sus bellezas naturales, paisajes, aspectos típicos, monumentos históricos y artísticos y costumbres, etc. [...]

En estos paisajes, vibrantes de luz y de color, en las viejas calles de la ciudad, en los pueblos y aldeas que guardan intactas nobilísimas tradiciones, en las imponentes soledades de las montañas, en las aguas mágicas de las costas, flota algo impalpable que creíamos indispensable hacer sentir, para que las impresiones plásticas que ofrecemos se animaran y aparecieran con un tono y sentido precisos. El alma de este país, infinitamente matizada, como sus aspectos naturales y como el carácter de sus habitantes, solo el poder evocador de la música podía hacerla sensible.

No es necesario, pues, decir que el intento y el esfuerzo del compositor que ha colaborado con nosotros, ha sido orientado en este sentido. [...]

Así pues, todos los temas musicales utilizados en la composición de la partitura, son melodías populares mallorquinas, vivas actualmente en el país.

Algunas de estas melodías han sido sencillamente glosadas; otras solo armonizadas, con la simplicidad indispensable para conservarles su fresco y penetrante aroma. [...]

La estructura musical de los seis números de música que contiene la partitura, no podía plegarse a normas demasiado rigurosas. El compositor ha procurado evitar, simplemente, que fueran solo un mosaico, esforzándose en darles un equilibrio elemental⁵²⁴.

Les sis parts són:

Prólogo. Tocatas de «xeremies» (gaita) y «fabiol» y tamboril; dos melodías: I - L'Oferta. II - Ses Corregudes. III - Canción de labrador

No. 1. I - Cantos de niños. II - Canción romanesca «La porquerola»

No. 2. I - Tocatas de «xeremies» (Ses Corregudes). II - Canción de «collir» (de recolección de frutos). III - Canciones de «ximbomba».

No. 3. I - Canción romanesca «El rei mariner». II - Cantos de cuna.

No. 4. Canciones de «batre» (de la trilla)

No. 5. Melodías de danzas: «So de pastera», «Ball de sa cisterna», danzas de los «Cossiers», «Mateixes (jotas) i «Copeos», cantos de los vendimiadores.

Samper degué escriure aquesta introducció a la seva música perquè Sureda i Blanes, que havia de fer de presentador juntament amb el poeta Josep Tous i Maroto, la llegís a la projecció del Teatre Infanta Beatriz —un fet, la presència de Sureda, que Magdalena Rubí (2006) no esmenta—; així ho va telegrafiar Verger a la Diputació el mateix vespre de l'acte:

HOY PROYECTÁDOSE PILICULA [sic.] INFANTA BEATRIZ ASISTIENDO INFANTAS ISABEL LUISA ARISTOCRACIA COLONIA EN FIESTA EXALTACIÓN MALLORCA ORGANIZADA SU BENEFICIO POR REAL PATRONATO FAVOR SOLDADO PRESIDE REINA QUE NO PODIDO ASISTIR SUREDA BLANES AGRADECIDO LEYENDO LUEGO CUARTILLAS RIBER PRESENTACIÓN MALLORCA TOUS RECITADO SALUTACIÓN CASTILLA OVACIONDOSE MALLOCA REFLEJADA PELÍCULA PARTITURA HONROME PARTICIPARSELO COMO

⁵²⁴ [Samper, B.]. (1928). [Sense títol] Text sobre una composició musical i un «film». AHUIB, fons de Francesc Sureda i Blanes, sig. EDIV07.

PRIMER PROTECTOR PARA SU SATISFACCIÓN PERSONAL ESA DIPUTACION QUE PATRICINO OBRA Y PERDONEME NO DIERALE NOTICIA HASTA VER REALIZADO PROPOSITO REITERARLE AGRADECIMIENTO SALUDOLE TODO AFECTO: VERGER⁵²⁵.

Pot sorprendre, després de tot el que hem explicat fins ara, el llenguatge utilitzat en la presentació, més proper a les referències costumistes i tradicionalistes i el classicisme conservador de Miquel Ferrà que no a l'universalisme progressista i el modernisme noucentista que Samper havia desenvolupat llargament en els seus escrits a *La Publicitat*. Però Baltasar Samper era un mallorquí que feia molts d'anys que no vivia a Mallorca, i fins aquell moment, 1928, la seva relació amb la intel·lectualitat mallorquina regionalista i regeneracionista, fortament condicionada pel pes ideològic de l'Escola Mallorquina (Graña, 2007), era tangencial, i bàsicament a través de Ferrà —i, en menor mesura, de les coneixences que havia anat fent amb les missions de l'OCPC. Era la primera vegada que des de Mallorca se'l reconeixia com «un dels seus»: no sabem si per conveniència, estratègia o convicció, o potser per un conjunt de les tres coses, però molt possiblement l'ús d'aquest llenguatge era la millor manera d'aconseguir la comprensió i l'acceptació necessària en el context il·lustrat mallorquí. Per altra banda, el tipisme i el ruralisme també eren la base del discurs turístic de la pel·lícula (Rubí, 2006), que alhora, coincidien amb la idea de «mallorquinitat» de l'Escola —defensora, per altra banda, d'una primera indústria turística basada en l'exaltació del tipisme del país—, així que aquelles paraules de Samper no podien ser més escaients. La partitura, doncs, un pastitx perfectament interpretable a l'estil nacionalista que ell mateix desaprova i desaprovaria en altres autors⁵²⁶, és el reflex exacte de tot aquest discurs.

8. 2. 1. La *Suite Mallorca*

L'exitosa partitura de la pel·lícula va servir de base per la no menys exitosa *Suite Mallorca*, l'obra més coneguda i popular de Baltasar Samper. Segons el pintor Pere Barceló, precisament transformar la banda sonora del documental en suite simfònica era la seva idea inicial, amb la que va convèncer el compositor mallorquí:

Una vez en Barcelona visité a Baltasar Samper al que expuse nuestros propósitos, acogiendo la propuesta con cierta frialdad, pero [...] cuando le dije que la obra podría ser la base para hacer una gran suite orquestal que le diera honra y provecho, ya que el usufructo de su música sería limitado por nuestra parte se decidió aceptando el compromiso, quedando en que le abonaríamos mi,quinientas pesetas por el uso durante cuatro años, siendo después la partitura de su absoluta propiedad⁵²⁷.

Segons aquesta versió de la història, ell ja tenia en ment que Samper, que no ho havia fet mai, compondria una obra simfònica que el faria famós amb la música del film. Barceló ho explicava en un article de 1961 perquè l'endemà l'Orquestra Simfònica de Mallorca —la formació precedent de l'actual Orquestra Simfònica de les Illes Balears—, que aleshores dirigia Anthony Morss, havia d'interpretar la suite al Teatre Principal de Palma.

Però Baltasar Samper la conta de manera diferent, la història, i amb unes apreciacions interessants; fixem-nos-hi:

⁵²⁵ Verger [J. M.]. (7 de febrer 1928). [Telegrama dirigit a la Diputació Provincial de les Illes Balears]. ASIM, exp. X942/18.

⁵²⁶ Vegeu p. 181.

⁵²⁷ Barceló, P. (12 febrer 1961). Origen de la suite "Aires y danzas de Mallorca" de Baltasar Samper. *Diario de Mallorca*, p. 8.

[...] [Joan] Lamote [de Grignon] sabé que jo havia compost una música per il·lustrar un film de Mallorca, volgué conèixer-la i m'obligà, amb amical energia, a orquestrar-la per a conjunt gran. Sincerament us dic que jo estava ben convençut del poc valor d'aquesta música, però Lamote volia que començés, i així va sortir la SUITE Mallorca, que ell estrenà al Liceu, que ha corregut més del que jo hauria volgut, i que amb dues altres obres — només dues— sobre temes mes mallorquins, m'han fet adjudicar l'etiqueta de músic folklorista o popularista, com vulgheu⁵²⁸.

Així, i si aquesta vegada sí que feim cas a Samper, Pere Barceló s'hauria atribuït una mica més mèrit del que li pertocava amb la *Suite Mallorca*, un poc aprofitant-se de la situació, ja que el 1961, a Mallorca, l'únic protagonista que quedava relacionat amb l'origen de pel·lícula de 1928 i la seva música era ell: encara que exageràs, ningú en aquells moments estava en disposició de discutir-li la seva participació en la gènesi del grandios succés de l'obra de Baltasar Samper.

El 1929 va començar molt bé per Samper. El 7 de gener, Ràdio Barcelona va dedicar-li una sessió d'homenatge, després de l'èxit del Festival celebrat a Mallorca el juny de 1928, on va repetir el mateix programa de concert de Mallorca, acompanyat una altra vegada de Mercè Plantada. El bon ressò de les actuacions a l'illa havia repercutit a fer créixer la seva fama i prestigi a la capital catalana. Una vegada més, observam com el personatge històric i artístic de Baltasar Samper navegava entre les dues ribes:

En estos últimos años no ha actuado aquí en público. En Mallorca, la *Asociación Bach* le honró recientemente con la organización de dos audiciones de obras suyas. [...]

Por lo tanto, a Radio Barcelona le cabe el honor de contribuir que el maestro Samper reanude en nuestra capital su actuación, según explica el programa del día 7 de enero, con un notable recital de canciones que estará también a cargo de Mercedes Plantada⁵²⁹.

I el març va arribar la consagració. Va ser, efectivament, Joan Lamote de Grignon l'encarregat d'estrenar el *pastiche* nacionalista de Samper al capdavant de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Fou en el «Festival de Música Nacional», el dia 10, dins el cicle dels Concerts de Quaresma, on també es va estrenar *Matí de festa a Puiggraciós*, de Manuel Blancafort, i la *Suite simfònica* de Ricard Lamote de Grignon, a més d'obres d'Albéniz, Falla, Pedrell, Manuel Palau i del compositor castellà Inocencio Haedo —amb la participació, l'obra d'aquest darrer, de la Real Coral de Zamora. L'obra es va estrenar amb el curiós nom de *Primera suite de cantos y danzas de la Isla de Mallorca* (o «Cançons i danses de l'Illa de Mallorca», com també apareixia al llibret); al comentari del programa fins i tot s'apuntava que hi havia o hi hauria d'haver una segona *suite* que completava aquesta primera⁵³⁰ —i que no sabem, però, a quina obra o parts es referia.

El llibret del concert presentava l'autor amb aquests termes:

Nacido en Palma de Mallorca, hizo sus estudios de piano con los malogrados artistas Noguera (de Palma) y Granados; estudió la composición con el maestro Pedrell. Sus primeras actuaciones fueron en el aspecto pianista virtuoso; mas, bien pronto consagróse de lleno a la investigación del folklore de su región, el cual comunica a las obras de Samper toda su fisonomía característica.

Baltasar Samper no havia estudiat amb Antoni Noguera, però aquesta mentida, com hem comentat ja diverses vegades, era una via còmoda per assegurar-se, en aquella primera gran estrena, l'atenció i

⁵²⁸ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls]. Autobiografia de Baltasar Samper. BC, fons Josep Valls i Royo. top. Jva1251.

⁵²⁹ Baltasar Samper. Nota biogràfica (5 gener 1929). *Radio Barcelona*, 229, 9.

⁵³⁰ Festival de Música Nacional por la Orquesta del Gran Teatre del Liceo (10 març 1929). AH Societat del Gran Teatre del Liceu [Universitat Autònoma de Barcelona, en línia].

el prestigi dins els cercles catalanistes per on ell s'havia socialitzat, i pels que Noguera seguia sent una figura idealitzada de la Renaixença. Per altra banda, en aquest text es generalitza per primera vegada la idea del folklorisme musical com a norma de Samper, tot i que no fos cert, ja que fins aquell moment les úniques obres seves d'inspiració tradicional eren la *Cançó de l'espadar* i les *Danses mallorquines* —que eren una part de la banda sonora que havia quedat fora de la *Suite*—, i en canvi, havia estrenat una quinzena de cançons i les *Variacions*, que no tenien res de folklòric o tradicionalista.

Gran Teatro del Liceo
Directores artísticos: J. Campes, Juan, Melis Cabré.

Orquesta del Gran Teatro del Liceo.
Grandes audiciones sinfónico-vocales.
Programa oficial. "Boga, Anuncios"

URB

II
 FELIPE PEDRELL . . . Escena y danza de los juegos de LOS PI-RINEOS.
 MANUEL PALAU . . . GONGORIANA, suite (1.ª audición)
 I. Noël.
 II. Celosa está, la niña.
 III. No sé que me diga, diga.
 IV. Eucarística.
 V. En el baile del egido.
 VI. Gozoso parte Don Juan.

IV
 BALTASAR SAMPER . . . PRIMERA SUITE DE CANTOS Y DAN-ZAS DE LA ISLA DE MALLORCA (estreno).
 I. Moderato molto.
 II. Andante tranquilo.
 III. Allegro molto.
 MANUEL DE FALLA . . . Intermedio y danza de LA VIDA BREVE.
 " " . . . Danza final de EL SOMBRERO DE TRES PICOS.

Piano: Sr. GIBERT-CAMINS

IZABAL
 ARMONIGRAN
 El piano automático de alta calidad. El instrumento que ha alcanzado mayor ven-ta. Modelos desde
Ptas. 3.100
 Solamente en casa
IZABAL - Buensuceso, 5

GRAMOLAS Y DISCOS
 «LA VOZ DE SU AMO»

BOGA ANUNCIOS
 URB

Imatge 57. Programa de l'estrena de la *Suite Mallorca*, 10 de març de 1929, al Gran Teatre del Liceu. Arxiu de la Universitat Autònoma de Barcelona [en línia].

Camí de l'èxit

L'estrena de la *suite* al Liceu va ser un èxit esclatant, potser fins i tot inesperat. La crítica i el públic la varen aplaudir de manera efusiva:

- "La primera suite de cantos y danzas de la isla de Mallorca", que era la última de las primeras audiciones de la parte de orquesta del concierto de ayer, es realmente una obra maestra. Baltasar Samper, que obtuvo un éxito tan franco como lisonjero, se nos reveló como compositor en un nuevo aspecto. Le conocíamos y le conoce todo nuestro público como autor de muchas bellas páginas para canto, para piano y para coro, pero nada sabíamos del compositor para orquesta. Y en verdad que la revelación no pudo sernos más agradable⁵³¹.
- De Baltasar Samper, el triunfador del piano, el compositor de técnica refinada y honda musicalidad, el crítico lleno de autoridad y ciencia, cabía esperar mucho, y mucho ha dado con la «Primera «suite» de «cantos y danzas de la isla de Mallorca», que anteayer se estrenó. El folklore de Mallorca,

⁵³¹ Romea, A. (11 març 1929). Gran Teatro del Liceo. Concierto de música nacional. *El Noticiero Universal*, p. 10.

su tierra, no tiene secretos para Samper, y a él ha recurrido para escribir la «suite», que consolida su fama y su talento. Respetuoso con las melodías populares que ha elegido, las reproduce sin desarrollos parásitos, sin deformaciones culpables. Los tres cuadros de la «suite» son de un encanto irresistible, imponiéndose por su carácter, por su vida, por el colorido y por el vigor, la modernidad y la variedad de la técnica⁵³².

- Sense voler fer minvar el mèrit de les altres, hem de reconèixer que de les quatre composicions simfòniques estrenades la de més envergadura, la més resolta i la més definitiva és la «Primera Suite de cants i danses de l'illa de Mallorca», de Baltasar Samper, delicat pianista, excel·lent compositor i talentuós crític musical de «La Publicitat»⁵³³.

L'impacte entre el públic català degué ser tan gran que quan encara no havia passat un any de l'estrena, a principis de 1930, l'Orquestra Pau Casals va tornar a programar la *Suite*, en dues sessions, els dies 4⁵³⁴ i 9⁵³⁵ de febrer —aquesta darrera dins els cicles de l'Associació Obrera de Concerts. L'obra encara duia el subtítol de «primera suite», però els tres moviments ja s'anomenaven amb els títols evocadors i populars de «Rapsòdia», «Calma a la mar» i «Festes»; les va dirigir Casals en persona. I una altra vegada al cap d'un any, el maig de 1931, l'OPC tornaria a interpretar la *Suite* en el Sisè Concert de Primavera, però aquesta vegada sota la batuta del mateix Baltasar Samper⁵³⁶, que es presentava així com a director a Barcelona. I per si quedava cap dubte de l'entusiasme que despertava l'obra, el seu company Joan Gibert i Camins en va escriure això a *La Publicitat*:

La "suite" de Samper és realment una de les millors i més definitives composicions que el nostre art simfònic modern ha produït, i la revelació d'un simfonista de primer ordre amb totes les qualitats tècniques i sensibles per a ocupar dignament un lloc dintre el món musical internacional. En l'obra de Samper, la forma, el contingut harmònic, l'orquestració, tot és magistralment realitzat, i l'obra, malgrat ser francament romàntica, guarda un segell personal, expressió d'una madura i forta personalitat artística⁵³⁷.



És evident la popularitat i la bona acollida de la *Suite Mallorca* —amb el nom original de *Cançons i*

Imatge 58. Anunci de l'enregistrament de la *Suite Mallorca* (1 juny 1930). *La Vanguardia*, p. 4.

⁵³² Z. (12 març 1929). Gran Teatro del Liceo. Sexto Concierto de Cuaresma. *La Vanguardia*, p. 20.

⁵³³ Llongueras, J. (13 març 1929). Gran Teatre del Liceu. Sisè Concert de Quaresma. *La Veu de Catalunya*, p. 6.

⁵³⁴ Programa de la sèrie XVIII. Primer concert. Palau de la Música Catalana (4 febrer 1930). BC, fons Orquestra Pau Casals, top. M 4879/35b.

⁵³⁵ Programa del curs 1929-1930. Cinquè concert. Palau de la Música Catalana (9 febrer 1930). BC, fons Orquestra Pau Casals, top. M 4879/10b.

⁵³⁶ Programa de la sèrie XXI. Sisè concert de primavera. Palau de la Música Catalana (7 maig 1931). BC, fons Orquestra Pau Casals, top. M 4879/38g.

⁵³⁷ Gibert i Camins, J. (9 febrer 1930). Orquestra Pau Casals. Festival de música catalana. *La Publicitat*, p. 6.

danses de l'Illa de Mallorca. Tant és així que el segell discogràfic espanyol Regal, filial de la casa britànica Columbia Graphophone Company —la futura discogràfica EMI—, va publicar, també aquell 1930, l'enregistrament de l'obra en una edició de tres discs a càrrec d'una «Orquestra de Barcelona» molt probablement reunida per a l'ocasió, amb Samper a la batuta i Joan Gibert i Camins —que ja havia actuat a les audicions del Liceu i l'OPC— al piano⁵³⁸. Va ser el primer enregistrament fet mai d'una obra catalana del gènere simfònic:

Aquesta reeixida composició del conegut músic mallorquí, que fou estrenada l'any passat en els concerts del Liceu amb èxit brillantíssim renovat aquest hivern en els concerts de l'Orquestra Pau Casals, acaba d'ésser publicada completa en tres excel·lents discos de la marca «Regal». El fet d'ésser aquesta Suite la primera obra simfònica del nostre repertori que beneficiarà de l'eficaç mitjà d'expansió que representa la publicació en discos, és un motiu de legítima satisfacció per als amants de la música catalana⁵³⁹.

Així, l'èxit de la *Suite* va assolir uns límits desconeguts fins aleshores de difusió popular de la música culta simfònica catalana; per fer-ne un símil molt actual, diríem que l'obra de Baltasar Samper es va *viralitzar*.

A Mallorca estaven entusiasmats. L'estrena, el 1928, de la pel·lícula i la música que servia de base per a la *Suite* havia causat sensació; les *Danses mallorquines*, la petita *suite* per a piano de dos fragments extrets de la banda sonora, encara havien cridat més l'atenció al Festival Samper de juny del mateix any, i un grup d'adeptes n'havia encarregat la impressió en rotlle de pianola que hem comentat anteriorment (Corbera, 2019).



Imatge 59. Un dels discs de la casa Regal de la *suite*, sota el nom de *Canciones y danzas de la isla de Mallorca*. BC, Arxiu Històric de la Ràdio Barcelona, top. RB-PG 1270.

Gràcies a l'edició de Regal, doncs, es va difondre a Mallorca aquella obra magna que tan i tan bé encarnava els valors propugnats per l'Escola Mallorquina: modernitat amarada de classicisme ruralista, tradicionalisme, mediterraneïtat, etc. Pocs dies després que haguessin començat a circular els discs, l'Associació per la Cultura de Mallorca, l'entitat estretament vinculada als poetes de l'Escola, en va organitzar una audició pública i comentada:

El dia 7 d'aquest mes tengué lloc al nou estatge social l'audició —en discos "Regal" que la casa "Colúmbia" ha editat rescentment —, de la suite simfònica "Cançons i Danses de l'Illa de Mallorca" del compositor coterrani Mestre Baltasar Samper. El nostre consoci, N'Estanislau Pellicer, llegí un comentari explicatiu i crític del desenrotllament d'aquesta obra simfònica. Hi assistí nombrosa concurrència, en bona part dames i senyoretetes,

⁵³⁸ Catálogo General de discos «Regal». Contenido de todos los Discos Eléctricos publicados hasta Junio de 1930. Ref. PKX 3001-3003, Orquesta de Barcelona (director: B. Samper; pianista: J. Gilbert Camins), *Canciones y danzas de la Isla de Mallorca*.

⁵³⁹ Musical. La suite simfònica «Cançons i danses de l'Illa de Mallorca» del mestre Baltasar Samper (11 juny 1930). *La Veu de Catalunya*, p. 4.

que aplaudí amb goig aquesta celebrada composició. A continuació fou escoltada "La Balanguera" [sic.], del mestre Vives, sobre la poesia del nostre Alcover⁵⁴⁰.

El caire patriòtic-reivindicatiu, plenament simbòlic, de l'audició, el posava el final amb *La Balanguera*, el poema de Joan Alcover que Amadeu Vives havia musicat a mode d'himne patriòtic (Viñà i Villanueva, 2017) i presentat en primera audició al Palau de la Música el 29 de maig 1926 —en el que havia estat el seu retrobament amb l'Orfeó Català i el públic barceloní després d'anys a fora (Fontelles, 2020). Samper, per cert, havia assistit en aquell concert, i havia quedat encisat per la cançó i per la sensació que havia produït a un Palau de la Música entregadíssim al mestre Vives:

El triomf del compositor fou arrodonit encara amb l'estrena de "La Balanguera" [sic.]. L'efecte que causa aquesta composició, cantada a l'uníson per tot l'Orfeó i acompanyada per l'orgue, fou indescriptible. En ésser represa, l'entusiasme es desbordà i ressonaren aclamacions verament impressionants⁵⁴¹.

La composició d'Amadeu Vives ràpidament va esdevenir un himne catalanista —i amenaçat per la censura (Vilà i Villanueva, 2017)—, especialment a Mallorca, sobretot arran de la mort de Joan Alcover a principis de 1926. Que la música de Samper s'escoltàs al mateix nivell que l'obra de Vives i Alcover otorgava un significat altament simbòlic a aquelles audicions.

El març 1931, la *Suite Mallorca* va assolir un dels seus èxits més importants en ser interpretada per l'orquestra dels Concerts Lamoureux, una de les més destacades de París, que dirigia Albert Wolff. El colorisme instrumental de l'obra, on s'hi perceben les influències de la tècnica orquestral de Maurice Ravel, va impactar positivament en els aficionats parisencs. Un dels crítics rellevants França com era Emile Vuillermoz no va escatimar grandioses alabances cap el músic mallorquí, a qui va descriure com un «gran artista» i mereixedor de la «carta de naturalització» musical francesa d'acord amb l'exigent públic parisenc:

Nous avons eu ensuite la révélation d'une œuvre tout à fait attachante et brillante de Baltasar Samper: *Chansons et danses de l'île de Majorque*. Samper est un musicien et un musicologue d'élite que connaissent bien tous ceux qui s'intéressent à l'activité artistique de Barcelone. Par son goût très sûr, par la lucidité de ses jugements, par son érudition et par ses travaux personnels il occupe dans l'art catalan une place de premier plan. Grand ami de la France et de la musique française, il a rendu à notre pays et à nos artistes les plus précieux services. C'est donc avec le plus vif plaisir que nous avons vu Albert Wolff inscrire à son programme une œuvre aussi intéressante que ces *Cançons i danses de l'ella* [sic.] *de Mallorca*. Ce sont des tableaux extrêmement colorés où, dès le début, la magie du timbre opère son sortilège. Sans avoir besoin de modifier la composition de l'orchestre classique, Semper [sic.] a réalisé des effets de couleur locale absolument saisissants. En doublant un hautbois par un cor anglais, il a obtenu dans la fête populaire du début la sonorité incisive et ensoleillée d'une «cobla» rustique. Les thèmes qu'il nous présente au cours de cette rapsodie ont une originalité et un relief singuliers. Et l'auteur nous les présente dans un vêtement harmonique et orchestral éblouissant.

Tout cela vit et vibre puissamment avec un éclat exceptionnel. Cette œuvre a été très chaleureusement acclamée, elle restera certainement au répertoire des Concerts Lamoureux qui auront eu l'honneur de nous la révéler. Sans se douter de la dette de reconnaissance qu'il payait ainsi à un grand artiste catalan, Paris a accordé spontanément à Baltasar Samper ses lettres de naturalisation⁵⁴².

Un altre dels importants crítics musicals del París del moment, Florent Schmitt, també va quedar particularment entusiasmada amb la *Suite* i amb el seu compositor:

⁵⁴⁰ Associació per la Cultura de Mallorca. Crònica (juny 1930). *La Nostra Terra*, 30, 222.

⁵⁴¹ X [Samper, B.]. (2 juny 1926). Palau de la Música Catalana. Orfeó Català. *La Publicitat*, p. 4.

⁵⁴² Vuillermoz, E. (30 març 1931). *La Musique*. *Excelsior*, p. 6.

Quant a Baltasar Samper —traduïeu *hors de pair*— jamais depuis Chopin les Baléares ne furent plus libérales inspiratrices. Je dirais presque, par extension, l'Espagne depuis Albéniz, s'il n'y avait la Fera de Ravel. Ces trois morceaux intitulés *Rhapsodie*, *Calme à la mer*, *Fêtes* sont des tableaux assez brefs. Peut-être même le dernier, outre qu'il a le tort de ne pas rompre résolument avec la tonalité du précédent, tourne-t-il un peu court. Point n'importe. Drue, vivante, splendidement évocatrice, cette Majorque valait le voyage. Voilà de neuve et forte musique, sensible et colorée, profonde et brillante, où éclate un tempérament d'artiste magnifiquement doué. Ils ne sont pas légion: hâtons-nous de marquer le coup⁵⁴³.

Les bones crítiques de ben segur varen omplir de goig a Baltasar Samper, que va copiar-les i les va traduir al castellà —a l'exili, probablement, per si les necessitava⁵⁴⁴. En una d'aquestes còpies, que va enviar a Josep Valls juntament amb l'autobiografia, Samper hi va anotar, a mà, que com que «per encabir-la en el programa» la *Suite* era un poc massa llarga, l'amic «Wolff féu una retallada que va deixar els tres temps *assez brefs*»⁵⁴⁵, una mica curts, fet que se veu que no va passar desapercebut a l'oïda atenta i experta de Florent Schmitt.

Pels mallorquins, el gran moment va arribar els dies 16 i 17 de maig de 1931. Tot just estrenada la República, s'obrien nous temps, també per la cultura a Mallorca. Finalment i després d'anys de desitjar-ho, l'Orquestra Pau Casals va fer dos concerts a Palma en la inauguració del primer Festival Chopin. A més de Casals, a les actuacions —a la tot majestuosa Sala Born recentment inaugurada i al Coliseu Balear, la plaça de toros de Palma— hi varen participar convidats de luxe que convertiren aquells recitals en tot un esdeveniment: Ernesto i Alicia Halffter, Joan Lamote de Grignon, Alexander Tansman, Mieczyslaw Horszowski, Joan Gibert i Camins i Baltasar Samper⁵⁴⁶.

Samper, doncs, va dirigir la seva obra, transformada de música incidental per a petita orquestra, com l'havien escoltada per primera vegada a Mallorca uns anys enrere, a un «poema simfònic mallorquí» per a gran conjunt orquestral que havia triomfat a Barcelona i París. El públic tenia ganes de sentir una composició que en aquest format només coneixia pels enregistraments de Regal i les audicions comentades de l'Associació per la Cultura de Mallorca. La va dirigir completa el dia 16 a la Sala Born, i només la tercera part, «Festes», al Coliseu. Va ser un èxit, és clar:

Seguia l'estrena a Palma, esperada amb el màxim interès, de la *Suite de cançons i danses de l'illa de Mallorca*, de Baltasar Samper, el qual fou rebut amb un afectuós aplaudiment quan es disposà a dirigir la seva obra. Coneixíem aquesta *suite* per la impressió fonogràfica de la casa "Regal", però malgrat l'actual perfecció d'aquestes reproduccions, mai no són prou fidels per arribar a formar-se un concepte exacte d'una obra desconeguda, almenys els que no són tècnics i no disposen de la partitura. Seria tant com voler judicar un quadre pictòric a la vista d'una fotografia en colors. Així, doncs, podem dir que ens era nova la producció més important fins ara del nostre compatriota. [...]

L'ovació que es tributà a Samper fou estrepitosa. L'èxit, rotund. Entesos i profans, tot l'auditori restava emocionat i premiava la tasca del mestre i dels intèrprets amb un aplaudiment inacabable⁵⁴⁷.

⁵⁴³ Schmitt, F. (11 abril 1931). Les concerts. *Le Temps*, 25432, 3.

⁵⁴⁴ Per raons que no sabem, Josep Carner tenia una biografia en castellà de Baltasar Samper, una transcripció dels articles de Vuillermoz i Schmitt, i una còpia dels mateixos al castellà. BC, fons Josep Carner, sig. Ms 4852/3.7.

⁵⁴⁵ Ressenyes diverses. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁵⁴⁶ Programmes dels Festivals Chopin 1931. Orquestra Pau Casals (16 i 17 maig 1931). Partituroteca UIB, fons JMT, caps 22.

⁵⁴⁷ Pallicer, E. (maig 1931). Els concerts. Orquestra Pau Casals. *La Nostra Terra*, 41, 187–188.



Imatge 60. Foto, molt probablement de 1931, dels artistes del Festival Chopin a Valldemossa. Baltasar Samper està just darrera una soca prima, al centre, i al costat seu, amb capell, Pau Casals. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

També des d'una perspectiva ideològica diferent —i que a la llarga seria, com és sabut, la dominant —⁵⁴⁸, Nicolau Brondo, director i crític musical del diari *El Día* de Joan March —i futur cap falangista—, va quedar admirat per la qualitat d'aquella música de Samper:

Sabíamos que la obra de nuestro estimado Samper, era de las que consagran un Maestro, consagración en la que dijeron sus palabras rituales los públicos y la crítica de París y Barcelona pero nunca concebimos la magnitud de la labor realizada por nuestro ilustre compatriota.

Puede decirse que Baltasar Samper sublimó el tema popular elevándolo a una categoría muy superior a lo que en sí representa nuestro *folklore*. Y lo más notable de el caso es, que al vestir a la copla popular el ropaje sublime de una armonización y orquestación moderna, conserva aquella toda su rusticidad: y sencillez melancólica o vibrante de nuestras canciones⁵⁴⁹.

Tan important va ser l'esdeveniment, l'audició de la *Suite Mallorca* a Palma, que l'Associació per la Cultura de Mallorca va tornar a oferir un dinar d'homenatge al compositor, aquesta vegada a l'Hotel Victòria, el segon en només tres anys que li feien a la seva terra natal. El 1928, els intel·lectuals regionalistes de l'Escola Mallorquina s'havien esforçat en reconèixer i promoure Samper com el representant musical de la seva proposta estètica —malgrat que això no havia estat, fins aleshores i per part del compositor, del tot així. Amb la *Suite* s'havia formalitzat definitivament aquesta conjunció: probablement Baltasar Samper havia escrit, sense pretendre-ho inicialment, el millor i més brillant exemple de l'«Ideal Mallorquí» que el seu company Miquel Ferrà havia teoritzat, el producte més ben acabat i amb més projecció que sintetitzava musicalment les bases culturals i polítiques de l'Escola Mallorquina. Ja arran de l'èxit de l'estrena de la *Suite*, el 1929, Samper havia escrit això a Joan M. Thomàs:

⁵⁴⁸ Vegeu l'apartat «13. 1. 2. Tornar: Tres cançons».

⁵⁴⁹ Brondo, N. (19 maig 1931). Festivals Chopin. Conciertos artísticos. *El Día. Periódico de la mañana*, p. 2.

Caríssim amic: ja ho veis, de quina manera, sense apuntar gaire, hem fet blanc! Jo encara no me'n sé avenir. Mirau si em va agafar per sorpresa, que la tarda del suceso, quan me varen empènyer a l'escenari i vaig sentir el rebombori que havia aixecat la ximbomba, em va semblar que als pisos alts cridaven de fàstic i que els músics de l'orquestra es posaven drets per a tirar-me els instruments pel cap [...]. Però aviat vaig trobar l'explicació. Abans de començar a creure que tot allò anava per mi, em vaig donar compte perfectament que, en realitat, qui havia mogut l'aldarull no era jo. És Mallorca qui ha triomfat, amic: la nostra música humil dels camps, que aquests senyorassos del Liceu han descobert en un moment feliç per a tots. Us trameto aquest èxit sencer. És ben vostre. Voltros, que tan amablement m'afalagàveu mesos enrere, el voldreu fruir sense reserves⁵⁵⁰.

Aquell 1931, al dinar d'homenatge, Joan Pons i Marquès, amb un llarg i elogiós parlament, reblava aquesta percepció segons l'interès del programa de l'Escola:

Jo només sé i puc dir que heu fet una obra de bellesa; que aquesta és, com a tal, una «joia per sempre», i que amb ella, sublimant amb una magnífica amplitud d'horitzons la miopia del folklore vulgar, heu donat a uns aires musicals populars d'aquesta Mallorca nostra, mare de tots, el passaport internacional que els assegura l'admiració i el respecte de la moderna cultura musical, i els obri les portes dels grans escenaris artístics. Amb la vostra *Suite*, aquella xeremia llunyana [...], aquella tonada dins la qual ens perdura l'eco queixós i enyorívol d'una vaga i remota ascendència oriental [...], anirà d'ara en endavant a deixar a tot el món la remeiera virtut⁵⁵¹.

La resposta del compositor demostra fins com va acceptar aquest paper i el lloc que li corresponia entre els seus col·legues mallorquins; almenys en aquella ocasió i aquelles circumstàncies, per conveniència o convicció, assumia la retòrica del classicisme essencialista i conservador de l'Escola. Així, la seva primera apreciació, en la línia del seu republicanisme, que era la de la «gent humil dels camps» que cantava, havia donat pas, en el context insular de l'Escola Mallorquina, a l'expressió única i immobiliària de «l'ànima de Mallorca»:

I bé: quan he escrit la música que vosaltres ara heu rebut amb tanta benevolença, la meua preocupació principal, la meua íntima ambició ha estat de dur-hi una mica d'aquell esperit, i per això he gosat servir-me dels cants que a mi m'han revelat tresors insospitats, amb el desig de despertar en els altres els mateixos fervors que jo sent. [...] Però és que el vostre entusiasme ha brollat perquè heu sentit cantar l'ànima de Mallorca a través d'expressions que jo no he fet res més que transcriure i això us ha fet tan generosos amb mi. Jo, però, vull posarme [sic.] exactament en el lloc que em cal, i és un dels millors moments de la meua vida aquest en què puc cridar en mig d'aquesta magnífica assemblea: ¡Visca Mallorca⁵⁵²!

És difícil de dir fins a quin punt el músic «jugava» a fer aquest paper o se'l creia de veritat; probablement una combinació d'ambdues coses. L'any 1931 Baltasar Samper ja era un republicà convençut i militant, afiliat a Acció Catalana Republicana i de tendències progressistes; però la seva relació amb el catalanisme mallorquí, sempre des de Barcelona, havia estat a través de les activitats i representants de l'Escola Mallorquina, com Miquel Ferrà, Estanislau Pellicer o Maria Antònia Salvà, més conservadors, i no amb altres elements potser ideològicament més afins però menys sensibles al fet artístic, com Emili Darder, Francesc de Sales Aguiló o Pere Oliver Domenge, líders destacats del republicanisme d'esquerres i catalanista a Mallorca, ideològicament propers a l'ERC de Macià i Companys. El que és segur és que, com ja havia començat a fer anys enrere amb la *Cançó de l'espada*, professionalment li va convenir, i molt, assumir rol de representant de la «mallorquinitat» musical en el marc comú de la catalanitat, encara que aquest constructe d'identitat insular hagués estat definit en uns marcs ideològics no es corresponien del tot als seus. Almenys en

⁵⁵⁰ Samper, B. (14 març 1929). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

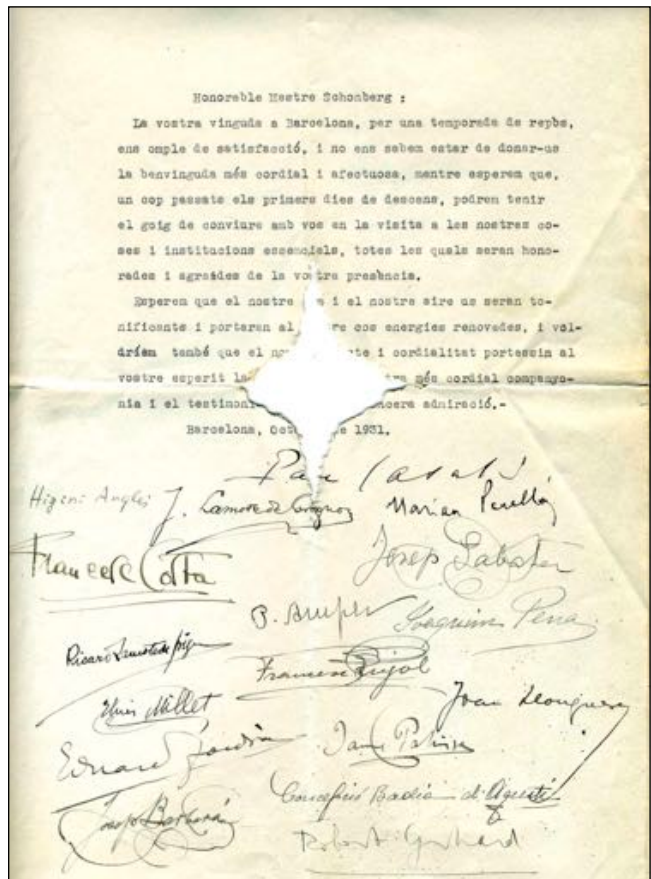
⁵⁵¹ Homenatge a Baltasar Samper (maig 1931). *La Nostra Terra*, 41, 198.

⁵⁵² Banquete a Baltasar Samper (20 maig 1931). *El Día. Periódico de la mañana*, p. 2.

aquell moment, aquest fet li va suposar assolir un reconeixement artístic molt gran, a Mallorca i a Catalunya, sumat al que com a crític i intèrpret ja tenia. Per això no és gens d'estranyar que, quan Arnold Schoenberg va arribar a Barcelona l'octubre de 1931, convidat per Robert Gerhard, per instal·lar-s'hi durant una temporada —hi va viure fins el juny de 1932—, els músics catalans més destacats el rebessin amb una carta de benvinguda, i entre les firmes de Casals, Gerhard, Pahissa, Millet, Toldrà o Badia hi havia, ben al centre de totes les altres, la de Baltasar Samper.

Estètica i model de la catalanitat

Un dels aliats de Samper en aquesta via de l'èxit, promotor i defensor de la seva música entre el públic mallorquí —fins i tot durant franquisme— fou Joan M. Thomàs: ell va ser qui va organitzar totes les actuacions de Baltasar Samper i estrenes de la seva música a Mallorca els anys de 1920 i 1930, i en va seguir programant després de la guerra. A través de la correspondència veim com la seva amistat franca i les seves confessions anaven més enllà de l'apreci professional i el respecte artístic.



Imatge 61. Carta de benvinguda a Barcelona a Arnold Schönberg. IEV, fons Robert Gerhard, id. 12_01_050

En un d'aquests gests d'amistat, i d'amagat de Samper, poc després de l'aparició de l'enregistrament, Thomàs es va posar en contacte amb el director d'orquestra espanyol Bartolomé Pérez Casas, fundador i responsable de l'Orquestra Filharmònica de Madrid, amb la idea que la seva agrupació també interpretàs la *Suite Mallorca*⁵⁵³. Aquell any, però, i per la magnitud de l'obra, no varen ser-hi a temps:

Caríssim amic: El Mestre Pérez Casas, de Madrid, m'ha posat al corrent de la vostra "conspiració", tan agradosa per mi. Quin compte tan gros us hauré de pagar, amic meu! El mal és, però, que la combinació ha vingut massa precipitada i l'orquestra de Madrid no té realment temps de preparar la partitura amb l'escrúpol que el Mestre Pérez Casas té com a norma. [...] Bé caldrà conformar-nos a esperar millor avinentesa.

En Wolff m'ha escrit que pensa donar-ho (Concerts Lamoureux) el mes de gener. Creieu que la camia no m'arribarà a la pell. Em sembla que m'ho han de rebentar, i no penseu que ho digui per coqueteria. Si el "charme espagnol" —si las!— de les cançons de ximbomba no em salva, no sé què passarà amb aquell primer temps tan rabiosament en re i gairebéorfeocatalanament popularista. Ja ho sentirem a dir⁵⁵⁴!

Les confidències de Samper amb el seu amic ens mostren aquí quelcom diferent: el mode «gairebéorfeocatalanament popularista» sembla una burla al romanticisme essencialista que estava

⁵⁵³ Tomàs, J. M. (6 setembre 1930). [Carta a Bartolomé Pérez Casas]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

⁵⁵⁴ Samper, B. (20 octubre 1930). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, Arxivador 4.

en la base ideològica de l'Orfeó Català i de l'Escola Mallorquina, així com de l'estil folklòric nacionalista de la seva pròpia obra; molt diferent del tipus de discurs que feia davant els intel·lectuals mallorquins!

L'estrena amb l'Orquestra Filharmònica de la *Suite* a Madrid va arribar el mes de març de 1932. Pérez Casas va convidar Samper a dirigir-la ell en persona, en un concert al Teatro Español el dia 12 d'aquell mes on, segons *ABC*, entre el públic s'hi trobaven el president de la República i el del Consell de Ministres, Niceto Alcalá Zamora i Manuel Azaña⁵⁵⁵. I com havia passat a Barcelona, a Palma i a París, va ser un èxit esclatant, però bé que no tota la crítica madrilenya va ser tan unànime com la catalana. Alguns crítics, com Juan José Mantecón («Juan del Brezo») Ángel María Castell, Víctor Espinós, Julio Gómez o José Subirà aplaudiren sense reserves el poema simfònic de Baltasar Samper, però d'altres, com Salvador Bacarisse⁵⁵⁶ o Rodolfo Halffter, el reberen amb més fredor:

La música de Samper tiene puntos de contacto con la de los compositores levantinos actuales. Concretamente, con la de Óscar Esplà. Ampulosidad y barroquismo. Esto, claro está, no es pecado; es la consecuencia lógica de la imaginación rica y viva que caracteriza a dichos compositores, y difícilmente se somete a una disciplina rígida.

Sin embargo, esta exuberancia choca con nuestra sensibilidad castellana. Sobriedad. Y también dureza. Esa admirable dureza de nuestra meseta y del tiempo lento del genial "Concierto", de Manuel de Falla⁵⁵⁷.

Aquestes consideracions de tipus etnicista i d'adscripció nacionalista són centrals en la recepció de l'obra de Samper a partir d'aquest moment, no només en relació a la *Suite*, sinó que s'extendran a la figura del seu compositor. Halffter, per exemple, plenament influït —i escollit— per Adolfo Salazar (Torres, 2012) no acaba de valorar positivament el poema simfònic per una qüestió de «sensibilitat ètnica» o caràcter nacional, perquè li resulta d'una sonoritat molt diferent al de «esta imagen de una Castilla austera, seca, rectilínea» (Piquer, 2010, p. 336) que és la referència del sentit de la modernitat hispànica que representava i encarnava Manuel de Falla



Imatge 62. Caricatura de Samper feta per Moisés Osés, dibuixant i violinista de l'OFM (Muñoz de la Nava, 2019), en record del concert. BBM, fons Baltasar Samper.

⁵⁵⁵ A. M. C. [Ángel María Castell] (13 març 1932). Los conciertos de la Orquesta Filharmónica. «Mallorca», de Samper. *ABC*, p. 65.

⁵⁵⁶ Bacarisse, S. (17 març 1932). Baltasar Samper en la Orquesta Filarmónica y Nicanor Zabaleta en el Conservatorio. *Luz. Diario de la República*, p. 8.

⁵⁵⁷ Halffter, R. (15 març 1932). La Orquesta Filharmónica, en el teatro Español. *El Sol*, p. 8.

pel Grup dels Vuit —al que Halffter plenament s'adscriu (Nommick, 2002).

La resposta estètica a aquest filtre «castellanista» és, per tant, l'exaltació catalanista que encertadament observa Ruth Piquer (2010): «[el] noucentisme de d'Ors contraponia la Catalunya mediterrànea que se dibujaba en *La Ben Plantada* y la Castilla de Unamuno y Azorín, testimonio de un sentimiento trágico, profundo, severo, austero y místico, que perviviría en la música de Falla» (p. 331). Pocs dies després de la funció de Madrid, *La Publicitat* va dedicar pràcticament mitja plana sencera a reproduir les bones crítiques que la *Suite Mallorca* havia rebut a la premsa de la capital d'Espanya, orgullosos com estaven al diari de l'èxit del seu company de redacció⁵⁵⁸. L'endemà, 24 de març, el poeta J. V. Foix, també col·laborador del mitjà, va dedicar el seu *Comentari* a Baltasar Samper; pel seu interès, el reproduïm sencer:

En l'edició d'ahir, dins la secció de "Música", vam donar als nostres lectors un recull dels textos apareguts dins la premsa diària madrilenya en ocasió d'haver estat interpretada a Madrid, el 13 d'aquest mes, sota la direcció del seu autor, per l'Orquestra Filharmònica d'aquella capital, la "suite" simfònica *Mallorca*, de Baltasar Samper.

El nostre company hi triomfà. Amb ell triomfà la música catalana. Els diaris madrilenys que hem pogut llegir assenyalen aquesta condició ràtica [sic.] de Samper: català, música catalana. I amb aquesta condició que ell, català de Mallorca, posa entre les més altes, els crítics esmenten, una per una, les qualitats que acompanyen aquesta profunda catalanitat descoberta a través d'un temperament musical: vigor, naturalitat, frescor, seny, solidesa, enginy, modernitat sense desvareig, tècnica, joia serena, sinceritat. Un cronista diu: "pudor i equilibri". Són, ho reconeixem, qualitats característiques de la gent de la nostra terra que no ha cedit encara a les seduccions del "llagrimisme" floralesc o del "murcianisme" polític o sentimental.

Aquestes qualitats d'En Baltasar Samper, repetides a chor per la premsa de Madrid, des de *El Socialista* a *La Voz* tot passant per *ABC* i *El Imparcial*, les hi havíem ja reconegudes tots aquells que hi estem, en el clos de la redacció de *La Publicitat*, quotidianament en contacte. Les hi havien ja reconegudes els seus col·legues compositors. Les han estimades des del primer dia els col·laboradors de l'obra ingent del *Cançoner Popular de Catalunya*, en la realització del qual el nostre company ha aportat el millor dels seus coneixements folklòrics.

Aquestes mateixes qualitats —passió i mesura, modernitat i equilibri, catalanitat i mediterraneïtat, lirisme plàstic— són el fons comú dels millors dels catalans en art, literatura i ciència; han estat les dels nostres polítics, doctrinaris i homes de govern quan el Catalanisme era representat, en la seva concepció integral, en les corporacions públiques.

La Publicitat, que en l'ordre de l'activitat de l'esperit posa tots els seus esforços per a ésser el portantveu d'un generós integrisme patriòtic i cultural, no amaga la seva satisfacció de veure que l'obra d'un dels seus redactors ha triomfat a París i a Madrid. I que ha triomfat precisament per l'excel·lència d'unes característiques ràtiques [sic.] que ens són comunes als catalans del continent i als catalans insulars, als "mediterranis" d'ençà i enllà dels Pirineus. Puix que, val la pena d'assenyalar-ho, els qualificatius que ha merescut En Samper són idèntics als que meresqué Déodat de Sévèrac i als que reben assíduament dos grans escultors meridionals: Mallol i Despiau (que al darrer número de *L'Art Visual* considera els dos millors escultors avui a França), i que reben i mereixen els més assenyalats dels escultors catalans d'avui. Sense preferència d'escola: puix que la passió continguda i la claredat en l'execució no suposen unes determinades directives passatistes o avantguardistes, ni una exclusiva actitud espiritual, ans unes virtuts genèriques que assenyalen la presència d'una civilització⁵⁵⁹.

L'article és tan eloqüent que poques coses més podem afegir. També des d'un sentit profundament etnicitari, Foix fa la lectura de la música de Samper a la inversa que Halffter: és música catalana, i per això, té «passió i mesura», «modernitat i equilibri» i «sense desvareig», «mediterraneïtat»,

⁵⁵⁸ "Mallorca", suite simfònica de Baltasar Samper, per la "Filharmònica" de Madrid (23 març 1932). *La Publicitat*, p. 3.

⁵⁵⁹ Foix, J. V. (24 març 1932). Baltasar Samper. *La Publicitat*, p. 1.

«modernitat, «sinceritat», «tècnica», «seny» i tota la resta de tòpics noucentistes que, ideològicament, defineixen la catalanitat —i per tant han de guiar el catalanisme. Foix eleva Baltasar Samper a representant musical d'aquesta catalanitat, tal com dues dècades abans havia fet Eugeni d'Ors amb Jaume Pahissa (Rabaseda, 2006).

Per altra banda, que el músic sigui mallorquí i la *Suite*, un compendi de temes populars de Mallorca, no és un problema per a un catalanista radical i integral com Foix, defensor de la unitat política sense fissures dels Països Catalans, que com altres intel·lectuals catalanistes de l'època (Baltasar Samper mateix, sense anar més lluny), sovint anomena, simplement, Catalunya (Gómez, 2010). Dins aquesta concepció etnicista de l'obra i el seu autor, Foix en destaca, precisament, que es mantengui fora del «llagrimisme» i el «murcianisme». La primera sembla una referència potser no tan subtil als prejudicis noucentistes contra el Modernisme (Murgades, 1976; Marfany, 1982), del qual calia allunyar-se'n. «Murcianisme», en canvi, era un terme de moda a principis de 1930, quan es començà a parlar i debatre en públic de l'impacte que suposava que Catalunya, i especialment Barcelona, hagués rebut milers d'immigrants, sobretot de Múrcia i Almeria, des de principis del s. XX (N. Iglesias, 2010): «el debat periodístic i polític va quedar codificat sota l'etiqueta de *murcianisme*, terme habitual a la dècada de 1930 per referir-se al conjunt de persones acabades d'arribar de diferents regions del sud» (p. 29).

La convulsió demogràfica, cultural i lingüística que suposà l'arribada massiva de tanta gent de fora a Catalunya, majoritàriament castellanoparlant, que generalment venien a treballar a les obres de l'Exposició Universal de 1929, se sumà a una crisi social latent que s'encenia a foguerades des de finals del s. XIX, i que aquells anys 20, amb el pistolerisme, l'anarquisme i la Dictadura, visqué un dels seus moments àlgids. Així, per la premsa catalanista d'ordre —com ho era en el fons *La Publicitat*—, anarquisme i murcianisme sovint servien com a sinònims d'unes actituds impròpies de la catalanitat (N. Iglesias, 2010) —o directament d'anticatalanisme, com es pot llegir a les memòries de Carles Gerhard (1982)—, que recordem que eren, tal com les defineix J. V. Foix a l'article, «vigor, naturalitat, frescor, seny, solidesa, enginy, modernitat sense desvareig, tècnica, joia serena i sinceritat». Fins i tot es contemplava la possibilitat de l'existència d'un anarquisme autòcton català, que malgrat tot, tenia les seves virtuts, ofegat per la importació «murcianista»:

Avui quan l'anarquisme no constitueix cap problema enlloc del món, és, encara, el problema més viu, més fort, de Catalunya i, de retop, d'Espanya. [...]

Les explicacions són diverses. L'individualisme irreductible de la nostra gent; el problema catalanista, que ens ha obligat, anys i anys, a viure d'esquena al Govern, contra la legalitat constituïda, en un estat de protesta permanent, creen un clima favorable, per no dir únic, per al floreixement de l'anarquisme. Però com que, per altra banda, hi ha l'anomenat seny català, que no és pas una llegenda, cal cercar un argument satisfactori que ens lligui i ens raoni els dos fets. L'explicació potser més ajustada a la veritat és la següent: La creixença de Barcelona, de Catalunya, ens han obligat a admetre, sense escrúpols, una vasta immigració. [...]

Només hi ha una resposta plausible: la massa creixent, cada dia renovada, de la immigració espanyola, no arriba a temps per pair, per treure el rendiment normal a una llarga experiència d'anarquisme més o menys actiu. El *paleta* que cau a Barcelona, procedent de Múrcia, d'Almeria o de Cáceres, es troba

submergit en un brillant ambient d'anarquia que el conquesta de seguida. El desarrelament amb el país li facilita llargament totes les aficions subversives [...] ⁵⁶⁰.

A tot això, doncs, el «murcianisme polític o sentimental» en el qual no s'ha de caure, segons Foix, vendria a ser una actitud del tot aliena a la catalanitat, negativa i espanyola (o per això mateix espanyola, o per això mateix negativa): sinònim d'anarquia en el sentit més pejoratiu, contrari a la civilització i a la moderació sentimental, al classicisme i al «seny ordenador» inherents sota aquest punt de vista al fet català. Però també és sinònim d'espanyolització, no només per una qüestió de sensibilitat i valors, sinó també en la dicotomia Nord-Sud, on el «murcianisme» castellà representa el Sud empobrit que amenaça de desviar el camí emprès per Catalunya, sota la guia del Noucentisme, d'assimilar-se al Nord occidental en general i concretament francès —com ho eren els escultors Aristides Ma(i)llol i Despiu que esmentava l'articulista.

Paradigma de la modernitat

La *Suite Mallorca* és una peça simfònica enquadrada modernament dins l'estètica nacionalista; almenys així s'ha transmès i ha arribat literalment fins els nostres dies (Pizà i Vicens, dins Samper, 2019):

[Baltasar Samper] es mostra altament interessat per la construcció ideològica del país en la faceta de compositor d'obres simfòniques d'estil marcadament postromàntic i nacionalista. D'aquí que Samper s'inspiri en el folkore de Mallorca per convertir-se en un bon exponent del nacionalisme musical català, agafant el folkore de la seva terra natal com una de les influències decisives de la seva obra simfònica i pianística. (p. 18).

Això és de tal manera fins al punt que, com se'n va lamentar més d'una vegada el compositor, ja no es va poder deslligar d'aquest concepte malgrat els seus esforços i la seva oposició, repetim: «la Suite [...] ha corregut més del que jo hauria volgut [...], i que amb dues altres obres —només dues— sobre temes mes mallorquins, m'han fet adjudicar l'etiqueta de músic folklorista o popularista, com vulgheu»⁵⁶¹. Samper mateix no tenia inconvenient en reconèixer que l'obra era «acadèmica i conservadora»⁵⁶², però d'una orquestració brillant, clarament influenciada per l'estil de Maurice Ravel. De manera breu però diàfana, l'autor la va esbossar així:

L'obra consta de tres temps titulats: "Rapsòdia, Calma a la mar i Festes". El títol del primer ja us diu què és quant a forma. A desgrat, però, d'aquesta forma rapsòdica, que evoca sempre la idea de mosaic, els temes no son [sic.] simplement presentats, sino [sic.] que hi ha algun petit desenrotllament, a manera de ponts, sobretot, per passar de l'un a l'altre. Tot el temps és construït amb tres temes. El segon temps de la Suite és simplement un lied, molt desenrotllat sobre un sol tema de 4 compassos. [...] A la primera part del lied no apareix el tema pròpiament sino [sic.] una derivació, que em dona una melodia; la segona part és una glosa del tema, és a dir un llarg desenrotllament; ve un episodi en el qual accidentalment és presentat un nou tema (una cançó de bressol) que, harmonitzat amb certa ampulositat, serveix de fons a una nova presentació del tema principal, que clou aquest segon moviment. El tercer és una mena d'Scherzo-Rondó; el que en diríem Trio és molt llarg i consisteix en dues gloses d'altres tantes melodies populars, enllaçades. El tema del Rondó, naturalment, també és popular, i tractat en quatre Variacions. Una Coda bastant llarga torna a exposar el primer tema de la

⁵⁶⁰ Planes, J. M. (24 abril 1934). Mentre esclaten les bombes... *La Publicitat*, p. 1. Aquest text formava part d'una sèrie llarga d'articles de Planes (1907–1936) contra alguns segments de l'anarquisme barceloní que va titular «Els gànsters de Barcelona». Aquests articles, i l'acusació, pocs mesos abans de l'esclat de la guerra, que els anarquistes estaven involucrats en l'assassinat dels germans Miquel i Josep Badia, líders de les joventuts d'Estat Català, el posaren en el punt de mira de la FAI. Així, el 24 d'agost de 1936, una patrulla dels escamots anarquistes aconseguiren trobar el periodista, que s'havia amagat, i se l'enduen a la carretera de la Rabassada; i allà, l'assassinaren.

⁵⁶¹ Vegeu p. 224.

⁵⁶² Samper, B. (12 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

Rapsòdia. Com ja us he indicat, la tècnica és conservadora. Seguint la vostra classificació, podríem dir, en general, melodia, acompanyada; atmòsfera i, sobretot, color; una mica de contrapunt clàssic, de tant en tant, i densenrotllaments temàtics molt normals, gens forçats ni torturats⁵⁶³.

Malgrat el «conservadorisme» harmònic i formal que el compositor admetia, és indiscutible el grandios èxit que va assolir l'obra, precisament, en el context cultural d'ebullició avantguardista d'aquell «noucentisme republicà» que s'alegrava de les visites sovintejades d'Stravinsky, estava pendent de les progressions de Bartók i rebia Arnold Schoenberg amb tots els honors. Sense comptar les audicions en disc o radiades, només entre 1929, any de la seva estrena i 1937, durant la guerra, la *Suite* es va arribar a interpretar en directe fins a 16 vegades repartides entre Barcelona, Palma, París, Madrid, Bilbao i Filadèlfia, als Estats Units —això darrer, una autèntica fita de la música catalana orquestral—, dirigides la majoria de vegades per Samper; un vertiable rècord per a qualsevol obra simfònica moderna.

Audicions en viu de la *Suite Mallorca* entre 1929 i 1937

| Auditori | Dia | Orquestra | Director | Pianista |
|---|------------------|---|------------------------|----------------------|
| Gran Teatre del Liceu | 10 març 1929 | Orquestra del Gran Teatre del Liceu | Joan Lamote de Grignon | Joan Gibert i Camins |
| Palau de la Música Catalana | 4 febrer 1930 | Orquestra Pau Casals | Pau Casals | Joan Gibert i Camins |
| Palau de la Música Catalana | 9 febrer 1930 | Orquestra Pau Casals | Pau Casals | Joan Gibert i Camins |
| Salle Gaveau | 28 març 1931 | Orchestre Des Concerts Lamoureux | Albert Wolff | Jean Doyen |
| Palau de la Música Catalana | 7 maig 1931 | Orquestra Pau Casals | Baltasar Samper | Joan Gibert i Camins |
| Sala Born | 16 maig 1931 | Orquestra Pau Casals | Baltasar Samper | Joan Gibert i Camins |
| Coliseu Balear | 17 maig 1931* | Orquestra Pau Casals | Baltasar Samper | ? |
| Teatro Español | 12 març 1932 | Orquesta Filarmónica de Madrid | Baltasar Samper | Gerardo Gombau |
| Palau de la Música Catalana | 27 abril 1932 | Orquestra Pau Casals | Baltasar Samper | Joan Gibert i Camins |
| Teatre Principal | 17 maig 1932 | Orquesta Sinfónica de Madrid | Baltasar Samper | Dolors Porta |
| The Robin Hood Dell | 20 agost 1932 | Philadelphia Orchestra | Alexander Smallens | Joseph Levine |
| Sala de la Sociedad Filarmónica de Bilbao | 19 febrer 1933 | Orquesta Sinfónica de Bilbao | Joan Lamote de Grignon | ? |
| Orfeo Gracienc* | 16 març 1933 | Gran Orquestra de Ràdio Barcelona | Baltasar Samper | Dolors Porta |
| Ràdio Associació de Catalunya | 18 setembre 1933 | Gran Orquestra de Ràdio Associació de Catalunya | Baltasar Samper | Enriqueta Garreta |
| Palau de la Música Catalana | 3 novembre 1935 | Orquestra Pau Casals | Baltasar Samper | Ricard Vives |

⁵⁶³ Samper, B. (12 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

| | | | | |
|---|------------------|----------------------|-----------------|--------------|
| Gran Teatre del Liceu | 12 juliol 1937** | Orquestra Pau Casals | Baltasar Samper | sense piano? |
| * Concert d'homenatge a Baltasar Samper organitzat per Ràdio Barcelona. | | | | |
| ** Només s'hi va interpretar un moviment. | | | | |

Taula 4. Audicions en viu de la *Suite Mallorca* entre 1929 i 1937. Font: elaboració pròpia

Tanmateix, ni els llenguatges d'Stravinsky, Bartók o Schoenberg formaven part de la gramàtica musical del Noucentisme, amb l'excepció evident i polèmica de Robert Gerhard⁵⁶⁴. Però Gerhard mateix, que en el fons no era més que un «noucentista escèptic» (Comadira, 2006, p. 180–181), compartia amb els seus companys el rebuig al folklorisme i al ruralisme romàntics dels que, des d'una crítica severa i arquetípicament noucentista (Marfany, 1982), acusaven els compositors i creadors en general de la generació anterior: «No crec en el folklore com a recepta de música nacional», li confessà a Samper⁵⁶⁵. Encara més explícits eren Mompou, que exigia combatre «una obra que només s'inspiri en cançons populars»⁵⁶⁶, o aquestes altres paraules de Manuel Blancafort (dins Casares, 1986):

Nuestra música tiene que ser bien catalana, pero es preciso huir de un catalán de romería y porrón. Hoy en día en Cataluña existen algo más que pastores y payeses y tomillo. Ante el extranjero un catalán no debe ser un hombre curioso y pintoresco, como el de las comedias de costumbres del pasado siglo. Nuestra música tiene que ser algo más que una sardana y una canción popular; tiene que hablar de cosas catalanas en lenguaje europeo. Falla ha demostrado que con los mismos materiales con que se han hecho las españoladas podría construirse algo más diferente. (p. 109)

La *Suite Mallorca* era precisament una barreja de material tradicional i cançons populars tractades amb un llenguatge harmònic i formal molt convencional. I no obstant això, va esdevenir un exemple de música moderna, que devia tenir allò de «algo más diferente»: per una banda, era una obra plenament «mallorquina» segons l'agenda ideològica de l'Escola Mallorquina —i fins i tot per la de del conservadorisme protofalangista insular—; però per l'altra, «ben catalana» parafrasejant Blancafort (i una categoria no exclou l'altra), i en certa manera, canònica, a partir del que en va dir J. V. Foix. I tot plegat pot semblar bastant contradictori.

Però no ho és tant. Ja hem explicat com els intel·lectuals de l'Escola Mallorquina varen veure en l'obra tan tradicionalista de Samper la concreció formal dels seus ideals. La modernitat que propugnava aquest grup era, doncs, d'un classicisme socialment conservador, però que no per això deixava de ser modern a la seva manera, actualitzador de la Mallorca de l'època en tant que plantejava una interpretació del passat i del futur des de «l'hegemonia del present» (Balibrea, 2007, p. 68); la *Suite* era, per tant i des d'aquest punt de vista, profundament moderna.

La idea que sobre el classicisme tenien a Mallorca i a Catalunya era en principi diferent⁵⁶⁷, però com hem dit, al final i pel que fa a la música el terme servia per designar convenientment qualsevol tendència del moment. El mediterranisme, un concepte noucentista ben escaient per definir Mallorca, i ahora tan utilitzat com ambigu, pretenia ser «la expresión racial del clasicismo» (Piquer, 2012, p. 135), i com denunciava Josep Murgades (2020a) en el fons no era més que «la

⁵⁶⁴ Vegeu p. 177.

⁵⁶⁵ Girasol [Samper, B.]. (4 desembre 1929). Una conversa amb Robert Gerhard. *La Publicitat*, p. 5.

⁵⁶⁶ Vegeu p. 36

⁵⁶⁷ Vegeu el subapartat «Els límits de l'Escola Mallorquina», p. 130–134.

coartada paisatgísticoambiental amb què reblar, des de l'essencialisme soteriològic, un procés d'autoafirmació d'inspiració i d'intencionalitat autoritàries» (p. 398): un procés que emmascara un «civisme que només alternativament pot rimar amb feixisme» (Murgades, 1976, p. 49). Més enllà de la rima, ho explica i ho concreta una mica mes Narcís Comadira (2006):

En un sentit general, el Noucentisme és un reformisme [...] de signe feixistitzant, un reformisme que, de fet, a Itàlia, a Alemanya i a Espanya va donar feixismes. A Catalunya, però, ateses les característiques històriques i polítiques peculiars del país, no en va poder donar, precisament, per falta de poder polític. (p. 20).

És així. L'antiparlamentarisme, l'estatisme i l'autoritarisme feixistes no varen trobar espai en un catalanisme tradicionalment reaci a l'estat i alhora mancat de poder estatal, ni que fos en forma de simulacre, precisament per culpa de l'autoritarisme, l'estatisme i l'antiparlamentarisme espanyolistes del dictador Primo de Rivera (Ucelay da Cal, González i Núñez, 2018). No obstant això, Jordi Casassas (2017) introdueix correctament el fet que «la intel·lectualitat catalana no deixava de viure immersa en els mateixos paràmetres de crisi global que la resta» (p. 200): «No ens haurà d'estranyar», continua, «trobar la utilització d'un llenguatge determinat, la recurrència d'uns temes comuns al sud-est europeu, i fins i tot alguna coincidència estètica» (p. 200).

El meridionalisme reaccionari de Charles Maurras, per exemple, trobaria en aquell context de desenvolupament noucentista una àmplia difusió (A. Manent, 2012), i seria la base per a l'esmentada coartada ideològica —malgrat que políticament no era tan ben rebut. Així ho resumeix, tot plegat, el testimoni directe d'aquells anys de Rossend Llates (1969):

[...] la dialèctica dels homes de l'«Action Française» tenia el cor robat a molts d'intel·lectuals i polítics nostres. Bon exemple d'això és que l'escissió de la Lliga s'anomenà «Acció Catalana», tot i que la major part dels seus components eren homes de centre, més aviat simpatitzants amb l'esquerra. I, quan vingué l'excomunió de Maurras i les seves idees, ningú no en va fer cas a Barcelona. (p. 381)⁵⁶⁸

Aquest meridionalisme o llatíisme seria aprofitat i reforçat, sense anar més lluny, pel règim feixista italià (Piquer, 2010):

Los intelectuales españoles elaboraron su concepto de lo latino que se mantuvo a partir del poso de la idea de latinidad fomentada por Italia y Francia a lo largo de los años veinte y treinta, despojado de un sentido político, ya que en 1925 la mayoría de los intelectuales comenzaron a criticar los regímenes fascistas. (p. 225)

Certament, no es pot negar que el fet que l'experiment del «reformisme feixista» convertís Itàlia en una aparent potència europea causàs, com a mínim en els moments inicials, curiositat —que no vol dir simpatia— a Catalunya i en general a l'Espanya del nou-cents. Si bé els intel·lectuals catalanistes, convençudament demòcrates per força, rebutjaven de ple el totalitarisme violent de Mussolini, també era cert que, per primera vegada en molt de temps, el món llatí mediterrani s'atrevia a mirar de cara els països de l'Europa central:

"El que no vulguis per a tu, no ho vulgui per a ningú". Aquest refrany, tan vell i tan invocat, és un dels menys atesos en el viure corrent dels homes i dels pobles. Es continua volent per als altres allò que no es vol per a si mateix. I aquest mancament el veiem sovint, a cada pas. Fixeu-vos ara, per exemple, en la cridòria que s'alça a Alemanya i a Àustria contra els procediments que el Govern de Mussolini emprà al Tirol meridional. Quina indignació! Quins esclats de sentiment racial! Quines patètiques invocacions als drets dels homes i a la cultura dels pobles! I ni els alemanys ni els austríacs es

⁵⁶⁸ Albert Manent (2012) atribueix a Antoni Rovira una editorial de *La Publicitat* contra els plantejament antidemocràtics de Maurras i l'Action Française. Cf. [Rovira i Virgili, A.] (7 novembre 1923). La superstició dels noms. *La Publicitat*, p. 1.

recorden que els procediments aplicats avui al Tirol són els mateixos, si fa no fa, que ells aplicaven ahir a molts bocins dels dos Imperis.

El que avui els alemanys i els austríacs no volen per a ells —és a dir, per a gent de llur nissaga nacional— ahir ho volien per a gent d'altres nissagues. Els qui coneixem l'acció exercida pels alemanys al Schleswig, a Posnània, a Alsàcia i Lorena, i pels austríacs i magiars a Bohèmia, a Eslovàquia, a Croàcia, a Dalmàcia i al Trentí septentrional, acullen amb una inicial mitja-rialla d'ironia les actuals exaltades protestes que surten de Berlín, de Viena i de Munic. La contradicció és encara més forta en el cas dels alemanys —i sobretot dels prussians— que sempre s'han distingit en l'ofici d'apretar les caragoles. [...]

El cas de Mussolini i dels italians que aproven la seva política al Tirol, és invers en l'ordre cronològic dels termes, però exactament igual en la contradicció. Entre l'irredentisme italià i l'imperialisme feixista, l'oposició és autèntica. O no tenia raó Mazzini en el segle XIX, o no en té Mussolini en el segle XX. És que haurà d'invocar-se en cada moment la teoria favorable a l'interès o a l'ambició particular? Si fos així, valdria més prescindir de teories, i àdhuc de discursos. I la norma ètica que el vell i conegut refrany proclama —"el que no vul guis per a tu, no ho vulguis per a ningú"— ha d'ésser abandonada per sempre més, com a producte de qualsevol segle estúpid. Però aleshores no sabríem per a què serveixen, en els pobles anomenats cristians, les reedicions de la Bíblia, i especialment les de l'Evangeli. O vençuts, o vencedors. O invasors, o envaïts. O martell, o enclusa. Els qui creuen en aquestes alternatives implacables no són prou cristians, encara que es diguin catòlics, encara que es diguin evangèlics⁵⁶⁹.

Aquesta devia ser la base del raonament de Baltasar Samper quan va saludar entusiasmat l'estrena del poema simfònic *Els pins de Roma* d'Ottorino Respighi a Barcelona el 1926; recordem les seves paraules: «Parlàvem d'imperialisme l'altre dia a propòsit de certs compositors alemanys. Hem de dir ara que quan els italians en fan, d'imperialisme, saben fer-ho de debò»⁵⁷⁰. Imperialisme, doncs, que es pot entendre no només estèticament com a sinònim de maximalisme sonor (Taruskin, 2010), sinó culturalment també en el sentit de «referent legitimador» i «força de civilització» (Murgades, 2020a, p. 397) burgeses, aplicat en aquest cas a les necessitats i el programa polític totalitari i totalitzant del feixisme italià com a eina de consolidació de l'hegemonia de classe.

Respighi no va ser mai obertament ni declaradament feixista (Sachs, 1987; Waterhouse, 2001; Barrow, 2011), però sí que és cert que, malgrat això, va ser el compositor més promocionat i premiat per Mussolini, i la seva música, especialment la simfònica —i especialment el tríptic romà *Fontane di Roma*, *Pini di Roma* i *Feste romane*— mostrada i projectada per les autoritats feixistes com la moderna música italiana (Sachs, 1987): «Respighi's palpable modernism, his brilliantly attractive orchestral spectrum and the ethnocentricity of his popular tone-poems were just what the regime needed to demonstrate that progressivism and fascism were natural allies» (p. 132).

En aquest context, en aquesta «recurrència de temes comuns», parafrassejant Jordi Casassas (2017), i malgrat la poca simpatia pel règim de Mussolini, cal entendre l'excel·lent recepció de Respighi a Catalunya, a qui Gibert i Camins descrigué com «una eminència mundial, un artista, el primer, que en ple triomf de l'art germànic i de l'art eslau, presta força per fer sentir, altra vegada, els ritmes clars i vigorosos de l'ànima llatina»⁵⁷¹; i la reivindicació de la seva modernitat des del mediterranisme i el classicisme llatins, bressol de la catalanitat:

Respighi, però, amb una ànima ben llatina, amb un fort temperament personal, amb una imaginació opulent i amb una sensibilitat aguda i fina, com la dels grans artistes italians del Renaixement és, en

⁵⁶⁹ Martells i encluses (10 març 1926). *La Publicitat*, p. 1.

⁵⁷⁰ Vegeu p. 175–176.

⁵⁷¹ Gibert i Camins, J. (8 març 1929). Liceu. Segon concert Respighi. *La Publicitat*, p. 10.

ple noucents, [...] un dels més significats promotors d'aquest admirable ressorgir d'una nova i fecunda escola de música italiana [...], que és al cap i a la fi la gran tradició musical de tots els pobles llatins.

No pretenem descobrir avui Respighi. El seu nom i la seva música fa ja alguns anys que ens són familiars. [...] No obstant el pas d'aquest músic [...] no pot deixar-nos indiferents, a nosaltres gent del Mediterrani [...]. Heus aquí un músic modern i heus ací música moderna. Música moderna i música veritable de la millor i més alta qualitat. Música clara i transparent, de dolça i expressiva melodia, mestrívolament resolta i desenrotllada, i magistralment colorida amb els més rics i amb els més rars i encisadors colors. Música, no d'obscuritat sinó de llum i espai. Música, no de cara a la deformació i a la extravagància, sinó de cara a l'estructura i el sentit clàssic de la forma. Música, no torturada i inexpressiva, sinó música de volada joiosa, d'emoció pura i elevada, d'expressió forta i sincera. Música, no confusa i confusionària, sinó música neta i ben definida que orienta i que retorna.

Heus ací, en poques paraules, el geni llatí de la música que reviu i reclama de nou els seus drets indiscutibles.

Nosaltres, també, els catalans, com Respighi i tota la plèiada dels més grans i més autèntics compositors italians moderns, honor de la tradició i la raça, som hereus d'aquest geni llatí i, amb plena consciència i amb noble orgull i amb sacre coratge hem de saber, enfront de tots els bàrbars envaïments, fer prevaler i fer surar gloriósament els nostres drets i el nostre pensament i la nostra franca i clara i espontània i senzilla i arborada inspiració⁵⁷².

L'estrena de la *Suite Mallorca* va ser molts pocs dies després del concert del compositor italià; alguns dels adjectius dedicats a la música de Respighi els trobam, doncs, aplicats a l'obra de Samper:

L'obra és deliciosament orquestrada. Tot és pensat, sentit i sàviament resolt. La bella i plena i colorida sonoritat de l'orquestra, abundosa en detalls i en riques troballes, revela, en el seu autor, un esperit cultíssim i refinat ben coneixedor de tots els recursos tècnics de l'orquestra moderna. Samper és un fi i pulcre estilista⁵⁷³.

Pels noucentistes, la modernitat de la *Suite Mallorca* no es trobava en tractament del material, sinó en altres paràmetres com la lectura programàtica i el desplegament orquestral «imperialista». Potser aquesta relació estètica i programàtica, entre l'obra de Respighi i la de Samper, era fins i tot més visible des de la distància d'un context tan allunyat del català com el basc. I així ho va percebre perfectament el crític d'*El Liberal* de Bilbao, Sabino Ruiz, quan Joan Lamote de Grignon va dirigir la *Suite* amb l'Orquestra Simfònica de Bilbao, el 1933⁵⁷⁴:

Flota en tota la obra un lirismo de buena cepa: contenido por la mano experta del compositor en límites discretos. Tal sucede con el segundo número de la «Suite», «Calma en el mar». Trozo poético, que expone un ambiente de quietud. Leves diseños de la madera, discretamente insinuados, reflejan la brisa que riza el mar, y un tema de barcarola, de canción marina, concreta más la visión del músico y define con exactitud el título del número. A mi juicio, de los tres que consta la obra, es el más hecho, el más musical. Los otros dos, «Rapsodia» y «Fiestas», lo popular, en melodía y esencia, domina más. Tienen más carácter regional. Ese estilo característico resalta en estos dos trozos musicales, orquestados de forma que no impide al músico desarrollar una instrumentación colorista y acusando un sentido del ritmo muy definido. Precisamente, en «Fiestas», hay algo que nos trae recuerdos de otro músico, también latino, Respighi. El ritmo obsesionante, que en pianísimo inician los contrabajos, chelos y piano, en crescendo admirable, de marcha lenta y rítmica, nos hizo presentir las centurias romanas marchando por la Vía Appia, de «Los Pinos de Roma»...⁵⁷⁵

⁵⁷² Llongueras, J. (5 març 1929). Gran Teatre del Liceu. Quart concert de Quaresma. Festival Respighi. *La Veu de Catalunya*, p. 5.

⁵⁷³ Llongueras, J. (13 març 1929). Gran Teatre del Liceu. Sisè Concert de Quaresma. *La Veu de Catalunya*, p. 6.

⁵⁷⁴ La Orquesta Sinfónica de Bilbao en la Filarmónica. (21 febrer 1933). *El Noticiero Bilbaíno*, p. 6

⁵⁷⁵ Ruiz, S. (21 febrer 1933). El concierto del Domingo. Música catalana. *El Liberal*, p. 1.

El poema simfònic de Respighi és descriptiu, retratista d'una idealització del paisatge romà, una exaltació de la gran ciutat i de la urbs com a espai d'ordenació i distribució social, identificada en la Roma eterna i imperial. El compositor se situa com a observador del seu entorn —i en aquest cas, presta especial atenció als pins dels carrers de Roma— i «apunta» allò que hi passa, bé sigui una situació potencialment real, com els nins jugant a l'ombra dels arbres de la Villa Borghese o el rossinyol que canta al capdamunt dels pins del Gianiclo, o una visió fantàstica i evocadora, com les legions imperials que avancen al pas sota els pins de la Via Appia i els fantasmes dels antics cristians de les catacumbes. En tot cas, aquest observador no s'involucra en les escenes, sinó que com a narrador exhaustiu que és, aparentment es limita a descriure'ns-les.

Samper en canvi construeix la seva projecció de la mallorquinitat principalment a partir de material folklòric de l'illa, i que més o menys evoca estampes vagament paisatgístiques. Però no és un paisatge real, sinó un paisatge de l'experiència, de la mediterraneïtat viscuda: mentre el primer moviment «Rapsòdia» és un *poupourri* de cançons mallorquines diverses enllaçades, el segon i tercer moviments, «Calma a la mar» i «Festes», no són descripcions de visions, sinó transcripcions d'emocions i vivències narrades a partir de recursos texturals i tímbrics de l'orquestra, amb cançons i melodies que es relacionen amb la temàtica evocada. Així, el *lied* que estructura el segon moviment és la cançó *El rei mariner*, que ja havia harmonitzat anys enrere per publicar a l'*Almanac de les Lletres*⁵⁷⁶:



Imatge 63. Entrada del tema del 2n moviment de la *Suite Mallorca*, p. 58, secció 8. Manuscrit de la *Suite Mallorca*, ARM, fons Baltasar Samper, sig. 30/2.

Com observa Sabino Ruiz, Baltasar Samper transforma la melodia de la cançó popular en una barcarola; ho fa aprofitant la cadència rítmica acompanyant i el compàs (6/8) d'una altra famosa barcarola relacionada amb l'illa: *Mallorca*, d'Isaac Albéniz. La utilització d'una fórmula prèvia en el mateix sentit semàntic consolida les expectatives de l'audiència i la situa en un terreny conegut; tot plegat reforça l'esterotip musical paradisiac i de tranquil·litat que al seu moment va introduir el pianista català (imatge 64).



Imatge 64. Començament de *Mallorca*, d'Isaac Albéniz (1891).

⁵⁷⁶ Vegeu p. 129.

Ruiz, però, veia una major semblança entre el quart quadre d'*Els pins de Roma* i el «ritmo obsesionante, que en pianísimo inician los contrabajos, chelos y piano». Es refereix a la marxa de «la ximbomba»: al final del tercer moviment Samper converteix la tonada de ximbomba sobre la que es construeix tot el segment en una gran marxa que va creixent i afegint instruments fins arribar al clímax de tota l'orquestra, que es tanca amb la llarga coda i un gran final apoteòsic —a l'estil del *Bolero* del seu admirat Ravel. El compositor crea doncs una sensació de majestuositat i grandesa que, efectivament, recorda l'efecte imponent i maximalista dels Pins de la Via Appia.

Tot i que l'escena és diferent, certament el músic mallorquí utilitza, de manera molt semblant a la de Respighi, una fórmula obstinada al piano, als violoncels i als contrabaixos, insistent i persistent, que fa «caminar» la tonada de ximbomba, com «caminen» les legions romanes imaginàries per la Via Appia, fins a l'explosió sonora final.

Imatge 65. Entrada del tema de la ximbomba, p. 117, secció 22, del manuscrit de la *Suite Mallorca*. Hi veim el baix obstinat de violoncels, contrabaixos, piano, a més de timbals, caixa i tamborí. A la part superior, la trompeta introdueix el tema de la secció. Manuscrit de la *Suite Mallorca*, ARM, fons Baltasar Samper, caps 10, sig. 30/2.

56 IV.-I pini della via Appia
 Tempo di Marcia ♩ = 66

Cl. B.
 Si b

Tp.

T.-t.

Pf.

2^{da} Ad. sempre tenuti

Vni I.

Vla

Vc.

Cb.

ppp

pppp perdendosi

II. METÀ UNITI

pizz.

ppp ARCO senza BORD.

simili

Imatge 66. Començament d'«Els Pins de la Via Appia». S'inicia amb l'obstinat del piano, contrabaixos i violoncel·ls, a més de timbals, igual que ho fa Samper.

Samper manlleva material folklòric directament extret del món rural mallorquí, la «música humil dels camps»⁵⁷⁷, com ho són les tonades de ximbomba. Però la *Suite* no és, sota la mirada noucentista de Baltasar Samper i els seus coetanis, una exaltació de la ruralitat, sinó una apropiació ciutadana, civilitzadora i idealitzada, d'aquesta ruralitat, a través de la qual es pretén «conformar aquest àmbit d'acord amb els requeriments propis d'aquell» (Murgades, 2020a, p. 399). El Noucentisme no renegava del ruralisme ni d'allò que en diríem «societat tradicional», sinó que a mitjançant la seva projecció civilitzada, encarnada en la ciutat, l'utilitzava com mecanisme etnicitari d'adhesió col·lectiva en un context de forta agitació social, perquè contribuís a «neutralitzar els nombrosos i progressius conflictes que sorgien als nuclis urbans» (Murgades, 1976, p. 48).

Les cançons populars de la *Suite* serveixen, per tant, per reforçar la visió urbana i burgesa de la ruralitat; l'obra és un exemple, tal com deia Foix al seu article, de les «virtuts genèriques que assenyalen la presència d'una civilització», concepte aquest indissociable de la ciutat, mitjançant les qualitats morals de «pudor i equilibri», sense llagrimismes o sentimentalismes romàntics ni el ruralisme modernista de «payeses y tomillo» que blasfemava Blancafort. I aquesta civilització, aquesta construcció social de la Ciutat, es mostra imperialista, és a dir, totalitzant, en la seva dimensió política, cultural, simbòlica i musical: justifica, en darrera instància, l'estatus social de la burgesia catalana i el dirigisme interclassista dels intel·lectuals en el projecte de construcció nacional.

⁵⁷⁷ Vegeu p. 231.

Resumint, igual que els seus companys, Samper havia quedat impactat amb *Els Pins de Roma* el 1926, l'obra emblema d'un compositor la música del qual s'havia convertit en el model a seguir d'imperialisme de la musicalitat llatina, segons la pròpia terminologia samperiana: un imperialisme no només sonor en el sentit que proposa Richard Taruskin (2010), sinó «legitimador» d'uns interessos de classe, com deia Murgades (2020a), articulats a través de la seva dimensió orquestral, i per tant estètica, i la seva narrativa aglutinadora paisatgista, costumista i etnicitària, entesa sota el prisme de la mediterraneïtat i civilitat urbanes. Des d'aquesta perspectiva, podem veure en la *Suite* un intent notable de traslació d'aquest model, estètic i polític social, a Catalunya, també a través de la recurrència paisatgística, i per tant, clàssica i mediterrània, i això és el que en definitiva la fa absolutament moderna: absolutament i integralment noucentista. Per altra banda, tot plegat inclou —i en cap cas exclou— el fet mallorquí, que l'autor vol integrar, des de la seva radicalitat catalanista de banda i banda de la mar, entre dues aigües, al conjunt del projecte nacional del catalanisme.

9. 1931–1936: Baltasar Samper, republicanisme i prestigi

«Los 30 llegaron a Cataluña llenos de esperanzas, sobre todo a partir del inicio de la República de 1931»
(Manuel Blancafort, a Emilio Casares, 1986, p. 115).

«Entre els anys 1930 i 1936 van succeir moltes coses»
(Montserrat Coll, *Lamote de Grignon*, 1989, p. 19).

Quan la República es va proclamar, Baltasar Samper es trobava en un moment dolç de maduresa personal i artística: un crític de referència i de màxim reconeixement, professor i amb fama de bon pianista malgrat el seu poc prodigament, i un etnomusicòleg destacat i conegut pel volum de les seves recerques. Però era amb la *Suite Mallorca* que, finalment, havia esdevengut un compositor popular, d'èxit i quasi bé que *emblemàtic* de la música culta moderna catalana, i semblava que definitivament era cap a aquesta dedicació que volia conduir la seva vocació: «ara passa una temporada molt esperonat per l'afany d'escriure música», observava, aquell 1931, Francesc Pujol (dins Massot, 1994, p. 22), una mica queixós de les poques ganes de Samper de seguir amb les missions de l'Obra del Cançoner.

El 14 d'abril de 1931 Catalunya, els Països Catalans i Espanya en general entraven en un nou moment polític i social: sense les cadenes de la Dictadura ni la podridura moral de la Monarquia, s'obrien les possibilitats definitives pel país que el catalanisme intel·lectual i artístic fins al moment només havia pogut mantenir sota censura i en la semiclandestinitat. Els compositors i intèrprets catalans varen trobar en el nou escenari el moment de dur obertament a la pràctica la teoria i els discursos sobre una nova música nacional i avantguardista que havien estat madurant durant els anys anteriors⁵⁷⁸. Tots hi arribaven al moment àlgid de les seves carreres: encara joves, però viatjats i amb experiència, rodatge i bagatge suficient com per haver tengut temps d'assimilar, comprendre i triar, cadascun d'ells, les diferents propostes estètiques de la música moderna de l'època, per posar-les al servei de la construcció del relat musical que creien que el país necessitava i podria projectar. Per això, només dos mesos després de la instauració del règim republicà es va presentar a Barcelona el nou grup dels Compositors Independents de Catalunya.

9. 1. Algunes notes sobre el CIC

El concert de presentació oficial del CIC va ser el 25 de juny de 1931 a la Sala Mozart de Barcelona. Molt s'ha escrit i dit sobre aquell famós recital i dels vuit compositors que formaven el grup: Grau, Toldrà, Samper, Gibert, Mompou, Blancafort, Lamote de Grignon i Gerhard; i les seves intencions, punts en comú i discrepàncies i, d'alguna manera, la seva inconsistència (Perry, 2010):

In Barcelona during the early 1930s, eight Catalan composers known as el Grup dels Vuit, (or more properly, as the Compositors Independents de Catalunya) representing an array of modern musical practices, organized themselves as a unified collective with the overriding objective of presenting

⁵⁷⁸ Vegeu l'apartat «7. 1. 3. M'exalta el nou i m'enamora el vell».

modern music as a representation of Catalan culture to the greater public [16]. Unified in their acceptance of modern approaches to music, Gerhard, along with the composers Frederic Mompou, Agustí Grau, Joan Gibert-Camins, Eduard Toldrà, Manuel Blancafort, Baltasar Samper, and Ricard Lamote de Grignon remained nonetheless heterogeneous in their personal compositional styles [17]. The composers Blancafort, Toldrà, Mompou, Samper, and Gerhard —friends united in a desire for a new universal Catalan music— met at the home of Gibert-Camins on Fridays, with the exception of summers [18]. By the prompting of Gerhard, in June of 1931, the association of the C.I.C. was formally created by the eight Catalan composers —Grau and Lamote de Grignon the most recent additions [19]. Many of the members of the C.I.C. contributed writings addressing the direction of Catalan music to the local press; however, as a unified group, no manifesto was ever produced. Instead, Jean Cocteau's *Le coq et l'arlequin*, was read by all of the C.I.C. and served as their ad hoc manifesto [20]. (p. 12)

Cèsar Calmell (2008) fins i tot va més enllà, i considera aquell concert «una circumstància anecdòtica que més aviat confirma l'absència real de lligams artístics» (p. 104). No obstant això, no era aquesta, precisament, la idea que es va transmetre al seu moment; si bé les diferències estètiques dels membres del grup eren prou evidents, els unia una seva concepció moderna de la cultura catalana i la consciència del temps històric, com reconeixeria molts d'anys més tard el mateix Frederic Mompou:

Cuando nos agrupamos Blancafort, Gerhard, Gibert-Camins, Agustí Grau, Lamote de Grignon, Baltasar Samper, Eduard Toldrà i yo, bajo la denominación de «Compositors Independents de Catalunya», pretendíamos demostrar que en Catalunya existían compositores de talla. Aquello fue un grupo generacional representativo de un movimiento histórico. Cada cual tenía su estética y estilo, pero nos agrupaba el hecho generacional catalán⁵⁷⁹.

Rosend Llates, que va assistir a aquell concert de presentació, va recollir aquesta mateixa sensació, la d'una generació de músics catalans que, des de la diversitat estètica estaven connectats pels signes del temps i una idea de la modernitat, i una concepció renovada d'una catalanitat profunda:

[...] Els agermana un cert gust per la contenció i la puresa musical; una absència de pretensió al transcendentalisme, que no arriba, però, a l'abjuració de la profunditat i la dignitat del to. Els diferencien mil detalls de la personalitat, la tècnica i de l'escola. El politonalisme de Samper no és l'atonalisme de Gerhard, ni l'harmonia colorida i elegant de Blancafort, ni el ritme sàviament popular de Toldrà, o el més dolç de Grau o Gibert-Camins, o l'escriptura sòlida i ben traçada de Lamote de Grignon, o la fluctuant i fina de Mompou. Però també, en sentir-los, notareu que els uns i els altres aporten llurs concepcions estilístiques al mateix pla estètic i veureu un llaç misteriós que agermana la *Suite* de Samper amb el *Soneti* de Toldrà o els *Hai-Kai* de Gerhard amb la *Sonatina* de Lamote de Grignon o les obres humorístiques d'un humor més que joiós en Blancafort o melangiós en Mompou⁵⁸⁰.

Llates es refereix, no a la *Suite Mallorca*, sinó al *Ritual de pagesia*, petita «suite» de tres peces curtes per a piano compostes aquell 1931 i orquestrades posteriorment (1933), i inspirades d'alguna manera en escenes del camp mallorquí. Recordem que per Baltasar Samper Mallorca o la «mallorquinitat» era un element més de l'univers de la catalanitat, de manera molt clara i sense fissures.

9. 1. 1. Canvi de paradigma: el *Ritual de pagesia*

Amb aquesta obra, Samper pretenia rompre amb l'estètica «acadèmica i conservadora» de les *Danses mallorquines* i la *Suite Mallorca* —malgrat el grandios èxit li havia comportat—, per encetar l'exploració politonal, en un sentit reinterpretatiu de la música tradicional tal com,

⁵⁷⁹ Valls, J-F. (13 novembre 1979). Ni compositor ni pianista: solo quiere ser denominado músico. *Destino*, 2196, 14.

⁵⁸⁰ Llates, R. (9 juliol 1931). La Música. Els Compositors Independents de Catalunya. *Mirador*, 127, 5.

segurament, va aprendre de Béla Bartók⁵⁸¹. Ell mateix en parlava així a Josep Valls, referint-se a la versió orquestral:

L'harmonització, per bé que senzilla, és una mica lliure. Ja veureu, al començament del primer número, les intencions. Per comptes d'escriure l'acord del to que normalment proposa la melodia, escric una *apoiatura*, i això em va semblar que podia permetre'm, com a conseqüència, alguna modesta eixida bi-tonal, amb les seves conseqüències. La factura de cada peça és senzilla. Després d'exposar el tema, em serveixo d'algun dels seus elements, que em sembla característic, per a un petit desplegament. El títol de l'obra, que en realitat constarà, quan estigui tota llesta, de 12 números, us l'explicaré [...] ⁵⁸².

Aquest primer número es diu «Als olivars». Samper introdueix un motiu temàtic, sobre el que es construeix, a base de repetició, tota la peça, clarament i nítidament identificable en Re Menor:



Exemple musical 4. Introducció del tema de «Als olivars»

L'acompanyament de la mà esquerra, però, comença amb un acord de Mib que, com diu ell, podria funcionar com una *appoggiatura* sobre la tònica Re; no obstant això, l'autor seguidament passa a una ràpida successió d'acords inestables de Fa, Re i Sib (o un acord de Sib7Ma), i una altra vegada Re; el penúltim compàs d'aquest acompanyament introdueix una tensió de Sib7me. Tot plegat ens situa en un estadi oscilant entre el mode Re Frigi i el to de Mib Major:



Exemple musical 5. Acompanyament del tema: l'*appoggiatura* inicial es converteix en la nova tònica de Mib — reforçada per l'acord de Dominant (Sib7me) del penúltim compàs— o bé en el II grau del mode Re Frigi.



Exemple musical 6. Si ordenam les notes de l'acompanyament, obtenim el mode de Re Frigi (esquerra) o la tonalitat de Mib Major (dreta), en funció de si donam importància al La natural o al bemoll.

La consolidació de l'acord de Mib Major no arriba fins el clímax de l'obra, al compàs 22. Al final, i després d'una llarga digressió, la melodia torna a presentar el tema com al principi, dues octaves

⁵⁸¹ Vegeu p. 121.

⁵⁸² Samper, B. (12 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251. Mai va arribar a compondre els 12 números.

més amunt, per acabar, ara sí, amb una gran *appoggiatura* de Mi sobre el Re tònica, tal com semblava que era la intenció inicial.



Imatge 67. Final d'«Als olivars». BC, fons Josep Soler, top. M 6861-21a.

Inspirat també en llenguatge de Debussy, a qui tant havia admirat i estudiat, l'ambigüitat cercada entre Mib Major – Re Frigi i el to de Re Menor facilita que la solució bitonal no resulti gens agressiva; en tot cas, Samper deixa enrere clarament «l'academicisme conservador» i harmònicament bastant convencional de les obres que l'havien fet absolutament famosos. El 1931, doncs, el compositor demostrava que, a part del classicisme de Respighi, s'havia pogut empapar dels avanços politonals d'Stravinsky, Honnegger o Milhaud, per citar alguns dels noms que havia escoltat en directe a Barcelona en aquells anys. Una filiació, aquesta, que també va observar agudament Robert Gerhard:

Samper reprèn pel seu compte alguns experiments politonals iniciats, i portats molt endavant en alguna de les seves obres, per Darius Milhaud. El piano, amb un espai sonor recluit sembla, en efecte, menys adequat per a la combinació simultània de sèries diferents d'harmònics, deliberadament confrontades. En canvi llur fusió i suma dins una sonoritat nova es realitza d'una manera perfectament intel·ligible i persuasiva dins l'espai sonor més vast de l'orquestra, on les sèries d'harmònics tenen major eficàcia real. D'aquí la més clara transparència harmònica de què es beneficien els episodis politonals en la versió orquestral⁵⁸³.

La veritat és que aquest nou estil de Baltasar Samper va agradar:

Aquest seu *Ritual de pagesia* és d'un atreviment harmònic que produirà a algú el major astorament; però qui reconegui l'evolució de l'art no podrà pas negar el particular encís d'una obra com la d'En Samper, que reflexa la sensibilitat moderna ben sentida i sincerament expressada, sense gosadies extemporànies; obra, podem dir, filla d'un sentiment i d'una convicció que creiem han de respectar-se sempre, mentre no en sofreixi la Bellesa⁵⁸⁴.

Potser va ser Otto Mayer-Serra, el crític marxista de *Mirador*, qui millor va clissar i alhora defensar el canvi de tendència del músic mallorquí, i el valor en aquest sentit del *Ritual de pagesia* —en aquest cas en la versió orquestral:

[...] Samper cerca d'ampliar i, al mateix temps, de disciplinar les riques possibilitats harmòniques i melòdiques del seu llenguatge musical. L'impressionisme i la gran orquestra comencen a fatigar-lo cada vegada més. Samper pressent que la missió d'aquest estil s'ha esgotat. [...]

En el seu *Ritual de pagesia* per a petita orquestra, Samper abandona definitivament l'impressionisme efusiu [...]. La cançó popular mallorquina és restituïda en tota la seva integritat melòdica, purificada

⁵⁸³ Gerhard, R. (7 novembre 1935). Concerts de tardor. *Mirador*, 351, 8.

⁵⁸⁴ S. (juliol 1931). Sala Mozart: Audicions Íntimes, CIC. *Revista Musical Catalana*, 331, 274–276.

de tot simfonisme artificial, lliure de tota harmonització convencional. La sobrietat de l'estil i de l'atmosfera d'aquestes tres cançons rústiques és meravellosament reeixida, en una disciplina i una concentració formal, harmònica i melòdica extraordinàries, concebudes en un estil sever de modernitat que exclou tot compromís. En el seu *Ritual de pagesia* Baltasar Samper ha creat una petita obra mestra⁵⁸⁵. [...]

L'obra va tenir un cert predicament en els anys immediatament posteriors, tant en la versió per a piano, en concerts dels seus deixebles Dolors Porta⁵⁸⁶ i Xavier Gols⁵⁸⁷, així com de Jaume Mas Porcel⁵⁸⁸ —pianista mallorquí més jove que Samper que, si bé no ens consta com a deixeble directe seu, probablement tenien una relació semblant i molt propera—, com la d'orquestra, que el mateix compositor se'n va encarregar de dirigir en diverses ocasions amb l'Orquestra de Ràdio Barcelona⁵⁸⁹, la de la Ràdio Associació de Catalunya⁵⁹⁰ i l'Orquestra Pau Casals⁵⁹¹. També l'Orquestra Clàssica de Madrid, dirigida per José María Franco, la va estrenar el 5 de desembre de 1934 al Teatro de la Comedia⁵⁹².

El *Ritual* no és una obra de gran envergadura; però pel músic mallorquí va significar un punt d'inflexió en la seva progressió estètica, un camí d'experimentació més enllà de l'harmonia tradicional que va continuar amb la *Balada de Luard, el mariner* (1933) i l'*Estel dins la llar* (1938). Ell mateix ho devia veure així també:

El *Ritual* [...] és una petita cosa, de poc gruix. Amb tot, jo sempre he tingut predilecció per aquesta obreta, que quan fou estrenada a Barcelona, i en ocasions posteriors, ha provocat crítiques molt severes. Realment no n'hi ha per tant. A la *Balada de Luard, el mariner* —que també m'estimo una mica— hi ha coses molt més dures — harmòniques i contrapuntístiques [...] ⁵⁹³.

De totes maneres, i com veurem, en aquests anys Samper no va abandonar del tot la via més clàssica i «mediterraneanista», la que s'enquadrava a la perfecció amb l'ideal noucentista i que li havia donat més fama: el seu darrer cicle de cançons per a veu i piano (1936), l'orquestració de les *Danses mallorquines* (1932) i l'obra encara avui inèdita per a orquestra i veu *El Senyal* (1936) són obres on el músic es manté, en termes generals, dins els esquemes tradicionals de l'academicisme clàssic, o almenys, en un perfil molt menys trencador que el *Ritual*.

9. 1. 2. Qüestió de noms

És cert que la vida pública del grup es va limitar, en conjunt, a aquell concert del 25 de juny de 1931. Però també que va tenir activitat interna més enllà d'aquella data. El CIC pretenia ser més aviat com un club o associació al qual més músics s'hi poguessin afegir, com era el cas de Josep Valls (Moreda, 2021), que va demanar d'entrar-hi: «Què hi ha del teu ingrés als Compositors

⁵⁸⁵ Mayer-Serra, O. (4 abril 1935). Baltasar Samper, il·lustrador de films. *Mirador*, 320, 8.

⁵⁸⁶ S. (març 1932). Concerts diversos. *Revista Musical Catalana*, 339, 120.

⁵⁸⁷ Concerts. Concert de Xavier Gols i Francesca Gibert (25 febrer 1932). *La Veu de Catalunya*, p. 7.

⁵⁸⁸ S. (maig 1932). Hotel Majèstic: Institut d'Estudis Musical. *Revista Musical Catalana*, 341, 207

⁵⁸⁹ Homenaje al maestro Baltasar Samper (15 març 1933). *Diario de Barcelona*, p. 20.

⁵⁹⁰ Activitats de Ràdio-Associació de Catalunya (3 febrer 1934). *Catalunya Ràdio*, 92, 4.

⁵⁹¹ Segon Concert de Tardor (27 octubre 1935). BC, fons OPC, top. M 4879/47c.

⁵⁹² Información musical. Orquesta Clásica de Madrid (15 desembre 1934). *Ritmo. Revista musical ilustrada*, 100, 13.

⁵⁹³ Samper, B. (24 març 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

Independents? Et volen o no?», preguntava el seu germà Joan el setembre de 1931⁵⁹⁴. Sembla que en aquell moment no el varen voler, i per això Valls ho va tornar a intentar el maig de 1932⁵⁹⁵, també sense èxit. Aquell mateix mes el CIC havia previst dos concerts a Madrid, de música de càmera i d'orquestra (Coll, 1989; Gay, 2018), i que no es varen arribar a celebrar per la tensió política al voltant del debat de l'estatut d'autonomia català (Gay, 2018, p. 354). Sembla que hi va haver un segon intent de fer-los, i així es va anunciar en un programa de dia 4 d'abril de 1933 de l'Orquestra Filharmònica de Madrid (Ballesteros, 2010), però la iniciativa tampoc va arribar a bon port. Al final, l'únic membre del CIC que actuaria a la capital espanyola seria, justament, Baltasar Samper.

Aviñoa (1997) i Cortès (2009) situen la gènesi del grup en un número especial mai publicat de *La Nova Revista* de 1927 dedicat a la música moderna catalana que el seu editor, Josep M. Junoy, va encarregar a Manuel Blancafort. Joan Gay (2018), però, apunta que l'impuls hauria sortit d'Agustí Grau —paradoxalment, el més oblidat de tots els membres del CIC—, també al voltant d'aquell any; Samper, en tot cas, sembla que s'hi hauria afegit a partir de 1928, quan va fer coneixença amb Blancafort⁵⁹⁶, i que coincideix amb el moment que la seva carrera com a compositor va començar a despuntar realment, primer amb les *Cançons Franciscanes* i finalment amb la *Suite Mallorca*. Diferents fonts donen testimoni d'una trajectòria del col·lectiu més llarga i sobretot, amb més coherència del que s'acostuma a dir (Gay, 2018):

Tanmateix, abans d'aquella actuació conjunta dels vuit components del grup, hi havia hagut un recorregut menys visible de trobades regulars, d'intercanvi de materials i de posada en comú de les seves opinions que fa recular més de dos anys l'inici de les activitats del C.I.C. Ho reflecteix la correspondència entre Joan Gibert Camins i Manuel Blancafort, que recull testimonis de les seves activitats com a mínim des del març de 1929, i ja aleshores parlaven de «reunions», «el nostre cenacle» o fins i tot, en to desenfadat, de «la nostra lògia». (p. 352).

La «lògia» és el terme que Gibert i Camins utilitza, en broma, per renyar al compositor de la Garriga per no haver anat a la reunió del grup aquell dia, el 27 de març de 1929, pocs dies després del concert de Quaresma al Liceu on, recordem, es varen estrenar la *Suite Mallorca*, *El rusc* de Ricard Lamote de Grignon i *Matí de festa a Puiggraciós*, de Manuel Blancafort⁵⁹⁷. A la trobada els músics varen «fer l'autòpsia» a l'obra de Blancafort: «ara quasi no queda cap racó sense que l'hagi visitat el fred "escalpelo" de la nostra sapiència», advertia Gibert; «la propera reunió tindrà lloc el dijous 4 d'abril», acabava⁵⁹⁸.

Aquesta carta ens dona pistes que el grup ja funcionava de manera bastant organitzada, amb reunions periòdiques (Coll, 1989), on els amics discutien de música i d'estètica amb la lectura compartida de *Le coq et l'arlequin* de Cocteau (Casares, 1986b). A través de la correspondència entre els seus diferents membres hi llegim no només les seves intenses relacions i trobades, sinó també el reconeixement, ja des de principis de 1930, del nom del col·lectiu, «CIC», com proven

⁵⁹⁴ Valls, J. (22 setembre 1931). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1230

⁵⁹⁵ Valls, J. (4 maig 1932). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1230

⁵⁹⁶ Vegeu p. 165–167.

⁵⁹⁷ El festival de Música d'aquesta tarda al Liceu (10 març 1929). *La Publicitat*, p. 7. Vegeu l'apartat «8. 2. 1. La *Suite Mallorca*».

⁵⁹⁸ Gibert i Camins, J. (27 març 1929). [Carta a Manuel Blancafort]. BC, fons Manuel Blancafort, top. M 4896/1.

cartes entre Blancafort i Samper, on el compositor de la Garriga signa amb un cordial «Vostre. Blancafort CIC»⁵⁹⁹.

La dada és prou rellevant. Ho és perquè corregeix la hipòtesi de la musicologia espanyola que el CIC no era més que una espècie de reacció o resposta a la presentació, el febrer de 1931, del Grup dels Vuit de Madrid (Sánchez, 2013): Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Ernesto i Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Juan José Mantecón, Fernando Remacha i Rosa García Ascot; grup, aquest, que des d'una mirada centre-perifèria —o directament centralista—, se li atribueix sovint el «papel protagonista en el desarrollo musical de los años veinte y treinta» (Franco, 1986, p. 35) a Espanya en el seu conjunt.

Però tot això no era així si la idea, les trobades i fins i tot el nom del grup català eren anteriors a 1931. Malgrat les similituds ideològiques de base entre els components dels dos col·lectius — classicisme, universalisme, nacionalisme, modernitat i avantguarda, etc.—, el CIC no és una «resposta barcelonina» al grup madrileny, sinó la versió en clau catalana d'un corrent de pensament avantgardista que, arreu d'Europa i de l'estat espanyol, en un context agitat de transformació social i política, bevia de les mateixes fonts i les interpretava, en el cas català, d'acord amb la trajectòria històrica del catalanisme. També a València, sense anar més lluny, es va donar un cas similar, amb el «Grup dels Joves», compost per Vicent Asensio, Vicent Garcés, Luis Sánchez, Ricardo Olmos i Emilio Valdés —al qual caldria afegir-hi Matilde Asensi—, deixebles tots ells de Manuel Palau i Òscar Esplà, i que es donaren a conèixer el febrer de 1934 amb un manifest que demanava «una escuela valenciana fecunda y múltiple, que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje»⁶⁰⁰.

Així per tant, té poc sentit parlar del CIC com del «Grup Català» o «Grup de Barcelona», com estableixen la majoria d'autors espanyols (Casares, 1986a i 2002a; García *et al.*, 2010; de la Ossa, 2011, Sánchez, 2013), com una analogia comparativista amb el de Madrid —i molt menys encara té sentit fer-ho en termes de la «Generación del 27», que no existeix a la cultura catalana⁶⁰¹. Com ja hem dit, són dos fenòmens similars, però no idèntics ni estrictament relacionats: el del «castellanisme auster» contra el «catalanisme mediterrani»⁶⁰² com dues visions de reinterpretar la pròpia identitat nacional a partir del neoclassicisme transversal a bona part de l'Europa del moment.

Pel que fa al nom de «Grup dels Vuit» que també s'ha fet servir (Aviñoa, 1999; Perry, 2010), seguint amb la idea del famós «Grup dels Sis» francès de la dècada dels anys 1920 (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Tailleferre i Poulenc), en el cas del CIC només l'hem trobat documentat coetàniament en un article de José Subirá a la revista *Ritmo* —que a més hi dedicava la portada—, amb el títol de «El nuevo grupo de los ocho»⁶⁰³. Molts d'anys després, Xavier Montsalvatge tornaria a parlar de «"los Ocho" o los "compositores independientes catalans"», a les pàgines de *Destino*⁶⁰⁴, i potser a través d'ell aquest nom va aconseguir fer certa fortuna.

⁵⁹⁹ Blancafort, M. (1930) [Carta a Baltasar Samper]. BC, fons Manuel Blancafort, top. M 4896/1. Tot i que la carta no duu data, pel seu contingut sabem que és la resposta a una altra de Samper a Blancafort del 28 de maig de 1930.

⁶⁰⁰ Nueva entidad musical (febrer 1934). *Musicografía*, 10, 40.

⁶⁰¹ Vegeu l'apartat 2. 1. 1. «Generació del 27» i Noucentisme.

⁶⁰² Vegeu p. 233–234.

⁶⁰³ Subirá, J. (15 setembre 1931). El nuevo grupo de los ocho. *Ritmo. Revista musical ilustrada*, 40, 10–12.

⁶⁰⁴ Montsalvatge, X. (9 març 1968). ¿Un nuevo «grupo de los cinco»? *Destino*, 1588, 60.

9. 2. Més homenatges a Baltasar Samper

Arribats a aquest punt, i amb tot el que hem explicat fins ara, podem veure clar que Baltasar Samper va viure el període de la República com els seus millors anys a nivell professional. Era un home que estava en plena sintonia amb el nou règim, s'hi sentia a gust i realitzat. La seva carrera es trobava al seu moment més àlgid: el dia 4 d'abril de 1932, arran de l'èxit de *Suite Mallorca* a Madrid, l'Associació de Música de Càmera li va organitzar un altre sopar d'homenatge, a l'Hostal del Sol — el primer que se li feia a Barcelona. Lluís Millet va ser l'encarregat de llegir un text que exaltava la vessant més folklòrica de l'obra i de l'autor, en la línia tradicionalista essencialista pròpia de l'entorn de l'Orfeó i del mite d'Antoni Noguera, i en la que Samper, malgrat tot, semblava sentir-s'hi còmode en aquell moment ja que, com ja hem senyalat diverses vegades, gràcies a això obtenia fama i reconeixement:

En Samper estima Mallorca, ama la gent senzilla de la seva terra i els cants que són el ritme de la seva ànima. [...] En Samper sent l'ànima de la seva terra, i, per tant la seva música. [...] Allò més essencial i més local és, justament, allò que verament trascendeix i allò que esdevé més universal.

Per això, amic Samper, us homenatgem; perquè el vostre art mallorquí és art germà del nostre; perquè Mallorca i Catalunya necessiten l'amor de l'una a l'altra. El vostre Aguiló fou un gran patriarca de la llengua catalana en la seva moderna renaixença; Costa i Llovera [sic.] i Joan Alcover han portat perfeccionament a la nostra llengua. La nostra música necessita també el contacte del vostre art [...]. Que la nostra música s'enardeixi en els amors seculars de Mallorca i Catalunya⁶⁰⁵!

Entre els músics destacats presents, hi eren Joan Lamote de Grignon, Mercè Plantada, Frank Marshall, Ricard Vives, Manuel Blancafort o Miquel Llobet, entre d'altres. Enviaren adhesions el batle de Barcelona, Jaume Agudé, i el polític mallorquí d'ERC Antoni M. Sbert, i els músics Pau Casals, Òscar Esplà, Joan Massià, Gustavo Pittaluga o fins i tot Manuel de Falla⁶⁰⁶. Ricard Lamote de Grignon li va dedicar al seu amic una cançó humorística, de títol, «Homenatge» (Corbera, 2021a).

Però no va ser aquest l'únic festeig que se li va tributar aquells anys a la capital catalana. El 16 de març de 1933, Ràdio Barcelona i l'Orfeó Gracienc organitzaren un altre concert d'homenatge al compositor mallorquí. L'acte es va retransmetre en directe des de l'auditori de l'OG, i va comptar amb Mercè Plantada, Dolors Porta i Baltasar Samper al capdavant de l'orquestra de Ràdio Barcelona. En parlava així Camil Oliveras a *La Humanitat*:

[...] De tat en tant el nom d'aquest prestigiós compositor nostre, trascendeix als programes dels concerts que per ací es venen celebrant, no tant, però, com la vàlua de llurs obres es mereix, fet que ho demostra clarament que l'estranger li doni força més sovint que nosaltres, aquell lloc preferent que la seva alta gerarquia [sic.] artística requereix. [...]

Perquè Baltassar [sic.] Samper exalça la seva personalitat, fora de tota influència, sense deixar-se portar d'altre modernisme que el que li suggereix la seva pròpia mentalitat artística i així la seva obra es destaca principalment pel seu caire personal, mai renyit amb la més alta concepció estètica, amb tot i no desconèixer cap dels més atrevits ressorts de la tècnica moderna⁶⁰⁷.

El programa va ser més que complet:

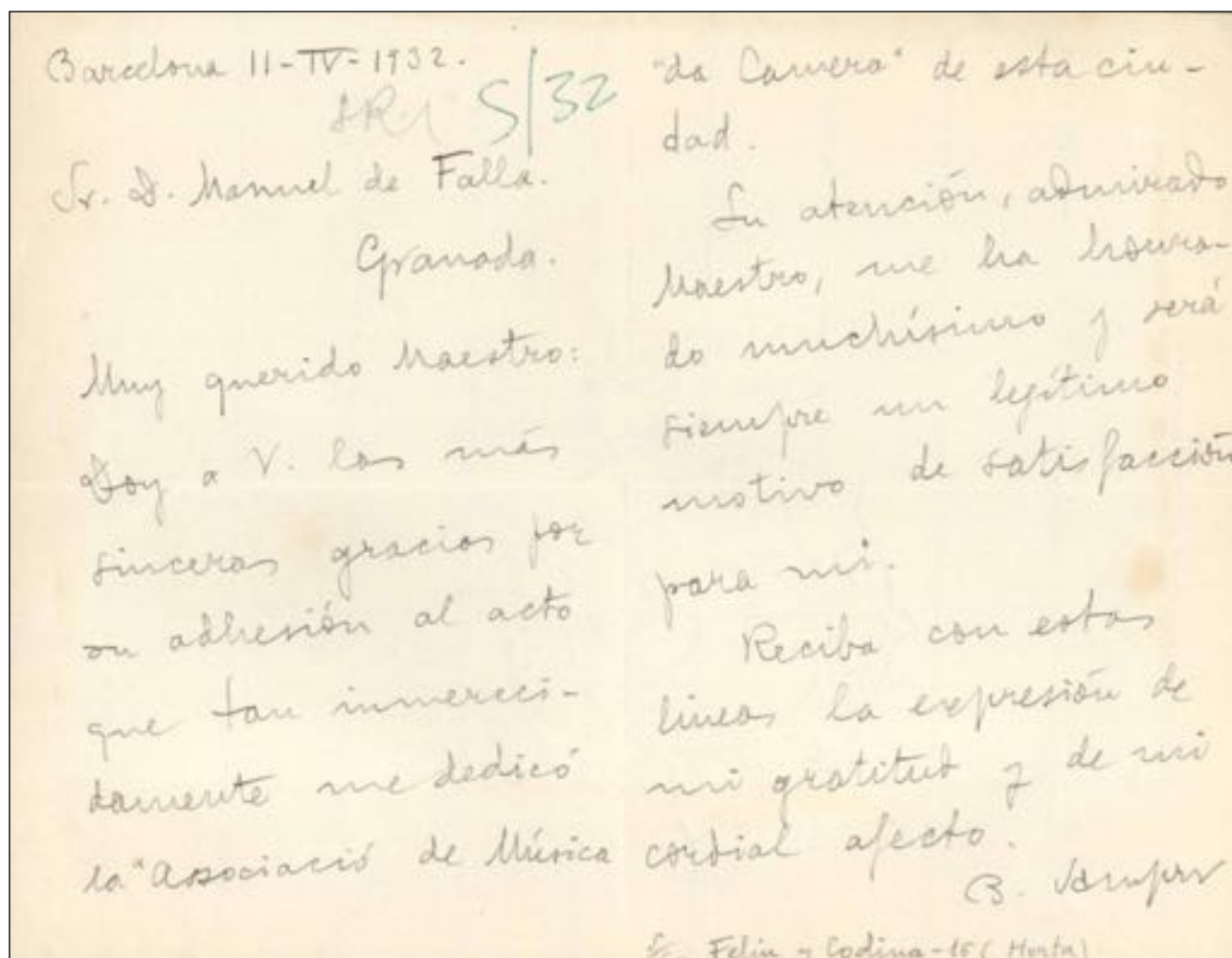
⁶⁰⁵ Parlament del mestre Millet en l'àpat d'homenatge al mestre Baltasar Samper (7 abril 1932). *La Publicitat*, p. 5. Reproduït íntegrament a Casares (1986c), p. 146–147.

⁶⁰⁶ Homenatge al mestre Samper (6 abril 1932). *El Matí*, p. 7.

⁶⁰⁷ Oliveras, C. (22 març 1933). Orfeó Gracienc. Concert dedicat al mestre Baltasar Samper. *La Humanitat*, p. 5.

- Primera part. *Danses mallorquines* i *Ritual de pagesia*, per a orquestra.
- Segona part, cançons. *Desig*, *Cirerer florit*, dos *Sonets de Shakespeare* i *Cançó de les ones*.
- Tercera part. *Cançó de taverna* i *Cançons franciscanes*, ambdues orquestrades, i la *Suite Mallorca*⁶⁰⁸.

Va ser aquest el concert on va estrenar les orquestracions de cambra de les *Cançons franciscanes* i de les *Danses mallorquines*, l'obra que tan bon resultat li havia donat en la seva primera audició en la versió per a piano a Palma el 1928⁶⁰⁹, extreta del material original de la *Suite Mallorca*.



Imatge 68. Carta de Baltasar Samper a Manuel de Falla d'agraïment per l'adhesió del músic granadí al seu homenatge. Samper, B. [Carta a Manuel de Falla]. (2 abril 1932). Fundación Manuel de Falla, sig. 7581.

9. 2. 1. Les *Danses mallorquines*

L'agost de 1937, Robert Gerhard devia haver rebut l'encàrrec de preparar algun concert de propaganda per la causa republicana —que no ens consta que s'acabàs de dur a terme. S'adreçà al seu amic Samper per demanar-li si volia dirigir algunes obres seves, concretament la *Suite Mallorca*

⁶⁰⁸ Homenaje al maestro Baltasar Samper (15 març 1933). *Diario de Barcelona*, p. 20.

⁶⁰⁹ Vegeu l'apartat «8. 1. L'homenatge de Mallorca a Baltasar Samper».

o les *Danses mallorquines*. No tenim la petició original de Gerhard, però sí la resposta del mallorquí:

La Suite «Mallorca» o les «Danses mallorquines» encaixen bé potser amb un programa de caràcter popular; però sense renegar d'aquestes obres, me'n sento ja tan lluny, que pel meu gust no les donaria però no puc fer conèixer coses més recents⁶¹⁰.

Samper proposava, enlloc de les *Danses*, estrenar la *Balada de Luard, el mariner*, cosa que finalment va fer pel seu compte amb l'Orquestra de Cambra l'1 de juliol de 1938. El músic devia sentir que a aquelles altures de la seva carrera, el seu camí ja era un altre —el que havia iniciat amb el *Ritual*—, i potser fart de l'èxit de les seves obres d'aire folklòric, deia no voler tocar-les més.

Però aquesta proposició i aquest cansament contrasten, i molt, amb el fet que, entre 1933 i 1938, Samper va interpretar en directe fins a 15 vegades l'orquestració de les *Danses mallorquines*, la majoria d'aquestes amb les agrupacions que ell dirigia, com l'Orquestra de la Ràdio Associació de Catalunya o l'Orquestra de Cambra de Barcelona, i també amb l'Orquestra Pau Casals. Una dada que, com en el cas de la *Suite Mallorca*, és prova del seu èxit, de reconeixement i popularitat indiscutibles. És innegable que l'obra agradava i força, amb crítiques excel·lents sempre que es tocava, i que donen compte de l'estatus que havia assolit el compositor en la seva maduresa:

En Baltasar Samper ens obsequià amb l'estrena de les seves «Dues danses mallorquines», per a orquestra de corda i piano. «So de pastera » i «Ball de la cisterna» s'anomenen aquestes dues danses, que es mouen les dues amb idèntic ritme. Els temes de la una i de l'altra són bellíssims, i el mestre Samper, amb aquella elegància i bon gust tan característics d'ell com de tots els grans mallorquins, els ha sabut vestir amb una draperia harmònica verament exquisida i delicadament apropiada i amb una orquestració fina i ricament matisada [...]⁶¹¹.

Sobretot durant la Guerra, és possible que Samper atengués el caràcter «popular» i de propaganda dels concerts per incloure aquestes peces als programes. No obstant això, paradoxalment es lamentava —i se'n lamentaria més encara⁶¹²— de la permanència d'una obra i d'un estil al que se l'adcrivia el qual, per altra banda, ell mateix s'encarregava de fomentar com a clau del seu èxit.

Audicions de les *Danses mallorquines* entre 1933 i 1938

| Auditori | Orquestra | Dia | Director | Pianista |
|-------------------------------|---|------------------|-----------------|---------------|
| Orfeó Gracienc | Gran Orquestra de Ràdio Barcelona | 16 març 1933 | Baltasar Samper | Dolors Porta |
| Ràdio Associació de Catalunya | Gran Orquestra de Ràdio Associació de Catalunya | 8 octubre 1933 | Baltasar Samper | Dolors Porta |
| Ràdio Associació de Catalunya | Gran Orquestra de Ràdio Associació de Catalunya | 18 desembre 1933 | Baltasar Samper | Joaquim Serra |
| Palau de la Música Catalana | Orquestra Pau Casals | 27 juny 1934 | Baltasar Samper | Dolors Porta |
| Palau de la Música Catalana | Orquestra Pau Casals | 27 octubre 1935 | Baltasar Samper | Ricard Vives |

⁶¹⁰ Samper, B. (6 agost 1937) [Carta a Robert Gerhard]. BC, fons Robert Gerhard, top. M 6992/12.

⁶¹¹ Llongueras, J. (30 juny 1934). Concert per l'Orquestra Pau Casals. *La Veu de Catalunya*, p. 7.

⁶¹² Vegeu p. 224.

| | | | | |
|--|-------------------------------------|--------------------|-----------------|---------------|
| Palau de la Música Catalana | Orquestra Pau Casals | 3 novembre 1935 | Baltasar Samper | Dolors Porta* |
| Gran Teatre del Liceu | Orquestra del Gran Teatre del Liceu | 19 març 1936 | Baltasar Samper | Dolors Porta |
| Teatre Principal | Orquestra de Cambra de Barcelona | 12 juny 1936 | Baltasar Samper | Josep Climent |
| Saló de Festes del Cercle Sabadellès | Orquestra de Cambra de Barcelona | 29 juny 1936 | Baltasar Samper | Josep Climent |
| Teatre de l'Ateneu de Tarragona | Orquestra de Cambra de Barcelona | 15 novembre 1936 | Baltasar Samper | Josep Climent |
| Teatre Barcelona | Orquestra de Cambra de Barcelona | 28 març 1937 | Baltasar Samper | Josep Climent |
| sense referències | Orquestra de Cambra de Barcelona | 24 desembre 1937 | Baltasar Samper | Josep Climent |
| Escola Professional de la Dona | Orquestra de Cambra de Barcelona | 29 desembre 1937 | Baltasar Samper | Josep Climent |
| Gran Teatre del Liceu | Orquestra Nacional de Conciertos | 22 de maig de 1938 | Baltasar Samper | Josep Climent |
| Casal de la Cultura | Orquestra de Cambra de Barcelona | 26 novembre 1938 | Baltasar Samper | Josep Climent |
| * Estava anunciat que el pianista seria Ricard Vives | | | | |

Taula 5. Audicions de les *Danses mallorquines* entre 1933 i 1938. Font: elaboració pròpia.

De fet, malgrat les queixes, les *Danses* tendrien encara molta més volada. Ja hem explicat que la casa Victòria, propietat de la família de Manuel Blancafort, en va editar un rotlle de pianola de la versió de piano el 1929⁶¹³. L'any 1936, el catàleg de La Voz de su Amo/Odeón anunciava un disc del guitarrista mallorquí Bartomeu Calatayud⁶¹⁴ a duo amb Gracià Tarragó —deixeble de Miquel Llobet— del «So de Pastera» de les *Danses* i una altra obra de Joan M. Thomàs, *Festa de Sant Antoni*⁶¹⁵; probablement, l'enregistrament no es va arribar a editar per culpa de l'esclat de la guerra. L'any 2020, finalment, el guitarrista gallec Samuel Diz va enregistrar la peça, com a part del seu disc *Memoria de melancolía* (2020); ho va fer amb la col·laboració de Javier Riba. L'enregistrament es va fer a la casa de Federico García Lorca, a la Huerta de San Vicente de Granada, amb la guitarra del poeta⁶¹⁶.

⁶¹³ Vegeu p. 167.

⁶¹⁴ Bartomeu Calatayud i Cerdà (Palma, 1882–1973). Guitarrista i compositor, va estudiar amb Antoni Noguera i Francesc Tàrraga. De la mà d'Emili Pujol, també deixeble de Tàrraga, es va donar a conèixer a Barcelona, i a partir d'aquí va començar a actuar a nivell internacional. Després de la guerra civil va ser nomenat director dels Coros y Danzas de la Sección Femenina. Tot i la distància física i ideològica, Samper s'hi referiria anys després encara com «el bon amic Calatayud». Cf. Samper, B. (12 febrer 1958). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4. Per altra banda, Baltasar Samper va escriure com a mínim una altra obra per a guitarra per Calatayud, un *Preludi*, sense data, que el guitarrista va llegar al seu alumne Josep Sbert, qui la va enregistrar el 1990 al disc *Compositors de l'illa de Mallorca*.

⁶¹⁵ Amb la referència GY 214 de La Voz de su Amo.

⁶¹⁶ Navarro, E. (13 maig 2020). Samuel Diz grava una obra inèdita de Baltasar Samper amb la guitarra original de García Lorca. *Ara Balears* [online]. Recuperat de https://www.arabalears.cat/cultura/samuel-diz-grava-obra-inedita-baltasar-samper-guitarra-garcia-lorca_1_1145670.html. L'enregistrament es pot escoltar en [aquest enllaç](#).

Ja a Mèxic, Baltasar Samper tornaria a reempres les *Danses*. D'entrada, les dirigiria en un concert d'homenatge a la Massa Coral de l'Orfeó Català de Mèxic, el 13 de març de 1955, al Palacio Nacional de Bellas Artes amb l'Orquestra Simfònica de la UNAM, amb la participació del pianista Salvador Ochoa⁶¹⁷.

Però potser més important és el treball que va fer de revisió de l'obra per a orquestra i, finalment, «acabar-la» amb una nova dansa, la «Dansa dels cossiers» —el mateix títol que havia triat Noguera per una de les seves antigues *Danses*. Reordenades, les *Danses mallorquines* de Samper queden de la següent manera: 1. So de pastera - 2. Dansa dels cossiers - 3. Ball de sa cisterna. Samper mai va arribar a interpretar aquesta última versió; no va ser fins l'any 2018 que l'agrupació Ensemble Tramuntana la va estrenar en un concert a l'Arxiu del Regne de Mallorca⁶¹⁸.

9. 3. Un artista de renom a la Catalunya republicana

La instauració de la Generalitat catalana obria un nou escenari que no només permetia recuperar l'antic projecte nacionalitzador de la Mancomunitat, sinó ampliar-lo. Tot i el fracàs d'Acció Catalana a les eleccions del 12 d'abril de 1931, els noucentistes trobaren l'oportunitat de col·laborar en el desenvolupament de l'autogovern català, sobretot a través del Departament de Cultura que va dirigir de bon començament Ventura Gassol. Gassol era l'home de confiança de Macià a l'Estat Català, però també, i malgrat això, un polític d'inspiració i formació noucentista, que «es va preocupar menys de fer obra revolucionària que de continuar l'obra cultural de Prat de la Riba» (Llates, 1971, p. 39).

Baltasar Samper, al punt culminant del seu reconeixement, va trobar ràpidament el seu espai en aquest context. Són uns anys d'activitat frenètica, on el nom del músic mallorquí apareix en totes les tribunes i llocs de prestigi i influència musicals. L'historiador i polític barceloní Francesc Carreras i Candi (1862–1937) el va incloure en la seva selecta llista en forma de llibre titulat *Prestigios y valores de Cataluña contemporánea. Hombres y mujeres ilustres: su vida y su historia* (1935). Ell, Mompou i Toldrà són els dos únics membres del CIC que ressenyats en el volum; els altres músics que hi ha són Pau Casals, Hipòlit Lázaro, Conxita Supervia, Joan Lamote de Grignon, Miquel Llobet, Joan Manén, Lluís Millet, Joaquim Nin i Mercè Plantada.

Samper es centra en aquest període en la composició, la direcció i la crítica musical, sobretot, sense deixar de banda del tot l'etnomusicologia⁶¹⁹ i la interpretació al piano, tot i que en aquest darrer camp, l'activitat del músic va ser molt escassa. Així, podem anotar una sessió de Ràdio Barcelona dedicada a l'illa de Mallorca, l'11 de juny de 1932, organitzada per la Federació de Turisme de Catalunya i Balears, que va comptar amb la participació del conseller Manuel Serra i Moret i de l'aleshores diputat de la Lliga Regionalista Joan Estelrich; Miquel Ferrà que va llegir poemes de Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera, Marian Aguiló i Maria Antònia Salvà. La part musical va

⁶¹⁷ APSL (març 1955). Homenatge a la Massa Coral. *Pont Blau*, 29, 100.

⁶¹⁸ Darder, C. (29 agost 2018). Estreno mundial de '3 danses mallorquines per a piano i orquestra de cordes' de Baltasar Samper. *Diario de Mallorca*. Recuperat de <https://www.diariodemallorca.es/cultura/2018/08/29/estreno-mundial-3-danses-mallorquines-3131409.html>

⁶¹⁹ Vegeu l'apartat «3. 2. Baltasar Samper, musicòleg».

anar a càrrec de Baltasar Samper i la soprano Carme Gombau, a més d'Antoni Gelabert, amb música dels dos compositors i d'Antoni Noguera⁶²⁰.

El 3 d'abril de 1932, Samper també va actuar en la inauguració de la Biblioteca Postal, juntament amb Toldrà, Gibert i Camins, Carme Gombau i el guitarrista Parras del Moral, en la part musical, i el recital poètic d'Eugeni Ruiz de Olano⁶²¹.

Finalment, un altre dels escassíssims concerts de Baltasar Samper en aquest període és en el curiós cicle poètic de «El ventall del poeta», que cada any des de 1926 organitzava Ramon Vilaró, comerciant de ventalls, paraigües i carteres, i home de profundes conviccions catalanistes, a la seva botiga del carrer Fivaller, 14 (l'actual carrer Ferran de Barcelona), per ajudar a recaptar fons pels presos polítics i exiliats represaliats per la Dictadura (A. Manent, 2009): s'editaven uns opuscles i s'exposaven uns ventalls autografiats per diversos poetes catalans, que es mostraven durant uns dies als mostradors de l'establiment. Amb l'arribada de la República i la fi de la repressió, «El ventall del poeta» es va celebrar encara dos anys més, en aquest cas per ajudar econòmicament a l'Empar de Santa Llúcia per a cegues «i l'any següent, a l'Asil-Hospital de Sant Joan de Déu» (A. Manent, 2009, p. 21–22). Va ser en aquesta darrera edició, el 29 de maig de 1932, que hi va actuar Samper. Ell i Mercè Plantada interpretaren les tres *Cançons franciscanes*, la *Cançó de les ones*, la *Cançó de taverna* i *Plors*; la resta del concert va ser a càrrec del pianista Pere Vallribera⁶²².

9. 3. 1. Concursos, càrrecs i projecció social

Ja el 1930 Baltasar Samper havia començat a participar com a jurat en certàmens musicals; lluny quedaven els anys que era ell el que es presentava —i guanyava— els concursos dels diferents jocs florals. Ara era una de les autoritats triades per decidir, en aquest cas, el dictamen dels concursos de caramelles que cada any per Pasqua organitzava l'ajuntament de Barcelona. Juntament amb Joan Lamote de Grignon, Alfred Romea, Joan Llongueras i Joan Borràs de Palau —amb aquest darrer només hi va coincidir el darrer any—, Samper va formar part del jurat del concurs de 1930⁶²³ a 1935⁶²⁴.

Un altre dels concursos on va participar-hi com a jurat varen ser els premis musicals de la Fundació Concepció Rabell i Cibils, instituïts per Rafael Patxot el 1920. Samper, a proposta de Patxot, conjuntament amb Francesc Pujol i Enric Casals, va fer de jurat en la XII edició, de 1933⁶²⁵; els premiats varen ser Josep Marimon, Joan B. Lambert, Margarida Orfila i Xavier Montsalvatge⁶²⁶. A més, ja hem mencionat que com a mínim segur que des del març de 1934, Baltasar Samper formava part de la Subponència de Música del Consell de Cultura, i a través d'aquest organisme, del jurat

⁶²⁰ Notícies curtes. (8 juny 1932). *La Humanitat*, p. 4.

⁶²¹ Notícies curtes (1 abril 1932). *La Humanitat*, p. 3.

⁶²² El Ventall del Poeta. (27 maig 1932). *La Humanitat*, p. 4.

⁶²³ El concurso de caramellas (27 març 1930). *Diario de Barcelona*, p. 17.

⁶²⁴ El concurso de «caramelles» (17 abril 1935). *La Vanguardia*, p. 7.

⁶²⁵ XII Concurs, any 1933. CEDOC, Fons de la Festa de la Música Catalana. Fons Eusebi Patxot i Fons Concepció Rabell, top. 02.04.03.03

⁶²⁶ XII Concurs Rabell (19 maig 1934). *La Veu de Catalunya*, p. 8.

dels premis musicals de la Generalitat⁶²⁷ —també per aquest càrrec va formar part de la Comissió Organitzadora del III Congrés Internacional de Musicologia l'abril de 1936⁶²⁸.

També a finals d'aquell 1934, Baltasar Samper fou nomenat membre del «comité assessor per a la formació de programes» de la nova i tot just fundada Societat Catalana de Concerts⁶²⁹, una filial del Patronat Ardèvol, vinculat al pianista Ferran Ardèvol i Miralles; a més de Samper, en formaven part els mestres Enric Morera, Jaume Pahissa, Ricard Lamote de Grignon, Antoni Massana, Antoni Marquès, Joan Llongueras i el mateix Ardèvol⁶³⁰. La Societat semblava prendre el nom de l'antiga entitat homònima promoguda per Antoni Nicolau a finals del s. XIX (1891–1897), però amb un enfocament més modest: si l'antiga Societat va ser capaç de crear una orquestra simfònica, la nova oferia concerts de *lied*, piano i música de cambra a la Sala Ribas de la Rambla de Catalunya. Aquesta Societat va mantenir una programació regular d'audicions fins el juny de 1936.

Com a personatge popular i de prestigi en el panorama musical i cultural de la Catalunya republicana, Baltasar Samper prestava el seu nom i la seva signatura per diverses causes i esdeveniments; és habitual trobar, en la premsa de l'època, el nom de Samper en la llista d'adhesions a diferents homenatges, actes i celebracions culturals. D'entre els molts manifestos i adhesions que va signar durant aquells anys, i només a mode d'exemple, esmentam la seva presència en la recepció el 1930 a l'Ateneu Barcelonès d'una delegació de la històrica entitat catalanista valenciana «Lo Rat Penat», amb Josep M. de Sagarra i Llorenç Riber entre d'altres⁶³¹. O la seva adhesió, el 1930, als «actos de cordialidad castellano-catalana»⁶³² entre intel·lectuals de Castella i de Catalunya, que tenien el seu origen en l'homenatge celebrat a l'Ateneu Barcelonès el 23 de març d'aquell any als intel·lectuals que el 1924 havien signat el manifest dels escriptors castellans en defensa de la llengua catalana, promogut pel jurista Ángel Ossorio y Gallardo (Lladó i Figueres, 1988). Aquells actes volien obrir un nou escenari d'entesa entre pobles que s'esperava de la nova república que havia d'arribar. Un cop proclamat el nou règim, per cert, Samper no va dubtar en signar i afegir-se a un manifest d'intel·lectuals de suport a Francesc Macià tot just constituïda la Generalitat, malgrat militar en un partit diferent del del president, fet públic el 20 d'abril de 1931⁶³³.

La mort d'Amadeu Vives, el 2 de desembre de 1932 a Madrid, va tenir un gran impacte social i polític: ministres de la República i representants de la Generalitat, amb Macià al capdavant, varen presidir un funeral que va ser multitudinari pels carrers de Barcelona. Vives no era només un músic molt popular a tot l'estat per les seves sarsueles, sinó també el cofundador de l'Orfeó Català i l'autor d'himnes d'afirmació catalanista durant la Dictadura tot just derrotada, com *La Balanguera*, i del fracassat intent d'*El Cant del Poble*⁶³⁴. Havia anat a la candidatura d'Acció Catalana a les eleccions municipals del 12 d'abril de 1931 per Barcelona, i per a la història va quedar la seva estampa dirigint, des del balcó de la seu del partit, una massa entusiasta de gent entonant *La Marsellesa* per

⁶²⁷ Vegeu p. 65.

⁶²⁸ Vegeu p. 52.

⁶²⁹ Oliveras, C. (1 desembre 1934). Societat Catalana de Concerts. *La Música. Publicació setmanal il·lustrada*, 6–7, 17.

⁶³⁰ Noticiari (1 desembre 1934). *La Música. Publicació setmanal il·lustrada*, 6–7, 21.

⁶³¹ El "Rat Penat" de València a l'Ateneu Barcelonès (11 juliol 1930). *La Publicitat*, p. 6.

⁶³² Adhesiones a los actos de cordialidad castellano-catalana (2 abril 1930). *Diario de Barcelona*, p. 19.

⁶³³ El Govern de la Generalitat de Catalunya (20 abril 1931). *La Veu de Catalunya*, p. 5.

⁶³⁴ Vegeu p. 183–186.

celebrar la proclamació de la República el capvespre del 14 d'abril de 1931 (Lladó i Figueres, 1988; Ayats, 2011). Per tot això, l'endemà del decés, el dia del funeral, *La Publicitat* duia a les columnes centrals de la portada la notícia del traspàs del mestre i company de partit; Baltasar Samper, amic de Vives, en va escriure la nota d'homenatge que acompanyava la notícia, reivindicant el seu talent i el seu catalanisme, de vegades discutit (Lladó i Figueres, 1988); seu va ser l'honor de recordar, a la portada del diari de més prestigi de Barcelona, les virtuts de l'il·lustre compositor:

El mestre Vives ha mort en plena glòria. Ell ha estat, des del seu primer triomf, la figura més important del teatre líric espanyol. Nosaltres, però, amb tots els que sabíem el que encara ens podia donar, no podem aconsolar-nos d'haver-lo perdut tan aviat, sobretot quan ell donava més lliure curs a la seva vena genuïnament catalana⁶³⁵.



Imatge 69. Un dels molts esdeveniments socials on acudia Baltasar Samper: banquet d'homenatge al mestre Enrique Fernández Arbós (assegut, al centre), director de l'Orquestra Simfònica de Madrid, ofert per l'Associació de Música de Càmera (13 juny 1934). A l'esquerra, dret darrere Lluís Millet, hi veim Samper. AFB, top. A-3-5-S4-324.

Una altra de les iniciatives culturals i musicals que florien amb el naixement, precisament, de la República, va ser la del «Comité d'intercanvi musical París-Barcelona» (Cortès, 2009), impulsada o duita a bon port per les gestions de Louis Carol Bérard, editor de la *Revue Internationale de Musique et Danse*; d'aquesta manera, la francofília musical del noucentisme català semblava cercar, igual que tot el país ho feia, una certa institucionalització amb el canvi d'era. A més de Bérard, per la part catalana, i reunits a la seu de l'Orfeó Català, el comité el constituïren els músics i crítics musicals de més renom del moment: Joan i Ricard Lamote de Grignon, Joan Llongueras, Joan Manén, Jaume Pahissa, Joaquim Zamacoís, Francesc Pujol, Robert Gerhard, Frank Marshall, Antoni

⁶³⁵ Samper, B. (3 desembre 1933). El mestre Amadeu Vives. *La Publicitat*, p. 1.

Català, el pare Antoni Massana, Cassià Casademont, Joaquim Pena, Enric Ainaud i Baltasar Samper; es reberen adhesions de Pau Casals, Lluís Millet, Agustí Grau, Vicens M. de Gibert, Joan Salvat, Manuel Clausells i Enric Casals⁶³⁶. Poques coses més en sabem d'aquesta iniciativa (Cortès, 2009):

Está por estudiar la efectividad de dicho comité. En el período de entreguerras, sólo en el terreno de la canción, se podría documentar la interpretación de más de 232 obras pertenecientes al repertorio francés, no vinculables, por el momento, a esta iniciativa de 1931. Su origen se encuentra en el interés desde medios franceses por difundir su música en España. La extensa nómina de compositores muestra el interés generalizado que suscitó la posibilidad de ampliar intercambios. (p. 499)

Tot i que pareix que la vida del comité va ser més aviat curta, almenys podem comptar una altra reunió, també al Palau de la Música, on es va acordar el nomenament de Ricard Vinyes com a «delegat permanent» a París⁶³⁷.

La popularitat en el món musical i artístic català de Baltasar Samper durant la República va coincidir breument amb la d'un altre Samper, el valencià Ricardo Samper Ibáñez (1881–1938), dirigent del Partit Radical i president del Consell de Ministres entre el 28 d'abril i el 4 d'octubre de 1934. En aquests mesos, el president Samper va haver de tractar amb la crisi desencadenada per la suspensió, per part del Tribunal de Garanties Constitucionals, de la Llei de Contractes de Conreu que havia aprovat el Parlament de Catalunya. El polític valencià, doncs, no resultava una figura amable entre la majoria de l'opinió pública catalana; el setmanari satíric *El Be Negre* es va fer ressò, mig en broma mig seriosament, de la coincidència de llinatges dels dos personatges en aquell clima cada vegada més enrerit:

El crític musical de *La Publicitat*, el mestre Baltasar Samper, ens prega que fem públic que ell no és el cap del Govern actual, ni té res a veure amb el senyor Samper, que aquests dies ha sortit repetidament retratat a la premsa gràfica. Baltasar Samper té interès a donar la màxima publicitat possible a aquestes explicacions, vistes la fredor i l'hostilitat latent que aquests dies ha remarcat entre les seves coneixences⁶³⁸.

El govern de Samper no va aconseguir mantenir el suport de la majoria parlamentària, i el 4 d'octubre d'aquell any es formava un nou gabinet presidit per Alejandro Lerroux, però aquest cop amb quatre ministres de la CEDA, la coalició de partits de dreta i reaccionaris espanyols. Això va desencadenar una revolta per part de les organitzacions obreres i d'esquerres que, a Catalunya, es va concretar amb els famosos Fets d'Octubre i, finalment, l'empresonament de tot el govern de Lluís Companys i la suspensió de l'autonomia catalana. Els Fets d'Octubre també varen repercutir directament en l'entorn i l'activitat Baltasar Samper, que militava, no ho oblidem, a Acció Catalana —ja aleshores renombrada com a Acció Catalana Republicana. El partit havia votat a favor de la Llei de Contractes de Conreu i formava part del govern —amb Martí Esteve, conseller de Finances—, així que també va ser víctima de la repressió: foren clausurats els seus locals, detinguts i empresonats alguns dels seus dirigents i prohibida la publicació de *La Publicitat*, fins el gener de 1935 (Baras, 1984).

Per administrar les poques competències de la Generalitat que no havien estat suspeses, el govern espanyol va instaurar el càrrec de Governador General de Catalunya. El penúltim d'aquests governadors, del desembre de 1935 al febrer de 1936, fou Fèlix Escalas i Chamení (1880–1972).

⁶³⁶ Comité d'intercanvi musical París-Barcelona (19 març 1931). *Mirador*, 111, 5.

⁶³⁷ Noticiari. Intercanvi musical (novembre 1931). *Revista Musical Catalana*, 335, 463.

⁶³⁸ Molt Béé (16 maig 1934). *El Be Negre*, 153, 3.

Escalas era un banquer i financer molt proper a la Lliga Regionalista: president del Banco Urquijo a Catalunya, membre dels consells d'administració de grans empreses com Catalana de Gas, Hidroelèctrica de Catalunya o La Maquinista, fins i tot havia estat vicepresident de la Mancomunitat entre 1921 i 1923. Però el més interessant per nosaltres és que també era mallorquí i nascut a Palma, com Samper, en una família rica, culta i il·lustrada, que de jove sovintejava les tertúlies que acollia a casa seva Joan Alcover i col·laborava amb *La Almudaina* i *El Correo de Mallorca*; també era germà de la compositora Matilde Escalas (1870–1936).

Tot i això, sembla que Baltasar Samper i Fèlix Escalas no es coneixen personalment; almenys, no fins aquell moment. Però compartien, això sí, l'amistat comuna de Miquel Ferrà, qui els va posar en contacte, malgrat les circumstàncies polítiques del moment i les diferències ideològiques, que no podien estar més enfrontades. Sabem que Samper, gràcies a Ferrà, va anar a visitar el governador general per demanar-li un favor, no de tipus polític sinó personal, un favor entre mallorquins: feina pel seu fill Joaquim. Segons la documentació conservada a l'Arxiu Nacional de Catalunya, Escalas va accedir a la petició, i va decretar la rehabilitació de la partida per un càrrec de bidell (1500 pessetes) del pressupost de 1934 (el darrer que s'havia aprovat) del Consell de Cultura⁶³⁹ i va adjudicar la plaça a dit al fill de Baltasar Samper⁶⁴⁰.

És evident que Samper es va aprofitar de la situació d'una manera aparentment poc ètica, potser desesperat per la situació familiar o del seu fill, encara que el context polític fos tan advers pel seu partit i pels seus companys —alguns dels quals eren fins i tot a la presó— i la negativa d'Acció Catalana, declarada per Lluís Nicolau d'Olwer, a col·laborar amb l'administració de l'autonomia suspesa (Baras, 1984).

Durant el temps que va durar la suspensió de la Generalitat, Baltasar Samper va passar a escriure a *Mirador*, ja que el diari, com hem dit, també va ser clausurat per ordre del govern espanyol. La revista, fundada per Amadeu Hurtado el 1929 —copropietari de *La Publicitat*—, i que va ser un dels millors productes de la cultura de la modernitat catalanista de l'època, tenia tot un programa d'activitats culturals i artístiques pels seus lectors: concursos, publicacions, sessions de cinema o de teatre. Engrescats amb l'èxit de les convocatòries i l'assistència d'un públic regular a les seves sessions, la revista va assumir, a partir del setembre de 1934, la producció de la seva pròpia obra teatral, *Perquè demà surti el sol*, una «comèdia filosòfica» d'Àngel Ferran, redactor de *La Publicitat*, amb música escènica de Baltasar Samper (Corbera, 2018), que havia quedat tercera en la convocatòria del premi «Ignasi Iglesias» de 1932. El trasbals dels Fets d'Octubre va aturar-ho tot, i passats uns mesos, finalment l'estrena es va poder fixar pel dia 14 de maig de 1935 al Teatre Poliorama (Singla, 2006)⁶⁴¹.

A principis d'abril, a la mateixa revista, Otto Mayer anunciava que Samper estava a punt d'acabar «la música per a una sarsuela sobre un text molt espiritual d'Àngel Ferran», sense desvetlar-ne,

⁶³⁹ Consell de la Cultura. Documentació diversa. ANC, fons Generalitat de Catalunya (Segona República), sig. ANC1-1-T-8124.

⁶⁴⁰ Correspondència entre Miquel Ferrà i Fèlix Escalas (1936). ANC, fons Generalitat de Catalunya (Segona República), sig. ANC1-1-T-17716.

⁶⁴¹ A part d'aquesta i de l'opereta de joventut *La corte de los milagros*, Baltasar Samper no va escriure cap altra composició escènica. No obstant això, Miquel Forteza, poeta mallorquí i llibretista de l'òpera *Nuredduna*, explicava en una entrevista al diari *Baleares* que Samper va estar a punt de fer-ne la música, però «dificultades posteriores hicieron que pudiera llegar a sus manos este libreto». Passada la guerra —sens dubte, una d'aquestes dificultats—, va ser finalment Antoni Massana qui se'n va encarregar de la part musical. L'òpera es va estrenar el 1947 en versió concert a Palma i el 1949 a escena. Cf. Payeras i Franch, T. (4 desembre 1966). Don Miguel Forteza Piña. *Baleares. Diario de la mañana*, p. 11.

però, el títol⁶⁴². El 9 de maig, en el darrer article abans de la funció, *Mirador* publicava el repartiment de l'obra, amb els actors de la secció de teatre de l'Ateneu Polytechnicum, l'escenografia a càrrec de Francesc Fontanals, i les «il·lustracions musicals segons direcció de Baltasar Samper»⁶⁴³. Al final, d'aquella producció només se'n va arribar a fer una única funció; la crítica va ser irregular (Singla, 2006; Corbera, 2018), sense cap esment a la part musical, que per altra banda, no es va conservar i de la qual no en sabem res més.

A Mallorca

Des de l'estrena de la *Suite Mallorca* el 1931 a Palma, Baltasar Samper havia arribat a la categoria de «músic representant de Mallorca» que anys abans només Antoni Noguera havia pogut mínimament i molt breument a assolir, i en tot cas, amb molta menys projecció en vida que la que tenia el compositor mallorquí.



Imatge 70. Inauguració del Festival Chopin, 16 de maig de 1931, a la Sala Born de Palma, amb Baltasar Samper, assegut, a la dreta de la imatge, devora el piano (*Barcelona Atracció*, 1931).

Samper participava de la vida musical mallorquina des de Barcelona: no actuava de dinamitzador local, ni tan sols de revulsiu; aquest paper el jugava Joan M. Thomàs, animador de tota quanta activitat musical moderna es feia a l'illa (Company, 1985). Però era admirat per l'èxit de les seves obres, per haver estat capaç d'escriure una fita de l'ideal estètic projectat de l'Escola Mallorquina com la *Suite Mallorca*, i pel prestigi assolit. Per això i per l'antiga amistat que els unia, Baltasar Samper, que no era especialment religiós, va musicar el 1933, per a veu i orgue, els goigs que Maria Antònia Salvà havia escrit per la canonització de la Beata mallorquina Catalina Thomàs el 1930 (Corbera, 2022b).

És lògic per tant que quan Joan M. Thomàs va fundar el Comitè Pro-Chopin el 1930, convidàs Samper a formar-ne part, al costat de figures tan rellevants com Turina, Casella, Falla, Landowska, Stravinsky, Ravel, Paderewsky, Cortot, Scott, Prunières, Casals, etc: la llista d'adhesions que Thomàs va aconseguir reunir pel Comitè era realment admirable. Però mentre que la majoria d'aquestes eren merament formals o simbòliques, Samper hi va tenir un paper més actiu, i en l'acte

⁶⁴² Mayer-Serra, O. (4 abril 1935). Baltasar Samper, il·lustrador de films. *Mirador*, 320, 8.

⁶⁴³ Dimarts que ve, al Poliorama (9 maig 1935). *Mirador*, 325, 5.

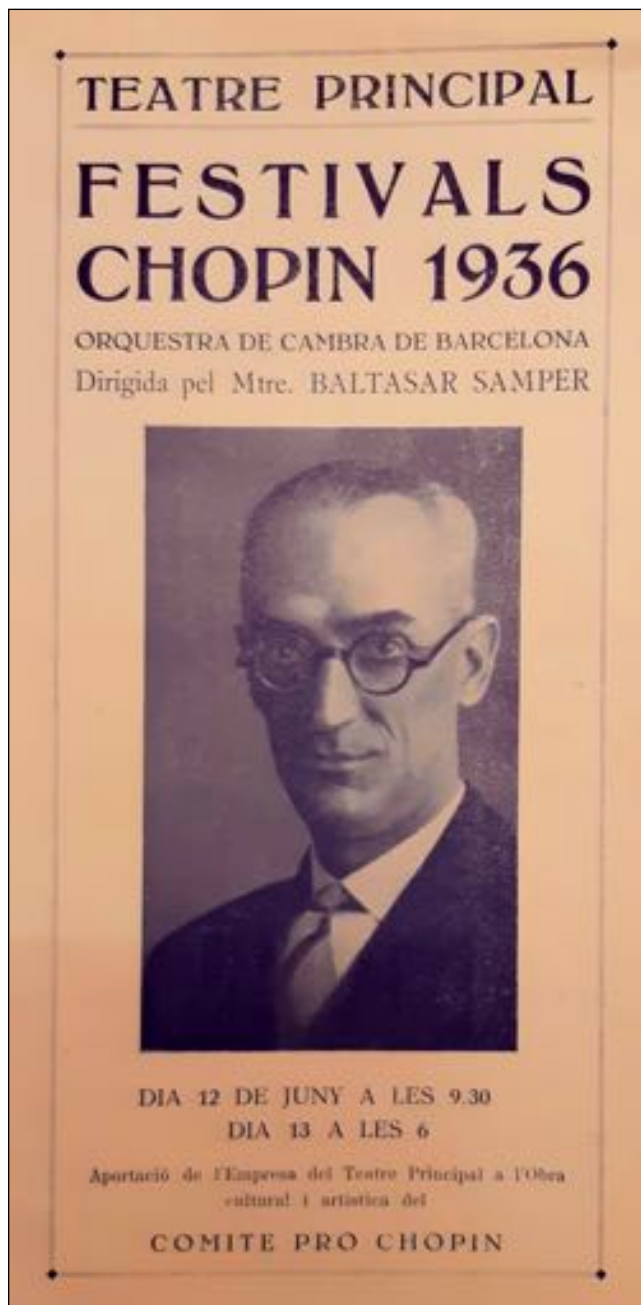
inaugural del primer Festival, el dia 16 de maig de 1931, a la Sala Born, formava part de la taula presidencial al costat del batle accidental de Palma, Josep Tomàs i Renteria, i el Governador Civil, Antoni Pous, entre d'altres⁶⁴⁴.

La música de Baltasar Samper sonava plenament aquells anys per Mallorca i en dues ocasions consecutives (1931 i 1932), havia dirigit i interpretat personalment la *Suite* als festivals Chopin; per aquest èxit, la Diputació Provincial va aprovar l'abril de 1932 una subvenció de 300 pessetes «para sufragar los gastos de la edición de su celebrada **Suite** a gran orquesta» i la impressió dels discs⁶⁴⁵.

Thomàs encara va ser capaç d'organitzar uns altres esdeveniments d'exaltació cultural i regionalista: els Festivals de Música Mallorquina, celebrats el 1933 i el 1934 al Palau de l'Almudaina de Palma, on Samper va ser, com era lògic, un dels músics destacats del programa, interpretat sempre per la Capella Clàssica (Company, 1985).

El 1936 Samper tornaria a actuar als Festivals Chopin amb l'Orquestra de Cambra de Barcelona, els dies 12 i 13 de juny, al Teatre Principal de Palma, presentat aquest cop com l'estrella principal de l'esdeveniment: el reclam era ell. El músic seria fins i tot rebut a l'ajuntament el dia abans pel batle de la ciutat i líder d'Esquerra Republicana Balear, Emili Darder, —per altra banda un vell conegut seu (Massot, 1997)—, juntament amb Thomàs, Mas Porcel i els membres de l'OCB⁶⁴⁶. Els concerts varen ser un èxit, i el paper del seu director mallorquí, alabadíssim:

Muchas orquestas han desfilado por nuestras salas de concierto pero ninguna ha dejado el sabor tan grato como ésta, ya que no se puede exigir mayor perfección en cuanto a la dirección mecánica, y en lo tocante a la parte técnica de interpretación, han constituido estos dos conciertos dos verdaderos cuadros de musicalidad de cada uno de sus componentes que por sí solos son consumados artistas, y sin embargo en el conjunto de la Orquesta dejan de un lado su personalidad para convertirse en miembros de este organismo bajo la batuta de Baltasar Samper, que se multiplica como si tocara todos los instrumentos y les imprimiera la misma intensidad sonora de ritmo y fraseo



Imatge 71. Programa del Festival Chopin. Partituroteca, fons JMT, Arxivador 23.

⁶⁴⁴ Barceló. P. (juliol 1931). Festivals Chopin en Mallorca. *Barcelona Atracció*, 241, 195–199.

⁶⁴⁵ Acord de la Diputació Provincial (26 abril 1932). ASIM, exp. X-942/18.

⁶⁴⁶ El maestro Samper, en la alcaldía. (14 juny 1936). *La Almudaina*, p. 4.

[...].

Y como punto final cabe la felicitación a la Empresa del teatro Principal que nos ha dado a conocer esta magnífica "Orquesta de Cambra" de Barcelona de la qual puede estar orgullosa Mallorca por ser el director un mallorquín que tantísimo trabaja en pro del arte y cultura mallorquina⁶⁴⁷.

Samper se n'aniria de Mallorca el mateix vespre del segon concert, i ja no tornaria mai més. Emili Darder seria detingut pels militars revoltats dia 20 de juliol de 1936, i greument malalt, fou afusellat al cementeri de Palma el 24 de febrer de 1937. Incapaç de sostenir-se dret, el mataren assegut damunt una pedra.

9. 3. 2. Ràdio Associació de Catalunya

El 20 de març de 1930 començà a emetre a Barcelona Ràdio Associació de Catalunya, al dial de l'EAJ-15. La RAC era fruit de l'escisió dins l'estructura fundacional de Ràdio Barcelona, en marxa des de 1924, però que havia passat a mans de l'empresa espanyola Unión Radio el 1926, com a part del procés de concentració i control de la comunicació radiofònica de la Dictadura de Primo de Rivera. Davant la pèrdua de control de l'emissora, alguns dels fundadors de Ràdio Barcelona impulsaren aquesta nova estació. Amb l'arribada de la República i del govern de la Generalitat, la RAC va experimentar un creixement important: de fet, una de les poques decisions de Francesc Macià com a president de l'efímera República Catalana proclamada el 14 d'abril de 1931 va ser concedir llibertat total a la cadena, que fins aleshores només tenia permís per 3 hores d'emissió (Tavera, 2020).

La República és una època de gran dinamisme comunicatiu, que sumat a les millores tecnològiques, permeten unes programacions radiofòniques de gran qualitat. La RAC, dins aquest panorama, s'alinearà amb el règim republicà i amb el govern de la Generalitat restaurada, i farà bandera de la seva catalanitat i de la seva filiació al catalanisme polític d'esquerres d'una manera oberta i desacomplexada: nogensmenys, la revista quinzenal de l'emissora es titularà *Catalunya Ràdio: portaveu dels ràdio-oients de les terres catalanes*, amb l'horitzó d'arribar a tots els Països Catalans. És en aquest context d'expansió que la RAC decideix contractar Baltasar Samper com a director artístic i de l'orquestra de la ràdio, el 1933⁶⁴⁸, en substitució del pianista Eugeni Badia⁶⁴⁹.

Samper, doncs, es va posar al capdavant de l'orquestra i de tota la programació musical: concerts de jazz, recitals de cançons o música de cambra, sardanes, audicions simfòniques amb l'Orquestra de la RAC dirigida per ell, i fins i tot conferències radiades de tipus cultural com la que va sol·licitar al seu amic Ferran Soldevila per la diada de l'11 de setembre sobre el significat històric de la jornada⁶⁵⁰. Va ser aquesta feina dirigint la programació musical i l'orquestra de la RAC la primera experiència regular com a director —també com a gestor— de Baltasar Samper, que fins aleshores només havia actuat de director convidat amb l'Orquestra Pau Casals, la de la Ràdio Barcelona i les orquestres Simfònica i Filharmònica de Madrid, quasi sempre per dirigir la *Suite Mallorca*.

⁶⁴⁷ P. (14 juny 1936). Festivales Chopin. Segundo concierto de la "Orquesta de Cambra de Barcelona". *La Almudaina*, p. 3.

⁶⁴⁸ Vegeu p. 65.

⁶⁴⁹ Artistes amics que triomfen (14 gener 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 37, 7.

⁶⁵⁰ Samper, B. (s/d). [Carta a Ferran Soldevila]. ANC, fons Ferran Soldevila, sig. ANC1-411-T-787.

Amb Samper, l'Orquestra de la RAC va passar de fragments de sarsuela, pasdobles o d'operetes populars⁶⁵¹ a interpretar també obres i autors de més envergadura dins el repertori clàssic i contemporani: Mendelssohn, Bach, Telemann, Mozart, Beethoven, Dvorak, Grieg, Granados, Kresler o Jarnefelt, entre d'altres. També es preocupà del repertori de composicions modernes de músics catalans; tal com havia deixat escrit a *La Publicitat*, trobava necessari donar protagonisme a la música del país⁶⁵². En general, l'Orquestra va guanyar prestigi i qualitat:

La part artística de les nostres emissions s'ha mantingut dins uns termes de gran dignitat durant tot l'any, havent millorat sensiblement, en l'aspecte de música selecta i de conjunt més voluminós i de major categoria d'ençà que va encarregar-se de la direcció d'aquest departament el mestre Baltasar Samper. El concert dedicat tots els dilluns, d'11 a 12 de la nit, als catalans absents de la pàtria, ha adquirit ja una categoria d'institució, essent aquesta emissió esperada amb impaciència pels nostres germans d'enllà dels mars [...] ⁶⁵³.

Era en aquesta «Hora setmanal dedicada als catalans absents de la pàtria» quan l'Orquestra de la RAC solia presentar el seu programa més lluït, amb obres i solistes de renom, i on Samper programava obres d'autors catalans com Joaquim Serra, Francesc Pujol, Ricard Lamote de Grignon, Eduard Toldrà, etc —també seves. Les audicions es radiaven per tot el món, amb gran èxit:

A continuació del parlament del Conseller de Cultura, la gran Orquestra Simfònica de Ràdio Associació de Catalunya, va interpretar, tal com s'havia anunciat, obres catalanes escollides, dels compositors, Joaquim Salvat, Joaquim Serra i Baltasar Samper. Foren dirigides per llurs autors. Hi col·laborà, també, la prestigiosa pianista Enriqueta Garreta. Ens consta que aquesta sessió de música simfònica catalana causà arreu del món una impressió excel·lent, per l'alta qualitat de les obres i llurs acuradíssima execució⁶⁵⁴.

A més d'Enriqueta Garreta, amb l'Orquestra i sota la direcció de Samper hi actuaren la pianista Dolors Porta i el violinista Eduard Bocquet. Potser, però, el músic de més fama internacional que va passar pels estudis de la Ràdio Associació de Catalunya va ser el pianista nord-americà George Copeland.

Copeland i la música catalana

George Copeland (1882–1971) va ser un intèrpret de gran renom als Estats Units a principis del s. XX, conegut principalment per les seves interpretacions de la música de Claude Debussy i dels impressionistes francesos, així com dels compositors espanyols de l'època com Falla, Albéniz i Granados, que va donar a conèixer entre el públic nord-americà.

A partir de la dècada de 1920 començà a passar temporades a Mallorca, que en aquells anys començava a atreure els primers —cultes i rics— turistes internacionals, i finalment s'instal·là a una casa al districte palmès de Gènova. Aquest barri era una zona residencial i de cases d'estiueig enfilades a una muntanya en vistes a la mar, que atreia famílies benestants mallorquines i

⁶⁵¹ Per exemple, el repertori de l'Orquestra de la RAC previst pel 24 de juliol de 1932: *Marxa xinesa* de [Paul] Lincke; *Madrilene* de [Manuel] Infante; *En un cortijo* de B. Planas; *Intermedi* de Yoshimoto [pseudònim del compositor alemany Karl Zimmer]; *Flup!* (selecció) de [Josef] Szulc; *L'hora fatal* (obertura) de [Ciro] Urbini; *La Viejecita* (selecció) de [Manuel Fernández] Caballero; *Full d'àlbum* de [Richard] Wagner i *Suite* de Yoshimoto. Cf. Els programes de Ràdio-Associació (23 juliol 1932). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 12, 11.

⁶⁵² Vegeu p. 181–183.

⁶⁵³ Memòria dels principals treballs realitzats per la Junta Directiva des del 1r de gener de 1933 al 31 de desembre de 1933 (24 febrer 1934). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 95, 22.

⁶⁵⁴ L'hora setmanal dedicada als catalans absents de la pàtria (23 setembre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 73, 6.

estrangeres; alguns dels seus veïnats il·lustres foren el poeta Joan Alcover, el músic Josep Balaguer, la família Sureda-Sackett, el matrimoni del pintor Archie Gittes i la compositora Cicely Foster, el milionari i artista grec Joan de Saridakis, l'exballarina dels Ballets Russos Natacha Rambova o els escriptors Albert Vigoleis Thelen i George Bernanos. Un dels més famosos hostes de Gènova va ser, entre 1933 i 1934, Manuel de Falla, convidat per Joan M. Thomàs a passar un temps a Mallorca (Corbera, 2021c).

A l'illa, Copeland es relacionava amb la colònia estrangera —especialment amb Cicely Foster i Archie Gittes— però també estava en contacte amb Falla i amb Thomàs i el seu entorn il·lustrat, i va mostrar per això interès per la música feta a Mallorca i a Catalunya: el 1931, doncs, va actuar al Carnegie Hall de Nova York amb un programa d'obres de Gustavo Pittaluga, Tomàs Buixó, Jaume Pahissa i Baltasar Samper⁶⁵⁵. L'any següent va fer-ho al Teatre Principal de Palma, als Festivals Chopin, amb l'Orquestra Simfònica de Madrid interpretant *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla⁶⁵⁶.

La relació entre Samper i Copeland degué néixer precisament a Mallorca, en aquests entorns distesos de trobades i tertúlies a la casa de Gènova que propiciava Joan M. Thomàs. La coneixença va causar una molt bona impressió al músic mallorquí:

No cal que us digui l'alegria que m'han portat les noves que em donau. Amb En Copeland, en efecte, fèrem bona amistat. És molt intel·ligent —i no ho dic, és clar, perquè alabi la meua música—. Si el veieu, recordeu-li que espero uns retrats que fèrem al pati de casa seva. Vaig sentir-lo una estona al piano i vaig quedar verament encisat. Un "Concerto" per a piano i orquestra que tinc començat i que vull acabar aviat, si no tenc entrebancs massa greus, penso dedicar-l'hi⁶⁵⁷.

George Copeland, certament, devia tenir en molt bona consideració la música de Baltasar Samper. En una petita conversa publicada al *The New York Times* el 25 de desembre de 1932, anunciava l'estrena per la següent temporada de tres concerts per a piano dedicats a ell, un de Milhaud, de un Falla i el que Samper li havia promès, del qual la notícia donava prou informació:

Two Spanish composers, Falla and Baltasar Samper, are working on piano concertos written especially for Mr. Copeland. [...] Darius Milhaud in Paris is producing another for him. All three works are



Imatge 72. Copeland al portal de la seva casa de Gènova (s/d). Arxiu familiar de Patricia Veiret

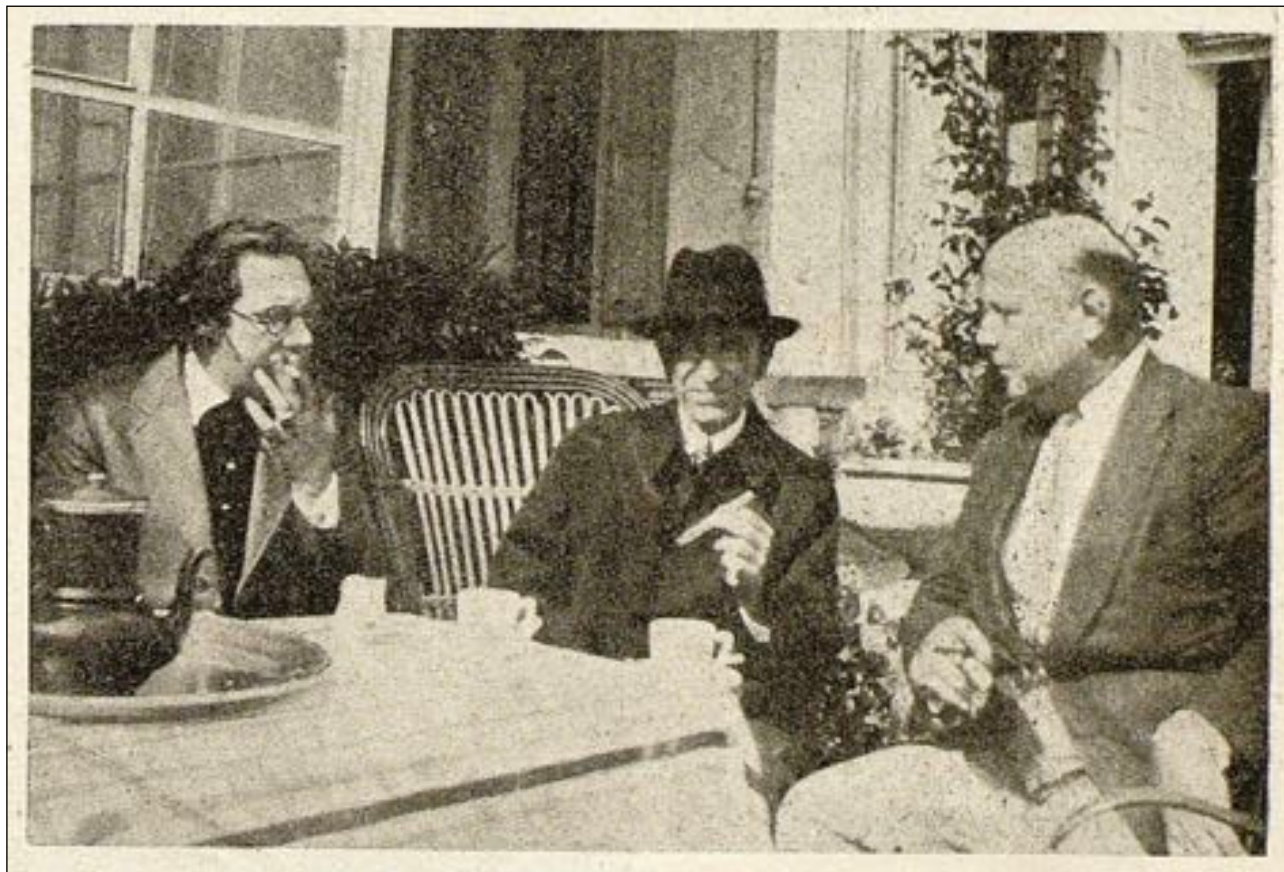
⁶⁵⁵ George Copeland Plays Novelties (16 desembre 1931). *The New York Times*, p. 30.

⁶⁵⁶ Mas Porcel, J. (juliol–novembre 1932). Festivals Chopin 1932. *Philharmonia*, II, 10, 151–164.

⁶⁵⁷ Samper, B. (2 juny 1932). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, Arxivador 4.

promised for next season, and Mr. Copeland expects to perform at least two of them in Spain next Spring and in New York the following Winter. [...]

Baltasar Samper, the composer of Mr. Copeland's third concerto, to be given its performance at the second Chopin Festival in Palma di Mallorca next Spring, is a Catalan. [...] Samper treats this racy, powerful folk material with great sumptuousness. The concerto builds to high climaxes of color "which make one think of fiestas crowds of brilliant figures, jeweled madonnas and effulgent banner", according to Mr. Copeland. "Yet the music is never lush or merely rethorical". A native Mallorcan instrument, the ximbomba, Arabic origin, is used in the score [...]⁶⁵⁸.



Imatge 73. Fotografia apareguda a *Catalunya Ràdio* (28 octubre 1933), amb Manuel de Falla enmig d'Andrés Segovia (esquerra) i George Copeland (dreta), molt probablement feta a Mallorca.

Pel que podem sobreentendre del *The New York Times*, Samper devia haver escrit alguns esbossos de l'obra que Copeland ja havia vist; Carreras (1935), precisament, en parla. Tanmateix, ni l'any següent a Mallorca ni a les audicions de la RAC, el pianista nord-americà va tocar cap concert del compositor mallorquí. No en tornam a tenir cap altra referència fins el 1941, quan ja exiliat a Tolosa de Llenguadoc, Samper li feia saber a Pau Casals que «ara treballo en un concert per piano i orquestra»⁶⁵⁹. No sabem, però, si el de Tolosa era un projecte diferent, tal com se'n podria desprendre en aquesta altra carta a Josep Valls, des de Mèxic, en la que el músic explica que no havia quedat del tot content del resultat final del seu treball:

Us diré alguna cosa del CONCERTO per a piano. Jo mateix em pregunto perquè he escrit una obra tan inco[h]erent, i no sé respondre. Possiblement influí en això el fet d'haver-la composada a França durant un temps que el meu equilibri nerviós deixava molt a desitjar. [...] (El pitjor de tot [referint-se

⁶⁵⁸ New Spanish Tendencies in Music. (25 desembre 1932). *The New York Times*, p. X9.

⁶⁵⁹ Samper, B. (11 abril 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

al primer moviment] és que encara m'agrada [...]). Ja veieu, doncs, que el qualificatiu d'inco[h]erent escau molt bé a aquest CONCERTO, que probablement és una obra esguerrada⁶⁶⁰.

Tornant a Copeland, de l'amistat entre ell i Samper en degué sortir la possibilitat d'actuar a la RAC, en tres sessions, amb l'orquestra i al piano sol. Els recitals varen ser el 22 i el 31 d'octubre, i el 5 de novembre de 1933, i *Catalunya Ràdio* ho anunciava com la primera actuació del pianista «a les terres d'Ibèria»⁶⁶¹, afirmació només estrictament certa si just es té en compte la Península i no s'hi inclou Mallorca, on havia actuat l'any anterior.



Imatge 74. Baltasar Samper amb George Copeland i l'orquestra de la Ràdio Associació de Catalunya als estudis de l'emissora (1933). ANC, fons Brangulí, sig. ANC1-42-N-22993.

En el primer d'aquests concerts, el pianista i l'orquestra varen tocar el *Concert en Si bemoll* de Mozart, el *Concert en La menor* de Schumann, i Copeland sol, un repertori d'obres de Corelli, Scarlatti, Debussy i Turina⁶⁶². Va ser tot un esdeveniment per a l'estació:

Són nombrosíssimes les felicitacions que Ràdio Associació de Catalunya ha rebut per l'encert que ha tingut de donar a conèixer aquest gran pianista a la nostra terra; la qual cosa, vol dir que el concert de presentació, que tingué lloc el passat diumenge, dia 22 d'octubre, en el qual executà diverses obres per a piano i orquestra, dirigida aquesta pel mestre Baltasar Samper, ha assolit un èxit esclatant.

⁶⁶⁰ Samper, B. (12 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251

⁶⁶¹ Activitats de la Ràdio Associació (21 octubre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 77, 13.

⁶⁶² Programació de Ràdio Associació. Del 22 al 28 d'octubre. (21 octubre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 77, 25.

No cal dir com serà, doncs, aprofitada pels nostres intel·ligents aquesta darrera avinentesa d'escoltar George Copeland, tot agraint-li la gentilesa que ha tingut en dedicar els seus dos únics recitals a la Península, als radioients de la nostra emissora⁶⁶³.

El segon va ser un recital només de piano, amb un programa d'obres de Bach, Gluck, Debussy, Turina, Granados, Frederic Longàs, i una peça anònima del s. XVI, *Jesus Christus, Filius Dei*⁶⁶⁴. Finalment, el darrer concert va tornar a ser amb l'orquestra de la RAC: *Obertura-Suite en Sol major* de Telemann, *Concerto grosso en Re menor* de Haendel, i les *Danses* per a piano i orquestra de Debussy. A part, Copeland, i com a despedida, va preparar un programa en solitari dedicat íntegrament a autors catalans: *Dansa catalana n. 1* de Tomàs Buxó, *Escenes catalanes* de Jaume Pahissa, *Tossa, la vila vella* d'Enric Morera, *Cançó i dansa núm. 4* i *Charmes núm. 3* de Frederic Mompou, i *Ritual de pagesia* de Baltasar Samper⁶⁶⁵.

Aquests concerts de George Copeland degueren ser l'esdeveniment més important de Baltasar Samper a la direcció artística de Ràdio Associació, càrrec en el qual es va mantenir fins el març de 1934, ja que el músic Joan Salvat, en una ressenya publicada aquell mes a *Catalunya Ràdio*, encara comentava el bon nivell de l'orquestra, «dirigida tan intel·ligentment pel mestre Baltasar Samper»⁶⁶⁶. Però sense més explicacions ni anuncis, en el darrer número del mateix mes de la revista de la ràdio, Salvat explicava que l'orquestra l'havia dirigida Joaquim Serra⁶⁶⁷, que fins aleshores era l'ajudant de Samper⁶⁶⁸, que des d'aquell moment passà a ocupar el càrrec de director artístic⁶⁶⁹ —i ho va ser fins el 1939. No sabem la raó d'aquest canvi ni perquè no es va anunciar el nou responsable, com sí que s'havia fet amb Samper al seu moment. Joan Gols, col·laborador de la revista i amic del mallorquí, no devia estar del tot content amb el relleu, i en una crònica del mes d'abril, el recordava encara com «l'il·lustre compositor que tan belles mostres del seu talent donà als radioients durant el seu comès»⁶⁷⁰.

És possible que Samper donàs per acabat el seu cicle a la RAC; també pot ser, però, que fossin motius personals i una salut sempre feble els que no li permetessin seguir. En unes cartes d'uns mesos després a Francesc Pujol des d'Alpens, poble del Lluçanès on estiujava, el músic explicava que començava a recuperar-se d'una crisi d'estòmac⁶⁷¹ provocada per una llaga que tenia des de feia temps (Massot, 2000a) que l'havia obligat a fer un «sacrifici»:

⁶⁶³ Activitats de la Ràdio Associació. George Copeland a la nostra emissora. (28 octubre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 78, 17.

⁶⁶⁴ Programació de Ràdio Associació. Del 29 d'octubre al 4 de novembre. (28 octubre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 78, 28.

⁶⁶⁵ Programació de Ràdio Associació. (4 novembre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 79, 26.

⁶⁶⁶ Salvat, J. (17 març 1934). Comentaris a l'actuació musical de "Ràdio-Associació de Catalunya". *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 98, 5.

⁶⁶⁷ Salvat, J. (31 març 1934). Comentaris a l'actuació musical de "Ràdio-Associació de Catalunya". *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 100, 5.

⁶⁶⁸ Montort, J. (gener 1963). Mestre Joaquim Serra i Coromines. *Orfeo Català. Portantveu dels catalans de Mèxic*, 10, 16–18.

⁶⁶⁹ Les grans actuacions artístiques de Ràdio Associació de Catalunya (9 juny 1934). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 110, 14.

⁶⁷⁰ Gols, J. (21 abril 1934). Música. *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 103, 14.

⁶⁷¹ Samper, B. (24 juliol 1934). [Carta a Francesc Pujol]. CEDOC, fons Francesc Pujol i Pons, top. BIB 2_3.2.04.

Em sembla que l'entrada en aquestes muntanyes em farà bé. He recobrat la gana des del primer dia i, menjant molt, he paït sempre bé sense prendre tantes dosis de medicament. Penso que és bon senyal i estic molt content. Almenys que el sacrifici sigui aprofitat⁶⁷².

No obstant tot això, Baltasar Samper volia treballar a la ràdio; al cap i a la fi, era un sou fix i segur com a músic, quelcom que fins al moment no tenia, i per tant seguia depenent massa justament del treball de Correus. Ho va intentar amb Ràdio Barcelona, que tenia una orquestra que ja havia dirigit en ocasió del seu homenatge el 1933, i amb la que havia estrenat les *Danses mallorquines*. Per això, va cercar el suport de Francesc Martorell, membre de la ponència de Belles Arts de la Comissió de Cultura de la Generalitat (March, 2014), que depenia del conseller Ventura Gassol, i delegat-president de la Subponència de Música de la qual Samper en formava part. Les seves intencions, però, varen xocar amb els interessos partidistes d'Esquerra Republicana:

Estimat amic: Fa pocs dies vaig tenir una confirmació evident que En Gassol no estava disposat a fer a Ràdio Barcelona la recomanació a favor meu que li havia demanat i de la qual us vaig parlar. El motiu d'aquesta resistència avui també l'he vist confirmat; hi ha uns cartells al carrer que anuncien la presentació de l'**Orquestra de Ràdio Barcelona** dirigida pel mestre Josep Fontbernat. Ja veieu com tot succeeix tal com jo us vaig insinuar. Aquestes coses, francament, descoratgen molt⁶⁷³.

Josep Fontbernat (1896–1977) era, en efecte, un home de partit. En aquells moments era diputat d'ERC, i des dels inicis de la Dictadura, un estret col·laborador de Francesc Macià i de Gassol que havia participat activament en el complot de Prats de Molló el 1926. Era també, però, un músic amb una bona trajectòria, deixeble d'Enric Morera i Joaquim Zamacoís, i quan el 1918 s'exilià per no haver de fer el servei militar, a França, va anar a estudiar amb Déodat de Severac a Ceret. Primer a Perpinyà i després a Tolosa de Llenguadoc, la seva activitat política durant la dècada de 1920 estigué sempre relacionada amb la música, dirigint corals i aplecs catalanistes i occitanistes, i cada vegada més vinculada a Estat Català, el partit de Macià. El 1930 pogué tornar a Barcelona i el 1931 participà a la fundació d'Esquerra Republicana de Catalunya, sense deixar de banda, però, la seva dedicació musical (Esculies, 2017).

Samper era un músic molt més valorat que Josep Fontbernat entre els cercles més entesos, però militava a Acció Catalana, partit que rivalitzava amb ERC en el camp del catalanisme republicà, fet que no dubtam que va influir en la decisió de Gassol. Això va indignar Higiní Anglès, que estava al corrent de la situació, i que ho va comentar amb Robert Gerhard:

He parlat amb En Martorell del cas de la Ràdio; està molt amoïnada. El Samper el va anar a trobar per demanar-li si podria buscar-li quelcom. Te només els Correus, i amb tanta família i malalts no pot viure.

Sembla que en Samper va anar a trobar En Gassol pel cas de la Ràdio; aquest li va insinuar que el fet que En Fontbernat sigui allí era imposició del partit —què podem fer en un país que les coses d'alta cultura van així⁶⁷⁴?

L'any següent, després dels Fets d'Octubre, la cosa havia canviat, i ara era Samper qui havia rebut una oferta també de Ràdio Barcelona:

Allò de la Ràdio va madurant, i darrerament em digué el director que el mes d'octubre volia començar els concerts; no cal dir la feina quem donarà això [...]; però, després de pensar-m'hi molt, arribo a la

⁶⁷² Samper, B. (1 agost 1934). [Carta a Francesc Pujol]. CEDOC, fons Francesc Pujol i Pons, top. BIB 2_3.2.04.

⁶⁷³ Samper, B. (20 juliol 1934). [Carta a Francesc Martorell]. IEC, fons Francesc Martorell, sig. AMARTORELL 07226.

⁶⁷⁴ Anglès, H. (7 setembre 1934). [Carta a Robert Gerhard]. IEV, fons Robert Gerhard, sig. 12_02_006

conclusió que tanmateix si no la faig jo, no la farà un altre [...]. M'explicaré: en Cordobés⁶⁷⁵ no crec que tingui un gran interès a fer concerts d'orquestra, sinó que el seu desig és que jo faci alguna cosa a R. B. [...].

El meu propòsit és formar un conjunt d'uns 40 músics i no sortir gaire, de moment, del repertori clàssic [...]⁶⁷⁶.

I tanmateix, una vegada més, aquests plans tampoc es varen arribar a concretar. Baltasar Samper no va dirigir l'orquestra de Ràdio Barcelona, i el seu lloc el va ocupar el compositor Sebastià Rafart a principis de desembre de 1935⁶⁷⁷. Tot i aquests contratemps, pocs mesos després el mallorquí es faria càrrec de l'Orquestra de Cambra de Barcelona, responsabilitat que ja no deixaria fins al final de la guerra civil: a l'inici de l'any 1936 semblava que arribava, finalment, el millor moment professional de Baltasar Samper.

9. 3. 3. La SIMC, el Congrés de Musicologia i les seccions catalanes

La celebració conjunta del XIV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània (SIMC) i del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia (SIM), entre els dies 18 i 26 d'abril de 1936 a Barcelona, va ser el colofó —i malauradament també l'epitafi— de la brillantor i el dinamisme de la cultura musical catalana durant la República.

Era la segona vegada que coincidien els dos esdeveniments —la primera havia estat el 1931 (Calmell, 2015). L'èxit de les trobades es degué en part a la implicació completa de la Generalitat, que hi va veure una bona oportunitat propagandística, fet que va provocar un petit conflicte polític amb les autoritats espanyoles (Calmell, 2015):

En tercer lugar, fue crucial el apoyo incondicional tanto de amplios sectores e instituciones musicales y culturales catalanas como del Gobierno autonómico y el de la Corporación municipal barcelonesa que precisamente vieron en la promoción de estos dos eventos una oportunidad para convertir la ciudad Condal en centro de atención cultural internacional [...].

Evidentemente, en la solicitud de subvención a la Generalitat —que poco después había de hacerse igualmente extensiva al Ayuntamiento de Barcelona— sólo se pedía un porcentaje más bien reducido del presupuesto general [...]. Del resto hasta cubrir las 250.000 pesetas presupuestadas en el proyecto, quedaba claro que debía hacerse cargo el Gobierno español, pero esta fue una presuposición errónea en lo concerniente al Congreso, ya que el Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes se negaría finalmente a sufragar la partida correspondiente a su organización y realización por no celebrarse aquél en Madrid. (p. 162–163)

El suport de les institucions del Principat va ser fonamental per dur les dues trobades a Barcelona. A més del protagonisme d'Higini Anglès i Robert Gerhard en l'èxit d'aquestes gestions (Sánchez, 2013; Calmell, 2015), no se sol mencionar el paper importantíssim de Joan Lamote de Grignon, president de la Secció de Catalunya de la SIMC, que a l'assemblea internacional de la SIMC a Amsterdam el 1933 va ser qui va convèncer el seu president Edward Dent perquè la candidatura de Barcelona fos la seleccionada per la trobada de 1936⁶⁷⁸. Si Anglès va treballar com a adscrit a la

⁶⁷⁵ Joaquín Sánchez Cordobés, director de Ràdio Barcelona.

⁶⁷⁶ Samper, B. (3 agost 1935). [Carta a Francesc Pujol]. CEDOC, fons Francesc Pujol i Pons, top. BIB 2_3.2.04.

⁶⁷⁷ Una iniciativa de Ràdio Barcelona. (4 desembre 1935). *La Veu de Catalunya*, p. 5.

⁶⁷⁸ Lamote, J. (15 juny 1933). [Carta a Joan Llongueras]. CEDOC, fons de Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2.

Secció Espanyola de la SIM, Lamote i Gerhard actuaven directament des de la independència de la secció catalana de la SIMC.

Aquesta organització completament autònoma per part catalana desagradava als col·legues espanyols; fou el cas de Manuel de Falla i Adolfo Salazar. El crític d'*El Sol* es queixava, sense dissimular gaire el seu anticatalanisme, que els programes del Congrés de Musicologia només s'havien editat en català, «puesto que en ninguna parte lo veo escrito en castellano»:

En cambio, el programa general del Congreso de Musicología, que aparece enteramente redactado en catalán —salvo las notas explicativas, que lo están en catalán, castellano y francés—, lleva al frente un "Comité d'honor" con todas las autoridades oficiales catalanas y una fantástica "comissió organitzadora", en donde se mezclan pintorescamente todos los nombres de que ha podido hecharse mano. [...] El batiburrillo es gracioso, y no sabe ocultar el espíritu que lo anima [...] ⁶⁷⁹.

Falla, per la seva banda, es va disgustar severament quan va saber que la representació catalana a tots dos esdeveniments seria al marge de les seccions espanyoles de la SIM i la SIMC, amb interlocució directa amb les associacions internacionals, cosa que li va causar una «dolorosa decepció» (Fontelles, 2020, p. 337), i que considerava poc més que intolerable, tal com li ho va fer saber a Anglès (Calmell, 2015):

[...] hay cosas que me producen gran satisfacción pero otras me causan amargura: 1º a la denominación de "Sección catalana" que se da al Comité de Barcelona, y 2º, a la designación nacional de los compositores catalanes separándolos de los de España. (...) Soy el primero de hacerme cargo del noble y legítimo orgullo de ustedes por la organización —y realización de dichos actos, como también de sus deseos que así se manifieste, y pienso que ello puede perfectamente destacarse con la denominación de GRUPO, SECTOR u otra análoga que no rompa (como la de "Sección") la unidad de la Sección general de España. Y en cuanto a la segunda cuestión, igualmente delicada, creo sin duda que no han considerado ustedes exactamente la grave trascendencia que, por tratarse de un congreso INTERNACIONAL, tiene la separación de nacionalidad que figura en el programa del Festival entre catalanes y españoles no catalanes. Esto me parece tan claro que estoy seguro de que ustedes verán la imprescindible necesidad de añadir el nombre de España al de Cataluña. Así, por ejemplo: (España: Cataluña). (p. 168)

Aquesta discrepància, però, ja venia d'enrere, com a mínim de 10 anys abans. El 1926, un grup de músics promotors, format per Lluís Millet, Jaume Pahissa, Joan Lamote de Grignon, Frank Marshall i Joan Llongueras, convocaren a una reunió als «més prestigiosos elements musicals» barcelonins, el dia 6 de novembre al Conservatori del Liceu, per a constituir el «Comité de Barcelona» de la Societat Internacional de Música Contemporània, «tal i com s'ha constituït recentment a Madrid»⁶⁸⁰. Excepte Pahissa, la resta no eren, precisament, els compositors més avantguardistes de la música catalana, però en aquell moment els Gerhard, Mompou, Samper i companyia tot just començaven a ser mínimament coneguts, lluny encara del renom i del lideratge que exercien el director de l'Orfeó Català o el de la Banda Municipal de Barcelona. Llongueras, que feia de secretari, li va explicar així a Manuel de Falla com havia anat la trobada i quins acords s'havien pres:

Se convocó una reunión en el Conservatorio del Liceo de las más significadas personalidades musicales de Barcelona, Valencia y Baleares. Asistieron más de cincuenta personas y se recibieron varias adhesiones entre ellas las de Óscar Esplá i [sic.] Chávarri. Quedó nombrado el Comité para la Sección de Barcelona. Figuran en él los maestros: Antonio Nicolau, Pablo Casals, Francisco Pujol, J.

⁶⁷⁹ Salazar, A. (21 abril 1936). La XIV reunión de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Barcelona II. *El Sol*, p. 2. Citat per Contreras (2009).

⁶⁸⁰ Invitació a la reunió (novembre 1926). CEDOC, fons de Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2.

Lamote de Grignon, Jaime Pahissa, Frank Marshall y Juan Llongueras. La representación de Valencia, López Chávarri; de Baleares, Joan M. Thomàs, pbro. y como representantes residentes en el extranjero, Robert Gerhard, F. Mompou i [sic.] J. Gibert i Camins. [...] Acordamos enviar inmediatamente a Londres la cuota para este año y dejar para el próximo [...] el envío de obras. [...]

Estudiado detenidamente [...] el asunto de nuestro ingreso en la S.I. de M.C. y para el mayor éxito cordial de las secciones en Madrid y Barcelona, somos de la opinión que no pueden estas constituir una sola sección con dos ramas, sino dos verdaderas secciones españolas identificadas y puestas de acuerdo pero actuando cada una, por años alternos tal y como U. muy acertadamente había ya indicado⁶⁸¹.

La Secció Espanyola de la SIMC va quedar constituïda, per tant, amb dos comitès, el de Madrid i el de Barcelona —que agrupava però tots els compositors catalans, valencians i balears— que s'havien d'alternar en la representació d'Espanya als encontres de la Societat. I poc temps després, el 1928, aquest comitè barceloní es canviaria el nom pel d'Associació de Música Contemporània (Aviñoa, 1999), amb la participació i l'adhesió de bona part dels músics més destacats de Barcelona: Amadeu Vives, Manuel Blancafort, Blanca Selva, Pilar Rufí, Josep Barberà, Francesc Pujol, Miquel Llobet, etc.; també la de Baltasar Samper⁶⁸². El protagonisme, però, tant de Samper com dels seus companys futurs del CIC a l'Associació era més aviat testimonial, el pes de la qual quedava en mans de Joan Lamote de Grignon, Vives, Llongueras, Marshall, Marès i Pahissa.

No consta que Falla objectàs, d'entrada, aquesta fórmula de cogovernança entre Madrid i Barcelona; sí que ho va fer, no obstant això, Adolfo Salazar —no sabem si per iniciativa pròpia o en nom del comitè madrileny—, que al congrés internacional de 1930 va plantejar una qüestió sobre la doble representació espanyola, que va quedar confirmada, malgrat tot, tal com passava amb la secció txecoslovaca⁶⁸³. En tot cas, tot plegat mostra les tensions nacionalistes arreu d'Europa en el període d'entreguerres que es vivien també a l'interior de la Societat Internacional de Música Contemporània.

Com tantes altres coses, l'embranchida catalanista a partir del 14 d'abril de 1931 va trastocar el fràgil equilibri dins la SIMC espanyola que s'havia mantengut fins aleshores, i una nova generació de compositors va assumir el lideratge institucional la música catalana contemporània, entre els quals hi havia, de manera molt present, Baltasar Samper. Així doncs, l'octubre d'aquell primer any de la República membres del comitè barceloní de la SIMC constituïren una Associació de Compositors Catalans —que també incloïa els valencians i els balears—, amb la intenció de dotar-se d'una estructura pròpia i del tot desvinculada de l'espanyola, i amb la voluntat d'esdevenir una secció de la SIMC⁶⁸⁴. Aquest fet ja va començar a inquietar Manuel de Falla:

Veo con pena por su carta que sigue el comité de Madrid sin redactar su Reglamento; pero esta indudable falta de los de Madrid no creo que lleve aparejada la solución radical de que usted me habla⁶⁸⁵.

⁶⁸¹ Llongueras, J. (5 desembre 1926). [Carta a Manuel de Falla]. CEDOC, fons de Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2.

⁶⁸² Acta de la sessió (6 juny 1928). CEDOC, fons de Documents constitutius i reglament de la Societat de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.1.

⁶⁸³ Memòria del Novè Consell de Delegats de la SIMC (6 setembre 1930). CEDOC, fons de Documents constitutius i reglament de la Societat de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.1.

⁶⁸⁴ Estatuts de l'Associació de Compositors Catalans (Secció de la S.I. de M. C.) (octubre 1931). CEDOC, fons Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2.

⁶⁸⁵ de Falla, M. (10 novembre 1931). [Carta a Joan Lamote de Grignon]. CEDOC, fons Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2.

Però és possible que el reconeixement de l'Associació de Compositors per part de la matriu internacional no s'arribàs a concretar, així que a principis de 1932 l'Associació de Música Contemporània (el comitè de Barcelona de la SIMC) es va reunir i va acordar tornar a escriure a Falla per explicar-li la intenció de constituir-se definitivament com a comitè català «amb completa independència» respecte a Madrid. Eren presents en aquella reunió Joan i Ricard Lamote de Grignon, Pere Marès, Baltasar Samper, Joan Gibert i Camins, Agustí Grau i Joan Llongueras⁶⁸⁶; el CIC, doncs, ja liderava l'organització de la música catalana moderna.

Finalment, i després d'una sèrie de gestions amb la Generalitat perquè reconegués l'Associació de Música Contemporània com una institució musical oficial catalana⁶⁸⁷, es va enviar una notificació formal a Edward Dent, president de la SIMC, per comunicar-li la constitució de la Secció de Catalunya de l'entitat, «absolutament autonome et, pas conséquence, complètement indépendante de celle de Madrid»⁶⁸⁸; la junta estava composta per per Joan Lamote de Grignon (president), Robert Gerhard (vicepresident), Baltasar Samper, Joan Gibert, Frank Marshall, Ricard Lamote de Grignon, Joaquim [Agustí] Grau, Pere Marès (tots ells vocals) i Joan Llongueras (secretari).

Els drets de la nova secció s'havien d'aprovar al plenari de la SIMC, a Viena, dins el marc del Festival de 1932, on Gerhard —que hi havia estrenat, amb Conxita Badia, les *Sis cançons populars catalanes* per a soprano i orquestra— va defensar la proposta catalana d'una secció independent. Al final, es va arribar, una altra vegada, a la solució txecoslovaca: dues seccions diferents, la catalana i la de Madrid, però —i aquesta era la diferència respecte a la situació anterior— amb dos representants al plenari, un per a cada una, encara que només amb un sol vot⁶⁸⁹. Així doncs, va ser amb aquest nou estatus i reconeixement que, el 1936, la SIMC catalana va sol·licitar organitzar, de manera totalment autònoma, el Festival de Barcelona que, per altra banda, tant va molestar als homòlegs espanyols.

Tot i el protagonisme de Baltasar Samper en la gestió de la Secció de Catalunya de la SIMC i el seu bon nom com a compositor, el mallorquí no va arribar a participar a cap dels Festivals; va estar a punt, això sí, d'enviar una obra al d'Amsterdam de 1933 —el mateix on Gerhard i va estrenar dos fragments de *L'alta naixença del Rei En Jaume*—, però per alguna raó no la va poder acabar a temps:

Quant à la partition de notre collègue Baltasar Samper, celui-ci nous a informé qu'il avait été dans la impossibilité de nous la livrer en temps opportun, raison pour laquelle nous n'avons pas pu effectuer l'envoi⁶⁹⁰.

⁶⁸⁶ Associació Catalana de Música Contemporània [acta] (23 març 1932). CEDOC, fons de Documents constitutius i reglament de la Societat de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.1.

⁶⁸⁷ Petició de reconeixement de l'Associació de Música Contemporània a la Generalitat (30 març 1932). CEDOC, fons Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2. No ens consta que s'arribàs a concedir aquest reconeixement oficial per part de la Generalitat.

⁶⁸⁸ [Carta a Edward Dent] (8 juny 1932). CEDOC, fons Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2.

⁶⁸⁹ Gerhard, R. (4 juliol 1932). [Carta a Joan Llongueras]. CEDOC, fons Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2.

⁶⁹⁰ [Carta de la SIMC catalana a Guillaume Landré, secretari de l'organització del Festival de la SIMC d'Amsterdam, 1933]. (21 desembre 1932). CEDOC, fons Documentació de l'Associació de Música Contemporània, sig. 2.1_0901.2. És possible que es tractàs de *La balada de Luard, el mariner*, finalitzada el 1933, però estrenada molt més tard, el 1938.

En el de 1936 a Barcelona, potser més centrat en el Congrés de Musicologia —del qual formava part de la Comissió Organitzadora (Calmell, 2015)— i la ponència sobre els cants de treball de Mallorca que hi va llegir⁶⁹¹, tampoc s'hi va presentar. Tanmateix, pel dia de la clausura, el 26 d'abril, Samper va dedicar una pàgina i mitja de *La Publicitat* a la crònica sencera dels dos esdeveniments, il·lustrada amb fotografies de diferents compositors i actes de les trobades. Emmarcats dins un context fortament polititzat, el Congrés i el Festival havien estat un èxit artístic, però també organitzatiu i propagandístic del catalanisme republicà i el seu projecte de música catalana; o almenys així ho interpretava Samper:

Hem de fer pública, doncs, una expressió d'agraïment a aquests il·lustres compatricis nostres, agraïment que de segur comparteixen tots els que s'han adonat de la importància que ha tingut per a nosaltres la celebració d'aquests actes a Barcelona que ens han donat ocasió d'estar en contacte amb tantes il·lustres personalitats que ens han visitat, de conèixer els més recents treballs de savis musicòlegs i presenciar llurs discussions; de conèixer les més recents obres dels inquietos compositors de l'hora present i, ensems, de fer conèixer el nostre art i les nostres coses⁶⁹².

Va ser aquesta la darrera gran fagonada musical de la Catalunya republicana, el seu moment més exitós, alhora que breu. Aquell mateix 26 d'abril se celebraren les eleccions pels compromissaris que havien de triar el president de la República després de la destitució d'Alcalá-Zamora, amb victòria dels candidats del Front Popular i el Front d'Esquerres català i boicot dels partits conservadors, i enmig d'un clima de violència d'extrema dreta i aldarulls revolucionaris de grups d'esquerres; la conspiració militar-feixista, per altra banda, ja estava en marxa des del febrer. Baltasar Samper es trobava aquells mesos a la cúspide de la seva carrera, escrivint, component i dirigint, reconegut en la direcció orgànica, institucional i intel·lectual de la música del país. Però el 18 de juliol d'aquell 1936 tot es va començar a acabar per sempre.

⁶⁹¹ Calmell (2015) ressalta que «fue también Samper quien desde las páginas del diario *La Publicitat* supo hacer una mayor difusión del evento en la prensa catalana» (p. 170)

⁶⁹² Samper, B. (26 abril 1936). El tercer Congrés de la Societat Internacional de Musicologia i el XIVè Festival de la "Societat Internacional per la Música Contemporània". *La Publicitat*, p. 8–9.

El tercer Congrés de la Societat Internacional de Musicologia i el XIV Festival de la "Societat Internacional per la Música Contemporània"



Antoni Gual, De Llanera de Vilanova, Víctor M. Berra, Manuel Benavent

PER BALTASAR SAMPER



Manuel "Toni" Benavent, Víctor M. Berra, Manuel Benavent, Víctor M. Berra

Després de la seva primera reunió que tingué lloc a París el 1955, la Societat Internacional de Musicologia ha estat treballant per a la seva tercera reunió que tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.

El tercer Congrés de la Societat Internacional de Musicologia tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.

El tercer Congrés de la Societat Internacional de Musicologia tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.

El tercer Congrés de la Societat Internacional de Musicologia tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.

El III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia

Després de la seva primera reunió que tingué lloc a París el 1955, la Societat Internacional de Musicologia ha estat treballant per a la seva tercera reunió que tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.



VÍCTOR M. BERRA

Els concerts del XIV Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània

Després de la seva primera reunió que tingué lloc a París el 1955, la Societat Internacional de Musicologia ha estat treballant per a la seva tercera reunió que tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.



Manuel Benavent

Els concerts del III Congrés de la S. I. M.

Després de la seva primera reunió que tingué lloc a París el 1955, la Societat Internacional de Musicologia ha estat treballant per a la seva tercera reunió que tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.

Després de la seva primera reunió que tingué lloc a París el 1955, la Societat Internacional de Musicologia ha estat treballant per a la seva tercera reunió que tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.

Després de la seva primera reunió que tingué lloc a París el 1955, la Societat Internacional de Musicologia ha estat treballant per a la seva tercera reunió que tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.



Manuel Benavent, Víctor M. Berra, Manuel Benavent, Víctor M. Berra

Concert a la vila "San Sadoni"

Després de la seva primera reunió que tingué lloc a París el 1955, la Societat Internacional de Musicologia ha estat treballant per a la seva tercera reunió que tindrà lloc a Barcelona el 1958. La reunió tindrà el doble caràcter de Congrés de Musicologia i de Festival de Música Contemporània.



Manuel Benavent, Víctor M. Berra, Manuel Benavent, Víctor M. Berra

Imatge 75. Crònica a pàgina sencera de Baltasar Samper a La Publicitat sobre el Congrés de Musicologia i el Festival de la SIMC.

10. El periple de l'exili: França (1939–1942)

Súnion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria,
tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:
pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada,
amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell.
Temple mutilat, desdenyós de les altres columnes
que en el fons del teu salt, sota l'onada rient,
dormen l'eternitat! Tu vetlles, blanc a l'altura,
pel mariner, que per tu veu ben girat el seu rumb;
per l'embriac del teu nom, que a través de la nua
[garriga
ve a cercar-te, extrem com la certesa dels déus;
per l'exiliat que entre arbredes fosques t'albira
súbitament, oh precís, oh fantasmal! i coneix
per ta força la força que el salva als cops de fortuna,
ric del que ha donat, i en sa ruïna tan pur.

(Carles Riba, «Elegia II», 1949)

Com en tants altres casos, Baltasar Samper viu l'exili de manera diferent els primers anys a França que a després a Mèxic. A França, l'exili és angoixa, incertesa i provisionalitat. Tot s'esdevé molt ràpid: Samper, igual que milers d'homes i dones, passa en poques setmanes d'un món, el que ell havia ajudat a construir, esfondrat davant els seus ulls a un de totalment nou, canviant, desconegut i hostil. Amb una altra guerra a l'horitzó i la família enrere, les expectatives són altes o baixes segons el dia i les possibilitats s'obren i es tanquen arbitràriament, sense que ell en pugui tenir el control. Francesc Vilanova defineix, molt encertadament, tota aquella situació de la següent manera (2007):

Sense cap mena de dubte, el primer exili català —cronològicament i territorialment marcat per la sortida de Catalunya, a començament de febrer de 1939, i tancant amb la caiguda de França el juny de 1940— fou el més intensament viscut, el més directament vinculat (i marcat) a l'experiència de la Guerra Civil i les seves herències més immediates, el més carregat d'expectatives, esperances, propostes organitzatives, pors i il·lusions de retorn. En altres paraules, fou el més dramàtic i lligat a la terrible situació a què havia quedat sotmesa Catalunya, i Espanya en general, després del triomf de les tropes franquistes i la instauració progressiva del *Nuevo Estado*, amb la seva violència institucional, el seu aparell repressiu, etc. (p. 33)

Per altra banda, amb la desfeta militar emergiran totes les tensions entre els governs autònoms basc i català i el republicà espanyol, que havien quedat més o menys sota control mentre es combatia l'enemic comú feixista. En aquest context, els líders catalans organitzen a França la seva pròpia xarxa d'assistència política a l'exili per mantenir, malgrat tot, la seva independència institucional i assegurar la seva supervivència nacional (Dreyfus-Armand, 1995):

A la fin de la guerre civile, les gouvernements catalan et basque se trouvent marginalisés par rapport au gouvernement républicain. [...]. Aussi, bien que les autorités catalanes et basques ne rompent pas avec celles de la République pendant toute la durée de l'exil, elles mènent des politiques indépendantes. On a tendance à parler un peu trop rapidement des réfugiés républicains de façon globale comme s'il s'agissait d'une communauté contrainte à l'exil après la victoire franquiste en Espagne; or, dans le cas de l'exil consécutif à la guerre d'Espagne, on ne peut justement pas parler de communauté, mais de groupes distincts, différents, parfois mortellement ennemis. Il est plus juste de

parler d'exils républicains, au sein desquels Basques et Catalans constituent deux ensembles spécifiques avec des caractéristiques communes et des différences. (p. 27)

El músic, com els altres centenars de milers de refugiats, no era, en aquestes circumstàncies, amo ni de la seva vida ni del seu destí.

10. 1. París

12 de març de 1939. Fa poc més de dos mesos que Baltasar Samper viu sol a la ciutat del Sena. La situació comença a ser desesperada, i decideix demanar socors a Carles Pi i Sunyer, conseller de Cultura de la Generalitat des de 1937, també a l'exili:

Benvolgut amic: Voldria haver pogut parlar una altra vegada amb Vós, però ja no goso molestar-vos tant. Em fa angúnia ésser un més a complicar els problemes, però el vostre bon acolliment, més que la meva pròpia necessitat, m'encoratja a recordar-vos la meva situació. Aquesta setmana que comença és la darrera que podré comptar amb l'allotjament que ara tinc. Diumenge vinent, la família amb la qual estic marxa a fora i el pis quedarà tancat. [...] Ara no compto amb cap recurs, però, naturalment, no tinc tampoc exigències i em conformaré amb el que sigui, ben gustosament. Potser trobaria una habitació, ben modesta, per dormir, i menjar pels bars, amb la més estricta economia [...] ⁶⁹³.

Gràcies a l'ajuda de dos amics, Rafel Patxot i el dr. P. A. Got, després de la seva fugida accidentada de Barcelona amb l'exèrcit franquista a les portes de la ciutat⁶⁹⁴, Samper havia arribat fins a la capital francesa. Tal com llegim en la correspondència entre ell i Patxot, publicada per Josep Massot (2019), tot just en desembarcar a Port-Vendres el mecenes català va girar-li 850,30 francs perquè pogués agafar el tren cap a París, on l'esperava el dr. Got. No en sabem res més d'aquest metge francès que vivia al 39 del Boulevard Montmorency, a part que, com explica Dolors Porta, el seu fill, tenor líric, havia debutat al Liceu uns anys abans (Moll, 2003).

Baltasar Samper va arribar a París el dia 1 de febrer de 1939. Mig en xoc encara per tot el que li havia succeït la darrera setmana, l'endemà, dia 2, escrivia a Patxot amb una mescla de pèssima resignació i estrany optimisme, tractant-se d'un home que ho havia perdut tot, sobre la seva nova vida —i potser no gaire conscient encara de la situació privilegiada que tenia respecte a la majoria d'exiliats republicans, com els que malvivien als camps de concentració del Rosselló (Massot, 2019):

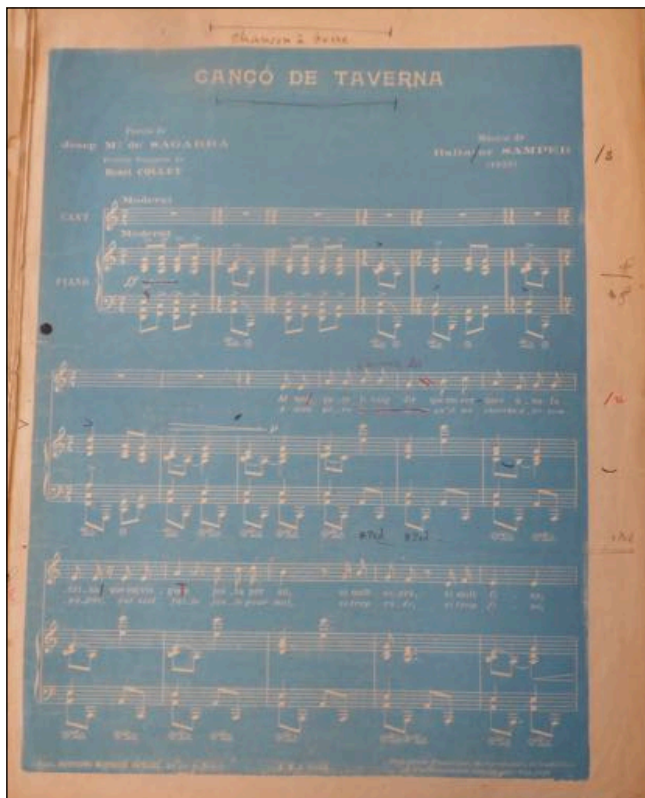
Tinc cinquanta anys, moltes obligacions i veig perfectament la dificultat de tornar a començar a lluitar. Quan vaig arribar ahir a París em sentia tan desolat i tan descorajat —esgotat del tot, física i moralment— que em semblava haver arribat a la fi del tot. Però aquí tinc la sort d'estar amb una família, la família del doctor Got [...]. Això ha estat el primer consol i un principi d'encoratjament. Avui he començat a fer visites i a posar-me en relació amb els amics que tinc aquí, i arreu he trobat bon acolliment i tan bones disposicions que em veig amb cor de refer-me i de sortir decentment d'aquesta crisi. I si aquí no trobés, tan ràpidament com em cal, els mitjans d'actuar, penso en una altra solució que ja li consultaré detalladament i sobre la qual em permetré demanar-li consell. Penso en l'Amèrica del Sur [sic.], on potser amb menys dificultats trobaria una situació. [...]

De temps enrere ja estava en relació amb alguns editors de París i ara els visitaré acompanyat per persones que hi tenen influència. A la Ràdio és possible que pugui fer alguna sessió, i després conec directors d'orquestra, amb algun dels quals tinc gran amistat, que segurament m'ajudaran a fer alguna cosa. Demà mateix he de parlar amb Albert Wolff [...]. (p. 68)

⁶⁹³ Samper, B. (12 març 1939). [Carta a Carles Pi Sunyer]. Arxiu Carles Pi i Sunyer (ACPiS), top. Ca17CP598.

⁶⁹⁴ Vegeu l'apartat «4. 1. Final d'etapa».

El músic es volia moure ràpid, sobreposar-se als tràgics esdeveniments com més aviat millor: viure, al cap i a la fi, era l'únic que podia fer i la música, l'únic que li quedava. El 8 de febrer tornava a escriure a l'amic Patxot (Massot, 2019):



Imatge 76. Preimpressió de la versió francesa de la *Cançó de taverna*, amb les correccions a mà de Baltasar Samper. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 6, sig. 8/3.

Segueixo sense noves de la meua família i això em té dins la més horrible inquietud. Des del mes de març, que un bombardeig m'esfondrà la casa, havíem canviat tres vegades de domicili [...]. Ja endevinarà el meu estat d'esperit quan penso que els pot haver ocorregut alguna desgràcia. Altrament els meus dos nois grans eren a la zona de guerra, l'un, entre Calaf i Manresa i l'altre a Girona, i tampoc sé res d'ells [...].

He fet tot l'esforç que calia fer, i encara que porto contínuament dins de mi aquesta angúnia que m'apreta el coll com un nus, em bellugo força des del primer dia. He fet moltes gestions en vista de coses pràctiques i puc dir que he aconseguit un primer èxit: l'editor M. Senart em publica immediatament una cançó. Com que ha de sortir amb text català i francès, el traductor, Mr. Henri Collet, ha fet una versió que estem discutint aquests dies. [...] Poca cosa és això, sens dubte, però per a mi significa bastant. (p. 70).

La casa Senart, doncs, va publicar la versió bilingüe català-francès de la *Cançó de taverna* (amb el títol de *Chanson à boire*), amb la traducció de Collet, i que resulta ser, al seu torn, unes de les poquíssimes cançons editades de Samper.

L'empenta optimista dels primers dies poc a poc s'anà esvaint, i els projectes no s'arribaven a concretar. Sol, Baltasar Samper seguia rebent ajuda de Rafael Patxot, que li tornà a girar 500 francs, una part dels quals, diu, envià a la seva dona a Barcelona a principis de març (Massot, 2019); però no seria ella ni la família, sinó Dolors Porta, qui se li uniria a l'exili, uns mesos més tard.

Així arribam a la carta desesperada a Carles Pi i Sunyer. Samper, igual que la majoria d'intel·lectuals catalans dispersats per França després de la caiguda de Catalunya, confiava en Pi i Sunyer com l'home a qui adreçar-se per resoldre la seva situació (Campillo i Vilanova, 2000):

En un primer moment, durant l'hivern-primavera de 1939, enmig del col·lapse general provocat per la sortida, semblava que es mantindria l'estructura heretada de l'últim any de guerra. Pi i Sunyer, conseller de Cultura *de facto*, continuaria essent el màxim responsable de l'aparell cultural a l'exili. Comptaria amb els quadres anteriors i entre ells, senyaladament, amb la Institució de les Lletres Catalanes, que hauria de reforçar les seves competències [...] i adaptar-les a unes circumstàncies completament noves. Unes circumstàncies que havien de donar prioritat a les formes de continuïtat cultural a l'exili [...]. (p. XVIII–XIX)

A Perpinyà, l'ex-conseller havia estat capaç de fundar els primers dies de l'exili, «amb grans dificultats, limitacions i penúries» (Pi, dins Vilanova, 1998, p. 15), una precària organització d'assistència als catalans, l'*Entr'aide aus Republicains Catalans* (ERC). Sobre aquesta base, immediatament després, i amb l'ajuda del secretari de la Institució de les Lletres Catalanes Francesc Trabal, comença a treballar en la creació específica «d'una xarxa extensa que hauria de possibilitar

[...] l'ajut material als escriptors exiliats» (Campillo i Vilanova, 2000, p. XIX). Una cama d'aquesta xarxa havien de ser les residències d'intel·lectuals, com ho va ser la del castell de Roissy-en-Brie, a prop de París, que va acollir una quarantena de persones, entre les quals el nucli de l'ILLC: a més de Trabal, Armand Obiols, Mercè Rodoreda, Joan Oliver, Xavier Benguerel, Agustí Bartra, Anna Murià o Sebastià Gasch, etc. (Campillo i Vilanova, 2000; Puigarnau, 2014) Aquesta residència, però, no estava directament controlada pels recursos de la Generalitat a l'exili, sinó per un Comitè d'Aide aux Intellectuels Catalans (CAIC), tanmateix aixoplugat jurídicament sota el nom de Centre d'Aide aux Intellectuels d'Espagne (CAIE), impulsat per acadèmics i escriptors francesos i occitanistes, com Jacques Maritain, François Mauriac, Pèire-Loïs Berthaud, Roger Martin du Gard o el músic Darius Milhaud, entre d'altres (Puigarnau, 2014)⁶⁹⁵.

Dia 15 de març de 1939, Trabal comunicava a Pi i Sunyer que el projecte de la residència de Roissy anava endavant: «Sembla que podrà inaugurar-se a primers d'abril» (Vilanova i Campillo, 2000, p. 32). Això era una mica més tard del que inicialment preveia el conseller, i sobretot, era més tard del que Samper necessitava:

Em diguéreu que potser abans de dia 20 [de març] ja estaria organitzada la Residència que teníeu en projecte, però si no fos així, us agrairia volguéssiu dir-me si podeu preveure alguna solució per mi⁶⁹⁶.

Desesperat, Baltasar Samper no veu, a principis de març de 1939, gaires sortides a la seva precària situació i les seves intencions frustrades de treballar a la ràdio, i tal com ja havia explicat a Patxot, es prepara per partir cap a Amèrica:

Altrament, això no durarà gaire, ja que en vista de la perspectiva que se m'oferia a causa de les disposicions tan rigoroses que ens impedeixen de residir a París, he decidit de marxar a Mèxic. En Nicolau d'Olwer m'ha dit aquests dies que estic a la primera llista. Vós sabreu també com està l'assumpte⁶⁹⁷.

És aquesta la primera vegada que Baltasar Samper parla obertament i amb claretat de la seva sortida definitiva d'Europa, dada que anticipa la donada per Olga Picún (2015), que situava aquesta possibilitat a mitjans de 1940. Samper, per tant, ja tenia en ment exiliar-se lluny de Catalunya abans i tot que esclatàs la II guerra mundial, cansat de no tenir res, sentir-se senyalat dins un ambient de relativa hostilitat i veure frustrades les seves expectatives.

El març de 1939 —la guerra espanyola, recordem, no s'acabaria fins el dia 1 d'abril, quan Franco publicà el darrer *Parte de guerra*—, qui gestionava la possible evacuació dels republicans espanyols cap a Mèxic era el govern de Juan Negrín, amb la col·laboració decidida de l'ambaixador mexicà a França, Narciso Bassols (Velázquez, 2012). El govern francès, per altra banda, havia decidit reconèixer oficialment l'Espanya nacional tot just aquell 27 de febrer. I Negrín, a més, havia perdut el control territorial del que quedava de la República espanyola (la zona «Centro-Sur»: Madrid, Múrcia, Cartagena, Alacant i València), depositat el govern pel cop d'estat del coronel Segismundo Casado i el seu Consejo Nacional de Defensa, que tenia la idea de firmar la pau amb Franco sense més dilacions —amb la confiança il·lusa que seria molt més fàcil i raonable una entesa entre militars d'un bàndol i de l'altre—; la situació era, doncs, i en tots els sentits, bastant caòtica (Velázquez, 2012).

⁶⁹⁵ Rapport sur l'activité du Centre d'Aide aux Intellectuels d'Espagne. ANC, fons Generalitat de Catalunya (exili), sig. ANCI-511-T-394.

⁶⁹⁶ Samper, B. (12 març 1939). [Carta a Carles Pi Sunyer]. Arxiu Carles Pi i Sunyer (ACPiS), top. Ca17CP598.

⁶⁹⁷ Samper, B. (12 març 1939). [Carta a Carles Pi Sunyer]. Arxiu Carles Pi i Sunyer (ACPiS), top. Ca17CP598.

Enmig de tot això, el govern mexicà, progressista i antiimperialista, del general Lázaro Cárdenas, que des del començament de la guerra havia donat suport internacional a la República, accedí a acollir refugiats espanyols —ja el 1937 havia arribat al port de Veracruz un primer vaixell, el *Mexique*, que només transportava infants de famílies republicanes, els coneguts com a «niños de Morelia». Però davant la pressió i la campanya de la premsa alimentada per l'oposició conservadora, Cárdenas ordenà fer una «selecció» de republicans aptes per entrar al país, de tal manera que Mèxic obtengués un benefici clar d'aquesta immigració (Pla, 1999, Alted, 2005; Velázquez, 2012). L'ambaixador Bassols seria l'encarregat de gestionar aquest trasllat (Velázquez, 2012):

Se advirtió claramente al licenciado Narciso Bassols desde la Secretaría de Relaciones Exteriores sobre la necesidad: "de hacer una selección cuidadosa de refugiados desentendiéndose en lo absoluto de filiación y banderías políticas y sociales, siguiendo esta norma de conducta en la selección: 60% de agricultores; 30% de técnicos y obreros calificados y 10 por ciento de intelectuales". (p. 84)

Tanmateix, Bassols, socialista d'esquerres i partidari del Front Popular, no estava del tot d'acord amb les instruccions del seu govern, i considerava, contràriament allò acordat, que «debía priorizarse a quien más peligro corriera en Francia, por lo que tenían preferencia las causas políticas y solidarias» (Velázquez, 2012, p. 84). Ell i les organitzacions republicanes exiliades treballaren conjuntament per dur endavant una tria de tipus més aviat polític. El resultat d'aquestes gestions el resumeix Alicia Alted (2005):

Un aspecto que hay que considerar para entender esta diferencia entre lo planteado por el Gobierno de México y la realidad es la forma como se hizo la selección por parte de los organismos oficiales españoles. En las expediciones masivas a México las personas seleccionadas tenían algún grado de relación con las organizaciones de ayuda, o con las personas que dentro de los grupos políticos y sindicales se encargaban de seleccionar para cubrir el tanto por ciento proporcional que les correspondía. [...] Sobre estos extremos comenta Josep M. Murià: «Los que estaban en los campos de concentración quedaron allí tirados [...] Estos auxilios se dieron, podríamos decir, a los privilegiados, los que no habíamos estado en los campos de concentración y que estaban controlados por esos organismos de ayuda a los refugiados [...]. O bien por amistad de alguien, de algún político influyente [...]». (p. 217)

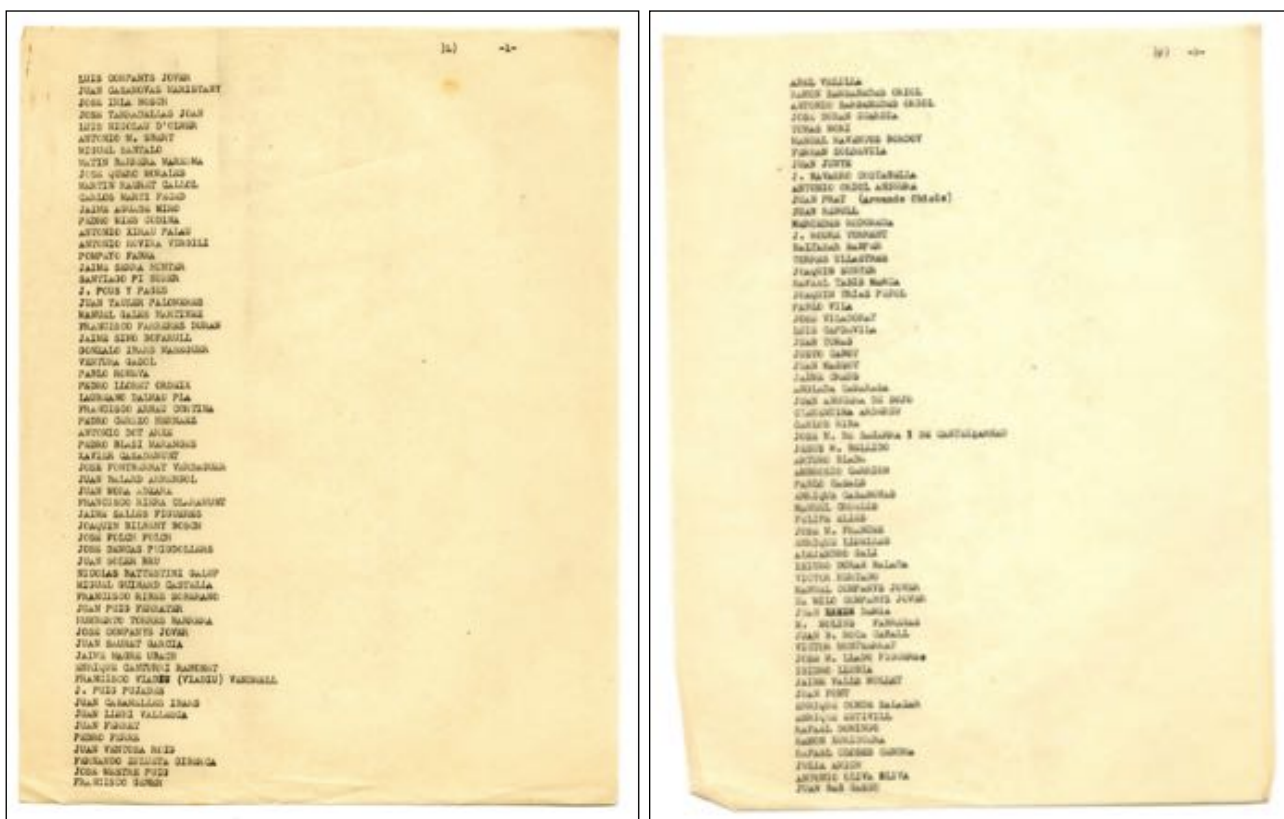
Si l'havien posat «a la primera llista» era perquè Baltasar Samper, a través de les seves relacions i afiliacions polítiques i el seu prestigi musical, formava part sens dubte del grup de privilegiats de l'exili republicà. No sabem amb exactitud de quina llista es tractava, però n'hem trobat unes quantes elaborades pels organismes d'auxili als refugiats on apareix el nom del músic mallorquí. Una d'aquestes és la del fons de Josep Andreu Abelló de l'ANC⁶⁹⁸, en castellà i sense data, encapçalada per Lluís Companys, seguit de Joan Casanovas, Josep Irla, Josep Tarradellas, Lluís Nicolau d'Olwer, Antoni M. Sbert, Miquel Santaló i Martí Barrera, per aquest ordre, i que per això suposam que molt probablement és anterior a 1940. Al llistat hi figuren els principals noms d'intel·lectuals, artistes i polítics de l'exili català a França en aquells moments: Ventura Gassol, Pompeu Fabra, Pau Romeva, Jaume Serra Húnter, Hilari Salvador, Amadeu Hurtado, Mercè Rodoreda, Joan Prat (Armand Obiols), Artur Bladé, Pau Casals, Joaquim Sunyer, Hermen Anglada Camarasa, Alexandre Galí, etc.; també Baltasar Samper.

Aquest document, de cinc pàgines, prové de la documentació relativa a l'evacuació d'exiliats de la Junta Auxilio a los Refugiados Españoles (JARE), que presidia Lluís Nicolau d'Olwer, al qual Samper fa referència. Però el març de 1939 la JARE encara no existia, i el control de l'ajuda als

⁶⁹⁸ Llista de noms d'intel·lectuals i polítics catalans, sense data. ANC, fons de Josep Andreu i Abelló, sig. ANC1-408-T-1648.

exiliats estava, com hem esmentat, en mans de Juan Negrín. El dia 2 d'abril, l'endemà del final oficial de la guerra a Espanya, el dr. Negrín va crear el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE), en el comité directiu del qual hi figuraven Jaume Aiguadé, d'ERC, i Eduard Ragasol, d'Acció Catalana (Velázquez, 2012); tots dos, Aiguadé i Ragasol, surten també en la llista d'Abelló, cosa que ens podria fer pensar que inicialment aquest no era un llistat per la JARE sinó pel SERE. Arran de la ruptura entre les faccions de Negrín i Prieto l'estiu de 1939 és possible que aquesta documentació, així com totes les gestions d'evacuació dels republicans catalans fetes fins aleshores, passassin a mans del nou organisme, la JARE, presidit per Nicolau d'Olwer, català, amic de Samper, i absolutament distanciat dels negrinistes.

Varen precisament ser aquestes disputes les que varen paraitzar els embarcaments cap a Mèxic, fins que no es varen resoldre a favor de la JARE (Velázquez, 2012). Tot i ser «a la llista», Samper no va poder embarcar enlloc, i el temps, els doblers i potser la gana corrien en contra seva.



Imatge 77. Pàgs. 1 i 3 de la llista de polítics, intel·lectuals i artistes catalans exiliats a França. Baltasar Samper apareix a la pàgina 3. ANC, fons de Josep Andreu i Abelló, sig. ANC1-408-T-1648.

10. 2. El castell

Boissy-la-Rivière, 15 d'abril de 1939. Nova carta de Baltasar Samper a Rafael Patxot, amic i benefactor (Massot, 2019):

He hagut de marxar de París i des de dissabte passat estic instal·lat vora un petit poblet que es diu Boissy-la-Rivière. A París m'he bellugat molt per trobar ocupació, però tot ha estat inútil, perquè quan m'han sortit coses interessants, no les he pogudes fer a causa de les limitacions imposades als estrangers, que sobretot ara són extremadament vigilats. Malgrat els treballs de persones influents,

interessades a ajudar-me, no he pogut aconseguir ni tan sols un permís de residència. Aquí on sóc ara la situació també és precària i no sé quin temps durarà. (p. 72)

Segons deduïm, Samper es va instal·lar a Boissy-la-Rivière, sud de París, el 8 d'abril de 1939. El lloc era el molí del castell de Bierville, convertit en residència d'intel·lectuals. Si el 20 de març era el dia que la família del dr. Got tancava el pis, entre aquesta data i la seva arribada al castell no sabem on va romandre.

Igual que la de Roissy, aquesta residència s'integrava dins la xarxa d'acollida de la Generalitat a l'exili, que la subvencionava (Puigarnau, 2014), però no estava directament sota el seu control sinó que el lloc era propietat de Marc Sangnier, prohoms de la democràcia cristiana francesa i fundador dels «Auberges de la Jeneusse», un dels quals era aquest del castell de Bierville. La creació d'aquest hostatge va ser una iniciativa de Sangnier per acollir els intel·lectuals catalans democratacristians, de l'entorn d'Unió Democràtica (Medina, 1994). Això la convertia en una residència petita i singular, dins el molí del castell, i molt acotada a un grup de gent no gaire nombrosa entre l'exili català —majoritàriament conformat per militants i simpatitzants dels partits del Front d'Esquerrers o anarquistes—, en paraules de Carles Riba, que hi havia arribat a mitjans de març (Guardiola, 1991):

Aquesta organització de Boissy, cal no oblidar que és especial en tot: en el seu origen i en la seva finalitat i fins en els seus terminis; per Pasqua, per exemple, tindrà un parèntesi, no podrem ésser gaires; després reprendrà fins al 6 de juliol, i estarà llest, no sé fins quan. S'ha de regir per un comitè propi; per bé que nosaltres, econòmicament, ara com ara ens entenem amb l'Oficina de la Generalitat, on tenen ja les nostres fitxes. [...] Per ajuntar-nos gent nova, hem de tenir molt en compte, no solament la seva significació política en ella mateixa, ja que els ofertors són catòlics coneguts, sinó fins les condicions de caràcter, perquè qualsevol dificultat de convivència faria mal efecte. (p. 40)

Pel que diu Riba, la idea era a més constituir una espècie d'acadèmia, i és per això que hi hauria anat a parar Baltasar Samper (Guardiola, 1991):

Després com que l'objecte és muntar més o menys una escola-colònia per a alumnes, ja grandets, els components han d'ésser ensenyants, o poder passar com a tals amb tota honradesa [...]. Per tot això hem invitat l'Obiols a venir; creiem que hi podria fer bé la classe de francès. Hi vindran també, sembla, el músic Samper, la família Romeva, possiblement En Serrahima; i per substituir els Mallol quan se'n vagin, el pintor Sunyer amb els seus. (p. 40)

Al final, els mesos que Baltasar Samper hi va viure, els ocupants de la residència foren, a més d'ell mateix, Carles Riba i Clementina Arderiu, Ferran Soldevila, Pau Romeva, Joaquim Sunyer i un nebot de l'arquitecte Josep Pijoan, amb les seves respectives famílies (Coll, 1991; Massot, 2000a). La de Samper, però, la dona i els fills, no hi va anar.

10. 2. 1. La primavera de Bierville

És prou sabut que va ser en aquella residència que Carles Riba va començar a escriure el seu famós llibre *Elegies de Bierville*. L'ambient del castell era certament tranquil i inspirador, i l'experiència del petit grupet de famílies que hi vivien, ben diferent de la duresa que patien la majoria de refugiats, tancats i maltractats per les autoritats franceses als camps de la Catalunya del Nord. Per Riba, aquell varen ser uns mesos de «dies inoblidables d'amable companyonia. Apuntava la primavera, i els indrets de Boissy prenién unes verdors suaus i tendres» (Medina, 1994, p. 344).

Samper, per la seva banda, continuava tot sol, se sentia una mica «desplaçat» del grup i aquella calma que inspirava versos a ell el convidava «a rumiar massa» (Massot, 2019, p. 74) sobre la seva delicada situació. Per sort per seva, encara tenia la música (Massot, 2019):

Treballo molt, faig música, i una mica cada dia faig cantar cançons a la petita colla, grans i xics. A ells els ve de gust i jo em distrec. Hem estudiat fins un petit repertori religiós que cantem a la missa dels diumenges, i crec que la gent de la localitat estan molt sorpresos de sentir cantar una missa gregoriana als *rouges* de l'Espanya. (p. 74)

Malauradament no hi ha, als arxius amb material musical de Baltasar Samper, cap partitura signada i datada a Bierville; sí que al fons conservat a l'ARM hi trobam algunes petites peces de repertori gregorià amb notació quadrada, que poden ser perfectament d'aquesta època⁶⁹⁹.

Durant aquells mesos, a part de dirigir el petit cor dels habitants del molí, Samper va tenir temps de fer alguna altra activitat musical, o almenys això sembla. El mallorquí era amic d'Alfredo Wyld (1883–1947), pianista natural de Guatemala afincat a la regió de París des de 1913. Wyld, explica Samper, organitzava audicions a casa seva, i a més de convidar-l'hi, li va demanar si li podria estendre la invitació a Frederic Mompou, que també residia a la capital francesa:

Tinc un amic a París (Saint-Cloud) que es diu Alfredo Wyld, pianista i compositor, que organitza uns concerts a casa seva, per sèries. Dia 14 en comença una i m'ha encarregat que et preguntés si t'interessaria prendre part en la sessió del 21. També m'ha invitat a mi. Es tractaria de donar cançons i obres per a piano. Si no disposes de cantatriu, ell la proporcionaria. Jo no sé ben bé què és aquest «tinglado», però tu que tens més experiència aquí, ja deuràs fer-te'n càrrec i veure tot seguit si pot interessar-te o no⁷⁰⁰.

A diferència de la majoria de persones amb qui s'escrivia, sorprèn la familiaritat amb que Baltasar Samper tractava Mompou, malgrat les diferències polítiques fetes evidents durant la guerra, que no havien espenyat una antiga amistat. Per això Samper s'atrevia, amb total confiança, a demanar-li una ajuda que potser ningú més en aquells moments —ni Patxot, ni Pi i Sunyer, ni d'Olwer o Sbert— li podia proporcionar:

No tinc encara el «Recepissé» per regularitzar la meva permanència aquí. [...] Si volguessis donar un cop de telèfon a Mlle. Pomés, potser ho activarien. [...] Per això em caldria una recomanació **de debò** per al Prefecte de Versailles, i em sembla que ho arregarà.

¿Has pogut fer alguna cosa per recomanar aquella persona que vol sortir de Barcelona? Sembla que per ara, amb el pretext d'uns concerts a París ho té bastant bé, però necessita una mica d'empenta per activar la gestió del «salvoconducto»⁷⁰¹.

I acabava Samper amb un prec francament desesperat i sincer, només explicable per una relació molt íntima entre amics:

No m'oblidis. Si ara t'amoïno, ja n'hi ha per poc temps⁷⁰².

«Aquella persona» que volia sortir de Barcelona no era, doncs, la seva dona: Samper parla de Dolors Porta, pianista, a qui Mompou podria ajudar. No sabem què havia passat entre el dia 8 de febrer, quan el músic vivia en una «horrible inquietud» (Massot, 2019, p. 70) per no saber res de la dona i els fills, a tres mesos més tard centrar-se només en la seva estimada Dolors i intentar moure els —pocs— fills que tenia a l'abast per treure-la de Barcelona. Alguna cosa s'havia trencat.

⁶⁹⁹ Repertori gregorià. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 15/36.

⁷⁰⁰ Samper B. (7 maig 1939). [Carta a Frederic Mompou]. BC, fons Frederic Mompou [topogràfic per assignar].

⁷⁰¹ Samper B. (7 maig 1939). [Carta a Frederic Mompou]. BC, fons Frederic Mompou [topogràfic per assignar].

⁷⁰² Samper B. (7 maig 1939). [Carta a Frederic Mompou]. BC, fons Frederic Mompou [topogràfic per assignar].

Elegia de Bierville

Enmig d'aquell «paisatge graciós i sever alhora» (Riba, 1949, p. 12) on no s'hi podia fer gaire cosa més que «esperar el carter» (Massot, 2019, p. 74), Samper componia, Riba escrivia i un altre artista de la petita colònia, com ho era Joaquim Sunyer, pintava i dibuixava (Guillamon, 2016). Uns d'aquests dibuixos havia de servir, anys després, per acompanyar la segona edició de les *Elegies* (1949) —la considerada «canònica».

Xavier Benguerel, exiliat a Santiago de Xile, on havia fundat l'editorial El Pi de les Tres Branques que havia de publicar aquesta segona edició, li va consultar a Riba —retornat el 1943 a Barcelona— com podrien il·lustrar-la. Riba pensava que potser Sunyer, amb qui havia compartit l'experiència de Bierville, seria l'adequat per a fer-ho (Medina, 1994):

[...] la qüestió dels dibuixos que em demaneu. Seria escaient que fossin d'en Joaq. Sunyer: ell fou company meu a Bierville. Està per tornar de Seva; dintre pocs dies li podré demanar aquesta col·laboració; potser dins alguna carpeta tindrà alguna cosa feta allí. (p. 159).

Al cap d'uns dies, Riba contestava a l'editor sobre la resposta de Sunyer (Medina, 1994):

En Sunyer no té, del temps que passarem junts a Bierville, sinó aquest primer intent de retrat, que us envio. [...] Us prego que, si l'accepteu, en faceu treure tot d'una el gravat i me'l feu novament pervenir per correu aeri. El dibuix no em pertany; és d'En Sunyer, que n'està molt gelós. [...] Al meu entendre, basta que aquest retrat acompanyi les *Elegies*: jo hi al·ludiré en el pròleg. D'altres dibuixos, o anirien a ser massa il·lustratius o haurien de restar estranys al text, com una mena de comentari musical. Això darrer no em faria res, si es tractés de dibuixos fets en el mateix lloc que els versos, contemporàniament, en el mateix estat d'ànim; o si ara els fes algú que s'endinsés apassionadament i lúcidament en els poemes. Decidiu vos mateix. (p. 160)



Imatge 78. Dibuixos de Joaquim Sunyer. A l'esquerra, el de Baltasar Samper. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 18/45. A la dreta, el de Carles Riba aparegut a *Elegies de Bierville* (1949).

Benguerel es va decidir, fent cas de la recomanació, pel dibuix de Joaquim Sunyer, que va fer gravar, i que va aparèixer al frontispici de l'edició —Riba, no obstant això, no hi va fer cap referència al prefaci que va escriure. Però Sunyer, com dèiem, dedicava el seu temps a Bierville a pintar i dibuixar: ho va fer amb Carles Riba, però també ho va fer amb Baltasar Samper.

El dibuix, trobat al fons mexicà⁷⁰³, és del mateix estil i factura que el que li va fer a Riba: el bust perfilat i ombrejat a llapis, sobre un paper. A baix a la dreta hi llegim «Sunyer 1939 Bierville». El retrat és el d'un Samper molt prim i molt més envellit, quasi sec, abassegat per les circumstàncies de l'exili, «en una mena de possessió pura, sense vincles de vida» (Riba, 1949, p. 14). No és de vida la mirada que retrata Sunyer, sinó de supervivència.

10. 3. Tolosa de Llenguadoc

A principis de juliol de 1939, la colònia del castell de Bierville es va traslladar a un altre poble a les afores de París, L'Isle Adam; hi va anar tothom excepte el nebot de Pijoan i Baltasar Samper, que va anar a parar a Tolosa de Llenguadoc (Coll, 1991; Massot, 2000a).

Per què no va seguir el músic amb els seus companys de Boissy? Probablement, havia d'anar a trobar Dolors Porta, que ja havia aconseguit sortir de Barcelona, però no amb l'excusa d'uns concerts a París, sinó de manera clandestina (Moll, 2003):

Vaig passar per la muntanya sense papers. Mr. Gallart de l'Institut Francès organitzà el viatge a Molló, en el Prineu, juntament amb l'esposa i un fill de 7 anys del doctor, biòleg (que va acabar anant a l'Argentina). Anàrem des de Barcelona a Molló en taxi. Va costar 80 duros. Les carreteres eren dolentes i el taxista maleïa. [...] Anàrem a peu per la frontera, guiats per un pastor. Dúiem una bossa. La consigna era: «Si ens troben, hem de dir que anam a França a comprar menjar». Passàrem la frontera de nit, a la una de la matinada, arribant a les 7:30 a un lloc del centre dels Pirineus que no record. (p. 120)

S'havia creat a la capital occitana, el febrer d'aquell any, el Comité Universitaire Toulousain d'Aide à l'Espagne Republicaine, que malgrat el seu nom, era una organització pensada per acollir sobretot intel·lectuals universitaris catalans, però no només (Ferré, 1999; Corretger, 2005; Puigarnau, 2014; Corretger i Palau, 2016). En paral·lel a les gestions de *l'Entr'aide* de Pi i Sunyer, a París Antoni M. Sbert havia organitzat la Fundació Ramon Llull, per a canalitzar les ajudes de la Generalitat, «concebuda i definida com a estructura central de coordinació de l'ajut als intel·lectuals i de promoció de les manifestacions culturals catalanes a l'exili» (Campillo i Vilanova, 2000, p. XIX). Sbert, més ben situat en aquells moments en els nuclis de decisió de les institucions republicanes de l'exili —Generalitat, SERE i JARE després—, havia pres la iniciativa a Pi i Sunyer i la seva xarxa d'ajuda; aquest, per altra banda, els primers dies d'abril de 1939 va arribar a Londres com a representant de la Presidència de la Generalitat, i va perdre per tant capacitat de maniobra per dur a terme els seus plans inicials. Polèmica a banda entre els dos homes forts de Lluís Companys, Sbert i Pi i Sunyer, la discussió sobre el model que havia de tenir l'organització d'ajuda i el protagonisme d'ells dos (Campillo i Vilanova, 2000), o les crítiques per part de diferents sectors de l'exili català (Esculies, 2017), la Fundació Ramon Llull va tenir una importància cabdal per a la supervivència

⁷⁰³ ARM, fons Baltasar Samper, capsa 18/45. Ja l'havíem donat a conèixer a Corbera (2018).

dels intel·lectuals catalans dispersos per França, almenys fins a la interrupció de les seves activitats —per bé que no del tot (Massot, 2000c)— per culpa de l'ocupació nazi el juny de 1940⁷⁰⁴.

10. 3. 1. La fraternitat occitana

El Comité Universitaire Toulousain

El Comité Universitaire Toulousain d'Aide à l'Espagne Republicaine (CUTAER) va ser fundat pel fisiòleg Camille Soula, occitanista i socialista, rector aleshores de la Universitat de Tolosa (Francès, 1962; Ferré, 1999) amb l'ajuda destacada d'altres intel·lectuals occitanistes com Ismaël Girard i l'abbé Josèp Salvat, i la col·laboració del metge català Jesús M. Bellido (Puigarnau, 2014; Corretger i Palau, 2016). La relació i ajuda mútua entre els cercles occitanistes i catalanistes ja venia d'enrere, i s'havia consolidat durant el primer exili català en temps de la dictadura primoriverista (Campillo i Vilanova, 2000; Corretger i Palau, 2016): «Així, com una cosa més o menys natural, a mode d'una continuïtat de l'ajuda que s'havia prestat en anteriors ocasions, de manera puntual i, amb una intensitat molt menor, es creà l'anomenat *Comité Universitaire Toulousain d'aide a l'Espagne Republicaine*» (Puigarnau, 2014, p. 185).

Igual que l'alberg del molí del castell de Bierville, el CUTAER es va organitzar al marge de la Generalitat, que tot i això hi col·laborava econòmicament a través de la Fundació Ramon Llull. Comptava amb tres centres d'acollida i un restaurant, dirigits, per indicació del dr. Soula, pel matrimoni català de Maria Baldó i Lluís Torres Ullastres: la Casa dels Estudiants o *Maison des Etudiants* del carrer des Poitiers, 29 —on hi havia el menjador—, la Caserna dels Bombers o *Maison des Pompiers* al Pont Saint Sauveur, 1, i una altra vella caserna al carrer del Conservatoire, 6.



Imatge 79. Façana de l'antiga Casa dels Estudiants del CUTAER, actualment un edifici d'apartaments, al carrer dels Poitiers. Foto: Amadeu Corbera.

Pels centres del Comité Universitari s'hi allotjaren Mercè Rodoreda, Jaume Serra Hünter, Armand Obiols, Avel·lí Artís, Pere Calders, Josep Renau o Anna Murià, per citar alguns dels noms més coneguts de la cultura catalana. El fet que, com a Boissy-la-Rivière, la residència fos independent generava algunes tensions amb la Generalitat, que a més comptava amb uns recursos econòmics molt migrats, fet que limitava la seva aportació com per tenir-hi un pes decisiu en la presa de decisions. Un dels problemes, important, era al voltant de la neutralitat política exigida pel Comité, que «prohibia de manera explícita el desplegament d'activitats de tipus polític dintre del seu Centre d'*accueil*» (Puigarnau, 2014, p. 190), malgrat que, com era obvi, tots els hostes ho eren per motius polítics, catalanistes republicans.

⁷⁰⁴ Els camins de la residències de Tolosa —així com la de Montpeller— i el de la Fundació Ramon Llull són sovint indissociables, i estan ben documentades i estudiades. Citam, per a qui hi vulgui aprofundir, la tesi doctoral imprescindible i molt exhaustiva de Xavier Puigarnau (2014), i els treballs de Maria Campillo i Francesc Vilanova (2000), de Maria Corretger (2005) i d'aquesta autora i Montserrat Palau (2016), així com, molt més breu, l'article de Xavier Ferré a *Serra d'Or* (1999). Específicament sobre la FRL, cal consultar sens dubte els llibres de Josep Massot (2000a, 2000c i 2002). Tota la informació esmentada en aquest apartat està extreta de les obres esmentades.

Una altra de les polèmiques entre la direcció del centre i exiliats i Generalitat era sobre qui podia ser acollit a la residència i qui no. El CUTAER només rebia, d'entrada «professors universitaris, d'institut i mestres» (Puigarnau, 2014, p. 194), és dir, gent que es pogués integrar d'alguna manera a la vida universitària de la ciutat; les queixes repetides i els precs, i les gestions de la Layetana Office —el nom de l'oficina de la Generalitat a París— aconseguiren relaxar una mica aquestes imposicions. Per altra banda, el criteri d'admissió era bastant arbitrari i sovint funcionava per influències polítiques i d'amistat; sense anar més lluny, va ser aquest el cas de Baltasar Samper i Dolors Porta, recomanats directament per Antoni M. Sbert, tot i les objeccions de l'administradora Maria Baldó (Campillo i Vilanova, 2000):

Distingit amic:

Al seu temps arribaren a Tolosa el compositor Samper i la Srta. Porta. Els dos han estat instal·lats a la Residència, per venir per part vostra, malgrat les possibilitats materials ho dificultaven i les econòmiques estan a punt d'exhaurir-se. (p. 98)

El polític i el músic, mallorquins tots dos, tenien una vella amistat i una relació certament especial. Sobre això, Massot (2000a) comenta que «Sbert, amic dels seus amics, va protegir de moltes maneres Baltasar Samper, que devia trobar-se pobre i desemparat en aquell ambient hostil i progressivament enrarit» (p. 279), i ens explica el següent exemple:

Encara el 15 de juliol de 1940, després de la desfeta de l'exèrcit francès i de la capitulació del mariscal Pétain, [...] Sbert demanava a Josep Pous i Pagès, estret col·laborador seu a la Fundació Ramon Llull i a la «Revista de Catalunya»: «Teniu cura de Samper, que continua a Tolosa». (p. 279)

Tanmateix, la seva estada a Tolosa va ser, com veurem, més agradable que la de bona part dels seus companys, i molt millor, no fa falta dir-ho, que la de la majoria d'exiliats republicans. Per altra banda, si bé és cert que, com hem explicat, durant les primeres setmanes i mesos a França va dependre de la caritat d'amics com el dr. Got o Rafael Patxot, una vegada instal·lat a la capital del Llenguadoc pogué disposar dels recursos de la Generalitat i la JARE —que malgrat tot no eren gran cosa— fins a rebre, per a ell i Dolors Porta, un subsidi de 1500 francs mensuals⁷⁰⁵.

Però el conflicte més gros del CUTAER era amb el tracte, acusacions de favoritisme i disposicions del matrimoni administrador, justificades o no —no hi entrarem—, però difícils de comprendre per a molts residents, que enviaven queixes constants a la Layetana Office (Campillo i Vilanova, 2000; Puigarnau, 2014). Són especialment dures i esmolades les crítiques d'alguns testimonis: Josep M. Murià i Romaní (2012) en censura el «favoritisme i miserietes humanes» (p. 47), mentre que Alexandre Cirici (1977) va més enllà i acusa l'administradora Maria Baldó de ser una persona «autoritària i inflexible [...] d'aspecte massís i ferotge» (p. 187); un altre autor i resident al Centre com Josep M. Francès (1962), qui literàriament els canvia el nom i els anomena «los Resto-Doval», els menysprea tractant-los de ser «más alcaides de una cárcel [...] que administradores de un refugio», igual que a un gendre seu, també treballador de la residència, «al que unos llaman por su aspecto el *rabassaire* y otros el *cuñadísimo*, emulando al apelativo dado a Serrano Suñer, hermano político del *generalísimo* Franco» (p. 857–858). Samper, per la seva banda, al cap de pocs dies d'haver arribat també devia percebre un ambient estrany, sensació que va compartir amb Patxot (Massot, 2019): «De moment sóc a Tolosa, però aquesta organització (!) és la cosa més caòtica que es pugui imaginar [...]» (p. 76).

⁷⁰⁵ Així consta a l'expedient de Baltasar Samper de la JARE. AGA, fons de la JARE, caps M 186, exp. 4450.

Tot plegat, la mala gestió d'aquesta situació, va conduir a un estat de crispació insostenible entre les parts —administració, hostes i Layetana Office— de tal manera que el mes de març de 1940 es varen trencar les relacions entre el Comité i la Generalitat, que a partir d'aleshores es limitaria a mantenir la seva aportació econòmica al centre «sense que es pogués fer gran cosa per influir en pràcticament res» (Puigarnau, 2014, p. 203).

La Fundació Ramon Llull

Antoni M. Sbert, conseller de Cultura entre 1936 i 1937 —substituït per Carles Pi i Sunyer—, havia començat a pensar en una estructura independent que permetés la pervivència de la cultura catalana a França fins i tot abans del final de la guerra (Campillo i Vilanova, 2000; Massot, 2002). Així, quan no feia ni un mes de la caiguda de Catalunya, el gener de 1939, Sbert ja començava a donar forma als seus plans, de «crear una fundació a França sota un patronatge d'amics francesos, amb fi de fer possible el manteniment de les activitats culturals catalanes, l'assistència als refugiats i les relacions entre nosaltres i els nuclis catalans establerts arreu del món» (Campillo i Vilanova, 2000, p. XVII).

Aquesta cobertura de tot d'una es va fer sota els auspicis legals d'una «Secció Catalana», presidida per Nicolau d'Olwer, de l'Association des Amis de la République Française, (Ferré, 1999; Corretger, 2005), que aixoplugava un patronat amb membres francesos i catalans, sota la presidència de Pompeu Fabra (Corretger i Palau, 2016). Tanmateix, davant la impossibilitat de legalitzar la Fundació a causa de la complicada situació política de França, Sbert va optar, a finals de 1939, per la creació d'una Société des Amis de la Fondation Ramon Llull, formada únicament per acadèmics francesos —i occitanistes—, de la qual ell n'era el delegat (Massot, 2000c).

Baltasar Samper no formava part del nucli promotor de la FRL, però sí dels cercles propers, i per això tenia informació de primera mà —bé fos a través de Riba, a Boissy, o d'Sbert mateix—, informació que va poder explicar a Patxot (Massot, 2019).

Gràcies a l'ajuda francesa, doncs, que va permetre la posada en marxa de les activitats, el desembre de 1939 la Fundació va reprendre la publicació de la *Revista de Catalunya*, de la qual en sortiren cinc números, del 94 al 98, fins a l'abril de 1940, moment en que la situació militar i política del país esdevengué insostenible. Malgrat això, la Fundació havia aprovat, en l'assemblea general del març, tot un pla d'acció d'onze punts, amb un programa d'exposicions d'art i publicacions de llibres i col·leccions de poetes catalans, i en el que Sbert va procurar pensar en el seu amic Samper (Campillo i Vilanova, 2000):

VII

- 1) Le projet d'organisation d'un Orphéon à Toulouse, sous la direction de M. Baltasar Samper, est approuvée. Cet Orphéon sera placé sous le patronage de la «Société des Amis de la Fondation Ramon Llull», représentée par une filiale ou comité local [...].
- 2) L'Orphéon prendra le nom de «Frédéric Mistral». On sollicitera de Mme. Mistral l'autorisation nécessaire et on demandera au Capoulier du Félibrige qu'il veuille bien donner tout son appui à cette initiative.
- 3) On étudiera l'organisation d'autres orphéons et orchestres, [...] pour faire connaître la musique populaire catalane et occitane.
- 4) Le Conseil remercie de son efficace collaboration Mme. Juliette Dissel, Directrice du Théâtre d'Oc, pour la diffusion du folklore catalan. (p. XXVIII)

Baltasar Samper no era l'únic músic català refugiat a França. A part de Pau Casals, que tenia un rol molt diferent al de la resta de refugiats, o de Josep Valls, que era encara molt jove, Josep Fontbernat, per exemple, residia a Perpinyà, però era molt crític amb Lluís Companys —molt qüestionat dins i fora d'ERC en aquells moments (D. Díaz, 1991)— i, per extensió, amb el seu nucli de confiança i per tant la Fundació Ramon Llull (Esculies, 2017). Malgrat que Fontbernat tenia una llarga trajectòria com a director d'orfeons, és lògic que Sbert no pensàs en ell, enfrontats com estaven, sinó en el seu amic mallorquí, a qui volia protegir, però que també era alhora el compositor i director de més renom entre els exiliats. Si la FRL havia de permetre la continuïtat de la cultura catalana moderna, d'arrel noucentista, fora dels Països Catalans, tenia tot el sentit que la part musical recaigués en l'únic dels seus protagonistes que havia travessat la frontera.

10. 3. 2. La vida a Tolosa

Baltasar Samper va arribar a la residència del CUTAER el 4 de juliol de 1939⁷⁰⁶, i Dolors Porta, el dia 7⁷⁰⁷; tots dos foren allotjats a les instal·lacions del centre i s'integraren bé, com no podia ser d'altra manera, al complicat dia a dia de la comunitat catalana aixoplugada pel Comitè.

Potser perquè el clima de la Residència esdevenia irrespirable, i perquè, malgrat l'assistència, les condicions no eren les més desitjades, la parella — ara ja sí, oficial davant tothom— en poc temps va trobar la manera de procurar-se unes poques però millors comoditats. Sabem, per exemple, que a part del subsidi de la Generalitat i del de la JARE, Samper rebia o estava previst que rebés una ajuda de 200 francs dels fons propis d'Acció Catalana Republicana, malgrat que el partit estava molt malmès, dissolt *de facto*⁷⁰⁸ —tot i això, Ramon Peypoch, home de confiança de Nicolau d'Olwer, havia aconseguit reconstruir certa estructura d'ACR precisament a Tolosa, on hi havia un nucli important de quadres destacats de l'organització (D. Díaz, 1991). Gràcies a aquesta bona ajuda, el mes d'agost, ell i Dolors Porta s'havien traslladat al 7 de la «rue Vidale», antic nom de l'actual rue Jean-Antoine Romiguière, on hi havia (i hi ha encara) l'Hôtel du Grand Balcon⁷⁰⁹. En un moment donat, Samper també va habitar, o com a mínim



Imatge 80. Entrada actual del núm. 11 del carrer des Coffres, o d'Uc Escafre com es diu en occità. Foto: Amadeu Corbera.

⁷⁰⁶ Vegeu imatge 10.

⁷⁰⁷ Fitxa d'arribada de Dolors Porta. AMTol., Fonds du Comité Universitaire Toulousain des Amis de l'Espagne Républicaine, sig. 5S419-244.

⁷⁰⁸ Projecte de distribució dels fons d'ACR. IEC, fons Nicolau d'Olwer, sig. Nic7_INS1.

⁷⁰⁹ Samper, B. (16 agost 1939). [Carta a Jaume Miravittles]. ANC, fons Generalitat de Catalunya (exili), sig. ANC1-511-T-36. Samper sempre fa servir el nom de «rue Vidale». Cf. Samper, B. (11 febrer 1940). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

utilitzar, l'adreça del núm. 45 de l'*allées* Jean Jaurès, tal com va apuntar a la partitura orquestral de la *Suite Mallorca*⁷¹⁰.

Així i malgrat tot, exiliat, amb estretors econòmiques i França en guerra, a finals de 1939 el músic se sentia increïblement proud animat i sorprenentment inspirat per a la composició (Massot, 2019):

Jo, encara que la salut em falla una mica, em defenso precisament amb el delit dels que ja no són joves. Em sembla que a partir dels 50 anys és quan realment, i malgrat tot, s'estima la vida. Escric música, estudio anglès i assisteixo a uns cursos de la Universitat, al final dels quals —si no em donen carabassa— potser obtindrè un diploma de «Professor de francès a l'estranger. (p. 77)

Com a mínim fins el desembre d'aquell any, Samper i Porta estaven vinculats a la residència. El novembre, Samper encara apareix com un dels signants, «lluitadors per Catalunya, homes republicans i d'esquerra», d'una carta col·lectiva de residents al CUTAER a Lluís Companys per demanar-li una solució pels companys acollits que no rebien cap tipus d'ingrés⁷¹¹. En aquesta mateixa carta s'expliquen les gestions que el Comité havia fet per proporcionar als refugiats el *recepissé*, imprescindible per a poder treballar al país.

Però per l'historiador Ferran Soldevila, company del molí de Boissy acollit a la casa de L'Isle-Adam, ens consta que el desembre de 1939 Samper —i suposam que Dolors Porta— també s'hi va hostejar (Soldevila, 2017, p. 260). Se'ls havien acabat els recursos o els havien fet fora de l'apartament de Tolosa? O simplement es volien allunyar del tot d'aquell ambient pèssim de la residència tolosana i tornar-se a trobar amb els amics de Bierville? No ho sabem.

Així, el gener de 1940, el Comité consignava que la parella ja no anava al restaurant a menjar i s'hi ressenyava que Samper disposava de «mitjans»⁷¹². Al febrer, en un altre document semblant, s'hi fa constar que el músic ja «treballa per la Fundació Ramon Llull»⁷¹³. Finalment, la parella s'instal·la al núm. 11 al carrer des Coffres, l'adreça on més temps hi viurien —des de l'estiu de 1940 fins a la seva partida cap a Mèxic l'abril de 1942⁷¹⁴. El periodista Teodor Garriga, qui coneixia Samper de l'època de la RAC, recordava que era «un pis molt gran» (1998, p. 143), proud com per arribar-hi a acollir el pintor Feliu Elias i la seva família, un germà del dr. Josep Trueta⁷¹⁵ i la seva esposa, i una professora de català de la Generalitat, a més de Garriga i la seva dona (Garriga, 1998; Moll, 2003). D'aquella convivència, el periodista n'explica unes quantes anècdotes, algunes de curioses i d'altres, significatives del moment i l'experiència d'aquells exiliats i les seves penúries (1998):

En arribar la nit es produïa un gran trasbals en aquella casa. Es treien matalassos d'uns llits per posar-los a terra perquè poguéssim dormir tots d'una manera més o menys confortable.

⁷¹⁰ Partitura de la *Suite Mallorca*. ARM, fons Samper, caps 10/30.

⁷¹¹ Diversos signants. (10 novembre 1939). [Carta a Lluís Companys]. ANC, fons Generalitat de Catalunya (exili), sig. ANC1-511-T-106.

⁷¹² Llista de catalans acollits pel Comité. Gener 1940. ANC, fons Generalitat de Catalunya (exili), sig. ANC1-511-T-106.

⁷¹³ Llista de catalans acollits pel Comité. Febrer 1940. ANC, fons Generalitat de Catalunya (exili), sig. ANC1-511-T-106.

⁷¹⁴ Ho podem constatar a la intensa correspondència entre Samper i Pau Casals d'aquells anys. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷¹⁵ Es tracta de Rafael Trueta i Raspall, que era otorrinolaringòleg i no dentista, com creu Garriga (1998); el 1942 s'exilià a Mèxic. Va ser vicepresident de l'Orfeó Català de Mèxic i membre de l'Institut Català de Cultura. Va morir a Cuernavaca d'un infart el 10 de maig de 1958 (Bladé i Desumvila, 2008). La seva dona era Pilar Santiago Bilbao (Vall, 2016).

Havent sopat, es començava una tertúlia entre nosaltres [...]. Recordo que mentre parlàvem entre nosaltres, el mestre Baltasar Samper feia mitja amb molta destresa. Ignoro on havia après a manejar les agulles. El cas és que elaborava amb molta facilitat bufandes i jerseis, i va tenir l'amabilitat de confeccionar un *mantelet* per a la meua muller.

Al cap de pocs dies de viure a casa del mestre Samper, va demanar-me si jo podia construir-los un fals teclat de piano, perquè ell i la seva companya Dolors Porta poguessin fer dits, com deien ells. Amb el material que vaig adquirir a uns italians que tenien un petit taller de fusteria al final del carrer, vaig confeccionar un fals teclat de piano amb tecles de relleu inarticulades. El mestre Samper i la seva companya es passaven hores, ara l'un, ara l'altra, fent dits sobre aquells fals teclat. Potser es feien il·lusions d'estar davant d'un formós Pleyel. (p. 143–144)

L'escena, de Baltasar Samper i Dolors Porta asseguts davant un fals teclat *tocant en silenci*, ens remet a la que el director Roman Polanski imagina a la pel·lícula *El Pianista* (2002) pel seu protagonista, Władysław Szpilman, quan s'asseu davant un piano d'un apartament abandonat del guetto de Varsòvia i mou els dits mentre recorda, també en silenci, el començament de la Gran Polonesa en Mib Major de Frederic Chopin. Samper, sobre les seves tecles de fusta, potser repassava mentalment alguns compassos de l'apreciat Schumann o de l'admiradíssim Ravel. En circumstàncies ben diferents i vivències tanmateix incomparables, Samper, Porta i Szpilman s'aferraven calladament a la música com a darrer recurs de la seva existència extraviada; compartien el fet de ser víctimes del feixisme que silenciava Europa de punta a punta.

El pis ample del carrer des Coffres, per altra banda, li havia estat facilitat pel bisbat de Tolosa (Garriga, 1998). Baltasar Samper havia començat a treballar d'organista a la catedral l'estiu de 1940, fet que li havia donat l'estabilitat econòmica i de residència definitiva (Corbera, 2018), i la protecció de la diòcesi. Però a principis d'any, quan va deixar d'anar pel CUTAER, no està gens clar si la Coral Frederic Mistral de la Fundació Ramon Llull ja estava en marxa. Sí que sabem, en canvi, que per encàrrec d'Antoni M. Sbert, Baltasar Samper feia temps que componia cançons.

Canta l'escòria: els cors catalans als camps de concentració francesos

Amb la tranquil·litat del refugi intel·lectual de Boissy-la-Rivière, després d'unes setmanes crítiques i desconcertants a París, Samper havia recuperat la calma i el temps per tornar a escriure música. Tampoc, certament, tenia gaire cosa més a fer, però la seva inspiració era com una boia salvavides en un moment on tot allò que coneixia i l'havia fet conegut s'havia perdut per sempre —la nostàlgia de l'*ethos* col·lectiu de què ens parla Edward Said (2012).

A la capital, mentrestant, Antoni M. Sbert havia pres el control de la gestió dels refugiats catalans, organitzant la Fundació Ramon Llull i mirant, malgrat les circumstàncies, pel benestar dels seus compatriotes als camps de concentració —tasca aquesta especialment difícil— i residències d'acollida.

Els camps de concentració on el govern francès havia confinat centenars de milers de republicans —275.000 el febrer de 1939 (Dreyfus-Armand, 2011)— estaven plens de catalans. Molt s'ha escrit i descrit de les condicions duríssimes d'aquelles instal·lacions; també, però, per bé que potser no tant, del programa cultural i polític que els exiliats intentaven de mantenir, malgrat tot, entre reixes i barracons (Cate-Arries, 2017):

Un número importante de refugiados en los campos eran activos agentes culturales, empeñados en crear un legado de historia republicana y documentar sus valores ideológicos. [...] El 14 de abril de 1939, para conmemorar la República por la cual murieron, los artistas internados crearon monumentos efímeros [...]. Igual que los compañeros de Walter Benjamin en el campo de Nevers, los republicanos organizaron coros y dieron conferencias públicas [...]. (p. 553)

L'activitat cantada i musical en instal·lacions repressives arreu del món en el període que va de 1939 a 1945, com els camps de concentració francesos, presons franquistes o fins i tot els guettos jueus i camps d'extermini nazis, està àmpliament documentada: en alguns casos es tractava d'actuacions clandestines, però en d'altres eren tolerades o encoratjades pels comandaments militars responsables (Gilbert, 2005; Strimple, 2012; Brauer, 2016; Calero, 2022). Pensem que els presoners dels camps, milicians, soldats i antics treballadors la gran majoria d'ells, nascuts a finals del s. XIX i primeres dècades del s. XX, havien viscut en una societat que encara conservava «un sòlid hàbit de cantar» (Ayats, 2008, p. 21), hàbit que, com havia estudiat el mateix Samper amb l'Obra del Cançoner, era part intrínseca de la quotidianitat social (Samper, 1994). Cantar, i cantar a veus, era allò habitual i necessari, i a través d'aquesta necessitat va trobar Josep Anselm Clavé l'impuls per fundar a Barcelona la societat coral la Fraternidad el 1850; anys més tard, el 1891, Millet i Vives fundaren l'Orfeó Català. En tot aquest temps el moviment coral organitzat als Països Catalans no s'havia aturat de créixer, i l'any 1936, en començar la guerra, es comptaven per centenars les agrupacions corals a tot Catalunya, Mallorca i Menorca, i en menor mesura, a Eivissa i al País Valencià, seguidores tant del model dels Cors Clavé com de l'Orfeó Català (Aviñoa, 1999). Com va observar —potser amb un punt d'exageració— un intern del camp de Bram, «[els] catalans, aquí, són els únics que canten a cor»⁷¹⁶.

Així, segons un informe de la Fundació Ramon Llull, a finals de 1939 s'havien format masses corals catalanes als camps de «Septfonds, Agde, Gurs i Garrigues [...] a les quals s'ha proporcionat material i cançons populars a l'uníson i a diverses veus»⁷¹⁷. Santiago Blanco, socialista tancat a Gurs, al País Basc francès, recordava a les seves memòries que ell i els seus companys cantaven «con disciplina musical» *La Santa Espina* i *L'Emigrant* (Blanco, 1977, p. 381), mentre que al del Barcarès, el també socialista Eulalio Ferrer recordava un cor ben organitzat de *montañeses* (gentilici popular de la gent de Cantàbria) que competia en popularitat amb un altre «coro catalán de treinta voces, magníficamente armonizado» (Ferrer, 1988, p. 124) i que solia cantar, entre d'altres, *La Marsellesa* en francès.

Moltes de les activitats musicals eren afavorides i valorades positivament per les autoritats dels camps, com una manera de tenir els presoners entretinguts. A Adge fins i tot es donaven beneficis a qui formava part dels diferents grups de lleure organitzats, entre ells la coral; això va generar un profund malestar entre els presos, com explicava el militant d'ERC Frances Tosquellas (2000):

[...] I el got va vessar aquell matí que a l'entrada de cada barracot vàrem veure exposada aquesta ordre:

«A partir d'avui, tots aquells que formin part dels diferents grups esportius i culturals, inclosa la coral, es beneficiaran de menjar suplementari i especial i seran allotjats en barracots a part» (p. 39).

Aquest va ser sens dubte el més important entre els cors de presoners catalans. La Secció 3 del camp Adge era conegut com el «camp dels catalans», destinat exclusivament a reclusos «no fossin comunistes» (D. Díaz, 1993, p. 111): majoritàriament d'ERC, Estat Català i milicians de la columna Macià-Companys, etc. Estava més ben organitzat que la resta i amb unes mínimes millors condicions, i amb una activitat cultural, artística i literària important —fins i tot un esbart dansaire o una colla dels Xiquets de Valls (D. Díaz, 1993; Dreyfus-Armand, 2011; Arañó, 2021).

⁷¹⁶ Vallès, J. (5 gener 1940) Notes del Camp de Bram. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 11, 2

⁷¹⁷ Forment, J. (10 novembre 1939). La Fundació Ramon Llull. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 3, 8.

L'organització autònoma catalana d'aquell camp va arribar a ser modèlica, fins al punt de presentar-la com «l'exponent més alt de la puixança física i artística de la Catalunya exiliada»⁷¹⁸.

La Massa Coral Catalunya, com es deia el cor del camp d'Adge, estava formada per uns 200 cantaires, i la dirigia el músic Faust Pintó i Vilalta (Vilanova, 1998). Va arribar a tenir certa fama dins les activitats culturals dels camps de concentració, i va actuar a altres instal·lacions, com en la Sant Cebrià⁷¹⁹, o a la mateixa vila d'Adge⁷²⁰. El cor va cantar també davant autoritats franceses, com el sub-prefecte del Departament de l'Herault o el generals Ménard i Lavigne, responsables del sistema concentracionari. Potser l'esdeveniment més important va ser la interpretació de *La Marsellesa* davant el comandant en cap de l'exèrcit francès, el general Maurice Gamelin, quan va visitar el lloc, poques setmanes abans que França declaràs la guerra a l'Alemanya nazi (Tosquelles, 2000).

Un informe detalladíssim sobre les activitats culturals catalanes a Adge entre el 5 de maig i el 30 d'agost de 1939 dona detall de les cançons que cantava aquesta Massa Coral (Vilanova, 1998):

El repertori de cançons, que cada dia anem enriquint, es compon, avui, de les següents: "Salut, cantors", "L'Empordà", "Les Flors de Maig", "La dansa de l'amor", "Catalunya, terra nostra", "L'Emigrant", "Per tu ploro" i "El Cant de la Senyera", a més de "La Marsellesa", el Cant Nacional Francès, i "Le Montagnard", cançoneta popular francesa de la contrada del Migdia. (p. 117)

Malgrat aquest interès per part dels responsables militars, les activitats cantades i musicals dins els camps no deixaven de ser actes col·lectius de resistència quotidiana (J. Scott, 1985) en front d'un sistema repressiu totalment deshumanitzador i completament alienant. A través d'elles els reclusos construïen mecansimes de felicitat que alhora ho eren de protecció individual i col·lectiva. Citant les paraules d'un presoner del camp de Gurs, «ya que no podemos tirar bombas [...] lo mejor es cantar» (Blanco, 1977, p. 401). En el cas català, els orfeons arribarien a tenir una importància significativa en la configuració de la identitat de l'especificitat catalana en el context de l'exili republicà espanyol⁷²¹.

Un dels exemples més brutals de deshumanització de tot el sistema concentracionari francès va ser el camp del Vernet d'Arieja, a prop de Tolosa de Llenguadoc. Era un camp disciplinari, de condicions extremadament dures i fortament vigilat, on foren enviats subjectes considerats «extremistes» o especialment «peril·losos per a l'ordre públic»: majoritàriament anarquistes —tota la 26a divisió de l'Exèrcit Popular, la «Durruti»— i comunistes espanyols i catalans, a més d'altres estrangers, i a partir del mes d'octubre de 1939, presoners de l'exèrcit alemany (Dreyfus-Armand, 2000; Nos, 2002; Alted, 2005); la confusió era tal que dins el mateix recinte hi podien coincidir antifeixistes espanyols i de tot Europa —escriptors com Max Aub o polítics com l'exministre de la República Juli Just—, jueus, tsaristes russos i nazis com el belga Léon Degrelle, que acabaria essent general de les SS. Era un camp essencialment només d'homes: les dones «indesitjables» varen ser concentrades al camp de Rieucros, al departament de la Losera (D. Díaz, 1993).

⁷¹⁸ Carbó, A. (22 desembre 1939). D'Adge a Saint-Cyprien passant per les veremes. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 9, 2.

⁷¹⁹ Carbó, A. (22 desembre 1939). D'Adge a Saint-Cyprien passant per les veremes. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 9, 2.

⁷²⁰ Félix, J. (12 desembre 1939). Els catalans a Adge. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 10, 2

⁷²¹ Vegeu p. 336–337.

L'escriptor i periodista britànic d'origen hongarès Arthur Koestler va estar-hi tancat entre l'octubre de 1939 i el gener de 1940; d'aquella experiència en sortiria el seu primer llibre en anglès, *Scum of the Earth* (*L'escòria de la terra*, 1941), on narra les inhumanes condicions sota les quals vivien els presoners, pitjors que alguns centres d'internament nazis (Koestler, 1991 [1941]). Els brigadistes internacionals que havien combatut a la guerra d'Espanya ho passaven especialment malament (D. Díaz, 1993):

La barraca número 32, que acollia 150 ex-combatents de les Brigades Internacionals, era coneguda com la dels leprosos. Vivien enmig de la foscor i d'una pudor nauseabunda; els seus homes vestien parracs perquè a canvi d'uns cigarrets s'havien venut l'única muda [...] que posseïen. La barraca estava infectada pels insectes i les malalties [...]. Entre la trentena d'alemanys antinazis del Vernet que havien passat pels primers camps de concentració dels seu país —Dachau, Oranienburg, Wolfenbüttel— la coincidència era absoluta respecte que el camp era de molt, el pitjor de tots. (p. 106)

Koestler també descriu el dia a dia del camp i la convivència entre els interns i les autoritats. Així explica l'escriptor com es va celebrar la festa de Nadal de 1939 en aquell ambient deshumanitzat (Koestler, 1991 [1941]):

After the commandant's speech [...] the programme began; there was a Russian choir which sang Russian folksongs and a Hungarian choir which sang Hungarian folksongs; an acrobat from Barrack 32, a Yugoslav choir which sang Yugoslav folksongs, [...] a Polish choir which sang Polish folksongs, a Czech choir which sang Czech folksongs, and then we all sang the Marseillaise and we marched back to our barracks, to the accompaniment of our escorts' no less rhythmic *un-deux, un-deux*. (p. 127)

Un altre reclús, el periodista alemany, d'origen jueu i marxista, Bruno Frei, també va viure la celebració d'aquelles festes de Nadal. Tal com li passava a Samper amb el seu teclat d'*atrezzo*, per Frei cantar sota aquelles circumstàncies era quelcom més que recordar cançons: era el darrer recurs de la dignitat robada. Silenciosa o cridanera, fer música en aquell camp era el darrer alè d'humanitat, una arma per no sentir-se mort del tot, per no ser simplement esborrat per la violència del sistema (Frei, 2016):

Nous ne chantions pas pour amuser les autres ou nous-mêmes, mais pour exprimer que nous étions des hommes et voulions le rester, et des combattants pour une cause qui nous paraissait juste. Ainsi, le fait même de chanter devenait action de combat, le chant devenait arme au sens originel du terme. Une autre arme nous était refusée; celle-là était la dernière qui nous restait... Et ainsi, nous brandissions nos chants contre les ennemis, comme les soldats leurs grenades. (p. 73)

Per això, en aquells primers mesos d'exili i de desbandada general, Antoni M. Sbert, amb els pocs recursos que tenia a disposició, poc podia fer més que estar atent a les necessitats dels presoners catalans als camps en la mesura d'allò que li fos possible. Una d'aquelles necessitats era, per tant, cantar: cantar per resistir i cantar per existir, com a homes i com a catalans. Qui l'ajudava en aquesta tasca era el seu amic Samper, tranquil·lament refugiat i avorridament inspirat a Boissy-la-Rivière (Massot, 2019):

Pels camps de concentració els nostres xicots també canten cançons catalanes. L'Sbert m'ha demanat repertori per fer córrer, i com que jo he esgotat el que sabia de memòria, penso anar a París per copiar a la Biblioteca Nacional una tria de cançons dels volums del nostre Cançoner. (p. 74)

Perquè no hagués d'anar fins a París, des de Suïssa Rafael Patxot li va enviar els tres volums dels *Materials* de l'Obra del Cançoner que s'havien pogut publicar fins el 1936 (Massot, 2019). Gràcies a això, i un cop instal·lat a Tolosa, Baltasar Samper es va posar a harmonitzar cançons populars, que Sbert feia copiar i distribuir. Comptava amb una xarxa de col·laboradors que visitaven els camps, com Roc Boronat, ex-regidor de l'ajuntament de Barcelona, que diàriament anava a Adge, «a prendre nota de les necessitats més peremptòries dels catalans i els feia arribar el material cultural

que facilitava la Fundació Ramon Llull» (D. Díaz, 1993, p. 113), o Climent Cardenya, reclús del camp del Vernet⁷²², que el visitava per cercar material pel «Chor Català» que els presoners catalans hi havien fundat⁷²³.

Aquelles cançons complien clarament la funció de «cançó emblemàtica» (Martí, 2000). Entenem la «cançó emblemàtica» com una «expressió sonora que contribueix a la identificació explícita d'un grup» (Ayats, 2005b):

Així, dependrà de les circumstàncies precises on sigui formulada que puguem considerar que aquella cançó està actuant com a cançó emblemàtica en aquell —i només en aquell— moment precís. És la situació social (o sigui, els actors que hi participen i la valoració que en fan) la que atorguen significats a aquella expressió dins d'una pràctica singular. (Ayats, 2005b)

En el cas dels presoners dels camps, la situació social —l'internament en condicions molt dures— no podia ser més excepcional i «singular»; la necessitat de reivindicar i reivindicar-se en la catalanitat era, doncs, molt evident. Arthur Koestler explica un altre cas, de quan estava pres a l'estadi Roland Garros de París abans de ser transferit al camp, ben curiós i representatiu de situació de cançó emblemàtica, amb presoners russos «blancs-blancs», antics oficials tsaristes, i «rojos-blancs», social-revolucionaris, cantant junts; totes dues faccions eren antibolxevics i antiestalinistes, però alhora, estaven severament enfrontades (1991 [1941]):

The White-Whites maintained that they had been arrested on the strength of a list which O.G.P.U.⁷²⁴ agents in France had played into the hands of the *Sûreté*; whereas the Red-Whites alleged that they had been denounced as Bolsheviks and agents of the O.G.P.U. by the White-Whites. There was probably some truth in both stories [...]. Yet, in spite of all this, it happened once or twice that White-Whites and Red-Whites sang together during the long evenings, and when Christmas approached they actually formed a mixed choir which gave several first-class recitals of Russian songs. (p. 81–82)

Així, al camp del Vernet, igual que ho feien russos, iugoslavs, polonesos o txecs, els catalans també s'havien organitzat. El Chor Català estava compost per una quarantena d'homes, i el dirigia Ferran Santiago, autor d'un cançoner recopilatori del seu repertori⁷²⁵, amb una portada que clarament s'inspira en la insígnia històrica d'Estat Català, el partit fundat per Francesc Macià el 1922, separatista radical. El cor fins i tot va arribar a tenir un estendard, «pareil au dessein adjoint à l'usage et tradition folklorique de tous les choeurs de la Catalogne»⁷²⁶, que acompanyava les seves actuacions als festivals del camp.

El cançoner de Santiago és una mescla de cançons tradicionals, sardanes cantades i altres cançons popularitzades de l'època. El repertori és molt semblant al d'Adge: *Els pescadors* (Clavé), *El Cant de la Senyera* (Millet i Maragall) i *L'Emigrant* (Vives i Verdaguer); aquesta darrera concretament, autènticament emblemàtica: «Qui no ha sentit *L'Emigrant* en ple camp de concentració i no ha vist

⁷²² Sembla que Climent Cardenya Morón gaudia de certa reputació dins el camp. Durant la guerra, Cardenya es va donar a conèixer com a poeta amb el llibre *Oceans anímics* (1937) i va servir de delegat de la Generalitat a la fàbrica de cerveses Damm. Cf. Tarradellas, J. (9 setembre 1936). Economia i Serveis Públics. Ordre. Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, 256, 1382. No sabem perquè el varen internar al Vernet, però aquella experiència li va inspirar el llibre de poemes *Raisins d'amour et de guerre* (1976). També va ser un dels col·laboradors del llibre col·lectiu *Ofrena a París dels intel·lectuals catalans a l'exili* (1948), de l'editorial Albor, amb el poema «Alliberació de París».

⁷²³ Samper, B. (10 març 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078..

⁷²⁴ L'OGPU o Directori Polític de l'Estat, en català, va ser el nom de la policia secreta de l'URSS entre 1922 i 1934.

⁷²⁵ Cançoner del Chor Català. MUME, fons Ferrer-Pumarola.

⁷²⁶ Santiago, F. (6 març 1940). [Carta al coronel comandant del camp del Vernet]. MUME, fons Ferrer-Pumarola.

les llàgrimes d'enyorança dels catalans privats de llibertat no pot fer-se una idea de la nostra voluntat i de la voluntat dels nostres germans» (Noguera, 1939)



Imatges 81 i 82. Portada del cançoner i estendard del Chor Català del Vernet. MUME, fons Ferrer–Pumarola.

Crida l'atenció, en canvi, que no formàs part d'aquesta col·lecció l'himne catalanista *Els Segadors*, sobradament conegut entre els republicans catalans. Aquesta absència podia ser deguda a la «recomanació», forçada per les pròpies autoritats franceses, de la mateixa Generalitat als interns del camp d'«abstenir-se de realitzar tota política que no sigui estrictament la d'estrènyer la nostra solidaritat com exiliats», com li demanava per carta el polític Carles Martí Feced a Antoni Miró, delegat d'ERC al camp del Vernet (Puigarnau, 2014, p. 192). Tampoc hi trobam *La Marseillaise*: l'himne francès era, però, tan popular entre els cantaires de Catalunya des del segle XIX (Ainaud, 1979; Termes, 2011; Ayats, 2011), que no feia falta escriure'l perquè se'l sabien de memòria.

En una altra llista del Chor del Vernet, en aquest cas, d'un programa de mà⁷²⁷, hi trobam cançons occitanes com *Lo boièr* —cançó tradicional i emblemàtica occitana (Gauzit, 2002)—, populars com la *Marxa de Cançó d'amor i de guerra*, o pròpies del repertori orfeonístic català, com la *Marxa dels moliners* de Wilhem Müller i música de Carl Friedrich Zöllner, traduïda per Joan Maragall (1896), i popularitzada àmpliament per l'Orfeó Català.

Algunes de les cançons del Chor Català del Vernet són sense cap dubte obra de Baltasar Samper. En un full, el darrer d'un lligall de cançons populars catalanes harmonitzades⁷²⁸, Samper n'hi va apuntar moltes de les quals havia arranjat: *Cançó de bressol (Camp de Tarragona)*, *El bon caçador*, *Els contrabandistes*, *L'hereu Riera*, *Els fadrins de Sant Boi*, *Els tres tambors*, *Muntanyes del Canigó*, *Don Joan i don Ramon*, *Hola, fia meva*, *Sant Ramon*, *El mestre*, *Muntanyes regalades*, *Cançó de lladre*, *L'estudiant de Vich* i *El poder del cant*. De tots aquests títols, al cançoner del Chor hi trobam

⁷²⁷ Programa d'una actuació del Chor Català. MUME, fons Ferrer–Pumarola.

⁷²⁸ Cançons per Occitància. Llista. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 37/9.

la *Cançó de bressol*, *El bon caçador*, *Els contrabandistes*, *L'hereu Riera*, *Els tres tambors* i *Muntanyes regalades*.

Però el cançoner de Ferran Santiago és quasi tot només de texts, i de molt poques cançons en tenim la música. És el cas de *El bon caçador* i *Els contrabandistes*. Al cançoner sols hi ha les lletres impreses, picades a màquina, de les dues cançons; al full d'*Els contrabandistes*, sigles que, deduïm correctament, signifiquen «Materials I, p. 380» i «Materials III, p. 274», de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. És al fons de Samper de l'Arxiu del Regne de Mallorca que hi trobam la partitura de l'arranjament, per a veus masculines: dues de tenors, barítors i baixos, amb data a Tolosa, agost de 1939 (imatges 83–85)⁷²⁹.

M.I. p.390. III, P. 274

ELS CONTRABANDISTES

Quina cançó cantarem
que tots la sapiguem?
La dels contrabandistes.
A Banyuls varen anar
de tabaco a carregar
tota una companyia:

Oh, lailà,
lailà lailà-là,
Oh, lailà,
lailà lailà-là,
lailà lailà-là,
lailà lailà-là,
lailà lailà-là.

Capità es posà al davant:
- Minyons, anen marxant,
que irem a perseguir-los.
Quan ne foren a Pedret,
Allí pregunten del cert
a veure si els han vistos:

Oh, lailà, etc.

i un senyor varen trobar,
que molt se mos va avisar:
- No hi anen a envestir-los.
Jo quaranta n'he comptats
que van molt ben armats:
tribus i carrabines.-

ELS CONTRABANDISTES
(LES CONTREBANDIERS)

(♩ = 108) Très vigoureux

Qui - na can - çó can - ta - rem que tots la sa - pi - guem? La - dels - con - tra - ban -
dis - tes A Ba - nyuls va - ren a - nar de ta - baco a car - re - gar tot' u - na com - pa -
nyi - a Oh lai - là, la - val - lai - la - ra, oh lai - là, la - val - lai -
là, lai - lai - la - ra, lai - lai - la - ra, la - val - lai - la - ra.

Notée par Lluís Millet, compositeur, directeur-fondateur de l'Orfeo Català.

Magnifique mélodie au caractère rude et vigoureux, très en harmonie avec le sujet qu'elle chante.

SUJET. Description d'une équipée de contrebandiers, persecutés par les soldats.

⁷²⁹ *Els contrabandistes*, dins l'expedient *Cançons per Occitància*. Llista. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 37/9.

Els contrabandistes
(canço popular catalana)

Tenors I
Tenors II
Baritons
Baixos

rem que tots la sa-pi-quem? La dels con-tra-ban-dis-tes.

Imatges 83, 84 i 85. Lletra d'*Els contrabandistes* del cançoner de Santiago i versió transcrita per Lluís Millet a *Materials I*, p. 380 de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Harmonització d'*Els contrabandistes* de Samper. ARM, fons Baltasar Samper, caps 15, sig. 37/9.

Pel que fa a *El bon caçador*, al full del cançoner de Ferran Santiago no hi ha cap indicació. En aquest cas, la trobam a l'esbós a llapis de la partitura de Baltasar Samper⁷³⁰: també al marge dret superior, el músic hi apunta «Av. IV, p. 71» i «M. III, p. 387 i 155; M. II, p. 333». Una altra vegada, es refereix als *Materials II* i *III* de l'OCPC amb les pàgines on hi ha transcrita la cançó; però «Av. IV.» són les sigles del llibre *30 cançons populars catalanes (quarta sèrie)* recollides i publicades (1916) per Adolf Carrera dins la col·lecció «Biblioteca Popular de l'Avenç».

El bon caçador

Moderat

Av. IV, p. 71
M. III, p. 387 i 155; M. II, p. 333

(basso continuo)

Imatge 86. Esbós d'*El bon caçador*. ARM, fons Baltasar Samper, caps 15, sig. 37/7.

Samper agafa la melodia —transposada a Fa Major— d'aquesta versió de Carrera, titulada com *El caçador i la pastoreta*, que probablement va poder consultar a la Biblioteca Nacional, o bé a Tolosa

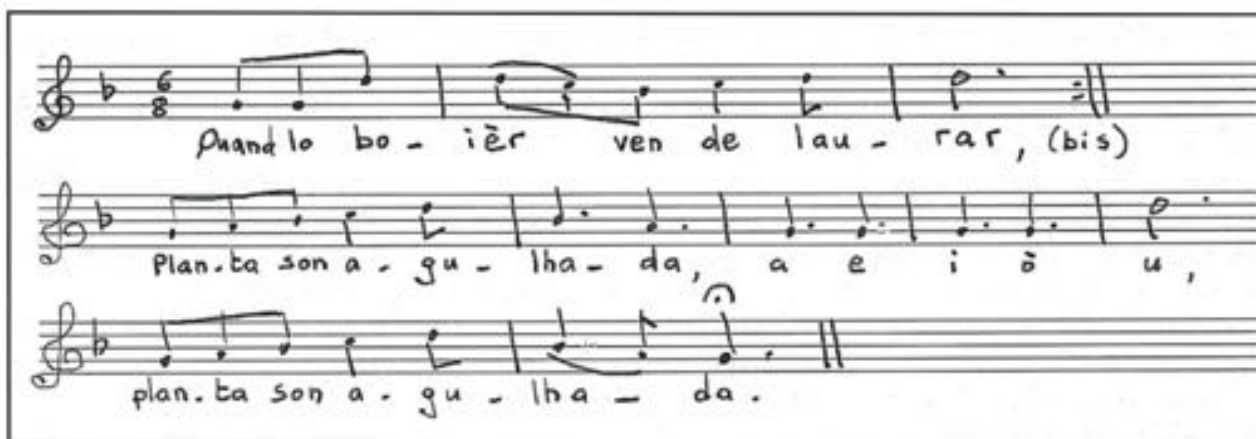
⁷³⁰ *El bon caçador* (esbós), dins *Cançons per Occitància*. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 37/7.

si qualcú en tenia una còpia. També la tornada («Trum trum lai larà, quina fresca hi feia / trum lai larà, quina fresca hi fa») és més o menys la de Carrera, mentre que la lletra és molt més semblant a la versió recollida per ell i Miquel Ferrà en la missió de 1924, i transcrita al volum III de *Materials*, p. 387. Tant l'esborrany com la partitura neta⁷³¹ estan escrites explícitament per a «4 veus d'home», també amb data d'agost de 1939; en aquesta darrera, Samper fins i tot va anotar el nombre total de cantaires del Chor, 41 (10 tenors I, 10 tenors II, 15 barítons i 6 baixos).

La resta d'harmonitzacions, en esbossos o les versions netes del lligall, com *Muntanyes regalades* o *Muntanyes del Canigó* són per a veus mixtes, no masculines. El mateix passa amb les versions d'altres títols que també cantava el Chor, com *Sota de l'om*, harmonitzada per Enric Morera, o *El cant de la Senyera*, que en el fons de l'ARM només es troben en versió de veus mixtes⁷³². És molt plausible que Samper compongués aquests arranjaments per als homes del Vernet i després, en formar-se la coral Frederic Mistral a Tolosa, els reescrivís per a cor mixt. El músic també va interpretar aquest mateix repertori amb la Massa Coral de l'Orfeó Català de Mèxic quan va ser-ne director, entre 1944 i 1946.

A part de les cançons catalanes, Samper va treballar també sobre algunes cançons tradicionals en llengua occitana, com *Lo boièr*: una cançó amb una gran força simbòlica i identitària occitana, convertida en una al·legoria que 'véhicule le symbole et le rêve d'une patrie occitane' (Gauzit, 2002, p. 25). No és estrany que Samper, com tots els intel·lectuals catalanistes exiliats, cercàs una aproximació i un reconeixement amb el moviment regionalista occità, amb qui existien antics llaços de col·laboració ja d'exilis anteriors des de finals del segle XIX, i que per això s'havia bolcat, com ja hem explicat, en l'assistència als catalans i havia donat cobertura legal a França a la Fundació Ramon Llull.

Tanmateix, d'aquestes cançons només en conservam esborranys inacabats i fragments, que semblen per a veu i acompanyament⁷³³. En aquest cas, una font important —sense poder arribar a determinar si va l'única— de les cançons occitanes varen ser els volums I i II de *Poésies populaires de la Gascogne* del folklorista occità Jean François Bladé (1881), un dels escriptors i folklorista gascó més importants del s. XIX, autor d'un corpus voluminós de reculls i estudis sobre Gascunya, i narrador en occità⁷³⁴.

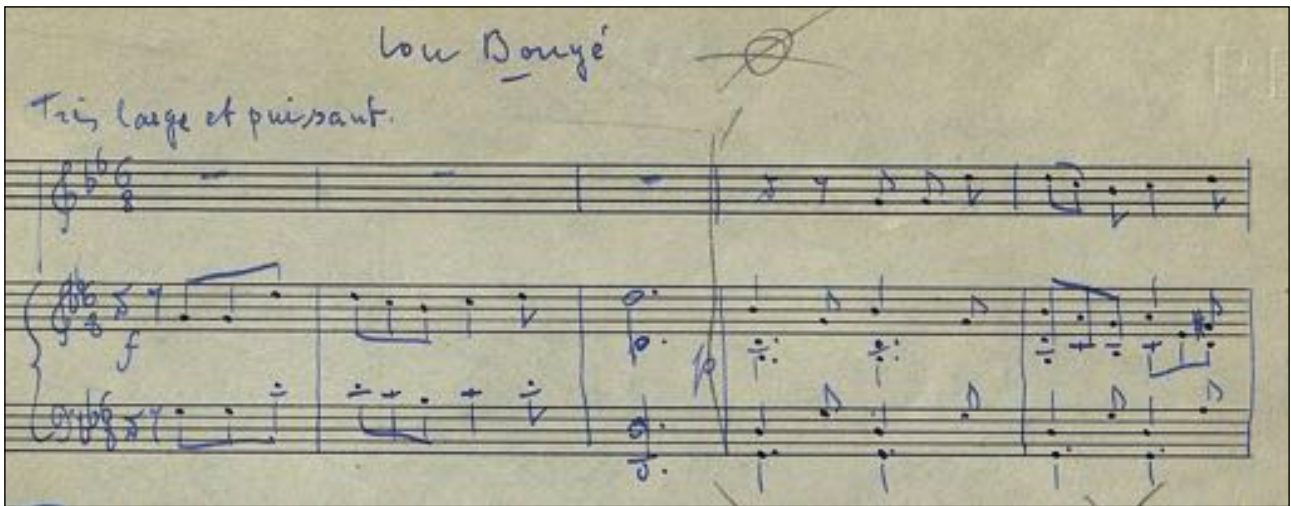


⁷³¹ *El bon caçador*, dins l'expedient Cançons per Occitància. Llista. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 37/9.

⁷³² Repertori Orfeó Català. ARM, fons Baltasar Samper, sig. caps 14/33.

⁷³³ Cinc cançons occitanes (o de tema occità). ARM, fons Baltasar Samper, sig. 37/3.

⁷³⁴ Cançons occitanes de Jean François Bladé (rec. 1881. Amb comentaris). ARM, fons Baltasar Samper, sig. 37/4.



Imatge 86 i 87. Transcripció de *Lo boièr* (Gauzit, 2002) i Esborrany d'harmonització de *Lo boièr* («Lou Bouyé») de Baltasar Samper. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 37/4.

Tenim algunes pistes més de la difusió de les harmonitzacions de Samper pels camps de concentració. De Gurs, que era un camp majoritàriament de presos bascs i alguns catalans al departament dels Pirineus Atlàntics, ens n'ha arribat un cançoner d'un sr. Golobardes que dirigia allà una coral catalana: hi trobam *Muntanyes del Canigó*, *L'Hereu Riera* o *El Rossinyol*⁷³⁵. Aquesta darrera no surt a la llista de Samper, però és, segur, l'harmonització de la versió de la mateixa cançó publicada el 1909 per Jaume Llobera al llibre *40 cançons populars catalanes (primera sèrie)* de la Biblioteca Popular de l'Avenç (p. 54–55); d'aquest mateix recull, Samper va harmonitzar *El Pardal*⁷³⁶, que cantava amb la coral Frederic Mistral⁷³⁷. A *El rossinyol* del cançoner Golobardes, a més, hi podem observar un mateix recurs harmònic, la del VIè grau rebaixat, que trobam també a la *Cançó de l'espadar*⁷³⁸, com a cadència trencada modulant, o d'*appoggiatura* colorista com a *El bon caçador* (exemples 7, 8 i 9).

Com a conclusió, Baltasar Samper, en aquells anys d'exili a França, no es va limitar només a sobreviure, sinó que va assumir plenament el seu compromís catalanista com a músic reconegut de la Catalunya republicana. En la mesura de les seves possibilitats i habilitats, va ajudar a la tasca de la Fundació Ramon Llull, que dirigia el seu amic i protector Antoni M. Sbert, com a personatge central d'una xarxa extensa de col·laboradors que anava de Suïssa a París fins a arribar a cada un dels camps. Així es donava forma a una xarxa centralitzada relativament senzilla però alhora terriblement complexa donades les circumstàncies, que tenia com a objectiu assistir culturalment i estructurar políticament i de manera diferenciada l'exili català dins el context repressiu dels camps francesos, a partir de posar en pràctica una experiència sociomusical i de resistència dels seus protagonistes que projectava una certa idea de catalanitat republicana; idea que vivia i pervivia només en el sentit que ells, els exiliats catalans, existissin com a col·lectiu. Aquesta estructura més o menys coordinada des del d'un cos polític central, la FRL, singularitza els cors catalans d'altres cors o bandes de presoners durant la II guerra mundial.

⁷³⁵ Cançoner del sr. Golobardes. MUME, fons Vilalta-Florensa.

⁷³⁶ *El Pardal*, dins l'expedient Cançons per Occitància. Llista. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 37/9

⁷³⁷ Vegeu l'apartat «10. 3. 3. Samper i el Felibritge».

⁷³⁸ Vegeu l'apartat «5. 2. 1. La *Cançó de l'espadar*»

The image displays three musical staves, each representing a different piece of music. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, showing a piano accompaniment with chords labeled V and VIb. The second staff is also in G major and 2/4 time, with chords labeled I and VIb. The third staff is in G minor (two flats) and 2/4 time, with chords labeled I and VIb. Each staff shows the right and left hand parts of the piano accompaniment.

Exemples musicals 7, 8 i 9. Per aquest ordre, fragments de les harmonitzacions de *El rossinyol*, *Cançó de l'espadar* i *El bon caçador*, amb el VIè grau rebaixat.

Baltasar Samper va contribuir doncs, des de la seva excel·lència, a proporcionar el material perquè els homes dels camps poguessin, mitjançant el fet de cantar, mantenir la lluita simbòlica de la seva resistència col·lectiva, política i humana. Per dur a terme la feina encomanada, el músic va utilitzar els materials de l'Obra del Cançoner i d'altres reculls de música catalana anteriors, com els de la Biblioteca Popular de l'Avenç; així aconseguia posar en valor l'excel·lent feina de l'OCPC, extraviada per la guerra, i en certa manera assegurava un fil de continuïtat entre la cultura institucional del noucentisme i aquella precària però tossuda resistència catalana i catalanista dels camps de l'exili.

A part de tot això, el músic i Dolors Porta disposaren, un cop instal·lats a Tolosa d'una situació econòmica relativament més bona que molts exiliats, cosa que els va permetre llogar un apartament on varen poder acollir un petit grup de refugiats catalans. El seu compromís polític amb la causa republicana i amb la solidaritat catalana va ser, doncs, total.

Una altra vegada la *Suite Mallorca*

Conta Teodor Garriga (1998) que Samper era «molt ben considerat en els ambients intel·lectuals de la capital del Llenguadoc». La fama encara el devia acompanyar, i el talent no l'havia abandonat.

Gràcies a això, va entrar en contacte amb la compositora basca Anita Bringuet-Idiartborde (1891–1943) (Picún, 2015), «una de las personas que mejor me han probado buena amistad y comprensión humana desde que estoy en Francia»⁷³⁹, qui al seu torn el va presentar a Aymé Kunc, director del Conservatori de Tolosa i a qui Samper considerava un «excel·lent compositor»⁷⁴⁰ —guanyador del prestigiós Gran Prix de Roma el 1902 per davant de Ravel. Kunc, amb això, va estrenar la *Suite* al capdavant de l'orquestra del Conservatori —«sempre aquesta Suite...!»⁷⁴¹—, el 28 d'abril de 1940, a la Salle des Fêtes o sala d'actes de la institució, un concert que també va comptar amb la participació de la soprano de l'Òpera de París Marthe Nespoulous.

Malgrat les seves queixes posteriors, Samper devia estar orgullós de la recepció que a França tenia la seva obra, fins al punt que al programa del concert⁷⁴² hi va afegir, a mà, un fragment de la boníssima crítica que el 1931 li havia dispensat Emile Vuillemoz a l'*Excelsior* de París:

[...] elle restera certainement au répertoire des Concerts Lamoureux qui auront eu l'honneur de nous la révéler. Sans se douter de la dette de reconnaissance qu'il payait ainsi à un grand artiste catalan, Paris a accordé spontanément à Baltasar Samper ses lettres de naturalisation⁷⁴³.

Un cop més, doncs, les crítiques de la *Suite* varen ser excel·lents, i el seu autor, saludat amb respecte i honor:

Après avoir, dans les précédents concerts, conduit son auditoire en Core, dans les Provinces Basques, jusqu'en Finlande, M. Kunc nous a, en première audition, révélé aussi les Iles Baléares et leur musique.

Il s'agit de «Mallorca» première suite symphonique de M. Baltasar Samper, compositeur d'élite, originaire de Majorque, chef d'orchestre à Barcelone, musicologue érudit.

Ce folkloriste catalan est le Charles Bordes des Iles Baléares et, aussi, un ami dévoué de la France et des musiciens français.

Sa suite symphonique comprend trois tableaux. Le premier et le troisième, «Rapsodia» et «Festes» sont remarquables par l'originalité, haute en couleur des mélodies et rythmes, par l'éclat de l'instrumentation.

Dans le deuxième tableau, «Calma à la Mar, les harmonies et l'orchestration sont vibrantes, éblouissantes.

Somme tout, un vif succès⁷⁴⁴.

Va ser aquesta la darrera vegada que Samper pogué escoltar la seva *Suite Mallorca* en directe.

⁷³⁹ Samper, B. (10 març 1942). [Carta a Pau Casals de presentació d'Anita Bringuet-Idiartborde]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷⁴⁰ Samper, B. (18 desembre 1940). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷⁴¹ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251

⁷⁴² Programa del 234e concert de la Société des Concerts du Conservatoire (28 abril 1940). ARM, fons Baltasar Samper, caps 53.

⁷⁴³ Vegeu p. 228–229.

⁷⁴⁴ Hennder, L. (3 maig 1940). *La Garonne*. Retall de premsa conservat a la BC, fons Josep Carner, Ms 4852/3, 4.

10. 3. 3. Samper i el Felibritge

La fundació de la coral Frederic Mistral per part de la Fundació Ramon Llull a principis de 1940 fou la manera que trobaren els intel·lectuals i quadres polítics catalans d'homenajar l'importantíssim auxili occitanista, en marxa fins i tot abans del final de la guerra espanyola (Grau, 2021). El cor, sota la direcció de Samper per encàrrec de la Fundació, obtengué l'autorització de la família del premi Nobel de Literatura i del Caporal del Felibritge per dur el nom del poeta més important de la llengua occitana de tots els temps. L'evolució de la situació bèl·lica durant el 1940 varen comprometre la vida de la coral, però abans de la capitulació francesa del mes de juny, encara va poder fer dues actuacions públiques.

La primera va ser el dia 31 de març a la gran sala Gaston Doumergue de la Cambra de Comerç de Tolosa, dins la «matinée alsacienne» organitzada per Radio Strasbourg en homenatge a la regió d'Alsàcia, que havia quedat compromesa a primera línia del front. Tot i això, l'acte va tenir un fort component occitanista, amb parlaments de Juliette Dissel, directora del Teatre d'Oc, actuacions d'artistes alsacians i felibres occitans, música de l'orquestra de Radio Toulouse-Pyrenées, que va interpretar obres de Canteloube, «ainsi que la Chorale Frédéric Mistral, brillante création nouvelle, que dirige admirablement M. Balthazar Samper»⁷⁴⁵. Tot l'esdeveniment va ser emès per Radio Toulouse-Pyrénées. A la *Revista de Catalunya*, en el que seria el darrer número a França abans de la seva interrupció, en donaren una mica més d'informació:

La competència i l'esforç del director i l'entusiasme solidari dels cantaires varen fer possible una excel·lent audició d'*El Pardal* i de *Muntanyes Regalades*, dues cançons catalanes de les més antigues i encara vives en el Rosselló com al Principat⁷⁴⁶.

The image shows a handwritten musical score for the song "El pardal", identified as a "Canço popular catalana". The score is written on four staves, labeled "Soprano I", "Soprano II", "Tenor", and "Baix". The tempo is marked "Moderat" and the dynamics include "mf" and "V". The lyrics are written below the staves. The score is dated "Im 30" in the top left corner.

Imatge 88. Harmonització d'*El pardal*. Està signada a Tolosa, març de 1940. ARM, fons Baltasar Samper, caps 15, sig. 37/9.

La segona i última actuació pública de la coral Frederic Mistral va ser a l'Acadèmia dels Jocs Florals de Tolosa, la institució poètica centenària tolosana, en la recepció oficial com a acadèmic del

⁷⁴⁵ Praviel, A. (1 abril 1940). La Matinée Alsacienne. *La Garonne*, 711, 4.

⁷⁴⁶ Els catalans arreu del món. Tolosa de Llenguadoc. (abril 1940). *Revista de Catalunya*, 98, 441–442.

poeta nord-català Josep Sebastià Pons (1886–1962), el 28 d'abril de 1940⁷⁴⁷. Potser perquè el regregrat era català, però també escriptor en llengua occitana, es va trobar convenient la presència del cor català, de nom occità, que dirigia Samper.

Sobre aquesta coral, una carta de l'exiliada Núria Casanova, publicada *Serra d'Or* el novembre de 1978, en donava un breu però interessant record directe:

Tota una colla d'amics ens reuníem regularment per assajar i perfeccionar les nostres veus sota la seva direcció [de Baltasar Samper]. Cantàvem les cançons del nostre repertori, que per ésser prou conegudes no necessitaven una formació prèvia musical, encara que el mestre Samper ens exigia superació a tots. Cantàvem: *L'Hereu Riera*, *Cançó del lladre*, *El cant dels ocells* [...], *Muntanyes regalades*, *El pardal*.

Éren molts, de diferents edats, i tots trobàvem un lloc dintre del grup. Existia un ambient cordial que no impedia la recerca d'un perfeccionament, sempre buscat pel mestre. Recordo que una vegada vàrem cantar durant una celebració transmesa per la ràdio⁷⁴⁸.

L'inici de la batalla de França el maig de 1940 i la ràpida desfeta militar francesa un mes i mig després va precipitar el final de les activitats de Fundació Ramon Llull i, per tant, del cor. Tot i això, Samper aconseguí retenir un petit grupet de cantaires de manera més informal (Massot, 2019).

Amb l'entrada dels nazis a París i la formació del govern col·laboracionista del mariscal Pétain a Vichy, l'existència dels exiliats catalans es va complicar encara més del que ja ho estava; no va ser aquest el cas de Samper, protegit gràcies a la seva feina d'organista de la catedral. Per altra banda, el suport de destacats occitanistes del Felibritge al règim de Vichy, com els casos de Joan Charles-Brun —que havia estat membre del patronat de la Société des Amis de la Fondation Ramon Llull (Massot, 2000c)— o l'*abbé* Joseph Salvat (Fauré, 2021)⁷⁴⁹, donava als intel·lectuals catalans certa cobertura i tranquil·litat, mentre limitassin la seva activitat política.

A part de les que va escriure pels homes dels camps, el músic va harmonitzar almenys dues cançons més del Llenguadoc, *Pitchou Home* («Petit maridet»), escrita però per l'Orfeó Català de Mèxic el 1944 (Corbera, 2018) i *El Rossinyolet*, probablement també escrita una vegada arribat a Amèrica⁷⁵⁰.

No només era l'interès de copiar i harmonitzar música popular occitana: Samper volia saber algunes coses més d'aquelles cançons. Per això entre aquests papers hi ha una carta del dr. Ismael Girard, resposta d'una lletra anterior que no tenim, explicant-li el sentit de la cançó de *l'Aguilhouné*, una capta infantil dels dies d'Advent.

Més enllà de la simpatia manifesta per la cultura occitana i l'occitanisme que l'havia acollit, aquestes cançons de Baltasar Samper ens mostren no sols el seu esperit compositiu o creatiu en aquells anys i aquell context, sinó també de la seva mirada etnomusicològica permanent, l'estudi dels reculls folklòrics occitans i la curiositat i l'afany de coneixement davant els dubtes. A la llarga (Corbera, 2021b), aquesta mirada esdevendria, per sobre de tot, la seva principal dedicació a Mèxic.

⁷⁴⁷ Séance publique du 28 Avril 1940. *Annales de l'Académie des jeux floraux 1940*, 264–265.

⁷⁴⁸ Casanova i Serra, N. (novembre 1978). Baltasar Samper. *Serra d'Or*, 230, 1–2.

⁷⁴⁹ Altres occitanistes, com el dr. Soula, socialista, el dr. Ismael Girard o l'escriptor Pierre–Loïs Berthaud, en canvi, col·laboraven amb la Resistència. Berthaud, per exemple, que havia aconseguit un càrrec al Ministeri d'Informació del govern de Pétain, passava informació interna a la intel·ligència britànica, però va ser descobert per la Gestapo i deportat al camp de Dachau el 1944; malgrat tot, va sobreviure.

⁷⁵⁰ En conservam la versió per a veu i piano. ARM, fons Baltasar Samper, sigs. 6/4 i 37/2.

10. 4. Un compositor a l'exili

L'activitat compositiva de Baltasar Samper en els dos anys i escaig que va residir a França fou sorprenentment intensa. Aturem-nos en això, i insistim-hi: el nombre d'obres compost a Tolosa de Llenguadoc entre l'estiu de 1939 i l'abril de 1942 és excepcional donades les circumstàncies —començant pel fet que durant molt de temps ni tan sols disposava d'un piano. En canvi, aquest és el moment en que la seva importància com a compositor comença a esvaïr-se, i la seva figura, a difuminar-se. La producció d'aquest període no ha estat investigada fins avui, i molt poc tenguda en compte en la narrativa de recepció del músic fins els nostres dies.

A banda les harmonitzacions de cançons populars catalanes i occitanes que ja hem comentat, la llista de composicions és sorprenent també per la seva envergadura. Ell mateix ho explicava així en una carta dirigida a la JARE, un mes i mig després d'haver desembarcat a Mèxic:

[...] durante todo el tiempo pasado en el destierro, he creído de mi deber de no renunciar a mi vocación de compositor, a la que debo haber ocupado entre los artistas de nuestra patria un lugar que, aunque modesto, entiendo debo seguir defendiendo con el máximo interés. Así, en Francia (Toulouse), donde residí desde el año 1939, cuando la percepción del subsidio vino a aliviar mi situación, pude concentrar todo mi esfuerzo en el trabajo de producción, y fruto de este periodo de actividad fueron las obras siguientes:

- I. «Siete canciones para soprano y orquesta»;
- II. «Cántico espiritual», sobre un poema de Racine, para gran orquesta y coros —ejecutado dos veces en la Catedral de Toulouse;
- III. Transcripción e instrumentación para gran orquesta y coro de dos Corales de J. S. Bach —ejecutados el Jueves Santo de este año en la misma Catedral;
- IV. «Concierto para piano y orquesta» (inédito);
- V. Harmonizaciones [sic.] diversas de canciones populares para las actuaciones del «Théâtre d'Oc»; etc⁷⁵¹.

Cal afegir a aquesta llista una obreta per a piano —sense títol, datada el febrer de 1942 a Tolosa, que podria ser ben bé la *Balada*— i un projecte inacabat de «ballet català» (Corbera, 2018), amb coreografia d'Antoni Joan Garcia —que a Mèxic seria durant molt de temps director de l'Esbart Dansaire de l'Orfeó Català de Mèxic (Martí i Soler, 1989)— i pel qual Samper va cercar la col·laboració de Josep Carner⁷⁵². Artur Bladé esmenta igualment una «pàgina musical» (J. Manent, 2005, p. 222) que Samper va regalar a Pompeu Fabra en l'homenatge col·lectiu dels intel·lectuals catalans a França a l'il·lustre filòleg pel seu 74è aniversari, el 20 de febrer de 1942. A més de tot això, existeixen nombroses referències del concert per a violoncel inacabat, tot i ja n'havia escrit dos temps, i que va arribar a enviar a Pau Casals (Picún, 2015), perdut.

Són diverses les ocasions en aquest primer exili que Samper declara que la música és el seu darrer recurs, i perdudes la família, la pàtria, els amics i la feina, és l'únic que té i l'únic que li queda; políticament, l'únic que pot fer (Massot, 2019):

Jo vaig embrutant paper de solfa. He acabat dos cicles de cançons i ara treballo en dues obres alhora: un concert per a piano i orquestra i un «Psalm» que ha de cantar-se a la Catedral el Dijous Sant.

⁷⁵¹ Samper, B. (16 juliol 1942). [Carta a la JARE]. ANC, fons Josep Andreu Abelló, sig. ANC1-408-T-1649

⁷⁵² Samper, B. (21 març 1940). [Carta a Josep Carner]. BC, fons Josep Carner, caps 31, sig. Ms. 4877.

Aquesta obra varen encarregar-me-la l'estiu passat quan feia d'organista a aquella església. Potser trobarà estrany que encara ens quedin tantes il·lusions, però cregui que no hi ha manera millor de defensar-se que omplint així els dies i les hores. I fet i fet, si algun dia sortim d'aquest infern, potser serà bo mostrar que no hem perdut tot el temps consumint-nos inútilment. (p. 78)

[...] És una gran cosa [...] aconseguir aquesta mena d'obsessió que em fa creure en la necessitat ineludible de treballar, de fer música girat d'esquena a aquesta allau de barbàrie que amenaça tot el món. De vegades no deixo de tocar de peus a terra, com diu la gent pràctica, i de demanar-me «per què?». Però m'esgarrifo de raonar massa. Anirem fent música, doncs, «perquè sí», i si hem de caure, caurem cantant, que sempre farà bonic. El mal és que potser no podré seguir fent música perquè aquí no hi ha paper de solfa! (p. 79)

Quin és el paper del músic exiliat? Com Joseph Brodsky, Baltasar Samper clarament pren consciència a França de la seva responsabilitat històrica: si pel poeta rus la literatura de l'exiliat és l'única forma de salvaguarda moral contra el canibalisme d'una societat que es devora a si mateixa (1995 [1987]), per al compositor mallorquí ho és la música. I igual que Czesław Miłosz (1988) o Edward Said (2012), les circumstàncies del seu desarrelament tràgic són, en certa manera, un motor creatiu⁷⁵³, com li explicava a Pau Casals:

I vostè ha d'escriure, estimat mestre. Cal que ens doni encara *això més*. Jo sospito que vostè té coses guardades. No és possible que vostè no hagi compostat molt. Doncs ara és l'hora de continuar. Dir això sembla una crueltat, però és així. El sofriment ha estat i serà sempre l'estímul més poderós per a l'artista. No es dispersi més en coses que poden fer els altres i faci el que només pot fer vostè⁷⁵⁴.

Samper no renega en cap moment del seu compromís polític que l'ha duit a ser un exiliat. La interpel·lació que li fa a Casals, en primera persona, perquè «ens doni encara això més» és doble: per una banda, parla en nom de la col·lectivitat catalana; per l'altra, en nom de la música, refugi cívic contra «l'allau de barbàrie que amenaça tot el món».

10. 4. 1. Epistemologia del compositor exiliat

Començant per Ígor Stravinsky, exiliat de la Revolució bolxevic, la llista de compositors en l'agitat període d'entreguerres del segle XX desplaçats del seu país per raons polítiques és in comptable: Bartók, Schoenberg, Weill, Milhaud, Eisler, Zelimsky, Krenek, Hindemith, Castelnuovo-Tedesco, Gerhard, Pahissa, Halffter, Ascot, etc. No obstant això, adverteix Eva Moreda (2018b) que la categoria epistemològica del *compositor exiliat* «can predispose us to expect certain behaviours in exiled composers that are at odds either with the historical reality or the ways in which exiled composers perceived the dynamics the inhabited» (p. 200). Clixés, assenyala la mateixa autora, com el de la nostàlgia, la trajectòria interrompuda o la dedicació a música «de perfil baix» (Moreda, 2018b) —com la cinematogràfica— són fàcilment aplicables a la revisió dels músics exiliats; i de fet, en el cas de Samper en tots tres hi ha cert grau de veritat. El que qüestiona Moreda (2018b) és l'assumpció inicial que «everything the exile does must be regarded through the lens of displacement» (p. 199):

On a general level, it seems right [...] to assume that exile is likely to have a major impact on those affected by it. But to put exile in the centre can sometimes act as a barrier to a nuanced and critical understanding of and exile's biography and oeuvre. (p. 201)

⁷⁵³ Vegeu el capítol «2. Marc conceptual: la condició d'allò que anomenam exili».

⁷⁵⁴ Samper, B. (11 abril 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

A Tolosa, per exemple, Samper hi va trobar unes condicions no només econòmiques sinó també vitals per a compondre i mantenir la seva pròpia feina en els termes de la modernitat catalana que ell mateix, fora de Catalunya, representava malgrat tot:

El concert de violoncel fa molt de temps que vaig començar-lo, però com que cada vegada m'agradava menys, vaig deixar-lo reposar unes setmanes. Quan vaig voler reprendre'l, no podia de cap manera oblidar el fil que abans tenia, i com que sóc incapaç de corregir i retocar, vaig deixar-ho córrer per algun temps, i per preparar-m'hi millor i fer-me la mà, vaig començar un "Concertino" per a piano, que tinc ja força avançat. Aquest exercici m'ha donat [...] una certa agilitat, i ara, poc a poc, es va "organitzant" in mente el primer temps del concert de violoncel. No cal que li digui la il·lusió que em fa escriure aquesta obra. Em cal, per donar-me satisfacció a mi mateix, que sigui la meua millor composició⁷⁵⁵.

Ben diferent era la seva situació en aquells moments de l'amargor de l'exili, parafrasejant Josep M. Murià i Romaní (2012), que sentia Carles Riba; així ho recordava la seva filla Eulàlia (Guillamon, 2016): «El meu pare estava trist, ja ho diuen les *Elegies*» (p. 71). Riba i altres escriptors catalans desterrats varen construir tota una poètica de l'exiliat, una estètica particular de la nostàlgia i de la pena (Julià, 2011), que tanmateix discorria pel llenguatge noucentista, la metàfora paisatgística i l'ordre convocat dels referents clàssics «davant la destrucció i la follia de dues guerres mundials» (Julià, 2016, p. 80), i reiteradament, a través del mite màgic del naufrag errant de nom Ulisses o Odisseu:

Dels teus retorns faig les meves naixences.
Vinc del no-res i marxo cap al tot.
A l'ombradiu de tes sines immenses,
lluny de la por i de l'humà sanglot,
oh, deixa, terra, que l'herbei murmuri
a mon oïda el somni purpuri
que cada dia s'alça del teu llot.

(Agustí Bartra, «Himne d'Ulisses a la terra», 1953)

A diferència, però, d'aquesta poesia elegíaca catalana entesa com una «nova lírica moderna» de la qual ens parla Jordi Julià, els compositors catalans exiliats com Samper, Pahissa o Gerhard —i d'altres menys coneguts, com Josep Valls, el menorquí Leopold Cardona o el gironí Narcís Costa-Horts— no sembla que desenvolupassin cap «estètica de l'exili» o d'enyorança en particular. Més aviat, dins la mesura de les seves possibilitats i a partir de la seva pròpia experiència i context, varen mirar de donar continuïtat a la modernitat que ja havien assajat durant el període republicà (Llano, 2017):

Más específicamente, la obra de Gerhard ilustra las tensiones y paradojas derivadas del choque entre su ambición de ofrecer una lectura alternativa y, en buena medida, disidente de los mitos e iconos de la cultura española, y la obvia incapacidad de la cultura británica de posguerra para poder sintonizar con dichas lecturas por faltar en ella los cimientos de una estructura ideológica en la que dichos mitos e iconos pudieran resonar, o dicho de otro modo, por no existir en ella una familiaridad estrecha con la cultura española. Este choque se manifestó con particular dramatismo en el cambio de actitud de Gerhard con respecto a la cultura catalana. (p. 407)

El que Llano observa com un canvi d'actitud de Robert Gerhard cap a la cultura catalana ens hauria de fer posar, als musicòlegs dels Països Catalans, davant el mirall de les nostres mancances, la de la incapacitat per a construir una epistemologia pròpia per analitzar fet musical de l'exili català, tal i

⁷⁵⁵ Samper, B. (5 maig 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

com apuntàvem ja al capítol 2⁷⁵⁶. Gerhard és un personatge complex i d'una carrera molt llarga en un exili molt llarg que, com també li passa a Samper, recorre diverses etapes, artístiques, humanes i polítiques. Leticia Sánchez (2013) considera que «esta evolución estética es pareja, y sin duda está estrechamente vinculada, a la evolución de su ideología y al abandono de un catalanismo militante, que deja paso, progresivamente, a un individualismo de raíces lejanamente anarquistas» (p. 257). No obstant això, aquesta analogia sembla convergir massa fàcilment amb els «clixés» sobre els compositors exiliats que Eva Moreda posa encertadament en qüestió (2018b):

When dealing with most clichés and generalizations, it is easy to come up with a name, a musical work or a fragment or writing that can be cited to prove the point. Of course, in most cases it is equally easy to come up with other examples to refute that same point, or turn it on its head. (p. 199)

El Gerhard dels primers anys d'exili, l'autor que encara té fresc el ballet *Soirées de Barcelone* (1939), de caràcter «deliberadament català»⁷⁵⁷, és un catalanista actiu, que intenta reconstruir la Secció Catalana de la SIMC, precisament, a partir dels músics exiliats catalans, que un cop acabada la II guerra mundial són en aquells moments d'aïllament internacional de l'Espanya franquista els que tenen la legitimitat per a representar la contemporaneïtat musical catalana:

Ens hem escrit amb l'Esplà respecte de la reconstitució de la secció espanyola [sic.] en els termes d'abans, és a dir autonomia dels dos grups i llibertat de seleccionar i enviar directament als Jurats. És el que va ser acceptat a Viena, el 1932, i és la millor solució. L'Esplà està conforme i a falta de poder actuar d'acord amb la gent de Barcelona, jo m'he permès de prendre l'iniciativa [sic.] d'aquestes gestions, disposat a donar compte davant del nostre grup el dia que sigui: de moment, com a vice-president us invito a formar interinament el grup català a l'exili, amb En Samper que és a Mèxic i el Pahissa que és a l'Argentina —la qüestió, com veureu, és simplement poder tractar com a grup amb els espanyols a fi de mantenir l' statu quo ante, sinó tal vegada podríem anar a parar altra vegada al sistema centralista⁷⁵⁸.

Aquest projecte no es va concretar: a partir de 1955, amb l'entrada d'Espanya a l'ONU i a la UNESCO, els exiliats varen perdre qualsevol tipus de representativitat política internacional. El canvi també va afectar la SIMC, i el retorn d'Òscar Esplà el 1951 i la seva integració a les institucions musicals del franquisme —fins al punt d'esdevenir el president de la Secció Espanyola de la SIMC— va frustrar del tot els plans de Gerhard. El músic a la llarga es va veure definitivament exclòs de les estructures institucionals i intel·lectuals de Barcelona i Madrid (Gan, 2014); aquesta exclusió, política i estètica, i el seu aïllament geogràfic, l'empenyia quasi forçosament a l'individualisme com a bandera, com apuntava Leticia Sánchez, llunyanament àcrata:

La re-admissió de la secció espanyola a la SIMC és un fet. La Unesco —segons tinc entès— havent donat exemple acceptant a Espanya en diverses seccions, la SIMC no ha volgut ser més papista que el Papa. [...] Sense parlar de les activitats que la secció està ara estatutòriament obligada a desenvolupar en el país. [...] Per la meua part ja fa anys que m'he declarat independent deixant córrer l'idea [sic.] d'una secció hispana *in partibus*, el «jingoisme» dels Esplà, Bacarisse i Cia m'havia agraït ben poc els esforços per mantenir el pabelló [sic.] [...] ⁷⁵⁹.

A mesura que passava el temps, aquesta distància entre l'exiliat i aïllat Gerhard i una cultura catalana i espanyola que es desenvolupava internament per camins diferents als seus es feia més gran i més ampla; com remarca Eva Moreda (2015a), «Gerhard was never involved in any

⁷⁵⁶ Vegeu l'apartat «2. 1. 2. La Musicologia catalana i l'exili musical dels Països Catalans».

⁷⁵⁷ Gerhard, R. (9 octubre 1945). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva 1255.

⁷⁵⁸ Gerhard, R. (24 maig 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva 1255.

⁷⁵⁹ Gerhard, R. (11 novembre 1955). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva 1255.

performance of his music when he visited Barcelona; attempts to publicize Gerhard's music in Catalonia tended to come from his friend Homs rather than from himself» (p. 102). Però això no vol dir que renunciàs a la seva catalanitat ni a la seva implicació d'abans de la guerra en la vida cultural catalanista de l'etapa republicana (Sánchez, 2013; Moreda, 2015a). Quan Joan Oliver, que aleshores exercia de director de l'editorial Aymá, li va proposar de publicar un recull dels seus articles a *Mirador* —un altre projecte que no va reeixir (Gan, 2014, Moreda, 2015a)—, ell s'hi va mostrar ben disposat. Oliver, per altra banda, va ser un dels nombrosos detinguts en l'homenatge organitzat pels estudiants de la Universitat de Barcelona al filòleg Jordi Rubió i Balaguer pels seus 80 anys, el 3 de març de 1967, i Gerhard, des de Cambridge, se'n va preocupar (Ribé i Homs, 2015):

Espero que en Joan Oliver torni a disfrutar de llibertat de moviments. La premsa d'aquí va portar la llista de detinguts amb motiu dels 80 anys d'en Jordi Rubió.

Felicita'l (a l'Oliver) de part meva. (p. 144)

Les controvèrsies, si és que es poden dir així, de Robert Gerhard i la seva relació amb el catalanisme durant el franquisme i la reivindicació de la catalanitat des del seu llarg l'exili són ben diferents de les de Baltasar Samper. Aquest, a Mèxic, pràcticament abandonarà la composició i es centrarà en l'etnomusicologia (Corbera, 2021b), però en canvi mantindrà una activitat política i cultural molt notable durant les dècades de 1940 i 1950, com a membre destacat o president en diferents moments d'organismes d'exiliats com Comunitat Catalana de Mèxic, el PEN Club Català o la Institució de Cultura Catalana, i formant part de l'organització dels Jocs Florals de 1957 que es varen celebrar a la capital asteca, així com del patronat mexicà dels Jocs (Faulí, 2002); i sempre militant a Acció Catalana⁷⁶⁰.

Però malgrat la seva poca activitat compositiva a Mèxic, Samper manté intacta la seva consciència de compositor català exiliat com a part de la seva identitat, personal i política, i per això mateix l'entén com una circumstància única i singular que es pot i que cal reivindicar com a projecte de modernitat (Balibrea, 2007):

Ja fa molt temps que vaig pensat que seria oportú fer a Mèxic un, o alguns concerts de música simfònica de compositors catalans. Vaig intentar posar-me en contacte amb els que són a Barcelona, però les meves gestions, que tingueren un llarg procés, no donaren resultat. Després de convèncer-me que la cosa no els interessava, vaig pensar que podríem fer aquests concerts amb obres de compositors morts i dels que són a l'exili. Naturalment, comptava amb Vós, com el primer que havia de figurar als programes⁷⁶¹.

Jaume Pahissa és un cas intermedi: a Buenos Aires, on s'havia refugiat, compondrà i estrenarà obres —algunes de temàtica hispànica, com la *Cantata a la muerte de Federico García Lorca*, i d'altres inspirades en temes catalans, com la *Canción de vendimia* a partir de la melodia d'*El bon caçador*—, farà proclames a favor de la República i en contra del govern de Franco fins i tot acabada la guerra, i arribarà a presidir els Jocs Florals de Buenos Aires el 1941. Però les estretors econòmiques durant la dècada de 1950 l'empenyeran a tornar a Barcelona i a cercar la compensació de les autoritats franquistes —fins i tot signant documents on afirma que la seva fugida a l'Argentina era un «pretexto de escapar con su familia de la zona roja» (Aviñoa, 1996, p. 170).

⁷⁶⁰ Segons el testimoni de Josep Ribera. Sobre tot això, vegeu els apartats «12. 3. Baltasar Samper, polític» i «12. 4. Baltasar Samper, activista».

⁷⁶¹ Samper, B. (25 febrer 1958). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo. top. Jva1251. Pel que es pot entendre, les amistats entre Samper i els membres del CIC que havien quedat a Barcelona, com Blancafort o Toldrà, i que s'havien mantingut fins i tot després de la guerra, com amb Mompou, s'havien deteriorat amb els anys.



Imatge 89. Molt probablement, sopar de celebració de la República Catalana a Mèxic, 1945. Podem veure Baltasar Samper al fons, just davall la bandera estelada independentista —amb un crespó negre. BPR, fons FP, subsèrie Miquel Ferrer, sig. FP(Ferrer) 14/3(14).

Un tret comú de tots tres compositors en les seves obres d'exili, que ja venia d'abans, és l'ús de temes populars catalans, bé sigui en forma directa d'arranjaments corals o instrumentals, com fan Samper i Pahissa, o com a temàtica d'obres de més envergadura, com fa Robert Gerhard; un exemple més de la voluntat de perdurabilitat de la modernitat noucentista i de la reivindicació de la catalanitat perduda o extraviada — aquell «ací també és Catalunya» de Carner⁷⁶². Com ens aclareix Julian White (2013), en aquest darrer cas, «Gerhard's continued loyalty to Catalonia was musically expressed in the Catalan laments he composed in exile» (p. 69). L'òpera *The Duenna* (1947)—on hi ha una cançó de batre catalana—, la música de la radionovel·la *L'Étranger* (1954)—on fa servir la melodia de la cançó *El testament d'Amèlia*—, la banda sonora dels documentals *War in the air* (1952), on el compositor versiona els *Goigs del Roser*, o la pel·lícula *Secret People* (1952), on fa ballar l'actriu Audrey Hepburn al so de *La Mare de Déu quan era xiqueta* i *El cant dels ocells* (Sánchez, 2013; White, 2013), en serien només alguns exemples.

No obstant això, sense un marc epistemològic propi, i limitada la mirada només la composició musical dels exiliats, els relats de les experiències de Gerhard, Samper i Pahissa són radicalment discordants: tot i el clarificador article esmentat de White (2013), la catalanitat de Robert Gerhard és constantment qüestionada i el personatge és assimilat a una espanyolitat, això sí, dissident (Llano, 2017)⁷⁶³, mentre que Samper i Pahissa simplement desapareixen del relat contemporani

⁷⁶² Vegeu p. 40.

⁷⁶³ Per Samuel Llano (2017), la temàtica catalana a les obres de Gerhard no passa d'una «forma de cripto-catalanismo», i encara: «mucho podría deliberarse acerca de sus intenciones y significados antes de usar una etiqueta tan simplificadora» (p. 408). En canvi el presenta com un compositor crític amb l'esterotip flamenquista del franquisme, però plenament espanyol, capaç de superar «el binomio folklore/abstracción e identificar rasgos de españolidad en obras que no presentan rastros del folklore español» (2017, p. 414). Com allò del «nacionalismo ramplón» de Cristóbal García Gallardo (2010), el catalanisme és, dins aquest marc, «simplificador», però l'espanyolitat, «abstracta» i complexa.

català —mancat d'eines d'anàlisi— i espanyol, tal com desapareixen la seva habilitat o voluntat per escriure nova música, o per la seva incapacitat de reconnectar amb el país des de l'exili.

Eva Moreda (2020) proposa doncs superar aquesta visió, reduccionista, centrada en la producció específica d'obres musicals, per centrar-nos en el fet polític del músic exiliat; un model que ella aplica a l'exili musical espanyol, però que podem adaptar perfectament al cas dels catalans:

These key questions are concerned with how we, as music historians, can identify and locate the political: indeed, I follow in the footsteps of the literary scholar Mari Paz Balibrea here, who argues that 'it is the task of scholars of exile to disentangle the confusion that exists around the political' because 'the special nature of th[e] exilic corpus... has the virtue of making visible discursive contradictions and ideological implications whose influence goes far beyond strictly academic circles'. [...] I propose to expand these boundaries, considering not just newly composed works, but also repertoires that acquired new meanings in exile, as well as the careers of musicians, the networks they formed, and the musical practices they engaged in: some of these can indeed tell us about how these musicians conceived of their own and others' Spanish identity, and how they shaped it in a situation of displacement in the midst of tensions between political factions with different ideas of Spanish identity (p. 4)

A partir aquesta mirada diferent, en la que els àmbits de socialització, representació i de comprensió cultural dels músics exiliats esdevenen un fet significant en ells mateixos —i no només contextuals—, hem d'explicar i entendre la seva trajectòria i el procés de construcció de la seva identitat o identitats múltiples i no necessàriament excloents. Aquest procés existeix dins unes circumstàncies de desposseïció i reapropiació de base política i a través del qual, per altra banda, s'estableix una relació complexa amb els diversos moviments, catalanistes o no, que estan en marxa a l'interior l'Espanya franquista, «which was discontinuous, asynchronous, irregular and involved different degrees of agency» (Moreda, 2015a, p. 4).

Les contradiccions

La consideració de Baltasar Samper sobre la seva vivència de l'exili va ser ben diferent a Mèxic que durant els anys de Tolosa. Les experiències que a França varen suposar un estímul poderós, a Amèrica serien recordades com un «parèntesi buit», fruit d'un estat, en diria, d'«equilibri nerviós [que] deixava molt a desitjar»⁷⁶⁴. Tots els arranjaments corals, que eren un al·licient vital i polític per al compositor en els moments més complicats, deixaren de tenir per valor musical intrínsec, fins al punt de no significar pràcticament res:

Aquests anys passats són com una mena de parèntesi buit [sic.] —potser un punt i final— en la meua vida, i en la de molts altres que es troben en circumstàncies iguals. [...] Una aventura singular, amb tot, compta per a mi perquè de fer em va fer tornar a la música. [...] El Mestre de Capella, bon amic meu, em va demanar insistentment que composés alguna cosa per a la funció del Dijous Sant, i com que a la Catedral disposaven d'una gran orquestra i un chor excel·lent, vaig compondre —després d'anys de no escriure ni una nota— un *Càntic Espiritual*, per a chor, orquestra i orgue. Fou executat dues vegades, mentre jo encara era allà. Aquest *retorn* em serví per a compondre un *Concerto*, per a piano i orquestra, i un recull de cançons (7) per a soprano i orquestra, sobre poemes de Conrad Ferdinand Meyer, poeta suís⁷⁶⁵.

Samper ens engana: estant a França, a Patxot li havia dit que treballava «en dues obres alhora» (Massot, 2019, p. 78), el *Concerto* i el *Càntic*; a més, els primers esborranys de les cançons sobre

⁷⁶⁴ Vegeu p. 268.

⁷⁶⁵ Samper, B. (12 gener 1948). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, Fons JMT, Arxivador 4.

poemes de CF Meyer són de l'octubre de 1940⁷⁶⁶, mentre que el *Càntic* és de l'abril de 1941. En tot cas, és igual: el record del músic a Mèxic del seu temps a França era més tràgic que no els testimonis reals de la seva experiència.

No ens queda clar si el *Concert* per a piano que esmenta a la carta a Joan M. Thomàs, i que mai arribaria a acabar per «incoherent»⁷⁶⁷, és el mateix que havia començat a escriure per a George Copeland uns anys abans⁷⁶⁸. El que sí que és segur és que el treball d'organista a la catedral va suposar una gran estabilitat per Samper, que d'entrada va poder regularitzar la seva situació, i l'encàrrec i estrena amb èxit del *Càntic Espiritual* —obra d'envergadura que va orquestrar amb només 19 dies⁷⁶⁹—, varen suposar-li una forta injecció de moral que recordaria: «Li agraeixo molt la seva felicitació per l'èxit de la meva composició. Com que va anar tan bé, el mes de juny la tornaran a executar en un concert espiritual que tindrà lloc a la mateixa catedral»⁷⁷⁰.

Fins i tot poc després de l'estrena del *Càntic* li va sortir la possibilitat —que no es va dur a terme— de compondre una banda sonora per a una pel·lícula, com ja havia fet el 1928, una oferta ben acompanyada econòmicament que en aquell moment el va motivar:

M'han parlat de fer la música per a un film que té entre mans un senyor d'aquí. [...] La "cosa", però, és tan fantàstica per a mi en aquests moments, que no goso fer-me il·lusions fins que hagi firmat el contracte [...]. Quina sort, estimat mestre, si això s'arregla! Durant un temps podré respirar i em semblarà que sóc a Xauxa⁷⁷¹.

Aquest entusiasme contrasta fortament amb el menyspreu per la música de cinema que mostraria anys després amb l'encàrrec de les bandes sonores de *La barraca* o *La morena de mi copla* a Mèxic, tot i el guany econòmic: «Música industrial, és clar, però és el que està més ben retribuït»⁷⁷². La seva actitud és semblant a la de tants altres compositors exiliats, com Kurt Weill, Ernest Krenek o Robert Gerhard que es dedicaren al cinema o altre tipus de música incidental al país d'acollida, amb més o menys il·lusió però sovint pel que consideraven una concessió o directament una necessitat per a sobreviure (Zenck, 1999). Però a Gerhard, aquests treballs li varen servir per experimentar i aprendre noves tècniques per a la música de concert (Sánchez, 2013; Moreda, 2018b), mentre que no sembla que fos aquest el cas de Samper, qui, a banda dels encàrrecs, pràcticament abandonà la composició a Mèxic. En tot cas, com ens recorda altre cop Eva Moreda (2018b), ni totes les experiències són iguals ni la trajectòria dels exiliats és lineal i sempre coherent:

[...] more productive would be to acknowledge the fact that exiled composers would have asked themselves similar questions at different points in their experience of displacement, and that their changing understanding of the boundaries between high-brow and low-brow, between selling out and self-expression, can help us make sense of their music. (p. 205)

En aquest sentit, la construcció de la identitat musical del compositor exiliat és múltiple i fins i tot contradictòria, diferent segons el lloc, les circumstàncies i fins i tot les expectatives, com és el cas

⁷⁶⁶ 7 cançons de CF Meyer, esbós de versió per a piano, 17 octubre 1940. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 43/3.

⁷⁶⁷ Vegeu p. 268.

⁷⁶⁸ Vegeu p. 266–267.

⁷⁶⁹ Samper, B. (10 març 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷⁷⁰ Samper, B. (5 maig 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷⁷¹ Samper, B. (12 agost 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷⁷² Samper, B. (21 novembre 1945). [Carta a Josep Valls]. BC, Fons Josep Valls i Royo. top. Jva1251

de Baltasar Samper⁷⁷³. Al cap i a la fi, el *Càntic Espiritual* també va ser un encàrrec, com l'harmonització de cançons per la Fundació Ramon Llull, i com també ho havia estat, molts anys abans, la partitura incidental que va donar lloc a la *Suite Mallorca*. Però tot allò que era una oportunitat a Tolosa, i que pel mateix compositor no suposava un trencament amb la seva trajectòria i compromís, a Mèxic seria una espècie de preu a pagar, un peatge que el distreia —però el mantenia econòmicament— de la música *realment important*; música que tanmateix va deixar de banda per centrar-se en altres aspectes professionals, com el desenvolupament d'una etnomusicologia mexicana continuadora de la qual ell mateix havia liderat als Països Catalans (Corbera, 2021b).

10. 4. 2. El Càntic Espiritual

El 10 d'abril de 1941, festivitats de Dijous Sant, es va estrenar a la Catedral de Sant Esteve de Tolosa de Llenguadoc el *Càntic Espiritual* de Baltasar Samper. Va ser un encàrrec del mestre de capella —*monseigneur* Louis Oiller (Vié, 1954)— al músic mallorquí, que des de l'estiu de 1940 substituïa l'organista titular del temple, mobilitzat per la guerra:

[...] jo era amic del Mestre de Capella i ens férem un favor mutu: vaig poder ajudar-los a sortir del pas i el contracte de treball, signat per un canonge, em permeté obtenir de la policia un "recepissé" de treballador, paper més rar, aleshores, que un diamant verd⁷⁷⁴.

Fou aleshores que vaig escriure, per ésser executat a la Catedral un Dijous Sant, el *Càntic Espiritual*, amb lletra de Racine⁷⁷⁵.

L'obra va ser un èxit total, i va tornar a sonar el 10 de juny de 1941, en un *Concert Spirituel* a benefici de la Creu Roja, on a part de Samper s'interpretà l'*Hymne à la France* d'Héctor Berlioz i *Tu es Petrus* de Franz Liszt, a més d'una peça per a orgue de César Franck transcrita per a orquestra, i dues obres de Jacquet van Berckem i Georg Friedrich Haendel.

No es pot passar per alt, en aquell context, el suport de l'Església catòlica francesa al govern pro-nazi i anti-republicà del mariscal Pétain —malgrat que, precisament, l'Arquebisbe de Tolosa, Jules Saliège, va ser un dels pocs membres de la cúria que va criticar públicament les deportacions de jueus i la repressió alemanya (Barcuh, 2000). En la seva política col·laboracionista d'acostament al III Reich, dins el govern de Vichy havia fet forat el discurs tradicionalista i reaccionari de l'*Schola Cantorum*, el conservatori fundat per Vincent d'Indy el 1880. D'Indy, ell mateix, havia estat un autor i crític profundament dretà, conservador, nacionalista i anti-semita, i alhora un defensor dels romàntics francesos i wagnerians que havien estat degradats de la vida cultural de la Tercera República (1870–1940) —sobretot a partir de la Gran Guerra, i enmig d'un intens debat a dreta i esquerra sobre la identitat francesa i la seva relació conflictiva amb el món germànic i, especialment, Richard Wagner (Orzech, 2018)— com Berlioz, Lalo o Bizet, o el seu admirat mestre César Franck (Fulcher, 2006):

According to d'Indy, the Germans had saved "pure" classic culture when the French had abandoned it, and later Wagner (for "classic"), and then Cesar Franck and the French Wagnerians had once again rescued it. As d'Indy thus reasoned, both great French and great German composers, while national,

⁷⁷³ Vegeu l'apartat «13. 1. La solitud del desterrat».

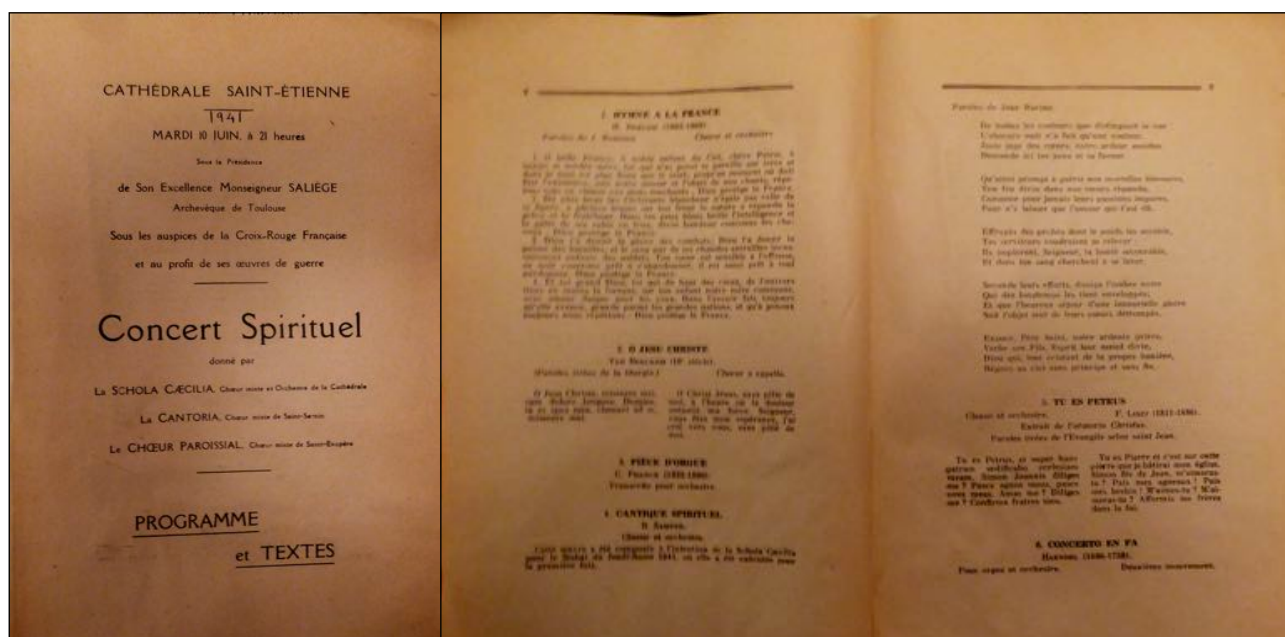
⁷⁷⁴ Una altra vegada, Samper ens dona informacions contradictòries: a Jaume Miravittles li havia explicat que havia obtingut el famós «recepissé» l'agost de 1939, és a dir, tot just en haver arribat a Tolosa. Cf. Samper, B. (16 agost 1939). [Carta a Jaume Miravittles]. ANC, fons Generalitat de Catalunya (exili), sig. ANC1-511-T-36

⁷⁷⁵ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

were part of the transcendent classic tradition, which had since been sullied by cosmopolitan and specifically Jewish. (p. 264–265)

Així, les polítiques culturals del govern cercaven *rehabilitar*, a la seva manera, músics com Gounod, Bizet, Chabrier, Bachelet o Lalo, exaltaven Debussy —ressignificat com a «wagnerià» (Fulcher, 2018)—, César Franck i sobretot, Hector Berlioz, considerat com «the precursor and then advocate of Wagner, as well as of Franz Liszt, [...] eventually became the model European composer in propaganda for Adolf Hitler's "new Europe"» (Fulcher, 2006, p. 265).

Aquell *Concert Spirituel* del 10 de juny, excusat sota la beneficència de la Creu Roja, era ben bé, dins aquestes directrius, un exemple quasi bé paradigmàtic d'aquests esdeveniments de propaganda reaccionària musical i d'amistat franco-germànica del règim. I dins aquest acte hi havia la música per encàrrec, de temàtica cristiana, d'un compositor antifeixista català com Baltasar Samper.



Imatge 90. Programa del *Concert Spirituel* celebrat a la catedral de Tolosa de Llenguadoc el 10 de juny de 1941. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 53

L'obra és de gran envergadura, per a orquestra simfònica, cor i orgue; comença en Mib menor, però acaba en la seva homònima major. Entremig, Samper transita per grans blocs que s'enquadren referencialment dins Solb Major (compassos 40–59), Re menor (comp. 66–72), La menor (comp. 73–111), Reb Major/Si Major (comp. 130–169), i finalment, Mib Major (comp. 176–231).

Potser conscient de l'encàrrec i el context, no només religiós sinó també políticament molt conservador i anti-modernista, Samper abandona aquí el politonalisme i el quasi-atonalisme de les seves darreres obres compostes a Barcelona (Corbera, 2022b), i torna a un llenguatge de relacions harmòniques més convencional. Però, precisament, i encara de manera més interessant, Samper demostra una aguda consciència del lloc i moment —polític i estètic—, i fent un fabulós exercici de metasignificació, escriu una peça cíclica: un dels recursos compositius més característics de l'escola de César Franck i Vincent d'Indy.

La forma cíclica

Les composicions de forma cíclica són les que estan construïdes sobre fórmules o material temàtic que es repeteix constantment al llarg de l'obra, creant una sensació de coherència total a diversos nivells de comprensió (harmònics, rítmics, melòdics, etc.). Va ser un recurs en voga durant el Renaixement i Barroc, però en va decaure el seu ús el segle XVIII; a principis del segle XIX, Beethoven el va utilitzar en obres tan significatives com la 5a i la 9a simfonia o els cinc darrers quartets de corda, op. 127–132. Seguint les traces beethovenianes, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt i Franck varen definir-ne les bases per al Romanticisme i engrandir-ne els usos i les aplicacions.

Per Vincent d'Indy, deixeble i biògraf de César Franck, el seu mestre va ser qui millor va perfeccionar la forma cíclica, fent-ne una senya d'identitat, i els seguidors del qual tenien la responsabilitat històrica de transmetre i continuar (Deruchie, 2019): «D'Indy's composition lectures taught that Franck had inherited cyclic form directly from the venerable Beethoven, developed it further, and bequeathed it to the next generation as a historically determined canon» (p. 8.)

D'Indy valorava la música com un eina didàctica per a difondre la seva ideologia, catòlica i anti-republicana, accentuada a mesura que passaven els anys. Dins aquest pensament, la forma cíclica, representada de manera més sublim i perfecta en la sonata i per extensió, la simfonia, és una doble metàfora autoritària i conservadora de la unitat (Deruchie, 2013), entesa com un element d'estabilitat, d'ordre, de permanència, d'*eternitat*, que des del passat, es fa sempre present i al qual la tota l'obra s'hi ha de subordinar (d'Indy, 1909):

C'est en effet l'idée d'*unité*, de retour au point de départ, au principe commun ou au personnage permanent, après un parcours plus ou moins développé, qui fit très probablement recourir à cette expression imagée du *cycle*, empuntée tout à la fois à la géométrie et à la symbolique, où le *cercle* figure la proportion *parfaite*, la *trinité dans l'unité*; et c'est en ce sens qu'on a pu légitimement qualifier un *triptyque*, *cycle* de tableaux, ou une *trilogie*, *cycle* de tragédies. (p. 376)

Aquest cicle, doncs, és necessàriament grandios, una agregació de motius que harmònicament i semàntica constitueixen un sol «monument arquitectural», i de la qual en resulta una gran estructura sonora unificada que d'Indy assimila no gens casualment amb una catedral (d'Indy, 1909): «Comme une "cathédrale sonore", cette Sonate s'ouvre devant nous par un portail grandiose dont les formes sculpturales nous font sentir déjà quel est le Dieu qui l'habite, quel est le saint à qui elle est vouée» (p. 377). Així, i tal com ho resumeix molt encertadament Andrew Deruchie (2019), «listeners cowed by transcendental sublimity could prove receptive to a work's moralizing message» (p. 22).

Sens dubte, aquesta idea moralitzadora devia formar part de l'encàrrec que el mestre de capella de la catedral de Tolosa de Llenguadoc li va fer a Baltasar Samper pel Dijous Sant de 1941: una obra espiritual i grandiosa, que fes sentir als oients la presència del poder —de Déu, de l'Església, de Petàin— i que alhora s'ajustàs als canons estètics i propagandístics del règim i de l'església catòlica. El compositor, estudiós i admirador de César Franck, i que havia conegut Vincent d'Indy i n'havia glossat la seva trajectòria⁷⁷⁶, estava ben familiaritzat amb la tècnica cíclica i la seva analogia ideològica per part de l'*Schola Cantorum*. I això és exactament el que va fer.

⁷⁷⁶ Girasol [Samper, B.]. (9 octubre 1930). Vincent d'Indy. *La Publicitat*, p. 4. Sense abandonar la seva elegància i bon estil habituals, Samper feia constar ja en aquells anys, com republicà liberal progressista que era, la distància ideològica que el separava del mestre francès: «La tasca formidable la qual s'ha lliurat durant llargs anys aquest exemplar artista [...] ha estat tan rica d'eficàcia, que el seu nom és respectat arreu i els seus mereixaments reconeguts àdhuc pels qui no comparteixin la seva ideologia ni vulguin seguir les seves orientacions».

El *Càntic* comença amb una introducció de 17 compassos on, excepte l'arpa, l'orgue i les veus, tots els instruments presenten el material temàtic a partir del qual es desenvolupa l'obra. Alhora s'estableix la tònica principal (Mib), en el seu mode menor, que per tancar el cicle es transposa però al mode major, més brillant:

Exemple musical 10. Secció de cordes, comp. 1–17. Aquesta introducció presenta tots els elements temàtics de l'obra.

A partir d'aquest moment, i com hem dit, la peça avança per diferents centres tonals, amb ponts de transició, però sempre a partir del material exposat als primers 17 compassos. De vegades, algun d'aquests motius es mostra fragmentat (exemple 11). En altres moments, els motius, amb lleugeres variacions, es superposen per a crear, en el sentit defensat per d'Indy, una gran sensació arquitectònica, imponent (exemple 12).

Exemple musical 11. Comp. 18–23. Veus i orgue condueixen el motiu melòdic inicial. Encerclat, un altre dels motius.

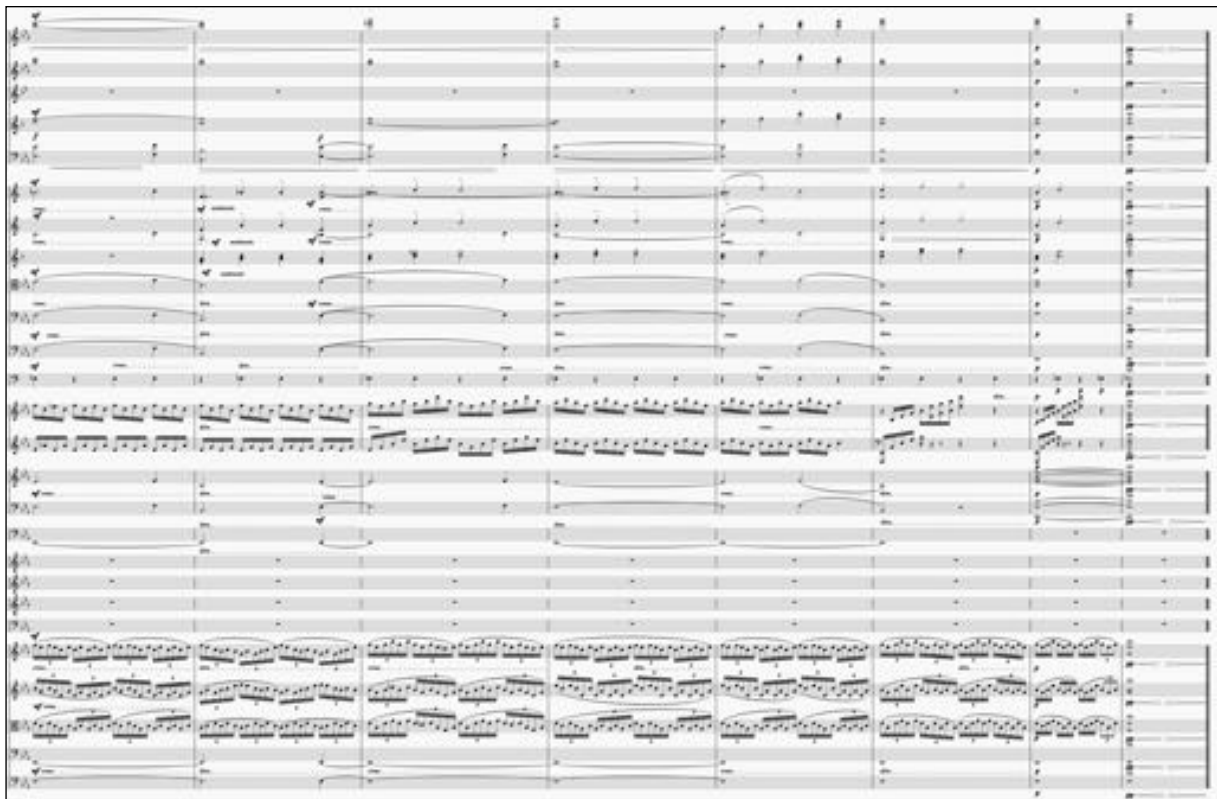
Aquesta sensació és especialment contundent a la part final (comp. 211–230, exemple 13), que actua com una gran coda que consolida la tonalitat de Mib Major: una apoteosi sonora amb tota l'orquestra i el cor, que repeteix la darrera estrofa del text de Racine, *Règnes au ciel sans principe et sans fin*: és en aquell moment que s'eleva verticlament per sobre dels sentits la «catedral sonora», i est *le Dieu qui l'habite*, pels temps dels temps, sense principi ni fi, reclamant per sobre de tot la seva permanència en tant que unitat, principi comú, punt de partida. La doble coherència cíclica entre

text i música que imaginava Vincent d'Indy, la representació de la transcendentalitat, esdevé, d'aquesta manera, meravellosament sublim.



The image shows a page of a musical score for a symphony. It features twelve staves, each labeled with an instrument: Flauta (Flute), Oboe, Clarinet en Sib (Clarinet in B-flat), Fagot (Bassoon), Trompa en Fa 1 (Trumpet in F 1), Trompa en Fa 2 (Trumpet in F 2), Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat), Trombó (Trombone), Violins, Violes (Violas), Violoncelles (Cello), and Contrabaixos (Double Bass). The score is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines, with some measures containing triplets and dynamic markings like 'ff'.

Exemple musical 12. Comp. 33–39. Els diferents motius es superposen i creen una sensació de monumentalitat i verticalitat.



The image shows a page of a musical score, likely a symphony, with a dense arrangement of staves. The score is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature. It features a complex texture with many overlapping melodic and harmonic lines. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings. The overall impression is one of a rich, layered orchestral sound.

Exemple musical 13. Comp. 224–230. Final del *Càntic Espiritual*, a plenitud. És la secció de vents la que repeteix els motius, mentre la de cordes i l'arpa acompanyen amb l'obstinat de semicorxeres.

Baltasar Samper, traductor

Per posar lletra a la seva obra religiosa, Samper va triar un poema de Jean Racine. Racine, en efecte, és autor de quatre *Cantiques spirituels*, publicats el 1695, concebuts ja originalment per a ser musicats; de fet, el títol complet dels poemes és *Cantiques spirituels faits par monsieur Racine, pour être mis en musique* (Racine, 1695). Immediatament, n'aparegueren versions musicals, de Jean-Babptiste Moureau i Michel Richard Delalande; l'obra de Racine va servir des d'aquell moment d'inspiració a diferents compositors francesos, especialment del Barroc, i arriba al menys fins a principis del s. XX, amb l'harmonització del «Càntic IV» de la compositora Mélanie Hélène Bonis (1934).

Un altre dels compositors francesos contemporanis que havia posat música als poemes religiosos de Racine havia estat Gabriel Fauré, que el 1865 havia escrit el *Cantique de Jean Racine*, op. 11, per a cor i orgue. Però aquest càntic no adapta els del gran dramaturg, sinó un dels seus *Hymnes traduites du Bréviaire Romain* (1688), el de l'ofici de matines de dimarts.

Baltasar Samper va fer quelcom semblant. Potser en un intent d'homenatge a Fauré, el seu *Càntic* també està escrit sobre un himne del Breviari, en aquest cas i coherentment amb la celebració pel dia en que estava pensat, el de les matines de dijous:

De toutes les couleurs que distinguait la vue;
L'obscurité nuit n'a fait qu'une couleur:
Juste Juge des cœurs, notre ardeur assidue
Demande ici tes yeux et ta faveur.

Qu'ainsi prompt à guérir nos mortelles blessures;
Ton feu divin dans nos cœurs répandu,
Consumme pour jamais leurs passions impures
Pour n'y laisser que l'amour qui t'est dû.

Effrayés des péchés dont le poids les accable;
Tes serviteurs voudraient se relever:
Ils implorent, Seigneur, ta bonté secourable;
Et dans ton sang cherchent à se laver.

Seconde leurs efforts, dissipe l'ombre noire;
Qui dès longtemps les tient enveloppés:
Et que l'heureux séjour d'une immortelle gloire
Soit l'objet seul de leurs cœurs détrompés.

Exauce, Père saint, notre ardente prière,
Verbe son Fils, Esprit leur nœud divin,
Dieu qui, tout éclatant de ta propre lumière,
Règne au Ciel sans principe et et sans fin.

Molts d'anys després, Samper enviaria dues còpies del seu *Càntic* als Països Catalans: una a Lluís M. Millet i Millet —el fill de Lluís Millet—, per mitjà de la seva filla Roser, amb qui mantenia cert contacte⁷⁷⁷, i una altra a Joan M. Thomàs. El músic sempre tenia il·lusió que la seva composició s'interpretàs a Catalunya —«[...] jo somio en l'execució que la nostra orquestra i aquell Orfeó

⁷⁷⁷ Millet, Ll. M. (12 setembre 1954). [Carta a Baltasar Samper (esborrany)]. CEDOC, fons Lluís Millet, top. C10.04.03.24. Aquesta còpia no s'ha trobat.

Català haurien donat. Hi arribarem potser encara algun dia?» (Massot, 2019, p. 79)— o a Mallorca⁷⁷⁸:

El mateix podríeu fer amb el **Cant espiritual**, si el volguéssiu tocar. Us enviaré l'import dels papers d'orquestra. I proposo això perquè fets aquí aquests materials i enviats per correu sortirien infinitament més cars. Més endavant us aniré enviant tot el que em sembli una mica digne —per poc que sigui— de posar en les vostres mans. Encara que no tingui cap motiu ni cap esperança de passar, com es diu, a la posteritat, em fa il·lusió que vos gardeu, precisament a Mallorca, algunes còpies de cosetes meves. Si hi ha ocasió de tocar-les, em sentiré feliç⁷⁷⁹.

Per això, des de Mèxic estant, Samper va copiar la partitura. Però, i potser amb el convenciment que així seria més fàcil d'executar pels cantaires de la Capella Clàssica —i potser com una petita mostra de consciència catalanista i antifranquista—, ho va fer amb el poema de Racine traduït al català:

Amb les brillants colors que bells matins enjoien
la fosca nit teixeix mantell de dol;
oh Déu, jutge dels cors!, les ànimes més porugues
freturen sols ta llum suprem conhort.

Senyor, que per curar nostres fondes ferides,
ton foc diví, roent en nostres cors
bandegi sempre més llurs passions impures
i en el teu sí tots trobem dolç repòs.

Sota el jou del pecat, oprimits i confosos,
els teus fidels es volen redreçar;
vers ells gira, Senyor, els teus ulls pietosos,
la teva sang els vol purificar.

Ajuda llur esforç, aparta l'ombra negra
que la claror del cel els ha privat;
i el gaudi sense fi d'una immortal ventura
sigui l'anhel dels cors esperançats.

Acull, Pare eternal, nostra ardenta pregària.
Oh Verb, Fill Divinal; Sant Esperit;
Déu que, tot refulgent de llum i eterna glòria,
regnes al cel sens principi i sens fi⁷⁸⁰.

Cal pensar, a manca d'una hipòtesi millor, que va ser ell mateix l'autor d'aquesta traducció. Ja sabem que Samper escrivia molt bé i estava molt familiaritzat, a base de compondre cançons, amb les regles de la poesia; també dominava el francès, i a Tolosa havia començat a aprendre anglès (Massot, 2019). Al final de la seva vida, a Mèxic, va fer algunes traduccions per l'Editorial UTEHA —Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana— que dirigia l'exdiputat del Parlament de Catalunya, i menorquí, Estanislau Ruiz Ponsetí (Férriz, 1998; Picún, 2015)⁷⁸¹, i el 1951 havia publicat la traducció al castellà de la biografia de Pau Casals *Pablo Casals. A life*, de Lilian Littlehalles.

⁷⁷⁸ Sobre les relacions entre Baltasar Samper i Mallorca durant el franquisme, vegeu l'apartat «13. 1. 2. Tornar: Tres Cançons».

⁷⁷⁹ Samper, B. (27 octubre 1961). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, Fons JMT, Arxivador 4.

⁷⁸⁰ Partitura de *Càntic Espiritual*. BPP, fons Joan M. Thomàs, sense catalogar. Vull agrair, per altra banda, els comentaris i l'ajuda rebuda del poeta, assagista i professor de Literatura Comparada de la UAB, Jordi Julià i Garriga, per a analitzar aquesta versió catalana del poema de Racine, a través de correu electrònic, el 30 de novembre de 2021.

⁷⁸¹ Vegeu p. 404.

Desconeixem igualment la data de la traducció. És remarcable la qualitat del treball i el domini de la mètrica de Samper, en cas que fos qui la va fer, de com segueix els principis mètrics de l'original, combinació de versos alexandrins i decasíl·labs. Racine, però, cercava la rima consonant en tots els seus versos, mentre que aquí s'opta per la rima assonant als versos senars.

No hi ha gaires exemples de traduccions de la poesia religiosa de Jean Racine al català. De fet, dels himnes només n'hi ha un cas, la versió del de les matines de dilluns (*Tandis que le sommeil...*) del poeta Màrius Torres, coetani de Baltasar Samper, adjuntada en una carta enviada a la seva amiga Mercè Figueras, en data del 30 d'agost de 1938 (Ballart i Julià, 2010). Samper no podia conèixer de cap de les maneres aquesta traducció de Torres, així que cal descartar qualsevol tipus d'inspiració o relació entre totes dues. Més aviat, podem pensar que el nostre músic i el jove poeta lleidatà serien els dos únics traductors, en circumstàncies i causuístiques diferents, d'himnes del Breviari de Racine a la llengua catalana.

Baltasar Samper mai va poder veure el seu somni de fer el *Càntic Espiritual* als Països Catalans. Varen haver de passar molts anys des de la seva mort, fins que l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears i la Coral Universitat de les Illes Balears el varen estrenar a Palma, finalment, el 29 de gener de 1999, juntament amb el *Concert per a piano* inacabat⁷⁸².

10. 4. 3. El *Concert* i les *Set cançons alemanyes*

Samper va enllestir els dos primers moviments del *Concert per a piano* el novembre de 1941⁷⁸³. Així el descrivia, en una carta a Josep Valls a principis de 1946:

[...] l'obra té un primer temps —desmesuradament llarg— netament romàntic pel seu caràcter, amb un singular entestament a desenrotllar els temes —dos, és clar— amb rigor escolàstic. Es veu que quan ja no sabia on ficar una figuració, la plantava als baixos, i així la cosa no acabava mai. Esforçant-me a parlar objectivament d'aquest moviment, veig que el principal defecte que té és d'ésser *machacón*. (No m'atreveixo a usar l'equivalent català, llauna, pel que després us diré). [...] Per al segon moviment vaig agafar aquesta escala: fa–sol–la–si bemol–do–re bemol–mi bemol, i aquest acord: fa–si bemol–mi bemol–la bemol, on cada nota és el primer grau de la mateixa escala, transposada per quartes, i vaig anar fent. Per tal de precisar d'antuvi l'atmòsfera sense pal·liatius, el moviment comença amb un petit episodi [...] on cada veu usa una de les escales que surten a l'acord esmentat. [...] És a dir, per tal que no hi hagi engany, faig sentir juntes les quatre tonalitats. Procurar que sortís música d'això, fou la meva diversió durant gairebé un mes. I el tercer moviment de l'obra és una diversió, preponderantment rítmica, amb molta salsa pianística⁷⁸⁴.

El concert comença amb quatre acords ben clars que estableixen la tonalitat de Re Menor. Sis compassos després entra el tema 1, que comença amb la seqüència de notes dels quatre acords inicials. I tot i que ja s'havia deixat sentir, el tema 2 s'escolta amb nítida claretat a partir del compàs 50, amb l'oboè sol acompanyat discretament per les cordes (exemples 14, 15 i 16). Samper construeix doncs aquest primer moviment a partir d'aquests dos temes, com ell mateix diu, a l'estil romàntic i «amb rigor escolàstic», sense aventures politonals o polirítmiques.

Però això contrasta amb un segon moviment completament diferent, que passa directament i de manera molt brusca a l'atonalisme sobre l'escala anunciada: Fa–Sol–La–Sib–Do–Reb–Mib

⁷⁸² Tous, M. (21 setembre 1998). La Simfònica envesteix una temporada «coral». *Diari de Balears*. Recuperat de <https://www.dbalears.cat/cultura/cultura/1998/09/21/32612/la-simfonica-envesteix-una-temporada-coral.html>

⁷⁸³ Partitura del *Concert per a piano i orquestra*, en data dels dies 13 i 16 de novembre de 1941. Fons personal de Joan Company. També a ARM, fons Baltasar Samper, sig. 11.

⁷⁸⁴ Samper, B. (12 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251

(exemple 17). El compositor recupera un llenguatge que havia experimentat amb *Ritual de pagesia*, *La balada de Luard*, *el mariner* i potser de manera més radical i més semblant, a *L'estel dins la llar* el 1938. De fet, el contrapunt inicial d'aquesta part, i la idea d'un acord per quartes on cada nota és la fonamental de la mateixa escala transposada, és un recurs que ja havia fet servir a la darrera de les cançons de Palmira Jaquetti, «Barca» (Corbera, 2020c i 2022b), i que s'acosta als recursos del llenguatge de Debussy —a qui havia admirat de jove—, o potser més contemporàniament, de Schoenberg —a qui havia conegut en persona.

Exemple musical 14. Compassos 1–4. Secció de cordes. El començament també és el cap del tema 1.

Exemples musicals 15 i 16. Temes 1 i 2.

Del tercer moviment, l'autor es limita a dir que té «molta salsa pianística». L'any 1946, per tant, encara hi treballava, i fins i tot aventurava que el reescriuria: «és gairebé segur que refaré el darrer moviment». Però no ho va arribar a fer, i en una altra carta a Josep Valls, de 1958, comentava que encara no l'havia acabat⁷⁸⁵. L'any 2000, Joan Moll especulava si la versió completa del *Concert* seria a Mèxic o havia desaparegut «incomprendiblement» (Moll, 2000, p. 124). La realitat, però, és que mai el va acabar; en una nota necrològica conservada entre els seus papers personals, hi llegim

⁷⁸⁵ Samper, B. (28 febrer 1958). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

el següent: «Su última obra fue un concierto para piano, quedando inconclusa. Existen dos tiempos —Moderato molto y Andante»⁷⁸⁶.

Exemple musical 17. Primers compassos del 2n moviment del concert. Les fletxes indiquen la fonamental de cada escala: Fa (viola) – Sib (violí II) – Mib (violí I) – Lab (violoncel i contrabaix), que és l'acord sobre el qual s'estructura modalment tot el moviment.

En canvi, els dos primers moviments, malgrat les complicacions de l'època, varen circular bastant. Ansiós, a finals de març de 1942 Samper els va enviar a Pau Casals perquè se'ls miràs:

Avui li he enviat la partitura dels dos primers temps del Concert de piano. Ha estat el meu principal treball d'aquest hivern —mentre he pogut treballar i fins que el fred m'ho impedí gairebé absolutament durant més de dos mesos. Tinc el tercer temps a mig fer, però no he pogut reprimir l'impaciència d'enviar-li el que ja tenia enllestit. No cal que li digui amb quina altra impaciència —i quin neguit i rau-rau— esperaré ara el seu jutjament⁷⁸⁷.

En aquella mateixa carta, el músic mallorquí li feia saber al seu amic que havia rebut permís per embarcar-se cap a Mèxic, però estava indecís, així que se'n va anar cap a Marsella, d'on sortien els vaixells, per aclarir tots els dubtes del viatge. Al cap d'una setmana, i amb la decisió més o menys presa, des del marsellès Hôtel Alhambra del Boulevard Louis Salvator Baltasar Samper torna a escriure a Casals:

Suposo que devia rebre la partitura dels dos primers temps d'un concert de piano, que vaig enviar-li dia 28 de març. Què li ha semblat? M'haurà de renyar molt? Si encara no ha enviat aquesta partitura a Toulouse, gosaria demanar-li un favor. Voldria tenir la bondat d'enviar-la a la meva amiga Mlle. Olga Irminger — 42, rue de Pestalozzi – Zurich, 7 (Suisse)? Perdoni que li doni aquesta molèstia —i afegeixi encara la poca delicadesa de causar-li una despesa⁷⁸⁸.

La senyora Irminger es va quedar amb les partitures. Va ser arran de l'interès del compositor Josep Valls per la música de Samper que aquest li va suggerir que es posàs en contacte amb ella perquè li fes arribar el concert: «res més fàcil que escriure a la meva amiga i dir-li que us l'envïi»⁷⁸⁹. Així ho feren tots dos, i al cap de pocs dies, el 28 de febrer, l'amiga suïssa va enviar el paquet a Valls el mateix dia que li arribava la carta d'aquest darrer: «C'est en effet une drôle de coincidence: ce matin je vous ai envoyé les compositions de notre ami et ce soir votre letter m'arrive»⁷⁹⁰.

Gràcies a això, Josep Valls va obtenir una còpia del concert, i se la va quedar. Moltes dècades més tard, exiliat a Le Havre des del final de la II Guerra Mundial, Valls va llegir l'article de Joan Company a la *Revista Musical Catalana* sobre el centenari del compositor mallorquí (1988).

⁷⁸⁶ Nota biogràfica de Baltasar Samper. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 18, 44/1.

⁷⁸⁷ Samper, B. (28 març 1942). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷⁸⁸ Samper, B. (7 abril 1942). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷⁸⁹ Samper, B. (12 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251

⁷⁹⁰ Irminger, O. (28 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva972.

Interessat, li va escriure, recordant que 40 anys abans havia rebut aquell paquet de partitures d'Olga Irminger. El músic català va pensar que la música de Samper que ell tenia des de feia tant de temps estaria millor ens mans mallorquines (Moll, 1997). Així va ser com el *Concert per a piano* va arribar a Mallorca, i per això va ser possible la seva estrena l'any 1999. Com tot en la vida i la memòria de Baltasar Samper, envoltat de peripècies, passant per moltes mans i amb molts de km recorreguts.

Olga Irminger i l'origen de les *Cançons*

La relació entre Olga Irminger (1895–1969)⁷⁹¹ i la seva simpatia pels intel·lectuals republicans catalans és per nosaltres un misteri. «Pocs estrangers han comprès com ella tots els nostres problemes», n'escrigué Samper⁷⁹².

Olga Louise Irminger va néixer el 14 de març de 1895 a Zuric, filla de Friedrich Irminger, comerciant, i d'Ida Heussi; va morir el 30 d'agost de 1969. Va ser la gran de quatre germans, i tota la vida va viure allà mateix, a la rue de Pestalozzi o Pestalozzistrasse 42 de la seva ciutat; ni es va casar ni va tenir fills. Va estudiar a la facultat de filosofia de la Universitat de Zuric, i a partir de 1933 va començar a treballar de professora d'idiomes a l'Escola de Negocis del Dr. Raebers i a l'Associació Comercial de Zuric.

Gràcies a Baltasar Samper, Olga Irminger i Pau Casals entaularen una bona amistat⁷⁹³. Altres amics catalans seus eren el matrimoni dels historiadors Agustí Duran i Sanpere i Hermínia Grau —Núria, la filla gran de la parella, va estar d'acollida a Suïssa a casa dels Irminger durant la guerra civil (Estrada, 2013)—, Lluís Nicolau d'Olwer, qui l'anomenava «Olgi» (Duran i Albet, 1995), a més de Feliu Elias i mossèn Antoni



Imatge 91. Olga Irminger. Arxiu particular d'Eulàlia Duran.

⁷⁹¹ Totes les dades que aportam sobre Olga Irminger les hem obtingudes gràcies a la inestimable i imprescindible ajuda de Mireia Domènech i Bonet, periodista catalana resident al cantó de Zuric, que ha fet totes les gestions per diferents centres i administracions de la ciutat. Bona part de la informació ens l'ha proporcionada, en aquest cas, el dr. Nicola Behrens, Subcap d'Arxiu i Recerca de l'Arxiu de la Ciutat de Zuric.

⁷⁹² Samper, B. (5 maig 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁷⁹³ Correspondència entre Olga Irminger i Pau Casals. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-4405.

Batlle⁷⁹⁴. També tenia hi relació el fill gran de Samper, Enric, que li escrivia sovint, senyal que la relació amb la família era prou antiga⁷⁹⁵.

Irminger era amiga dels seus amics exiliats, se'n preocupava i els cuidava, i per això els enviava llibres, menjar o roba que teixia ella mateixa:

J'ai tricoté moi-même les chaussettes ci-jointes et je vous pui de ne pas les refuser. Vous les mettez pour voyager et vous n'aurez pas froid. J'ai tricoté des chaussettes toutes pareilles à mes chers amis catalans, à Balt Samper, à Antonio Batlle, à Louis Nicolau d'Olwer, et à Agustin Duran⁷⁹⁶.

Igualment a través de Samper, a partir de 1946 Josep Valls va passar a formar part del cercle d'amistats catalanes d'Irminger. De qualque manera, ella feia d'enllaç entre aquesta petita xarxa d'intel·lectuals catalans, i com que vivia a Suïssa, ca seva era una «zona segura» abans, durant i després de la II Guerra Mundial. Per això Samper li confiava les seves partitures, que, a través de Casals, després varen arribar a mans de Valls. D'aquesta manera és com igualment Nicolau d'Olwer podia fer un ingrés per cobrir una despesa sobrevinguda, que ella faria en nom seu, i que després ell li retornaria a través de Valls⁷⁹⁷. Així també, Irminger havia de rebre de l'escriptor Ferran Canyameres, l'octubre de 1947, unes cassetes de colors que havia d'enviar al dibuixant Feliu Elias (Canyameres, 1996).



Imatge 92. Olga Irminger (al centre), amb Angelina Renart i el jove Lluís Garcia Renart. Zuric, gener de 1952. Arxiu particular de Lluís Garcia Renart.

En tot cas, el vincle entre Baltasar Samper i Olga Irminger era i va ser sempre molt estret. El músic en parla com «una mena d'àngel que per un oblit inexplicable s'ha quedat a la terra»⁷⁹⁸, i ella diu d'ell que és «le plus cher de mes amis»⁷⁹⁹. Quan a principis de 1952, en la seu únic viatge a Europa,

⁷⁹⁴ Mossèn Antoni Batlle i Mestres (1888–1955) va ser el precursor de l'escoltisme català. El 1928 va començar a col·laborar amb els Minyons de Muntanya de Josep Maria Batista i Roca, i el 1930 va fundar el primer agrupament escolta catòlic, els Minyons de Muntanya «Mare de Déu de Montserrat» de la parròquia de Jesús de Gràcia, a Barcelona. Arran del cop d'estat del 18 de juliol de 1936 i l'esclat revolucionari, s'exilià a Suïssa, a Zuric, on degué conèixer Olga Irminger. El 1938 es traslladà a Euskadi, ja aleshores zona nacional, i el 1939 tornà a Catalunya. El 1943 reprengué l'activitat escoltista, fins l'any 1954, en que una malaltia el deixà immobilitzat i sense poder parlar. Finalment, va morir el 26 de novembre de 1955. Cf. Manent, A., i Samper, G. (1992).

⁷⁹⁵ A les cartes entre Olga Irminger i Agustí Duran hi ha diverses referències a Enric Samper. Cf. Irminger, O. (23 agost 1941). [Carta a Agustí Duran]. ACS, fons Agustí Duran i Sanpere, sig. ACSG220-35-T1-931.

⁷⁹⁶ Irminger, O. (8 maig 1942). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-4405.

⁷⁹⁷ Olwer, Ll. N. (29 març 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1005.

⁷⁹⁸ Samper, B. (12 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁷⁹⁹ Irminger, O. (28 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva972.

Samper va acompanyar el jove Lluís Garcia Renart a Suïssa per anar a estudiar amb Rudolf von Tobel, deixeble de Casals, va poder tornar a veure en persona, per darrera vegada, la seva estimadíssima, íntima i vella amiga.

Irminger tenia en gran estima la música del seu amic, i per això va mirar de promoure-la entre les seves amistats suïsses. Va fer arribar a una «cèlebre pianista» de Zuric, amiga d'ella, composicions de Samper —entre les quals sembla que hi havia el *Concert per a piano*—, que les va trobar «harmònicament extraordinàriament captivadores i totalment de caràcter exclusiu»⁸⁰⁰. També va recomanar a Samper que enviàs algunes obres a la casa Hug, una de les més editorials de música més antigues —fundada el 1802— i importants de Suïssa (Stenzl, 2001), tot i que amb poc èxit:

Seguint el consell de la meva amiga suïssa, he enviat a la casa Hug de Zurich les cançons i algunes altres coses per a piano i per a petita orquestra. No crec que en les circumstàncies actuals hi hagi gaire probabilitats d'aconseguir una edició, però si puc relacionar-me amb la casa, potser algun dia pugui servir-me. ¿Els coneix vostè potser⁸⁰¹?

Aquestes cançons que esmenta són les *Set cançons alemanyes*, set *lieder* sobre poemes del poeta suís d'expressió alemanya Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898). Baltasar Samper, amb aquesta obra, va voler fer un regal a la seva estimada amiga, que adorava la poesia de Meyer: «Il est mon écrivain favori es c'est pourquoi que notre ami m'a fait ce cadeau charmant et précieux»⁸⁰².

Els poemes són:

1. Das Seelchen («La meva ànima»)
2. Säerspruch («Cançó del sembrador»)
3. Liebesflämmchen («Flama d'amor»)
4. In Harmesnächten («En la guàrdia de la nit»)
5. Am Himmelsthor («A la porta del cel»)
6. Abendrot im Walde («Posta de sol al bosc»)
7. Ein bisschen Freude («Una mica de felicitat»)⁸⁰³

En va fer dues versions, una primera per a veu i piano, amb còpies que va enviar Irminger, a Casals⁸⁰⁴ i a l'editorial Hug, i una per a orquestra, que havia de ser la definitiva, i que va enllestir un cop va arribar a Mèxic⁸⁰⁵.

⁸⁰⁰ Irminger, O. (26 octubre 1946). [Carta a Agustí Duran]. ACS, fons Agustí Duran i Sanpere, sig. ACSG220-35-T1-931. En alemany a l'original.

⁸⁰¹ Samper, B. (12 agost 1941). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁸⁰² Irminger, O. (28 febrer 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva972.

⁸⁰³ La traducció al català és nostra.

⁸⁰⁴ Samper, B. (12 agost 1946). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁸⁰⁵ 7 Cançons de CF Meyer. ARM, fons Baltasar Samper, lligall 17/43. L'expedient 17/43/2 és la versió orquestrada, completa, amb data de 19 de juny de 1942.

El 1946 en faria arribar una altra còpia, de les de piano, a Josep Valls⁸⁰⁶. Valls, que era realment més jove que Samper, se sentia molt més atret per l'estètica de Béla Bartók, a qui considerava «el verdadero sucesor de la línea de nuestro tiempo»⁸⁰⁷, i per això es va atrevir a fer una crítica que suposam poc del seu gust de les cançons alemanyes, si ens fixam en la contestació que li va donar el compositor mallorquí:

Us agraeixo també, i molt, la crítica que feu de les meves cançons, i sobretot la vostra franquesa. No tinc cap objecció a fer-vos, puix trobo que no aneu gens errat en les vostres apreciacions, tant de detall com de conjunt. [...] Probablement heu pensat que no em plauria que em diguéssiu que aquesta música és **encara** de neta filiació romàntica, i heu volgut amablement suavitzar el que us sembla una escomesa posant al compte del poeta la meva relliscada. És veritat que aquest recull és fill, o millor, és motivat per circumstàncies particulars. És, o ha volgut ésser, un missatge molt sincer d'amistat —ho dic sense petulància—⁸⁰⁸.

Des de Mèxic, Baltasar Samper insisteix, una vegada més, en l'excepcionalitat del moment per a justificar el to «diferent» de les seves composicions a França, com ja havia fet amb el concert. És possible que fos l'estat emocionalment alterat en el vivia el que li feia dir-ho; en certa manera, ell mateix reforça el clixé senyalat per Eva Moreda (2018b) que tot el que hom fa a l'exili ha de ser observat només a través de l'impacte d'aquest desplaçament. No negarem que l'extrema complexitat dels mesos viscuts a Tolosa devien afectar l'estat anímic i l'esperit creatiu de Samper; però tampoc cal descartar que hagués decidit en aquells moments, i sobre uns poemes clarament romàntics (temàtica que no havia fet servir mai), experimentar un altre tipus de llenguatge, amb més influència del postromanticisme germànic i d'estètica, aquesta sí, clarament «imperialista» a l'estil alemany —com més o menys era el cas del *Càntic Espiritual*. És a dir: encara que ell no ho digui, s'ha de contemplar la possibilitat que, senzillament, el compositor hagués provat d'assajar nous estils o recuperar antigues influències, «alliberat» d'una audiència que certament a Tolosa no tenia i d'un discurs estètic de l'opinió pública catalana que ell havia fins i tot liderat durant les dècades de 1920 i 1930 des de les pàgines de *La Publicitat*.

Exemples musicals 18 i 19. Començament de la cançó núm. 1, «Das Seelchen», que l'autor estableix clarament sobre l'escala de Sol menor harmònica (amb el VIIè grau alterat). La forma de «contínuum», sense preparar l'entrada de la veu, té una clara referència romàntica wagneriana.

⁸⁰⁶ Samper, B. (28 gener 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁸⁰⁷ Valera Cases, A. (30 gener 1975). Josep Valls estrena en el "Palau". *El Noticiero Universal*, p. 15

⁸⁰⁸ Samper, B. (24 març 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

A la tramesa que li va fer a Josep Valls, Samper hi va adjuntar, a més, una versió de la part de veu amb els poemes traduïts a l'anglès, perquè, explica, les cançons s'havien de tocar als Estats Units⁸⁰⁹; la traducció era obra d'Emma Noyes Holden, a qui no hem pogut identificar. Tampoc consta que aquesta interpretació s'arribàs a dur a terme. De la versió en anglès també n'existeixen dues instrumentacions, la de piano que va enviar a Valls, i la d'orquestra que degué o havia d'enviar —i per això està apuntat a la partitura⁸¹⁰— a P[làcid] de Montoliu, 677 West End Avenue de Nova York.

Plàcid de Montoliu, germà del crític literari Manuel de Montoliu, havia estudiat a l'Acadèmia Granados, al Conservatori de Ginebra i finalment amb Jacques Dalcroze a l'Institut Dalcroze de Hellerau, a Alemanya, on després de graduar-se es va convertir en assistent del seu mestre, fins que el 1913 va ser cridat per ensenyar el mètode Dalcroze, l'Eurítmica, a la Phebe Anna Thorne Model School del Bryn Mawr College de Pennsilvània, als Estats Units, esdevenint un dels primers introductors d'aquest sistema a Nord-Amèrica. Encara que també va ser director del Ballet Rítmic de l'Òpera de París, va fer bona part de la seva carrera a Amèrica, com a professor d'Eurítmica a la New York University i des del 1925 i durant quinze anys al Curtis Institute de Filadèlfia —on també hi treballava la pianista Claire Svecenski⁸¹¹ (Jacobi, 2016); segons Mireia Freixa (1983), també va ser qui va despertar en Joan Llongueras l'interès per la metodologia Dalcroze.

Montoliu i Samper, doncs, freqüentaren durant uns anys els mateixos ambients musicals, i d'aquí suposam que es devien conèixer. No sabem quina relació tenien exactament, però devia ser prou bona com perquè el mallorquí tengués la confiança d'enviar-li —o com a mínim pensàs fer-ho— algunes partitures, com aquesta de les cançons de Meyer, o el manuscrit final de la *Suite Mallorca*, potser per una edició (de la qual tampoc en sabem res) que havia de fer-ne la casa Ariston Music de Nova York⁸¹².

A l'Arxiu del Regne de Mallorca s'hi conserva també un llibret mecanoscrit amb els poemes originals i les seves traduccions, a l'anglès i al castellà⁸¹³. D'aquestes darreres, Samper no en va parlar mai, però cal pensar que es degueren fer amb la idea d'estrenar les cançons a Mèxic, possiblement en el concert que preparava de música simfònica catalana a principis de 1958⁸¹⁴, i que no es va arribar a celebrar.

Olga Irminger, per la seva banda, sí que va poder escoltar l'obra, almenys parcialment, gràcies a un músic amic seu: «Un jeune compositeur suisse m'a joué et expliqué mes chansons, il les a fort appréciées et veut arranger une soirée musicale, les faire chanter per un tenor»⁸¹⁵. Baltasar Samper, en canvi, no va tenir aquesta sort. Les *Cançons alemanyes* en versió simfònica varen restar inèdites durant més de 60 anys fins que l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears, dirigida per Pablo

⁸⁰⁹ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁸¹⁰ 7 Cançons de CF Meyer. ARM, fons Baltasar Samper, lligall 17/43/8.

⁸¹¹ Vegeu p. 69–70.

⁸¹² Samper, B. (12 febrer 1958). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

⁸¹³ Lletres de ls cançons. ARM, fons Baltasar Samper, lligall 17/43/7

⁸¹⁴ Vegeu p. 310.

⁸¹⁵ Irminger, O. (17 març 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva972.

Mielgo, les va interpretar per primera vegada el 25 de setembre de 2021 a l'església parroquial de Santanyí, a Mallorca, amb la soprano sueca Lisa Larsson⁸¹⁶.

Recapitulant sobre el primer exili de Baltasar Samper, el període entre 1939 i 1942, a França i acompanyat de Dolors Porta és, paradoxalment i malgrat les circumstàncies i les pors, una etapa fecunda d'activitat musical. Samper se situa ràpidament entre «l'elit cultural» exiliada protegida per la Generalitat, sota la coordinació de la Fundació Ramon Llull del seu amic Antoni M Sbert, cosa que li permet escapar de les pitjors penúries dels camps de concentració. Això li facilita fàcilment l'acollida als centres específics per a intel·lectuals, com el de Bierville o el de Tolosa, on i fins i tot hi troba feina com a organista i un pis.

És en aquestes condicions que el músic assumeix plenament la naturalesa política de la seva partida d'Espanya i el paper que li toca exercir com a representant de la cultura musical de la modernitat catalana desterrada i de la catalanitat derrotada: Samper compon, dirigeix i toca, fins i tot de manera febril, en el context més advers; el seu catàleg d'obres compostes en aquest ambient complicat és singularment extens i important: repertori per a cor, per a piano i per a orquestra. També, però, innova i experimenta amb el seu llenguatge compositiu, sigui per les circumstàncies i els encàrrecs, o perquè es troba «alliberat» dels marcs ideològics de l'escena noucentista en termes estètics i de mercat.

I és el sentit d'aquesta adversitat el que de fet li fa prendre consciència del seu nou estatus de refugiat polític: la condició, en les belles paraules de Josep Brodsky (1995), d'allò que anomenam exili com a últim recurs de la dignitat col·lectivament perduda.

⁸¹⁶ L'Orquestra Simfònica estrena mundialment a Santanyí l'obra '7 cançons' de Baltasar Samper (23 setembre 2021). *Diari de Balears*. Recuperat de <https://www.dbalears.cat/cultura/cultura/2021/09/23/356839/orquestra-simfonica-estrena-mundialment-santanyi-obra-cancons-baltasar-samper.html>

11. La travessa

Estimat mestre i amic,

Acabo d'embarcar i començo a creure que és segur que partirem. Vull, doncs, enviar-li encara una abraçada. [...]

Me'n vaig amb l'esperança de veure'ns aviat. Em cal conservar-la per emprendre, sense massa descoratjament, aquesta aventura [...].

(Carta de Baltasar Samper a Pau Casals. A bord del *Nyassa*, 29 d'abril de 1942)

El 14 d'abril de 1942 feia 11 anys exactes d'aquella llunyana jornada d'eufòria i il·lusió republicana, esvaïda ja i definitivament per sempre. La JARE havia substituït el SERE en la gestió de l'evacuació dels exiliats espanyols. Al port de Marsella, després de dies d'espera i incertesa, una gernació de republicans esperen per embarcar. Baltasar Samper i Dolors Porta es troben entre els afortunats que pugen a bord del *Maréchal Lyautey* en destí a Casablanca, al Marroc colonial francès, on els ha de recollir el *Nyassa* per dur-los fins a Mèxic, destí definitiu. En total són 862 passatgers. D'altres no tenen tanta de sort; l'escriptor Artur Bladé i Desumvila n'és un (2007):

No sé quines paraules caldria utilitzar per tal de donar una idea de les peripècies i els tràngols que vam passar a Marsella durant els tres o quatre dies interminables i de com, al final, després d'haver complimentat tot el que se'ns demanava, incomprendiblement (o per raons que val més no escatir), una bona trentena, famílies senceres, no vam poder embarcar i vam restar al moll, naufrags i terra, veient com el vaixell s'allunyava i es perdia mar endins. Fou un veritable drama. (p. 100)

A finals d'aquell mateix any s'estrenaria el film *Casablanca*, dirigida per Michel Curtiz, amb dues de les estrelles de Hollywood més en voga del moment, Humphrey Bogart i Ingrid Bergman: la història d'un amor impossible durant la II Guerra Mundial entre Rick, un cínic veterà nord-americà de les Brigades Internacionals, i Ilsa, l'esposa d'un líder de la Resistència hongaresa, i amb el bar que Rick dirigeix a Casablanca com escenari de tota la trama, refugi de fugitius. Dins el marc de la propaganda de guerra americana, allò que Hollywood explicava de manera magistral, i que esdevendria amb el temps una de les pel·lícules més icòniques de tot el segle XX, no deixava de ser la versió romàntica, heroica i edulcorada de les malvivències de milers de refugiats que escapaven dels horrors d'Europa, com la que vivien els passatgers del *Maréchal Lyautey*. L'escriptor Bladé, que ara sí, havia aconseguit un billet pel segon viatge del *Nyassa*, ho recordava així (Bladé i Desumvila, 2008):

En aquell viatge nostre [el vaixell] anava ple. Portava més de vuit-cents passatgers. D'aquests, un dos-cents eren francesos, o àrabs benestants, que ocupaven les cabines de primera, segona i tercera classe. Els refugiats (originaris de diverses contrades peninsulars) sumàvem, exactament, cinc-cents vuitanta-quatre (dels quals una mica menys de la tercera part érem catalans) i anàvem en *classe d'estiba*, o sigui a les bodegues [...]. Ens feien companyia una vintena de jueus, escàpols dels nazis. I encara hi havia cinc passatgers que anaven al ras, és a dir, a la coberta de proa, rere uns munts de cordes i de caixotes: eren obrers moros que retornaven, malalts, al seu país. (p. 151)

Una altra passatgera d'aquelles travessies, Blanca Bravo, també descriu les condicions dolentíssimes i el tracte degradant amb que eren tractats els republicans espanyols (Bravo *et al.*, 1993):

Nos metieron en la bodega a todos los refugiados; quedamos hacinados hombres, mujeres y niños. Sobre las literas había colchones de paja. A la hora de comer nos llamaron a cubierta con una

campana. Nos dieron un plato y una taza de aluminio y nos formaron en fila. De unas ollas enormes nos sirvieron un cazo de lentejas llenas de bichos, una bazofia incomible. En la taza nos pusieron vino, y ésa fue nuestra primera comida a bordo, la siguiente sería igual de mala, sólo cambiaban el tipo de legumbres. (p. 54)

Els viatges encara es feien més durs quan el *Maréchal Lyautey* passava davant la costa catalana. Per a molts dels passatgers, seria aquesta la darrera vegada que veurien, ni que fos de lluny, el contorn del país perdut que havien hagut d'abandonar (Potau, 1992):

Seguim navegant. El cel és tapat per una boira espessa, pixanera, i lluny o prop —no ho sabem pas— endevinem terra. Endevinem que és la nostra, la terra catalana, i per una clariana en la boira que ara ja ploriqueja, veiem Barcelona. La capital catalana encaputxada per un grís com de mig dol. No sabem si pel que ella sofreix i viu o pel que ens espera a nosaltres en el futur incert que tot just s'inicia. I per la ment de cada u, desfilen records, lligats amb llaços familiars i amb Colom, Collcerola [sic.], Montjuic, amb tot el que aquests darrers signifiquen i que inciten els nostres ulls a alliberar llàgrimes filles de l'emoció que no podem pas dissimular. (p. 10)

Artur Bladé dona un altre testimoni de la pena immensa que va envair els catalans i la reacció que varen tenir, sentint-se tan a prop, però sent-ne tan lluny, de Catalunya (2008):

Quan es van començar a albirar les torres de la Sagrada Família, algú, amb la veu una mica trencada, començà a cantar *L'emigrant*. Era inevitable. Tots, l'un rere l'altre, al llarg d'aquella barana, vam fer cor, amb llàgrimes als ulls. I entre ells, Terré, que cantava, desafinava i plorava, amb gran sorpresa meva, perquè el creia capaç de sobreposar-se a l'emoció. Però es veu que hi ha moments en què la raó no pot vèncer el sentiment. (p. 154)

El destí africà dels refugiats no era, però, exactament Casablanca, sinó Aïn Sebaâ, aleshores un llogaret a la platja a l'est de la ciutat, avui dia una populosa àrea industrial. Des d'allà, enmig del desert i devora la mar, Baltasar Samper escriu al seu amic Ramon Casanova⁸¹⁷, que havia quedat a França amb la seva família:

Dilluns passat arribarem a Casablanca. Per esperar l'altre vapor ens han instal·lat a un lloc d'estiueig on no s'està del tot malament. Hi ha menjar abundós i això, en circumstàncies com les presents, és una compensació apreciable. Crec que embarcarem abans de fi de mes, i esperem amb tot el coratge i optimisme possibles, la fi de la nostra aventura. [...] Que puguem retrobar-nos aviat. Sense aquesta esperança, que alimentem cada dia, ens hauria costat molt més d'emprendre aquest viatge que fa tanta basarda⁸¹⁸.

No tots els refugiats eren tan optimistes com Samper sobre Aïn Sebaâ: per Blanca Bravo, passatgera del segon viatge, allò va ser un infern i una tortura (Bravo *et al.*, 1993, p. 55), mentre que a Joan Potau el lloc li semblava una platja «inhòspita com totes les platges destinades a recers improvisats» (Potau, 1992, p. 11). Tanmateix, era més segur això que haver quedat a Europa. I dia 29 d'abril arribà el *Nyassa*⁸¹⁹.

⁸¹⁷ Ramon Casanova i Danés (1892–1968), conegut popularment com «el boig de la Hispano», va ser un empresari, enginyer, inventor i polític català. Fill d'una família democratacristiana i catalanista (son pare va ser batle de Campdevàrol entre 1931 i 1933), va formar part del grup fundador d'Acció Catalana, tot i que després es va decantar per opcions més radicals com Palestra i la Unió Socialista de Catalunya. L'empresa familiar metal·lúrgica fabricava motors per a la casa automobilística Hispano-Suiza, però allò que el va fer famós va ser la invenció d'un dels primers sistemes de propulsió aeronàutica, un pulsoreactor o estatoreactor, patentat el 1917, i sospitosament semblant als reactors del coet V-1 que els nazis varen començar a utilitzar el 1944 en els bombardeigs sobre Londres. L'any 2013 la Generalitat li va organitzar una exposició itinerant; la NASA, per la seva banda, li té dedicat un espai permanent al US Space & Rocket Center de Huntsville, Alabama, com a precursor de l'enginyeria aeronàutica. Cf. Roca Rosell, F. (2 febrer 2013). Casanova, els avions de reacció. *L'econòmic d'El Punt Avui*, p. 39.

⁸¹⁸ Samper, B. (24 abril 1942). [Carta a Ramon Casanova]. Arxiu personal de Jordi Casanova.

⁸¹⁹ Samper, B. (29 abril 1942). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

11. 1. Trajecte confús

El *Nyassa* va arribar al port de Veracruz un matí de dia 22 de maig. Hi desembarcà la nombrosa expedició de 862 exiliats, 303 dels quals eren catalans⁸²⁰, un 35,15% del total. Aquesta xifra és significativament més alta que la suma dels refugiats provinents dels Països Catalans a Mèxic, que es calcula que representava en conjunt quasi 28,8%: 22,4 de Catalunya, 5,7 del País Valencià i un 0,7 de les Illes Balears (Pla, 1999). El primer viatge del *Nyassa* va ser el més multitudinari dels sis que organitzaria la JARE: a part dels dos d'aquest vaixell, els dels *Quanza*, *Serpa Pinto* —també dues vegades— i *Guinea* (Velázquez, 2012).



Imatge 93. El Nyassa al port de Haifa (1944). Font: Wikimedia Commons (Zoltan Kluger, domini públic)

Hom es pot imaginar el nerviosisme i la inquietud dels exiliats, navegant durant mes i mig deixant-ho tot enrere, cap a un futur incert en un país que no coneixien, però carregats d'esperances (Bravo *et al.*, 1993): «Para nosotros, la mayoría famélicos, humillados y perseguidos, el Nyassa fue madre amorosa. Durante casi un mes nos cobijó, sobrealimentó, meció y, hasta nos arrulló con el "ancima tiruliruliru, abaixo está el tirulirulá", mientras nos llevaba a la tierra prometida: México», explicava una de les nines d'aquell vaixell, Carmen Romero (p. 130).

⁸²⁰ Aquest és el nombre que hem extret a partir de contrastar i comparar els noms de la llista oficial de passatgers del *Nyassa* amb la publicada per *El Poble Català*, publicació de la Comunitat Catalana de Mèxic, a l'arribada del vaixell. És possible que n'hi hagués qualcun més; per altra banda, malgrat que tots els noms de la llista estan escrits en castellà, és fàcil identificar molts dels catalans pel llinatge i la seva militància política (la majoria fan constar que són d'ERC o Acció Catalana), però és més difícil fer-ho amb els valencians, que militaven a partits d'àmbit estatal, i que per altra banda tampoc es consignaven com a «catalans». Cf. «Lista de pasajeros del Nyassa». CDMH, fons de Carlos Esplá, Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), Sección Incorporados 44, sig. 3.2b. Cf. L'expedició del "Nyassa". (juny 1942). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 8, 1–2,

Com ja havia passat als camps de concentració de França, el col·lectiu de republicans, fortament polititzat, no deixava de banda ni el seu programa polític i cultural ni tampoc les tensions entre les diferents faccions durant la navegació. Artur Bladé (2008), en el *Dietari* del segon viatge del *Nyassa*, explica la coneguda i tristíssima, encesa i quasi violenta discussió per les banderes durant la cerimònia de despedida del fèretre d'una nina morta a alta mar: li havien col·locat a sobre la portuguesa, la del vaixell, i la catalana, la de la família, fet que va enrabiàr alguns representants espanyols, que obviant el dolor infinit dels pares, exigiren que també hi fos l'espanyola tricolor, la *nacional* —i aquest és el terme que, segons l'escriptor es va fer servir. Del mateix trajecte, *El Poble Català* va recollir-ne aquesta altra mostra d'expressió anticatalana:

Durant la travessia del que anomenem darrer "Nyassa" no podien mancar-hi incidents, entre els components de dues races afins, però que s'han guaitat sempre com gat i gos.

En general no revestiren importància i el bon sentit va fer miracles. Tanmateix hi hagué espurnes significatives. Heus-en ací una.

Al rentamans de tercera, un cavaller imponent, calb, amb apariència d'exalt funcionari, lluita amb la mala qualitat del seu sabó de barba. I no s'està de manifestar-ho a crits.

Un company de viatge, que s'afaita al lavabo del costat, li ofereix, amablement, el seu propi sabó, les bones qualitats del qual són vistents. Però el cavaller, cellajunt, refusa. I refusa amb tanta d'insistència que l'altre acaba per amoscar-se.

Tot d'una, però, en el forceig, el rostre de l'il·lustre desmenjat s'il·lumina. Somriu, per primer cop, i diu:

—*Pero, no es Vd. catalán?*

—*No señor; soy valenciano,*

—*Entonces acepto su jabón, con mucho gusto.*

Rigurosament històric⁸²¹.

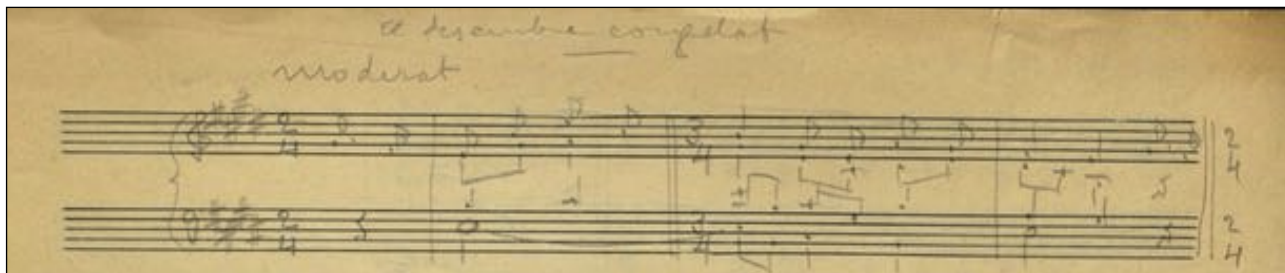
Dins els vaixells s'organitzaven activitats literàries, acadèmiques, culturals i musicals: vetlades, concerts, publicacions, conferències, etc (Mora i Miguel, 2006; Pla, 1999). Al *Sinaia*, la primera expedició finançada pel SERE, el maig de 1939, la Banda Madrid solia amenitzar les estones amb un parell de concerts cada dia (Moreda, 2020). Aquesta agrupació s'havia format el febrer de 1939, quan en travessar la frontera, els músics integrats dins el Cinquè Cos de l'Exèrcit Popular foren enviats al camp del Barcarès, al Rosselló; allà el director Rafael Oropesa els reorganitzà sota aquest nom. Eva Moreda senyala la importància de les actuacions de la Banda Madrid, per com va quedar en la memòria dels viatgers del vaixell, i per això mateix, en la configuració de la identitat de l'exili espanyol en els seus moments inicials (2020):

[...] certainly, the early activities of the Banda Madrid were shaped by, while at the same time contributing to, the processes of identity formation. [...] The ensemble did not play explicitly political or wartime pieces, but its repertory did fulfil a political function in that it sought to construct a Spanish exile identity that would resonate with the common men and women on board the Sinaia. [...] The numerous mentions of the Banda Madrid in the surviving memoirs of Sinaia passengers and in the on-board newsletter suggest that the ensemble was widely regarded as a force capable of uniting and representing the exiled community as it took shape, thanks to its appeal among the common men and women who travelled on the Sinaia. (p. 3)

⁸²¹ Bombolla de sabó (novembre 1942). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 13, 3.

Similarment, en els viatges del *Nyassa* es varen començar a muntar activitats que després esdevendrien importants en el dia a dia de la comunitat catalana exiliada, estructurada des de la seva arribada al voltant de l'Orfeó Català de Mèxic (Martí i Soler, 1989; Pla, 199; Riera, 1994); així ho explicava Rosa M. Duran (Figueres, 2007):

A tot això, cal afegir-hi que la travessa va ser molt llarga. Va durar molt, com unes cinc setmanes, perquè havien de fer tombs per tot el mar perquè no ens enfonsés cap torpede dels submarins enemics. Així que amb tant de temps vam fer amistats i el mestre Baltasar Samper va formar una massa coral i cantàvem cançons com *Muntanyes regalades*, *El noi de la mare* o *El desembre congelat*. Un jove músic mexicà que havia anat amb una beca a França ens va ensenyar cançons mexicanes, com *Adelita*, *Adiós mi chaparrita* o l'himne mexicà. I fins i tot hi havia un esbart. (p. 155)



Imatge 94. Esbós d'*El desembre congelat*. ARM, fons Baltasar Samper, caps 15, sig. 37/7.

Com els dels camps, aquests orfeons de passatgers esdevingueren un element essencial en la formació de la identitat catalana de l'exili, quelcom que distingia els catalans de la resta. Cantar a cor dins els vaixells era no només una manera de passar el temps, sinó tota una forma de resistir i d'existir com a catalans sense pàtria⁸²², una manera de mantenir la catalanitat perduda i de començar a reconstruir-ne una de nova a l'exili (testimoni de Pasqual Casanova, dins Pla, 1999):

Organizábamos juegos, bailes, orfeones [...]. Nos reuníamos grupos en amigos de amigos, catalanes con catalanes, y algunas personas que no eran catalanas pero eran afines a nosotros. Quién sabía cantar y tenía buena voz, o mala, cantaba, o si nosotros cantábamos canciones catalanas, algunos que las conocían cantaban siguiendo la tonada porque no sabían pronunciarlas. Estaba un hermano del coronel Guarnier que tocaba el piano y con él organizábamos incluso conciertos. (p. 312)

Baltasar Samper va utilitzar per això el mateix repertori que havia escrit per a la Fundació Ramon Llull pels camps, i per l'Orfeó Frederic Mistral a Tolosa; al cap i a la fi, el seu equipatge eren les seves partitures. Un dels cantors de l'orfeó del *Nyassa* era Marcel·lí Porta, pintor i dibuixant, col·laborador habitual de *L'Opinió* d'ERC, entre d'altres. Al final del viatge, li va fer un regal en forma de caricatura: el músic en actitud de dirigir, amb el flotador del *Nyassa* darrere, amb la dedicatòria «Al mestre Samper en justa venjança a les bronques dels assajos». Navegant per l'Atlàntic enmig d'una guerra mundial cap a un futur d'incògnites, havent-ho perdut tot, l'exigència per la seva música, com amb l'Orfeó Frededic Mistral, era l'única certesa a la qual Samper encara es podia aferrar.

⁸²² Vegeu p. 209–302.



Imatge 95. Caricatura feta per Marcel·lí Porta. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 18/45.

12. Una nova llar

–Torna, torna, Quetzalcòatl,
obre bé els ulls i segueix-nos,
no deixis que la derrota
t'aclapari de camins,
ni que la sang es cobreixi
amb parracs de covardia i,
agenollada en la pols,
com un captaire somiqui.

(Agustí Bartra, «XII. L'ascensió», *Quetzalcòatl*, 1960)

Ciutat de Mèxic, 4 de gener de 1947. A poc a poc es reestableixen les comunicacions amb Europa; els exiliats comencen a contactar amb els seus éssers estimats de l'altra banda de l'oceà —i que són vius. Baltasar Samper i Dolors Porta ja fa prop 5 anys que viuen aquí, temps suficient per haver-se pogut fer una idea de com és el país que els ha acollit. La parella és feliç de tenir noves de l'amic Joan M. Thomàs, que és a Mallorca. Tots dos li escriuen, però és ella qui explica millor les impressions sobre la seva nova vida. Vegem com ho descriu:

Realment, no és una tasca fàcil, en una lletra, fer un resum que us pugui donar una idea clara de la realitat, no solament la mexicana, sinó americana. Mèxic us el definiré com jo l'entenc. És potser l'únic país on la llibertat no és una utopia. És un país que té possibilitats per tots, i més encara pels qui realment saben alguna cosa. Com diu un poeta nostre, aquí no es mor ningú de gana: és a dir, la lluita per la vida no és tan dura com a altres llocs. No vull dir amb això que sigui Xauxa, si Xauxa encara fos el que ens pintaven, però ho és si ho compareu amb Europa.

La vida musical aquí és migrada, encara que no ho sembli, i potser una mica —o molt— monopolitzada per alguns grupets. L'èxit del qui es proposa alguna cosa, depèn més o menys, de saber esperar el bon moment i no obstinar-se a fer una sola cosa, o dedicar-se a un sol ofici. Així trobeu catedràtics que tenen comerços, músics que també fan comerç, doctors que fan música, etc. És a dir, que aquí tothom procura tenir «varios huesitos», com diuen ells, i de molts huesitos fan les tortilles, el pa del poble. L'explicació és que els sous de l'Estat i les perspectives de les professions intel·lectuals són molt esquistats i cal completar les entrades amb activitats diverses. Això sí, i és bona cosa d'aquest país, aquestes activitats no fan desmerèixer les altres. Coneixem un capellà que té un negoci de samarretes i no ha estat mai criticat per això. Amb una paraula: les probabilitats de triomf del nou vingut [sic.] estan en raó directa de la seva capacitat d'adaptació al medi, no quant als costums casolans —aquí tothom conserva els seus en aquesta babel— però sí als hàbits professionals. Altrament, en certs aspectes, l'esforç d'adaptació no cal que sigui massa violent, ja que aquí tot es fa sota un mateix lema: no cansar-se massa treballant. Tots els que aquí han vingut per establir-se han seguit la mateixa trajectòria al començament, i fins fóra interessant fer-ne grosso modo un gràfic per donar una idea més clara de les possibilitats de cadascú, segons les tècniques, l'audàcia i la capacitat d'adaptació. Tots han començat de la següent manera: primers sis mesos, mobiliari: fusta blanca i boga; llit de 14 pesos; manutenció suficient però sumària, cap diversió. Segon semestre (i sovint segon any): mobiliari, ternopullman; canvi de llit; manutenció suficient, millorada; alguna diversió. Tercera etapa: casa nova; ampliació del mobiliari nou; ràdio, refrigerador i radiador: algú (comerciants, doctors, tècnics) ja tenen «carro» de segona mà.

[...] Potser tot això que us explico no us interessarà gaire, però sempre us divertirà una mica. Possiblement jo no hi dono importància perquè encara no hem acabat de pair tot allò que cal empassar-se per encaixar amb la nova vida. Per a tot aquell que ha vingut d'algun dels inferns d'Europa, aquestes condicions de vida han estat la Glòria. La perspectiva, però, pot ésser diferent, segons el lloc d'on es procedeix i les qualitats de lo que es deixa⁸²³.

⁸²³ Porta, D. (4 gener 1947). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, Fons JMT, Arxivador 4.

I és que l'arribada dels republicans espanyols a Mèxic no va ser, tal com diu Dolors Porta, gens senzilla al començament.

DUPLICADO
SERVICIO DE MIGRACION

FORMA 1

NUM. **175920**

TARJETA DE IDENTIFICACION EXPEDIDA POR EL DEPTO. DE MIGRACION EN MEXICO, D.F.

A. **BALTASAR SAMPER MARQUEZ**
CUYO RETRATO Y FIRMA CONSTAN EN SIGUIDA



MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

ESTATURA **1.78. cms** COMPLEXION **REGULAR**

COLOR **blanco** PELLO **gris**

CEJAS **negras** OJOS **cafeos**

NARIZ **aguileña** BOCA **pequeña**

RIGOTE **NO** BARRA **NO**

SEÑAS PARTICULARES **Ningunas.**

FIRMA DEL INTERESADO
B. Samper

P. O. DEL JEFE DEL DEPTO DE MIGRACION, EL ENC. DE OFNA.
FIRMA DEL CONSEL O DELEGADO DE MIGRACION Y SELLO FECHADO RESPECTIVO
ENRIQUE ORTIZ.

DATOS COMPLEMENTARIOS

AÑO EN QUE NACIÓ **1888-35 años** ESTADO CIVIL **Casado**

PROFESION, OFICIO U OCUPACION **Compositor de Orquesta**

IDIOMA NATIVO **Español**

OTROS IDIOMAS QUE HABLA **Francés catalán**

LUGAR DE NACIMIENTO **Palma de Maiorca**

NACIONALIDAD ACTUAL **ESPAÑOLA**

RELIGION **Católica** RAZA **blanca**

LUGAR DE RESIDENCIA **México, D.F.**

NOMBRE Y DOMICILIO DE SU PARIENTE MAS CERCANO

ENTRO COMO ASILADO POLITICO EN EL NIARRA ACEPTADA A PARTIR DEL 22 MAYO 1942 EN CALIDAD DE INMIGRANTE DE CARACTER POLITICO POR UN A.C. REFERIDA EN CONFORMIDAD CON LA LEY DEL ART. 96 LEY GRAL. DE FOS. VIGENTE NEM. 4505 de 15 nov. en curso. Exp. 4.355.1/rel 4.351.8°37°/357.-México, D.F. a 17 novbre 1943.

PRINCIPAL
SERVICIO DE MIGRACION

FORMA 1

NUM. **175921**

TARJETA DE IDENTIFICACION EXPEDIDA POR EL DEPTO. DE MIGRACION EN MEXICO, D.F.

A. **DOLORS PORTA BAUZA DE SAMPER.**
CUYO RETRATO Y FIRMA CONSTAN EN SIGUIDA



MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

ESTATURA **1.50** COMPLEXION **Fuerte.**

COLOR **blanco.** PELLO **castaño.**

CEJAS **negras.** OJOS **cafeos.**

NARIZ **recta.** BOCA **pequeña.**

RIGOTE **no** BARRA **no**

SEÑAS PARTICULARES **Ningunas.**

FIRMA DEL INTERESADO
Dolors Porta Bauza

P. O. DEL JEFE DEL DEPTO. DE MIGRACION, EL ENC. DE OFNA.
FIRMA DEL CONSEL O DELEGADO DE MIGRACION Y SELLO FECHADO RESPECTIVO
ENRIQUE ORTIZ.

DATOS COMPLEMENTARIOS

AÑO EN QUE NACIÓ **1910-35 años** ESTADO CIVIL **casada.**

PROFESION, OFICIO U OCUPACION **PROFESORA.**

IDIOMA NATIVO **ESPAÑOL.**

OTROS IDIOMAS QUE HABLA **FRANCÉS.**

LUGAR DE NACIMIENTO **Palma de Maiorca España**

NACIONALIDAD ACTUAL **ESPAÑOLA.**

RELIGION **CATOLICA.** RAZA **BLANCA.**

LUGAR DE RESIDENCIA **MEXICO, D.F.**

NOMBRE Y DOMICILIO DE SU PARIENTE MAS CERCANO

ENTRO COMO ASILADA POLITICA EN EL NIARRA ACEPTADA A PARTIR DEL 22 DE MAYO 1942 EN CALIDAD DE INMIGRANTE DE CARACTER POLITICO POR UN A.C. REFERIDA EN CONFORMIDAD CON LA LEY DEL ART. 96 LEY GRAL. DE FOS. VIGENTE NEM. 4506 de 15 NOV. 1943. Exp. 4.355.19. Rel. con Exp. 4.351.8°37°/357. MEXICO, D.F. a 17 nov. 1943.

Imatges 96 i 97. Fitxes d'immigració mexicanes de Baltasar Samper i Dolors Porta. AGN, Secretaría de Gobernación, Departamento de Migración, Españoles. B. Samper: expediente 135, fulla 3, any 1943, caixa 220. D. Porta: expediente 103, fulla 4, any -, caixa 191.

Com hem comentat, la decisió del govern mexicà d'acollir els republicans espanyols va topar amb l'oposició dels sectors conservadors del país⁸²⁴. Era un problema i xocava amb la ideologia nacionalista mexicana hegemònica entre bona part de la societat, que des de la seva independència s'havia construït en contra d'Espanya i de la hispanitat (Faber, 2006; Moreta, 2016):

El ambiente con que se encontraron los inmigrantes a su llegada no fue nada fácil: la sociedad mexicana estaba dividida por tensiones ideológicas ante el ingreso de varios miles de refugiados (rojos) que venían a «robarle» el puesto de trabajo al mexicano. Hubo una feroz campaña de las fuerzas anticardenistas contra la canalla roja que había traído al país Lázaro Cárdenas. El debate entre hispanófilos e hispanófobos estaba vivo de mucho antes —de hecho, llega hasta hoy— y el antigachupinismo era explotado a conveniencia: la figura del *gachupín*, español capitalista cruel y desalmado, era percibida por una parte de la sociedad como el chupasangre de los honrados obreros mexicanos. (Moreta, 2016, p. 40)

Per altra banda, la idea que tenien la majoria d'espanyols que arribaren a Mèxic era, sent optimistes, plena de tòpics de les pel·lícules de *mariachis*, o encara més, la d'un país pobre i violent (Pla, 1999; Hoyos, 2012). Tanmateix, les autoritats s'esforçaren en donar una bona rebuda als exiliats, i les pors dels primers moments es varen esvaïr ràpidament. Però la recepció social, en canvi, va ser de certa fredor, alimentada en bona part per la dreta anticardenista. Aquest fet i d'altres com la nostàlgia, el xoc cultural o fins i tot certa permanència d'un colonialisme inherent va contribuir al fet que la colònia de republicans, tot i el famós concepte de «transterrament»⁸²⁵, no s'acabàs d'integrar mai del tot i, en lloc d'això, tengués al llarg dels anys una relació «conflictiva» amb el país d'acollida, articulada en una «mexicanitat problemàtica» (J-R. López, 2015) en el millor dels casos, i d'ignorància deliberada en el pitjor (Resina, 2017):

La mayoría de españoles estaban lingüísticamente en casa en los países donde se exiliaron. La existencia previa de comunidades españolas en muchos países latinoamericanos facilitó la integración de los exiliados republicanos en la vida social y económica de sus países de acogida. Algunos de ellos creían tener derechos históricos en aquellos países; una situación de relativo privilegio y un elitismo inconsciente les impedían apreciar las discontinuidades entre España y sus antiguas colonias. (p. 96)

Sempre pendents, parafrassejant Jorge de Hoyos (2012), de la utopia del retorn, els exiliats intentaren des de la seva distància mantenir i definir una «miniEspanya» (de Hoyos, 2012), a través publicacions, esdeveniments i el manteniment d'institucions culturals i polítiques, que per una banda posàs en qüestió el relat oficial de l'Espanya franquista (Faber, 2017) —la «modernitat alternativa residual» de la qual parla Maripaz Balibrea (2005)⁸²⁶—, i de l'altra, fos un mecanisme col·lectiu a través del qual podien reforçar i construir els seus propis recursos d'identitat (Lida, 2009):

Los que llegaron a México fueron, a su vez, un microcosmos de aquellos, aunque, en general, pasado por el cedazo de una selección previa realizada por las propias instancias de la República y por las del gobierno mexicano. Su inclusión en el mundo económico, laboral y social de este país reflejó claramente el esfuerzo de las autoridades mexicanas por crear y apoyar de mecanismos de inserción inéditos no solo en otros países, sino también en el propio México. Sin embargo, las facilidades otorgadas no siempre tuvieron como contraparte paradójica una integración fluida a la sociedad de acogida: a lo largo de los lustros y décadas, el exiliado mantuvo firme su identidad y rara vez se despojó de ella; ésta fue como una segunda piel que lo protegió doblemente de las influencias externas, aislándolo aún más en su epidermis. (p. 14)

⁸²⁴ Vegeu p. 282–284.

⁸²⁵ Vegeu p. 29 i 40.

⁸²⁶ Vegeu p. 39–40

Més aclaridora és encara la confessió d'un fill de l'exili, José M. Murià i Rouret, fill del dirigent d'Estat Català Josep M. Murià i Romaní, germà de l'escriptora Anna Murià (2010):

Vale señalar, y eso es importante para entender algunas formas de comportamiento de aquellos hombres y mujeres que se establecieron en México, que nunca, ni en los peores arranques de pesimismo del más pesimista de ellos, hubo quien sospechara que su condición de exiliados habría de durar tanto tiempo. [...] Fue un proceso asaz doloroso el ir aceptando lentamente que su exilio llegaría a ser tan largo y, para muchos, incluso definitivo. [...] (p. 172)

Murià, un deixeble de Gaos que reconeix i valora el concepte del «transterrat», fins i tot amplia la categorització de l'experiència dels exiliats (2010):

Aunque algunos habían vivido encerrados en ellos mismos, especialmente en la capital, relacionándose casi de manera exclusiva entre sí, siempre en la espera ansiosa del día de marcharse de aquí; esto es, preocupándose poco por la realidad mexicana y hasta en muchos casos repudiándola, a lo largo de ese tiempo. [...]

Otros persistieron en su encierro mexicano, el cual acabó por dejar de ser un destierro para convertirse en una suerte de **entierro**. [...]

Pero hubo otros que, desde el principio, sin dejar de pensar en lo suyo, [...] se interesaron por el mundo diverso y rico que este país les ofrecía con los brazos tan abiertos. [...] Paulatinamente, fueron dándose cuenta de que, además de pertenecer al solar en que habían nacido y crecido, [...] ahora formaban más bien parte del sitio en el que vivían y, sobre todo, presumiblemente habrían de morir. (p. 173)

El cas de Baltasar Samper és, en aquest sentit i com ampliarem, representatiu d'aquests tres estats: desterrat, enterrat i transterrat, segons on posem el prisma de la seva experiència.

Molt —moltíssim⁸²⁷— s'ha escrit i debatut sobre l'impacte de l'emigració republicana espanyola a Mèxic, i de la seva integració en la societat mexicana i en les activitats econòmiques, culturals i acadèmiques del país; no les polítiques, la seva participació en les quals estava constitucionalment prohibida. En aquest sentit, sorprèn que, malgrat això darrer, en els primers moments de la seva arribada Baltasar Samper va trobar oportú col·laborar —i va poder fer-ho— amb una organització política mexicana, la Acción Democrática Internacional.

Pervivència del compromís antifeixista: Acción Democrática Internacional

L'ADI havia estat fundada a la Ciutat de Mèxic el juny de 1941 pel dr. Raúl Cordero Amador, catedràtic d'economia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Volia ser una agrupació de pressió i denúncia antifeixista per combatre la infiltració nazi al país, que tenia el seu epicentre en l'embaixada alemanya i en diferents organitzacions de la colònia germànica. Mèxic, per altra banda, era durant aquells anys un importantíssim escenari d'operacions d'espionatge del III Reich contra els Estats Units. Per la seva orientació, l'Acción Democrática donava suport als països aliats que lluitaven contra l'Eix i tots els que havien estat agredits pel feixisme, com la França Lliure, el govern polonès a l'exili o l'Espanya republicana (Gojman, 2015).

Amb la declaració de guerra de Mèxic contra les potències de l'Eix, el 28 de maig de 1942 —només sis dies després de l'arribada del *Nyassa* a Veracruz—, l'ADI va augmentar les seves accions de propaganda antinazi i a favor dels Aliats. Una d'aquests actes va ser «Gran Mítting» per a

⁸²⁷ Ni volem ni pretenem ni ens passa pel cap esmentar els milers de publicacions, entre llibres, parts de monografies i articles, que tracten aquesta qüestió des de tots els punts de vista possibles. La bibliografia en aquest camp és inabarcable.

commemorar el tercer aniversari de la invasió de Polònia, que s'havia de celebrar al palau de Bellas Artes el 10 de setembre de 1942, però que es va traslladar al teatre del Sindicato Mexicano de Electricistas perquè aquell dia era jornada festiva. A l'acte, a més de Raúl Cordero, hi participaren representants de la colònia polonesa i jueva, amb comptà amb les actuacions musicals de la Banda de la Secretaria Marina i d'Elisabeth Coemans⁸²⁸ i Baltasar Samper, que interpretaren música polonesa a duo⁸²⁹.

Acción Democrática Internacional, de fet, va ser una excepció política mexicana on els republicans espanyols hi pogueren desenvolupar certa activitat (Fernández, 2013), ja que per experiència i afinitat cultural probablement eren qui millor podien connectar la lluita antifeixista amb el context local. Però la vivència dels catalans exiliats va ser, ja des de l'inici, diferent i diferenciada, així que crida relativament l'atenció la participació de Baltasar Samper en aquesta organització, tot just acabat d'instal·lar al país.

12. 1. Fer-se lloc

A la seva arribada, els refugiats foren posats en albergs disposats primer pel Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE) —la filial mexicana del SERE— i a partir de 1942 per la Comisión Administradora del Fondo de Auxilio a los Republicanos Españoles (CAFARE), que substituïa les funcions de la JARE a Mèxic (Velázquez, 2012). Les institucions republicanes donaven un subsidi i un servei mèdic als exiliats.

La primera adreça de la parella Samper-Porta a la capital mexicana va ser al carrer Marsella, 56, departament 15⁸³⁰, just devora on s'hi instal·laria, l'any següent, una clínica mutualista per a refugiats espanyols, la Benéfica Hispana (Medina Linares, 2020); probablement, doncs, l'indret ja estava ocupat per instal·lacions de la JARE/CAFARE. Al cap d'un mes, havien passat a un altre centre residencial per a refugiats del carrer San Jerónimo, 40, departament 19⁸³¹, on estarien més temps.

En desembarcar del *Nyassa*, Baltasar Samper rebé de la JARE una ajuda de 360 pesos —la quota mínima— més altres 60 per pagar les taxes d'estrangeria⁸³². Però immediatament, el músic reclamà que se li concedís un subsidi de 1500 francs francesos, la mateixa quantitat que rebia a França⁸³³; per reforçar el seu argument, va presentar una carta de recomanació del diputat i dirigent d'ERC

⁸²⁸ Elisabeth Coemans i de Pérez Farràs, violinista belga, era l'esposa d'Enric Pérez Farràs, militar republicà i comandant dels Mossos d'Esquadra durant l'administració de Francesc Macià i Lluís Companys.

⁸²⁹ Mítin de homenaje a Polonia mártir se celebra hoy (10 setembre 1942). *El Nacional*, p. 2

⁸³⁰ Samper, B. (17 juny 1942). [Carta a Josep A. Abelló]. ANC, fons Josep A. Abelló, ANC1-408-T-279.

⁸³¹ Samper, B. (16 juliol 1942). [Carta a la JARE]. ANC, fons Josep Andreu Abelló, sig. ANC1-408-T-1649

⁸³² Expedient de Baltasar Samper de la JARE. AGA, fons de la JARE, capsa M 186, exp. 4450.

⁸³³ Samper, B. (24 juny 1942). [Carta a la JARE]. Expedient de Baltasar Samper de la JARE. AGA, fons de la JARE, capsa M 186, exp. 4450

Martí Rouret amb la mateixa petició⁸³⁴. La sol·licitud, finalment, se li va concedir⁸³⁵.

Tota aquesta ajuda no devia ser suficient. Sabem que a principis d'agost, la JARE li va tornar a concedir a Samper un «donatiu extraordinari» per a «necessitats urgents» de 300 pesos, entenem que un pagament únic, sumats als 1500 francs que ja rebia⁸³⁶. Però el músic en volia més per començar la nova vida que tanmateix havia de tenir; tirant dels bons contactes, especialment amb Josep Andreu Abelló, antic president del Tribunal de Cassació de Catalunya i home d'ERC dins JARE, va sol·licitar a la Junta una ajuda de 2500 pesos per comprar un piano amb la idea que ell i Dolors Porta poguessin obrir una acadèmia musical:

La obtención de un piano, en primer lugar, me sería indispensable, y esto me permitiría —con la colaboración de mi esposa, pianista que se ha hecho ya apreciar ventajosamente en recitales y en los conciertos de la "Orquesta Pau Casals", de Barcelona, y "Orquesta Sinfónica de Madrid"— instalar una Academia de Música, donde dedicándonos a la enseñanza, podríamos llegar a conseguir un medio de subsistencia⁸³⁷.



Imatge 98. Placa de l'Avinguda Amsterdam, a la Ciutat de Mèxic, lloc de residència de Samper i Porta. Foto: Amadeu Corbera

Potser eren massa doblers o un favor massa gros per Abelló, però en tot cas la Junta sembla que no va accedir a fer aquesta donació. No va ser aquest, no obstant això, l'únic favor que Baltasar Samper va demanar.

Pocs dies després de la seva arribada, i quan encara no s'havien pogut ni fer de veure, el músic envià una carta al seu amic Abelló. Samper patia pels companys que havia deixat a França, a la residència de Tolosa, i que no havien pogut embarcar; per dos d'ells estava especialment preocupat:

He sabut que es prepara una expedició important d'amics nostres que han de venir a Mèxic. Quan jo vaig sortir de França, vaig sentir íntimament la pena de deixar-hi amics estimats, els sofriments dels quals conec bé per haver-los compartit. [...] Crec que per demanar l'inclusió [sic.] a les llistes de passatgers, cal seguir certs tràmits en els quals han d'intervenir els representants dels partits, però avui m'han dit que la llista estava closa. Si és així, permet'm que li faci una súplica que estic segur que vostè sabrà escoltar. Es tracta de dues persones de relleu que per la seva significació a Catalunya crec

⁸³⁴ Rouret, M. (24 juny 1942). [Carta a la JARE]. Expedient de Baltasar Samper de la JARE. AGA, fons de la JARE, capsa M 186, exp. 4450. Martí Rouret Callol (1902–1968). Va ser elegit diputat d'Esquerra Republicana de Catalunya el 1932, i empresonat pels Fets d'Octubre de 1934. Secretari General d'ERC, a l'inici de la guerra va ser nomenat per Companys conseller de Sanitat i Assistència (juliol–setembre de 1936), i després passà a ser el subsecretari de la Presidència i, breument a principis de 1937, Comissari General d'Ordre Públic de Catalunya. S'exilià a França i arribà a Mèxic amb el mateix viatge que Baltasar Samper. Cf. Bruguera (2019).

⁸³⁵ Resolució favorable de la petició de 1500 francs. Inscrita a mà, al primer full de l'expedient (5 juliol 1942). Expedient de Baltasar Samper de la JARE. AGA, fons de la JARE, capsa M 186, exp. 4450.

⁸³⁶ Acord de dia 5 d'agost de 1942 de la JARE per a la concessió de 300 pesos a Baltasar Samper. Expedient de Baltasar Samper de la JARE. AGA, fons de la JARE, capsa M 186, exp. 4450.

⁸³⁷ Samper, B. (16 juliol 1942). [Carta a la JARE]. ANC, fons Josep Andreu Abelló, sig. ANC1-408-T-1649.

que mereixen ésser salvats del naufragi total: l'un és Ambrosi Carrión, Professor i Secretari General de l'Universitat [sic.] de Barcelona, poeta i escriptor ben conegut, i l'altre, Alexandre Galí, fundador de l'Escola Blanquerna i Secretari del Consell de Cultura. Tots dos han estat processats a Barcelona pel Tribunal de Responsabilitats Polítiques⁸³⁸.

Segons explicava Samper, tots dos, Ambrosi Carrión i Alexandre Galí, havien quedat exclosos del primer viatge del *Nyassa*: Carrión, perquè per algun problema burocràtic no havia rebut la notificació per embarcar; i Galí, perquè senzillament no havia aconseguit ser inclòs a les llistes d'embarcament.

Abelló va fer cas a la petició, i al cap de pocs dies li feia saber al músic que s'havien donat instruccions per incloure els seus dos amics a les llistes del següent viatge⁸³⁹. Però, per no sabem quin motiu, Carrión i Galí tampoc varen arribar amb el segon *Nyassa*. Al final, els dos quedaren a França: acabada la guerra mundial, Ambrosi Carrión (1888–1973) va fixar la seva residència a París, on va col·laborar amb l'exili cultural català fins a la seva mort el 1973 a Cornellà del Conflent, a Catalunya Nord; Alexandre Galí (1886–1969), en canvi, va tornar a finals d'aquell mateix 1942 a Barcelona fugint de la invasió nazi, i pogué sobreviure ajudat per alguns amics que havien constituït el Patronat Minerva, publicant llibres sobre història catalana i pedagogia fins a la seva mort, i participant en la reconstitució de l'Institut d'Estudis Catalans.



Imatge 99. Façana dels núm. 165 (esquerra) i 165-A (dreta) de l'Avinguda Amsterdam, al núm. 8 del qual hi vivien Baltasar Samper i Dolors Porta. Foto: Amadeu Corbera.

⁸³⁸ Samper, B. (17 juny 1942). [Carta a Josep A. Abelló]. ANC, fons Josep A. Abelló, sig. ANC1-408-T-279.

⁸³⁹ Abelló, J. A. (21 juny 1942). [Carta a Baltasar Samper]. ANC, fons Josep A. Abelló, sig. ANC1-408-T-279.

Pel que fa a la parella, Baltasar Samper i Dolors Porta, no sabem en quin moment s'instal·laren a la que seria la seva llar definitiva, a l'Avinguda Amsterdam 165 A-8, a la Colonia Hipódromo, on vivien molts dels exiliats, però l'any 1945 ja hi residien⁸⁴⁰. Allà hi començarien la seva nova vida, molt diferent de la que havien deixat a Catalunya, i allà hi tendrien el seu fill Josep Maria. Poc temps després d'haver-s'hi mudat, i durant una temporada a principis de 1947, fins i tot acollirien el fill gran de Samper, Enric, amb la seva dona Adela i dos nins petits, fugint de Barcelona⁸⁴¹; però la relació, segons Dolors Porta, no era bona entre ells dos, i «s'allunyaren per diferències de caràcter i les exigències del fill» (Moll, 2003, p. 122).

No es mourien mai més d'aquella casa on, amb 30 anys de diferència, tots dos hi moriren.

12. 2. El doble exili dels catalans

Un aspecte àmpliament discutit sobre l'exili mexicà de 1939 és l'adaptació de la colònia catalana al nou país i a la seva nova situació (Resina, 2017):

Debido a que los catalanes no tenían la misma relación con la cultura española en el Nuevo Mundo, estaban libres de la ilusión de una indentidad continua proyectada a través del océano. El encuentro con las culturas autóctonas les despojó de todo sentido de correspondencia entre su identidad y el medio ambiente. De esta manera entraron en plena posesión de su exilio. (p. 96).

La llengua, com a aspecte central de la seva identitat, esdevengué un element essencial en la configuració de la comunitat i amb la relació amb Mèxic (Duran, 1998; Pla, 1999, Julià, 2016), però no l'única (Bladé i Font, dins Bladé i Desumvila, 2017):

[...] recalcaria l'experiència de l'exili compartit pels catalans, refugiats a Mèxic, confrontats amb una realitat dura: la necessitat de guanyar-se la vida, les incerteses de la Segona Guerra Mundial, les indecisions entre quedar-se i tornar a Catalunya i, per acabar-ho d'adobar, les discrepàncies polítiques que van continuar existint entre els mateixos catalans, i també entre aquests i la resta d'espanyols exiliats. (p. 17–18)

Una de les qüestions que defineixen la singularitat de l'exili català és, precisament, la pròpia consciència d'exiliat i de l'exili en el sentit plenament polític del terme. Això d'entrada el diferencia dels refugiats espanyols, els quals inicialment, per dotar-se de la continuïtat comunitària que esmenta Resina (2017), preferien parlar d'ells mateixos i de la situació que vivien com a *emigrados* o *emigración* (Colina, citat per Montiel, 2017): «Durante lo primeros años cuarenta [...] las palabras *exilio* y *exilado* eran infrecuentes en el medio de los expatriados españoles» (p. 37). Segons Francisca Montiel (2017) el terme era pràcticament desconegut per a la majoria d'hispanoparlants, i no va començar a ser d'ús corrent en castellà fins a finals de la dècada de 1950 entre la colònia espanyola republicana a Amèrica, en part per diferenciar-se d'altres desplaçats forçosos dins l'interior d'Espanya, i en part per la influència del francès i el català, «cuya voz *exili* se utilizó desde el inicio de la diáspora de 1939» (p. 39).

⁸⁴⁰ Samper, B. (20 setembre 1945). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078

⁸⁴¹ Enric Samper va arribar amb la seva dona Adela Blasco i els seus dos fills, Enric, i un infant que va néixer durant el viatge, el 6 de març de 1947, via Lisboa i Nova York, amb l'estatus de refugiats polítics, després d'un any de gestions de son pare. Cf. Fitxa d'immigració d'Adela Blasco. AGN, Secretaría de Gobernación, Departamento de Migración, Españoles, exp. 112, fulla 3, any —, caixa 31. Cf. Expedient d'Enric Samper. AH «Genaro Estrada» de la Secretaría de Exteriores, exp. AE-117-10. Cf. Samper, B. (5 març 1947). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078. Malauradament, no tenim cap més pista sobre aquesta branca de la família.

Un exemple molt primerenc d'aquesta consciència de l'exili en el cas català el trobam ben explícitament en la publicació de la revista *Quaderns de l'exili a Mèxic* (1943–1947), que en substituïa una d'anterior, editada rudimentàriament en els primers moments de la diàspora mexicana, *Full català* (octubre de 1941 – desembre de 1942). Tant *Quaderns* com abans el *Full*, a més de portaveus de notícies i informacions destinats als catalans de Mèxic i de la resta del món (també els de l'interior), reproduïen les tensions i els debats polítics que, tal com apunta Artur Bladé i Font, malgrat la derrota perduraven en aquell nou escenari (Casacuberta, 1989):

Vehiculadors d'un programa-ideari que respon a la voluntat de replantejar les bases ideològiques i tàctiques del nacionalisme català després de l'ensulsiada provocada per la guerra, l'òrgan [...] es convertirà, a partir del 1948 i de la mà de Raimon Galí, en un dels eixos centrals del rearmament ideològic d'unes molt ben escollides *élites*. (p. 87)

Com els espanyols en general, els catalans també assajaren la seva «miniCatalunya», —ampliada, això sí, al conjunt dels Països Catalans, com propugnaven *Full Català* i *Quaderns a l'exili* (de Pol, 1984)—, amb les seves institucions, debats parlamentaris, partits i publicacions: ells representaven, en darrera instància, Catalunya (Resina, 2017; Tasis, 2012)⁸⁴², o com a mínim una versió diferent de Catalunya o de la catalanitat dins l'Espanya de Franco (Marrugat, 2012). En el fons, com apuntàvem al capítol 2, els catalans havien de resoldre una situació sociocultural súmmament complexa per no caure en el perill de l'estat nostàlgic permanent de no pertànyer enlloc: ells, de fet, només pertanyien a la Catalunya republicana, *l'única possible*; eren aquella Catalunya, que vivia i pervivia només en el sentit que ells, com a col·lectiu, existissin.

Així i tot, i potser per mirar de trencar aquesta densa barrera, l'exili cultural català, especialment en el camp literari, va demostrar un interès inusual per allò mexicà, molt superior a la dedicació dels refugiats intel·lectuals espanyols, fins al punt que el conjunt d'obres de Calders, Tísner, Carner, Bartra, de Pol, Riera Llorca, Anna Murià o Teresa Pàmies sobre temàtica mexicana constitueixen un petit «corpus de literatura mexicana en catalán» (Resina, 2017, p. 99), o almenys, un tipus de literatura *simbiòtica* que beu dels dos móns dels exiliats, el de partida i el d'acollida, per crear un trop narratiu singular «que inclou el reclam de l'aventura o l'exotisme, trampes mortals per a uns personatges que tenen les de perdre davant unes realitats que els deixen en la més absoluta indefensió» (Campillo, 2021, p. 427).

Altres autors, com Bladé i Desumvila, observaven en el seu dietari la realitat autòctona del país amb més aviat poca admiració, distància, i un menyspreu de vegades mal de dissimular (2017):

En totes les cares hi ha alguna cosa de tràgic, signes d'una raça cruel o producte d'un ambient d'opressió i de guerres interminables. Un sediment de tortures. Les mirades són sempre rancunioses o desafiantes o tímides amb alguna cosa de ferocitat. Els homes miren les dones també materialment, d'una manera purulenta. Deuen sentir com un contacte impur de pol·lució en el qual la sexualitat continguda fóra com un impacte d'odi. (p. 187)

Per Julià Guillamon (2012), les obres, narratives o d'assaig, d'autors catalans sobre Mèxic «són actes de reconeixement vers el país que els ha acollit, però també una manera d'interrogar-se sobre la identitat i el sentit de la permanència» (p. 395). És el que procura Pere Calders (1912–1994) en la novel·la *L'ombra de l'atzavara* (1964), on retrata aquella lànguida existència de la colònia catalana. És una novel·la tragicòmica sobre els dilemes d'un exiliat nostàlgic de poca fortuna i vida anodina —com ho devien ser la majoria—, menjat per l'enyorament, de nom Joan Deltell. El tal Deltell, un arquetip del català exiliat mitjà (Gregori, 2004), sobreviu amb més pena que glòria a un país al que

⁸⁴² Vegeu p. 40.

no s'hi vol acostumar, de fet, per no perdre l'enyorança, el darrer ancoratge d'amor propi i d'una identitat desdibuixada (Calders, 1980 [1964]):

En Bardés li ho havia dit moltes vegades: «L'enyorament és una cosa relativa. Tot depèn de com et trobis aquí; si algun dia et van bé les coses, no pensaràs tant —ni de bon tros!— en el retorn». En Deltell, *allí*, no volia trobar-s'hi bé i ho havia aconseguit fins aleshores, no pas sense esforç, amb la punta de tancar els ulls i mirar cap endins. Havia arribat a estimar el seu enyorament, que era, alhora, martiri i penyora de salvació. La resta eren somnis, il·lusions més o menys vagues. Però l'enyorament era ben seu, l'única cosa real que posseïa. (p. 190)

Amb menys brillantor i algunes dosis més de cinisme, Artur Bladé també va anotar al seu diari d'impressions mexicanes la sort dels catalans; malgrat l'èpica de l'exili, que es nodria amb l'arribada constant d'altres compatriotes, també refugiats polítics o que just cercaven mirar de fer fortuna —o les dues coses—, la seva vida era més aviat poc agraïda (2017):

Per donar una idea de la vida dels catalans a Mèxic caldria fer una estadística, la qual provaria més o menys això: suposem que hi hagi en aquest país 1000 catalans. [...] D'aquest miler de catalans, un és milionari, deu o dotze són rics en el sentit que tenen una indústria o un comerç [...].

Una altra dotzena se la passen bé gràcies a un petit comerç o un bon càrrec. Tots aquests, sense ser rics, tenen auto. Després n'hi ha 800 que treballant mengen i van al cine. Alguns, si són estalviadors, al cap d'un any es poden comprar una *carcacha* (cotxe de segona mà), un parell de vestits i regalar un anell a la dona.

Un centenar viuen amb penes i treballs. Finalment en queda una vintena que no viuen, que es passen el dia sabrejant i enganyant i que, a la fi, van a parar al Sanatorio Español. [...] No crec que hi pugui haver una desolació més gran precisament perquè tots van arribar a Mèxic amb la idea que es farien rics. [...]

Són les fotos d'aquests fracassats del Sanatorio Español les que de tant en tant caldria enviar a Catalunya. (p. 380)

12. 2. 1. L'anodina quotidianitat

El cas de Baltasar Samper és bastant ajustat a la descripció genèrica dels exiliats que fan Calders i Bladé. Una vida com la de la majoria, dels que treballant menjaven i anaven al cine. Josep Ribera el descrivia com un home sempre elegant, sempre ben vestit, i un músic excel·lent que va elevar el nivell de la Massa Coral de l'Orfeó Català. Però igual que el personatge Deltell, la seva alumna Marta Garcia Renart el recorda com un inadaptat, enyoradís de la seva terra i de tot el que havia deixat enrere: família, fama i reconeixement, i tot un marc de referències culturals i polítiques que ell dominava i havia ajudat a construir. Molt sovint es queixava de Mèxic, de la brutor, del desgavell administratiu, dels terratrèmols o dels talls de llum; fins i tot del cine de Cantinflas: «a tu t'agrada Cantinflas? Chaplin és millor que Cantinflas», li deia a la seva jove deixeble; a ella, que tanmateix era mexicana, segons ens va explicar, allò li feia molta de ràbia. Garcia Renart també reviu amb certa amargor de les classes de del mestre mallorquí; ella és, avui, la darrera persona viva que hi va tenir un contacte directe i estret:

Mi Padre, como toda mi familia, eran refugiados de la Guerra Civil Española que devastó al país y a familias enteras. El cambio de maestro, cuando tenía nueve años, sucede en algún momento del año 1951. La familia Samper y mi familia habían creado una relación muy cercana, por ser las dos familias exiliadas en México, y por la profunda amistad que había entre Baltasar Samper y Pau Casals. [...]

¿Cómo fueron estas clases? La frecuencia era de dos por semana, con duración de tres horas cada una: primero un buen rato de solfeo y teoría musical, yo entonando las lecciones y el Maestro Samper armonizando de manera muy creativa. Recuerdo lo mucho que disfrutaba ésta parte de la clase ya que

a la misma melodía le iba dando novedades en cada esquina. No sólo lo disfrutaba sino que aprendí muchísimo. Pienso ahora que esa creatividad la habría adquirido y aumentado por haber sido él mismo alumno de Enric Granados. Recuerdo que el Maestro Samper me comentó alguna vez que oír tocar a Granados en un recital de piano con sus propias obras, era asistir sin duda a una nueva creación, ya que las recreaba de nuevo (al ser yo una «nieta musical» de Granados, me ha quedado siempre esa manera de interpretar mis propias obras, es decir, siempre me asaltan nuevas ideas y las murmuro en público. ¡Muchas veces es bien peligroso!). Podría pensar ahora que Granados era un anarquista contrastado por el rigor del Maestro Samper.

Pero sigo con mis clases: después era la obra en sí para el piano. Recuerdo varias *Invenções* de J. S. Bach, *El Rincón de los Niños* de Claude Debussy y los *Estudios de Métrica y Rítmica* de Émile Jaques-Dalcroze. Antes de abordar la obra, recuerdo que con un lápiz bien afilado ponía toda la digitación con gran esmero. No había error a la hora de empezar a trabajarla. A mi lado, y siempre atenta y vigilante, estuvo mi tía Angelina Renart (pianista ella misma y alumna de Burgès⁸⁴³, que a su vez había sido alumno de Edvard Grieg) estudiando conmigo todas las tardes. Un verdadero privilegio.

Acá voy a poner un paréntesis sobre algo que me dolía siempre demasiado: por lo menos una vez al mes me hacía una plantilla de mis manos, con ese lápiz siempre bien afilado, dibujando sobre una hoja en blanco el contorno de mis dedos. ¿Por qué lo hacía? No olvidemos que yo tenía entre nueve y doce años de edad, obviamente con manos pequeñas. Y después de constatar que mis manos apenas habrían crecido unos mini milímetros imperceptibles, lanzaba sobre mí lo que yo sentía como una amenaza: «Tú vas a tocar muy bien, pero nunca alguna obra de Beethoven, ya que se requieren manos más grandes. ¡¡El Clavecín debe ser tu instrumento!!».

Recuerdo el odio que se me desató por el tal Clavecín... Y empecé a fraguar un plan: «la próxima clase la voy a dar pésima, sin estudio, sin amor». Y así empezaba, con torpezas adrede... pero pronto olvidaba mi plan y acababa por tocar con enorme alegría. Su esposa, Dolors Porta, había sido su alumna de piano en Mallorca, pero al llegar a México dejó de tocar y se dedicó a decorar y darles vida a muñecas de madera, que las vendía a la casa Sanborns. A mi Padre siempre le dolió que el orgullo innato del Maestro Samper le impidiera ser ayudado⁸⁴⁴. [...]

El 23 de noviembre de 1954 me regaló una bellísima composición de él, *Per molts anys, Marteta*, un estudio para la mano izquierda que he atesorado toda la vida, acompañándome en infinidad de recitales. También ese mismo año, pero no recuerdo la fecha, estrené junto con él, en el Conservatorio Nacional de Música la sardana *Sant Martí del Canigó* para piano a cuatro manos, original de Pau Casals pero arreglada por él.

El Maestro Samper era alto, delgado, de gestos finos, y sus trajes grises claro armonizaban con su pelo plateado. Hablaba catalán naturalmente y para mí era estar en casa.



Imatge 100. Fragment de *Molts anys, Marteta!* Hi observam la marca tan específica del pedal, característica de l'escola de Granados que Samper seguia conservant, i la digitació minuciosa apuntada a llapis. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 8, exp. 20.

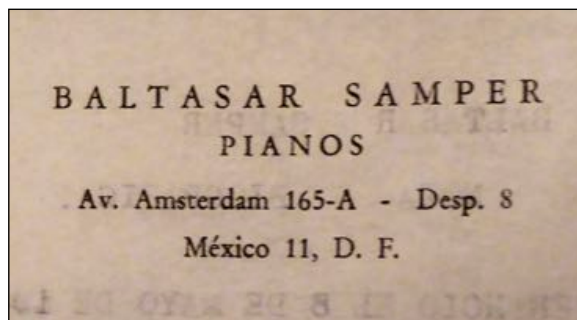
⁸⁴³ Manuel Burgès Juanico (1874–1945), pianista i compositor barceloní.

⁸⁴⁴ Marta Garcia Renart ens va enviar aquest testimoni escrit via correu electrònic el 20 de desembre de 2016.

Després d'aquella experiència, Marta Garcia va estudiar amb el pianista Francisco Agea, que va ser tota una alliberació respecte a la rigidesa de les classes de Baltasar Samper, segons explica. Tanmateix, passats els anys, sabé valorar l'aprenentatge del mestre mallorquí i per això va aconseguir que l'any 1980 l'Orquestra Filharmònica de la UNAM (OFUNAM) interpretàs *La Balada de Luard, el mariner*, amb ella al piano i la soprano Consuelo Caroli com a solista.

Garcia recorda que tota la família parlava en català de Mallorca. Un dels records que conserva amb claretat és que el fill, Josep Maria Samper Porta, de la seva mateixa edat, pronunciava la paraula «guinavet» («ganivet» en mallorquí), i ella, per fer-lo enfadar, li contestava que no es deia «*guinavet*, sinó *ganivet*». També té clar que mai va sentir tocar el piano a Dolors Porta: «el pianista havia de ser ell», i que ella només ho va fer després de la mort del seu marit.

Josep Garcia Borràs, el pare de Marta, —que sembla inspirar llunyanament el personatge d'en Fageda, el català adinerat de *L'ombra de l'atzavara* — va estar sempre molt pendent de Baltasar Samper, i sí que el va intentar ajudar, amb un negoci de compravenda de pianos per a complementar els ingressos fixos però migrats de l'INBA i del Conservatorio Nacional. Al final la cosa tampoc va anar bé i, segons la filla, tots dos homes varen rompre la seva amistat, que fins aleshores havia estat excel·lent. De fet, una de les cartes de Samper a Joan M. Thomàs està escrita amb un paper amb el membret dels pianos ratllat, senyal inequívoc del poc èxit de l'empresa⁸⁴⁵.



Imatge 101. Membret de l'empresa de compravenda de pianos de Baltasar Samper. ARM, Fons Baltasar Samper, caps 18, sig. 44/1.

Com tants altres casos, Baltasar Samper va ser una amargat a Mèxic: «Pobre home, mai va ser feliç», reflexionava la seva antiga alumna. Les paraules d'Albert Manent descriuen aquesta infelicitat psicològica de l'exiliat (1989):

Quan, al llarg dels anys, l'exili perdura forçosament, llavors l'enyorança és cada cop més devoradora, els amics desapareixen, el temps escrotona tota una imatge ja fixada de la trajectòria vital, el retorn és incert. [...] Tasis, tan sentimental en el fons, tan fàcilment traspalsable, fa una lúgubre constatació, el 1947: «El nostre exili és un llarg camí vorejat de tombes». (p. 31)

Malgrat tot, malgrat la infelicitat i una vida «difícil», en paraules de Josep Massot (1992, p. 236), aquesta actitud no li va impedir, com a musicòleg, treballar al Conservatorio Nacional i desenvolupar una interessant i llarga carrera al capdavant de la Sección de Investigaciones Musicales de l'Institut Nacional de Bellas Artes, des d'on va dirigir i posar les bases de la moderna etnomusicologia mexicana (Corbera, 2021b). Tanmateix, també aquella feina s'aniria precaritzant amb els anys, la família tiraria endavant a base de molt d'esforç: ella cosint pepes i ell, a més de l'INBA, i fent traduccions⁸⁴⁶ (Picún, 2015). Tot plegat castigaria molt severament la salut familiar. El testimoni de Lluís Nicolau d'Olwer a finals de 1951 és prou trist (Duran i Albet, 1995):

Aquesta darrera temporada he vist més sovint l'amic Balt, més magre que abans —si l'on peut imaginer— i amb el cap enterament blanc. A força de treballar molt arriba a anar endavant, amb moltes dificultats, augmentades per la mala salut de la dona i del petit. (p. 141)

⁸⁴⁵ Samper, B. (27 octubre 1961). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

⁸⁴⁶ Vegeu p. 404



Imatge 102. Baltasar Samper i Dolores Porta a casa dels Garcia Renart . Arxiu particular de Marta Garcia Renart .



Imatge 103. Dinar a casa dels Garcia Renart, amb Dolores Porta (al fons) i Baltasar Samper. Segons la filla, l'amistat entre Josep Garcia i Samper es va rompre arran del negoci dels pianos. Arxiu particular de Marta Garcia Renart .

I a la llarga, la situació afectaria molt la salut física i psíquica del músic, que patiria un infart de miocardi el 1956 (Duran i Albet, 1995), situació que tenia preocupats els seus amics:

Per acabar amb les males noves relatives a la salut dels amics, us diré que el Mestre Samper es troba també malalt. I també és del cor. Fa temps que passa per alts i baixos, sense acabar de recuperar-se. Treballa a Belles Arts, dóna algunes lliçons de música i col·labora en una editorial. L'inconvenient és que l'estat d'esperit és molt pessimista⁸⁴⁷.

La desil·lusió de l'exili, aquella amargor, era fruit de la desesperació. Almenys en els primers anys, entre els exiliats es mantenia la il·lusió d'una activitat política i intel·lectual que, es pensava, havia de servir per a reprendre el sentit històric emprès durant la República, amb el pensament que aquella situació seria breu i la Dictadura no duraria gaire, especialment després de la derrota de l'Eix la primavera i l'estiu de 1945 —i de fet, d'alguna manera, la reinstauració de la Generalitat amb Josep Tarradellas el 1977 va suposar el triomf parcial d'aquella idea, això sí, amb 30 anys de retard, i malgrat que fos més un miratge que una realitat.

Tota aquesta activitat, tan cultural com política, de la colònia catalana, s'organitzà primerament al voltant de dues institucions: l'Orfeó Català de Mèxic i, fins a la posada en marxa de la Generalitat a l'exili, de la Comunitat Catalana de Mèxic.

12. 2. 2. L'Orfeó Català de Mèxic

L'Orfeó Català de Mèxic va ser fundat l'any 1906 per un grup de catalans, majoritàriament obrers de la construcció, procedents de San Francisco, on havien anat a treballar en les tasques de reconstrucció de la ciutat després del catastròfic terratrèmol d'aquell any. Era l'època —la darrera— del dictador Porfirio Díaz i la capital estava en plena expansió; gràcies a això els obrers catalans ràpidament varen trobar feina i es varen poder instal·lar. Aquell col·lectiu va coincidir amb un altre petit grup d'artistes catalans que es trobava al país: el violinista Josep Rocabruna, el pianista Lluís Jordà i el contrabaixista Guillem Ferrer Clavé, net de Josep Anselm Clavé. Aquesta va ser la gènesi de l'entitat (Martí i Soler, 1989; Ruiz, 2017).

L'Orfeó comptava lògicament i d'entrada amb una massa coral —la primera de Mèxic, segons Miquel Martí i Soler (1989)— però en pocs anys va créixer en nombre de seccions —art dramàtic, futbol, escacs, tennis i fins i tot bàisbol—, activitats diverses i publicacions en català i castellà. L'entitat havia assolit, al final del *porfiriato*, un gran prestigi entre les classes benestants capitalines (Ruiz, 2017), i era un punt de trobada de la colònia catalana —en un sentit ample, oberta «a tot català, aragonès, valencià, balear o rossellonès» (Martí i Soler, 1989, p. 55)—, amb una important activitat catalanista, molt genèrica, en contacte permanent amb els moviments que s'esdevenien a Catalunya.

Tanmateix, cap a l'any 1939 i 1940, quan començaren a arribar els primers exiliats, la institució s'havia envellit i es trobava en decadència, i ni la massa coral funcionava regularment. L'Orfeó va oferir totes les seves possibilitats d'ajuda i assistència als refugiats catalans; però aquesta arribada d'associats fortament polititzats, i que miraven de mantenir-se enquadrats dins els diferents partits republicans, va provocar tensions amb els membres més antics, que per això s'aferraven a la neutralitat política fixada en els estatuts de 1910. Un dels conflictes més sonats va ser amb els militants del PSUC, que es varen sentir tan exclosos que l'any 1942 s'escindiren i fundaren el Casal Català —que no obstant això va tenir una vida curta.

⁸⁴⁷ Peypoch, R. (3 març 1956). [Carta a a Rafael Tasis]. UAB, fons Rafael Tasis, sig. TASC-1024(1).

Amb l'entrada de tants nous socis, l'Orfeó Català va renéixer i es convertiria tot d'una en la institució central de l'exili català, i com es declarava des del seu butlletí, «L'Orfeó és Catalunya, lluny de la terra»⁸⁴⁸. L'entitat acolliria i impulsaria tot tipus de publicacions, commemoracions, reunions i cimeres polítiques, Jocs Florals, homenatges, festes, etc. de la colònia catalana durant els quasi quaranta anys d'exili; fins i tot la capella ardent dels catalans difunts més il·lustres es feia a l'Orfeó —la del filòsof Jaume Serra-Hünter, per exemple (Martí i Soler, 1989). L'augment de l'activitat va provocar que ja el 1944 s'hagués de traslladar a un nou local més gran; es varen reobrir seccions i se'n fundaren de noves, com l'Esbart Dansaire, i la massa coral es va tornar a posar en funcionament, el 1939, sota la direcció de Narcís Costa-Horts (Martí i Soler, 1989; Ruiz, 2017).

La vida musical de l'Orfeó en els primer anys: Narcís Costa-Horts i Baltasar Samper

Narcís Costa-Horts (1907–1980), músic gironí, deixeble de Ricard Lamote de Grignon, membre destacat i clarinet solista de l'Orquestra Simfònica de Girona (Gay, 2018), havia arribat a Mèxic el 13 de juny de 1939, havent pogut sortir del camp de concentració del Barcarès —on hauria conegut els músics de la Banda de Madrid (Moreda, 2019b). Ràpidament es va integrar a l'Orfeó Català i el desembre d'aquell mateix any va refundar la massa coral, que va passar a ser mixta, amb una vuitantena de cantaires (Brugués i Vidal, 2011; Camacho i Aguilera, 2012).

Costa-Horts va dirigir aquesta primera etapa, de 1940 a 1944, amb un reconeixement important i un prestigi que li permetria, fins i tot, estrenar la seva primera simfonia el 26 de març de 1944 (Martí i Soler, 1989). La Massa va començar a actuar sovint al palau de Bellas Artes i altres sales, com l'Amfiteatre Bolívar, en celebracions com la de la Diada de Sant Jordi, l'11 de setembre, 14 d'abril o la del 19 de juliol (victòria revolucionària contra el cop d'estat a Catalunya); a partir de 1941 s'afegiria al calendari d'actes la commemoració del 15 d'octubre, data de l'afusellament de Lluís Companys (Camacho i Aguilera, 2012).

Per motius personals, el músic gironí va dimitir de la direcció de la massa coral de l'Orfeó a principis de juliol de 1944, «cansat que la gent no anàs als assajos i no tingués interès» (Bladé i Desumvila, 2017, p. 198), malgrat les peticions de la Junta Directiva perquè ho reconsideràs. Amb la decisió irremeiablement presa, la Junta s'adreçà aleshores a Baltasar Samper, que a més de músic de prestigi reconegut, pràcticament des de la seva arribada havia assumit responsabilitats polítiques entre els exiliats, primer com a membre del consell de redacció de la *Revista de Catalunya* en els tres números que es publicaren a Mèxic (99–101)⁸⁴⁹, i en aquells moments com president de la Comunitat Catalana de Mèxic⁸⁵⁰. L'excel·lent memòria de l'entitat de 1945 conta fil per randa com es va fer aquella transició (Martí i Soler, 1989):

Baltasar Samper, musicòleg il·lustre, enamorat de l'obra orfeonística, manifestà de primer antuvi una resistència explicable, davant la temença que hom sol·licités la seva col·laboració —el seu mestratge, diríem millor— per a substituir el mestre Costa. «Jo no faré mai una cosa així». [...] En aquell moment, l'Orfeó ja no tenia mestre. I sense mestre, l'Orfeó desapareixeria. Baltasar Samper reaccionà aleshores com a músic i com a patriota. «Això no ho podem permetre. L'Orfeó ha de continuar costi els sacrificis que costi. Jo estic ocupadíssim, però si de la meva acceptació depèn la vida de l'Orfeó, accepto. Però amb una sola condició. Que d'una manera pública consti que jo em faig càrrec de l'Orfeó després de la dimissió del mestre Costa.» [...] Davant tots els orfeonistes, el mestre Costa va manifestar que es retirava per obligacions d'ordre particular i que estava molt content i orgullós que el

⁸⁴⁸ L'Orfeó per damunt de tot (novembre 1943). *Orfeó. Butlletí de l'Orfeó Català de Mèxic*, 3, 1.

⁸⁴⁹ *Revista de Catalunya* (gener–febrer–març 1943), 99–100–101.

⁸⁵⁰ Comunitat Catalana de Mèxic. Noticiari (octubre–desembre 1943). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 21, 3.

mestre Samper vingués a continuar la seva obra. Una abraçada simbòlica dels mestres sortint i entrant i un aplaudiment dels orfeonistes posà fi a l'acte de traspàs de direcció en un ambient de cordialitat i del més pur patriotisme. (p. 210–211)

Samper només dirigí la coral durant dos anys i escaig, fins a finals de 1946, quan l'abandonà «per raons de salut», segons Joan Cid i Mulet⁸⁵¹; la secció tenia problemes «per falta de cantaires i per tensions internes» (Martí i Soler, 1989, p. 111), potser —i només potser—, a part de la mala salut, degudes al nivell d'exigència del músic, com ja havia passat al *Nyassa*, i que no devia ser fàcil d'assolir per un conjunt amateur i voluntariós; Narcís Costa-Horts en tornà a agafar la direcció.

El primer concert de Baltasar Samper com a director de l'Orfeó Català va ser per la celebració de la Diada de l'11 de setembre de 1944. Artur Bladé i Desumvila, en aquells dies cantaire de la coral, relata una tràgica anècdota del concert de Radio Mil, que ell assegura que és el primer que va dirigir el mallorquí (2017):

He sofert i he suat com potser mai. Ahir vam cantar a l'Orfeó. Avui hem anat a Radio Mil. És el primer concert que fa el mestre Samper. L'escenari era petit. Ha calgut canviar la disposició dels orfeonistes per tal que els micròfons recollissin bé les veus. Però això ja ha començat a destarotar els aficionats que canten sempre amb l'ànima penjada d'un fil. Després el micròfon de l'anunciador era davant de nosaltres. El mestre no podia dominar el to i a penes el sentíem. *El cant de la senyera* encara ha anat bé. *El pardal*, harmonitzat pel mestre, també ha sortit. Però en arribar al coral (*Demà*, de Wesley), que comença amb to baixet, he vist que el mestre empal·lidia i es posava les mans al cap. Els tenors havien pres el to de les sopranos i els baixos les dels tenors. Era espantós [...]. El pobre home no sabia què fer amb les mans. Hem arribat com hem pogut al final. El mestre ha volgut repetir i encara ha anat més malament. I així una tercera vegada que no ha millorat. Un suplici. El mestre, amb el cor desfet, ha hagut de parlar a l'intermedi. Jo pensava que no podria però s'ha sobreposat i ha dit el que havia de dir. Però en acabar l'audició s'ha deixat caure en una cadira de l'amfiteatre. Estava com la cera i a punt de tombar. [...] Ha volgut sortir i si no hagués estat pels qui eren al costat hauria caigut com un mort. He vist com li tremolaven els genolls i torcia el coll. Tot el cos ha fet aquell moviment com un cordill que es deixa caure. L'han portat a una habitació i una noia del doctor Armendares l'ha ajudat. Aquest home ha tingut el disgust més gran de la seva vida. El primer concert... Nosaltres hem escoltat els discs del nostre concert. Una cosa abominable. Ara m'imagino l'efecte que ha degut fer a les orelles del Mestre. N'hi havia realment per desmaiar-se. (p. 215)

Tanmateix, la notícia d'*El Poble Català* matisa una mica el relat de Bladé, i explica que l'estrena del nou director va ser, precisament, a la seu de l'Orfeó, el dia abans de la sessió a la ràdio, i que va anar molt bé; l'enfilall d'elogis és llarguíssim:

Finalment, l'Orfeó Català actuà, per primera vegada pel seu nou mestre, l'insigne musicògraf i compositor Baltasar Samper.

L'Orfeó Català cantà l'himne *El Cant a [sic.] la Senyera*, de Millet; la cançó popular *El Pardal*, harmonitzada pel mestre Samper; el coral *Demà*, de Wesley; el coral de *Judas Macabeu*, de Haendel; i l'Himne Nacional de Catalunya, *Els Segadors*. L'Orfeó, cal dir-ho, va causar una gran impressió per l'homogeneïtat de les veus, la seva justesa i emoció interpretatives, l'excel·lent musicalitat i gran claredat de dicció, els seus delicats efectes de matisació, la bella i inèdita harmonització d'alguns corals i la nova adaptació de ritmes dels corals que interpretaven.

L'Orfeó va emocionar l'auditori i va ésser aplaudit amb fervor després de cada coral. En acabar el recital, l'ovació del públic català que assistia al concert va ésser interminable; els orfeonistes, en un noble gest de simpatia i gratitud, van repetir al seu admirat Mestre l'ovació del públic, ajuntant-hi els seus propis picaments de mans⁸⁵².

⁸⁵¹ El mestre Baltasar Samper homanetjat per la seva obra de Catalunya i a Mèxic (desembre 1963). *Orfeó Català. Portantveu dels catalans de Mèxic*, 20, 11–12.

⁸⁵² 11 de setembre. Jornada de Record i d'esperança (agost–octubre 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 25, 4–5.

La versió d'*Els Segadors* era un arranjament de Samper, estrenada en aquell primer concert (Maset, 2020), que va quedar ja com la versió oficial de l'Orfeó.



Imatge 104. Fotografia apareguda a *El Poble Català* (agost–octubre 1944), amb Baltasar Samper dirigint per primera vegada en públic l'Orfeó Català, l'11 de setembre de 1944.

Els concerts, tots, tenien una forta càrrega simbòlica identitària, i quasi sempre es feien dins un context de reivindicació catalanista; des de l'entrada dels exiliats a l'Orfeó, l'entitat havia agafat, clarament, un caire molt més reivindicatiu. Ja des del començament, Narcís Costa-Horts començava les audicions amb *El Cant de la Senyera*, tradició que Samper va mantenir, però hi va afegir acabar sempre amb la seva versió d'*Els Segadors*: de l'himne possible, al que hauria pogut ser el de la República per la que tant havien treballat, a l'himne popular, real i combatiu que els mantenia encesa la flama de la lluita que no s'havia d'apagar mai en 40 anys de desterrament⁸⁵³.

Tot i el poc temps que hi va estar al capdavant, Baltasar Samper hi dedicà bons esforços, dirigint i elevant seriosament el nivell de la coral. Un dels grans concerts, per exemple, va ser a la III Fira del Llibre, el novembre de 1944, on Catalunya i els Països Catalans hi foren presents amb un estand propi promogut per l'Orfeó i la Comunitat Catalana —que ell presidia—, després del fracàs de l'any anterior⁸⁵⁴: un dels «projectes de modernitat» ideats per mostrar la catalanitat existent fora de les

⁸⁵³ Va esdevenir tan important el cant d'*Els Segadors* que Costa-Horts una vegada no el va fer interpretar al final d'un concert perquè no estava al programa, i això va provocar que el tractassin de «traïdor» (Bladé i Desumvila, 2017, p. 540).

⁸⁵⁴ Les diferències serioses entre Antoni M. Sbert, representant de la Generalitat a Mèxic, i la Comunitat Catalana per la representativitat i autonomia catalanes separades de la delegació republicana espanyola frustraren la participació catalana a la Fira del Llibre de 1943. Cf. Per què Catalunya no ha tingut a la Fira del Llibre la representació que es mereixia (maig–juny 1943). *El Poble Català*, 18, 3.

fronteres, polítiques i culturals, del franquisme, i de la independència política i cultural catalana respecte a l'espanyola. La Massa Coral hi va actuar, segons recull *El Poble Català*, davant prop de 10.000 persones —una xifra probablement exagerada— amb un teatre ple: amb «l'actuació de l'Orfeó s'ha fet el miracle de donar a conèixer la força espiritual del nostre poble», explicava el cronista⁸⁵⁵ —malgrat que el militant d'ERC Salvador Maset diu que als mexicans no els va acabar d'agradar, aquell concert, «segurament per les cançons massa sentimentals del programa» (Maset, 2020, p. 54). L'acte va ser retransmès per la ràdio.

Un altre esdeveniment radiofònic destacable d'aquell període no va ser cap concert, sinó l'enregistrament, a finals de 1944, d'un disc per encàrrec de la BBC. La Massa va enregistrar *El Cant de la Senyera, El Pardal, Adéu, germà meu* i *Els Segadors*. El disc sembla que efectivament va arribar a Londres i es degué emetre — però no l'hem sabut trobar⁸⁵⁶.

En general, l'activitat com a director de l'Orfeó de Baltasar Samper no es pot desvincular de la seva activitat política i institucional; no només pel fet que l'entitat tengués un rol troncal en l'articulació de l'exili català, i per tant la tengués la Massa Coral, sinó perquè també va coincidir amb la dedicació activa del músic com president de la Comunitat Catalana de Mèxic. Això feia que sovint hagués de fer aquesta doble funció, de dirigir el cor i presidir l'acte de torn; li va passar en més d'una ocasió, en les celebracions de l'11 de setembre, les commemoracions de l'assassinat de Companys o en l'homenatge a l'escriptor Avel·lí Artís pel seu èxit teatral amb l'obra *Seny i amor*⁸⁵⁷.

Aquest doble rol, com a director i representant polític institucional el va situar ben enmig de les trifulques ideològiques i partidistes que es vivien a l'exili en els primers anys; un fet que, per altra banda, ell tampoc sembla que volgués eludir. Samper era un militant d'Acció Catalana, partit que en aquells moments estava relativament ben reconstituït per a reorganitzar el catalanisme a l'exili, a través de les Comunitats Catalanes i el Consell Nacional de Catalunya, mentre que la direcció d'Esquerra Republicana s'alineava amb la Junta Española de Liberación i mantenia la seva pròpia estratègia (D. Díaz, 1991). L'Orfeó acollia militants i activistes de tots els partits i organitzacions, excepte del PSUC —expulsats— i la CNT —que anava per lliure—, però el cert és que, sobretot amb Samper de president de la Comunitat i director de la Massa Coral, la concomitància entre les dues entitats, que ja era estreta des de bon començament (Martí i Soler, 1989), es va accentuar. Això va desembocar en tensions amb socis d'ERC, com la que narra Artur Bladé i Desumvila, precisament per l'homenatge a Lluís Companys l'any 1944 (Bladé i Desumvila, 2017):

Diumenge passat, dia 15, es van celebrar dos actes per commemorar l'aniversari de la mort de Companys. El primer, al matí, al Centre Republicà. [...] L'altre a la tarda a l'Amfiteatre Bolívar [...]. Aquest acte fou organitzat per Comunitat i l'Orfeó Català.

Jo no vaig anar a cap dels dos. Al del matí perquè no em trobava bé. Al de la tarda perquè essent orfeonista i formant part de la Junta de la Massa Coral ningú em va dir ni bèstia ni ase. No em fa res però no aniré més a cantar. L'Orfeó és una trasposició material de la mentalitat miserable del sector espiritualment més migrat d'Acció Catalana. És gairebé irrespirable.

⁸⁵⁵ Catalunya i la III Fira del Llibre de Mèxic. (desembre 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 26, 8.

⁸⁵⁶ L'Orfeó Català de Mèxic a la BBC de Londres. (desembre 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 26, 4.

⁸⁵⁷ El gran comediògraf Avel·lí Artís triomfa a Mèxic. (març-abril 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 28, 4.

Ahir Rouret m'explicà que enguany, com l'any passat, es va intentar per part de l'Esquerra de fer un sol acte de tots els catalans per Companys. Ell i l'Andreu van parlar amb el senyor Samper, president de la Comunitat Catalana i director de la Massa Coral. El senyor Samper va dir que en parlaria i que en donaria la resposta. Aquesta va ser l'aparició dels programes anunciant l'acte de l'Amfiteatre Bolívar. Fou per aquest programa que jo també em vaig assabentar de l'acte. (p. 217–218)

Arran d'aquest desencontre, l'escriptor Bladé va abandonar la coral i va deixar d'anar per l'Orfeó durant molt de temps. És evident, per la seva banda, que l'actitud partidista o parcial de Samper al capdavant de la Massa Coral devia crear situacions desagradables amb els socis i cantaires que discrepaven de l'estratègia política de la Comunitat. Tots aquests indicis fan pensar que aquestes tensions el desgastaren com a director al cap de poc temps.



Imatge 105. Homenatge a Lluís Companys (15 octubre 1944), Amfiteatre Bolívar. A l'esquerra, Baltasar Samper a la taula presidencial, amb Josep Carner; a la dreta, dirigint la Massa Coral en el moment d'*El Cant de la Senyera*. Font: *El Poble Català* (agost–octubre 1944).

Després d'aquella curta experiència, Samper no es desvinculà de les activitats de la institució, però per algun motiu, no mencionà aquesta feina en cap dels seus comentaris o notes biogràfiques posteriors que podem llegir a la correspondència amb Josep Valls, Pau Casals o Joan M. Thomàs.

Es fa mal dir quantes obres exactament va compondre o arranjar Baltasar Samper per la Massa Coral, ja que ni s'han conservat totes ni tampoc tots els programes. Però gràcies una notícia d'*El Poble Català* de principis de 1944 coneixem el repertori que fins el moment de fer-se'n càrrec tenia l'Orfeó⁸⁵⁸: així, sabem que la versió d'*Els Segadors* de Samper va substituir la que es cantava fins aleshores, igual que la de l'*Himne Nacional Mexicà* o la del *Cant de la Senyera*, i que la Massa ja solia cantar molts arranjaments de cançons populars catalanes, encara que algunes varen ser harmonitzades de nou pel músic mallorquí; també va reaprofitar arranjaments que ja havia fet pels cors de França a Tolosa entre 1939 i 1942, com *El Pardal* del dia de la seva presentació, i en va fer de noves.

Contraposant aquesta llista amb les obres conservades a l'Arxiu del Regne de Mallorca i a l'Arxiu Nacional de Catalunya, i les que apareixen als diferents programes localitzats, l'aportació original de Baltasar Samper al repertori de l'Orfeó Català, o que estava pensat per la massa coral, és el següent: *Els Segadors*, *Himne Nacional Mexicà*, *El Cant de la Senyera*, *El Pardal*, *Muntanyes del Canigó*, *Pitchou Home* (tradicional occitana), *Cançó de la Mare de Déu del Remei* (Millet/Samper),

⁸⁵⁸ L'Orfeó Català i el seu IV Gran Concert Anual. (gener–febrer 1944). *El Poble Català*. *Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 22, 2.

El Rossinyolet, La dama de Lió, El bon caçador, El desembre congelat, El rabadà, El cant dels ocells, Els contrabandistes, Cançó de bressol i El pájaro prieto.

En total, i fins a dia d'avui, hem pogut comptar fins a 15 actuacions de la Massa Coral de l'Orfeó Català de Mèxic dirigits pel mallorquí entre 1944 i 1946⁸⁵⁹.



Imatge 106. Foto de la Massa Coral de l'Orfeó Català de Mèxic i membres de l'Esbart Dansaire, amb la Senyera i Baltasar Samper enmig. AH de l'Orfeó Català de Mèxic.

⁸⁵⁹ Informació elaborada a partir de diverses fonts. «Catalunya saluda a la cultura mexicana (19 novembre 1944); Festival Extraordinari de l'Orfeó Català de Mèxic (25 febrer 1945); programa–invitació al Palacio de Bellas Artes (16 març 1945)»; aquest darrer conté una llista de totes les actuacions de l'any 1945. Programes de mà, arxiu personal de Joan Company. «Actes del centenari del naixement de mossèn Cinto Verdaguier (26 maig 1945); Festival Francomexicano, 14 de julio (15 juliol 1945); 11 de Setembre (9 setembre 1945); Acte commemoratiu del Vè aniversari de l'afusellament de Lluís Companys (15 octubre 1945)». Programes de mà de l'Orfeó Català de Mèxic, Arxiu Històric de l'Orfeó Català de Mèxic. Cf. 11 de setembre. Jornada de Record i d'esperança (agost–octubre 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 25, 4–5. Cf. El gran comediògraf Avel·lí Artís triomfa a Mèxic. (març–abril 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 28, 4. Cf. Els catalans de Mèxic homenatgen el President Companys. (agost–octubre 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 25, 8. També el llibre de Salvador Maset (2020).

Concerts de Baltasar Samper amb l'Orfeó Català de Mèxic (1944–1946)

| Dia | Motiu | Lloc | Repertori |
|------------------|--|----------------------------------|---|
| 10 setembre 1944 | Diada de Catalunya | Orfeó Català | <i>El Cant de la Senyera</i> (Millet) <i>El Pardal</i> (Popular) <i>Demà</i> (Wesley) <i>Judas Macabeu</i> (Haendel) <i>Els Segadors</i> (Alió) |
| 11 setembre 1944 | Diada de Catalunya | Radio Mil | <i>El Cant de la Senyera</i> (Millet) <i>El Pardal</i> (Popular) <i>Demà</i> (Wesley) <i>Judas Macabeu</i> (Haendel) <i>Els Segadors</i> (Alió) |
| 15 octubre 1944 | Homenatge al President Companys | Anfiteatro Bolívar | ? |
| 19 novembre 1944 | III Fira del Llibre | Teatro SCOP | <i>El Cant de la Senyera</i> (Millet) <i>Muntanyes del Canigó</i> (Samper) <i>Rossinyolet</i> (Samper) <i>Demà</i> (Wesley) <i>El bon caçador</i> (Samper) <i>L'hereu Riera</i> (Comellas?) <i>Els Segadors</i> (Samper) |
| 25 febrer 1945 | Festival Extraordinari | Anfiteatro Bolívar | <i>El Cant de la Senyera</i> (Millet) <i>El pardal</i> (Samper) <i>Sota de l'om</i> (Morera) <i>Muntanyes del Canigó</i> (Samper) <i>L'hereu Riera</i> (Comellas) <i>Pitchou home</i> (Samper) <i>Pregària a la Mare de Déu del Remei</i> (Millet) <i>Rossinyolet</i> (Samper) <i>La dama de Lió</i> (Samper) <i>El bon caçador</i> (Samper) <i>El desembre congelat</i> (Samper) <i>El rabadà</i> (Samper) <i>El cant dels ocells</i> (Samper) <i>El rústec vilancet</i> (Ll. Millet) <i>Els Segadors</i> (Samper) |
| 28 febrer 1945 | Concert d'Hivern | Orfeó Català | ? |
| 16 març 1945 | Homenatge als promotors de la Fira del Llibre | Palacio Nacional de Bellas Artes | <i>El Cant de la Senyera</i> (Millet) |
| 16 abril 1945 | Centenari de <i>Seny i Amor. Amo i Senyor</i> (obra d'Avel·lí Artís) | Teatro Ideal | ? |
| 10 maig 1945 | Homenatge a les Mares | Teatro Alameda | ? |
| 26 maig 1945 | Homenatge a Jacint Verdaguer | Orfeó Català | «Obres corals amb lletra de Mossèn Cinto» |

| | | | |
|------------------|---------------------------------|----------------------------------|--|
| 15 juliol 1945 | Festa Nacional de França | Palacio Nacional de Bellas Artes | <i>Gentils galans de França</i> <i>Lo pitchoun</i> (Samper) |
| 9 setembre 1945 | Diada de Catalunya | Hora Nacional Mexicana | <i>El Cant de la Senyera</i> (Millet) <i>Sota de l'om</i> (Morera) <i>Muntanyes del Canigó</i> (Samper) <i>La gata i el Belitre</i> (Pujol) <i>El cant dels ocells</i> (Samper) <i>Els tres tambors</i> (Lambert) <i>Els fadrins de Sant Boi</i> (Pérez-Moya) <i>Rossinyolet</i> (Samper) <i>El rústec vilancet</i> (Ll. Millet) <i>L'home petitó</i> [Pitchou home] (Samper) <i>Empordà i Rosselló</i> (Morera) <i>Himne nacional mexicana</i> (Nunó) |
| 12 octubre 1945 | Exposició d'art català | Palacio Nacional de Bellas Artes | ? |
| 15 octubre 1945 | Homenatge al President Companys | Anfiteatro Bolívar | <i>El Cant de la Senyera</i> (Millet) <i>Adéu, germà meu</i> (Walreant) <i>L'emigrant</i> (Vives) <i>Els Segadors</i> (Samper) |
| 16 desembre 1945 | Vè Concert Anual | Teatro Iris | <i>El Cant de la Senyera</i> (Millet) <i>Sota de l'om</i> (Morera) <i>La gata i el Belitre</i> (Pujol) <i>Els tres tambors</i> (Lambert) <i>Els fadrins de Sant Boi</i> (Pérez-Moya) <i>Cançó del lladre</i> (Sanxo-Marraco) <i>L'home petitó</i> (Samper) <i>Les fulles seques</i> (Morera) <i>Els contrabandistes</i> (Samper) <i>El bon caçador</i> (Samper) <i>L'emigrant</i> (Vives) <i>Al bonic bosc</i> (Sermisy) <i>Adéu, germà meu</i> (Waelrant) <i>El cant dels ocells</i> (Samper) <i>El conejo</i> (Sandi) <i>Adios, mariquita linda</i> (Sandi) <i>Empordà i Rosselló</i> (Morera) <i>Els Segadors</i> (Samper) |

Taula 6. Font: elaboració pròpia.

12. 2. 3. La Comunitat Catalana de Mèxic

Baltasar Samper col·laborava amb la Comunitat Catalana com a mínim des del maig o juny de 1943, data en que va ser elegit vice-president i responsable de la Comissió de Cultura⁸⁶⁰. I almenys pels números de juliol i d'agost es va posar a la direcció d'*El Poble Català*, on també hi va publicar un article prou extens sobre l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya⁸⁶¹. Per la Diada de l'11 de setembre d'aquell any, Samper va formar part de la Presidència de l'acte d'homenatge a Lluís Companys que es va fer a l'Altar de la Patria, al bosc de Chapultepec, «a semblança del que es feia a Barcelona»⁸⁶² davant el monument de Rafael Casanovas.

A l'Assemblea de finals d'any va sortir votat com a president, en substitució de l'ex-diputat d'ERC Josep Tomàs i Piera⁸⁶³. En una carta a Pau Casals un any després del final de la II Guerra Mundial, el mallorquí raonava els motius que l'havien duit a la presidència de l'entitat:

No sé si li hauran dit que, per més que jo havia estat sempre allunyat de tota activitat purament política, aquí al poc temps d'haver arribat no vaig poder excusar-me d'intervenir en determinades actuacions. En un moment donat, em varen fer creure que, precisament per no haver fet mai política i no tenir enemics en aquest camp, podia prestar un servei i estava obligat a prestar-lo. Semblava que el desacord entre la gent dels partits polítics que intervenien a la Comunitat Catalana, estava a punt de provocar una dispersió que hauria estat lamentable, i malgrat la meua resistència, en una Assemblea general m'elegiren per a la presidència. Vaig acceptar amb la condició de retirar-me quan les coses s'haguessin normalitzat, però no em va ser fàcil aconseguir aquest propòsit, i encara em varen fer entrar en l'ampliació del Consell Nacional que, com vostè sap, funcionava a Londres⁸⁶⁴. [...]

Resulta bastant curiosa aquesta relativa indiferència que, davant els seus amics, mostrava Samper respecte a la política, com si el seu paper sempre fos fruit d'una casualitat; ell mateix, des de Tolosa estant, li havia explicat a Rafael Patxot sobre les seves responsabilitats al Casal de la Cultura durant la guerra a Barcelona: que hi havia entrat mig de rebot, que l'havien posat a la candidatura de vice-president, i que aleshores «no podia pas deixar d'acceptar»⁸⁶⁵. Probablement no volia significar-se en excés per por haver de confrontar amb Patxot —que no era precisament d'esquerres— o Casals —el prestigi del qual el situava per damunt de les batalles partidistes durant i després dels anys d'existència de la República.

No obstant això, si feim un repàs a la seva trajectòria política, passada la Dictadura de Primo de Rivera, el 1930 Samper s'havia afiliat a Acció Catalana. Des de 1934 havia exercit de secretari de la Subponència de Música de la Generalitat, i durant la guerra, de vice-president del Casal de la Cultura, institució antifeixista i popular al servei de la propaganda republicana; també havia participat en actes propagandístics amb l'Orquestra de Cambra. A França havia tengut una presència destacada en la xarxa d'assistència als exiliats catalans que Antoni M. Sbert dirigia a través de la Fundació Ramon Llull. Tot just en arribar a Mèxic havia participat en la campanya antinazi de

⁸⁶⁰ Catalunya a Mèxic. Política (juny 1943). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 18, 2.

⁸⁶¹ Samper, B. (juliol i agost 1943). El folklore català i l'obra del «Cançoner Popular de Catalunya». *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 19 i 20, 4.

⁸⁶² L'Orfeó celebrarà dignament la data de l'Onze de Setembre. Programa d'actes commemoratius (setembre 1943). *Orfeó. Butlletí de l'Orfeó Català de Mèxic*, 1, 3.

⁸⁶³ Comunitat Catalana de Mèxic. Noticiari (octubre–desembre 1943). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 21, 3.

⁸⁶⁴ Samper, B. (21 desembre 1946). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078

⁸⁶⁵ Vegeu p. 61.

l'Acción Democrática Internacional, i entre 1943 i 1946 s'havia posat al capdavant de la principal organització política del catalanisme de l'exili mexicà, la Comunitat Catalana. És poc creïble que fos tan protagonista al llarg del temps només «per casualitat» o fruit dels moments i les circumstàncies. Al contrari, pensam que Baltasar Samper era un activista, tenia una agenda política pròpia, ben conscient que el seu prestigi artístic i intel·lectual havia de servir el projecte polític en el qual s'havia compromès des de jove; els seus escrits així ho demostren. Era un militant del catalanisme republicà, que interpretava en clau noucentista, i que va evolucionar cap a un independentisme irredent. Assumia el compromís històric de fer perviure aquest compromís mentre la seva generació no defallís, ni a la guerra ni a l'exili. I ell va contribuir-hi decididament, a aquesta supervivència, posant el seu art, saber i reconeixement al servei d'aquesta causa, fos com fos i malgrat totes les adversitats.

El Consell Nacional de Catalunya

La creació de les Comunitats Catalanes d'Amèrica, i entre elles, la de Mèxic principalment, té l'origen en la constitució del Consell Nacional de Londres sota la presidència de Carles Pi i Sunyer. L'ex-conseller de Cultura de la Generalitat havia arribat a la capital britànica l'abril de 1939 amb l'encàrrec de Lluís Companys de crear una representació del govern català al Regne Unit; comptava amb l'assistència del que fins aleshores havia estat el delegat anglès de la Generalitat, l'antropòleg Josep M. Batista i Roca, i de Pere Bosch i Gimpera, ex-conseller com ell.

L'inici de la II Guerra Mundial i la rendició de França l'estiu de 1940 va trastocar tots els plans. La delegació britànica va quedar aïllada de la direcció política de la Generalitat i d'ERC, més o menys segura a la zona lliure del govern de Vichy —excepte precisament Companys, detingut per la Gestapo. Amb les institucions de l'exili inutilitzades, a Anglaterra Pi i Sunyer va optar per constituir un organisme que, al capdavant de la diàspora, actuàs com «el símbol de la Catalunya lliure» (D. Díaz, 1991, p. 56), i pogués exercir d'interlocutor internacional en un escenari postbèl·lic de derrota del nazifeixisme —tot i que aquell en aquells moments això era ser molt optimista—, també de l'espanyol. Va anomenar-lo Consell Nacional de Catalunya, mantenint el nom del Consell que Lluís Companys havia creat a França el 1939 com a substitut del govern de la Generalitat (D. Díaz, 1991; Vilanova, 2000).

Degut a les circumstàncies, l'única relació possible en aquells moments era amb les colònies catalanes americanes, ideològicament renovades gràcies a l'arribada massiva d'exiliats republicans. El projecte de Pi i Sunyer era que tots els casals, orfeons, societats, etc., s'agrupassin en una Comunitat Catalana de cada país d'Amèrica sota la coordinació del Consell Nacional a Londres. La proposta ràpidament va quallar i es constituïren Comunitats Catalanes a Mèxic —la principal— Argentina, Colòmbia, Xile i Costa Rica —com a Comunitat Catalana de tota l'Amèrica Central.

El Consell, amb el suport de les Comunitats, considerava que no tenia sentit seguir subjectes a la legalitat de 1931, que la derrota de 1939 havia liquidat el pacte estatutari i que un cop derrotat el feixisme internacional les relacions entre Catalunya —els Països Catalans per extensió— i Espanya s'haurien de redefinir a partir del reconeixement del dret a l'autodeterminació. A França, però, Josep Irla —que havia assumit la presidència de la Generalitat després de la mort de Companys— i la direcció d'Esquerra Republicana apostaven per mantenir la unitat d'acció amb les organitzacions republicanes espanyoles i l'antic ordre constitucional. Per tal d'aturar els plans de Pi i Sunyer, Miquel Santaló, ex-conseller primer dels governs de Macià i Companys, va ser enviat a Mèxic, on hi havia la major comunitat de catalans, en representació de la presidència de la Generalitat a principis de 1941, però no pogué sortir de Marsella per causa del bloqueig de la guerra.

Finalment, Santaló va poder arribar a Mèxic l'estiu de 1942 amb l'autoritat delegada del president Irla, raó per la qual el Consell Nacional va decidir suspendre les seves activitats. Això va deixar l'exili sense una direcció clara: Santaló no aconseguia neutralitzar la Comunitat Catalana ni el seu suport al Consell, que per altra banda tampoc feia cap gest, esperant que es resolgués la qüestió per no desautoritzar el president. Tot plegat provocà una «guerra civil larvada» (D. Díaz, 1991, p. 68) dins la colònia entre els «legalistes» —bàsicament el nucli dur d'ERC, minoritari però amb la força de la legitimitat institucional—, i els «autodeterministes», majoritaris —alineats amb la Comunitat i Carles Pi i Sunyer—, que donaven per superada l'etapa autonòmica de 1931–39.

Amb la situació encallada i una desorientació política cada vegada major, a finals de 1943 Pi i Sunyer va decidir reactivar el Consell, que havia aconseguit per altra banda contactar i integrar els moviments de resistència de l'interior (Pi, 1978; D. Díaz, 1991); també es reactivaren per això les Comunitats. És en aquest moment que Baltasar Samper, home d'Acció Catalana però sobretot un músic de prestigi, possiblement ben vist per tots els sectors, assumeix la presidència de la Comunitat Catalana de Mèxic com una figura de consens i respectada, i com a tal s'integra a la direcció ampliada del Consell Nacional.

A Samper li va tocar doncs presidir la principal Comunitat en el moment més complex de gestió de la crisi oberta entre el Consell i la Generalitat, ja que la de Mèxic feia de pont entre la direcció de Londres i la resta de Comunitats (Vilanova, 2000).

12. 3. Baltasar Samper, polític

Josep Massot (2000a, p. 277) va ser el primer que va fer notar el perfil polític del músic mallorquí; cal dir, tot i això, que hi passa de puntetes i tracta la qüestió de manera molt tangencial, i com ja hem comentat, en la majoria dels seus treballs no admet els motius polítics de la fuga de Samper —o dit d'una altra manera, nega la seva condició intrínseca d'exiliat.

El de Baltasar Samper no és l'únic cas dels músics de l'èxode de 1939 que s'involucra políticament en els debats de l'exili: Rodolfo Halffter i, sobretot, Salvador Bacarisse, es varen implicar en els primers anys amb les activitats del Partit Comunista d'Espanya a Mèxic i a França (Morán, 1986; Semprún, 1977; Carredano, 2017) —Bacarisse fins i tot va formar part de la delegació del Partit als encontres del Congrés Mundial per la Pau organitzat pels soviètics a Estocolm i París el 1949 (Morán, 1986; Alba, 1979). En canvi, altres compositors o crítics de trajectòria fortament compromesa, com Simón Tapia Colman, militant de la CNT-FAI i dinamiter de l'Exèrcit Popular —i que arribaria a ser un ric empresari i promotor urbanístic del complex turístic d'Acapulco (Roy, 2019)—, o Otto Mayer, crític marxista a *Mirador* i *Meridià*, i membre de la Unió Socialista de Catalunya i del PSUC (D. Alonso, 2019), abandonaren a Mèxic qualsevol vestigi de militància. Rodolfo Halffter, per la seva banda, que durant durant la II Guerra Mundial havia donat suport explícit a la Junta Suprema de Unión Nacional organitzada pel PCE a l'interior (Morán, 1986), mig renegaria al final de la seva vida del seu compromís polític anterior (Carredano, 2017):

Si bien antes y durante la Guerra Civil, Halffter colaboró intensamente en distintas tareas pro republicanas, con el paso del tiempo acabó por minimizar la importancia de lo que se produjo en aquel periodo: «fue insignificante», le confesó a su biógrafo Antonio Iglesias, a quien le recomendó no incluir ciertas obras en su catálogo. De hecho, todo lo redujo a la «composición de algunas canciones antifascistas y armonización e instrumentación de algunos de los cantos más populares del ejército republicano» (p. 89)

Tampoc els músics catalans demostraren gaire interès per involucrar-se en les iniciatives polítiques de l'exili —excepte el cas conegut de Pau Casals, qui en dues ocasions, 1954 i 1959, va ser proposat com a president de la Generalitat pels crítics a Josep Tarradellas (D. Díaz, 1991), tot i que la iniciativa no sortia d'ell. De fet, el de Samper i Casals és, des d'aquest punt de vista, l'antifranquisme més radicalment coherent, tallant tot el contacte personal, polític o artístic, amb representants culturals de la dictadura a Espanya. És aquesta una posició singular que els separa d'altres exiliats com Gerhard, Bal y Gay, Halffter o Salazar, els quals mantengueren relacions més o menys esporàdiques i alguns projectes comuns amb figures centrals del «franquisme musical» com Regino Sainz de la Maza o Higiní Anglès (Moreda, 2015a; Moreda, 2015b):

In this context, the engagement of Spanish exiled composers with Spanish cultural life under Francoism through early music research is relevant for a number of reasons: first, as previously explained, it problematizes the assumption that the Spanish Republican exiles were rendered unable or unwilling to contribute to their home country's musical life while abroad and opens the door for a more complex understanding of the contributions of the exiles to cultural life under Franco. Secondly, given that most research on music and exile has understandably focused on musicians fleeing the Nazis, research on music in the Spanish Republican exile may help provide a richer picture of the relationship of the emigrees with their home country. [...] Thirdly, given that most Spanish exiled composers did not engage in autobiographical writing to a significant extent, their research activities sometimes unexpectedly provide us with important insights into the ways in which they saw themselves as exiles and Spaniards; indeed, their engagement with Spanish culture, including Spanish early music, was constantly informed by both their experience of displacement and their changing perceptions of their own national identity. (Moreda, 2015b, p. 212–213).

Sense anar més lluny, a Mèxic mateix, Adolfo Salazar participaria a activitats musicals del franquista Casino Español —en oposició al republicà Ateneo Español—, compartint espai i conversa amb el falangista Sainz de la Maza⁸⁶⁶. Anglès, des del seu lloc de director de l'Instituto Español de Musicología, tendria contactes i treballaria amb exiliats, com Salazar, Bal y Gay o Gerhard, amb qui editaria l'òpera *La Mérope* de Domènec Tarradellas, que aquest havia deixat preparada abans de la guerra.

Baltasar Samper, en canvi, no va voler saber res d'Higiní Anglès: tot i que el mossèn es va oferir intercedir davant el Vaticà per facilitar-los, a ell i a Jesús Bal y Gay, l'accés als arxius eclesiàstics mexicans⁸⁶⁷, «[Samper] no el va voler veure quan va estar ací a Mèxic», clarament per raons polítiques, explicava Miquel Ferrer, membre molt actiu en les institucions catalanes de l'exili⁸⁶⁸. Tampoc tornaria a tenir cap relació amb antics companys, com Blancafort, Mompou, Toldrà, o l'escriptora Maria Antònia Salvà, per donar alguns noms. En canvi, el músic va mantenir sempre la relació amb Joan M. Thomàs, a qui li va demanava sobre altres antics companys, vinculats aleshores al petit món cultural i perifèric del franquisme a Mallorca, com el pintor Pere Barceló⁸⁶⁹ o el guitarrista Bartomeu Calatayud⁸⁷⁰. Amb la família, només va mantenir el contacte amb la seva filla Roser⁸⁷¹.

⁸⁶⁶ En aquest cas, sabem que es tracta d'una conferència del mexicà Vicente T. Mendoza de dia 29 de setembre de 1952. Cf. Mendoza, V. T. (20 octubre 1952). [Carta a Eduard López-Chávarri]. BN, Fondo Reservado, Archivo Vicente T. Mendoza, sense classificar.

⁸⁶⁷ Bosch-Gimpera, P. (28 febrer 1952). [Carta a Baltasar Samper]. BC, fons Higiní Anglès, top. M 7084/231.

⁸⁶⁸ Ferrer, M. (4 abril 1952). [Carta a Eduard Barba-Gosé]. AHCB, fons Eduard Barba-Gosé, cota 5D74-3/6-3.

⁸⁶⁹ Samper, B. (4 novembre 1953). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

⁸⁷⁰ Samper, B. (12 febrer 1958). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

⁸⁷¹ Sobre les relacions entre Baltasar Samper i Mallorca durant el franquisme, vegeu l'apartat «13. 1. 2. Tres Cançons».

A tot això, doncs, entre 1944 i 1946 Baltasar Samper va exercir de líder polític de la Comunitat Catalana i membre de la direcció del Consell Nacional de Catalunya, com hem dit, en el moment més complicat. La seva elecció es va produir arran de la crisi oberta per l'adhesió de Josep Andreu Abelló, Miquel Santaló i Antoni M. Sbert (ERC), així com de Pere Bosch Gimpera (Acció Catalana) —i que havia format part del nucli fundador del Consell a Londres— al manifest de la Junta Española de Liberación, plataforma «legalista» englobava tots els partits republicans menys els comunistes, el 20 de novembre de 1943, en nom de les seves respectives organitzacions (D. Díaz, 1991).

La rèplica del Consell va ser la difusió d'un manifest redactat per Carles Pi i Sunyer apel·lant a la unitat dels catalans i al suport de les institucions a la seva política, així com la reivindicació del dret a l'autodeterminació i la comunió dels Països Catalans —excloent deliberadament la Catalunya Nord per no molestar França (D. Díaz, 1991)—; també feia una crida a Euskadi i Galícia a col·laborar en aquest procés constituent que donava per superat el pacte republicà de 1931. El manifest es va difondre el 24 d'agost de 1944, i l'endemà, dia 25, la Comunitat Catalana de Mèxic i les delegacions d'ERC, Acció Catalana i el Partit Socialista Català —una escissió catalanista del PSUC— li donaven resposta per mitjà d'una carta que, d'una banda, s'expressava a favor del lideratge de Pi i Sunyer, i per l'altra, defensava i assumia la tesi sobiranista:

Els que suscriuen [sic.], en nom de les representacions que ostenten, reconeixen el Consell Nacional de Catalunya així constituït tota l'autoritat necessària per a assumir, mentre no puguin ésser constituïdes les Institucions del poder públic català, la direcció del poder públic català, la direcció del moviment patròtic dels catalans i de la defensa de les llibertats de Catalunya i dels seus ciutadans, en front de qualsevol règim que els sotmeti o intenti de sotmentre'ls al seu poder arbitrari, i a aquest Consell trameten el mandat de llurs representants per a reivindicar l'exercici de la sobirania de Catalunya⁸⁷².

Signaven la carta Baltasar Samper com a president i Llorenç Perramon com a secretari de la Comunitat Catalana de Mèxic; Joan Loperena i Ramon Frontera per ERC; Ramon Peypoch per Acció Catalana, i Miquel Ferrer i Jaume Camps en nom del Partit Socialista Català.

En el marc d'aquesta declaració, l'acte més important de la Comunitat sota la presidència de Baltasar Samper va ser, sense cap dubte, la signatura del pacte Galeuzca, entre partits i organitzacions basques, catalanes i gallegues, a l'Hotel Majestic de la Ciutat de Mèxic, el 22 de desembre de 1944.

12. 3. 1. Galeuzca

L'aliança Galeuzca de 1944 naixia d'una anàlisi compartida de la situació espanyola i el paper de les tres nacions perifèriques en l'escenari de derrota del feixisme, entre el lehendakari José Antonio Aguirre, Carles Pi i Sunyer i el líder galleguista Alfonso Rodríguez Castelao, per forçar una solució com a mínim confederal en el pitjor dels casos per a Catalunya/Països Catalans, Euskadi i Galícia en la restaurada República espanyola (Estévez, 1992 i 2008).

L'acord es va començar a gestar, precisament, a l'acte d'homenatge a Companys celebrat el 15 d'octubre de 1944 a l'Amfiteatre Bolívar, en el que Baltasar Samper va exercir alhora de president, com a líder de la Comunitat Catalana, i de director de la Massa Coral de l'Orfeó Català; així ho explicava ell mateix: «Podem dir que aquest acte, ultra la seva significació substancial, en prengué

⁸⁷² Pacte entre Comunitat Catalana i els Partits Catalans (25 agost 1944). BPR, fons FP, subsèrie Miquel Ferrer, sig. FP(Ferrer) 7/ 1(2).

una altra particularment interessant. Aquell dia es posaren els fonaments per al pacte Galeuzca, que poc després fou signat»⁸⁷³.

La presentació del Pacte a l'Hotel Majestic de Mèxic va ser presidida per Samper, com a amfitrió de la trobada. L'acompanyaven a la taula, per la part basca, Julio de Jáuregui —secretari de la delegació del govern d'Euskadi a Mèxic—, José Luis d'Irisarri —president del PNB— i José María Goikoetxea —del sindicat ELA—, i per la part gallega, Juan López Dura, del Consell Nacional Gallec. Els representants catalans eren Josep Carner —vice-president del Consell Nacional de Catalunya—, Joan Loperena —del «Secretariat de Militants d'ERC», la facció dissident d'Esquerra Republicana que donava suport a la Comunitat (Vall, 2016)—, Pere Estapé —Estat Català—, Josep Soler —Partit Socialista Català—, Ramon Peypoch —Acció Catalana— i Marcel·lí Perelló —Unió de Catalans Independentistes⁸⁷⁴.

Baltasar Samper va fer el parlament inaugural; un discurs de molta càrrega política, antifeixista i decididament sobiranista, segons el qual la dictadura de Franco no era sinó la darrera i més violenta etapa de la històrica repressió espanyola contra les nacions ibèriques. *El Poble Català* va publicar-ne la transcripció:

El senyor Baltasar Samper agraeix a les delegacions i representacions dels Partits i Organismes presents, la distinció que els han conferit, a ell i a l'entitat que representa, de presidir aquest acte. Diu que per als catalans, gallecs i bascos, en aquest moment solemne de la signatura del Pacte Galeuzca, és innecessari al·ludir les circumstàncies i les nobles ambicions que el motiven, puix que no necessiten convèncer-se de la necessitat d'unir-se, de la justícia de llurs aspiracions i de les imperioses raons que tenen per a veure-les realitzades. Amb aquest pacte anem des d'ara a convèncer amb actes, no pas amb frases, els qui ens ignoren o fingeixen ignorar-nos i els qui ens neguen. [...]

Explica com els anomenats *problemas regionales* començaren a gravitar més i més damunt la política espanyola, fins a no poder-los eludir ni amb habilitats ni per la violència. En moments en què la crisi secular de l'Estat espanyol arribava a extrems de suma gravetat, el 1923, Catalunya, Galícia i Euzcadi s'uniren sota el signe d'una Triple Aliança, Dos dies després, es produí el cop d'Estat del general Primo de Rivera, i durant set anys tot el país es veié sotmès a la tirania d'una dictadura tan grotesca com funesta. La unió dels pobles germans fou el botafoc que precipità l'explosió de l'odi de l'Estat opressor. [...]

Enderrocada la monarquia borbònica, el 1931, proclamada la República, Galícia, Euzcadi i Catalunya refermaren l'aliança, i les forces de la reacció i del totalitarisme no tardaren a manifestar-se. No seria just considerar la República, des del punt de vista de les nostres aspiracions nacionals, sota el mateix angle que el règim monàrquic. Però és dissortadament cert que l'estructuració adoptada pel règim republicà no pogué satisfer les aspiracions nacionals dels pobles peninsulars que reivindicaven el ple reconeixement de llurs personalitats. I és innegable, també, que la manca de vigor intern, una debilitat congènita de la naixent República, permeté que les forces reaccionàries continuessin vives i en pla de guerra contra, principalment, aquelles aspiracions. [...]

En recordar la iniqua persecució de Franco, culminació de la sèrie d'horrors comesos al llarg dels anys per la constant repressió de l'Estat espanyol, contra les aspiracions nacionals de Galícia, Euzcadi i Catalunya, catalans, bascos i gallecs, ferits en la nostra carn i en el més sagrat i pregon dels nostres sentiments, afirmem la nostra incommovible decisió de frustrar definitivament tota possibilitat o intent d'agressió o pertorbació a les llibertats que reivindicuem per als nostres pobles. El Pacte que avui anem a signar aquí, està inspirat en aquests propòsits. Catalunya. Euzcadi i Galícia, més unides que

⁸⁷³ Comunitat Catalana de Mèxic. Informe del president, Sr. Baltasar Samper, en nom del Consell Directiu a l'Assemblea General ordinària celebrada el dia 3 de març del 1945 (març-abril 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 28, 3.

⁸⁷⁴ Acta de la sessió de signatura del Pacte de constitució de Galeuzca (gener-febrer 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 27, 1-2.

mai, lluiten contra Franco i lluitaran contra tot altre règim que s'oposi a la seva llibertat i sobirania [...]
875.

El document de pacte que es va presentar i aprovar es va redactar i llegir en català, gallec, basc, castellà i anglès. Constava de sis punts o bases:

Primera.—Que estan fermament decidits a intensificar, mitjançant una acció conjunta de Catalunya, Euzcadi i Galícia, els esforços que vénen realitzant contra el règim tirànic del general Franco, fins a assolir el seu complet enderrocament.

Segona.—Que s'oposaran a tot intent de restauració monàrquica, antipopular i antidemocràtica, i també a tot règim que no sigui acceptat per les voluntats lliures i sobiranes dels seus pobles respectius.

Tercera.—Que proclamen una vegada més que Catalunya, Euzcadi i Galícia constitueixen pels seus títols històrics i lingüístics, per les seves característiques culturals i per les seves tradicions polítiques, tres nacions clarament definides amb voluntat nacional repetidament expressada; i demanen per a elles els drets fonamentals que corresponen a tota nació en el concert dels pobles civilitzats, que són: la seva llibertat, la seva sobirania i el seu dret d'autodeterminació; postulats pels quals lluiten les Nacions Unides contra el feixisme internacional.

Quarta.—Que es comprometen a defensar per als seus pobles respectius un règim republicà i democràtic, basat en el respecte a la llibertat i dignitat de la persona humana i inspirat en postulats de justícia social.

Cinquena.—Que la unió dels pobles, solament pot ésser eficient, fecunda i duradora, mitjançant el respecte a la personalitat de cadascun d'ells, i sobre la base del pacte lliure i voluntari.

Sisena.—Que per a mantenir els presents acords, coordinar i dirigir l'acció conjunta que les circumstàncies exigeixen i realitzar una acció defensora dels drets de Catalunya, Galícia i Euzcadi, en totes les esferes i en tots els ordres, constitueixen en aquest acte un Organisme que es denominarà Galeuzca, integrat per les representacions de les Organitzacions catalanes, basques i gallegues⁸⁷⁶.

Signà el primer de tots Baltasar Samper, com a president de l'acte; tot i això, no es va integrar ni al ple de la nova organització ni al seu Consell Directiu.

La il·lusió d'aquella presentació es va diluir aviat. Galeuzca va tenir una més vida més aviat curta i poc operativa, ja que poc després d'aquell acte el lehendakari Aguirre se'n desentendria i l'embranchada inicial s'aniria apagant ràpidament (D. Díaz, 1991; Estévez, 1992 i 2008). L'organització, en tot cas, va servir per aprofundir en la crisi entre autodeterministes i legitimistes, tant dins l'exili català com dins les mateixes institucions republicanes: el 10 de gener de 1945 es varen convocar les primeres corts de la República Espanyola de l'exili, a la Ciutat de Mèxic, a la qual no hi varen assistir els diputats catalans, bascs i gallecs que havien signat el Pacte (D. Díaz, 1991); per culpa d'això, i juntament amb el boicot dels comunistes i negrinistes, les Corts es varen haver de suspendre per manca de quòrum (de Hoyos, 2012). Per altra banda, Galeuzca va forçar els gallecs, a instàncies d'Aguirre a Castelao, a formar el Consell de Galícia, legitimat pel plesbicit que havia validat l'estatut gallec el 28 de juny de 1936 —però que mai s'havia pogut arribar a tramitar a les Corts de la República—, i que s'equiparava d'alguna forma al governs d'Euskadi i al Consell Nacional de Catalunya per tal de poder signar el Pacte (Estévez, 2009). Aquest Consell és al seu torn la primera institució autònoma contemporània gallega constituïda.

⁸⁷⁵ Acta de la sessió de signatura del Pacte de constitució de Galeuzca (gener-febrer 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 27, 1–2.

⁸⁷⁶ Text del pacte Galeuzca. (gener-febrer 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 27, 2.

12. 3. 2. L'activitat de la Comunitat

Durant el temps que Baltasar Samper hi va estar al capdavant, la Comunitat va tenir un desplegament molt actiu, coincidint amb el de màxima tensió entre els diferents sectors del catalanisme de l'exili. El seu informe a l'assemblea del 3 de març de 1945 dona mostra de la intensa activitat cultural de la Comunitat Catalana de Mèxic, en representació del Consell Nacional⁸⁷⁷:

A mitjan setembre, Comunitat obtingué la concessió oficial d'un pavelló a la III Fira del Llibre celebrada a Mèxic, i el posà tot seguit a disposició dels catalans. Delegats els senyors Cid Mulet, per C. C., i Joan Gilabert, per l'Orfeó Català, començaren immediatament els treballs d'organització. El resultat de l'empresa, moguda per un nobilíssim daler, com és el de fer sentir arreu i en tota ocasió que s'escaigui la presència de Catalunya a través de les seves més altes valors, les de l'esperit —cultura i art—, el resultat d'aquesta empresa tan autènticament patriòtica, tots heu pogut apreciar-lo. [...]

La Comissió de Cultura, presidida pel nostre company doctor Alfons Boix, ha estat reorganitzada i ens oferirà ben aviat la realització d'un dels projectes que més amorosament ha atès [...]. Ens referim a l'edició del (compendi d'història de Catalunya de Ferran Soldevila, traduït al castellà pel doctor Jaume Roig, i posat al dia pel doctor Pere Bosch Gimpera. Són ja a la impremta els materials d'aquesta publicació, editada per C.C. de Mèxic, sota el patronatge de l'Orfeó Català i de la Fundació Ramon Llull, que cedí notes inèdites de l'autor i gravats. Si gestions iniciades fa algun temps donen el resultat que esperem, una altra edició en llengua anglesa serà posada en circulació als EE. UU.

Ha estat reorganitzada també la Comissió d'Estudis Econòmics, presidida per la senyoreta Dolors Bargalló. Aquesta Comissió està preparant l'edició d'una interessant ponència dels nostres connacionals senyors Carreres i Palet i Fronjosà. La sèrie de lletres de propaganda, en castellà, exposant antecedents històrics de Catalunya i desenrotllant temes polítics, culturals, socials, econòmics, etc., que per acord de l'anterior Consell directiu i de l'actual, han estat adreçades a personalitats americanes, ha estat interrompuda i va a ésser substituïda per la publicació, també en castellà, del periòdic *Vida Catalana*, que un grup d'elements de Comunitat té al seu càrrec. Es proposa de tots que aquesta publicació assoleixi la màxima difusió.

Dins aquest rengle de propaganda cal encloure l'adquisició per C.C. de cent exemplars del llibre *España contra Cataluña*, de Sieberer, editat, en castellà, pel senyor Costa Amic, que han estat enviats a destacades personalitats americanes.

En vista al desenllaç de la guerra mundial, la Comunitat intentava per altra banda fer gestions diplomàtiques importants, en la mesura de les seves possibilitats:

Amb motiu de l'alliberament de París, el Consell directiu de C.C. juntament amb els membres del Consell nacional, visità l'ambaixador de França Lliure senyor Garreau Dombasle. Fou adreçat al president Roosevelt un telegrama de felicitació per la seva reelecció, una lletra al pintor mexicà Diego Rivera per les seves intel·ligents i cordials manifestacions sobre Catalunya, expressades en el curs d'una conferència que donà, i ha estat comunicat el nostre condol per la mort de l'ambaixador de la U.R.S.S. a Mèxic.

Ha estat acordat contribuir als Jocs Florals de la Llengua Catalana, que tindran lloc aquest any a Bogotà, Colòmbia, amb un premi extraordinari de 100 dòlars, destinat al millor treball en prosa sobre el tema: *Intervenció catalana en el descobriment de les Amèriques*. Finalment, han estat fetes gestions en el departament central d'aquest districte federal, demanant que es doni el nom del president Companys a un carrer d'aquesta ciutat.

⁸⁷⁷ Comunitat Catalana de Mèxic. Informe del president, Sr. Baltasar Samper, en nom del Consell Directiu a l'Assemblea General ordinària celebrada el dia 3 de març del 1945 (març-abril 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 28, 3.

L'entitat va intentar crear un Servei de Propaganda —d'èxit més aviat escàs— «destinat a secretaris, ministres, ambaixadors, polítics i altres personalitats americanes»⁸⁷⁸; la primera carta que va difondre aquest Servei, reproduïda a *El Poble Català* en els números 22 i 23, era una explicació de Baltasar Samper sobre què era l'organització que presidia i la història de les lluites de Catalunya per la seva independència política:

De las conclusiones a que puede llegar todo aquel que estudie la historia de Cataluña queremos hacer resaltar, a título de resumen de lo que antecede, las siguientes:

La tradición catalana en oposición a la de Castilla, imperialista e intolerante, es esencialmente democrática y liberal, tanto que puede afirmarse que el absolutismo y otras formas de intolerancia política, social o religiosa sólo han sido sufridos en Cataluña cuando ésta no ha sido señora de sus destinos.

La reivindicación del ejercicio de nuestra soberanía nacional no es una pretensión novedosa basada únicamente en la voluntad actual de los catalanes. Aunque esta voluntad bastaría, la historia nos aporta elementos que vinculan estrechamente nuestros derechos nacionales al pasado de Cataluña.

La «guerra civil larvada» entre els dos bàndols, els legalistes defensors de la Constitució republicana de 1931 i els autodeterministes que la donaven per finiquitada, entre Generalitat i Consell, era real i evident, i el malestar entre la colònia catalana, més enllà dels posicionaments polítics, devia ser general —recordem com Artur Bladé i Desumvila havia deixat l'Orfeó enfadat. Així, poc abans de l'Assemblea General de 1945, un dels representants més destacats d'Estat Català, Josep M. Murià i Romaní, en una carta adreçada a Samper es donava de baixa de la Comunitat:

Em vaig fer soci de la Comunitat Catalana de Mèxic per a contribuir a l'intent d'aplegar tots o la majoria dels catalans. S'ha fracassat. I es porta a una actuació que no s'adiu amb els meus ideals independentistes. No tinc altre camí que el de donar-me de baixa. Aquí us la presento⁸⁷⁹.

El president i el secretari ben aviat li donaren resposta:

El Consell Directiu ha pres nota de la vostra lletra [...] i lamenta sincerament la decissió [sic.] que he pres de donar-vos de baixa de la Comunitat, perquè estima la vostra història de fervent nacionalista català.

Els tòpics que empreu, estimat amic, no justifiquen la vostra actitud i fem vots perquè, examinant-los a fons i amb esperit patriòtic, compregueu que el vostre lloc, com el de tots els bons nacionalistes a l'exili, és el Moviment Nacional de les Comunitats Catalanes.

Afectuosament vostre i per la República Catalana [...] ⁸⁸⁰.

Murià, però, no se'n tornaria a fer soci, i al cap d'un temps renunciaria a la militància política de l'exili, ja que en aquella situació, reflexionaria desenganyat, «com més temps va passant més estèrils resulten les assemblees, les juntes, les juntetes i totes les xerrameques» (Garcia, dins J. M. Murià i Romaní, 2012, p. 58).

Baltasar Samper va intervenir doncs directament en aquell conflicte, negociant a principis de 1944, juntament amb altres membres del Consell Directiu de la Comunitat, amb la delegació d'ERC

⁸⁷⁸ Servei de Propaganda (gener-febrer 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 22, 3.

⁸⁷⁹ Murià, J. M. (2 març 1945). [Carta a Baltasar Samper]. ANC, fons Josep M. Murià i Romaní, codi ANC1-1162-T-109.

⁸⁸⁰ Samper, B. i Perramon, Ll. (10 març 1945). [Carta a Josep M. Murià]. ANC, fons Josep M. Murià i Romaní, codi ANC1-1162-T-109.

formada per Sbert i els diputats Escofet i Rouret, per mirar de trobar un punt d'acord en nom del Consell Nacional, una entesa que tanmateix en aquell moment no es va aconseguir (Vilanova, 2000). El músic ara reconvertit en representant polític de primera línia va publicar, com a darrer recurs, un text llarguíssim a *El Poble Català* detallant el procés de les converses i convidant a Esquerra Republicana a acceptar el pacte proposat:

Si, malgrat tot, l'acord no fos, de moment, possible, ho sentirem extraordinàriament i hauríem de seguir sense vosaltres el camí que, avui com sempre, creiem que hauríem de recórrer plegats. Però en sentir-nos alliberats de tota responsabilitat política per la inutilitat d'aquelles negociacions, a les quals, durant les darreres setmanes, hem dedicat tots els esforços, no ens quedaria més remei que acceptar el fet de la vostra decisió, tot confiant que les circumstàncies futures, amb els seus imperatius indefugibles, seran més afortunades que nosaltres per vèncer les reserves encara avui existents⁸⁸¹.

El moment més tens d'aquesta confrontació es viuria el mes d'abril del 1945, a la Conferència de les Nacions Unides que s'havia de celebrar a San Francisco, i que havia de posar les bases de la nova organització i començar a dissenyar l'escenari mundial postbèl·lic. Gràcies a l'embranchida de Galeuzca, el Consell Nacional, a través de la delegació de Nova York, va ser capaç de presentar-hi un document a favor de l'autodeterminació de Catalunya, *The Case of Catalonia*, escrit per Josep Carner Ribalta, que sol·licitava que qualsevol decisió sobre Espanya que s'hagués de prendre tengués en compte la qüestió catalana i la voluntat dels catalans per decidir el seu futur (D. Díaz, 1991).



Imatge 107. Josep Carner i Baltasar Samper a la taula presidencial del sopar de commemoració de la República Catalana (14 abril? 1945). Font: *El Poble Català* (març-abril 1945).

⁸⁸¹ Samper, B. (juny-juliol 1944). El Consell de Comunitat Catalana de Mèxic per la unitat. *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 24, 1-2.

L'apel·lació no va tenir gaire acollida, però va aguditzar el conflicte amb els sectors catalans que donaven suport a la Junta Española de Liberación, que ostentava la representació d'Espanya a la Conferència. Un dels membres de la delegació espanyola a San Francisco va ser Antoni M. Sbert, el mallorquí dirigent d'Esquerra Republicana i vell amic de Samper, amb qui havien treballat junts a la Fundació Ramon Llull a França; en aquella situació es trobaven en bàndols ben oposats. En tornar a Mèxic, Sbert va impartir una conferència, el 21 de juliol a l'Orfeó Català, per explicar la trobada de San Francisco, amb unes manifestacions molt dures sobre el paper del Consell Nacional i la presentació del memoràndum. El periodista Lluís Aymamí, membre de la Comunitat, la resumí a *El Poble Català* en vint-i-un punts:

- 11.—Que en veure a San Francisco que uns catalans aliens a la *Junta Española de Liberación* feien una apel·lació a la Conferència demanant la llibertat de Catalunya, va avergonyir-se'n com a català.
- 12.—Que el seu avergonyiment era degut que aquells catalans no seguien els tràmits marcats per l'ordre del dia de la Conferència, en vista del qual ell considerà que feien el ridícul i que la seva catalanitat li aconsellava restar-ne al marge i cooperar als esforços de la *Junta de Liberación*. [...]
- 14.—Que aquesta persistència en el problema català és balcanitzar Espanya.
- 15.—Que tot el que no sigui presentar-nos davant el món estretament units amb els espanyols és perdre el temps. I aliar-nos amb bascos i gallecs, donar força al feixisme. [...]
- 18.—Que respecta les gestions fetes pel doctor Negrín al marge de la *Junta Española de Liberación* perquè «qualsevol esforç pot conduir al resultat que tots desitgem». En canvi, combat violentament tota gestió feta per catalans al marge de la *Junta de Liberación*. [...]
- 20.—Que hem de fer política d'unitat espanyola de cara al món, perquè fer el contrari —és a dir, fer política nacional catalana—, és congriar-nos l'enemistat i l'oposició de les repúbliques llatino-americanes⁸⁸².

El final de la II guerra mundial precipità la pèrdua de pes del Consell Nacional i del lideratge de Pi i Sunyer. Alliberada França l'agost de 1944, el president català Josep Irla va poder recuperar la iniciativa política, i va llançar una crida per a conformar un govern unitari; d'entrada, va crear un Consell Assessor presidit per Antoni Rovira i Virgili (D. Díaz, 1991; Vilanova, 2000), fet que va deixar el Consell Nacional amb poc marge de maniobra. Conscient Irla que tanmateix no podia prescindir del moviment de Carles Pi i Sunyer, li va encarregar el maig de 1945 la formació d'un govern d'unitat de la Generalitat on ell en fos el Conseller en Cap. Pi i Sunyer es va veure obligat a acceptar-ho, pel sentit de la responsabilitat institucional que sempre havia defensat; la conseqüència derivada d'aquest encàrrec va ser, immediatament, la dissolució del Consell Nacional. Aquesta decisió, però, que suposava al capdavant un triomf de les tesis legalistes, va desconcertar la Comunitat Catalana de Mèxic i el seu president:

Comunitat comprèn que la realització de la política d'Unitat comporta transaccions per part de tots els sectors que, conjuntament, es proposen assolir-la. Per a Comunitat que té, i manté, una posició ultraestatutària, les bases d'Unitat esmentades, signifiquen un sacrifici [...]. I els militants de Comunitat creuen, a més, que els sacrificis transaccionals per a assolir la Unitat, són més difícils per part de Comunitat Catalana que no pels diversos partits polítics [...].

El Consell Directiu creu conèixer bona part dels motius patriòtics, que us hauran portat a l'establiment o a l'acceptació de les bases de la Unitat [...]. Voldríem remarcar, amb tot, que aqueixa comprensió és més difícil per a aquells catalans [...] que tenen en el seu ideari i en la seva tàctica política, un sentit acusat d'intransigència nacionalista. [...]

⁸⁸² Aymamí i Baudina, L. (juliol–agost 1945). Els 21 punts de la conferència del senyor Sbert. *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 30, 2.

Aquí, avui, la desorientació és sobre aquests dos punts: 1er) règim de Govern per a l'etapa provisional de la Catalunya recobrada i 2n) posició en que quedarà, actualment, el Consell Nacional de Catalunya. [...]

En la possibilitat de que, per l'interès superior de la Unitat Catalana, recaiguessin acords que signifiquessin desviacions, prou apreciables, de la conducta preconitzada per Comunitats, es [sic.] Consell Directiu ha previst la possible conveniència de que no s'estableixin vincles directes entre Comunitats i el futur Govern d'unitat catalana [...]. Probablement, si aqueix cas es dongués [sic.], la cooperació des de posicions externes a les combinacions polítiques governamentals, serviria amb millor eficàcia aquells objectius patriòtics que a tots ens uneixen⁸⁸³.

Pi i Sunyer, malgrat tot, va fracassar en l'intent de formar el govern d'unitat, i el mes de setembre va presentar la seva dimissió a Josep Irla. El president de la Generalitat va decidir aleshores formar un govern presidit per ell mateix amb Pompeu Fabra, Josep Carner, Antoni Rovira i Virgili, Joan Comorera, Josep Xirau —aquest, però, va renunciar— i Carles Pi i Sunyer (D. Díaz, 1991).

Tots aquests moviments varen provocar un seriós desegany en les Comunitats, ja que suposava una impugnació a tota l'activitat en clau sobiranista que havien desplegat des de la seva fundació. Al cap de poques setmanes de la constitució del govern català, Josep Carner Ribalta, representant del Consell Nacional als Estats Units, des de Nova York, va escriure a Baltasar Samper per explicar-li la seva decepció i proposar-li que lideràs algun tipus de resposta:

Estimat Samper:

Fa dies que us volia escriure, especialment després de la constitució del Govern català i sobretot després de les noves rebudes directament de Carles Pi i Sunyer [...], i val que ens posem d'acord respecte al que convé fer. Nosaltres estem molt desil·lusionats, i l'únic bri d'esperança és la fe que encara té Carles Pi i Sunyer d'imposar els nostres principis al sí del Govern.

Avui, però, us faig una carta ràpida perquè coincideixi amb l'arribada dels diputats catalans que, provinents de França, van a les Corts a Mèxic⁸⁸⁴. Es tracta de Ragasol, Ametlla, Nogués i Gener. Han passat per Nova York i ens han produït un efecte lamentable. [...] Venien en un estat de pessimisme increïble i, com qui diu, disposats a entregar-se amb armes i bagatges als espanyols.

Probablement ara ja parlaran amb un altre to. Però així i tot convindria que vosaltres els agaféssiu i els féssiu sentir com pensen els catalans d'Amèrica. Ells s'escuden amb el que diuen és l'opinió dels catalans residents a Catalunya. Amb això volen justificar la seva actitud de sotmissió [sic.].

Els retrets que els férem foren molt violents, però ens consta que en el seu interior compregueren la nostra raó. No s'han amagat de dir que els seus homes a Mèxic (Santaló i pandilla) s'han lliurat als espanyols sense condicions i sense comunicar-ho al partit.

Caldria motivar de tota manera que la minoria catalana al parlament sortís en defensa de la nostra causa d'una manera digna i valenta. Si els conmineu ho poden assolir. [...]

En els pròxims tres o quatre dies us escriuré novament pel que fa al Govern català. Convé que actuem conjuntament⁸⁸⁵.

⁸⁸³ Samper, B. (21 juliol 1945). [Carta a Carles Pi i Sunyer]. BPR, fons Miquel Ferre, sig. FP (Ferrer) 11/4 (2).

⁸⁸⁴ Eren les Corts de la República Espanyola convocades pel 7 de novembre de 1945 a la Ciutat de Mèxic, on es va presentar el nou govern presidit per José Giral. Va ser aquesta la darrera sessió de les corts republicanes, fins a la seva dissolució formal el 1977.

⁸⁸⁵ Carner Ribalta, J. (23 octubre 1945). [Carta a Baltasar Samper]. ANC, fons Josep Carner i Ribalta, codi ANC1-279-T-253.

Però Samper estava fins i tot més decebut i cansat que Carner Ribalta, i no li va contestar: al cap i a la fi, sense haver estat mai un polític de carrera, li havia tocat ser protagonista d'un procés intens d'activitat i reconfiguració ideològica del republicanisme català. A finals d'any va renunciar a la presidència de la Comunitat, sent substituït per Salvador Armendares, ex-diputat d'ERC i dissident del partit. No va respondre la carta del seu company de Nova York fins al cap d'un temps:

Veig que no em guardeu rencor per no haver respost a la vostra darrera lletra. L'«actualitat política» d'aleshores em feia tan poc goig, que, per bé que desitjava correspondre a la vostra deferència, no vaig saber mai com escriure-us sense semblar-vos massa amarg o escèptic. No vaig quedar bé amb Vós, però més val que no us hagi escrit. Vulgueu excusar-me. Des que vaig deixar la presidència de Comunitat Catalana, no tinc cap més activitat que les meves professionals, i no penso deixar-me posar mai més a tret dels desficiis que tantes ingenuïtats fan cometre als nostres polítics de carrera⁸⁸⁶.

Baltasar Samper va donar per acabada així la seva aventura a la primera línia política. Aventura que potser havia començat de manera sobrevenguda i una mica inesperada, però que va assumir amb convicció i compromís, d'una manera molt clara, a favor de la línia independentista —malgrat que tot plegat no fos més que una reflexió teòrica feta a milers de km de distància del país—, postura que durant els seus anys a Mallorca i Barcelona no havia defensat —com tampoc ho havia fet Acció Catalana.

L'exili va ser també una experiència política d'aprofundiment i redifinició dels seus marcs ideològics: sense abandonar el republicanisme antifeixista, però centrant-se més en la reivindicació nacionalista i el projecte independentista, que per ell, com ja hem explicat diverses vegades, passava per l'acceptació completa dels Països Catalans.

Tot i el desengany del final de la Comunitat i de la seva trajectòria com a representant polític, Samper no va abandonar el seu activisme catalanista.



Imatge 108. Àpat a Mèxic de dirigents i quadres d'Acció Catalana, amb Baltasar Samper i Lluís Nicolau d'Olwer al centre, presidint-lo (19 juliol 1947). IEC, fons Nicolau d'Olwer, sig. NIC8-FOT2-VAR-198.

⁸⁸⁶ Samper, B. (gener 1946?). [Carta a Josep Carner Ribalta]. ANC, fons Josep Carner i Ribalta, codi ANC1-279-T-253.

12. 4. Baltasar Samper, activista

Després de la seva dimissió dels càrrecs de la Comunitat Catalana, el músic mallorquí no va abandonar la militància a Acció Catalana i va seguir pendent dels debats de l'entitat, alineada clarament amb el front independentista, tot i el fracàs del Consell Nacional: malgrat donar suport al govern de Josep Irla, la Comunitat diferia de l'estratègia pactista d'Esquerra Republicana amb la resta d'organitzacions republicanes i antifranquistes espanyoles.

Davant les dificultats d'entesa cada vegada més evidents d'arribar a un acord, la direcció de la Comunitat va proposar el maig de 1949 un manifest d'acció conjunta entre tots els sectors de l'exili polític català, i va fer-lo públic a través d'*El Poble Català* per obrir-lo a esmenes i suggeriments. Constava de sis punts:

1. —Els diversos sectors de la democràcia catalana cal que estableixin una entesa immediata per la lluita final contra el règim franquista, opressor de Catalunya, i de cara a la reconstrucció nacional.
2. —Els catalans nacionals i demòcrates recolzarem els moviments antifranquistes que reconeixin la personalitat nacional del nostre poble i siguin una veritable garantia per als drets de la persona humana.
3. —Catalunya, com tots els pobles hispànics, ha de viure el seu particular règim transitori o constituent, tan bon punt sigui alliberada. I ha de gaudir de plena llibertat per a establir els seus propis organismes provisionals de govern fins a conèixer quina és la voluntat majoritària del nostre poble.
4. —Catalunya, ha d'estrènyer els llaços de germanor amb tots els pobles hispànics que reconeixin i respectin la seva personalitat nacional. D'una manera especial ha de ratificar l'aliança amb els pobles basc i gallec que, com el nostre, reivindiquen el dret a ésser lliures dintre d'una confederació hispànica voluntàriament establerta.
- 5.—Una vegada concertada la nova solidaritat democràtica catalana i ratificat el pacte Galeuzca, Catalunya, Euscadi i Galícia haurien de pactar amb la democràcia espanyola i establir, conjuntament, un programa d'acció que precipiti l'enderrocament del règim franquista.
- 6.—L'entesa dels demòcrates de tots els pobles hispànics s'ha de basar en el compromís de propugnar davant dels pobles respectius i davant del món lliure, l'establiment d'una confederació republicana integrada per les diverses nacionalitats que constitueixen l'actual Estat unitari espanyol; una confederació d'orientació eminentment democràtica els pobles de la qual puguin ésser reconeguts i admesos entre les democràcies mundials⁸⁸⁷.

Aquest manifest tampoc va complir l'objectiu que cercava, i només al cap d'un mes ERC en va publicar un altre des de París, reafirmant la posició del partit⁸⁸⁸. El de la Comunitat, però, va rebre alguns comentaris de suport, provinents d'altres Comunitats, com la de Colòmbia, o del Casal Català de Nova York, i diverses aportacions individuals —per exemple la del lingüista Joan Coromines, que vivia a Chicago—, entre les que hi havia la de Baltasar Samper, que encara conservava el seu prestigi polític:

Finalment, per a completar la diversitat de les adhesions i esmenes rebudes, del Continent Americà, volem registrar l'adhesió i les suggències fetes per un altre ex membre del Consell Nacional de Catalunya que presidí Carles Pi i Sunyer. Ens referim al Mestre Baltasar Samper, il·lustre musicòleg, fervent patriota i honorable català de Mallorca. Proposa: Que no es parli de «règim transitori o

⁸⁸⁷ Projecte de Declaració dels Catalans Nacionals i Demòcrates exiliats que proposa el Consell Directiu de Comunitat Catalana de Mèxic (maig 1949). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic* (nova època), 7, 2.

⁸⁸⁸ Declaració d'Esquerra Republicana de Catalunya (11 juny 1949). *La Humanitat. Portantveu d'Esquerra Republicana de Catalunya adherida a Solidaritat Catalana*, 11, 1.

constituent» sinó simplement de «règim constituent» (Apartat 3 del Projecte de Declaració de Comunitat); també considera que seria oportú d'al·ludir explícitament, els nostres compatriotes de l'interior de Catalunya, cosa que escauria a l'Apartat 5è⁸⁸⁹.

L'esmena de Samper era fins i tot més radical que la proposta inicial de la Comunitat: Catalunya no havia de passar per cap règim «transitori», segons ell, sinó directament a un de «constituent», s'entén que de la República Catalana. Per altra banda, que no fes cap referència a les Balears o al País Valencià cal entendre-ho perquè, coherentment amb el que sempre havia defensat, tots els territoris de parla catalana per a ell eren, simplement, Catalunya.

Un altre front de militància era el cultural. Abandonada —però no oblidada— la via d'acció política, Baltasar Samper va desplegar, des de 1946 i fins al final de la seva vida, una intensa activitat cultural catalanista a Mèxic.

Una de les primeres accions en aquest camp va ser l'adhesió, com a soci del PEN Club Català, al manifest que els escriptors catalans varen presentar al plenari del XVIII Congrés Internacional del PEN Club a Estocolm el 1946 —el primer després de la II Guerra Mundial— de condemna del règim de Franco i la seva repressió contra la llengua catalana, que va ser aprovat per unanimitat (Llopis i Subirana, 2018); al cap i a la fi, vetada la via «política» de l'acció internacional després de l'acord entre Generalitat i Consell Nacional i l'acceptació de les tesis legalistes, el consens en el front cultural era l'única quedava per a vehicular una representativitat autònoma catalana.

Aquell congrés també va servir per a reorganitzar el PEN Club Català, constituït el 1922, i forçat a subsistir a l'Espanya de Franco en la clandestinitat, raó per la qual es va crear el PEN Club Català, Secció de Mèxic, això sí, «sense èxit», remarca Albert Manent (1989, p. 44) —a finals de la dècada de 1950 Baltasar Samper tornaria a aparèixer relacionat amb el PEN Club, aquesta vegada fins i tot com a «president» de la «Comissió Provisional del PEN Club Català d'Amèrica», amb Josep Soler-Vidal de secretari⁸⁹⁰.

El primer acte de la nova secció va ser, en aquella mateixa trobada, fer públic un missatge de solidaritat amb els companys de l'interior, i que fou recollit per mitjans mexicans com *El Nacional*:

No estáis solos, no estamos solos. Cataluña no está sola, tiene sus mártires, sus vigías, los que velan su larga noche de dolor. Vosotros en una clandestinidad de fervor y nosotros en una libertad en la que el gran espacio sustrae el amanecer con el mismo anhelo.

Vuestro llamado al Congreso Internacional del Pen Club celebrado en Estocolomo nos ha confirmado una vez más vuestra persistencia en la lucha espiritual al servicio de la Patria. Y ya habéis visto que ha encontrado una adhesión entusiasta entre los escritores del mundo, que no se nos olvida, porque la causa del espíritu es la causa de la libertad, la causa del hombre.

El Pen Club Catalán de México, al saludaros hoy, reafirma su compañerismo de siempre y os ofrece su ayuda fraternal interín nos separen distancia e imposibilidad de retorno, interín va llegando la Patria real de todos⁸⁹¹.

Signaven aquell *vibrant* manifest escriptors vinculats a tot l'espectre polític que tantes friccions havia provocat just els anys anteriors, legalistes, independentistes, excomunistes i fins i tot del

⁸⁸⁹ El projecte de Declaració de Comunitat Catalana (juliol–agost 1949). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic* (nova època), 7, 2–4.

⁸⁹⁰ Samper, B. (26 març 1958). [Carta a Josep Carner i Ribalta]. ANC, fons Josep Carner i Ribalta, codi ANC1-279-T-264.

⁸⁹¹ Vibrante Manifiesto de los Catalanes del PEN Club Contra el Franquismo (23 octubre 1946). *El Nacional*, p. 5.

POUM: Pere Bosch Gimpera, Lluís Nicolau d'Olwer, Avel·lí Artís i Balaguer, Agustí Bartra, Josep Roure-Torrent, Anna Murià, Maria Lluïsa Algarra, Baltasar Samper, Jaume Roig, Vicens Riera Llorca, Pere Calders, Lluís Aymamí, Eduard Nicolau, Avel·lí Artís-Gener, Abelard Tona Nadalmai, Josep M. Francès, Joan Cid i Mulet, Narcís Molins i Fàbrega, Josep M. Miquel i Vergés, Pere Foix, Manuel Duran, Ramon Xirau, Josep M. Murià, Artur Bladé i Desumvila i Agustí Cabruja.

La condemna del PEN Club contra el règim de Franco —la primera que es va produir en l'àmbit internacional després de la guerra (Llopis i Subirana, 2018)— va animar els intel·lectuals catalans a presentar un altre manifest l'any següent a la UNESCO, aprofitant que la II Assemblea d'aquesta organització es celebrava a Mèxic (Massot, 2000c). El varen titular *Memoràndum en defensa de la cultura catalana*, i l'impulsaven la Fundació Ramon Llull (que formalment encara existia), el PEN Club Català, Secció de Mèxic, i la Confederació d'Organitzacions Catalanes d'Amèrica, amb el suport i l'autorització de la Generalitat. El text resumia la història de la cultura catalana i l'obra cultural de la Generalitat amb l'adveniment de la República, denunciava la persecussió del franquisme contra la llengua i acabava amb el manifest de condemna aprovat pel PEN Club al congrés d'Estocolm. Signaven el *Memoràndum* Pere Bosch-Gimpera i Antoni M. Sbert per la Fundació Ramon Llull; Miquel Ferrer, Ferran Llardent, Francesc Paniello i Francesc Salvat per la Confederació d'Organitzacions Catalanes d'Amèrica; i Baltasar Samper, Josep Roure-Torrent i Agustí Bartra en nom del PEN Club Català, Secció de Mèxic (Massot, 2000c, p. 246–355). La primera part de l'escrit era una traducció i adaptació al català de la presentació de la conferència que Samper va llegir a la Sociedad Folklórica de México el 1945 sobre l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Samper, 1994; Massot, 2019)⁸⁹²

12. 4. 1. L'activitat cultural del catalanisme a l'exili

A mesura que s'allunyava la possibilitat del retorn, i l'esperança que el context internacional fes caure el règim de Franco, va disminuir l'activitat política dels refugiats, i per contra, es va potenciar la vessant cultural i literària. Així, la quantitat de llibres i revistes en català aparegudes a l'exili mexicà va ser sorprenent, un total de 53, segons Albert Manent (1989). La premsa publicada a l'exili, apunta Julià Guillamon (2012), «és un intent desesperat per evitar l'inevitable: la dispersió, l'assimiliació, la desaparició de la comunitat enfrontada a l'emergència d'un món nou» (p. 395).

Però aquesta premsa també va tenir un rol important en la pervivència de la cultura i literatura catalanes en el context catalanòfob de l'Espanya franquista, fins al punt que Mèxic esdevingués, parafrasejant Josep Bargalló (2010), la capital de la literatura catalana; això va ser possible gràcies a la xarxa institucional que els exiliats catalans, de manera més o menys estable i amb molt d'esforç, havien aconseguit conformar (Férriz, 1998):

A este auge editorial contribuyeron también la gran actividad cultural de los centros y las instituciones catalanas, así como la práctica de una verdadera «política de exilio» benefactora de todos los proyectos colectivos que, como la edición, se legitimaban en el propósito de continuidad cultural. [...]

No hay duda de que esta significativa labor ayuda a comprender con más claridad la vivencia del exilio y, a la vez, sirve para valorar con mayor objetividad la tarea de mantenimiento de la cultura catalana llevada a cabo durante tantos años, la cual contribuyó en parte a la reanudación en Barcelona de la actividad editorial en catalán. Las editoriales, junto con otras empresas culturales como las revistas, fueron «una de las razones del exilio para que los intelectuales y el público recuperaran el hilo roto por el desmoronamiento de 1939». Su presencia durante casi cuarenta años muestra una voluntad de subsistencia colectiva, casi siempre inherente a una posición de compromiso político. (p. 15–16)

⁸⁹² Vegeu p. 388.

Malgrat que, com assenyala Maria Campillo (2021), aquesta xarxa per si sola no era suficient per a superar la desfeta de 1939, mancada com estava del «mecanisme essencial que defineix un mercat literari plausible: les relacions regulars entre els escriptors i el seu públic» (p. 420), sí que va permetre donar continuïtat a la gran força cultural que emergí durant la dècada de 1920 i es desenvolupà àmpliament durant el període republicà, i va posar les bases de la reconstrucció posterior (Casacuberta, 2021).

A tot això, Baltasar Samper va col·laborar profusament amb aquell univers d'associacions i revistes catalanes. No ho va fer com a crític musical, professió en la que havia excel·lit a Barcelona, però que a Mèxic s'hi va negar perquè era una tasca «molt ingrata, perquè els artistes no quedaven mai contents» (Moll, 2003, p. 121). Més aviat, el seu va ser un paper de divulgador de la cultura musical catalana que coneixia, però sobretot un home de referència aportava prestigi les publicacions amb les que va estar associat.

Cronològicament, a banda de *El Poble Català* —que no era una revista cultural sinó de propaganda política—, Baltasar Samper va acceptar col·laborar, com ja havia fet a França, amb el nou intent d'Antoni M. Sbert d'editar la *Revista de Catalunya* a Mèxic, formant part del seu consell de direcció (Massot, 2000c). En va sortir un sol volum amb els números 1, 2 i 3 d'aquesta nova època, dels mesos gener-març de 1943. No va continuar, en part per les dificultats econòmiques i en part per les divergències polítiques de l'exili —com la que hi havia entre els mateixos Samper i Sbert—, com suggeria Rafael Tasis, i que aïllaren un mica el polític mallorquí dels seus companys (Massot, 2000c).

La primera col·laboració pròpiament literària del músic la trobam al núm. 3 de la revista *Lletres*, dirigida per Agustí Bartra, el maig de 1944, amb un article sobre Pau Casals⁸⁹³. La publicació, tanmateix, no va aconseguir trobar la regularitat necessària: el voluminós núm. 10 (gener 1948) va anunciar la creació d'un consell de direcció amb Bartra (director), Riera Llorca (secretari), i que comptaria també amb Samper entre d'altres. En aquest número, el músic hi va publicar un text sobre «Els cants de treball de l'illa de Mallorca» (Samper, 1994)⁸⁹⁴, que havia de continuar en el número següent. Va ser aquest, però, la darrera aparició de *Lletres*, i l'article va quedar inacabat.

També un text sobre Casals de Baltasar Samper va ser publicat a *Vida Catalana* l'abril de 1946⁸⁹⁵. Aquesta era en castellà, ja que «tenia el propòsit declarat de divulgar el problema de Catalunya entre la població de l'Amèrica Llatina» (Riera, 1994, p. 86), i la dirigia Ramon Peypoch, l'home fort d'Acció Catalana a l'exili. No obstant això, l'article va sortir sense signar, per motius que desconeixem: en sabem l'autoria per una carta del seu director a Samper proposant-li el tema i l'estructura⁸⁹⁶, a doble pàgina i amb la inserció d'un segon article més petit de Ramon Galí⁸⁹⁷, que és tal i com va aparèixer a la revista.

Un dels periòdics de més rellevància a Mèxic va ser *La Nostra Revista*, fundada per l'escriptor Avel·lí Artís i Balaguer el 1946, i que va existir fins la seva mort, el 1954; Maria Capdevila (2002)

⁸⁹³ Samper, B. (juliol 1944). Pau Casals. *Lletres*, 3, 1–3.

⁸⁹⁴ Josep Massot (dins Samper, 1994) s'equivoca i diu que la publicació de gener de 1948 és el núm. 4 de *Lletres*, i no el núm. 10.

⁸⁹⁵ [Samper, B]. (15 abril 1946). Pau Casals, una gloria de Catalunya. *Vida Catalana*, 7, 8–9.

⁸⁹⁶ Peypoch, R. (6 gener 1946). [Carta a Baltasar Samper]. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 18/46.

⁸⁹⁷ Galí, R. (15 abril 1946). Evocación de Pau Casals. *Vida Catalana*, 7, 8–9.

qualifica LNR com «la millor revista de l'emigració» (p. 394n) després de la *Revista de Catalunya*: combinava divulgació cultural, pensament i literatura, amb la col·laboració d'escriptors i intel·lectuals tant de l'exili com de l'interior.

Però existia certa disconformitat entre Artís i Balaguer i el grup d'Agustí Bartra, Pere Calders i Vicenç Riera Llorca, que se n'escindiren per fundar *Pont Blau*. Riera Llorca en va ser el director, des del començament fins al final. *Pont Blau* fou una de les revistes més importants de l'exili català, també la de més durada, de 1952 a 1963. La publicació volia ser eminentment literària, evitant les polèmiques polítiques viscudes durant els anys anteriors entre la diàspora catalana:

Defugirem tractar-hi qüestions polítiques que puguin aprofundir les divisions entre la gent liberal dels nostres Països; però insistirem a proclamar la necessitat que els partits polítics, indiferents a la unitat nacional, considerin aquesta comuna dels punts bàsics dels seus programes⁸⁹⁸.

La revista va gaudir de tot tipus de col·laboradors, una bona nòmina d'intel·lectuals: Pere Calders, Ramon Xirau, Artur Bladé, Agustí Bartra, Odó Hurtado, Rafael Tasis, Joan Fuster, Joan Triadú, Jaume Vidal Alcover o Blai Bonet, entre molts d'altres. Baltasar Samper hi va participar ben al començament, als números 2 i 3–4, amb un llarg article, aquest sí que acabat, sobre l'Obra del Cançoner, «Els cants de treball a Mallorca»⁸⁹⁹, i més endavant, amb una crònica sobre un homenatge a Pau Casals⁹⁰⁰.

Amb la pretensió d'animar l'activitat literària catalana en la semiclandestinitat, *Pont Blau* va convocar, el 1954, els premis Maragall de poesia, dotat en 100 dòlars donats per Josep M. Murià; Guimerà de teatre, amb 600 dòlars per cortesia d'Emma Alonso de Costa; i només el primer any, l'Alexandre Plana d'assaig sobre pintura o escultura catalana contemporània, dotat amb 200 dòlars per Eduard Ragassol⁹⁰¹. A partir de 1955, l'Àngel Guimerà va veure reduïda la seva aportació a 300, mentre que el 1956 el premi Maragall va passar a ser de 200 dòlars.

Baltasar Samper va formar part del jurat dels premis Maragall entre 1954 i 1956, que estava format per:

- 1954, Agustí Bartra (president), Pere Calders, Mercè Gili, Ramon Xirau i Baltasar Samper.
- 1955, Agustí Bartra (president), Pere Calders, Ramon Xirau, Pilar Sen i Baltasar Samper.
- 1956, Agustí Bartra (president), Pere Calders, Bartomeu Costa-Amic i Baltasar Samper.

L'èxit del Maragall va ser relatiu, i potser per això, curtes les edicions. En la primera, l'escriptor Calders es lamentava de l'escàs poder de convocatòria, i deixava alguna hipòtesi del perquè (Àlvarez i Bacardí, 2009):

Per la importància del premi, el Guimerà ha desvetllat més interès que els altres dos, i hi ha aspirat [...] trenta-sis obres. Al Maragall i al Plana hi han concorregut poques obres, la qual cosa, si bé no

⁸⁹⁸ [Presentació de *Pont Blau*, sense títol] (15 novembre 1952). *Pont Blau*, 1, 1.

⁸⁹⁹ Samper, B. (octubre i novembre–desembre 1952). Els cants de treball a Mallorca. *Pont Blau*, 2 i 3–4, 22–25 i 2–7. L'article sencer està recollit *Estudis sobre la cançó popular* (Samper, 1994, p. 64–85).

⁹⁰⁰ Samper, B. (març 1953). Un homenatge exemplar a Pau Casals a Mèxic. *Pont Blau*, 7, 85–87

⁹⁰¹ Tot i que en les convocatòries de 1954 s'amagava la identitat del mecenes, per una informació de 1955 sabem que aquest era, efectivament, l'ex-diputat d'ERC Eduard Ragassol. Cf. T. X. (setembre 1955). Coordinació d'activitats catalanes. *Pont Blau*, 35, 334–337.

m'estranya en el premi d'assaig, em sembla sorprenent en el de poesia. Suposo que, en part o en la seva totalitat, el jurat no deu haver inspirat prou confiança. Pot haver-hi, també, el precedent dels premis convocats abans d'ara des de Mèxic, sota el signe d'una certa desorganització. (p. 55–56).

Pel que fa als guanyadors, que així i tot n'hi va haver, el de 1954 va ser per Manuel de Pedrolo, pel poema *Simplement sobre la terra*; a més, es va premiar amb un accèssit de 20 dòlars a Antoni Ribera pel seu aplec *Vuit poemes submarins*⁹⁰². El 1955 el jurat va considerar que s'havia de deixar desert, i el premi de 100 dòlars va poder anar a la dotació de l'any següent⁹⁰³. El 1956 va ser Mercè Rodoreda la premidada, per *Tres sonets i una cançó*, i es va otorgar un accèssit de 20 dòlars a Manuel de Seabra pels seus *Poemes del silenci*⁹⁰⁴.

No va ser aquesta l'única vegada que el músic, reconverit d'alguna manera de crític musical a crític literari, va formar part d'un certamen de literatura. El 8 de setembre de 1957 es varen celebrar a la Ciutat de Mèxic els Jocs Florals de la Llengua Catalana. El Consistori estava presidit per Pere Bosch Gimpera, amb Miguel Álvarez Acosta, Odó Duran d'Ocon, Eduard Nicol, Ramon Xirau, Baltasar Samper i Cèsar Pi-Sunyer de secretari (Faulí, 2002). Els Jocs Florals de la Llengua Catalana s'havien reprès a l'exili el 1941, a Buenos Aires, i no es tornarien a fer en territori espanyol fins el 1978. Des de bon començament, l'organització va estar repartida entre tres organismes permanents: el Patronat dels Jocs Florals de la Llengua Catalana, de Mèxic, autèntic «nòdul» de tota l'organització del certamen (A. Manent, 1982, p. 86); el Consell de la Comunitat (després Col·lectivitat) Catalana de la República Argentina, a Buenos Aires; i la Delegació del Patronat de França a Montpeller. Nicolau d'Olwer presidiria el Patronat mexicà fins a la seva mort, el 1961. Arran d'aquest fet, la institució es va haver de reorganitzar, amb Bosch Gimpera de president, Manuel Alcàntara com a vice-president, Antoni Eroles de tresorer, i Irene Peypoch de secretària; com a vocals hi figurarien Enric Manuat, Ferran Llardent i, un altre cop, un ja molt vell Baltasar Samper (Faulí, 2002).

Una altra iniciativa d'activisme catalanista al costat de Lluís Nicolau d'Olwer va ser el Patronat d'Institucions de Cultura Catalana, fundat el 1951, i que malgrat el seu nom era una associació més de difusió i suport a la cultura catalana. Nicolau d'Olwer en seria el president i Samper, el vice-president⁹⁰⁵. Inicialment el Patronat assumí la tasca d'ajudar finançerament l'Institut d'Estudis Catalans, ofegat econòmicament sota el règim franquista, per pagar la seva quota de l'Unió Acadèmica Internacional⁹⁰⁶. A part d'això, però, no sembla que tengués gaire més activitat.

El nom de Samper figura en una altra institució catalanista de vida efimera, l'Institut Català d'Art i Cultura de París, que va publicar dos números de la revista *Presència catalana*. La llista de personalitats franceses i catalanes adherides a aquell institut era certament notable: el romanista Mario Roques, el rector de la Universitat de París Jean Sarrailh, Albert Camus o Joseph Canteloube, i antics membres de la solidaritat occitana del primer exili, com Camile Soula, Ismael Girard o

⁹⁰² Rafael Tasis guanya el premi Guimerà 1954; Manuel de Pedrolo, el Maragall 1954, i Ramon Xuriguera, l'Alexandre Plana (setembre 1954). *Pont Blau*, 23, 300.

⁹⁰³ Josep Carner guanya el Premi Guimerà 1955. El Maragall 1955 és declarat desert. (octubre 1955). *Pont Blau*, 364–365.

⁹⁰⁴ El premi Guimerà 1956, a Roc Boronat, i el Maragall 1956, a Mercè Rodoreda. (setembre 1956). *Pont Blau*, 47, 314–315.

⁹⁰⁵ Patronat d'Institucions de Cultura Catalana (juliol 1951). *La Nostra Revista*, 61, 358.

⁹⁰⁶ Comentari a l'expedient del Patronat d'Institucions de Cultura Catalana. IEC, fons Nicolau d'Olwer, codi ANIC 02932.

l'Abbé Joseph Salvat; per la part catalana, el president d'honor del Comité Central era Pau Casals, acompanyat de Pere Bosch Gimpera, i com a consellers hi figuraven, a més de Baltasar Samper, Josep M. Batista i Roca, Josep Carner, Ventura Gassol, Joan Puig i Ferrater, Rafael Patxot, Carles Cardó, Lluís Nicolau d'Olwer, el dr. Josep Trueta, els germans August i Carles Pi i Sunyer, Manuel Serra i Moret i el veterà Josep Puig i Cadafalch⁹⁰⁷.

I encara al final de la seva vida, el 1963, Baltasar Samper és mencionat de passada com a responsable provisional de la Delegació a Mèxic d'Òmnium Cultural, l'entitat catalanista que Fèlix Millet, Lluís Carulla i Joan Baptista Cendrós, prohoms de la burgesia catalana, havien fundat a Barcelona el 1961. Tot i que cal dir a l'arxiu d'Òmnium no hi hem trobat cap referència, segons va quedar recollit a la revista *Xaloc*, Samper «convocà una reunió el dia 7 del present [mes d'abril] a l'estatge de l'Orfeó Català [...] a fi de constituir el Consell directiu i establir un pla de treball»⁹⁰⁸. El músic duia anys mig retirat, precisament per raons de salut —havia tingut dos problemes cardíacs i patia de cataractes⁹⁰⁹—, de la vida social, però encara es va sentir atret per aquella darrera crida que venia, aquesta vegada, de l'interior de Catalunya. El cansament general de la colònia exiliada després de tants d'anys, la represa de l'activitat catalanista i antifranquista a l'interior dels Països Catalans, que deixava l'exili en un segon pla, i l'edat avançada del músic i el seu mal estat de salut, degueren conduir la iniciativa a no res.

Però reprenent el fil de les revistes, no podem passar per alt la «polèmica de *Pont Blau*». El seu director, Vicens Riera Llorca, tenia un estil molt autoritari —fet que ell mateix reconeixeria anys després sense problemes (Riera, 1994)—, i això el va distanciar d'Agustí Bartra i Pere Calders. El trencament definitiu i sorollós es va produir arran de la publicació del conte «Una vida» de l'escriptor valencià Ernest Martínez Ferrando⁹¹⁰ —qui temps enrere havia estat el primer crític musical de *La Publicitat*, reemplaçat precisament per Samper⁹¹¹.

El conte contenia alguns trets dialectals («hòmens», «seua», «ací», etc.). Sobre això, el plantejament del director era que, sense sortir de la norma, aquestes formes es podien acceptar i havien de ser acceptades (Riera, 1994):

En aquesta qüestió jo m'ajustava a la *Gramàtica catalana* de Pompeu Fabra [...]. És veritat, com s'ha dit, que vaig respondre que allò «no era assumpte a discutir»; que la revista es feia justament per fer conèixer els escriptors valencians i illencs, i en les seves formes dialectals que fossin acceptades per l'Institut d'Estudis Catalans. (p. 122).

Però Calders i Bartra interpretaven l'obra de Fabra de manera diferent, sense contemplacions pels localismes, i les acusacions que feren contra Riera Llorca —i indirectament contra Martínez Ferrando— anaven més enllà de la permissivitat d'algunes paraules dialectals (A. Murià, 1967):

Segons el criteri del director, no solament totes les formes dialectals, sinó tots els vulgarismes locals i totes les corrupcions de la llengua peculiars d'una comarca, especialment si eren valencians, havien d'ésser admesos a les planes de la revista. Resulta una mica humorístic dir que algú tenia ambicions polítiques en les circumstàncies de l'any 1953, a Mèxic, però, si no es tractava de fer-se la plataforma

⁹⁰⁷ Vegeu la llista completa a *Presència catalana. Institut d'Art i Cultura de París* (març-abril 1953).

⁹⁰⁸ Noticiari (15 abril 1963). *Xaloc*, 6, 80.

⁹⁰⁹ Cf. Samper, B. (12 febrer 1958). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, Fons JMT, Arxivador 4, i Samper, B. (27 octubre 1961). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, Fons JMT, Arxivador 4.

⁹¹⁰ Martínez Ferrando, E. (abril 1955). Una vida. *Pont Blau*, 30, 113–116.

⁹¹¹ Vegeu p. 157.

política del valencianisme, com es pot explicar aquell entestament absurd? Bartra i Calders exposaven totes les bones raons de llur oposició a tal fet: [...] la llengua catalana és única, [...] malgrat les diferències dialectals [...]; enlloc del món es pot escriure un assaig en dialecte, i nosaltres menys que ningú ens ho podem permetre; els valencians intel·ligents comprenen aquestes raons, i no per atraure'ns els valencians obtusos hem de tornar la gramàtica a l'anarquia del «català que ara es parla». (p. 198).

La disputa va suposar el final de l'amistat entre Vicenç Riera Llorca i Agustí Bartra i la seva esposa Anna Murià, i ell i Pere Calders se'n anaren a col·laborar amb *La Nova Revista*, la successora de *La Nostra Revista*, que després de la mort d'Avel·lí Artís i Balaguer a partir de 1955 havia passat a ser dirigida pel seu fill Avel·lí Artís Gener —en «Tísner»—, qui li havia canviat lleugerament el nom. La nova *LNR* tenia un Consell Directiu que presidia Pere Bosch Gimpera, i en el qual també hi havia Salvador Armendares, Roc Boronat, Josep M. Murià o l'empresari i mecenes Dalmau Costa, i també, un cop més, Baltasar Samper.

Bartra va rebre l'encàrrec de dirigir-hi la part literària, que en forma de suplement es diria *Gaset de Lletres*. En el seu primer número (febrer 1956) —només en sortiren sis—, i sense voluntat d'abandonar la polèmica encetada a *Pont Blau*, el poeta hi va publicar una «Carta oberta a un escriptor valencià»:

No, amic, els catalans no tenim el sentiment de la balcanització de la nostra llengua. La batalla de la unificació del català modern fou guanyada per en Fabra. Amb ell, Catalunya recobrà el seu idioma del caos; ell ens el normalitzà, és a dir, ens el nacionalitzà. No podem acceptar que aquesta tasca i aquest sentiment siguin titllats d'absolutisme regional, car allò que s'aconseguí fou una gran síntesi idiomàtica nacional, oposada no a la pervivència dels dialectes, sinó a coexistències disgregadores en el camí cultural interessades a mantenir un migrat esperit de regió [...]. Una regió no té clàssics. En el pla de la parla corrent, totes les nacions (àdhuc les d'idioma únic) estan lingüísticament diferenciades, *dialectalitzades*, però accepten una cristal·lització idiomàtica unitària⁹¹².

Continuant amb això, al mateix número la *Gaset* plantejava una enquesta entre els escriptors catalans del moment, de l'exili i de l'interior, joves i veterans, sobre la llengua i la seva unitat literària:

Davant d'un problema tan important com el de la unitat de la nostra llengua, resolt fa molts anys pel Mestre Fabra i que ara, en la desorientació produïda per les circumstàncies, ha ressorgit, GASETA DE LLETRES s'adreça a tots aquells als quals aquest problema pugui interessar per tal que expressin llur opinió. I, en sol·licitar-ho, fa una crida especial als escriptors catalans l'obra dels quals començà a produir-se després de la guerra. Les respostes que es rebin seran publicades en aquestes pàgines.

1. — *¿Quin valor i vigència actual té la unificació de la nostra llengua realitzada per Fabra i l'Institut d'Estudis Catalans?*
2. — *En l'esmerç literari, ¿ha de prevaler la seva forma unitària culta o bé cal tolerar la coexistència de formes dialectals?*
3. — *Suposant que admeteu la multiplicitat, ¿acceptaríeu la validesa de totes les formes dialectals existents (valenciana, mallorquina, eivissenca, maonesa, lleidatana, rossellonesa, empordanesa, etc.), o només les de dues o tres regions privilegiades?*
4. — *Per què escriviu en català*⁹¹³?

⁹¹² Bartra, A. (febrer 1956). Carta oberta a un escriptor valencià. *Gaset de Lletres. Suplement literari de La Nova Revista*, 1, 1.

⁹¹³ Enquesta (febrer 1956). *Gaset de Lletres. Suplement literari de La Nova Revista*, 1, 1.

Les respostes es varen publicar als nùms. 2, 3 i 4; hi participaren Rafael Tasis, Joan Triadú, Marià Villangómez, Osvald Cardona, Ramon Folch i Capdevila, Miquel Dolç, Joaquim Amat-Piniella i Baltasar Samper, l'únic exiliat, homologat doncs dins aquella escena literària catalana de postguerra que es configurava a poc a poc entre l'exili i l'interior. La seva, juntament amb la de Joan Triadú, varen ser les contestacions més curtes —de vegades poques paraules basten:

1. No conec tot el que s'escriu en català per poder contestar aquesta pregunta.
2. No puc concebre que hi hagi per a cada llengua més d'una forma literària. (I ja que, sortosament, hem pogut veure com la nostra arribava a la maduresa, crec que és el primer deure dels escriptors, sobretot en les circumstàncies actuals, fer tot l'esforç que calgui per preservar-la i deixar-la als nostres fills com el llegat més preat).
3. La suposició em sembla absurda.
4. Crec que la primera raó, i la més òbvia, d'escriure en català, és que penso en català⁹¹⁴.

L'enquesta és una prova més de la rellevància del personatge en els debats, no només polítics, sinó també culturals i literaris, de les primeres dècades de l'exili —que també són, de llarg, les de més vitalitat—, en aquell petit univers d'ultramar, on Mèxic exercia una «capitalitat» de la catalanitat, per retornar a la metàfora afortunada, que difícilment era realitzable a l'interior, i en tant que modernitat alternativa (Balibrea, 2007), clarament en contraposició a la que el franquisme validava i promocionava: reaccionària, provinciana, tradicionalista, catòlica i folklòrica (Marrugat, 2012; Gassol, 2021).



Imatge 109. Homenatge a Baltasar Samper (22 maig 1963), al costat de Dolors Porta i Pere Bosch Gimpera, conversant. BMarch, fons Baltasar Samper.

⁹¹⁴ Respostes a l'enquesta (març 1956). *Gasete de Lletres. Suplement literari de La Nova Revista*, 2, 6.

Veim, amb tot, que els noms dels protagonistes del món cultural de l'exili es succeeixen, i el de Samper apareix constantment: sense cap mena de dubte, formava part del pinyol de la «minoría decidida», en paraules d'Albert Manent (1982), que pilotava l'univers catalanista a Mèxic. I si bé el músic no era, justament per això, un escriptor reconegut com Agustí Bartra o Pere Calders —ni pensam que pretengués ser-ho—, la seva presència destacada en activitats i empreses diverses va ser constant i rellevant, com una persona tenguda molt en compte pel seu prestigi artístic i probablement literari, però també —o sobretot— polític i patriòtic. És un cas singular respecte a la resta de músics exiliats, catalans i espanyols, poc involucrats —a part de l'exili en si mateix— en qüestions fora de l'àmbit estrictament musical, com Rodolfo Halffter, Jesús Bal y Gay o Robert Gerhard.

Pels motius que fos, en tot cas, va ser un dels protagonistes d'aquella escena literària i cultural que, entroncada amb el Noucentisme i la modernitat republicana, va ajudar decisivament a la supervivència de la literatura i la llengua culta catalanes en els moments més foscs i durs del franquisme.

És per tot això que el 22 de maig de 1963 va ser objecte d'un calorós homenatge a l'Orfeó Català, organitzat per l'Institut Català de Cultura, «pel seu mestratge exercit durant tants d'anys amb intel·ligència i dedicació, pel seu lliurament als ideals dels països catalans»⁹¹⁵.

12. 4. 2. Els escrits de l'exili

Igual que li va passar en la composició d'obres musicals, el volum de la producció literària mexicana de Baltasar Samper és ínfima, quasi bé ridícula, en comparació en l'etapa anterior a la guerra civil. A la xarxa cultural republicana de l'exili, dos temes centren de manera àmpliament majoritària aquest petit corpus literari produït a Mèxic: la divulgació de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i Pau Casals. I en l'àmbit professional, cal destacar els textos que desenvolupen la formació de l'etnomusicologia mexicana moderna (Corbera, 2021b).

Pau Casals

El violoncelista era i va ser sempre una de les poques figures de consens de la diàspora catalana, l'exiliat més famós i més il·lustre, admirat per tothom i per totes les faccions polítiques; i no només les catalanes, sinó també les espanyoles. Però Samper era dels pocs que a Mèxic el coneixia íntimament, que l'havia tractat habitualment, i qui en darrera instància representava a l'exili mexicà la brillant i fantàstica escena musical noucentista d'abans de la guerra. No és d'estranyar, doncs, que per iniciativa pròpia o dels editors, el músic mallorquí escrivís sovint sobre el seu amic Casals.

La relació entre tots dos músics, intensa, si bé pràcticament només epistolar durant els anys a França, s'havia interromput després de l'embarcament del mallorquí al *Nyassa*. Acabada la II guerra mundial, el contacte no es va reprendre del tot fins a finals de 1946, coincidint precisament amb l'aniversari de Casals, que el 29 de desembre d'aquell any havia de complir 70 anys. Samper es va encarregar de la celebració que els catalans de Mèxic volien dedicar al mestre, i que consistiria en unes audicions comentades per ell mateix d'enregistraments del violoncel·lista, emeses per Radio Educación, l'emissora del ministeri o, en terminologia mexicana, Secretaria de Educación Pública⁹¹⁶; el mallorquí havia començat treballar un any abans per la Secretaria, com a responsable

⁹¹⁵ El mestre Baltasar Samper homenatjat per la seva obra a Catalunya i a Mèxic (desembre 1963). *Orfeó Català. Portantveu dels catalans a Mèxic*, 20, 11.

⁹¹⁶ Samper, B. (21 desembre 1946). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

de la Sección de Investigación Musical, sota la tutela del director del Departament de Música, Luis Sandi (Corbera, 2021b; Bitrán, 2022). El novembre de 1949 Samper va participar en un altre homenatge al violoncel·lista català, aquest cop a l'Ateneo Español, fundat aquell mateix any, juntament amb el jurista Rafael de Pina i els musicòlegs espanyols Domingo J. Samperio i Adolfo Salazar (Diversos, 1949).

Sobre el músic del Vendrell, a les revistes catalanes de l'exili Baltasar Samper hi va publicar els següents i elogiosos articles:

- Pau Casals (3 juliol 1944). *Lletres*, 1, 1–3.
- Pau Casals, una gloria de Cataluña. (15 abril 1946). *Vida Catalana*, 7, 8–9.
- Un homenatge exemplar a Pau Casals a Mèxic (març 1953). *Pont Blau*, 7, 85–87.
- El VI Festival de Prada. Pau Casals a Mèxic. La visita a Puerto Rico. La recepció en terra mexicana (desembre 1955). *La Nova Revista*, 6, p. 158–159.
- La vida exemplar de Pau Casals (gener 1956). *La Nova Revista*, 7, 168–170

Són escrits apologetics, glorificadors de la figura i l'obra de Casals, com a artista i com a exemple de virtut republicana i entesa catalanista:

Pau Casals, que alguns anys enrera havia pogut semblar una mica distant de nosaltres, anava lliurant-se a les activitats que ell mateix es donà amb espontani impuls. És inútil dir quin era el motor que l'animava en tota aquesta acció, ja que es veu ben clar. Pau Casals ha mostrat ésser tan gran patriota com gran artista.

Recordem un detall que contribueix a mostrar l'home en la seva extraordinària qualitat moral i coratge. Anys abans d'esclatar la guerra, quan ja els règims totalitaris anaven poc a poc engallant-se, Pau Casals, indignat de l'espectacle, tingué un magnífic gest de protesta: un bon dia ordenà a tots els seus agents i representants que refusessin els contractes dels seus concerts a tots els països on imperaven aquells règims, i no posà mai més els peus a tants llocs on havia conegut inoblidables triomfs.

[...] L'any 1939 el vaig veure a París, on vaig passar amb ell tot un dia. És natural que li preguntés per què no es decidia a partir. Recordo, com si el tingués davant, la seva expressió de sorpresa. La seva decisió era ben ferma. Mentre quedés a França un dels nostres patint, ell volia estar el seu costat; i quan jo vaig deixar Europa fa dos anys, persistia de la mateixa manera en el seu nobilíssim entestament⁹¹⁷.

Samper i Casals, efectivament, passaren junts un dia a París, entre l'1 de febrer i el 20 de març de 1939⁹¹⁸. Després d'aquesta trobada, i ja a Mèxic, Samper li proposaria de traduir al castellà la biografia que d'ell havia publicat en anglès la violoncel·lista Lillian Littlehalles, *Pablo Casals. A Life* el 1946 (Picún, 2015); la traducció va aparèixer el 1951 a Mèxic amb el títol de *Pablo Casals. Una vida*, amb un pròleg del mateix Samper. Littlehalles va morir però el 1949, així que el traductor va voler, a mode d'homenatge a la bona feina de l'autora, incloure-hi un apèndix sobre el primer Festival Casals celebrat a Prada de Conflent l'any anterior.

Va ser a finals d'aquell 1951 que tots dos es tornarien a trobar, gràcies el viatge per acompanyar el jove Lluís Garcia-Renart, el fill violoncel·lista de l'exiliat Josep Garcia, a conèixer el mestre a Prada

⁹¹⁷ Pau Casals (3 juliol 1944). *Lletres*, 1, 1–3

⁹¹⁸ Vegeu el capítol «10. 1. París».

(Corbera, 2018). Feia més de 10 anys que no es veien. El secretari de Casals, el periodista mataroní Julià Gual, acabava d'inaugurar la Llibreria de Catalunya de Perpinyà —la mateixa Llibreria Catalana que encara avui dia existeix—, que Samper va visitar, i hi va deixar una deliciosa i reivindicativa dedicatòria al llibre d'honor:

El comportament de Julià Gual a l'exili és per a tots els catalans un exemple i un estímul sanitos. Sense fer-ne ostentació —i això el dignifica particularment— Julià Gual ha complert una alta missió: jo veig les hores que durant tants anys ha passat al costat del Mestre Pau Casals una eloqüent expressió i una ratificació constant de l'amor que tots tenim a l'home que ha arribat al cim d'una glòria artística sense parió [...].

En inaugurar-se la «Llibreria de Catalunya» a Perpinyà, faig els meus vots més cordials perquè l'amic Gual, voltat de llibres catalans, acompanyat així tothora per la representació més vivent de l'ànima de la nostra pàtria, trobi en la seva empresa totes les satisfaccions que mereixen la seva fidelitat i noble conducta⁹¹⁹.

En total, Baltasar Samper, Lluís Garcia-Renart i la seva tia Angelina Renart varen passar prop de dues setmanes a casa de Pau Casals, entre Nadal i Cap d'Any de 1951 i principis de 1952. Després de deixar el jove a Suïssa amb Rudolf von Tobel per encàrrec del mestre, Samper i Renart se'n tornaren cap a Mèxic; el músic no va passar per Barcelona per veure la seva família, la que havia deixat enrere en aquella fugida accidentada de la ciutat el 25 de gener de 1939. Moltes coses havien canviat des d'aleshores.

L'emoció d'aquella estada, el retrobament dels dos vells amics, poder tornar a trepitjar Europa i la terra catalana, i el paisatge nevad del Canigó, remogueren l'ànima de Baltasar Samper, extraviat en el seu exili americà i en la «petita Catalunya» mexicana, enyorat d'un món que ja no existia fora d'allà. Ho va deixar escrit en una carta molt emotiva, que pel testimoni personal i la força psicològica de l'experiència exílica que transmet, volem reproduir quasi íntegrament:

México, D. F., 3 febrer 1952,

Mestre estimat:

Ha calgut que passessin molts dies abans no he despertat del tot del meu somni. Porsen no és just parlar de somni quan realment he pogut estar prop de vostè dues setmanes, l'he sentit parlar i l'he abraçat; però dins la perspectiva d'aquests anys darrers —en feia tretze que el vaig veure a París per darrera vegada, i deu que vaig arribar aquí— perspectiva gairebé sempre grisa, i de vegades fosca, tirant a negra, el meu viatge a Prades ha estat un fet tan prodigiós per a mi que només puc comparar-lo a un bell somni.



Imatge 110. Baltasar Samper davant la casa de Pau Casals a Prades de Conflent (desembre 1951–gener 1952). Arxiu particular de Lluís Garcia-Renart.

⁹¹⁹ Samper, B. (30 de desembre de 1951). Dedicatòria a Julià Gual. Arxiu personal de Ramon Gual.

M'he d'excusar, Mestre benvolgut, de no haver pogut controlar els meus sentiments quan, en acabar-se l'encés, va arribar el moment de dir-li adéu. Vostè va dir: «No parlem de coses tristes i diguem a reveure», però jo sentia defallir el meu cor, com si s'hagués d'aturar. I és que mentre vaig estar prop de vostè, vaig tenir el conhort d'haver tornat a la pàtria —així ho sentia, i no exagero— i quan vaig deixar-lo, vaig tenir la impressió que tornava a l'exili.

Tot quant jo havia viscut, des de molts anys enrera, a l'altra banda d'aquells cims nevats que ara li fan companyia a vostè, es va fer present a la meua memòria amb tanta força evocadora que em semblava tornar-ho a viure vertiginosament, i un dia i un altre dia passats sota aquestes emocions, arribaren a fer-me perdre gairebé la noció de la realitat. Només el darrer dia, i al darrer moment, vaig caure dels núvols i la topada em va fer massa mal per poder-ho amagar. Ara vull repetir-me les seves darreres paraules, «a reveure», i viure amb la il·lusió d'esperar que aquells meravellosos dies de Prades tornaran alguna vegada. I per tot el bé que em van fer la seva presència, les converses inoblidables, la seva abraçada i l'atmosfera d'aquesta caseta, al peu del Canigó, dins la qual un home se sent com dins un santuari —car no sembla cosa d'aquest món el ritual d'art que s'hi construeix ni el culte que reben les més altes virtuts humanes, reflex de la bondat de Déu— pel gran bé que tot això m'ha fet, li dono les gràcies de tot cor⁹²⁰.

La figura de Casals i la seva determinació antifranquista varen augmentar el seu prestigi entre els exiliats a Mèxic, cada vegada més desanimats pel rumb que prenia la política internacional, que els deixava de banda. El retorn a l'escenari de concerts del violoncel·lista, al festival de Prada a partir de 1950, va estimular una altra vegada els seus homenatges arreu; a Mèxic, se'n varen fer dos més, el 1953 al Conservatorio Nacional, i el 6 de setembre de 1955 a l'Ateneo Español. Va ser, aquest darrer, un acte important, que va comptar amb l'adhesió de molts centres socials de l'exili actius a capital mexicana, de totes les tendències polítiques dins el sempre disgregat panorama republicà: a més de l'Ateneo Español, la Casa de Andalucía, l'Ateneo Libertad, la Casa de Extremadura, la Casa España Republicana, la Casa Regional Valenciana, l'Orfeó Català, el Casal Català, el Centro Aragonés, el Centro Republicano Español, Los Cuatro Gatos, el Patronato Pro Cultura Gallega, la Peña Montañesa Sotileza, la Unión de Profesores Universitarios Españoles i la Unión de Intelectuales Españoles⁹²¹. Baltasar Samper hi va participar amb un protagonisme certament especial, llegint-hi una conferència, i inèdita fins ara, titulada *Pablo Casals, maestro de maestros*.

Es tracta de vuit fulls mecanografiats i en castellà, on Samper exposa, a través de les paraules d'altres músics, el mestratge de Casals sobre tota una generació d'artistes; evita, però, parlar de la seva vessant política —potser per l'audiència i el context espanyol de l'acte. Com li és habitual, és un text molt erudit, ple de referències i fonts de primera mà, d'escrits i cites, de grans noms de l'escena musical internacional —cap d'espanyol o català—, a més de les pròpies de Casals, i que havien col·laborat amb ell: Alfred Cortot, Fritz Kreisler, Georges Enescu, Alexander Schneider o Diran Alexanian. I com també és habitual, el text és escrit brillantment; comença així:

Cuando para tomar parte en el acto que nos ha reunido aquí, elegí el lema «pablo Casals, maestro de maestros», no inventé nada. No recuerdo si esto se ha dicho precisamente con estas mismas palabras, pero lo cierto es que en comentarios críticos y —lo que es más elocuente e impresionante, por excepcional— en apreciaciones de los propios colegas de Pablo Casals, concertistas y compositores, con mucha frecuencia se encunetra expresada esta opinión. Y no se trata en estos casos de un elogio ditirámico de cumplido, sino que en boca de las personas que las dicen, las palabras aparecen con su plena significación. Desde luego, he de afirmar que yo profeso esta opinión absolutamente desde que conocí a Pablo Casals y hace de esto muchos años. Lo digo sin petulancia, sólo para que no quede ninguna duda, y un poco por la íntima satisfacción que me causa el poder pensar así de un hombre a quien quiero entrañablemente y del que me ostento con orgullo como compatriota. Pero como no me

⁹²⁰ Samper, B. (3 febrer 1952). [Carta a Pau Casals]. ANC, fons Pau Casals, sig. ANC1-367-T-7078.

⁹²¹ Sobre el homenaje a Pablo Casals 1955–1956. Fondo Histórico del Ateneo Español, serie Actos y Circulares, caixa 57, exp. 530.

considero con autoridad suficiente para apoyar con eficiencia conceptos de tanto contenido como éste, en vez de glosarlo en tono personal, voy a apelar a testimonios más autorizados transcribiendo aquí algunas interesantes expresiones de artistas músicos eminentes a través de las cuales puede verse como el título de maestro de tan elevada jerarquía conferido a Pablo Casals es reconocido y confirmado.

Mi plática va a tener así la modesta originalidad de ser una lista de citas, pero desapareciendo yo detrás de ellas, creo que la haré más interesante para ustedes⁹²².

A Mèxic, i per donar suport a la continuïtat del Festival de Prada, s'havia constituït un Patronat que comptava amb l'adhesió, entre d'altres, dels músics mexicans Carlos Chávez, Blas Galindo o el professor Carlos Prieto, a més de catalans com August Pi Sunyer, Josep Rocabruna, Bosch Gimpera i Nicolau d'Orwell, i Baltasar Samper, membre del Consell Executiu. Josep Garcia Borràs n'era l'impulsor i el Conseller Delegat⁹²³. El Patronat va gestionar, doncs, la venguda de Pau Casals a Mèxic el gener de 1956.

Així, enmig d'una gran expectació, Casals va aterrar a l'aeròdrom de Veracruz el 24 de gener de 1956, provinent de l'Havana, rebut amb tots els honors de les autoritats mexicanes i especialment veracrusanes, i els màxims representants de l'exili català i espanyol. El dia 28, amb l'Orquestra Simfònica de Xalapa, va arribar el gran moment del viatge, amb l'actuació al Teatro Variedades de Veracruz.

Curiosament, malgrat l'amor professat per Baltasar Samper al seu amic i gran mestre del violoncel, el mallorquí no va anar a rebre'l. Tampoc ho faria quatre anys després, el 1960, quan Casals va tornar a la mateixa ciutat per estrenar-hi *El Pessebre*. Potser Veracruz era massa lluny de la capital per a un Samper cada dia més vell i amb una salut més fràgil, o potser les obligacions professionals i familiars li ho impediren; o totes dues coses. Fos com fos, els dos músics, si bé mantendrien la correspondència alguns anys (Picún, 2015), no es tornarien a retrobar mai més en persona.



Imatge 111. El líder del PSOE Indalecio Prieto i Pau Casals, al dinar de benvinguda a Veracruz. Foto apareguda a la portada de *Adelante*, òrgan del Partit Socialista Obrer Espanyol a Mèxic (febrer 1956).

⁹²² Samper, B. (6 setembre 1955). *Pablo Casals, maestro de maestros*. Sobre el homenaje a Pablo Casals 1955–1956. Fondo Histórico del Ateneo Español, serie Actos y Circulares, caixa 57, exp. 530.

⁹²³ La llista de tots els noms i repartiment de càrrecs la llegim en una carta de Josep Garcia Borràs amb paper oficial del Patronat. Cf. Garcia Borràs, J. (16 gener 1956). [Carta al president de l'Ateneo Español]. Sobre el homenaje a Pablo Casals 1955–1956. Fondo Histórico del Ateneo Español, serie Actos y Circulares, caixa 57, exp. 530.

La divulgació de l'Obra del Cançoner

La bona feina de Baltasar Samper al capdavant de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya sens dubte el precedia, a desgrat de vegades fins i tot d'ell mateix, a Mèxic: «El Folklore em persegueix sempre implacablement!», va lamentar-se a Josep Valls⁹²⁴.

La veritat però és que Samper va ser sempre conscient tant de la importància que l'OCPC havia tingut per la cultura noucentista com de la de la seva tasca en particular que l'havia distingit singularment dins la musicologia catalana, espanyola i internacional. L'estiu de 1943, cada vegada més inserit en la dinàmica política de l'exili, va publicar un llarg article a *El Poble Català*, sobre l'Obra del Cançoner, que ja hem esmentat, «El folklore català i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya»⁹²⁵.

Fos per aquest text, o perquè efectivament Baltasar Samper era bastant conegut en els cercles d'estudiosos folklorístics, ell i l'Obra del Cançoner varen despertar interès entre els especialistes mexicans, i molt particularment, a Vicente T. Mendoza.

Vicente Teódulo Mendoza Gutiérrez (1894–1964), o simplement Vicente T. Mendoza, va ser un dels folkloristes més destacats del s. XX del seu país, «Mexico's foremost folk music scholar of his generation», segons el reconegut etnomusicòleg Gerard Béhague (1993, p. 473). Mendoza havia fundat i presidia conjuntament amb la seva esposa —designada secretària perpètua—, la també folklorista Virginia Rodríguez, la Sociedad Folklórica de México. L'any 1945 va convidar a Samper a impartir-hi la conferència *La investigación folklórica en la «Obra del cancionero popular de Cataluña»* —publicada el 1949 a l'*Anuario de la Sociedad Folklórica de México 1945*, i rescatada per Josep Massot a *Estudis sobre música popular* (Samper, 1994, p. 86–110).

És aquest el text més llarg i detallat sobre l'Obra del Cançoner de Baltasar Samper en terres mexicanes, ja que estava dirigit i pensat per a una audiència especialitzada. L'investigador hi repassa, no sense deixar de banda el rerefons patriòtic catalanista de l'empresa —i una llarga introducció de la història de Catalunya que no va sortir publicada, però que com hem dit es va adaptar i traduir pel *Memoràndum en defensa de la cultura catalana* enviat a la UNESCO (Massot, 2019)⁹²⁶—, punt per punt la seva història i metodologia —la que ell mateix havia establert—, de manera extensa. Particularment interessant és el model d'enquesta bàsica que els missioners havien de seguir a l'hora de recol·lectar els materials (Samper, 1994):

Tomar para cada documento los datos siguientes:

- I. Lugar y fecha en que el documento es recogido.
- II. Nombre completo —y apodo, en su caso— del comunicante. Su sexo, edad y lugar de nacimiento. Su ascendencia. Si ha vivido siempre en el lugar en que se encuentra o ha cambiado de residencia. Si ha viajado o ha permanecido en un mismo lugar.
- III. De quién, cuándo y dónde aprendió la versión que comunica.
- IV. Origen o autor del documento, cuando sea conocido.

⁹²⁴ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁹²⁵ Samper, B. (juliol i agost 1943). El folklore català i l'obra del «Cançoner Popular de Catalunya». *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 19 i 20, 4. Recollit i editat per Josep Massot dins *Estudis sobre cançó popular* (1994, p. 47–54)

⁹²⁶ Vegeu p. 376.

- V. Ocasión particular, en su caso, en que se canta o ejecuta.
- VI. Quién lo canta o ejecuta.
- VII. Instrumentos, si los hay.
- VIII. Observaciones adicionales, si son pertinentes. (p. 101)

És interessant, deim, d'entrada perquè exposa el mètode positivista de l'Obra del Cançoner i del mateix autor en un context, el mexicà, que encara estava molt dominat per la mirada eurocèntrica i colonial (M. Alonso, 2008); però per altra banda, perquè aquesta metodologia va ser implementada per Samper a les SIM —Sección de Investigaciones Musicales— que va dirigir a partir de 1945, primer a la Secretaría de Educación Pública i en instituir-se el 1947, a l'Instituto Nacional de Bellas Artes (Ruiz, 2015; Massot, 2019; Corbera, 2021b; Bitrán, 2022). El músic mallorquí es va convertir en un dels investigadors de música popular de referència a Mèxic, influint llargament sobre tota la generació germinal de l'etnomusicologia mexicana moderna a partir de la dècada de 1950 (Corbera, 2021b); Virginia Rodríguez, sense anar més lluny, va copiar quasi literalment el seu model d'enquesta (1953):

Cuando el recolector observe que ya tiene ganada la confianza de su informante [...] debe llevarlo ante el aparato grabador [...]. Cuando no es posible esto, hay que tomar la información por escrito lo más fielmente que se pueda.

En ambos casos, para que el documento tenga valor deberá llenar los siguientes requisitos:

- I. Lugar y fecha en que se recoge.
- II. Nombre completo del comunicante, apodo, en caso de tenerlo, sexo, edad, lugar de su nacimiento; nombres de sus padres y sitio de origen. Si ha residido siempre en la población, y si ha viajado, por qué lugares y en qué fechas más o menos.
- III. De quién y dónde aprendió la versión que comunica, y en qué fecha.
- IV. Origen o autor del documento, si lo tiene.
- V. Ocasión particular en que tiene lugar el hecho.
- VI. Si se trata de documentos musicales: quién o quiénes cantan o ejecutan.
- VII. Instrumentos con que se acompaña, si los hay.
- VIII. Observaciones adicionales que sean pertinentes en cada caso. (p. 40–41)

No és l'única conferència que va fer a la Sociedad Folklórica, si feim cas a la *La Nostra Revista*, que informa que dia 1 d'octubre de 1947 Samper en llegir una altra titulada *Método de investigación en el «Cancionero popular de Cataluña»*, de la qual no en tenim però més rastre que aquest⁹²⁷.

⁹²⁷ Cursos i conferències. (octubre 1947). *La Nostra Revista*, 22, 428.

Vicente T. Mendoza, per altra banda, el situaria en aquells anys com un dels tres estudiosos més rellevants de la història mexicana, al costat de Nicolás León⁹²⁸ i Pablo González Casanova⁹²⁹, sobretot pel seu mètode (1953):

[...] más la verdadera labor técnica y con aparatos mecánicos, tal y como lo piden los adelantos de la época, quedó iniciada a partir de agosto de 1947, al crearse definitivamente el Instituto Nacional de Bellas Artes. Desde dicha fecha fue nombrado el investigador señor José Hellmer, comisionado permanente en el campo y bajo un plan sùmamamente riguroso, fruto de las experiencias obtenidas por el señor profesor Samper, discípulo de Felipe Pedrell en la investigación y recopilación del Cancionero de Cataluña (p. 110)

Mendoza sempre tendria a Baltasar Samper com un referent i en gran estima, com un dels folkloristes «más importantes», escriu, del país⁹³⁰. Al fons Samper de l'ARM s'hi conserva una obra del mexicà, el quartet de corda *Canto funeral (a la memoria de un poeta)*, amb la següent dedicatòria escrita a mà: «Para el Mtro. Baltasar Samper, con la admiración de Vicente T. Mendoza. México D. F. nov. 4 de 1946»⁹³¹.



Imatge 112. Nicolás León, Pablo González i Baltasar Samper (Mendoza, 1953)

El que destaca en aquests articles és el canvi visió de l'investigador sobre el fet musical popular. El Samper missioner de l'Obra del Cançoner era un observador hàbil i perspicaç de la societat mallorquina i el seu procés d'aptació a la modernitat, capaç de ressenyar que en un taller de Lloseta

⁹²⁸ Nicolás León Calderón (1859–1929) metge cirurgià de formació i professió, també va fer estudis de lingüística, botànica i etnografia mexicana. Segons Mendoza (1953) és l'introduïdor a Mèxic del terme *folk-lore* i de la classificació folklòrica proposada per la Folklore Society de Londres el 1887.

⁹²⁹ Pablo González Casanova (1889–1936) va estudiar lingüística i filologia a Alemanya, França, Suïssa, Itàlia i Portugal. A Mèxic va organitzar recollides folklòriques de manera sistemàtica i planificada, que varen servir de guia per a altres investigadors (Mendoza, 1953).

⁹³⁰ Samper és el primer de la llista de musicòlegs i folkloristes mexicans, en una carta de Vicente T. Mendoza a l'antropòleg brasiler Théo Brandao. Cf. Mendoza, V. T. (18 juliol 1952). [Carta a Théo Brandao]. BN, Fondo Reservado, Archivo Vicente T. Mendoza, sense classificar.

⁹³¹ *Canto funeral (a la memoria de un poeta)*. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 40/3.

s'hi canta una cançó —*Un pobre pagès*— apresada per un dels treballadors «de sentir-la a una fonògraf del cafè», i anota: «És la segona vegada que ens trobem amb un cas com aquest. El fonògraf propagant les cançons populars» (Massot, 2000b, p. 17). En canvi, el Samper exiliat i desarrelat, i per altra banda, com a musicòleg, inserit en les dinàmiques culturals nacionalistes sorgides del triomf de la Revolució Mexicana (Corbera, 2021b), parla de les mateixes missons en un to romàntic i essencialista desconegut en ell fins aleshores, que contradiu bona part de la seva mateixa feina del passat. En paraules de Pilar Ramos (2012), en aquests articles «más que la nostalgia pesa la compulsión nacionalista por la hipérbole» (p. 121); aquest fragment n'és un exemple:

El repertori és abundant a les illes. En general, però, ja a l'època en què les esmentades Missions hi treballaren, les cançons i les danses tradicionals reculaven tímidament davant l'escomesa, cada dia més audaç, de les músiques vils, pròdigament difoses arreu gràcies als mitjans mecànics en voga. La gent vella prou recordava encara les cançons de la terra, apresades abans que els discos, la ràdio i les màquines infernals instal·lades a les tavernes i a les sales de ball emprenguessin la bàrbara invasió que fàcilment acomplia la seva obra [...]. Els joves també sabien aquelles cançons, que com totes les coses del patrimoni espiritual dels pobles, que perduren malgrat els mals embats que voldrien desarrelar-les, si no anaven joiosament, com en altre temps, de boca en boca [...] flotaven en l'atmosfera, amatents a lliurar-se a qui amb amorosa sol·licitud reconegué llur jerarquia [...] ⁹³².

Baltasar Samper va saber donar a conèixer al llarg dels anys la importància que havia tengut, tant per a ell com pel país, l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, i especialment la feina del seu fundador Rafael Patxot. L'any 1957, en motiu del vuitanta-cinquè aniversari de Patxot, en nom de la Institució de Cultura Catalana i el PEN Club Català d'Amèrica — que devia substituir la «Secció de Mèxic» d'uns anys abans— es va posar al capdavant de l'homenatge que l'exili català va tributar al mecenes (Massot, 2019):

Tota una vida, doncs, i una suma incalculable de recursos econòmics posades generosament al servei de la Pàtria Aquesta obra [...] es veié forçosament interrompuda pels esdeveniments que començaren l'any 1936; i en arribar els moments decisius que posaren tantes consciències de patriotes davant una opció entre termes extrems, Rafel Patxot no dubtà gens triar l'exili [...]. I expatriat voluntàriament, a l'exili segueix i seguirà. En altres circumstàncies, segurament que temps ha que Catalunya agraïda li hauria retut els homenatges de què s'ha fet mereixedor. Nosaltres, dispersats com estem, no sabríem organitzar actes prou eficaços, puix que els mancaria l'escalf indispensable de l'aplegament i la presència; però aquesta impossibilitat no ens sembla que hagi de tenir-nos resignats a no fer res; i així, pensem que en l'avinentsa d'haver complert enguany Rafael Patxot 85 anys, seria escaient fer-li arribar una felicitació de Nadal i Any Nou, que li diria expressivament que els catalans ens recordem d'ell i considerem la seva obra amb l'agraïment i l'amor que li són deguts. (p. 64)

Felicitarions d'exiliats dispersats arreu del món foren enviades al vell industrial santfeliuenc. Baltasar Samper s'hi va adherir per partida doble: individualment i com a president d'aquest PEN Club Català d'Amèrica (Massot, 2019). Des d'aquest càrrec va liderar una segona iniciativa de reconeixement al mecenes, suggerida pel lingüista Joan Coromines: que totes les publicacions catalanes de 1958 sortissin amb una dedicatòria a Rafael Patxot; el PEN Club i l'Institut de Cultura Catalana s'encarregarien d'aplegar-los en una *Miscel·lània Patxot* que havia d'aparèixer a començaments de 1959. Els problemes econòmics i la manca de capacitat per dur-ho a terme ho varen impedir (Massot, 2019).

Chopin a *Las Españas*

Un darrer article cal ressenyar en aquest apartat d'escrits a les revistes de l'exili, per la seva especificitat: «Chopin en Mallorca», publicat a la revista literària *Las Españas*, 13, l'octubre de

⁹³² Samper, B. (octubre 1952). Els cants de treball a Mallorca (I). *Pont Blau*, 2, 23.

1949⁹³³; molt probablement, un encàrrec per commemorar el centenari de la mort del genial músic polonès (Ramos, 2012).

Las Españas era una revista literària impulsada a Mèxic per intel·lectuals republicans de totes les tendències polítiques, independent del frontisme dels partits —cosa que li va suposar més d'un problema. La publicació naixia com un espai de pluralitat per on canalitzar «la preocupació por la dimensión histórica, la explicación del presente roto preguntando sin cesar al pasado español» (Hernández, 1996, p. 288). *Las Españas*, per tant, volia aportar una solució d'entesa al problema de les nacionalitats d'Espanya en procés de reconstrucció postfranquista, com comenta Jorge de Hoyos (2012): «La pluralidad de España era, en ese sentido, un aspecto fundamental. España necesitaba rehacerse y quitarse los complejos, plantearse una regeneración que contribuyese a superar el conformismo» (p. 249).

Baltasar Samper se sentia prou còmode dins aquest marc: «[*Las Españas* és una revista] literària, però que no eludeix els aspectes polítics i defensa el principi de les nacionalitats» (Massot, 2019, p. 82). Per això degué acceptar l'encàrrec d'escriure sobre el centenari de Chopin; però ho va fer des de l'íntima connexió que tots dos compartien: Mallorca.

Una vegada més, ens trobam davant un text preciós, escrit de manera esplèndida, ple de referències que Samper devia tenir a l'abast o coneixia a la perfecció: hi esmenta la biografia de Chopin d'André Maurois, i la crònica d'Aurore Dupin, «George Sand», sobre l'estada d'ella i el pianista a Mallorca l'hivern de 1838–1839, el famós llibre *Un hivern a Mallorca*. L'autor no amaga ni dissimula la mala experiència de la parella en la seva estada a l'illa i el malestar que va causar el llibre de Sand entre els erudits mallorquins. Tot i això, acaba celebrant que «Mallorca ha sabido pagar, también solemnemente, la deuda que contrajo con Chopin al honrar éste con su presencia el suelo de la isla»⁹³⁴, gràcies a la bona tasca de Joan M. Thomàs en impulsar els Festivals Chopin el 1931.

Però més interessantment, igual que altres exiliats que també escrivien sobre Chopin per l'ocasió (Ramos, 2012), Samper el recupera per al classicisme en contra del Romanticisme, decidit encara a no abandonar els esquemes noucentistes que pràcticament només pervivien ja a Mèxic dins el reducte intel·lectual dels exiliats; al cap i a la fi, el classicisme havia estat, com hem explicat llargament⁹³⁵, el comodí de validació per a la modernitat (Messing, 1988; Piquer, 2010), i que ell molt especialment havia contribuït a conceptualitzar en el camp de la música catalana:

Siendo una de las más grandes figuras del Romanticismo, Chopin no parece haber cedido más que en parte a las corrientes de este movimiento revolucionario. Por la libertad de su lenguaje musical y las innovaciones geniales que en él introdujo se alinea ciertamente entre los románticos, pero su lenguaje de las regiones de lo abstracto, escrúpulo al que no parece haber hecho concesiones, marca de sus concepciones con uno de los distintivos característicos del clasicismo. Teniendo Chopin una asombrosa facilidad para la improvisación, componía con extremada lentitud, lo que parece indicar su respeto por la forma y la voluntad de construir su música cuidadosamente, dándole proporciones armoniosas y perfecto equilibrio, cualidades que no siempre se encuentran en las obras de sus contemporáneos.

⁹³³ Samper, B. (29 octubre 1949). Chopin en Mallorca. *Las Españas. Revista literaria*, 13, 1 i 6.

⁹³⁴ Samper, B. (20 octubre 1949). Chopin en Mallorca. *Las Españas. Revista literaria*, 13, 6.

⁹³⁵ Vegeu tot el capítol «7. La crítica de Baltasar Samper, estètica i discurs del noucentisme musical».

Aquest article sobre Chopin va tornar a ser publicat dos anys més tard, aquesta vegada al suplement literari de *Solidaridad Obrera*⁹³⁶, l'òrgan de la CNT a París, el març de 1956, potser gràcies a vells contactes i a l'antiga afiliació sindical del músic durant la guerra.

Baltasar Samper va arribar a Mèxic com a refugiat polític, i des de bon començament es va implicar en les activitats de caire polític i cultural de l'exili, primer des de la determinació antifeixista, i que va anar madurant cap a posicions més nacionalistes i clarament independentistes. A diferència d'altres músics exiliats, Baltasar Samper va tenir una actitud del tot intransigent amb el franquisme i els seus col·laboradors, tallant tot el contacte possible; el seu cas només seria comparable, en aquest sentit, amb el de Pau Casals.

En tant que gaudia d'un altíssim prestigi artístic entre la diàspora catalana, prestigi que va agumentar en dirigir l'Orfeó Català, no va dubtar a posar-lo al servei de la causa política del catalanisme i dels seus debats, fins i tot presidint la facció sobiranista, majoritària, en la discussió sobre la futura legalitat catalana en cas que el règim franquista col·lapsàs amb la derrota de les potències de l'Eix.

A banda d'això, va formar part sempre del petit nucli d'intel·lectuals dirigents que varen liderar l'entramat d'institucions i publicacions catalanes a l'exili, al costat de Pere Bosch Gimpera, Nicolau d'Olwer i d'altres; una elit cultural que, malgrat la precarietat de mitjans i la distància amb la Catalunya interior, va ajudar decididament a donar continuïtat a una cultura catalana perseguida i desnormalitzada, sotmesa i censurada pel franquisme, que només es podia expressar en relativa normalitat en aquells petits i efímers espais. Samper no va ser un gran escriptor, però sí un membre actiu d'aquella xarxa, mogut per un patriotisme que es va accentuar fins i tot amb els anys, a mesura que també s'accentuava el seu enyorament de la Catalunya republicana, en tota la seva dimensió emocional i política, i el seu desarrelament del país que l'havia acollit, però que mai va ser ni es va sentir com a seu.

A la seva mort, l'obituari de la revista *Xaloc* acabava així: «mai perdé la fe en el triomf dels ideals de la seva joventut. Descansi en pau el mestre inoblidable»⁹³⁷.

⁹³⁶ Samper, B. (març 1956). Chopin en Mallorca. *Solidaridad Obrera. Suplemento literario*, 571, 8

⁹³⁷ Noticiari. Mtre. Baltasar Samper. (15 abril 1966). *Xaloc*, 12, 96.

13. Viure i sobreviure

Verdegen encara aquells camps
i duren aquelles arbredes
i damunt del mateix atzur
es retallen les meves muntanyes.
Allí les pedres invoquen sempre
la pluja difícil, la pluja blava
que ve de tu, cadena clara,
serra, plaer, claror meva!
Sóc avar de la llum que em resta dins els ulls
i que em fa tremolar quan et recordo!
Ara els jardins hi són com músiques
i em torben, em fatiguen com en un tedi lent.
El cor de la tardor ja s'hi marceix,
concertat amb fumeres delicades.
I les herbes es cremen a turons
de cacera, entre somnis de setembre
i boires entintades de capvespre.

Tota la meva vida es lliga a tu,
com en la nit les flames a la fosca.

(Bartomeu Rosselló-Pòrcel, «A Mallorca durant la guerra civil», 1938)

La carrera compostiva de Baltasar Samper va emmudir a Mèxic. Això és així, i l'explicació d'aquest fet és un dels temes centrals d'aquesta investigació. Perquè tanmateix, Samper va arribar a Mèxic amb l'aspiració de continuar la seva carrera de director d'orquestra i compositor, o almenys així ho va fer constar als documents de la JARE i als d'entrada al país. No era fàcil començar de nou, als 54 anys, en un país diferent, desprovist, com apuntava Edward Said (2012) del seu *ethos* social; parafrasejant Czesław Miłosz, no havia après encara a valer-se pel seu propi i solitari peu.

Per sort, aquest *ethos* no l'havia abandonat del tot —i aquesta és una esmena al plantejament taxatiu de Said i Miłosz, l'abandonament mai és complet. Samper va coincidir a Mèxic amb amistats, músics de prestigi que coneixien la seva vàlua i l'ajudaren, com els directors d'orquestra Erich Kleiber⁹³⁸ o Antal Dórtati; la confiança de l'antic director musical dels Ballets Russos de Montecarlo, amb qui havia coincidit a Barcelona durant la dècada de 1930⁹³⁹, i que aleshores girava pel país dirigint l'American Ballet Theater, li va permetre, d'entrada, sobreviure:

Vaig trobar, a la meua arribada, un bon amic, Antal Dorati, director d'orquestra d'una companyia de Ballets, i ell em donà feina d'orquestracions i m'encarregà de cuinar un ballet amb música de Bellini, que estrenaren a Nova York. Després vaig entrar a l'Òpera Nacional per preparar artistes i fer de mestre intern. Com que el Teatre no m'agrada, vaig procurar substituir aquesta feina de bastaix i vaig trobar manera d'anar passant fent orquestracions per a les Ràdios. Qui sap els atemptats que he arribat

⁹³⁸ Noticiari català. Baltasar Samper. (6 febrer 1943). *La Humanitat*, 2, 4.

⁹³⁹ X. [Samper, B.]. (26 maig 1934). Antal Dorati a la Universitat Autònoma. «Música popular hongaresa». *La Publicitat*, p. 4.

a consumir orquestrant cançons de Debussy i Ravel, àries d'òpera —fins fragments de l'Or del Rin i de la Walkyria per a 25 instruments, etc.⁹⁴⁰!

I és en aquest punt que comença a emergir una narrativa que ha configurat la recepció del compositor a l'exili des d'aleshores⁹⁴¹, un *clixé narratiu* que Eva Moreda (2018) anomena el de «alta cultura vs baixa cultura»: «Another trope that appears frequently in writings about exiled composers and musicians is that [...] they are forced to accept jobs, tasks and commissions they would not otherwise have taken» (p. 204). El Samper de l'exili mexicà encaixa dins aquest tòpic:

A darreries de l'any passat em caigué el primer fil per musicar, «La Barraca», de Blasco Ibáñez, i ara n'estic fent un altre que es titula «La Morena de mi Copla», amb tot de «Pasodobles» i coses flamenques. M'han parlat d'un film on hi ha d'haver música aràbiga, i també ho acceptaré, que diantre⁹⁴²!

Però malgrat les queixes, Samper no necessitava aquestes feines per viure, ja que des de 1946 treballava al Conservatorio Nacional de professor d'Investigación Folklórica i a la Secretaría de Educación Pública de director de la SIM, l'organisme que a partir de 1947 es va integrar a l'Instituto Nacional de Bellas Artes (Corbera, 2021b, Bitrán, 2022). Més aviat, cal plantejar-se si en el fons aquestes bandes sonores servien al músic per a trobar i retrobar-se en el gust de la composició i el domini l'orquestració que havia demostrat sobradament abans de la guerra, a més dels guanys econòmics (Moreda, 2018):

We may ask ourselves, for example, when need ceases to be need, or whether [...] it is acceptable for a composer to make concessions to commercialism not in order to avoid starvation but simply in order to maintain the same comfortable standard of living he had enjoyed in Europe. (p. 204)

En el cas de Robert Gerhard, continua Moreda (2018), «integrating Gerhard's own perspectives on his output can further help to challenge the boundaries and understand the cross-fertilization between his incidental and his concert music, his experimental and his less experimental output» (p. 206). A Baltasar Samper, com al seu amic, li agradava escriure música, havia arribat a Mèxic amb aquest objectiu, i la composició de bandes sonores era, malgrat tot, un exercici creatiu que li estimulava la inventiva (Gómez *et al.*, 2012): «Per desinfectar-me i quedar bé amb la meua consciència, procuro aprofitar tots els lleures que tinc per compondre altres coses que, no cal dir-ho, guardo per a mi» (p. 176). Volia reprendre la seva carrera creativa al punt on l'havia deixada a Barcelona, i a Mèxic, pensava, tendria la llibertat i les possibilitats per fer-ho, igual que les havia tingut a Tolosa de Llenguadoc. Així valorava per exemple l'obra del seu antic amic Manuel Blancafort, arran de l'estrena i crítica del *Concert en Do*, núm. 1, per a piano i orquestra —una obra d'estil marcadament neoromàntic i «conservador», en paraules de Xavier Montsalvatge⁹⁴³, tal com dictava, mai més ben dit, l'estètica musical dels primers anys del règim franquista (Pérez, 2012; Moreda, 2017):

He estat molt content de les noves que em doneu de Blancafort. No havia sabut res d'ell i em plau de constatar que segueix composant, encara que —potser cedint a alguna imponderable vel·leïtat d'adaptació al medi— hagi abandonat "caminos extraviados". Altrament, no em sorprendria que hagués tingut la pensada de descobrir aquella suggestiva fórmula de "tornare all antico". Molts dels

⁹⁴⁰ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251. El músic no diu que el primer encàrrec de Dóratí, molt poc temps de la seva arribada a Mèxic, va ser l'orquestració de la suite *Don Domingo de Don Blas* de Silvestre Revueltas. Cf. Noticiari (octubre 1942). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 12, 8.

⁹⁴¹ Vegeu l'apartat «10. 4. 1. Epistemologia del compositor exiliat».

⁹⁴² Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁹⁴³ Montsalvatge, X. (9 desembre 1944). Los concierto de otoño de la Orquesta Municipal. *Destino*, 386, 10.

qui fan les seves primeres armes amb una fuga massa iconoclasta, un dia o altre s'entendreixen amb les dolçors de la pastisseria neo-romàntica. M'agradaria, de totes passades, conèixer aquest Concerto de què em parleu⁹⁴⁴.

No obstant això, tot i l'èxit de *La barraca* (1945), les restriccions sindicals i els favoritismes personals dins el món del cinema mexicà li impediren consolidar-se com a compositor cinematogràfic, quelcom que, paradoxalment després de tantes crítiques a aquesta feina, lamentaria (Gómez *et al.*, 2012):

Semblava que haver tingut el premi de música de films m'havia d'obrir definitivament les portes d'aquest ram, però ha estat completament al revés: ha estat una mena de llicència absoluta o desament a les golfes. La petita maffia que té acaparada la poca feina que hi ha al cinema i a la Ràdio, maniobra amb una tècnica perfecta per tal de no deixar cap participació als que no són de la colla. (p. 206)

Aquest fet el devia desmotivar. I certament, les «altres coses» que es guardava per si mateix no varen ser grans obres per a conjunts instrumentals o per a piano com les que l'havien fet famosos. Com a molt, Samper es va dedicar a revisar o orquestrar composicions anteriors, com les *Set cançons alemanyes*, el *Càntic Espiritual*, la *Suite Mallorca* o les *Danses mallorquines* —que va ampliar amb una tercera dansa, la «Dansa dels cossiers» (Corbera, 2018)—, i a fer alguns arranjaments orquestrals de peces d'antics col·legues seus, com *Poema* de Joaquín Turina⁹⁴⁵, *Albaicín* de Manuel Palau⁹⁴⁶, *Villanesca* d'Enric Granados⁹⁴⁷ o *Las coplas de Curro Dulce* de Ferran J. Obradors⁹⁴⁸, no sabem si per gust o per encàrrec. La seva producció original es va limitar, doncs, a part de les bandes sonores, a música per a cor i alguna obreta pianística, com l'estudi per la mà esquerra a Marta Garcia Renart o la petita cançoneta *Christmas Wishes* —a partir d'un poema d'una felicitació de Nadal que li va enviar la família Svecensky l'any 1958⁹⁴⁹. Dolors Porta també parla d'un musical amb altres dos músics, un dels quals «li robà la melodia i la utilitzà per fer la música d'una pel·lícula a Hollywood» (Moll, 2003, p. 121); al fons Baltasar Samper de l'ARM hi ha diversos fragments i partícels de cançons en anglès de música lleugera que podrien ser, a priori, d'aquest musical, però amb cal·ligrafia d'un deixeble seu a Mèxic, Antonio Díaz Conde, de qui parlarem en detall més endavant⁹⁵⁰.

⁹⁴⁴ Samper, B. (28 gener 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

⁹⁴⁵ Turina, J. (1949) *Poema*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 1, sig. 2/6.

⁹⁴⁶ Palau, M. (1949). *Albaicín*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 1, sig. 2/7.

⁹⁴⁷ Granados, E. (s/d). *Villanesca* [incompleta]. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 1, sig. 19.

⁹⁴⁸ Ferran Jaumeandreu i Obradors (1896–1945), pianista i compositor barceloní, principalment de sarsueles i cançons líriques, que va estudiar amb Joan Lamote de Grignon i Antoni Nicolau a l'Escola Municipal de Música de Barcelona. Va dirigir diverses orquestres, com l'Orquestra del Liceu, l'Orquestra de Ràdio Barcelona, l'Orquestra Simfònica Catalana i durant la guerra, l'Orquestra Simfònica de la Indústria de l'Espectacle, adscrita a la CNT. Com a compositor i durant el mateix període va guanyar el premi «Isaac Albéniz» d'obres per a piano dels Premis Musicals de la Generalitat de l'any 1938, per la seva obra *El poema de la jungla*. Malgrat tot, després de la guerra va poder continuar amb la seva activitat a Barcelona, amb un breu pas per Las Palmas de Gran Canaries, fins a la seva mort el 1945. Cf. Jaumeandreu i Obradors, F. (s/d). *Coplas de Curro Dulce*. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 2/10.

⁹⁴⁹ *Christmas Wishes*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 1, exp. 4/10.

⁹⁵⁰ ARM, fons Baltasar Samper, capsa 1, 1. Sobre la relació entre Díaz Conde i Samper, vegeu l'apartat «13. 2. Les pel·lícules ocultes de Baltasar Samper».

13. 1. La solitud del desterrat

Ens trobam davant la necessitat de resoldre aquesta qüestió, i és aquest un dels temes centrals de la tesi, el perquè del silenciament artístic d'un dels músics catalans més destacats de la seva generació, com hem demostrat a bastament: per què un compositor, director i crític amb nom, prestigi i trajectòria, no va trobar la continuïtat necessària a Mèxic, que era el que pretenia inicialment, com sí que ho feren tots els seus col·legues i coetanis, i com l'havia trobada ell mateix en unes circumstàncies molt més difícils i precàries a França?

El de Samper és un cas invers al dels altres músics espanyols i catalans exiliats, a Mèxic mateix. Narcís Costa-Horts va estrenar les seves tres simfonies quan dirigia la Massa Coral de Orfeó Català, i va ser l'escollit per Pau Casals per a dirigir l'estrena mundial d'*El Pessebre* a Acapulco el 1960. Rodolfo Halffter, tot i que ja era conegut abans de 1939, va escriure a Mèxic la majoria de la seva obra, de caràcter això sí «espanyolista», deliberadament fora de l'estètica «mexicanista» (Carredano, 2017). Gustavo Pittaluga no va deixar de compondre, ni a França ni a Mèxic, igual que Simón Tapia Colman —violinista de l'Orquesta Sinfónica Nacional mexicana i autor també de nombrosos treballs musicològics—, i Jesús Bal y Gay començar a fer-ho justament a allà —va dedicar la partitura d'una de les obres, el *Concerto Grosso* (1951), a Baltasar Samper⁹⁵¹—, a més de treballar de crític a *El Universal*. Adolfo Salazar també va poder continuar fent de crític musical, a *El Universal*, *Novedades* i *Excelsior*, i va seguir escrivint i publicant llibres de manera ininterrompuda fins el 1954; destaca la publicació a Mèxic de la seva obra més ambiciosa, *La música en la sociedad europea* (1942–1946). Otto Mayer, o Mayer–Serra, com signava a Mèxic, malgrat que va abandonar la perspectiva marxista dels seus escrits d'abans de la guerra (D. Alonso, 2019), va exercir de crític a *Últimas Noticias* i *Últimas Novedades*, i les revistes *Hoy* i *Tiempo*, a més de promoure ell mateix una publicació, *33 1/3*, i va arribar a ser el director artístic de l'Orquesta Simfònica de Xalapa (Guitérrez, 2020); és l'autor de la magna obra *Panorama de la música mexicana: desde la independencia hasta la actualidad* (1941).

El context artístic, a priori, li era propici: Samper es relacionava bé amb Rodolfo Halffter⁹⁵² i Adolfo Salazar, i es duia encara millor amb Jesús Bal y Gay, amb qui va compartir anys de treball a la Sección de Investigaciones Musicales de l'INBA. Tots tres, Halffter, Salazar i Bal y Gay es varen unir al músic mexicà més important del moment, Carlos Chávez, i el seu nucli més estret de col·laboradors, Luis Sandi, Pablo Moncayo i Blas Galindo, per constituir formalment i davant notari el grup *Nuestra Música* el 1946 (Carredano, 1994 i 2019):

Con ello pretendían establecer "una actividad musical práctica, regular y permanente" pues existía interés en "difundir la música de nosotros mismos y la de los maestros —mexicanos o no, contemporáneos o no— que más se identifique con lo que en música gustamos y consideramos mejor". Bajo la aparente consigna de 'la unión hace la fuerza' y a partir de la exposición de objetivos en forma de "deberes ineludibles" frente a la sociedad, se propusieron impulsar "el cultivo de la música mexicana en todas partes y la música de todas partes en México" desde su triple faceta de compositores, organizadores y críticos. Una tarea prioritaria fue la de ampliar el círculo de partidarios de la música contemporánea. Para ello se propuso precisamente la edición de un órgano oficial impreso de difusión —la revista—, el establecimiento de una entidad editora de música dedicada

⁹⁵¹ Bal y Gay, J. (juliol 1958). *Concerto Grosso*, amb dedicatòria manuscrita a Baltasar Samper. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 40/4.

⁹⁵² Tot i que Dolors Porta diu de Halffter que era «mala persona» (Moll, 2003, p. 121), però no hem trobat cap testimoni del propi Samper en aquest sentit; potser amb el temps l'amistat es va rompre. L'únic de qui Baltasar Samper en parla malament és el compositor Julián Bautista, exiliat a l'Argentina, a qui anomena «brètol» per un afer que afectava a Josep Valls. Cf. Samper, B. (24 març 1946). [Carta a Josep Valls]. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

además al alquiler de partituras de orquesta, y la organización de actividades musicales a través de los llamados Conciertos de los Lunes. (Carredano, 2019, p. 97)

El grup va posar en marxa una revista, *Nuestra Música*, i una editorial, *Ediciones Mexicanas de Música*, per donar sortida a les obres dels seus integrants, dirigida per Halffter (Carredano, 1994). Aquell col·lectiu era, com molt bé intitula Consuelo Carredano (2019), «un espacio de élite para la interacción de músicos mexicanos y españoles». Baltasar Samper en formava part, o com a mínim formava part d'aquell cercle d'amistats: era amic dels tres compositors espanyols i de Sandi (Moll, 2003), i company de Blas Galindo a la SEP⁹⁵³. Amb Chávez hi devia tenir també una molt bona relació, ja que fins i tot va ser convidat a les noces del seu fill Agustín, juntament amb la resta de músics de NM⁹⁵⁴. Fins i tot va arribar a oferir a Josep Valls la possibilitat de fer arribar les seves obres a Halffter perquè fossin publicades a la nova editorial que havia de començar a funcionar⁹⁵⁵.



Imatge 113. Baltasar Samper a la festa de despedida de Lluís Garcia (amb els ulls tancats, al fons a la dreta) abans de marxar a Prada (desembre de 1951), amb Rodolfo Halffter (al fons, dret amb ulleres fosques), l'actriu Marta Roth (al centre), i Sándor Roth (amb ulleres, davant Halffter) i Imre Hartmann (a la dreta de Marta Roth), viola i cello respectivament del Quartet Lehner. Arxiu particular de Lluís Garcia Renart .

Certament, gràcies a aquestes bones relacions, Samper va poder disposar en unes quantes ocasions de l'atenció del públic per a mostrar la seva qualitat com a director i compositor. Assistia Luis Sandi

⁹⁵³ Vegeu p. 49–50.

⁹⁵⁴ Elegante boda de la Srta. Inés Muñoz Domínguez (30 desembre 1952). *El Universal*, p. 24–26.

⁹⁵⁵ Samper, B. (12 gener 1946). [Carta a Josep Valls] Autobiografia. BC, fons Josep Valls i Royo, top. Jva1251.

al Coro de Madrigalistas⁹⁵⁶, que a més interpretà en públic algunes obres seves⁹⁵⁷. El 1949 va dirigir una única funció de l'òpera *Hansel i Gretel* d'Engelbert Humperdinck al Palacio Nacional de Bellas Artes, amb Guadalupe *Lupita* Pérez i Oralia Domínguez en els papers principals⁹⁵⁸; Samper substituïa en aquella ocasió al director titular José Ives Limantour (Carmona, 1989). L'any 1953 va tornar a agafar la batuta al capdavant de l'Orquestra de Cambra de Bellas Artes, a la Sala Manuel Ponce, amb tres concerts —dos dels quals, pareix, varen ser un desastre per culpa del poc compromís dels músics (Picún, 2015). Només ens n'ha arribat documentació del primer, amb un programa recuperat de l'època de l'Orquestra de Cambra de Barcelona: la suite *Don Quixot* de Telemann, el *Concert en Sol menor* de Vivaldi, la *Sinfonietta* de Roussel i la seva *Balada de Luard, el mariner*, amb la mezzosoprano Concha de los Santos⁹⁵⁹. L'estrena d'aquesta peça va ser possible, segons Marta Garcia Renart, gràcies a l'ajuda del seu pare. L'obra va rebre importants elogis d'Adolfo Salzar (Picún, 2015) i de Gerónimo Baqueiro Foster, el músic i crític d'*El Nacional*, que la va qualificar diverses vegades aquella setmana de l'estrena d'«obra mestra»⁹⁶⁰:

Del programa que la Orquesta de Cámara del INBA ofreció como primero de la segunda serie de 1953, no obstante Baltasar Samper, pianista, compositor y maestro, así como director de mucha experiencia, estrenó la Suite «Don Quijote» de Telemann, la **Balada de Luard, el Marinero** y la Sinfonietta de Roussel, lo impresionante para el público fue la Balada.

Había bastante interés por escuchar una obra cuyo contenido, que los mismos músicos de la orquesta habían revelado a quienes querían saberlo, proviene de una leyenda mediterránea, [...] que un poeta, Josep Ma. de Segarra, tiene el mérito de haber contado en verso catalán, cargado de giros populares y modismos sin perder esa sencillez e ingenuidad con que el pueblo viene repitiendo, por siglos aquel hecho emocionante. [...]

Por eso la **Balada de Luard** era esperada por todos con encanto particular.

Leído el argumento o, mejor dicho, la traducción libre del poema, vino la música, una música sabia, inspirada, de excelente calidad, armónicamente novedosa, no precisamente descriptiva, sino de ambiente, que no es sino ambiente fantástico, también de leyenda [...].

Original composición es la Balada, repito que sabia e inspirada, atrayente, que penetra, que toca en lo profundo del corazón como el paisaje en que vivió y murió aquel Luard cuya alma seguirá vagando por los siglos de los siglos. [...]

Música de realidad y de leyenda también es la de Samper, en que las melodías agarran, por no sabemos qué misterio, y los ritmos arrastran. También por su sinceridad la armonía y los colores de la orquestación subyugan. Debemos escuchar de nuevo esta obra maestra⁹⁶¹.

⁹⁵⁶ Baqueiro Foster, G. (3 setembre 1949). Por el mundo de la música. *El Nacional*, p. 1 i 3.

⁹⁵⁷ Baqueiro Foster, G. (30 agost 1952). Por el mundo de la música. *El Nacional*, p. 3 i 7. Però l'article no concreta de quines obres es tractava.

⁹⁵⁸ Programa de mà de *Hänsel y Gretel* (2 octubre 1949). BBM, fons Baltasar Samper. Va ser una funció infantil extraordinària que, per alguna raó desconeguda, el llibre—recull *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes* (Sosa, 2004) omet.

⁹⁵⁹ Programa de mà *Conciertos de Bellas Artes* (6 juliol 1953). Biblioteca de las Artes, sig. GRN 00834.

⁹⁶⁰ Aquella setmana Baqueiro va publicar tres crítiques a *El Nacional* alabant l'obra i el seu autor. Cf. Baqueiro Foster, G. (11 juliol 1953). Por el mundo de la música. *El Nacional*, p. 3 i 5; Baqueiro Foster, G. (12 juliol 1953). Baltasar Samper y la Balada de Luard el Marinero. *El Nacional*, p. 1 i 4; Baqueiro Foster, G. (19 juliol 1953). Actividades Semanales. Baltasar Samper. *El Nacional*, p. 26.

⁹⁶¹ Baqueiro Foster, G. (12 juliol 1953). Baltasar Samper y la Balada de Luard el Marinero. *El Nacional*, p. 1 i 4.

El 1955 encara dirigiria una altra obra seva, les *Danses mallorquines*, una altra vegada a Bellas Artes⁹⁶². Però tot i això, malgrat aquests èxits puntuals i el bon nom entre els companys mexicans de professió i els espanyols més reconeguts, i la proximitat amb tots els seus components, Samper no es va integrar mai formalment a *Nuestra Música* ni va aprofitar la seva capacitat de promoció; i a part d'una col·laboració al número 2 de la revista⁹⁶³ —sobre la seva feina d'investigador a la SEP i els plans per implamentar-hi la metodologia de l'OCPC (Corbera, 2021b)— no va participar en res més ni va cercar l'oportunitat de publicar les seves obres antigues, com la celebrada *Balada de Luard, el mariner*, ni escriure'n de noves.

Això ens torna a dur a la pregunta del principi d'aquest apartat: per què si Baltasar Samper disposava de mitjans, de recursos i d'oportunitats per desenvolupar, igual que Halffter, Bal y Gay o Salazar, una carrera com a compositor i crític a Mèxic, no ho va aprofitar? Vegem-ho.

13. 1. 1. «Tota la meva vida es lliga a tu»

Ens movem en el terreny dels indicis, ja que Samper mai va deixar escrit les raons que el varen fer abandonar la composició de música de concert. Però arribats a aquest punt, creim que tenim prou informació d'ell i sobre ell, i coneixem prou el personatge, com per aventurar-nos a plantejar una hipòtesi factible.

D'entrada, a Baltasar Samper l'adaptació al context musical mexicà no li va ser senzilla, no s'hi va arribar a trobar mai còmode. Poc després d'arribar, l'analitzava d'aquesta manera:

No és gens fàcil donar-vos una visió exacta del panorama musical mexicà. País de grans contrastos, aquest —com, altrament, suposo, tots els països americans— hi trobeu en bona companyia les coses més discordants i contradictòries. Les primeres experiències us fan pensar que tot és cartó o de llauna, que no hi ha res de debò. Després, poc a poc, aneu descobrint alguna perla, i us fa bé de veure que de tot hi ha a la vinya del Senyor —encara que el cartó i la llauna dominen en una proporció del 90%. Per comprendre certs aspectes que topen violentament amb el nostre tarannà, hauríeu de tenir en compte sobretot que la mentalitat i la formació sentimental —no es pot dir espiritual— dels americans, en general, tenen poc a veure amb els tòpics que a nosaltres ens són familiars. Quan sabeu situar-vos, ja no teniu sorpreses desplaents. Després ve la segona part: la necessitat d'adaptar-vos; però això és una altra història, com diu l'amic Kipling. Aquest país és ben bé per a nosaltres, per tots els concepte, un Altre Món⁹⁶⁴.

Però potser el més important, causa o conseqüència de la seva manca d'integració, és que Baltasar Samper s'enyorava. Ho hem exposat àmpliament a la introducció del capítol 12: l'elit dels exiliats, i especialment la dels exilats catalans, no es va adaptar bé al país que els va acollir. Volien tornar, somiaren en tornar, i per aquest esforç crearen i mantengueren una xarxa cívico-política que reproduïa a petita escala la seva «miniEspanya» o «miniCatalunya» republicanes, donant continuïtat a una vida i una projecció de la catalanitat o de l'espanyolitat que, a la seva hipotètica tornada, podrien reprendre en el seu context geogràfic natural. Era, el seu, un enyorament «polític», de la perdurabilitat a l'exili d'un projecte de restauració, i no, només, el sentiment únic de la nostàlga i la melancolia.

⁹⁶² Vegeu p. 257.

⁹⁶³ Samper, B. (gener 1947). La investigación musical en el departamento de música de la SEP. *Nuestra Música*, 5, 39–44.

⁹⁶⁴ Samper, B. (4 gener 1947). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

Però de nostàlgia també n'hi havia. Samper s'enyorava quasi des del començament de la seva arribada, i no només de Catalunya. Passada la II Guerra Mundial i el desengany amb els vencedors, i passades també les tensions que tot plegat havia provocat dins la Comunitat Catalana, el músic mallorquí va començar a pensar en Mallorca com feia temps que no hi pensava. Havia trepitjat la seva terra per darrera vegada el 13 de juny de 1931⁹⁶⁵:

Ja és hora que parlem d'una altra cosa, que hauria d'haver passar a primer terme en aquesta lletra: vaig rebre el vostre llibre⁹⁶⁶, i encara que ja coneixia prou bé la vostra qualitat d'escriptor, la realització d'una obra d'aquesta volada ha estat una revelació per a mi. El llibre és excel·lent [...]. Ja endevineu com m'ha fet reviure llocs i fets, recordar persones ben conegudes o amigues, evocar moltes coses que per lluny que ja siguin, viuen encara en la meua memòria. Però, us ho confesso, he sentit una estranya reacció. Com si em despertés de sobte d'una llarga dormida, m'he donat compte que el temps ha passat. Com havia pogut oblidar una cosa tan elemental? Fins ara havia conservat la il·lusió innocent de poder tornar a veure un dia tantes coses que estimàvem íntimament. Quin candor! Vós m'heu fet tocar de peus a terra. Ara no sento cap desig de contemplar panorames nous que no em serien familiars⁹⁶⁷.

És ben segur que, si l'hagués visitada, la Mallorca de finals de 1940 o de 1950 ja hagués mostrat uns panorames nous gens familiars als ulls del músic; els d'un paisatge que s'estava transformant sota les primeres ferides del desenvolupisme turístic franquista a les que assistia un desolat i també enyoradís Joan M. Thomàs (1946):

Máquinas y barrenos están golpeando la montaña con incesante monotonía. De vez en cuando, corta el aire el silbido de una pequeña locomotora que arrastra vagonetas cargadas de grandes piedras [...]. Son trozos palpitantes de las entrañas de estos montes por donde discurría y componía Don Manuel. Los llevan al mar. Dicen que están ampliando el puerto. Sobre la dura espalda esclavizada de este monte convertido en muelle descargarán un día sucios montones de carbón. ¡Pobre montaña mutilada, altísimo y limpio gigante despedazado por las hormigas humanas que le atacan y le vencen con el espantable estruendo de sus máquinas...! (p. 60–61)

Baltasar Samper el va llegir, aquest fragment del llibre de Thomàs, però el obviar; només recordava allò que vivia, com ell diu, en la seva memòria. És evident que no era l'únic a qui li passava: la nostàlgia se'ls engolia a mesura que passaven els anys, a aquells exiliats. Com en Deltell de *L'ombra de l'atzavara*, l'enyorament era l'únic que els quedava, una boia que els lligava a la seva identitat més imaginada que quotidiana, a través d'aquella llarga nit de l'exili:

Tot això coincideix amb el meu estat d'esperit ara. Encara que el meu allunyament de Mallorca, de tants i tants anys, sembla que m'havia d'haver fet deseixir, no hi ha res d'això, i fa temps que m'he descobert un enyorament de la terra on vaig néixer que abans, potser massa distret, no havia sentit⁹⁶⁸.

Artur Bladé, desaratat com el músic, ho retratava d'una manera molt més amarga, amb la duresa càustica que desprenen les pàgines el seu diari mexicà (Bladé i Desumvila, 2017):

Jo hauré estat probablement el català que a Mèxic ha patit més d'enyorament i el que n'haurà parlat menys [...]. L'enyorament —potser és ridícul pensar-ho— ha arribat a ser a força de practicar-lo com llegir i fumar, una veritable, una autèntica necessitat, una defensa, com un búnquer contra la vida miserable —espiritualment— d'aquest país on no hi ha res que em parli amb el cor. (p. 539)

⁹⁶⁵ Vegeu p. 263–265.

⁹⁶⁶ Es refereix al llibre de Joan M. Thomàs *Manuel de Falla en la isla*, sobre l'estada de Falla a Mallorca els anys 1933 i 1934, i publicat el 1946.

⁹⁶⁷ Samper, B. (30 abril 1948). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

⁹⁶⁸ Samper, B. (27 octubre 1961). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

La Mallorca de Baltasar Samper és l'Ítaca d'Agustí Bartra i Anna Murià (A. Murià, 1967, p. 192), la terra enyorada, geogràficament i en el temps, igual que Ulisses enyorava la seva: aquell país idealitzat i elegíac (Julià, 2016), quasi esdevengut mític amb els anys, congelat a la memòria dels vells republicans. Preferien justament la memòria, com un darrer acte de reivindicació política, a la realitat que, de tan transformada, ja no els seria familiar i que rebutjaven: «Jo, naturalment, no he pensat d'anar-hi ni tan sols de turista», afirmava categòricament Pere Boch Gimpera (1978). Bladé, tanmateix, ironitzava sobre aquesta actitud —de la qual en el fons també n'era partícep— (2017): «[...] jo penso que aqueixa gent són perfectament feliços, sobretot quan proclamen amb tota la boca: — Tots els qui retornen són uns traïdors!» (p. 539). Però l'escriptor Rafael Tasis, amb menys edat i més energia, que havia retornat a Barcelona el 1948, la criticava per inútil i irreal (Tasis, 2012):

Vint-i-sis anys sense un contacte seguit amb el país han de deformar per força la mentalitat. I no hi ha res més trist que viure entotsolats en un passat totalment dat i beneït.

Catalunya és ací; els catalans són ací. (p. 271)

Molts dels exiliats catalans pervivien en aquell «discontinuït estat del ser» teoritzat per Eduard Said⁹⁶⁹, el de ser i no ser al mateix lloc, i voler viure en un lloc que ja no existia, enclosos en l'exili i en el record nostàlgic com el millor acte d'amor al país d'origen, en paraules de Tzvetan Todorov⁹⁷⁰. «Per a ser un desterrat a la meua terra», sentencià Narcís Costa-Horts, «val més ser-ho ací» (Bladé i Desumvila, 2017, p. 471).

Però cauríem en l'error si ens limitàssim a observar la vida de Baltasar Samper a Mèxic sota les *narratives de frustració* (Balibrea, 2010; Moreda, 2015), «de ineficàcia històrica, de esterilitat, incluso cuando son explicadas desde la simpatía con la víctima» (Balibrea, 2010, p. 258). Al contrari, com apuntàvem al capítol 2, l'exili en sí mateix és un acte polític, i ho és per tant la seva permanència i tot allò que s'hi esdevé i fa o no fa l'exiliat (Kettler, 2004 i 2011). L'enyorament de Baltasar Samper és físic, geogràfic i fins i tot podríem dir que paisatgístic, però també és artístic, estètic i per tant, en tant que l'estètica noucentista és la plasmació en el camp artístic dels interessos d'una classe social determinada en la seva construcció del catalanisme (Murgades, 1976 i 2020a), és intrínscament ideològic i per això mateix, polític. El mallorquí seguia sent, a l'exili, el major representant del noucentisme musical: a diferència de Robert Gerhard, que havia explorat camins diferents i particulars ja abans de la guerra, en el cas de Samper, la seva música i el seu discurs artístic havien cobrat tot el seu sentit i havien assolit tota la seva importància en el context ple del catalanisme del Nou-cents. Ell més que ningú, a través de les pàgines de *La Publicitat*, l'havia interpretat millor, les seves cançons havien cantat la paraula dels poetes noucentistes i havien estat famoses i celebrades, i la seva *Suite Mallorca* seria sempre una obra clau i paradigmàtica del moviment. Baltasar Samper com a músic és plenament i totalment noucentista, només es pot entendre des d'aquesta concepció; és el seu llenguatge de la modernitat, la seva via creativa, estètica i ideològica. Tornant un cop més a Edward Said, el Noucentisme és el seu únic *ethos* possible.

Per entendre-ho encara millor, ens agafam a la idea d'«escena» proposada per Will Straw per a l'anàlisi de música popular, però aplicable de fet a tot tipus de contextos sociomusicals operatius sota una lògica de consum (1991):

⁹⁶⁹ Vegeu p. 28

⁹⁷⁰ Vegeu p. 28.

A musical scene [...] is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. The sense of purpose articulated within a musical community normally depends on an affective link between two terms: contemporary musical practices, on the one hand, and the musical heritage which is seen to render this contemporary activity appropriate to a given context, on the other. Within a musical scene, that same sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place. The manner in which musical practices within a scene tie themselves to processes of historical change occurring within a larger international musical culture will also be a significant basis of the way in which such forms are positioned within that scene at the local level. (p. 373)

Definida en aquests termes, l'escena musical noucentista anterior a la guerra és el que, a diferència de les revistes i publicacions, va ser del tot impossible de reconstruir, ni tan sol de fer-ne un simulacre, a Mèxic. En aquell petit «tros de Catalunya» (Bladé i Desumvila, 2017, p. 404) que existia al voltant de l'Orfeó Català, d'edicions i petites —petitíssimes— institucions culturals, la cultura literària noucentista va poder, d'alguna manera, sobreviure, o almenys resistir, subsistir, fins a la represa. Si, parafrasejant Albert Manent (1989), la literatura catalana no va renèixer perquè mai va deixar d'existir fora de les fronteres dels Països Catalans, no va passar així amb la cultura musical, de la qual Baltasar Samper va quedar com a únic i sol representant: sense orquestra, sense mitjans, sense audiència, sense col·legues, sense escena, i en definitiva, sense una comprensió de la catalanitat musical en els termes que ell coneixia i havia desenvolupat. Recuperant una vegada més la conceptualització del Noucentisme de Josep Murgades (2020a), el músic es trobava orfe d'una massa crítica per a (re)crear i desxifrar el complex sistema simbòlic legitimador d'un projecte social burgès d'acció reformista —a Mèxic, però, reformista de què? Només disposava d'un orfeó d'aficionats que no estaven a l'altura de les seves exigències.

I al cap i a la fi, limitat de poder treballar a la ràdio i al cinema, no va trobar al·licient, orfe de tot, per a seguir escrivint «l'altra música», que deia ell. Per això mateix, també va ser incapaç d'establir cap tipus de «diàleg cultural» creatiu amb la mexicanitat d'acollida (Picún i Carredano, 2014), més enllà d'alguna harmonització de cançó per a piano o per a cor, malgrat ser-ne un bon coneixedor. Desenganyat políticament, enyorat, mancat d'encàrrecs, i desposseït del context en el que havia crescut i triomfat, en el que s'inseria tota la seva activitat musical i es reconeixia com a músic, Baltasar Samper va deixar de banda, segons la nostra hipòtesi, la possibilitat d'esdevenir un compositor reconegut també a Mèxic.

La UTEHA

No tots els exiliats vivien igual aquella situació. Per la majoria, gent del comú, treballadors, antics soldats, etc., l'exili va ser una oportunitat per millorar la seva situació econòmica respecte a la que tenien a Espanya abans de la guerra, «un proceso de movilidad social ascendente», en paraules de Dolores Pla (1999, p. 303). En canvi, per les antigues elits polítiques i intel·lectuals, com ho era Baltasar Samper, l'exili a Mèxic va ser clarament un pas enrere (Pla, 1999):

No pocos de los integrantes de la élite eran personas que ya habían logrado en su país de origen un claro espacio profesional y social, mismo que el exilio, en principio, destruyó. [...] Y aunque muchos de ellos pudieron encontrar otras formas de ganarse el sustento, [...] ello no los resarcía de la pérdida que significó el abandono de su carrera. [...] (p. 304–305)

El músic va trobar, efectivament, una altra forma de guanyar-se el pa: com a investigador de música popular al Conservatori i a l'INBA (Corbera, 2021b; Bitrán, 2022), i més endavant encara, quan aquell sou no li bastava (Picún, 2015), com a traductor de llibres. Samper va treballar com a mínim

a la Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana i a l'editorial Renacimiento, per la que va traduir *La apasionada vida de Franz Liszt*, de Jean Rousselot (1962). La UTEHA, fundada el 1937 pel gallec José María González Porto, esdevendria amb el temps una de les editorials més importants de Mèxic, en la que hi col·laborarien o treballarien de molts dels exiliats espanyols i catalans, sota la gerència de l'antic polític menorquí Estanislau Ruiz Ponsetí (Férriz, 1998)⁹⁷¹. Samper hi arribaria a traduir un nombre considerable de llibres, de tot tipus:

- *Historia de la música*, de Franco Abbiati. 5 volums (1959–1960).
- *Historia del teatro dramático*, de Silvio D'Amico. 4 volums (1961).
- *Trastornos de la personalidad*, d'Antonio Miotto (1961).
- *Los sueños*, d'Emilio Servadio (1961).
- *Historia de las variedades*, de Luciano Ramo (1961).
- *Antología del psicoanálisis*, d'Elémire Zolla (1962).
- *El psicoanálisis*, d'Antonio Miotto (1962).
- *Economistas modernos*, de Federico Caffé (1963).
- *Teoría general de la música*, de Hans Joachim Muser (1965).

Les traduccions serien, al final de la seva vida, el seu principal sustent econòmic (Massot, 1992), fins el punt que el seu fill Josep Maria li confessà a Joan Moll que ni recordava «haver vist compondre molt el seu pare», només «"traduccions a tota"» (Moll, 2000, p. 122).

13. 1. 2. Tornar: *Tres cançons*

Però Baltasar Samper sí que va escriure algunes obres a Mèxic; poques, és veritat, i de menys envergadura. El gruix d'aquesta música són cançons per a la Massa Coral de l'Orfeó Català, en bona part, material reaprofitat escrit pels cors de presoners catalans i la Coral Frederic Mistral a França. Una sola obra realment original d'importància podem consignar d'aquesta darrera etapa, les *Tres cançons* compostes expressament per a la Capella Clàssica de Mallorca: «Sant Joan», «L'Om» i «Oració de monja», sobre tres poemes de Jaume Terrades. Admirador de Josep Carner i persona del seu nucli de confiança a Mèxic —el «pessebre carnerià», l'anomenaria Pere Calders (Subirana, 1996)—, Terrades ja havia donat a conèixer la seva poesia abans i durant la guerra, però assolí certa importància com un dels poetes de l'exili: multipremiat als diferents Jocs Florals a partir de 1942, l'any 1975 fou finalment proclamant Mestre en Gai Saber (Faulí, 2002). És l'autor del poemari *Músiques d'oboè* (1944), d'on provenen les poesies musicades per Samper. Les va compondre quan encara tenia certes esperances i certs estímuls per continuar la seva carrera de compositor:

[...] I quan es poseu a senyalar les intencions que jo he tingut, encerteu totalment. Us dono les gràcies també per un altre motiu. Embrutit com estic, escrivint sub-musiqueta per al cinema i fent **arreglos** de

⁹⁷¹ Estanislau Ruiz Ponsetí (Maó, 1889 – Ciutat de Mèxic, 1967) va ser un dels fundadors de la Unió Socialista de Catalunya, i va ser elegit diputat al Parlament de Catalunya el 1932. El 1936 es va afiliar al PSUC, i per aquest partit va ser conseller entre juliol i agost de 1936, i representant al Consell de Milícies Antifeixistes de Catalunya. També va ser escollit vicepresident segon del Parlament de Catalunya a l'exili, el 1954, i entre 1940 i 1965 va dirigir la UTEHA.

les coses més idiotes que pugueu imaginar, em sembla molt difícil fer res decent mentre estigui respirant aquesta atmosfera. Sé molt bé que no es poden servir dos senyors... [...] ⁹⁷².

L'obra és un exemple més de la via de la politonalitat empresa pel músic a partir de 1931 amb el *Ritual de pagesia*, cada vegada més radical i coherent, amb un sistema propi, una espècie de «dodecafonisme lliure» que potser amb més temps hagués arribat a consolidar i desenvolupar, i que consisteix en juxtaposar escales sintètiques sense centre tonal ni modulació preparada possible, a interval de quarta justa, que permeten treballar amb el rang sencer de les dotze notes. Ja l'havia assajat —encara que ho amagui— a *L'estel dins la llar* de 1938 (Corbera, 2020c), i al segon moviment del *Concert per a piano*⁹⁷³, i s'entronca completament amb el seu passat més experimental. Una vegada més, és una sort de poder tenir l'explicació del propi autor:

Per assegurar còmodament l'afinació, cada veu només ha d'aprendre l'escala en què es canta. No hi ha modulacions. És a dir, n'hi ha, en realitat, però consisteixen en el pas sobtat a una altra escala, idèntica de relacions d'interval. Per exemple: en la cançó **Sant Joan** em serveixo de les quatre escales següents (simultàniament): sol, la, si bemoll, do, re bemoll, mi bemoll, fa (al baix); do, re, mi bemoll, fa, sol bemoll, la bemoll, si bemoll (al tenor); fa, sol, la bemoll, si bemoll, do bemoll, re bemoll, mi bemoll (al contralt); si bemoll, do, re bemoll, mi bemoll, fa bemoll, sol bemoll, la bemoll (al soprano). Com que molt rarament introdueixo alteracions accidentals, si cada veu aprèn la seva escala, ja no té problemes. En el curt tros de **les creus**, el baix pren l'escala que comença al mi natural; el tenor la de la; el contralt la de re, i el soprano la de sol (que abans tenia el baix). No penseu que això és cap trenca-colls. Al contrari, no havent de tenir en compte les funcions d'acords, resolucions, etc., us trobeu amb les mans molt lliures. A més, ja veieu que alterant les escales segons convingui, o segons una certa fantasia, disposeu dels 12 tons en el conjunt de les quatre veus. Les altres dues cançons tenen escales diferentment alterades, però també en relació de quarta d'una veu a l'altra. És un simple divertiment que ja em vaig donar en un temps d'un concert de piano i orquestra i que vaig voler provar amb les veus ara. El fet de posar sempre les veus a distàncies de quarta, obeeix a la mateixa preocupació que fa alterar les escales de certes maneres: ja sabeu que progressió de quartes us dona els dotze tons (comptant amb l'enharmonia), i així en una composició llarga, em sembla que hi ha camp per córrer sense sortir del sistema (diguem sistema). [...] ⁹⁷⁴

Alliberades, per tant, de les relacions tonals, les veus tenen molta independència. Igual que en les composicions anteriors amb aquest sistema, Samper se serveix del contrapunt per compensar la falta d'expectatives harmòniques (exemple 20). Així, el compositor renuncia a consolidar cap tipus de centre tonal o de referència de cada una de les escales, que són més aviat una excusa per a exposar de manera ordenada el conjunt complet de les dotze notes. Posades totes les notes de les quatre escales successivament, i tenint en compte l'enharmonia «do bemoll / si natural» i «fa bemoll / mi natural», tenim l'escala de dotze tons completa (exemples 21 i 22):

⁹⁷² Samper, B. (30 abril 1948). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

⁹⁷³ Vegeu l'apartat «10. 4. 3. El *Concert* i les *Set cançons alemanyes*».

⁹⁷⁴ Samper, B. (30 abril 1948). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

Sopranos *f*
 Vo - liai - nai car - gol, só ple - na de sol, só ple - na de
Contralts
 Vo - liai nai car - gol, só ple na de sol, só
Tenors
 Vo - liai - nai car - gol, só ple-na de sol, só
Baixos
 Vo - liai - nai car - gol, só ple - na de

Exemple musical 20. Començament de «Sant Joan».

Sopranos
Contralts
Tenors
Baixos

Exemples musicals 21 i 22. Escalles de «Sant Joan» amb l'escala dodecafònica.

S'esdevé igual en les altres dues, que també aconseguen l'escala de dotze tons però sense enharmonies (exemples 23–26). En conjunt, doncs, les tres cançons despleguen un sistema dodecafònic a partir d'escalles sintètiques amb les mateixes fonamentals i superposades per quartes, que només es diferencien pel repartiment de tons i semitons entre els dos tetracords perfectes que les formen. Amb un procediment aparentment tan simple, el compositor aconseguix un resultat harmònic molt complex, enriquit pel seu domini del llenguatge contrapuntístic.

Exemples musicals 23 i 24. Escalles d'«Oració de monja» i les dotze notes resultants.

Exemples musicals 25 i 26. Escalles de «L'om» i escala completa de dotze notes.

Sobretot, però, les *Tres cançons* són una mostra de la preocupació i l'interès de Baltasar Samper per a ser recordat a Mallorca des de l'exili com un compositor modern i amb una important trajectòria; i que a més, desitja tenir el control sobre aquest mateix record: Samper volia «retornar» i, d'alguna manera, ser rehabilitat com a compositor, el que havia estat el seu gran objectiu des de 1930.

Aquesta és una dicotomia interessant del músic, que per una banda va deixar clar el seu rebuig a col·laborar o tenir contacte amb els prohoms del món musical franquista⁹⁷⁵. En canvi, va expressar la voluntat que la seva música quedàs i s'interpretàs a Mallorca, sobretot o bàsicament si era a través de Joan M. Thomàs, l'única persona amb qui realment confiava⁹⁷⁶:

Us envio per aquest mateix correu còpies fotostàtiques d'una partitura meva. [...] Ja us enviaré una altra cosa, potser menys conformista, *La balada de Luard, el mariner* [...]. Aquests tres cants que rebreu⁹⁷⁷, si els voleu fer tocar, vos mateix. No tinc les partitelles a mà, però us proposo que les fassin a Mallorca, corrent, naturalment, la despesa a càrrec meu. El mateix podrieu fer amb el *Cant espiritual* si el volguéssiu tocar. [...] Més endavant us aniré enviant tot el que em sembli una mica digne —per poc que sigui— de posar en les vostres mans. Encara que no tingui cap motiu ni cap esperança de passar, com es diu, a la posteritat, em fa il·lusió que vos guardeu, precisament a Mallorca, algunes còpies de cosetes meves. Si hi ha ocasió de tocar-les, em sentiré feliç. No sé si sabeu que a Barcelona, segons afirmació recent d'un director d'orquestra que hi talla el bacallà, *no es pot tocar música meva, els fa por*. A Mallorca veig que no tenen tanta por i estic molt agraït⁹⁷⁸.

⁹⁷⁵ Vegeu p. 364.

⁹⁷⁶ Durant el franquisme la Capella Clàssica va gaudir d'un grandíssim prestigi. El 1939 va participar als funerals a José Antonio Primo de Rivera que es feren al monestir del Escorial, i el 1947, a la catedral de Cadis en motiu de l'arribada a Espanya de les despulles de Manuel de Falla; l'any 1950 la Capella va fer una gira pels Estats Units, Canadà i Cuba, sota el nom de «Coro Hispánico de Mallorca». Malgrat aquest protagonisme, Thomàs, a qui Joan Company *et al.* (1985) qualifiquen d'«home liberal, sacerdot avantguardista i artista crític» (p. 110), estava sota sospita: els primers dies de la guerra civil estava mig amagat a casa seva de por, «per catalanista» (Massot, 1991b, p. 177), i per aquesta mateixa acusació va ser depurat com a professor del Conservatori Oficial de Música. També segons Josep Massot (1996b) va estar sota vigilància durant el temps de la II Guerra Mundial per «esquerrà i "ferviente propagandista" britànic» (p. 432). Segurament fart de tot, va temptejar amb Samper la possibilitat d'anar-se'n a Mèxic, i aquest li va trobar una feina d'organista a un convent benedictí de la capital: «[...] en algunes de les vostres lletres vàreu parlar-me del vostre desig de visitar Amèrica. [...] Cas que us decidíssiu us diré com hauríeu d'arreglar la qüestió dels papers d'entrada aquí [...]. Naturalment, no hauríeu de tenir cap preocupació d'ordre econòmic, o pels problemes d'instal·lació a la vostra arribada. A casa seríeu un més de família». Thomàs, tanmateix, no va marxar. Cf. Samper, B. (14 agost 1950). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

⁹⁷⁷ Molt probablement es tracta de les tres *Danses mallorquines* (Corbera, 2018).

⁹⁷⁸ Samper, B. (27 octubre 1961). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

No és cert que existís una censura oficial o oficiosa sobre les obres de Samper a Barcelona, com en general no n'hi havia sobre els músics espanyols exiliats (Moreda, 2015a). De fet, a partir de dels darrers anys de la dècada del 1940, amb el final de la segona guerra mundial i la progressiva flexibilització de l'actitud del règim cap als exiliats, la música dels compositors expatriats va tornar a ser programada progressivament amb més o menys normalitat (Gan, 2014; Moreda, 2015a), i les visites d'alguns d'ells, com les de Robert Gerhard a partir de 1948, varen començar a ser habituals.

En el cas de Baltasar Samper, la primera vegada que es va interpretar una obra seva a Mallorca després de la guerra va ser molt prest, el 1944, i en un context inusual: els seus goigs a Santa Catalina Thomàs⁹⁷⁹ a la parròquia de Llucmajor, per les celebracions del 75è aniversari de Maria Antònia Salvà⁹⁸⁰. Poc temps després, la Capella Clàssica va recuperar les audicions de la *Cançó de l'espadar*⁹⁸¹, i el 1946 ho va fer l'Orfeó Català⁹⁸². No va ser fins el 1953 que l'Orquestra Simfònica de Mallorca (l'actual OSIB) va tornar a interpretar la *Suite Mallorca*⁹⁸³, això sí, sense el seu permís ni el seu control:

Sento que el director de l'Orquestra Simfònica no m'hagués parlat del propòsit de tocar aquesta Suite meva, car li hauria indicat alguns talls importants que calia fer. També hauria pogut enviar-li un material arreglat per a orquestra poc nombrosa, que vaig fer servir quan era a França⁹⁸⁴.

Tot i això, la resta d'obres d'èxit d'abans de la guerra (*Danses mallorquines* o *Ritual de pagesia*), malgrat l'interès que ell hi tenia, es varen deixar de programar. A Barcelona és veritat que només era possible escoltar la ocasionalment *Suite* pels fils musicals que s'emetien per la ràdio⁹⁸⁵, però va desaparèixer de les programacions de l'Orquestra Municipal que dirigia Eduard Toldrà. Més que per por, com apuntava Samper, cal tenir en compte efectivament factors polítics en aquesta *desaparició* o d'autocensura (Gan, 2014; Moreda, 2015a), i altres dos factors essencials: per una banda, el trencament emocional i ideològic entre Baltasar Samper i els seus antics col·legues catalans.

Per una altra, i potser és el més important, no es pot obviar la desarticulació absoluta del sistema noucentista i el seu paradigma estètic de la modernitat, substituït per una *hispanidad* musical tradicionalista plagada de regionalismes més o menys tolerats on la idea de Mallorca era incompatible amb la catalanitat. Fins i tot Manuel Valls (1960), en el seu intent de perioditzar separadament la música culta catalana de l'espanyola parteix d'aquest mateix principi, i per això exclou explícitament Samper de l'àmbit català, i com assenyala Eva Moreda (2015a), no s'escapa de les dinàmiques de l'època en relació a la recepció dels exiliats: «nevertheless, all Francoist music historiography shares a concern with determining what is Spanish (or, in Vall's case, Catalan), and establishing whether the exiles could be reasonably fitted within this concept» (p. 10).

I encara caldria afegir-hi, a tot això, una altra raó més liviana, però gens negligible: la manca d'edicions i còpies de les seves obres. Abans de la guerra Baltasar Samper funcionava amb còpies manuscrites «netes», i molt poques composicions seves s'havien arribat a editar, només un grapat de

⁹⁷⁹ Vegeu p. 263.

⁹⁸⁰ Crònica de Lluchmajor (17 novembre 1944). *Correo de Mallorca*, p. 4.

⁹⁸¹ El Día Mundial de las Misiones (19 octubre 1945). *Baleares. Diario de la mañana*, p. 2.

⁹⁸² Programa de mà (5 desembre 1946). CEDOC, fons de l'Orfeó Català.

⁹⁸³ Orquesta Sinfónica de Mallorca. Concierto CXLVI (16 octubre 1953). Fundación Juan March, sig. M-Doc 012 Orq

⁹⁸⁴ Samper, B. (4 novembre 1953). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, FJMT, Arxivador 4.

⁹⁸⁵ Radiodifusión. Extracto de los programas para hoy (4 novembre 1950). *Diario de Barcelona*, p. 27.

cançons: *Scherzo* (1918), *Glosa* (1918), *Cançó de la sirena* (1919) i les *Cançons franciscanes* (1927). La majoria de còpies o partícels de les composicions per a conjunt instrumental o cor, a part de les que ell conservava, es devien perdre durant la guerra —o, com en el cas de la sardana *Hivern* (1936), per la dissolució de la Cobla Barcelona—, i des de l'exili, excepte el *Càntic Espiritual* a l'Orfeó Català, tampoc es va preocupar de fer-ne arribar a ningú.

Expulsat doncs, físicament, materialment i metafòricament, de l'ambient musical català, el nom i la música de Baltasar Samper simplement es varen esvaïr. Una situació que ell tampoc va tenir cap interès en arreglar, malgrat l'oportunitat de fer-ho —per exemple, a través d'Higini Anglès. Simplement, se'n va desentendre. No va ser així en el cas de Mallorca.

L'estrena de les *Tres Cançons* va ser el 6 de juny de 1948 a la Sala Born —el mateix espai que el 1931 havia escoltat per primera vegada a l'illa la *Suite Mallorca*—, en un concert que també va servir d'homenatge al poeta i amic Miquel Ferrà, mort recentment. La premsa en va parlar els dies previs sense censura, i el seu nom aparegué en lletres ben grosses als anuncis del concert. Aquella estrena significava el seu retorn artístic oficial, i la primera vegada que el seu nom era presentat en públic després de les actuacions als Festivals Chopin de 1936. Això només era possible «indultant» explícitament i públicament d'alguna forma el compositor republicà:



La personalidad de este ilustre compositor es justamente conocida y estimada. Desde su actual residencia en México, donde, al margen de toda actividad política dedicado exclusivamente a la música, ha obtenido resonantes triunfos, acaba de enviar a nuestra «Capella Clásica» tres coros compuestos para ella y dedicados a su Director, el Mtro. Thomás. [...]

Imatge 114. Anunci de l'estrena de les *Tres Cançons*. *El Correo de Mallorca* (5 juny 1948), p. 7.

Lejos de sus primera composiciones de la época de la «Cansó de l'Espadar», el estilo del gran compositor mallorquín ha evolucionado ampliamente hasta la escritura moderna, avanzada, sincera y natural que se revela en estos tres coros compuestos sobre textos muy bellos y modernos del poeta catalán Terrades⁹⁸⁶.

Desposseït de tota associació política, la recepció de Baltasar Samper en els primers anys del franquisme podia ser acceptada sense gaires més problemes, fins i tot amb el seu canvi d'estil: almenys a Mallorca, la seva contribució excepcional d'abans de la guerra no era oblidada ni menystenguda, especialment la recollida folklòrica i la *Suite Mallorca*, que encara que havia representat la sublimació de la idea musical noucentista, es podia encaixar perfectament amb el nacionalisme musical que crítics musicals del règim miraven de promoure com a via espanyola a la modernitat, de la qual el *Concierto de Aranjuez* (1939–1940) de Joaquín Rodrigo n'era l'exponent màxim. Salvant les distàncies, i per posar-ne un exemple, el mateix patró es va aplicar als *Catro poemes galegos*, obra galleguista de Julián Bautista escrita el 1946 a l'exili de Buenos Aires, però celebrada en la seva estrena a Espanya el 1967 pel seu to regionalista (Moreda, 2015a):

⁹⁸⁶ Tres coros de Baltasar Samper (26 maig 1948). *El Correo de Mallorca*, p. 6.

It may seem surprising that such critics did not see a problem with a work that celebrated Galician national identity, but this is not entirely contradictory of the regime's official historiographical line on Spanish medieval history. Through its discourse on traditional music, the regime allowed, and even encouraged, some regional diversity; this was regarded as different expressions of the same essential characteristics of Spanish national identity. In this context, specific regional traits could be portrayed as simply picturesque rather than representative of a political struggle against centralist power, as critics did with *Catro poemas galegos*. (p. 136)

A Mallorca, bona part dels quadres locals del primer franquisme cultural —intel·lectuals com Josep Tous i Maroto, antics col·laboradors de *La Nostra Terra* com Antoni Salvà, Miquel Forteza, Elvir Sans, Guillem Colom o Miquel Dolç (Massot, 1978; Buades, 2001) o el falangista i crític musical Nicolau Brondo, que havia dirigit el diari oficial del Movimiento, el *Baleares*⁹⁸⁷—, havien format part dels mateixos cercles per on es movia Baltasar Samper abans de la guerra, així que per a ells era encara més fàcil «reintegrar-lo» a partir d'aquesta despolitització. La recepció de les cançons va ser celebradíssima, allunyada ja a finals de la dècada de la intransigència nacionalista i l'assimilació condemnatòria entre politonalisme i esquerranisme dels primers anys del règim (Pérez, 2012; Moreda, 2017):

De Baltasar Samper y previo un acertado comentario de Thomás, se estrenaron tres obras, «Sant Joan», «Oració de monja» y «L'om», dedicadas a la Capella por su autor, uno de los buenos compositores españoles de la actualidad, el cual se nos ha mostrado en esta ocasión en una nueva faceta de su producción y completamente entregado a las nuevas tendencias musicales de la politonía policromada y los colores y destellos que se vislumbran a través de sus sensibles notas y frases musicales, son emotivas y bien preconcebidas obedeciendo al influjo que se observa en la moderna poesía de que se hace cantor. Estas obras al darse en primera audición debería ser obligada en repetición para mayor comprensión del auditorio por las dificultades que encierran. Fueron todas ellas muy aplaudidas y busada la última, «L'om»⁹⁸⁸.

Fins i tot el crític del *Baleares*, Pedro Deyà, en va elogiar la modernitat:

Las canciones de Samper constiuyen tres buenos modelos de composición moderna. [...] La primera —«Sant Joan»— es inspiradísima; la segunda—«Oració de Monja»— está dotada de primorosas melodías que glosan magníficamente la suave y recatada ingenuidad del texto. Y la tercera —«L'Om» tiene una enorme fuerza expresiva conseguida con hábil armonización. Es quizá la más difícil porque en ella se acusan las características señaladas anteriormente; pero de una brillantez extraordinaria⁹⁸⁹.

La Capella cantaria algunes de les cançons en qualque altra ocasió⁹⁹⁰, però potser per la complexitat tècnica, i el fet que a partir després de la gira americana de 1950 la coral entràs en una fase de decadència, el conjunt sencer no s'interpretaria mai més. Per altra banda, el nom de Baltasar Samper, encara que ell ja no ho volgués —i no era allà per evitar-ho—, era més fàcil d'indultar i associar a una obra molt més convencional, fàcil d'acomodar dins el *nacional-regionalisme* del règim, i emblemàtica al cap i a la fi, com la *Suite Mallorca*, que feia les delícies del públic i la crítica. I aquesta obra i aquesta idea, aquesta concepció purament i essencialment nacionalista sota els paràmetres del franquisme és el que al final va perdurar, a desgrat seu.

En aquest sentit, per tant, les *Tres cançons*, encara que varen tenir una recepció excel·lent, no varen aconseguir l'objectiu que Samper cercava, de tornar a ser considerat, almenys a Mallorca, de la manea que ell volia. L'obra és, això sí, el darrer exemple d'un compositor que encara se sentia,

⁹⁸⁷ Vegeu p. 230.

⁹⁸⁸ La Capella Clàssica, Thomàs y Samper. (8 juny 1948). *La Almudaina*, p. 5.

⁹⁸⁹ Deyà, P. (8 juny 1948). Capella Clàssica. *Baleares. Diario de la mañana*, p. 7.

⁹⁹⁰ Barceló, P. (9 març 1949). Espléndido concierto de la "Capella Classica". *El Correo de Mallorca*, p. 10.

malgrat les encomanes cinematogràfiques i altres encàrrecs que no el satisfieien, capaç d'escriure música i desenvolupar-se dins els propis models de la seva modernitat. La frustració, l'enyorament i el desarrelament estroncarien definitivament i per sempre la carrera d'uns dels principals creadors musicals del Noucentisme.

13. 2. Les pel·lícules ocultes de Baltasar Samper

Encara que no li agradava gens ni mica la feina, és sabut que Baltasar Samper és l'autor de les bandes sonores de les pel·lícules *La barraca* (1945), l'òpera prima de Roberto Gavaldón, i *La morena de mi copla* (1946), de Fernando A. Rivero; de totes dues n'han arribat les partitures i partícels completes, amb l'escaleta de metratge⁹⁹¹. També és sabut que per *La barraca*, una adaptació cinematogràfica de la novel·la de Vicent Blasco Ibáñez, Samper va guanyar la primera edició dels premis *Ariel* de cinema mexicà a la millor música, l'any 1947; la pel·lícula, en conjunt, en va guanyar deu.

La barraca s'ha considerat per la crítica i la historiografia com una de les obres emblemàtiques tan de l'Edat Daurada del cinema mexicà com de la mitologia de l'exili espanyol. A més de versionar una novel·la d'un dels intel·lectuals republicans més importants del segle XX, que explica una tragèdia rural entre la misèria de les classes populars valencianes del segle XIX, a la producció hi prengueren part nombrosos exiliats: actors, escenògrafs, decoradors, guionistes, il·lustradors —el cartell és obra del conegut il·lustrador Josep Renau— i músics com el propi Samper. La pel·lícula és «el primer reconocimiento de la industria cinematográfica mexicana a la aportación colectiva de los españoles expatriados» (Martín, 2018, p. 105), una obra tan espanyola com mexicana.

Per la seva importància històrica, l'any 2021 l'Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas la va restaurar i compartir lliurement a la plataforma Youtube, on es pot escoltar la magnífica banda sonora del músic mallorquí.



Imatge 115. Crèdits inicials de *La barraca* (1945). Font: Youtube.

⁹⁹¹ Partitures de *La barraca* i *La morena de mi copla*. ARM, fons Baltasar Samper, caps 2, exp. 7/2 i 7/10.

Però també en un cas tan clar i famós com *La barraca*, el nom de Baltasar Samper hi és emboirat. Pot ser perquè no hem tornat a disposar d'una còpia de la pel·lícula fins pràcticament avui, amb els crèdits ben evidents, a la bibliografia sobre aquesta producció sovint s'hi confon el músic amb un actor espanyol anomenat Félix Samper, que també treballava a Mèxic en aquells mateixos anys⁹²; de vegades el nom apareix com a «Félix Baltasar Samper». Fins i tot Emili Garcia Riera, historiador i crític per excel·lència del cinema mexicà —nascut a Eivissa—, comet aquest error en els seus estudis històrics, com es pot llegir la gran *Historia documental del cine mexicano* (García Riera, 1992).

Tota aquesta informació sobre *La barraca* i *La morena de mi copla* era ja coneguda, així que no té res d'extraordinari que ho expliquem; tampoc ho és la manca d'atenció habitual sobre Baltasar Samper i la confusió, en aquest cas, amb Félix Samper. Però la descoberta del llegat mexicà ens va aportar una sorpresa majúscula, cabdal i del tot inesperada. Ja en vàrem parlar breument a l'article «Baltasar Samper, compositor» (Corbera, 2018), i desenvolupant-ho aquí un poc més, a partir d'ara s'haurà de tenir en compte a l'hora d'explicar la brillant etapa del cinema de Mèxic de la dècada de 1940, especialment pel que fa a un dels compositors cinematogràfics més populars i prolífics de la història de la indústria filmica mexicana: Antonio Díaz Conde. Anem per parts.

13. 2. 1. Antoni Díaz Garcia

Antonio Díaz Conde es deia en realitat Antoni Díaz Garcia; així ens ho va explicar el seu fill, Antonio Díaz Rendón, en una conversa informal a Mèxic l'estiu de 2017⁹³, tal com ho havia ja exposat ell en una comunicació al *Primer coloquio internacional «Exilios y Migraciones* (A. Díaz, 2013); i així ho confirmen tant la seva fitxa d'immigració mexicana⁹⁴ com el seu certificat de defunció (Cusachs, 2020). El «Conde» se'l va posar per donar-se més *glamour*.

Antoni Díaz Garcia va néixer a Barcelona l'any 1914, fill d'un comerciant, segons ell (Meyer, 1976), d'un barber i una costurera, segons el fill (A. Díaz, 2013), però als set anys la família es va traslladar a viure a Mataró. Va estudiar piano al Conservatori del Liceu, amb Lamote de Grignon, Zamacóis, Garganta i Pahissa, entre d'altres. En començar la guerra el posaren al capdavant d'una banda de música que actuava al front, però va al·legar un insuficiència coronària per aconseguir la baixa, i va quedar a Barcelona fent de pianista de cinema (Meyer, 1976; A. Díaz, 2013). No obstant això, l'hemeroteca ens revela entre 1936 i 1939 també corria per la seva ciutat dirigint els cantaires de l'Ateneu Popular⁹⁵ i fent concerts al piano del Teatre Clavé⁹⁶.

No està clar si la seva sortida d'Espanya va ser per raons polítiques o solament per la necessitat de guanyar-se la vida —potser un poc de tot—, però tot just acabada la guerra va aconseguir enrolar-se amb una companyia de ballet cap a Buenos Aires, on va poder conèixer Manuel de Falla. A causa d'una malaltia que el va tenir internat en un sanatori durant mig any, va haver de deixar la companyia, que seguia girant, però a canvi va passar a treballar amb la cupletista Conchita

⁹² Segons la base de dades en línia IMDB, l'única font que hem trobat, Félix Samper va néixer el 1877, i va morir a Mèxic el 23 de setembre de 1957. Actuà a les pel·lícules *María Magdalena, pecadora de Magdala* (1946), *Arsenio Lupin* (1947) i *Reina de reinas: la Virgen María* (1948).

⁹³ Conversa que va tenir lloc el 12 d'agost de 2017.

⁹⁴ Fitxa d'immigració d'Antoni Díaz Garcia (20 setembre 1941). Registro Nacional de Extranjeros en México; signatura digital AGA,RIEM,064,166. Portal Movimientos Migratorios Iberoamericanos, Ministeri de Cultura.

⁹⁵ Societat Ateneu Popular (17 octubre 1936). *Llibertat. Òrgan del «Comité local antifeixista»*, p. 6.

⁹⁶ Setmana de l'infant (5 març 1938). *Llibertat. Òrgan del «Comité local antifeixista»*, p. 2.

Martínez, que anava a fer una gira per Mèxic. Arribat al país el 1941, potser ja amb el nom artístic d'Antonio Díaz Conde, es va presentar com un «deixeble de Falla». Allà va fer amistat amb la ballarina i guionista Janet Alcoriza (A. Díaz, 2013), fet que li va obrir moltes portes, entre elles, les d'Emilio *El Indio* Fernández, un dels directors emergents del moment, d'origen kikapú, i que ràpidament esdevendria un dels cineastes més importants de l'Època Daurada del cinema mexicà (Tuñón, 2000; Tierney, 2007).

Díaz Conde arribaria a ser en un dels compositors més exitosos de la indústria cinematogràfica mexicana, autor de més de tres-cents cinquanta bandes sonores, amb un promig espectacular en els anys de més feina de «hasta dieciocho o veinte películas al año» (Meyer, 1976, p. 92). Moltes eren encàrrecs del seu amic *El Indio* Fernández, autor d'autèntics clàssics del mexicanisme indigenista que va impregnar el discurs públic i artístic després del triomf de la Revolució Mexicana; ho són especialment els del seu cicle canònic indígena: *María Candelaria* (1944), *Las abandonadas* (1945), *Enamorada* (1946), *La perla* (1947), *Río escondido* (1948), *Maclovía* (1948), *Salón México* (1949) i *Víctimas del pecado* (1951) (Tierney, 2007). Entre aquestes, *La perla* és una de les més emblemàtiques: va comptar amb la col·laboració del premi Nobel de Literatura John Steinbeck, autor de la novel·la sobre la que es basa, se'n va dur un Gran Premi a la millor fotografia al festival de Venècia de 1947 i va ser la primera pel·lícula en castellà en guanyar un Globus d'Or, el 1948, també per la fotografia. Per Díaz Conde va significar el treball que li va obrir definitivament les portes del cine:

Fui a parar a la composición de fondos musicales, al darse la casualidad de ser rechazada en los Estados Unidos, la música que primeramente se asignó a «La Perla» del indio Fernández, lo que motivó que se me requiriese para intentar una nueva composición, que creyeron me recogía perfectamente el espíritu argumental, por lo que fué aceptada jubilosamente en los estudios de Hollywood y de aquí comenzaron a lloverme cada vez más ventajosas proposiciones⁹⁹⁷.

El treball de Antoni Díaz va ser nominat a l'*Ariel* diverses vegades: per *La perla* el 1948 i per *Maclovía* el 1949 —música la bellesa de la qual la crítica va destacar especialment (García, 1987). Però l'èxit absolut va ser per *Pueblerina*, també d'Emilio Fernández, guanyadora del Gran Premi —encara no s'anomanava «Palma d'Or»— a la millor partitura al Festival de Cannes de 1949. Gràcies a això, aquell any va guanyar, finalment, l'*Ariel*. Després tornaria a ser nominat per *Rosauro Castro* (1951), *Las tres perfectas casadas* i *La rebelión de los colgados* (1955). Tanmateix, com ell mateix explicà a Eugenia Meyer (1976), la banda sonora que recordava amb més satisfacció era, de llarg, la de *La perla*:

Por otra parte, [...] quién va al cine no va a oír música, sino a ver una imagen, una historia; muchas veces el espectador ni se da cuenta del marco musical, de la partitura, salvo un efecto de esos raros o una música ruidosa: sólo así se percata de que existe, esa es la realidad. Una excepción es *La perla* que era un poema sinfónico: tenía muy poco diálogo, la música y los ambientes naturales daban la sensación: por ejemplo en la persecución... [...]

En *La perla* sí sentía que el trabajo que había hecho, sabía que era merecedor, y a todos les parecía también, ya que Emilio se enojó mucho cuando repartieron los premios y se lo dieron a otra persona. (p. 90–92)

En efecte, aquell any l'*Ariel* va ser per un altre compositor espanyol, l'exiliat Luis Hernández Bretón, per la partitura de *Los siete niños de Écija*. Això fa fer enfadar moltíssim a Emilio Fernández, que tot i que va recollir deu premis per la seva pel·lícula, va tractar de rescabalar el que considerava una injustícia (Taibo, 1986):

⁹⁹⁷ J.R.E.A. (15 març 1952). Al habla con... Antonio Díaz Conde. *Mataró*, 415, 3.

Por su parte, Emilio se indignó otra vez, ya que su amigo el español Antonio Díaz Conde no recibió el Ariel a la mejor música; para compensarlo creó un premio personal y lo entregó a Antonio en un acto público con una tarjeta en la que escribió:

«Antonio: ante la injusticia que cometió contigo la Academia de Artes, etc., despojándote de un Ariel, acepta mi disculpa y mi gratitud por tu colaboración con este otro trofeo que es de verdad y es mejor. Tu amigo Emilio». (p. 105)

No cal dir, per altra banda, que la fama de Díaz Conde va tornar a travessar l'oceà Atlàntic en direcció a Espanya, i malgrat que el país no tenia oficialment relacions diplomàtiques amb Mèxic, el cinema mexicà i les pel·lícules de *El Indio* Fernández eren ben populars. Els seus èxits foren recollits per la premsa catalana, que destacava el bon nom i reconeixements del mataroní:

En el II Festival Internacional del Film, recientemente celebrado en Cannes (Francia) se concedió el primer premio de música de fondo a nuestro compatriota el compositor don Antonio Díaz Conde por su grabación musical de la cinta mejicana «Pueblerina». Nos congratulamos de tan destacado éxito del joven concertista de piano, al que alentamos a proseguir en su laudable empeño en bien del arte musical y para satisfacción y orgullo de su querida ciudad⁹⁹⁸.

L'any 1952 Díaz Conde va visitar Mataró: va rebre un homenatge i es va projectar *Maclovia* al Teatre Clavé. En una altra visita posterior fins i tot el varen condecorar (Cusachs, 2020), i un carrer de la ciutat duu avui el seu nom.

Sens dubte, Antoni Díaz Garcia/Conde va gaudir i saber triomfar en un àmbit de la música, el del cine, que Baltasar Samper, molt més gran que ell, avorria profundament, i es va saber adaptar al país, més com a emigrant que com a refugiat, creant-se del no res el seu propi *ethos*, sense el llast de l'enyorança, el record o la política; un pes que el vell mestre mallorquí ni podia ni volia llevar-se de damunt. Són dos exemples, l'un i l'altre, de vides oposades. O no.

13. 2. 2. Vides creuades

Antonio Díaz Rendón ens va assegurar que son pare i Baltasar Samper no es coneixien, que ell mai va sentir a parlar-ne per casa; que no tenien relació, en definitiva. El mallorquí tampoc esmenta Díaz Conde en cap escrit.

El cert és que Antoni Díaz es va moure, com a mínim en els primers temps de la seva arribada a Mèxic, pels ambients polititzats de l'Orfeó Català i la Comunitat Catalana, que dirigia i presidia, tot a l'hora, Baltasar Samper. Almenys en dues ocasions, el mataroní va participar en actes patriòtics dels exiliats: en 17 de març de 1945, al palau de Bellas Artes, en un recital organitzat per la Comunitat i el seu Comitè d'Ajut al Front Nacional de Catalunya, on va tocar composicions pròpies al piano⁹⁹⁹. El 15 de juliol del mateix any va actuar al capdavant d'una orquestra al Festival Francomexicano per celebrar el 14 de juliol i la victòria aliada, on també hi va prendre part la Massa Coral de l'Orfeó¹⁰⁰⁰.

Ja hem dit que Díaz Garcia no era un exiliat pròpiament dit; de fet, el seu visat d'entrada a Mèxic no és de refugiat polític, com el de Samper, sinó de visitant per sis mesos. Però tampoc ens ha d'estranyar que, igual que varen fer els republicans catalans, s'acostàs a l'Orfeó esperant trobant-hi

⁹⁹⁸ De la región. Mataró (29 setembre 1949). *Diario de Barcelona*, p. 15.

⁹⁹⁹ Comitè d'Ajut al Front Nacional de Catalunya (març-abril 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 28, 2.

¹⁰⁰⁰ Festival Francomexicano, programa de mà. Arxiu Històric de l'Orfeó Català de Mèxic.

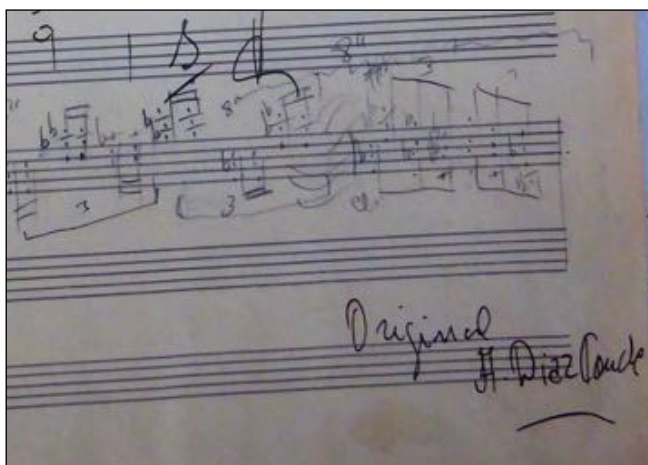
algun suport inicial que l'ajudàs a instal·lar-se. Per altra banda, és ben plausible simpatitzàs amb la causa política dels exiliats. En tot cas, el que és segur és que allà va coincidir amb Baltasar Samper.

Aquesta relació amaga, però, algunes sorpreses més. Dolors Porta n'explica el següent (Moll, 2000):

Un català ja mort, Díaz Conde, que va rebre classes d'harmonia i composició d'En Baltasar i era padri del nostre fill Josep, va fer moltíssima música de pel·lícules llevant-lis a ell. (p. 121)

És molta d'informació en una frase molt curta. D'entrada, se'ns diu que Díaz Conde, o Garcia, i Baltasar Samper varen tenir en un moment determinat una relació que hem de suposar de bona amistat, molt i molt propera, que devia ser quasi familiar —i tanmateix el fill assegura que no sap res d'això.

Segona, que Baltasar Samper va ser el professor d'Antoni Díaz. Vegem-ho com una hipòtesi: el jove Díaz Garcia arriba a Mèxic a finals de 1941, amb només vint-i-set anys, i s'espavila, poc o molt, amb l'ajuda de la colònia catalana. Baltasar Samper hi arriba al cap de mig any, i ràpidament se situa com un dels referents culturals i polítics entre els exiliats; el prestigi l'acompanya. Tots dos coincideixen a l'Orfeó Català. Díaz Garcia segur que el coneixia, com a mínim d'anomenada, dels anys de Barcelona, i li demana classes particulars. Samper hi accedeix, i mestre i alumne es converteixen en bons amics, com a mínim durant un temps. Això explicaria perquè entre els papers de Baltasar Samper que guardava el seu net Àngel a casa seva hi ha moltes partícels i instrumentacions de música lleugera, sovint reutilitzades per a escriure-hi altres coses al revers, amb cal·ligrafia i signatura d'Antonio Díaz Conde¹⁰⁰¹.



Imatge 116. Una de les moltes partitures del fons Samper amb notació d'Antonio Díaz i apunts diversos de Baltasar Samper, amb la signatura d'A. Díaz Conde. Foto: Amadeu Corbera.

La tercera informació sorprenent de la curta declaració de Dolors Porta és que Díaz Garcia va «llevar pel·lícules» a Baltasar Samper. Això ens duu a un altre document trobat entre els papers del músic, unes còpies mecanografiades d'una nota biogràfica, sense signar, escrita després de la seva mort que diu el següent (transcrivim literalment):

Escribió también la música para la película "La Barraca" obteniendo la presea "Ariel" correspondiente al año 1945.

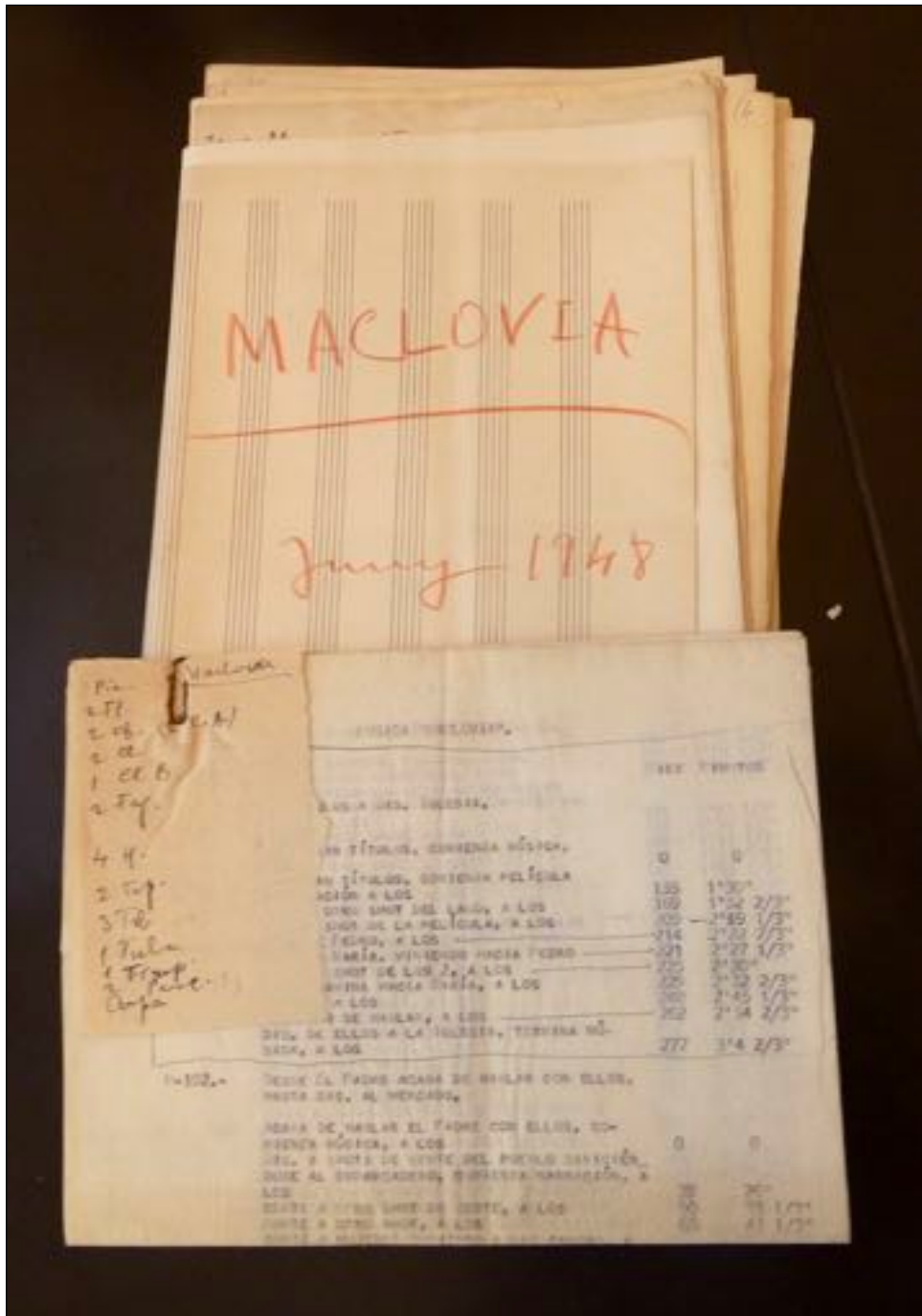
Colaboró en la música de otras películas como: Maclovia, La perla, La morena de mi copla y otras¹⁰⁰².

Aquesta confessió anònima es confirma —i aquesta és la sorpresa majúscula— amb les partitures i esbossos trobats dins les capses que contenen el fons de Baltasar Samper del seu puny i lletra, algunes bastant completes, de les bandes sonores de *Maclovia*, *La perla*, *Maria la O* i, probablement, *Sandra, la mujer de fuego*. També hi ha alguna partícula de *Pepita Jiménez* (1946), amb cal·ligrafia això sí de Díaz Conde, dins l'esbós de *La perla*.

¹⁰⁰¹ Cicle de cançons instrumentals. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 1.

¹⁰⁰² Apunts biogràfics. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 18, sig. 44/1.

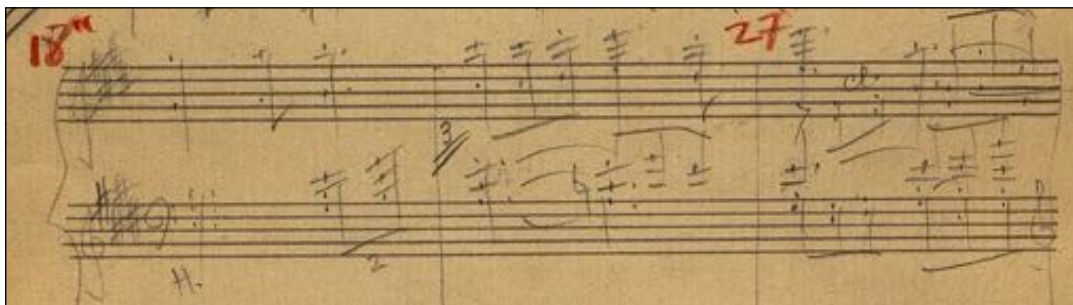
La més completa de totes és la de *Maclovia*. Es tracta d'un gruixat feix bastant complet de la banda sonora manuscrita —cap al final és més esquemàtic—, dividit per rodets i minutatge, apuntats en colors de llapis vermell i normal, amb algunes anotacions i noms, com «Macario» (l'actor Pedro Armendáriz) o «María» (que es deu referir directament a la protagonista, la famosíssima María Félix, la «Maclovia» protagonista), i recobert d'un full de paper pautat més ample on hi ha inscrit, amb la cal·ligrafia de Baltasar Samper i en vermell, «Maclovia. Juny 1948». Més interessant encara és que dins el feix hi ha l'escaleta del minutatge de la pel·lícula amb les indicacions d'on va cada fragment musical, i grapat, un paperet amb la plantilla de l'orquestra¹⁰⁰³.



Imatge 117. Esborrany de *Maclovia*, tal com estava guardat dins les caixes del fons Samper a Mèxic. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 2, sig. 7/1.

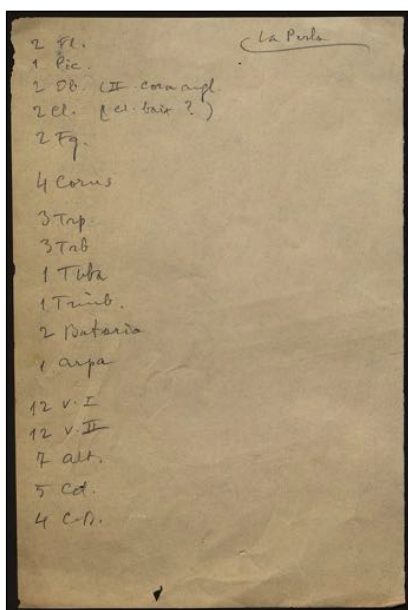
¹⁰⁰³ *Maclovia*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 2, sig. 7/1.

Per si queda cap dubte, i com a petita mostra, podem comparar els primers compassos i segons del Rodet 1 del manuscrit de Samper, on entra el tema principal, amb la música dels crèdits de la pel·lícula; coincideixen tant notes com temps a la perfecció (a partir del 18"):



Imatge 118. Entrada del tema principal de l'obertura de *Maclovio*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 2, sig. 7/1.

El material de *La perla*, la música de la qual Díaz Conde estava més orgullós, que l'havia fet famós, que era quasi com «un poema sinfònic», i que va emocionar tant a *El Indio* Fernández que li va voler donar un premi personal perquè l'Academia li va negar l'*Ariel*; aquest material, deim, també el trobam manuscrit de Baltasar Samper. L'esborrany és més incomplet que el de *Maclovio*: no hi ha escaleta i el feix del manuscrit és més petit i està inacabat. Al damunt del feix hi ha una nota amb repartiment de l'orquestra, també de puny i lletra, ben reconeixible i en català, de Baltasar Samper¹⁰⁰⁴.

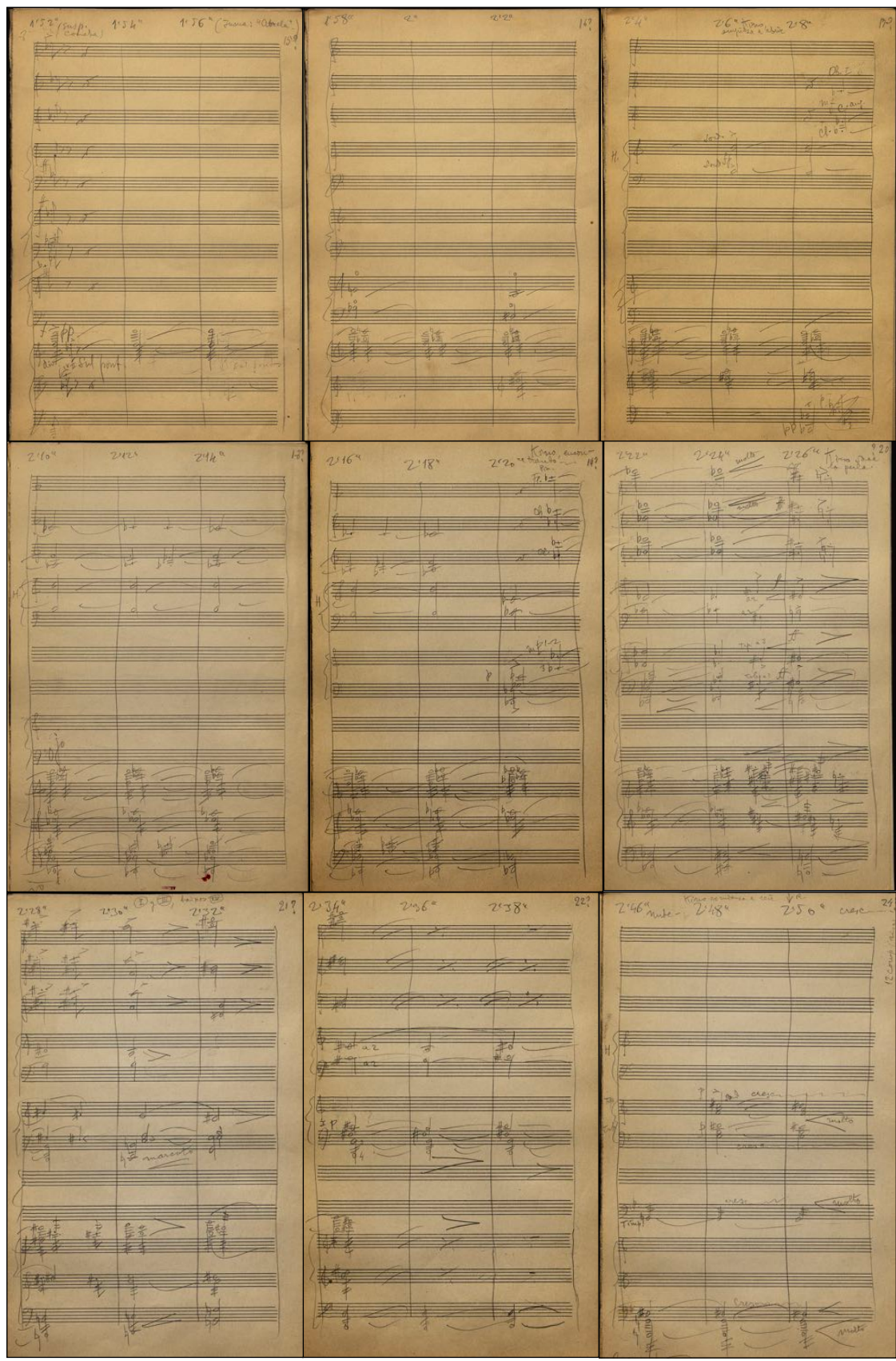


Imatge 119. Plantilla de l'orquestra de *La perla*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 2, sig. 7/6. A la dreta, Kino i Juana a punt d'obrir d'obrir la copinya, en una versió acolorida. La seqüència completa es pot veure a <https://youtu.be/bXz2XZ0g10A?t=1228>.

També s'hi poden llegir el minutatge i alguns noms i anotacions, com «Kino» (el protagonista, Pedro Armendáriz). Posam per exemple un moment ben identificat al manuscrit, quan Kino surt del fons del mar amb l'ostra que conté l'extraordinària perla i Juana, la seva dona, fascinada per la

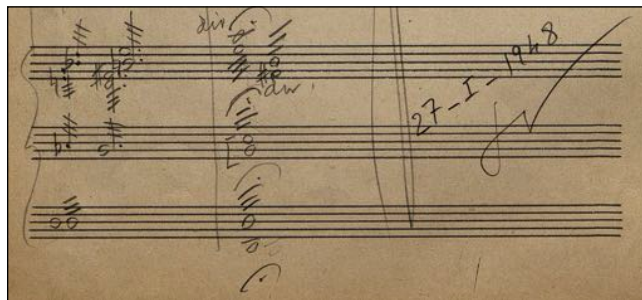
¹⁰⁰⁴ *La perla*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 2, sig. 7/6.

troballa, li diu «Ábre-la». Samper anota tota la seqüència: «Kino empieza a abrir» – «Kino encontrando [la perla]» – «Kino saca la perla» – «Kino comienza a reír».



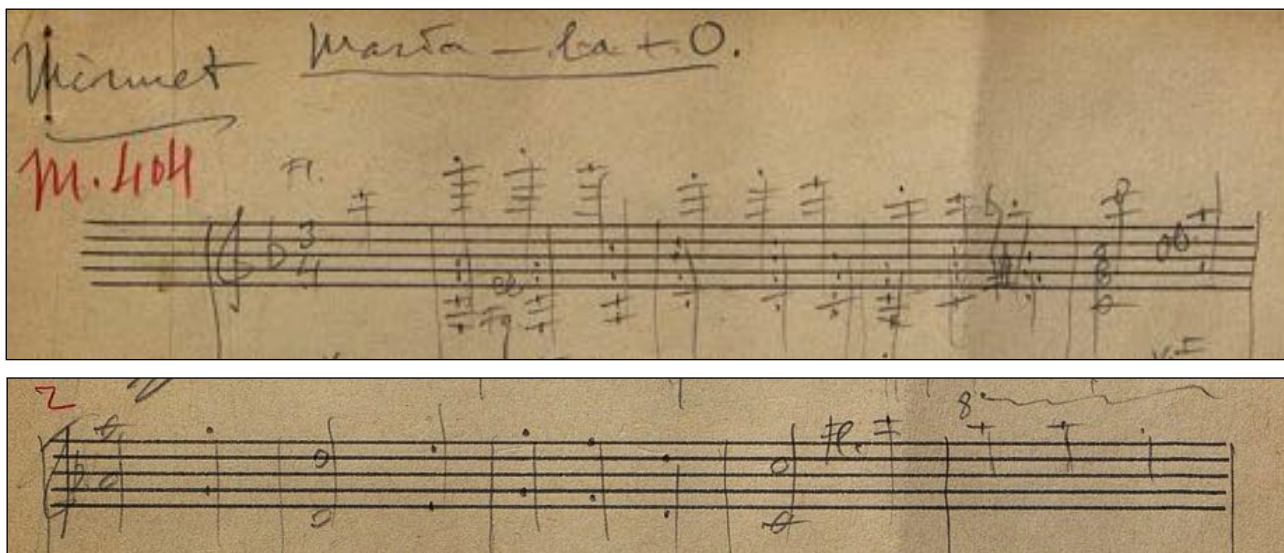
Imatge 120. Partitura de la seqüència de la troballa de la perla (per raons d'espai, falta la p. 23). ARM, fons Baltasar Samper, caps 2, sig. 7/6

Els altres dos esbossos, molt més petits i fragmentaris, són els de *María la O* (1948)¹⁰⁰⁵ i *Mujer de fuego*¹⁰⁰⁶, que molt probablement sigui en realitat *Sandra, la mujer de fuego* (1954). El primer és d'una producció cubano-mexicana: una adaptació de l'argument de la sarsuela de Gustavo Sánchez Galarraga i Ernesto Lecuona de 1930, dirigida per Adolfo Fernández Bustamante i amb guió de Max Aub, protagonitzada per l'estrella cubana Rita Montaner. La banda sonora està signada per Antonio Díaz Conde, però una vegada més, hi trobam la mà de Baltasar Samper. Aquest esborrany fins i tot està signat i datat.



Imatge 121. Final de *María la O*, en data de 27 de gener de 1948. La signatura de Samper és extremadament esquemàtica. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 7/4.

En aquest cas, del manuscrit en podem identificar dos moments. El primer, a partir del a partir del minut 32:28, és en una festa del palau del marquès del Palmar, quan els convidats ballen un minuet. Samper apunta, doncs, «Minuet»; en copiam un fragment:

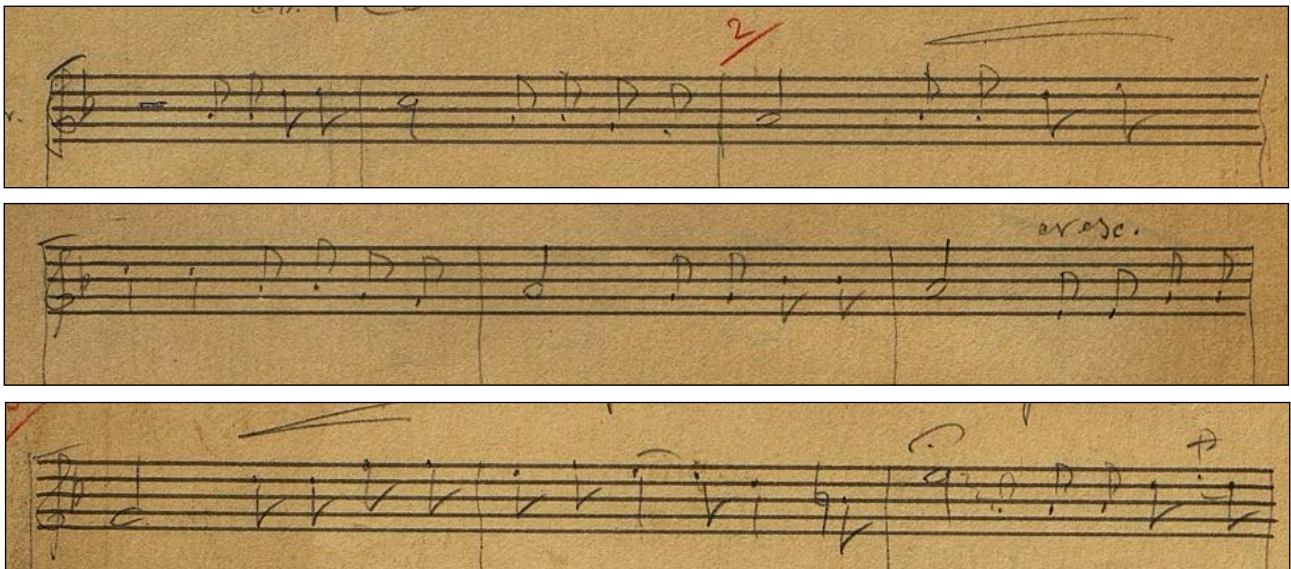


Imatge 122. Frase A del minuet de *María la O*. ARM, fons Baltasar Samper, sig. 7/4.

L'altre moment reconeixible és el final de la pel·lícula —marcat com «m. 902, final». Mentre la protagonista plora la mort de Fernando del seu estimat Fernando, torna a sonar, com a la seqüència inicial, el tema de la famosa romança de *María la O* de la sarsuela de Lecuona, transcrita aquí de la mà de Baltasar Samper:

¹⁰⁰⁵ *María la O*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 4, exp. 7/4.

¹⁰⁰⁶ *Mujer de fuego*. ARM, fons Baltasar Samper, capsa 4, exp. 7/3.



Imatge 123. Tema de la romança, ARM, fons Baltasar Samper, sig. 7/4.

Sandra, la mujer de fuego, si és que es tracta d'aquesta —i és l'única que amb un títol semblant consigna Emili Garcia Riera en aquells anys (1992)—, és una pel·lícula de Juan Orol, també produïda entre Cuba i Mèxic. Orol, pseudònim del gallec Juan Rogelio García García, natural de Pontevedra, feia un cinema popular, de melodrames, rumberes i fins i tot de gàngsters, fantàstic i de terror, lluny del cinema emblemàtic mexicanista de Gavaldón o Emilio Fernández. En aquesta producció, la música la firmava el compositor cubà Obdulio Morales. Aquí el manuscrit de Baltasar Samper és molt dispers i curt.

Si ens cenyim exclusivament a la documentació i les fonts que disposam, sembla que el paper de Baltasar Samper en la composició musical de totes aquestes pel·lícules hauria estat molt gran a *Maclovía* i *La perla*, important a *María la O* i no sabem fins a quin punt a *Sandra, la mujer de fuego*. I excepte aquesta darrera, les altres s'atribueixen a Antonio Díaz Conde.

El dubte raonable aquí, i això és important, és si va ser Díaz Conde l'únic i vertader autor de la «bella música» de *Maclovía* i el «poema simfònic excepcional» de *La perla*, les dues partitures que, juntament amb *Pueblerina*, li varen otorgar el reconeixement general a finals de la dècada de 1940 —així com de *María la O*. Segons el nostre parer, amb la informació i fonts que tenim a l'abast, sembla evident que no, tot i que ell se'n va atribuir sempre tot el mèrit. Sent generosos i benevolents, hem de considerar que com a mínim són treballs a quatre mans, entre Antoni Díaz i Baltasar Samper: el seu mestre i amic, famós compositor català i molt bon orquestrador. Sent una mica més malpensats, podríem sospitar que l'autor real és Samper i Díaz Conde, hàbil, encantador i ben relacionat dins el món del cinema, a diferència del seu professor, se'n va apropiat, tal com temia Dolors Porta. No deixa de ser significatiu que de les tres composicions més famoses i acreditades de Díaz Conde, dues siguin atribuïbles parcialment o del tot a Baltasar Samper.

Per mirar d'aclarir tot plegat, vàrem plantejar obertament la qüestió al seu fill, Antonio Díaz Rendón. Li vàrem mostrar la troballa dels manuscrits de *Maclovía* y *La perla*; hem de dir que la nostra informació el va impactar bastant. Va jurar i perjurar diverses vegades que era impossible que son pare hagués pogut plagiar, copiar o apropiat-se d'una música que no fos seva, i més tractant-se d'aquestes dues composicions. Com que els arxius cinematogràfics mexicans són pràcticament inexistents (Ford, 2010) —i ho vàrem comprovar— li demanàrem a Díaz Rendón que ens deixàs veure els originals, per sortir de dubtes, confiant que tendria material del seu pare: comparant les

dues versions, la de Samper i la de Díaz Conde, potser podríem saber qui havia copiat què. Però la resposta va ser que això seria impossible, perquè no tenia res; l'explicació de perquè encara va ser més rocambolesca.

Segons el fill d'Antoni Díaz, el pare enviava tots els seus originals a Barcelona, a casa d'un germà, confiat que allà estarien més segurs; però aquest, que estava casat, tenia una relació extramatrimonial. Quan la dona ho va descobrir, va fer fora el marit, a ell i totes les seves coses; la resta ho va tirar, i entre tot això, les partitures. Així és com, segons la curiosa història d'Antonio Díaz Rendón, la música original de son pare es va perdre per culpa de les banyes del seu oncle.

Encara vàrem provar de fer una altra gestió: anar a la Sociedad de Autores y Compositores de México per cercar les partitures de Díaz Conde o algun tipus de registre. A la porta, un agent de seguretat ens va impedir la entrada, que només és permesa als autors o als seus familiars.

Tot plegat ens deixa un seriós dubte: de si els originals de Díaz Conde varen existir mai, o si simplement es va limitar a agafar la música que havia escrit el seu mestre i apropiar-se del mèrit. I si fos així, encara en quedaria aclarir com s'hauria produït aquesta apropiació.

Ens pareix inversemblant la idea de Dolors Porta que Antoni Díaz li va «llevar» les pel·lícules a Baltasar Samper, i que tot i així, ell seguís escrivint-ne la música; pensam, per contra, que hi havia d'haver qualche tipus d'acord entre els dos músics. A Samper, però, se li varen tancar les portes del cinema després de *La barraca*, perquè no formava part de la «colla» o «petita maffia» que denunciava que controlava el negoci; la seva dona senyalava els culpables: «[Manuel] Esperón¹⁰⁰⁷ i altres envejosos» que «"le segaron la hierba"» (Moll, 2000, p. 121), qui sap si gelosos que un *gachupín* els passàs al davant als primers *Ariel*. Tot al contrari que Antoni Díaz, que va tenir l'habilitat per situar-se extraordinàriament bé i molt ràpidament dins aquell ambient al costat d'Emilio Fernández.

Ara bé, Díaz Conde, exitós en aconseguir encàrrecs, probablement no ho era tant per escriure'ls: és possible que sobretot al principi li faltàs ofici i tècnica, i per això necessitava aquelles classes de Samper. Tenint en compte que va arribar a acumular un volum de comandes molt considerable, amb pics de devuit o vint pel·lícules a l'any, és més que plausible que demanàs ajuda a qui tenia més a prop, el seu professor.

Arribats a aquest punt, plantejam dues possibilitats d'entesa: o bé que compartissin l'encàrrec i els beneficis, o bé que Díaz Conde simplement delegàs en Baltasar Samper part de la feina, major o menor segons el cas, pagant-li la part proporcional. Per Samper, aquest era un tipus de treball que no li agradava, però li suposava uns ingressos importants, i en el fons, un repte creatiu. La música l'acabaria signant el mataroní, que era el qui tenia la llicència per fer-ho, però la tasca seria repartida segons allò pactat. Així, el músic mallorquí devia esdevenir una espècie de «col·laborador anònim» ocasional de bandes sonores: potser de vegades fent tota la feina, de vegades per ventura només com a orquestrador, o com a autor d'algunes parts. Això explicaria també la seva col·laboració a la música *Sandra, la mujer de fuego* d'Obdulio Morales.

En tot cas, ens sembla més que evident que Antoni Díaz no es l'autor, o com a mínim no és l'únic autor, de les partitures de *Maclovía* i *La perla*, que passen per ser els seus grans èxits i els que ell

¹⁰⁰⁷ Manuel Esperón González (1911–2011) va ser el compositor de cinema mexicà més famós de tots els temps, guanyador de tres premis Ariel, autor de més més de 500 bandes sonores, i d'innombrables ranxeres i cançons mexicanes tan populars com *Amorcito corazón*, *Ay, Jalisco, no te rajes* o *No volveré*.

recordava especialment, ni tampoc de *María la O*. El reconeixement per aquestes composicions deixant de banda la intervenció total o parcial de Baltasar Samper els degué allunyar i, finalment, rompre l'amistat. Tots dos, cadascú per les seves raons, varen guardar el secret durant la resta de la seva vida, però d'alguna manera Samper va fer que quedàs per escrit després de la seva mort, encara que no ho va llegir ningú. Fins avui.

La revelació de les relació entre Baltasar Samper i Antoni Díaz, i la descoberta de les partitures de dues de les pel·lícules més emblemàtiques del cinema clàssic mexicà escrites per Samper i no Díaz Conde creim que suposa un dada important a tenir en compte a partir d'ara en la història cinematogràfica mexicana i per extensió, llatinoamericana.

13. 3. El musicòleg transterrat

Al final de tot, la principal ocupació de Baltasar Samper a Mèxic va ser la de musicòleg: ja ho hem dit, com a professor al Conservatorio Nacional, i de responsable etnomusicològic la Sección de Investigaciones Musicales a la Secretaría de Educación Pública i posteriorment a l'Instituto Nacional de Bellas Artes.

Aquesta dedicació de Baltasar Samper a l'etnomusicologia mexicana era coneguda ja des de les primeres biografies publicades (Casares, 1986c; Company, 1988; Parets *et al.*, 1992), però fins fa relativament poc tampoc ningú s'ho havia mirat en detall. El primer estudi fet sobre el cas, malauradament encara inèdit, és el de l'investigador mexicà Antonio Ruiz Caballero, titulat *Tras las huellas de Baltasar Samper: influencia de un músico e investigador catalán en la investigación musical mexicana*. Aquesta recerca va ser premiada amb el premi Sant Jordi 2015 de l'Institut d'Estudis Catalans, i hem d'agrair-li que fos tan amable de facilitar-nos-la.



Imatge 124. Entrada del Conservatorio Nacional de la Ciutat de Mèxic. Foto: Amadeu Corbera.

Ruiz, però, no va tenir temps de consultar totes les fonts de l'arxiu del Centro de Documentación e Investigación Musical «Carlos Chávez» —el CENIDIM, l'entitat que succeeix la SIM de Samper—, que en aquells moments es trobava bastant desmantellat i sense gaire ordre. L'estiu de 2017, en el moment de la nostra recerca, no estava gaire millor, però vàrem tenir més temps per dedicar-nos-hi. La majori part del resultat d'aquest treball, que per altra banda condensa quasi tota la informació al respecte d'aquesta qüestió per part nostra, va ser publicada a l'article «El "musicólogo transterrado". Los escritos etnomusicológicos de Baltasar Samper en México (1947–1964)» a la revista *Cuadernos de música iberoamericana* (Corbera, 2021b). L'any 2022, la musicòloga mexicana Yael Bitrán Gorén, antiga directora del CENIDIM, en va publicar un altre sobre el mateix tema, «Baltasar Samper y la investigación folclórica en México. Notas sobre un exiliado catalán olvidado», a *Signos históricos* (Bitrán, 2022). Samper també s'esmenta a l'entrada de Jessica Gottfried (2017) sobre la recerca musicològica al Departamento de Bellas Artes de la *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Així, només en temps recents s'ha pogut clarificar la feina etnomusicològica de Baltasar Samper a Mèxic.

Una de les conclusions principals, sinó la principal, d'aquestes investigacions és que, en poques paraules, Baltasar Samper va contribuir molt significativament a posar les bases de l'etnomusicologia mexicana contemporània. Des del seu lloc de direcció de la SIM, inicialment dins la Secretaría de Educación Pública, va establir la metodologia de l'OCPC, juntament amb els avanços tecnològics de l'època, com a nou paradigma de treball (Massot, 2019; Corbera, 2021b), forçant un canvi en l'orientació de les recerques fetes fins aleshores, amb mitjans precaris i una mirada excessivament exotista sobre la música popular i indígena (M. Alonso, 2008; Bitrán, 2022):

Se imponía, sin embargo, a todos los que aquí se enfrentan con los problemas de nuestra cultura musical, la necesidad de intensificar las actividades aludidas y de encauzarlas en una labor metódica favorecida por todos los medios requeridos por las técnicas del día¹⁰⁰⁸.

Baltasar Samper va replicar, a la SEP i a l'INBA, tot el procés iniciat vint anys abans amb l'Obra del Cançoner: concursos, recuperació de recopilacions folklòriques anteriors, i la redacció, juntament amb el compositor Blas Galindo, d'unes normes com les de l'OCPC per als futurs missioners¹⁰⁰⁹, així com de la idea d'edició dels materials recollits. Va introduir però algunes millores respecte a les missions de l'Obra, com l'ús, ara sí, sistemàtic dels sistemes d'enregistrament per a totes les missions de recollida, sistemes molt més avançats que els fonògrafs Edison que ell havia fet servir, i que només havien estat usats de manera esporàdica pels investigadors mexicans (Bitrán, 2016b; Gottfried, 2017), a més de fotografies i fins i tot filmacions.

Per a dur a terme el treball de camp segons el nou mètode es necessitava formació, que es faria a l'assignatura que Samper impartiria al Conservatorio Nacional:

Con el fin de disponer de suficiente personal especializado y convenientemente preparado fue inaugurada en el Conservatorio Nacional y en la Academia de Folklore de dicho plantel una clase especial de Prácticas de investigación folklórica que tiene por objeto la formación de un grupo de investigadores que puedan hacerse cargo en breve y con las necesarias garantías de éxito, de la recopilación musical de las misiones que les sean confiadas¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁸ Samper, B. (gener 1947). La investigación musical en el departamento de música de la SEP. *Nuestra Música*, 5, 40.

¹⁰⁰⁹ Vegeu p. 49–50.

¹⁰¹⁰ Samper, B. (gener 1947). La investigación musical en el departamento de música de la SEP. *Nuestra Música*, 5, 42.

L'any 1947 els treballs musicològics de la SEP es varen integrar el Departamento de Música que dirigiria Luis Sandi dins la gran nova estructura de l'Instituto Nacional de Bellas Artes, presidit per Carlos Chávez. Baltasar Samper va començar a treballar amb Jesús Bal y Gay, nomenat per Chávez com a director de la Sección de Investigaciones Musicales, i ell el càrrec de responsable de la Subsección de Folklore. El 1963 Bal y Gay va retornar a Espanya, i Samper va passar a ocupar el seu lloc fins pràcticament el dia de la seva mort. Com recordaria tristament Miguel Prados, Baltasar Samper tendria «hasta el fin esa maravillosa y casi inútil responsabilidad por los destinos de la investigación musical en México»¹⁰¹¹.

13. 3. 1. La SIM

La Sección de Investigaciones Musicales culminava la darrera etapa del projecte ideològic postrevoluciuonari començat pel Secretari d'Educació Pública del govern d'Álvaro Obregon, José Vasconcelos, vint anys abans. Per Vasconcelos, l'educació i la cultura havien de ser el motor per a regenerar la nació i construir el nou Estat que emergia després d'anys de crisis violentes (Carredano i Eli, 2008a): «Hacia 1921 los objetivos culturales de la Revolución incluían el impulso al arte nacional y la idea que éste contribuyera al arte universal» (p. 91). La idea era fer *avançar* el país cap a la modernitat, i per aquest propòsit, «l'indi» havia de ser assimilat cap al *progrés* d'alguna manera, «criollitzat» per tal que pogués gaudir dels beneficis del programa revolucionari, i al seu torn, alimentar la creació d'aquest art nou popular-nacional mexicà (M. Alonso, 2008; Márquez, 2009; Gottfried, 2017; Minks, 2021; Bitrán, 2022):

La intervención estatal en la labor que hoy llamaríamos etnomusicológica buscaba, pues, generar una clara articulación entre las actividades de recopilación, catalogación, transcripción y grabación de música folclórica o vernácula y el programa educativo del nuevo régimen, con una manifiesta orientación nacionalista, que incluía la promoción de concursos y festivales de composición. Si bien varias de dichas actividades se habían dado desde el periodo porfirista, el nuevo enfoque estribaba, por una parte, en la intención articuladora y, por la otra, en la generación de instituciones estatales de docencia del folclor y de investigación musical. (Bitrán, 2022, p. 345)

Sota aquesta premissa es varen impulsar programes de recol·lecció de música indígena a través de la SEP instituïda per Vasconcelos, sempre però amb mitjans precaris i amb més voluntat que planificació, des d'una perspectiva que no deixava de ser eurocèntrica i colonial (Márquez, 2007; M. Alonso, 2008). Per això, en ser nomenats Jesús Bal y Gay i Baltasar Samper al capdavant de la Secció, es trobaren amb la necessitat de dotar la musicologia



Imatge 125. Jesús Bal y Gay i Baltasar Samper treballant. RdE, Archivo Jesús Bal y Gay, sig. BAL II 34. Publicada també per Consuelo Carredano (2005).

¹⁰¹¹ Prados Such, M. (20 febrer 1966). [Carta a Jesús Bal y Gay]. RdE, Archivo Jesús Bal y Gay, ref. 280790340/BAL/2/199/2.

mexicana d'organització, mètode i estructura; Bal s'encarregaria de la musicologia històrica i Samper, de l'etnomusicologia (Jaenecke *et al.*, 1998): «Together with several enthusiastic musicians and musicologists, they started a research and publishing institute that, despite numerous obstacles, managed to give a solid start to musicological research in Mexico» (p. 132).

La creació de la SIM va ser, en aquest sentit, un punt d'inflexió respecte a la recerca musicològica anterior, no només pel pas endavant en la seva institucionalització, sinó sobretot per la introducció d'un model nou de treball i aproximació al fet musical. Jessica Gottfried (2017) ressalta que, a diferència de les feines folklòriques anteriors, Samper «led much of the research activity, insisting on critical studies instead of just compiling information. It was his determination that kept the project alive». Els obstacles varen ser sempre, pràcticament des del primer dia, la manca de finançament, d'equipament i de personal suficient per a complir el pla de treball que s'havien plantejat (Rodríguez, 1962; Bitrán, 2016).

L'any 1947 Baltasar Samper ja era massa gran per fer de missioner per un país com Mèxic, immens i perillós, i en part, encara desconegut i no el tot explorat ni ben comunicat; res a veure amb les Illes Balears en els seus anys a l'Obra del Cançoner. Per dur a terme el treball de camp, per tant, es va cercar una persona que tengués l'edat i el coneixement per a poder-ho fer seguint les instruccions, aquestes sí, que Samper havia escrit i que eren còpia de les de l'OCPC. La persona triada va ser José Raúl Hellmer.

Joseph Raoul Hellmer Pinkham (1913–1971), nascut a Filadèlfia, es va formar a les universitats de Harvard i Yale en antropologia i sociologia (Bitrán, 2016). Va visitar Mèxic com a turista el 1945, i hi va tornar el 1946, amb la intenció de quedar-hi. Va ser ell qui es va posar en contacte amb Samper per oferir-se a col·laborar amb la SIM, i l'1 de setembre de 1947 va començar a treballar oficialment com a Recopilador de la Secció (E. López, 2007); ja amb el nom castellanitzat, va treballar-hi fins el 1965. Entre 1947 i 1952, sota les ordres i instruccions de Baltasar Samper, Hellmer va enregistrar 282 discs de cants i músiques populars i indígenes mexicanes (Bitrán, 2016) i va fer 500 fotografies¹⁰¹².

Hellmer passa per ser un dels recopiladors i etnomusicòlegs més importants de la història moderna mexicana, un «pioner» (Bitrán, 2016; Juárez, 2020) del treball de camp etnomusicològic que va contribuir enormement a la difusió i coneixement de la música popular i indígena mexicana. Els seus enregistraments es conserven avui a la Fonoteca Nacional i tenen un reconeixement de la UNESCO (Bitrán, 2016).

El mèrit de Raúl Hellmer com a recol·lector ha estat àmpliament reconegut, i les seves gravacions formen part de la memòria patrimonial musical mexicana. Però dins aquest relat sempre s'omet que qui el va contractar, instruir, dirigir i li va proporcionar tot l'equip de treball va ser el mallorquí Baltasar Samper. Només molt recentment s'ha començat a prestar atenció a aquesta relació (Ruiz, 2015; Bitrán, 2021):

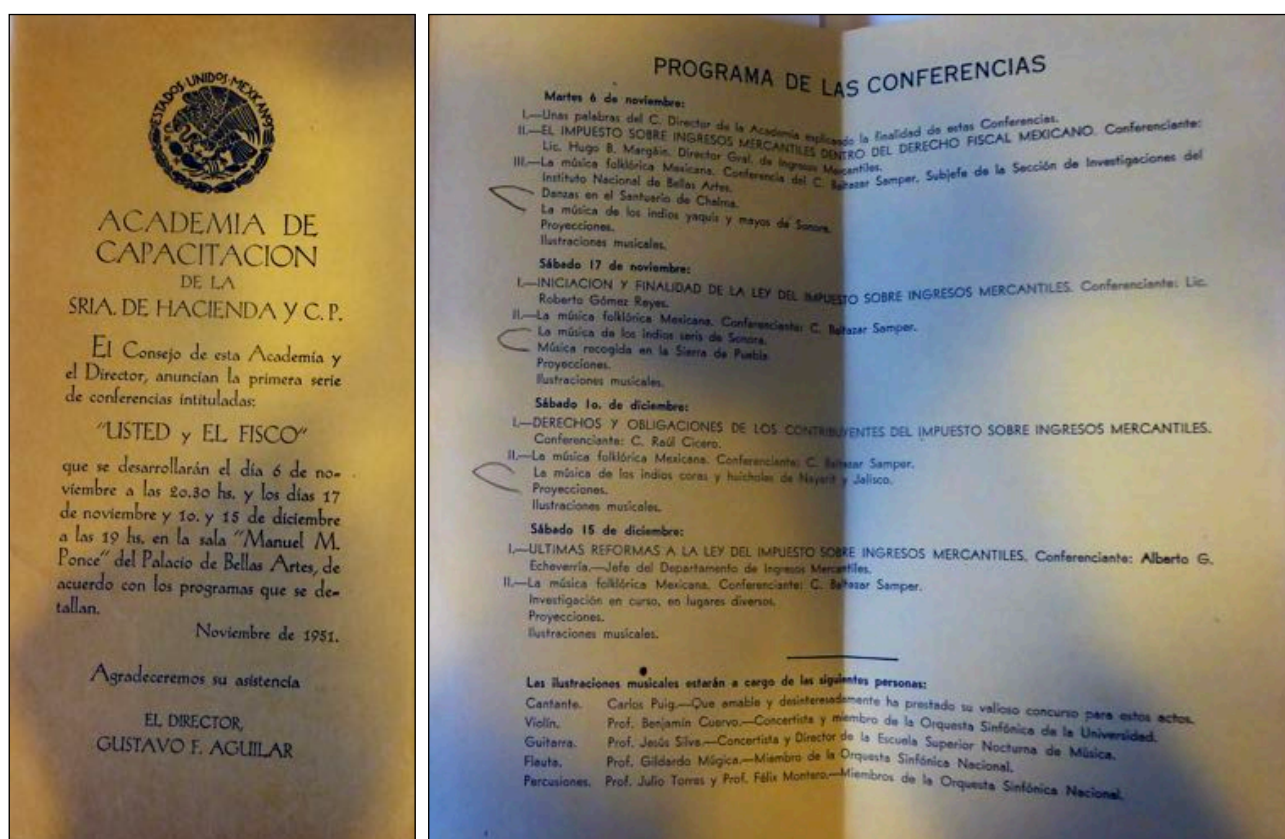
Samper envió a Hellmer un manual de acción práctico-conceptual que refleja con precisión la idea de investigación folclórica que tenía el mallorquín. Le pide a Hellmer que haga un plan de trabajo, un itinerario, un calendario y un croquis de la zona a explorar. Le envía unas normas de trabajo, pero enfatiza en la flexibilidad necesaria para efectuar las expediciones [...]. (Bitrán, 2021, p. 361)

Gràcies a aquesta feina combinada, la de Hellmer de recol·lecció i la de Samper de coordinació i ordenació dels materials acumulats, l'any 1951 la Secció ja començava a tenir una quantitat

¹⁰¹² Memoria de la Sección de Investigaciones Musicales (1952). AH CENIDIM, exp. 1685.

important feina feta: es varen publicar els llibres *Once cantos de México* i *Folklore de San Pedro de Piedra Gorda*, de Vicente T. Mendoza, i s'editaren uns enregistraments extraordinaris per a la ràdio francesa en motiu d'una exposició d'art mexicà celebrada a París¹⁰¹³.

Per tal d'exposar públicament tot aquest treball, Bal y Gay i Samper organitzaren un cicle de sis conferències, entre agost i setembre de 1951, a la Sala Manuel Ponce del Palacio Nacional de Bellas Artes, amb projeccions, audició d'enregistraments i cançons cantades en directe. Més curiós és encara és un altre cicle de conferències, en aquest cas només de Baltasar Samper, dins el programa de xerrades «Usted y el fisco» de l'Academia de Capacitación de la Secretaría de Hacienda del govern federal, que també es varen fer a la Sala Manuel Ponce del Bellas Artes, el novembre d'aquell any. Cada sessió combinava una explicació sobre dret mercantil mexicà amb una altra sobre música indígena a càrrec de Samper, i amb les actuacions músics professionals¹⁰¹⁴.



Imatge 126. Programa del cicle de conferències «Usted y el fisco». AH CENIDIM, exp. 900.

A la dècada de 1950, la idea de «l'indígena» mexicà com un dels símbols nacionalistes de la Revolució havia perdut força i s'havia «sedimentat» (Márquez, 2009) en una sèrie de llocs comuns, formada a base d'estereotips i tòpics exotistes —com les pel·lícules d'Emilio Fernández— i una mirada colonial i marginal. Samper, amb això, no s'escapa d'aquest context¹⁰¹⁵ ni de la idea preconcebuda de «l'indi» —o potser s'adapta l'entorn acadèmic i a l'audiència—, i per una d'aquestes conferències arriba a escriure el següent (Corbera, 2021b): «La función de la música en estas comunidades que por razón de aislamiento no han alcanzado más que un grado muy inferior de cultura, es esencialmente mágica [...]. Naturalmente, el canto está asociado a las prácticas

¹⁰¹³ Memoria de la Sección de Investigaciones Musicales (1952). AH CENIDIM, exp. 1685.

¹⁰¹⁴ Cf. Corbera (2021b) pels detalls i contingut dels dos cicles de conferències.

¹⁰¹⁵ Vegeu p. 390–391.

religiosas de estos modernos primitivos [...]» (p. 262). No obstant això, sí que cal observar que els treballs de la SIM posaven en valor *per se* l'activitat musical de les comunitats indígenes —a partir això sí d'una mirada *etic*, occidental i acomodada, allunyada d'uns pobles que, almenys Baltasar Samper, no coneixia directament ni havia vist de prop—, que es mostrava il·lustradament en el seu context a través d'una documentació gràfica inèdita fins aleshores, i gràcies a l'ús sistemàtic de l'enregistrament, sense «correccions» etnocèntriques —com per exemple les de Vicente T. Mendoza (Márquez, 2009). El tenor Carlos Puig, que va participar en les audicions de l'Acadèmia de Capacitació, va quedar impressionat per aquelles músiques, i li ho va explicar a Andreu-Avel·lí Artís *Sempronio* en una entrevista a *Destino*:

—¿Sabe usted que ha sido un músico catalán quien me ha descubierto el tesoro musical de las tribus Yaqui y Seri?

—Quizá sí...

— Baltasar Samper, jefe de Investigaciones Folklóricas del Instituto Nacional de Bellas Artes, de Méjico. Un día me llamó, solicitando que ilustrar unas conferencias suyas acerca de la música de ciertas desconocidas tribus mejicanas. Y me puso ante los ojos unas canciones tan bellas, tan poéticas que fueron para mí una revelación y que desde entonces vengo cantando por todo el mundo¹⁰¹⁶.

A mesura que passaren els anys, l'empenta inicial de la Sección de Investigaciones Musicales es va diluir igual que l'impacte dels exiliats en la societat mexicana i l'interès del govern mexicà. Tot i això, el 1958 Samper va participar a la primera assemblea del Centro Interamericano de Música, un organisme de la Organització d'Estats Americans —Unión Panamericana aleshores— fundat pel cap de la Divisió de Música, el colombià Guillermo Espinosa (Carredano i Eli, 2008b), i celebrada el 21 de gener a Bellas Artes. Baltasar Samper, Jesús Bal y Gay y Vicente T. Mendoza foren triats representants mexicans de la Comissió de Folklore de l'organització, juntament amb l'uruguaià Roberto Giménez, el nord-americà Gilbert Chase, i el mateix Guillermo Espinosa¹⁰¹⁷.

Però res d'això va servir per revifar la Secció. Baltasar Samper patiria una «cadena de frustracions» (Bitrán, 2022) laborals i acadèmiques, que al final de la seva vida durien la SIM quasi al col·lapse i al «CAOS», segons feia constar amb cridaneres majúscules la col·laboradora —i successora al capdavant de la institució— Carmen Sordo en un informe devastador¹⁰¹⁸. L'any 1964 Samper exposava així la seva delicada situació la filla, en una carta que va poder recuperar Josep Massot (1992):

Aquesta situació meva ve sobretot de que m'he anat refiant de veure reconeguda i recompensada com sembla que seria just, la meua feina a l'Institut; però després [sic.] de 20 anys de serveis i d'haver fet, entre altres coses, la publicació d'uns llibres que fan quedar bé el meu departament i em fan quedar bé a mi [els dos volums de *Materiales de Investigación Folklórica*], em trobo encara amb un sou que no em bastaria ni per pagar el lloguer del pis si no el tingués congelat [...]. (p. 236, n. 45)

Podem resseguir traces d'aquesta trajectòria, diríem, descendent, gràcies a la documentació diversa sobre els diferents plans de treball i memòries de la SIM. Tenim a més, un testimoni preciós: un diari de treball de puny i lletra de Baltasar Samper sobre les seves vicissituds a les SIM —primer

¹⁰¹⁶ Sempronio [Artís, A.-A.] (28 febrer 1953). Pasó un tenor. Méjico sin falsete. *Destino*, 812, 27.

¹⁰¹⁷ Centro Interamericano de Música. Acta de la sesión inaugural (1958). AH CENIDIM, exp. 806.

¹⁰¹⁸ Sordo, C. (1965). Memorando Sección de Investigaciones Musicales. AH CENIDIM, exp. 407.

dins la SEP, després a l'INBA—, que va del 22 d'abril de 1946 al 10 de febrer de 1955¹⁰¹⁹. És especialment ric en la primera etapa, ja que després de 1949 les entrades són cada vegada més escasses. En destaca el fet que aquest diari, com totes les altres anotacions manuscrites del músic en documents de la SIM, són en castellà. Sorpren, si més no, ja que aquest canvi d'usos lingüístic no el va fer ni en els manuscrits de bandes sonores. És un indicador, com també ho són els seus escrits etnomusicològics (Corbera, 2021b), de la dedicació, o si es vol, de l'assumpció en primera persona d'una *identitat musicològica mexicana* i un compromís amb el país d'acollida que no va mostrar ni demostrar en cap altre àmbit en els seus anys de vida a Amèrica; són els mateixos anys que exercia entre la colònia catalana un lideratge polític, artístic i intel·lectual compromès i molt actiu. En certa manera, la llengua és un marcador entre el Baltasar Samper activista, polític, compositor desterrat i català exiliat, i el Baltasar Samper musicòleg mexicà, professional i, només en aquest darrer sentit, potser, un *transterrat*:

[...] poc temps després d'haver arribat aquí, per unes amistats que vaig fer, em vingué casualment la proposició d'encarregar-me de dirigir, en el Departament de Música de la Secretaria d'Educació que després es convertí en Institut Nacional de Belles Arts, uns treballs del mateix caràcter d'aquells en els quals jo havia col·laborat a Catalunya. Ja s'endevina que vaig acceptar amb la il·lusió de trobar-me en un ambient en el qual cada dia la identitat entre la meva feina d'aquí i la que vaig deixar allà havia de procurar-me evocacions ben cares. I fins he pogut tenir el goig de començar, a l'esmentada institució mexicana, les publicacions, seguint exactament les normes que vam adoptar a Barcelona. [...] És com si es considerés un mèrit el fet d'haver pogut dedicar-me aquí a una activitat que em transporta gairebé cada dia a la pagesia mallorquina, menorquina o eivissenca [sic.], o a les oficines de l'«Obra del Cançoner de Catalunya» a la Via Layetana de Barcelona¹⁰²⁰.

Tornant al diari, està escrit inicialment en un to molt impersonal i telegràfic, amb les gestions del dia a dia:

- 22 abril 1946. Recibidos del Mtro. Sandi dos Vol. del Depart. de Asuntos Indígenas, conteniendo documentos musicales para ser copiados
- 24 abril 1946. Entrevista con el Mtro. Francisco Domínguez. Solicitado facilite los Informes y los Materiales que faltan, referentes a sus actividades de Recopilador.
- 24 abril 1946. Enviado al Mtro. Domínguez nota-inventario, con datos sacados de los expedientes, para facilitar su trabajo.

Els problemes comencen a partir de 1947, amb la reestructuració de la Secció per la creació de l'INBA, i el to canvia lleugerament:

- Anunciado al Mtro. Sandi mi propósito de renunciar.
- Mayo. Según parece, la Sección de Investigaciones Musicales ha sido suprimida.
- Des del 15 de marzo vuelvo a ocupar el cargo de Recopilador
- Julio, 29. Firmado mi nuevo nombramiento de Jefe de Sección Técnica / Anulado el 11 de agosto.

És evident que Baltasar Samper no va dimitir al final ni es va suprimir la SIM, però els apunts al diari denoten les dificultats que començaven a aflorar, i des d'aquell moment només empitjorarien; com apunta la doctora Bitrán (2022) aquests «ires y venires burocráticos fueron, sin duda, una causa

¹⁰¹⁹ Diario de trabajo de la Sección de Investigaciones Musicales de abril 1946 a 10 de febrero 1955. AH CENIDIM, exp. 876.

¹⁰²⁰ El mestre Baltasar Samper homanetjat per la seva obra de Catalunya i a Mèxic (desembre 1963). *Orfeó Català. Portantveu dels catalans de Mèxic*, 20, 12

importante de la desmotivació en su trabajo en el INBAL de ese momento en adelante» (p. 360). Les darreres entrades del Diari són ben eloqüents dels problemes i el creixent desinterès per la feina de la Secció per part de la dirigència de la institució:

- 1954. Durante la semana del 6 al 11 septiembre se solicitó diariamente y por conducto del Jefe del Departamento de Música una entrevista con el nuevo Director general del INBA, Sr. Álvarez Acosta, para exponerle las necesidades de la Sección y un plan de trabajo. No se obtuvo esta entrevista.
- 22 Sepbre. 2a entrevista con el Sr. Juárez. Pidió se completasen algunos datos [...] y nos comunicó que el Director Gral. del INBA pedirá autorización al Presidente para buscar el dinero para imprimir el 1er Vol. de Folklore (un Banco o un organismo descentralizado —como Petróleos, Lotería, etc.). También nos dijo que el nuevo Director encontró un proyecto de supresión de la Sección de Investigaciones Musicales, pero que no se realizaría.



Imatge 127. Baltasar Samper molt major, acompanyat del grup de Juan Reynoso a l'entrada del Palacio Nacional de Bellas Artes (abril 1965). AH CENIDIM, exp. 18.

Els *Materiales*

Un bon exemple de les dificultats que va haver d'afrontar és el llarguíssim procés de publicació dels dos únics volums de *Materiales de Investigación Folklórica* que es varen poder editar, seguint el model dels *Materials* de l'Obra del Cançoner, dels quatre que, segons Jessica Gottfried (2017), s'havien previst¹⁰²¹:

¹⁰²¹ Volem fer constar que Gottfried (2017) és l'única autora que explica això dels quatre volums. Ni Antonio Ruiz al seu treball de recerca inèdit ni Yael Bitrán (2022) en diuen res, com tampoc ho hem trobat als arxius i documentació que hem consultat.

Investigación Folklorica en México was originally conceived as a series of four volumes. Samper's death decisively ended the project in 1964. The two volumes produced are both invaluable samples of indigenous music and of some of the first musical ethnographies done with support of national institutions. Both are beautifully illustrated with photographs and engraved prints taken from the ethnographic expeditions. Much music was written down as dictation taken in the field, along with descriptions of the context, the musicians, and the locations.

Segons el Diari de treball, el 8 de maig de 1946 el primer volum ja estava en preparació; no obstant això, no va veure la llum fins el 1962. El llibre estava llest i a punt per anar a impremta el 1952: Samper va intentar imprimir-lo a l'editorial Publicacions Atlàntida, una «empresa unipersonal» (Férriz, 1998, p. 90) del seu amic Joan Cid i Mulet; però potser el pressupost, 65.000 pesos mexicans, era massa alt, i l'ajuda econòmica de l'INBA, massa baixa, i per això no es va arribar a bon port¹⁰²².

Per intentar trobar finançament extern que contribuís a l'edició, Samper es va posar en contacte amb els musicòlegs Charles Seeger, aleshores responsable del Departament de Música de l'Organització d'Estat Americans¹⁰²³, i Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, director de la Secció de Música de la UNESCO¹⁰²⁴, així com amb Federico de Onís, professor de Literatura Espanyola i antic deixeble de Ramón Menéndez Pidal, de la Universitat de Columbia¹⁰²⁵. Tot i l'interès que tots tres mostraren per aquella obra, no es va confirmar cap col·laboració amb les seves institucions.

Finalment, el volum va sortir el març de 1962, editat per la impremta de la Secretaria de Educación Pública. S'hi inclogueren les expedicions de Francisco Domínguez, Luis Sandi i Roberto Téllez Girón entre 1931 i 1938 per regions de grups de llengua seri, yaqui i nàhuatl. Baltasar Samper, exercint d'editor, explicava al pròleg la intenció de la col·lecció que en teoria començava i comentava les mancances metodològiques que sabia que tenien aquells reculls, lluny del seu plantejament, però tanmateix valuosos (Samper, 1962):

Este volumen, primero de la serie que la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes se propone publicar, contiene materiales recogidos en lugares diversos del territorio mexicano durante los viajes de investigación realizados entre los años 1931 i 1937¹⁰²⁶ por cuenta de la Secretaría de Educación Pública. En los volúmenes que deben seguir serán publicados los materiales correspondientes a los años posteriores hasta la fecha. [...]

Los viajes hechos para recoger directamente [...] los documentos folklóricos, estuvieron casi siempre a cargo de un solo investigador, quien, además, tuvo que anotar al dictado dichos documentos, pues no se le pudo facilitar equipo de grabación. [...]

Las menciones de estos hechos no encubren ninguna censura; tratamos sólo de justificar en parte por qué nuestro archivo no está más nutrido y por qué en algunos de los documentos en que en él han entrado pueden encontrarse deficiencias. La vastedad de las áreas —muchas de ellas de difícil acceso— en que debe dividirse nuestro territorio para hacer en él un trabajo de investigación a fondo, y la misma abundancia de materiales a que hemos aludido, exigen que este trabajo sea encomendado a un grupo numeroso de técnicos —músicos y lingüistas, al menos— que formen varios equipos [...]. (p. 5–6).

¹⁰²² Pressupost de Publicaciones Atlántida. AH CENIDIM, exp. 890.

¹⁰²³ Samper, B. (23 juliol 1952). [Carta a Charles Seeger]. AH CENIDIM, exp. 891.

¹⁰²⁴ Samper, B. (24 juliol 1952). [Carta a Luiz. H. C. de Azevedo]. AH CENIDIM, exp. 891.

¹⁰²⁵ Samper, B. (8 agost 1952). [Carta a Federico de Onís]. AH CENIDIM, exp. 891.

¹⁰²⁶ És una errada. La data correcta és 1938.

Per aquest volum, precisament, Samper va cercar la col·laboració del professor Robert Barlow, personatge per altra banda interessantíssim i polifacètic, fascinant. Nascut el 1918 a Arkansas, els Estats Units, Barlow fou un dels grans estudiosos de les cultures precolombines mexicanes de la primera meitat del segle XX. Abans d'això, però, durant la seva adolescència, va ser amic i col·laborador de l'escriptor H. P. Lovecraft, qui a la seva mort el 1937 el va fer hereu literari de la seva obra. Aquesta amistat també el va incitar a publicar alguns relats de ciència ficció i a dedicar-se a l'escultura.

Barlow es va traslladar a Mèxic el 1942, per estudiar i treballar a la Escuela Nacional de Antropología i a la UNAM; el 1948 va ser nomenat cap del departament d'Antropologia del Mexico City College —universitat en llengua anglesa mexicana, l'actual Universidad de las Américas de Puebla—; un dels seus alumnes seria William S. Burroughs. En totes aquestes institucions coincidiria amb un altre català, Pere Bosch Gimpera. A partir de 1947 va començar a col·laborar amb la SIM, segons la idea de Samper de comptar amb un filòleg: va acompanyar Raúl Hellmer en missions expedicions pels estats de Veracruz, Puebla, Guerrero (Battcock, 2021) i Sonora, i fins i tot se li va oferir una plaça al departament, per començar l'1 de gener de 1949¹⁰²⁷, però aleshores ja havia començat a treballar a la universitat. Es va encarregar de fer les traduccions de les cançons yaqui, nàhuatl i seri que s'havien d'editar, supervisades al seu torn pel professor Robert J. Weitlander, del Museo Nacional de Antropología. Però sembla que la por que la seva homosexualitat quedàs exposada en públic el va dur a cometre suïcidi per sobredosi de pastilles els primers dies de gener de 1951.

Els musicòlegs mexicans varen saludar aquella edició, que no deixava de ser una compilació de la imatge de «l'indígena» mexicà que s'havia construït a principis del segle amb l'avanç de la Revolució, però que, per altra banda, era la primera publicació etnomusicològica seriosa d'aquest tipus que es feia al país. Per Gerónimo Baqueiro Foster, el treball que havia fet Baltasar Samper d'edició i cura dels texts suposava «un paso de gigante en el engrandecimiento de nuestro acervo folklórico y tradicional, para el que había mucha indiferencia»¹⁰²⁸, mentre que Virginia Rodríguez (1962) el va qualificar com a «modelo de trabajo de gabinete» (p. 285) i fins i tot de «norma a futuros investigadores» (p. 287). La crítica més celebrada va ser la de Robert Stevenson, destacat musicòleg nord-americà, professor de la Universitat de Califòrnia i especialista en la música de Llatinoamèrica. Stevenson, com Samper —i com Jessica Gottfried (2017)—, va entendre que, malgrat l'antiguitat d'aquells treballs i les evidents mancances de mitjans de l'època, el recull era valuós per la quantitat d'informació, molta d'ella inèdita, que s'hi mostrava (Stevenson, 1964):

This extremely handsome volume amasses an enormous amount of data on dances, music, and attendant ceremony in Jilotepec, Chalma, Tepoztlan, Huixquilucan, Sonora (Mayos and Yaqui regions), San Juan de los Lagos, Chiapas, San Pedro Tlachichilco, Teziutlán, Tlatlauquitepec, Zacapoaxtla, Jalacingo, and Huitzilán. [...] Meticulously edited and indexed by Samper, a Spaniard who came to Mexico in the early days of the Franco regime, this volume is exemplary in its kind. [...] Obviously, the collectors cannot be held responsible for the changed methodology in folk collecting. Only a small handful of musical publications in Latin America since 1900 can compare with the luxury of the present tome. (p. 275)

El segon volum dels *Materiales* va tardar molt menys a aparèixer, només dos anys. En aquesta ocasió, la monografia estava dedicada a una única expedició de Roberto Téllez Girón el 1939 per les terres dels cores de la Serra de l'estat de Nayarit, a l'oest del país, una zona molt poc coneguda

¹⁰²⁷ Diario de trabajo de la Sección de Investigaciones Musicales de abril 1946 a 10 de febrero 1955. AH CENIDIM, exp. 876.

¹⁰²⁸ Baqueiro Foster, G. (24 novembre 1962). Investigación Folklórica en México. *El Nacional*, p. 25.

en aquella època. L'obra també va ser celebrada, però va rebre una ressençió molt severa del nord-americà Thomas Stanford (1929–2018). Stanford, músic clàssic de formació, es decantà per l'etnomusicologia un cop instal·lat a Mèxic el 1956 en fer amistat amb Raúl Hellmer; ell i Henrietta Yurchenco —una altra important col·laboradora de la SIM— serien els principals introductors a Mèxic del model etnomusicològic d'Alan Merriam a partir de la dècada de 1960 (Juárez, 2020). En aquest sentit, Stanford, més jove que Baltasar Samper i els folkloristes mexicans de la seva generació, com el matrimoni Mendoza–Rodríguez o Francisco Domínguez, suposa un canvi de paradigma respecte a l'enfocament dels treballs anteriors (M. Alonso, 2008; Juárez, 2020):

La premisa era considerar a la música como una expresión de la identidad cultural de cada grupo, el respeto por la cultura local, la renuncia a prejuicios etnocentristas y el valor de documentar in situ y con la mayor calidad de audio posible el trabajo musical de los informantes, a quienes se debía tratar como iguales, como colegas y expresando admiración e interés entusiastas por su trabajo. (Juárez, 2020, p. 631–632)

Partint d'aquesta base, Thomas Stanford no va saber apreciar el valor dels *Materiales*, sinó que els va trobar caducs i, en certa manera, innecessaris ja en aquells anys (Stanford, 1966):

This second volume, «Materiales» shows that the work does not escape from the weaknesses common to the publications of its type in that period. Its author was inadequately prepared as an anthropologist, and had no preparation at all as a linguist. One would suspect that he was none too able at working with informants, because of the dearth of material contained in the 167 pages of printed text. [...] The text abounds in unscientific language, and one finds phrases such as «unsoundable melancholy and almost mystic sadness» (p. 97, in reference to the sound of a reed flute), «absurd superstition» (p. 36), and a town «of scarce importance» (p. 23, referring to San Pedro Ixcatlán, one of the two principal towns included in the investigation). [...]

To sum up! El Instituto Nacional de Bellas Artes has at long last gotten around to printing a small part of the material that it has had on hand for years, dating from the investigations of the years from 1931 to date. It is unfortunate that there has been no reediting in order to present the material more concisely and thus enable the Institute to bring its publications up to date more rapidly. These investigations no longer have the importance that they might have had in their time, and from this point of view need reworking in the light of present studies. It is also unfortunate that the Institute has not shown the same interest in recent years in ethnomusicological investigation as previously, and thus does not have at its disposition material that would represent the type of musical studies that are current in Mexico today. (p. 102–104)

Potser si Baltasar Samper hagués tengut oportunitat de continuar la col·lecció, hagués pogut publicar els treballs més recents que Stanford demanava: les expedicions de Henrietta Yurchenko de 1944 i 1946 (Yurchenko, 1946 i 1993; Corbera, 2021b) o les de Raúl Hellmer sota la seva direcció. No va ser així. Tanmateix, al final de la seva vida degué ser conscient del canvi paradigmàtic que s'estava produint en l'etnomusicologia, i que ja havia arribat al món llatinoamericà. L'any 1963 es va celebrar a la ciutat colombiana de Cartagena la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, amb la participació entre d'altres de Charles Seeger i Mantle Hood (Chase, 1966; Grebe, 1967), però sense representació mexicana. No obstant això, un any després, en una ponència titulada *Problemas de la investigación folklórica en México* presentada al IV Congreso Nacional de Música (Corbera, 2021b), Samper reflexionava així sobre la transformació del seu camp d'estudi:

Conviene, antes de entrar en el tema de esta ponencia, advertir que hago uso de los términos «folklore» y «folklórico» con muchas reservas y porque no encuentro una palabra que, por un lado, debería abarcar todos los aspectos de la materia objeto de nuestro trabajo de investigación y, por otro lado, excluir los que dejamos fuera de este campo. Hecha esta advertencia, no podrá parecer anómalo

que al referir-me a documents en particular, incluya en la selecció que hacemos para nuestro archivo algunos cuyo carácter folklórico parezca discutible, según la definición de folklores que se acepte¹⁰²⁹.

En aquesta darrera conferència també deixava una mica de banda l'essencialisme musicològic manifestat en els anys d'exili: «[...] aunque [les comunitats indígenes] no abandonen del todo sus tradiciones, no podrán preservarlas de influencias inevitables; y al transformarse su género de vida, se transformarán y se eliminarán usos que ya no podrán tener aplicación»¹⁰³⁰. Les reflexions mostren un Samper que malgrat l'edat i els anys estava atent als canvis revolucionaris dins el món de l'etnomusicologia que provenien dels Estats Units. Però el vell musicòleg mallorquí no tendria temps per res més.

Baltasar Samper va morir el 18 de febrer de 1966, treballant fins el darrer dia a la petita Sección de Investigaciones Musicales, vella i desballestada, que ja a poca gent importava més que sobretot a ell. Des de la seva mort fins avui, la seva aportació al naixement i consolidació de l'etnomusicologia mexicana, i la relació d'aquesta amb la pervivència metodològica de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, ha estat relegada o directament oblidada, i tot just ara l'hem començada a rescatar. Samper va liderar durant més de vint anys els projectes de recerca de música popular a Mèxic, exercint una grandiosa influència i mestratge sobre els seus col·legues mexicans i ajudant decididament a la institucionalització i professionalització de l'etnomusicologia. Amb la SIM, Baltasar Samper va *transterrar* un model de treball i de recerca que va formar i donar cobertura a nous investigadors que al seu torn permeteren impulsar el creixement de la disciplina al país. Qualcú va escriure, en un text sense signar, aquestes paraules:

Su muerte constituye una pérdida irreparable para el mundo de la etnomusicología, pero su vida, su ejemplo y su orientación en materia de folklore es un camino abierto para los jóvenes investigadores mexicanos que se han formado a su lado¹⁰³¹.

Com recordava Miguel Prados en el seu lament, ja no li interessaven les coses europees, només les d'allà. Un retrat trist d'aquest transterrament del musicòleg, paradoxalment i sense correspondència amb l'enyorament, la inadaptació i el silenci artístic del músic exiliat en la pervivència del seu ser polític.

La mateixa nota anònima de despedida acabava amb un sentit recordatori: «Descanse en paz Baltasar Samper Márques, quien hizo por México en materia de investigación musical, lo que muchos mexicanos no se han interesado en hacer».

L'aura històrica de l'exili mexicà de Baltasar Samper que s'ha projectat fins avui és poc més que la personificació d'aquesta *narrativa de la frustració* exposada per Maripaz Balibrea (2010), i per Eva Moreda (2015) en el camp dels músics exiliats. Certament, hom pensaria que Samper gaudia a priori de totes les condicions per tenir una carrera de compositor llarga i fructífera a Mèxic, que és el que inicialment cercava, gràcies a la seva reputació i les seves bones relacions amb l'entorn privilegiat i elitista de Carlos Chávez. Però és un fet que aquesta carrera, de compositor i director d'orquestra, es va interrompre quasi del tot, i com apunten Consuelo Carredano i Olga Picún (2104), la seva activitat a Mèxic «no se correspondió en lo absoluto con su trayectoria antes del exilio, y por

¹⁰²⁹ Samper, B. (1964). Problemas de la investigación folklórica en México, p. 1. BA del CENART, AGBF, exp. 4334.

¹⁰³⁰ Samper, B. (1964). Problemas de la investigación folklórica en México, p. 7. BA del CENART, AGBF, exp. 4334

¹⁰³¹ Necrològica de Baltasar Samper. BA del CENART, exp. Samper Marques, Baltasar.

motivos no del todo claros pasó inadvertido a diferencia de otros exiliados» (p. 286). Diferent és en el cas de la musicologia.

Els motius «pocs clars» ho són perquè, d'entrada, ningú s'havia mirat en profunditat i des de tots els angles els quasi vint-i-quatre anys d'exili mexicà de Baltasar Samper. El relat de la frustració, la nostàlgia i fins i tot la llàstima, és bo d'encaixar dins el llarg procés de negació del fet polític de l'exili del personatge; i en certa manera, aquesta era l'única forma que tenia, malgrat que no ho volgués, de ser reintegrat en el discurs musical a l'Espanya franquista —i subseqüentment, de la Transició.

Tanmateix, hem vist com aquests motius del compositor són, precisament, polítics: el d'una integritat antifranquista quasi absoluta, potser només comparable a l'exemple de Pau Casals en l'àmbit de la música, i el rebuig a col·laborar amb els quadres culturals del règim a Catalunya i Espanya; i la impossibilitat, no obstant això, de reproduir les condicions sociopolítiques i estètiques musicals que ell havia contribuït decididament a modelar i en les que, d'una manera molt destacada entre els companys de la seva generació, havia triomfat i l'havien reconegut. La destrucció del seu context creatiu és el que, en paral·lel i precisament, afavoreix la seva semireintegració: sense la proposta catalanista noucentista, Samper s'exclou i és exclòs del nou relat musical català postnoucentista, i a Mallorca, que sí que li preocupava, és reinterpretat a través del filtre regionalista del franquisme.

Tot això, lligat a la desmotivació, aquesta sí, provocada pel veto a la indústria cinematogràfica de Mèxic després de l'èxit de *La barraca* —d'una feina que no li agradava, però que l'estimulava— el va empènyer al silenci creatiu.

Però com ja hem dit, en tot aquest temps, anys i fins i tot dècades, ha mancat mirar-se més i millor les fonts directes i testimonis de l'exili de Baltasar Samper com a músic i musicòleg. Gràcies a haver pogut consultar el fons històric del CENIDIM i recuperar el seu fons personal de mans de la seva família, podem presentar, especialment en aquest capítol, tot un conjunt d'informació nova amb troballes del tot inesperades, com ho és la relació entre ell i Antoni Díaz Conde, molt rellevants en aquest cas per la història del cinema mexicà. També podem desenvolupar a bastament el paper primordial de Baltasar Samper en la institucionalització, professionalització i modernització de l'etnomusicologia mexicana, un projecte de *transterrament* de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a Mèxic. En aquest darrer sentit, sí que cal senyalar que Samper va trobar unes condicions, sinó iguals, similars, tot i que adaptades, que li permeteren reiniciar el seu projecte musicològic, i per això també, és l'únic que no va deixar de fer.

Baltasar Samper va començar a morir el dia que va trepitjar Mèxic per primera vegada, conscient que el retorn al seu país, no només en termes geogràfics sinó també polítics, cada vegada era més llunyà. El «retorn a la pàtria» somiat no s'ha d'entendre només en una tornar a veure i tocar la terra, sinó que significava aquella Catalunya republicana i noucentista alhora, aquella Mallorca adherida a la catalanitat, i tot plegat cada dia era més enfora. Enfora ell i enfora els seus, i els seus d'ell, incapaç d'imaginar-se en un altre lloc que no fos aquell que ja no existia, suspès en l'estat discontinuu del ser que descriu Edward Said (2012)¹⁰³². Samper no va pensar en tornar perquè no tenia a on fer-ho i ningú, per altra banda, el va trobar a faltar.

¹⁰³² Vegeu p. 28.

Fins aquí arriba la vida de Baltasar Samper i Marquès. Una vida de trajectòria artística, professional i política important i rellevant a cada etapa històrica i cada circumstància que li va tocar viure. Baltasar Samper no va passar ni desaparebut ni en un segon pla en cap de les activitats en que es va involucrar, ans al contrari, sovint va exercir un lideratge que fins i tot va ser determinant en la seva configuració, com en el cas de la crítica i estètica musical noucentistes, l'etnomusicologia catalana i mexicana o les activitats de l'exili català; i en tot cas, sempre en primera línia.

I tanmateix, la seva tomba és avui un pedregar.

MOTETE
a dos voces
para caja de música
Lento
Mario Lavista

Lazaro Cárdenas
cantus firmus

Rodolfo Helffer
Jesús Bal y Gay
Adolfo Salazar
Baltasar Samper
Julio Estrada
Simón Tapia Colman

(inversión del cantus firmus)

a Marta Palau
(feb. 1981)

Texto de Mario Lavista

Imatge 128. Motete del compositor mexicà Mario Lavista (1943–2021), sobre noms de músics espanyols exiliats, dedicat a l'artista catalanomexicana Marta Palau (1981).

14. Final: el cas Samper

El Ple acorda de fer constar en acta el seu sentiment per la mort de Baltasar Samper, músic català exiliat a Mèxic, que havia treballat intensament en l'aplega de materials per l'Obra del Cançoner Popular, i de Francesco Loddo Canepa, historiador sard, que havia fet campanyes de recerques en els arxius catalans i que havia mantingut relacions cordials amb la nostra corporació.

(Acta de la sessió plenària de l'Institut d'Estudis Catalans, 25 març 1966)

La primavera de 1956, Artur Bladé va viatjar a Catalunya. S'enyorava, i per això va voler visitar la seva Ítaca, la que tant havia trobat a faltar a Mèxic, segons ell, més que cap altre català¹⁰³³, com a mínim una vegada més. L'experiència la recolliria en un dietari que titularia, significativament, *Viatge a l'esperança. Impressions d'un viatge a la nostra terra l'any 1956* (Bladé i Desumvila, 2008).

En arribar a Barcelona, un dia de finals de maig, el primer que va fer Bladé va ser anar-se'n a passejar per la Rambla, i no la va trobar especialment tan canviada de com la recordava (Bladé i Desumvila, 2008): «Hom pot llegir els rètols d'abans (no tots) i mirar l'hora en els rellotges de sempre» (p. 58), i això el va, certament, tranquil·litzar. L'escriptor va passar molts de dematins de la seva estada a la ciutat assegut a les cadires de lloguer de la font de Canaletes, observant la gent i la multitud que caminava amunt i avall del passeig, mirant de fer-se una idea de com era el seu país ara, quinze anys després de la seva partida i d'una derrota terrible, i sota una dictadura cruel i violenta (Bladé i Desumvila, 2008):

La Rambla, sobretot la del capdamunt, és un observatori ideal per als desvagats que es poden pagar la cadira. És també un bon punt de reunió després de dinar. Moltes de les penyes que abans anaven als cafès [...] ara es formen a la Rambla. [...] Parlen de futbol, sobretot de futbol, però també de la feina, del cost de la vida, de la dificultat de trobar pis... Del passat (de la guerra o d'abans de la guerra) no se'n parla, en públic, gaire. Aquesta actitud, en el fons, és fruit de l'experiència (què se'n treu?) i també d'una certa complaença en l'oblit. Sentimentalment, aquesta complaença ve reforçada per un fet poderós: són ja molt nombrosos els fills dels vençuts que s'han casat amb les filles dels vencedors —o viceversa. Per això, qui s'entesti a voler perpetuar una mentalitat de guerra civil trobarà a Catalunya pocs adeptes. (p. 63)

Artur Bladé era un dels vells republicans, fidel militant d'ERC i veterà de la guerra, però ja intuïa que, a finals de la dècada de 1950, la societat catalana canviava, havia canviat —quin remei—, sense ells, els exiliats. La guerra quedava enrere i una nova generació —nascuda en un context polític i demogràfic completament diferent del que existia el 1936—, uns nous lideratges, uns nous interessos i una nova concepció del país s'obria pas sota i contra la Dictadura. Catalunya era ben diferent d'aquella que havia lluitat extenuadament fins el fatídic gener de 1939, i la consciència d'aquest fet, en aquell lloc i moment, va despertar-li a Bladé una reflexió profunda que potser a l'exili no havia pogut fer: «[...] la nit del meu primer retorn al clos natal em va fer comprendre que la desesperança no és una actitud vital [...] i que calia sobrepassar-la per dalt, com la claror de l'alba sobrepassà la foscor nocturna» (p. 103). Aquesta idea que l'escriptor va copsar en els seus dies a Barcelona és crucial per a entendre els processos de recepció i obscuriment de l'obra dels exiliats

¹⁰³³ Vegeu p. 402.

catalans, promotors o hereus de la cultura noucentista molts d'ells, en el tardofranquisme i la Transició als Països Catalans.

La visita de Bladé s'esdevé just quan els tecnòcrates franquistes de l'Opus Dei accedeixen al poder. Pocs anys després, el 1959, el govern promulgaria el Pla d'Estabilització que havia de conduir Espanya cap a una economia de mercat i una certa liberalització en tots els sentits; és el context idoni per a l'emergència de nous actors culturals i polítics (Vallverdú, 2022):

Aquest Pla suposa la incorporació d'Espanya a les línies liberalitzadores dels mercats occidentals i el final de l'aïllacionisme autàrquic de la postguerra. L'economia i la societat catalanes viuen a partir de llavors una profunda transformació amb l'entrada de capitals estrangers, l'expansió i diversificació de la indústria, que necessita mà d'obra aconseguida amb l'arribada de centenars de milers d'immigrants d'arreu de l'Estat espanyol. [...]

Però amb la conducció directa o indirecta d'un cert liberalisme, el franquisme ja no pot anorrear la totalitat de la identitat catalana. Començarà un joc d'estira-i-arrotonsa, de repressió-tolerància, en què la cultura catalana aprofitarà totes les fissures possibles per créixer. (p. 21–22)

Aquests nous agents, com reflexiona Giovanni C. Cattini (2018) —i coincideix bastant amb la percepció d'Artur Bladé al seu moment—, se sentien poc vinculats al fracàs de la República i la tragèdia de la guerra: «[la] fissura entre la generació de l'exili i les noves generacions de l'interior [...] es podia explicar per la voluntat de deixar enrere els elements que havien desembocat en la guerra civil» (p. 74). Per Javier Muñoz Soro (2003), «entre el estudiantado —la inmensa mayoría procedente de las familias vencedoras de la Guerra Civil— no existía una nostalgia de la República. Por el contrario se palpaba un deseo difuso de superación del enfrentamiento de 1936» (p. 100). En el cas català, segons Jordi Casassas (2017), a més s'hi afegeix a aquest procés el fet que també sectors populars —molts d'ells, fills de la immigració, desconnectats d'una cultura catalana que subsistia en la clandestinitat— accedeixen en aquest moment a la universitat, «als quals no els va costar gens connectar amb la reivindicació antifranquista que aleshores liderava el món del PSUC» (p. 289), i afegeix:

L'esforç de connexió amb el passat cultural i científic realitzat pels semiclandestins Institut d'Estudis Catalans o pels Estudis Universitaris Catalans van esdevenir productes «arqueològics» i absolutament minoritaris al costat de la nova vitalitat universitària [...] amb un professorat en sintonia amb els nous plantejaments que volien ampliar la base de l'antifranquisme, uns referents que sovint ni tan sols parlaven d'una tradició cultural catalana [...]. (p. 289)

En general, als Països Catalans i a Espanya, la nova cultura antifranquista, basada en el pragmatisme i la reconciliació pregonades per les organitzacions troncales de l'oposició (PCE, PSOE i altres grups d'esquerra no radicals) tancava la porta a les reivindicacions republicanes que havien forçat l'exili (Larraz, 2017):

La llegada al centro del campo cultural de aquella generación nacida entre 1925 y 1930 [...] supone paradójicamente la puntilla a las aspiraciones de los exiliados de contar para la cultura del interior porque la cultura del antifranquismo no se lleva a cabo desde las premisas de la rectificación histórica, sino mediante el más neto historicismo: reparto de culpas por la Guerra Civil, desinterés por la legitimidad y las razones del pasado, convencimiento de que no es posible recuperar utopías pretéritas y que su derrota viene a demostrar su inviabilidad y conciencia de un protagonismo histórico en el que los actores del pasado, independientemente de sus posiciones políticas, están excluidos salvo para el homenaje o el reconocimiento honorífico. (p. 481)

És molt símptomàtic, en aquest sentit, el parer de Salvador Espriu, referent de la cultura catalana a l'interior, i que com va explicar l'escriptor Carles Casajuana a un article a *La Vanguardia*, en una

carta al seu amic Ricard Salvat, l'any 1965, s'expressava en aquests duríssims termes sobre els exiliats:

Crec que els de l'exili toquen campanes, ni fan ni deixen fer i, en general, no tenen ni la més petita autoritat moral i la varen perdre assassinant o deixant assassinar, cremar i robar del 36 al 39. I a més, varen perdre [...]. Desitjo que aquests dissortats i culposos vells no tornin. Almenys, no com a grup. Que es vinguin a morir al país un per un, i que callin¹⁰³⁴.

Coherent amb això, quan Josep Carner, vell i senil, va viatjar a Catalunya a la primavera de 1970 per primera vegada des del final de la guerra civil, Espriu no el va voler rebre.

14. 1. El cas Carner

Els retorns de Bladé el 1956 i Carner el 1970 emmarquen cronològicament els dos extrems d'aquest moment de relleu en la cultura catalana i l'antifranquisme. L'historiador Carles Santacana (2018) ho anomena «els llargs anys seixanta», entre 1954 i 1970, mentre que Marta Vallverdú (2022) utilitza el terme «Seixantisme», i un període una mica més curt, entre els anys 1959 i 1971.

El retorn fracassat de Josep Carner és una fita que culmina d'alguna manera aquest procés, i ens en servim com a cas modèlic per a il·lustrar les contradiccions de la rehabilitació cultural i política de l'exili als Països Catalans a partir de la dècada de 1960, més enllà la *narrativa de la frustració* que s'aplica sovint al llegat històric dels exiliats, com explica Eva Moreda (2015a): «Such narratives imply that return was always impossible, or it always arrived too late, or it was never as successful as to guarantee that the exile would be fully reintegrated into Spanish cultural life» (p. 169)¹⁰³⁵. És aquest el «cas Carner», que com a títol manllevam d'un article de Pere Calders a la revista *Oriflama* el juliol de 1970, un mes després de la mort del poeta, on resumia breument la intrahistòria d'aquell viatge¹⁰³⁶.

Josep Carner —vell amic de Baltasar Samper— era, com Pau Casals o Pere Bosch Gimpera, un dels principals puntals intel·lectuals i morals de l'exili català. Si Casals era el gran artista internacional, i Bosch Gimpera un dels grans referents científics i acadèmics, Carner, que vivia a Brussel·les amb la seva dona, la professora Émilie Noulet, era el més important representant de la gran obra del Noucentisme: l'excel·lència i pervivència de la creació en llengua catalana moderna, i el darrer fundador que quedava de l'Institut d'Estudis Catalans.

Carner havia contemplat Barcelona amb els seus ulls per darrera vegada el 1939, i com Baltasar Samper o Artur Bladé, s'enyorava. Malgrat que havia dit que no tornaria mentre Franco vos viu, l'any 1961 començà a fer saber als seus coneguts a Catalunya que desitjava visitar el seu país una temporada si les circumstàncies ho permetien. Es començaren a fer preparatius per aquesta venguda, que s'allargaren un parell d'anys, però finalment el 1964, quan tot era més o menys a punt, temerós les represàlies de les autoritats franquistes, el poeta decideix no venir (Subirana, 2000).

El 1967 es reprèn la qüestió, aquesta vegada per mitjà d'un jove seminarista català que estudiava a Lovaina, Ramon Torra, i que visitava sovint els Carner-Noulet a Brussel·les. Per indicació de

¹⁰³⁴ Casajuana, C. (1 juny 2020). Els dimonis del passat. *La Vanguardia*, p. 18.

¹⁰³⁵ Vegeu p. 403 i 434.

¹⁰³⁶ Calders, P. (juliol 1970). El cas Carner. Petita història d'un retorn. *Oriflama*, 97, 18–19.

Noulet, Torra va explicar a Pere Calders —que feia molt poc que havia tornat a Catalunya—, amic del poeta des dels anys a Mèxic, la voluntat de Carner, ara sí, de venir a Barcelona. Calders es va començar a moure, però es va trobar amb una resposta que, ell almenys, no s'esperava (Calders, 1970):

[...] en aquells dies, amics d'aquí situats en llocs responsables de la cultura catalana em van fer saber que no trobaven oportú que Carner retornés a Catalunya, perquè a fora tenia el valor d'un símbol i aquesta significació es perdria tan bon punt abandonés el seu exili. [...] Com que això era injust, i una mica ofensiu, vaig inhibir-me de tota gestió posterior, i així ho vaig comunicar al pare Ramon Torras [Torra]. (p. 19)

Així per tant, la venguda de Carner es va tornar a suspendre, ara per pressions de l'interior. Però a principis de 1970, Émilie Noulet fa saber a Marià Manent que aquest cop sí, que venen, encara que avisa que la salut del seu marit està molt deteriorada. Les reaccions a la notícia de la tornada del «príncep dels poetes» són ben diferents, i representen un exemple exacte de la conflictiva i complexa gestió del llegat de l'exili per al catalanisme i la cultura catalana d'aquells anys (Subirana, 2000):

D'entrada s'hi confrontaven tot un seguit de punts de vista: els dels Manent [...] valorant el bé que segons ells podia fer a la joventut i al país la presència de l'obra i la persona de Carner; el d'Émilie Noulet [...] en el sentit que calia respectar la darrera voluntat d'un ancià enyorat; el dels que com Salvador Espriu consideraven la visita una equivocació a mig camí entre la crueltat i la frivolitat col·lectiva; el de la diplomàcia espanyola, que trenta anys després de depurar el poeta es felicitava ara sardònicament del seu retorn; el d'aquells que havent viscut la postguerra patien per la lectura política que de tot plegat se'n pogués desprendre [...] com el mateix Tomàs Garcés, que es preguntava i es contestava: «Havia d'haver tornat, Josep Carner? Algú creu que no. Però retenir-lo lluny de nosaltres era —diu la seva muller— condemnar-lo a un veritable suplici» [...]. I, encara, tampoc podem oblidar la clau de lectura essencialment simbòlica del retorn, com quan Jaume Ferran escriu pendent-se de no haver anat a l'aeroport «[...] Nada he sentido tanto como aquella ausencia mía, que ahora no me permite recordarle como tantos le vieron, como la última encarnación de una Cataluña, que con su llegada tornaba a anunciarse y florecer» [...]. (p. 267–269).

Josep Carner va arribar, però qui va baixar de l'avió el 3 d'abril de 1970 era un home vell, malalt i que ja no podia parlar i pensar en claretat, totalment depenent de la seva dona. La visita va ser una decepció pels que esperaven conèixer el símbol brillant de la poesia catalana noucentista i el republicanisme irreductible, de la memòria de 1936, i que en lloc això es varen trobar amb un avi desmemoriat i perdut que, com apunta Joan Josep Isern (2020), no se sap fins a quin punt era conscient dels seus actes. Per la seva banda, ni Salvador Espriu ni Josep Pla el varen voler veure. Tot plegat, sentència Isern, va ser «una història trista i poc edificant». La visita es va allargar fins dia 20 de maig, i Carner va morir a Brussel·les al cap de dues setmanes, dia 4 de juny.

Una de les situacions potser menys edificants de l'estada de Josep Carner va ser la no concessió del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, instituït per Òmnium Cultural l'any anterior, que en contra del que molta de gent pensava, va ser per Joan Oliver, «Pere Quart». Joaquim Molas i Josep M. Castellet, membre del jurat, defensaren aquesta elecció per raons essencialment polítiques (Subirana, 2000): «El segon any prima una personalitat fortament política com la de Joan Oliver, d'esquerres» (p. 288). Però Joan Triadú, que ja havia relegat Carner a un segon pla en la seva famosa antologia de 1951 per sota de Carles Riba, i que estava a les antípodes del PSUC o l'antifranquisme d'esquerres, va votar igualment per l'escriptor sabadellenc. L'editor de *Destino* Joan Teixidor, a les pàgines la revista, també va defensar el veredict del premi perquè, segons ell, era precisament Pere Quart qui exercia «un papel de símbolo»¹⁰³⁷.

¹⁰³⁷ Teixidor, J. (25 abril 1970). Pere Quart. *Destino*, 1699, 18.

Així, el «Cas Carner» ens permet veure la confluència d'elements de l'univers que s'organitzava al marge de la cultura oficial del règim —una cultura oficial que, per altra banda, en el seu propòsit d'esdevenir hegemònica a Catalunya i a Mallorca en menor mesura (Buades, 2001) va fracassar (Vilanova, 2020)— per fer la difícil gestió del llegat, polític i cultural, de l'exili en aquells anys¹⁰³⁸: quadres marxistes universitaris, catalanistes moderats de la generació de postguerra i de la burgesia, més alguns dels veterans, i joves de nova fornada —i fills de la dictadura com Castellet—, que podien debatre obertament i en certa llibertat dins les «zones grises» del franquisme —com ho era *Destino* (Vilanova, 2020):

Les zones grises van ser territoris socials (sobretot) i culturals, on es podien anar a trobar grans i joves, franquistes, afranquistes i antifranquistes, perquè no s'hi feia política; és a dir, no eren llocs de conspiració contra el règim, sinó àmbits en els quals era més fàcil trobar un cert consens al voltant de qüestions i assumptes importants, però no perillosos. (p. 112)

Tot plegat es resumia en un acord tàcit comú per a projectar una cultura catalana sense càrregues del passat; per fer-ho, necessàriament, s'havia d'obviar el «potencial crític» de l'exili, recuperant la definició d'Antolín Sánchez Cuervo (2017), per com interpel·la i transgredeix espais i relats¹⁰³⁹, just en el moment en que se n'estava elaborant un de nou —i que es pogués difondre sense gaires problemes, per això mateix, a través de les «zones grises» i les esclertes del règim.

Josep Carner, com a exemple paradigmàtic d'aquesta transformació dels «llargs anys seixanta», era doncs un símbol del passat, per recordar però no per honorar, potencialment transgressor i per això mateix perillós en l'escenari del tardofranquisme: investit com record i desposseït des de l'interior del seu valor polític, probablement tenia, en aquelles circumstàncies, poc d'honrós i gens d'èpica, substituïda aquesta per una de nova a través de la qual les generacions emergents creaven els seus propis mites i símbols.

14. 2. Vida i mort dels músics exiliats

El «cas Carner» és un mirall que ajuda a entendre una mica millor el «cas Samper» d'oblit quasi sistemàtic de qui havia estat un dels noms més importants de la vida musical mallorquina i catalana fins a 1939. Cert és que Baltasar Samper, com Josep Carner, no volia saber res de l'Espanya franquista, però també és cert que això per si sol no n'explica les dècades d'ostracisme i obscuriment, sinó que, com en el cas del poeta, cal cercar-hi les raons polítiques, institucionals i de canvi generacional, en aquest cas de la música culta catalana.

Coincidint bastant amb la cronologia de Carles Santacana i Marta Vallverdú, German Gan (2012) estableix que, pel que fa al panorama general de la música espanyola, «el periodo comprendido entre 1956 y 1972 constituye una etapa bien diferenciada» (p. 169), i afegeix: «esos años sientan unas bases sólidas de renovación intelectual y musical, al tiempo que muestran la continuidad con herencias prácticas, técnicas y estéticas ya consolidadas» (p. 170). En el cas català, aquesta etapa també va significar, com apuntava Francesc Vilanova (2000), la marginació de la cultura musical oficial del franquisme (Moreda, 2015a):

¹⁰³⁸ Més o menys en els mateixos termes i confluències sobre l'herència cultural d'abans de la guerra, Carles Santacana (2018) posa l'exemple de la polèmica al voltant de la reaparició de la revista infantil *En Patufet*, l'any 1969.

¹⁰³⁹ Vegeu p. 29.

Barcelona's musical life recovered from the 1950s onwards and, with Catalan nationalism gaining momentum again, the renovation in Catalonia's musical life went hand in hand with a development of the historiography of Catalan music, understood as national tradition independent of Spanish music. (p. 83)

Xosé Aviñoa (2002) situa el punt d'inflexió exacte a Catalunya el 1952, any de la fundació a Barcelona de les Joventuts Musicals, mentre que la delegació de Palma es va fundar el 1956 (Buades, 2001). L'entitat era una d'aquestes «zones grises» culturals, impulsada per joves catalanistes moderats i regionalistes, en el cas mallorquí, i ben connectats políticament, on s'hi podia desenvolupar una certa activitat al marge del franquisme oficial sense tenir gaires problemes.

Les activitats de les Joventuts Musicals suposaren una gran dinamització de l'escena musical artística a Palma i Barcelona, especialment pel que fa a la projecció de música contemporània, i varen donar volada a la generació emergent de compositors i intèrprets catalans. A Mallorca, va ser una plataforma per a l'aparició de pianistes com Joan Moll o Ramon Coll, o l'organista i compositor Antoni Matheu (Buades, 2001; Company *et al.*, 1985). A la capital catalana, va servir per impulsar la que Marta Cureses (2002) anomena «Generació dels 50»¹⁰⁴⁰: els creadors Josep Cercós, Narcís Bonet, José Luis Delás, Xavier Benguerel, Josep M. Mestres Quadreny, Albert Blancafort, Joan Guinjoan o Jordi Cervelló, entre d'altres. Aquesta projecció va guanyar protagonisme sobretot a través d'iniciatives com la del Festival Internacional de Música de Barcelona, a partir de 1963. És en aquests anys —finals la dècada de 1950 i començaments de 1960— que s'escenifica el canvi generacional i estètic musical definitiu (Aviñoa, 2002):

Fins a la posada en marxa d'aquestes iniciatives, l'única possibilitat dels compositors catalans d'estrenar les seves produccions es reduïa als cenacles de cambra en què anaven mostrant les seves creacions i en els programes de l'Orquestra Municipal decidits per Eduard Toldrà, que ignoraven la música de les joves generacions i s'ocupaven d'autors de més edat, com Blancafort [...], Pujol [...], Massana [...], Suriñach [...], Toldrà [...], Zamacois [...], Manén [...] o Garreta [...]. La primera obra de nova estètica que l'Orquestra Municipal havia interpretat fou la *Simfonia mediterrània* de Montsalvatge (18 de novembre de 1949), seguida del *Poema concertant* del mateix autor (22 de maig de 1953), probablement perquè era, en realitat, un compositor a mig camí entre les generacions anteriors i les joves i gaudia del prestigi de comentarista i crític a *Destino* i *La Vanguardia*. (p. 20)

Els «cenacles de cambra» aquí esmentats eren les iniciatives semiparticulars en actiu des de finals de la dècada de 1940, com el Club Manuel de Falla de l'Institut Francès, el Club 49 o els concerts privats del Jardí dels Tarongers del mecenes Josep Bartomeu (1948–1959) i altres vetlades domèstiques (Ribalta, 2016). Tot plegat, juntament amb Eduard Toldrà dirigint l'Orquestra Municipal, va permetre aixoplugar l'excedent de la cultura noucentista —membres de l'Orquestra Pau Casals, els antics companys del CIC com Manuel Blancafort, Frederic Mompou o Ricard Lamote de Grignon, i d'altres com Cristòfor Taltabull; intèrprets com Conxita Badia i Pere Vallribera, etc.— amb joves tan dispars com Manuel Valls, Oriol Martorell, Xavier Montsalvatge o Joaquim Homs, i futurs integrants de la Generació dels 50 (Aviñoa, 2002; Cureses, 2002 i 2013). És el cant del cigne del Noucentisme, reduït ja només a petits cercles de l'antiga burgesia catalanista més o menys adaptada al nou context, abandonat com a projecte ideològic, limitat a una

¹⁰⁴⁰ Cureses (2002) agafa el nom per «la proximitat ideològica amb el «Grup Poètic dels 50» (p. 198) o «Generació dels 50», especialment actiu a Barcelona amb escriptors en català (Gabriel Ferrater, Josep M. Castellet), però majoritàriament en castellà (José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Juan Marsé, etc.). L'autora descarta que els compositors catalans d'aquesta època s'inclouguin dins la «denominació poc consistent» (p. 198) de «Generació del 51» de compositors espanyols, que és la que tanmateix reproduïx la musicologia espanyola (Gan, 2012). Per altra banda, dins aquest grup s'hi podrien incloure compositores com Mercè Torrents (1930–2018), Teresa Borràs (1923–2010), també deixebles de Taltabull, o Constança Capdevielle (1937–1992). Revisar les geneologies també en clau de gènere és una necessitat imperiosa al segle XXI.

manifestació merament simbòlica i evocativa i esporgat del seus elements —polítics i estètics— més radicals (Rabaseda, 2015):

En els anys en què Carles Riba publicava a Barcelona una nova traducció de *L'Odissea*, el Noucentisme havia esdevingut una catarsi, una purificació espiritual que reconfortava i ajudava a superar les hores grises de la vida laboral i la burocràcia del règim. Mentre les esperances antigues semblaven haver-se esfondrat, el culte a la tradició i als avantpassats, fonamentat pel convenciment experimentat que se sent als cinquanta anys, havia esdevingut motor de serenitat (p. 75)

Rabaseda, i no és casual, es refereix a la segona traducció de *L'Odissea*, publicada en una edició de bibliòfil el 1948 i posteriorment per l'Editorial Alpha el 1953. Riba havia tornat el 1943, i tot just havia començat a treballar en aquesta nova traducció el 1944, en part com una mena de catarsi individual i col·lectiva en «unes "circumstàncies que feien pròxim al meu cor el mite d'Ulisses" [...], i enmig d'un món trasbalsat, barbaritzant» explica Jordi Medina (1989, p. 16)¹⁰⁴¹. El poeta va esdevenir, malgrat tot, un darrer puntal de la cultura noucentista, un viu record —l'únic, gairebé—, que va servir de referència, no tant estètica com d'actitud intel·lectual, a les joves generacions, en la que hi «confluïren les expectatives dels escriptors novells, i les que dels que ja no ho eren tant» (Fuster, 1980, p. 332–333). En contraposició a la figura de Carles Riba hi ha la de Josep Carner, a qui no el llegia aleshores pràcticament ningú, abandonat com a símbol a l'exili més que com a altra cosa, i com recordaria Joan Ferraté (1976), en aquells mateixos anys «els lectors de Carner érem aleshores ben pocs [...]. L'oblit de l'obra de Carner havia arribat, doncs, a ser, el 1957, pràcticament total» (p. 15–16).

Paral·lelament a tot això que dèiem, doncs, la presència dels exiliats Robert Gerhard, Jaume Pahissa, Josep Valls o Baltasar Samper en aquestes audicions va ser minsa, testimonial o directament nul·la, oblidats, com Carner —com en el cas del compositor mallorquí o de Valls, de la mateixa edat que Joaquim Homs—, i en tot cas, passada pel sedàs ideològic del conservadorisme, sinònim, si es vol de la «serenitat» esmentada; una serenitat que calia evitar que fos alterada pel potencial crític de l'obra de l'exili (Gan, 2014):

Si fem un cop d'ull a les obres de Gerhard programades a Barcelona a l'inici de la dècada dels cinquanta, hi comprovarem que no es tracta pas del Gerhard avantguardista —malgrat el retret envers la seva «addicció atonalista»—, sinó d'aquell de preguerra arrelat a una tradició de reinterpretació neoclàssica o postimpressionista del material folklòric, de la qual aquests joves compositors ja tenien prou exemples, i de més propers. (p. 156)

Però Gerhard és, en aquest sentit, una excepció. Malgrat que «per a bona part del món musical català» el compositor de Valls no era «sinó un creador depassat per la marxa històrica de la música del país i per la caducitat i manca de continuïtat del seu possible magisteri [...]» (Gan, 2014, p. 166), el fet que a partir de 1948 començàs a visitar Catalunya i Mallorca de manera més o menys assídua, i la seva estreta relació —d'abans de la guerra— amb el seu deixeble i amic Joaquim Homs, li va permetre entrar en contacte amb els joves compositors catalans, mancats de referents avantguardistes (Cureses, 2002; Gan, 2014): com Riba pels joves poetes, Gerhard no era tant un referent estètic com sobretot intel·lectual —també era aquest el cas de l'heterodox Taltabull (de Persia, 2006)—, al que fins i tot varen integrar, de manera purament nominal —però significativa— al «Grup dels Cinc» de compositors contemporanis juntament amb els joves Benguerel, Mestres Quadreny, Soler i Homs (Cureses, 2002). Aquest darrer, per la seva banda, es va encarregar de promoure, malgrat les dificultats (Sánchez, 2013), l'obra del seu professor, sobretot a través del Club 49, entitat adscrita al Hot Club —que recordem, Samper havia ajudat a fundar— i que acollia

¹⁰⁴¹ Vegeu p. 310.

antics membres de l'ADLAN dels anys de la República, de què Robert Gerhard havia format part (Aviñoa, 2002; Cureses, 2002 i 2013; Gan, 2014). Al Club, Homs va aconseguir organitzar unes sèries de sessions sota el nom d'*Antologia de la Música Contemporània*, entre 1952 i 1962, amb repertori que anava del Grup dels Sis a Stravinsky, Schoenberg i John Cage, però cap compositor català actiu abans de la guerra civil, excepte, per tant, Gerhard (Cureses, 2013).

Part d'aquestes dificultats eren per la distància que respecte a Robert Gerhard tenia el món de la música catalana del moment, com ho expressaven sense gaire complexos Xavier Montsalvatge i Manuel Valls, (Gan, 2014; Cureses, 2014; Moreda, 2015a), l'ascendència dels quals sobre el panorama musical de Catalunya durant els anys de represa sota franquisme és innegable. Si, per una banda, com apunta Germán Gan (2012), és «difícil restar importància al protagonismo de Montsalvatge en la escena musical catalana y española de estos años», per l'altra, Marta Cureses (2013) remarca que, en el cas de Valls, «it is important to emphasize that, along his modest labor as a composer [...], he carries out highly relevant musicological work in the realm of Catalan musical production, combining the many studies dedicated to his subject with a critic's journalistic practice» (p. 213).

Aviñoa (2002) apunta precisament el nom de Montsalvatge (1912–2002) com el d'intermediari entre el que quedava de la generació del Noucentisme i la nova fornada dels 50. La seva activitat, com a compositor i com a crític i narrador principal de la vida musical catalana, a *Destino* i *La Vanguardia*, s'extén durant tot el franquisme i la Transició. La seva feina, així com la de Manuel Valls, és imprescindible per a comprendre l'articulació del relat musical del país des de la postguerra fins al final de la dictadura, i per això mateix, la gestió de la memòria musical d'abans de 1939.

14. 2. 1. La reconstrucció del cànon català

Xavier Montsalvatge, a la mort de Baltasar Samper, va escriure una nota necrològica, prou elogiosa, ja ho hem dit¹⁰⁴², que acabava així (Montsalvatge, 1966): «Baltasar Samper no merece ser olvidado». Ell, certament, no el va oblidar, però en vint-i-set anys publicant crítica i crònica musical a les pàgines de *Destino*, tampoc va fer gaire per recordar-lo.

Ja de jove, Montsalvatge se sentia atret per l'estètica dels Sis francesos, rebutjava el wagnerisme dels seus mestres Morera o Manén a l'Escola Municipal de Música, i això el va dur a aproximar-se a la música dels Compositors Independents de Catalunya. És segur que coneixia el nom i l'obra de Samper, de qui tanmateix opinava que «sempre feia sensació de llunyania» (Montsalvatge, 1997, p. 10). No sabem si això era així o Montsalvatge volia justificar d'alguna manera i subtilment, la llunyania remota on l'any 1997, quan va escriure aquestes paraules, reposava la memòria del mallorquí.

Samper va ser jurat, juntament amb Francesc Pujol i Enric Casals, del XIIè Concurs de la Fundació Concepció Rabell i Civils que patrocinava Rafael Patxot, l'any 1933, i que va premiar l'obra *Tres Impromptus* o *Impromptus per a piano*, la primera composició de Montsalvatge, guardó compartit

¹⁰⁴² Vegeu p. 15.

amb Margarida Orfila¹⁰⁴³. Dècades més tard, el compositor mig renegaria d'aquella peça, «música muy floja y de un manierismo afrancesado bastante inocente» (Montsalvatge, 1988, p. 39), i per això la considerava sarcàsticament el seu «opus 00». Però gràcies a aquest premi va poder fer el seu primer viatge a París, conèixer el món musical que el fascinava (Montsalvatge, 1988) i empapar-se de les influències que havien de donar forma a la seva tasca posterior, especialment la de Maurice Ravel. És a dir: Baltasar Samper va tenir un paper, fins a cert punt important, en la formació del jove Montsalvatge.

De la generació noucentista, Montsalvatge posava per davant de tot a Manuel Blancafort —«Admiraba a Blancafort y conocerle me produjo cierta emoción» (Montsalvatge, 1988, p. 50)— però especialment a Frederic Mompou, «gran músico y gran amigo» (Montsalvatge, 1988, p. 233). En canvi, la seva distància i fredor amb Gerhard és més que manifesta, però resulta encara més curiós el fet que deixàs arraconat en la seva «llunyania» al compositor més ravelià de tots els noucentistes com era Baltasar Samper.

Xavier Montsalvatge i Manuel Valls intentaren reconstruir un cànon musical català de postguerra a través dels seus llibres i escrits. Tots dos provenien de les joventuts falangistes (Vilanova, 2000), però evolucionaren —Valls més que Montsalvatge— cap a posicions cada cop més liberals i moderadament catalanistes. Per Valls, Baltasar Samper queda clarament en un segon o fins i tot tercer pla en aquest cànon (Valls, 1960 i 1969). Montsalvatge, per la seva part, certament va reclamar l'edició discogràfica d'una antologia de la música catalana, on apareguessin els compositors que n'haurien de formar part:

[...] abarcando desde los clavecinistas [...] pasando, naturalmente, por Albéniz y Granados [...] sin olvidar los nombres del padre Soler, de Sors, Carnicer y Cercerols, o los de Alió, Clavé, Pedrell, Nicolau, Millet, Morera, Garreta, Vives, Pahissa, incluyendo los Toldrá, Lamote, Samper, para llegar hasta, los más actuales¹⁰⁴⁴.

La idea la va recollir la discogràfica Edigsa, que a partir de 1966, sota la direcció d'Oriol Martorell primer, i Salvador Pueyo després, va publicar la sèrie d'LP's *Antologia Històrica de la Música Catalana*. A la col·lecció no hi havia cap obra de Baltasar Samper, i en canvi sí de Robert Gerhard —que no era a la llista de Montsalvatge—, que a finals de la dècada, i gràcies a l'esforç dels seus joves admiradors, havia aconseguit tornar a figurar entre els noms importants de la música catalana.

Qui sí que va enregistrar música de Samper, la sempiterna *Suite Mallorca* i el *Ritual de pagesia*, va ser el director basc Jesús Arambarri i l'Orquesta de Conciertos de Madrid per la casa Hispavox —segurament va obtenir la partitura a través de la casa Ariston de Nova York—¹⁰⁴⁵; no com un músic català, sinó com a representant de la «escuela levantina» nacionalista musical espanyola¹⁰⁴⁶. Arambarri era un franquista que l'any 1937 havia col·laborat en la depuració de l'Orquestra Simfònica de Bilbao (Lopezortega, 2018), i que entre 1953 i 1960, any de la seva mort, va dirigir la

¹⁰⁴³ Vegeu p. 258. Margarida Orfila i Tudurí (Maó, 1879 – Barcelona, 1970). Va estudiar a l'Escola Municipal de Música de Barcelona amb Antoni Nicolau, Lluís Millet i Joan Lamote de Grignon, i va rebre classes de perfeccionament de piano de Granados. Després de la guerra va treballar de professora a l'Escola fins a la seva mort. L'any 2022 l'Ajuntament de Maó la va proclamar Filla Il·lustre de la ciutat. Cf. Maó declara Filla Il·lustre la compositora Margalida Orfila i Tudurí (30 setembre 2022). *Diari de Balears*. Recuperat de <https://www.dbalears.cat/balears/balears/2022/09/30/371595/mao-declara-filla-lustre-compositora-margalida-orfila-tuduri.html>.

¹⁰⁴⁴ Montsalvatge, X. (20 març 1965). Falta una antologia discogràfica de la música catalana. *Destino*, 1441, 62.

¹⁰⁴⁵ Vegeu p. 330.

¹⁰⁴⁶ Text de la caràtula del disc. Samper, B. (1968). *Mallorca: suite sinfónica; Ritual campesino: tres cantos mallorquines* [1 disc]. Hispavox.

Banda Municipal de Madrid. No obstant tot això, poc abans de morir va gravar la *Suite*, per disgust del compositor:

Tot està mal tocat (sembla un sabotatge a la música) i mal gravat: una confusió increïble i mala execució, cosa sorprenent per una casa que ha fet molt bons discos. El director, Arambarri, sembla que ni s'hagués mirat la partitura, i el més greu és que, sense consultar-me, va fer un tall de nou pàgines al darrer moviment, que és una mutilació que no es pot justificar de cap manera. Arambarri va morir pocs dies després d'haver fet aquesta gravació i tot va quedar pendent perquè jo vaig fer suspendre la publicació del disc¹⁰⁴⁷.

El disc, tal com l'havia enregistrat Arambarri, no va veure la llum fins el 1968, una vegada mort Samper i sense hereus amb capacitat legal d'actuar —amb una família dividida i sense contacte entre Barcelona i Mèxic. Malgrat tot, a *Destino* el varen recomanar:

Dos obras mayores del insigne compositor mallorquín. La «suite sinfónica» *Mallorca* y los tres cantos campesinos. Justo homenaje a un artista cuya obra debería ser objeto de una revalorización por parte de nuestras entidades musicales¹⁰⁴⁸.

Acceptant així que tots dos, Xavier Montsalvatge i Manuel Valls, no s'havien oblidat de Baltasar Samper, també és cert que més enllà d'alguns texts elogiosos, no es mogueren per a rehabilitar-lo. No era una qüestió estètica, ja que tots dos valoraven el resultat noucentista més que no les avantguardes de les joves generacions que els succeïen; i en aquest sentit, Samper havia estat un noucentista arquetípic i modèlic. Incomodava, doncs? Possiblement: devia resultar complex, integrar un republicà i antifranquista significat i intransigent com Samper al discurs *mainstream* de la música catalana de postguerra, en el cànon en reconstrucció, encara que fos a través d'una «zona grisa» com *Destino*, com incomodava Josep Carner pel cànon literari; ni tan sols servia —com Carner— per a ser interpretat a les vetlades nostàlgiques del Jardí dels Tarongers. Segurament també, i a diferència de l'activitat creixent de Robert Gerhard a Anglaterra, la quasi inactivitat compositiva del músic mallorquí a Mèxic li restava interès a la Catalunya franquista, i menys en tenia per unes noves fornades de compositors que clarament volien i necessitaven altres referents. Per tornar al principi d'aquest capítol, la música i el nom de Baltasar Samper evocaven més al semiclandestí i envellit Institut d'Estudis Catalans fundat per Prat de la Riba i Carner que no a la «nova vitalitat universitària» i a l'efervescència cultural de la dècada de 1960.

En general, doncs, per una cultura catalana que es reinventava volgudament d'esquena a la tragèdia dels exiliats i a les derrotes de la República, amb una pes cada cop major de joves marxistes, catalanistes possibilistes, i franquistes i exfranquistes liberals, que operaven dins un seguit de «zones grises» que de mica en mica esdevenien hegemòniques —i que permetrien tancar el règim amb els pactes de la Transició—, noms com els de Josep Carner i Baltasar Samper suposaven haver d'admetre la pervivència l'exili, el buit evident de 1939, les herències de la guerra i el conflicte, i tot el seu, ja ho hem dit, potencial crític. Era més senzill per a tothom deixar-los en un llimb simbòlic i despolititzat, en un eco del passat nostàlgic, desactivada no obstant això la seva càrrega política.

Reclamar la vigència d'una figura llunyana i allunyada, en el temps i l'espai, del republicanisme irredent i la cultura completament finiquitada de 1930 tenia aleshores poc sentit. Així, Baltasar Samper no va quedar oficialment proscrit, sinó tàcitament i dissimuladament apagat, ensordit, arraconat, silenciàt.

¹⁰⁴⁷ Samper, B. (27 octubre 1961). [Carta a Joan M. Thomàs]. Partituroteca UIB, fons JMT, Arxivador 4.

¹⁰⁴⁸ «Destino recomienda discos» (3 agost 1968). *Destino*, 1609, 45

Silencis eixordadors

Cal destacar aquí també la complicitat, en aquest arraconament, dels antics col·legues; al cap i a la fi, la relació de Montsalvatge i de Valls amb Samper havia estat, si és que havia existit, molt tangencial. No era el cas, precisament, de Joan Llongueras, representant menor de la cultura catalana oficial del franquisme (Corbera, 2022c) qui, a les seves memòries, *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona* (1944), s'oblida completament del músic mallorquí, malgrat que l'havia acompanyat en diverses audicions a principis de 1920¹⁰⁴⁹, i havien compartit espais de treball durant els anys de 1930, com la Secció Catalana de la SIMC¹⁰⁵⁰, l'Obra del Cançoner o l'Orfeó Català. Però la distància ideològica entre tots dos s'havia convertit en un abisme al final de la República¹⁰⁵¹, i després de la guerra, Llongueras es va acomodar fàcilment i amb demostrat entusiasme al règim.

Un altre exemple és el de Manuel Blancafort, que havia dedicat, segons ens consta, el seu primer *Nocturn* a Samper¹⁰⁵²; però si ho va arribar a fer, va esborrar la dedicatòria al manuscrit que s'ha conservat de l'obra, a la Biblioteca de Catalunya¹⁰⁵³. Per norma general, cap dels antics membres del CIC va tenir cap gest públic ni per Gerhard ni per Samper. El seu silenci fou, doncs, clamorós i eixordador.

A Mallorca, per la seva banda, mort Joan M. Thomàs el 1966, no va quedar ningú amb l'ànim o l'empenta de rehabilitar el nom de Baltasar Samper.

14. 2. 2. El triple exili dels catalans

La desactivació política de Baltasar Samper també suposa negar-li la seva capacitat d'interpel·lar la modernitat, prenent-li precisament el seu valor en tant que portador d'una realitat que en sí mateixa és crítica i alternativa a la del franquisme (Balibrea, 2014)¹⁰⁵⁴:

Muchos productos culturales del exilio republicano [...] están caracterizados por la recurrencia de su fijación en el pasado. Esto ha sido interpretado con frecuencia como evidencia de una nostalgia [...] que deriva en una melancolía patológica, paralizante y derrotista que ha servido para descartar muchos de estos textos como inservibles y carentes de interés, particularmente desde el punto de vista de una España [i uns Països Catalans] que se entiende como avanzando constantemente hacia el futuro. (p. 94)

Des d'aquesta lectura, l'activitat musical de Baltasar Samper és poc més que un record, reduït i classificat estèticament en una tradició nacionalista totalment superada, dins una concepció evolutiva lineal de la música culta europea, per les «revolucions musicals» (Bosseur, 1999) post-schoenbergianes i la crítica al neoclassicisme de Theodor Adorno (2003), tan influent entre els joves de l'Escola de Darmstad, i que a l'estat espanyol s'enllaça amb la Generació del 51 (Gan, 2014); i també segons la concepció d'Adorno, és la seva una música «conservadora». Això el diferencia

¹⁰⁴⁹ Vegeu p. 125.

¹⁰⁵⁰ Vegeu el cap. «9. 3. 3. La SIMC, el Congrés de Musicologia i les seccions catalanes».

¹⁰⁵¹ Vegeu p. 193–194.

¹⁰⁵² Vegeu p. 167.

¹⁰⁵³ Blancafort, M. *Cinc nocturns*. BC, fons Manuel Blancafort, sig. M 4889/33 a, b.

¹⁰⁵⁴ El relat que la fugida de Samper i Porta de Barcelona el 1939 va ser més per motius sentimentals que polítics també forma part d'aquest procés de desactivació. Vegeu p. 59.

moltíssim del cas de Robert Gerhard, deixeble directe de la Segona Escola de Viena, i per tant, puntal de l'avantguarda sota aquests paràmetres.

Si bé hem demostrat que el neoclassicisme, en la seva forma noucentista, era, precisament, una avantguarda, i per això mateix, Samper era plenament avantguardista¹⁰⁵⁵, la destrucció total del sistema el 1939, i sobretot, la interrupció cultural, generacional i ideològica entre aquest i la represa a partir de finals de 1950, té com a resultat la seva exclusió. I aquesta és una diferència important respecte al relat musical espanyol de postguerra, ja que la narrativa musical oficial del règim sí que va procurar donar solució de continuïtat entre el període republicà i el franquista, i no excloure tampoc els exiliats; fou el cas del crític falangista Enrique Sopeña (Moreda, 2015a):

In his *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, published in 1967, Sopeña was even clearer in emphasizing that there was a continuity rather than disruption between the Second Republic and the post-war years, and he stated, '[after the war] nothing new was invented: the Commission for Music, the launch of the orquesta nacional, of the agrupación de Música de cámara, the attempt to unify the musical life through the consejo de la Música [...] and the Comisaría [...], these were all projects Salazar had presented in 1930 to Manuel garcía Morente.' But Spanish music, he argued, had indeed kept advancing since the very end of the war, and in the period 1939–1944 'we have marched a step forward without pretending to be iconoclastic.' [...]

In Sopeña's narrative, temporality had never been broken; time (and music history) had continued to advance linearly in post-civil War Spain and also, at approximately the same pace, in the exiles' host countries. Therefore, reintegrating an exile in Spanish music history (by including his name in a history of Spanish music or by programming his works together with other Spanish composers), if one so wished, simply involved thinking about him as a Spaniard who was writing music in a different country; he lived in a different place, but he was still part of Spain and composing within the same time as his counterparts. (p. 41–42)

Podríem dir que és un cas de *transterrament invers*: l'experiència i la pràctica dels exiliats a Mèxic podia ser assumida a Espanya i com a espanyols, ja que, malgrat tot, si bé el context polític havia canviat radicalment, Espanya en si mateixa no havia deixat d'existir; i com defensava Sopeña, en el camp de la música la Dictadura s'havia limitat a aplicar i desenvolupar el programa republicà de Salazar. Tomás Marco, compositor, crític i historiador del final del franquisme, anava més lluny i considerava els exiliats com un referent de la Generació del 51, els únics que, durant la República primer i a fora després, havien connectat la música espanyola amb les tendències més avantguardistes —les que ho eren des del punt de vista d'Adorno— com la Segona Escola de Viena (Moreda, 2015a): «indeed, those exiles who had not subscribed to the mainstream avant-garde trends, such as Pahissa [o Samper], were not even mentioned» (p. 47).

La reintegració de músics com Rodolfo Halffter, amb aquesta premissa, no havia de ser gens conflictiva, ans al contrari. A Mèxic, Halffter podia representar fins i tot l'èxit i el lideratge espanyols a Llatinoamèrica, una punta de llança de la *Hispanidad* franquista, «with Spain now leading Latin American countries towards modernity [...], while Enrique Sánchez Pedrote named Halffter and the others exiles 'the fourth caravel'» (Moreda, 2015a, p. 51).

Tot això, tot aquest procés de normalització és impossible amb els músics catalans, que tampoc havien exercit d'espanyols a l'exili, i que, almenys en el cas de Samper o el més jove Josep Valls, havien mantingut una postura política molt ferma i visible. L'agenda cultural i musical de la República als Països Catalans ja no existia més, la cultura catalana estava proscriu i la reivindicació catalanista, que era la base mateixa del Noucentisme, prohibida del tot.

¹⁰⁵⁵ Vegeu l'apartat «8. 2. 1. La Suite Mallorca».

Així com Sopena veia el programa musical del franquisme com una continuació exitosa del projecte reformista d'Adolfo Salazar i les institucions republicanes espanyoles, això no era factible en el cas català, simplement perquè el règim de Franco era la negació absoluta de tot allò autònomament català. Així com Tomás Marco veia en els exiliats com una espècie d'escaló perdut en el procés de modernització de la música espanyola, els catalans de la Generació dels 50 —tot i que alguns, com Xavier Benguerel, fins i tot havien nascut a l'exili— cercaven referents a fora i no se sentien interpel·lats pel context musical anterior a la guerra civil i les seves herències i pervivències a l'exili.

Aquestes circumstàncies tornen a posar Baltasar Samper, i especialment la seva obra i el seu llegat, en una situació, si es vol, d'exili simbòlic, una altra vegada, dins la pròpia cultura catalana: sense lloc o en una posició clarament subalterna i secundària, per raons radicalment polítiques, si entenem que la ruptura i la destrucció de les narratives que guiaven música catalana abans de 1939 tenen una causa purament política; i que, igualment, la reconstrucció que comença a partir de finals de la dècada de 1940 també es fa sota un context anòmal i violent d'arrel política que no permet no ja la reconfiguració cultural en els termes anteriors, sinó la normal reconexió entre diferents grups generacionals i discursos estètics. És un trist exemple del triple exili dels catalans exiliats: si Samper, com a català, patia a Mèxic un doble exili, als Països Catalans, com a exiliat i figura llunyana, en pateix, metafòricament, un de tercer.

Baltasar Samper és un cas modèlic de recepció, doncs, a través de la *narrativa de la frustració*, de desfament històric. Però així com la nostàlgia, l'aïllament o fins i tot la distància no són suficients per a explicar el seu abandonament de la composició a l'exili, tampoc basten per a comprendre com un dels músics més polifacètics i notables, i amb un corpus d'elaboració intel·lectual més important, d'abans de la guerra civil, va passar a ser una figura totalment secundària i extemporània, reduïda al clixé nacionalista i desconeguda en termes generals.

Des del nostre punt de vista, ens sembla demostrat que hem d'atendre, per a una explicació completa, les circumstàncies polítiques que envolten els debats generacionals dels «llargs anys seixanta», quan la cultura catalana es reconstrueix amb una amnèsia voluntària i selectiva cap a la guerra i l'exili. És el que li passa a Josep Carner, però també el que li passa a Samper. I és aquesta la base cultural de la Transició (Balibrea, 2014):

La consecuencia más importante del no cumplimiento de esta esperanza de ser útiles a la reconstrucción de la razón democrática que tantos albergaron es que con esta ausencia se reforzó una verdad a medias sobre la que se construyó la Transición: la de que el pensamiento resistente antifranquista que importaba era el del interior al ser el único determinante en la pervivencia de la voluntad democrática [...]. Y como consecuencia, el silencio sobre la herencia de cultura política que hay en los autores del exilio, que previamente habían sido defensores de la República. Todo ello sirvió los intereses de una Transición levantada, primero sobre el olvido político de un pasado republicano [...], y segundo sobre el soslayamiento de que el estado democrático se sostenía sobre las bases ni mucho menos desmanteladas del autoritario que le había precedido. (p. 17)

És a partir d'aquest marc, d'aquesta lectura política, més que personal o emocional, de la recepció, que es defineix la comprensió contemporània que, fins a dia d'avui, tenim de l'obra, el llegat i la figura de Baltasar Samper: un músic i un artista vinculat intrínscament a la causa del catalanisme i el republicanisme. La seva herència, que és la seva música i els seus texts, però també els seus silencis, només pot ser entesa des d'aquest punt de vista, i així també ho ha de ser la seva incomprensió.

Conclusions

Començàvem aquesta tesi amb una fotografia de la tomba, trista i abandonada, de Baltasar Samper en un immens cementeri de la Ciutat de Mèxic. L'explicació d'aquesta imatge és el motor narratiu de la nostra investigació. A partir d'ella, ens hem submergit en els detalls de la història per resseguir, en paral·lel a la biografia de Samper, la gènesi i desenvolupament del Noucentisme musical i la seva transformació en un republicanisme artístic catalanista, il·lustrat i progressista, i per altra banda, els assoliments i les contradiccions de l'Escola Mallorquina; el paper de l'intel·lectual compromès i antifeixista durant la convulsa història catalana del segle XX: Dictadura, República, guerra, exili, la solitud del compositor exiliat i finalment, el trist doble i triple exili dels republicans catalans durant el franquisme i la Transició.

Des del nostre punt de vista, era necessari explicar en profunditat cada una d'aquestes fases, ja que totes estan intrínscament vinculades, i condueixen inexorablement i fatalment a l'enderroc de pedres i fulles de que enrevolta la vella sepultura, i a la sensació de desassossec que hom experimenta quan l'observa.

El de Baltasar Samper és un estudi de cas, o de casos. La seva llarga i polifacètica vida musical a Barcelona i Mallorca, el seu compromís polític abans i després de la guerra, la seva trajectòria vital i la seva consideració després de mort, el converteixen en un personatge singular i gairebé únic, que ens ha permès explorar diferents línies d'investigació:

1. Sobre la importància i la vigència actual de Baltasar Samper

Cada capítol d'aquesta tesi ha provat la importància que va tenir Baltasar Samper en totes les seves facetes artístiques i intel·lectuals. El seu nom no mereix, arribats a aquest punt, continuar en un lloc secundari o subaltern dins la historiografia musical catalana que havia tengut fins a dia d'avui.

Per altra banda, en termes materials, la gran troballa d'aquesta recerca ha estat el llegat de Samper a Mèxic, amb quasi totes les seves composicions, i que juntament amb el buidatge d'altres arxius, ens permet tenir el seu inventari d'obres pràcticament complet (vegeu l'Annex 1). Cal valorar també aquest resultat també des de la perspectiva de la musicologia aplicada, un objectiu no contemplat inicialment, amb un retorn social evident i tangible d'un fons que avui, i gràcies a la nostra feina inicial, pot ser gaudit i conegut per tots els investigadors i ciutadans que ho desitgin. Això també ens permet valorar, des del present, la qualitat o vigència del seu treball.

Ara sabem que Baltasar Samper, a més de musicòleg, va ser un pianista virtuós introductor de les tendències europees del moment (Debussy, Ravel, Scott o Bártok); un dels principals creadors de cançons cultes catalanes de tot el segle XX i un dels compositors simfònics més populars, autor d'una obra cabdal, emblemàtica i essencial en la configuració del Noucentisme musical; un director d'orquestra reconegut, i un crític de prestigi i influent, admirat pels seus col·legues, amb un estil literari brillant.

Així, un dels resultats principals de la tesi és poder posar de manifest el valor de l'obra literària i compositiva de Baltasar Samper, i el seu paper com a referent en la construcció i concreció del noucentisme musical, per una banda, i de l'Escola Mallorquina per l'altra. Precisament, la indefinició del Noucentisme l'obscureix com a personatge històric. El problema és la seva

cronologia, ja que si bé per alguns autors el moviment s'acaba el 1923 —amb la dissolució de la Mancomunitat de Catalunya per part de la Dictadura—, d'altres consideren que s'allarga fins a l'esclat i final de la guerra civil. La dicotomia central en aquesta qüestió és la relació entre intel·lectualitat i poder burgès, abans i després del cop d'estat de Primo de Rivera.

Des del nostre punt de vista, com hem desenvolupat, l'activitat musical i musicològica de Baltasar Samper és plenament noucentista, i això ens serveix per dues coses: primera, per a reforçar, a través del seu exemple, l'explicació que allarga els límits del Noucentisme fins a 1936/39, i afegint la música en aquesta anàlisi —que fins ara s'havia tengut poc o gens en compte—; segona, per a desenvolupar de manera global una explicació coherent de la vessant musical del Noucentisme, fet que no havia estat del tot ben resolta, i fins i tot s'havia posat en dubte que hagués arribat a existir com a tal. La primera part de la tesi serveix per a demostrar l'existència d'una «escena musical noucentista» a Catalunya i a Mallorca en certa mesura, i com Baltasar Samper n'és un dels màxims representants i més valorats.

Per altra banda, la manca d'estudis o d'atenció contemporanis sobre la crítica musical li han restat valor, precisament, com a principal narrador noucentista musical. Solventades aquestes qüestions, Samper se'ns revela com un dels noms principals de la música catalana del primer terç del segle XX, en un primer pla indiscutible sense cap dubte, molt per sobre del paper secundari que se li ha donat contemporàriament.

2. Sobre l'exili musical català

L'altra gran qüestió a tractar era la de l'exili. Recuperant les paraules de Jordi Font i Jordi Gaitx, hi havia pocs estudis sobre músics i musicòlegs catalans exiliats. A part dels estudis sobre Pau Casals —tractat, pel que fa a aquest aspecte, més per la seva importància simbòlica que pel seu treball com a músic, val a dir—, teníem, això sí, algunes biografies de compositors catalans exiliats: la de Xosé Aviñoa sobre Jaume Pahissa, algun article sobre Narcís Costa-Horts, i algunes petites biografies sobre Baltasar Samper mateix. Però cap d'aquests treballs tenien en compte la complexitat intrínscament política de l'experiència exílica, i per això resultaven sempre incompletes.

El cas de Robert Gerhard és diferent, com s'ha comentat àmpliament: des de principis del segle XXI a Gerhard se l'ha rehabilitat i estudiat des de diversos angles, però sovint des d'una adscripció a uns marcs epistemològics —«Generació del 27», etc.— ambivalents o fins i tot excloents amb la seva catalanitat. També cal admetre, en aquest sentit, que Gerhard té una posició molt més ambigua a l'exili respecte a aquest tema que Baltasar Samper, qui no només es va mantenir en posicions polítiques obertament catalanistes sinó que fins i tot va transitar ideològicament cap a l'independentisme.

En tot cas, l'estudi concret de les raons i conseqüències de l'exili de Baltasar Samper ens ha donat marc analític nou per a corregir, com denunciàvem al principi, el fet que s'haguessin «ignorat o exclòs les formes i pràctiques que generava aquest exili fora dels límits territorials geogràfics catalans i espanyols» recuperant les paraules de Mari Paz Balibrea. Un marc que supera el relat de la nostàlgia i les narratives de la frustració i el centra en l'experiència de base política de la condició de l'exili, i que per tant, desenvolupa «de manera general una narrativa de la recepció que justificàs l'absència o pervivència de la figura d'aquests músics en l'escena cultural contemporània per la seva condició d'exiliats, amb la càrrega política que això òbviament suposa»¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁶ Vegeu p. 39.

3. Sobre el compromís polític de Baltasar Samper

Un dels trops narratius més habituals sobre Samper, principalment difós per Josep Massot, però no només, és que realment el músic no era un exiliat, sinó que fugia d'un matrimoni desastrós per començar una nova vida al costat de la seva alumna Dolors Porta. Però hem demostrat això no és així: Samper es va comprometre de jove amb el catalanisme, a través de diverses activitats de caire cultural i musical, fins que va entrar en contacte amb el grup de joves liberals que acabaria conformant Acció Catalana, partit en el qual militaria des de 1930 i fins a la seva mort. La comunió de Samper amb el republicanisme català és coherent amb la seva trajectòria dins el Noucentisme progressista: defensor d'un model social d'ordre i modernitat, amb una ciutadania culta i il·lustrada, guiada per un patriotisme d'arrel mediterrànica d'inspiració neoclàssica, dirigida per quadres intel·lectuals professionals, i organitzada sota una forma de govern republicana.

Tota l'activitat musical de Baltasar Samper entre 1920 i 1939 s'entén a partir d'aquests principis: des de les campanyes per l'Obra del Cançoner fins a la composició o la crítica. La seva voluntat és de projectar aquest model ideal de societat que s'ha de construir, i en la que ell exerceix un paper de referent a través de les pàgines de *La Publicitat* o estrenant i dirigint amb gran èxit la *Suite Mallorca*, obra que és, en ella mateixa, l'expressió perfecta del Noucentisme musical —i a Mallorca, de l'Escola Mallorquina. Aquest ideal també el vol projectar a la seva terra natal: per ell, Mallorca és part innegable de la catalanitat, o a la inversa, la catalanitat es pot expressar a través de Mallorca.

La seva comprensió de la modernitat en el sentit més revolucionari del terme —i que per tant, i des d'una visió intel·lectual-burguesa, necessita per això mateix ser controlada i pauta— li fan defensar elements tan poc nous els anys trenta com el jazz, el disc o les possibilitats de la música electroacústica, però que formen part de les pulsions del temps i del projecte sociopolític d'actualització que el país creu que necessita.

És aquest compromís polític ferm que el duu a firmar manifestes i involucrar-se amb iniciatives de caire catalanista a Mallorca i Catalunya, a acceptar càrrecs a la Generalitat republicana, i sobretot, en produir-se el cop d'estat, a romandre a Barcelona i desplegar una activitat musical de propaganda antifeixista important, amb recitals de piano, lectures, la participació al Casal de la Cultura i la direcció de l'Orquestra de Cambra de Barcelona —una agrupació notable que fins ara resta al marge, incomprensiblement, de la història de la música orquestral catalana—, pràcticament fins els darrers dies de la guerra.

També és aquest compromís, i la consciència històrica del paper intel·lectual i d'artista que li pertoca, el que el fa ser part de la xarxa d'assistència de la Fundació Ramon Llull d'ajuda als refugiats catalans en camps de concentració francesos en els primers temps de l'exili. I a Mèxic, és per patriotisme republicà que accepta no només dirigir l'Orfeó Català de Mèxic, sinó també presidir la Comunitat Catalana en el moment àlgid del debat polític, entre «legalistes» i «autodeterministes», i adoptar una postura radical i fermament separatista i antifranquista sense concessions fins a la seva mort.

I és aquest compromís polític el que condiciona la seva recepció i rehabilitació durant el tardofranquisme i la Transició.

4. Sobre la recepció de Baltasar Samper

Un altre dels discursos comuns és que Baltasar Samper és un compositor «nacionalista» i «postimpressionista», per recordar alguns dels termes més habituals que se li apliquen. Aquesta recepció està influenciada, d'entrada, per l'enorme èxit de la *Suite Mallorca* —fins i tot per disgust del seu autor—, malgrat l'evolució posterior del seu llenguatge, i que és una obra plenament noucentista però que pot ser llegida com un poema simfònic d'exaltació nacionalista. Aquesta segona lectura és la que se'n va fer durant el franquisme, que en contra d'altres llenguatges, veia en el nacionalisme l'*autèntica* via espanyola a la modernitat. La destrucció del sistema noucentista després de 1939 no va permetre cap altra lectura possible: des de Mèxic, Baltasar Samper no tenia manera de fer-se sentir d'una altra manera, tot i que ho va intentar, com a mínim a Mallorca, sense èxit, i tanmateix, a l'estat espanyol només podia ser escoltat així, passat pel sedàs del regionalisme hispànic i totalment despolititzat. Fins i tot Manuel Valls o Xavier Montsalvatge, en el seu intent més o menys formal de reestablir un cànon musical català dins les zones grises del règim, partien d'aquesta mateixa premissa. Aquesta comprensió de l'obra de Baltasar Samper, sumada al desconeixement de la resta de les seves facetes, és la que ens ha arribat fins avui. I és també aquesta lectura la que el deixa en un segon pla dins la narrativa històrica evolucionista de la música catalana i espanyola: si Samper no és, en aquest esquema, un avantguardista, sinó més aviat un compositor ancorat dins models clàssics i caducs, extemporanis, senzillament perd interès.

Per altra banda, l'esclat cultural dels anys seixanta i el canvi generacional i polític en la lluita antifranquista va suposar una ruptura amb la generació de la República i els exiliats, convertits des de l'interior en un símbol atemporal i inocuu sense capacitat real per a generar una alternativa a la cultura oficial del règim. Així, les bases culturals de l'antifranquisme i la Transició es varen cimentar sobre l'oblit i el desinterès del llegat republicà i de l'exili, com va ser el cas de Josep Carner, o el de Baltasar Samper.

5. Sobre el silenci i la frustració a l'exili

Una darrera incògnita era perquè un compositor d'èxit a Catalunya i Mallorca, i que tenia com a objectiu seguir amb la seva carrera a l'exili, pràcticament va deixar de banda l'ofici a Mèxic. La narrativa de la frustració per si sola no és suficient. Tal i com hem demostrat, l'experiència de l'exili tenia un element nostàlgic evident, però també polític, en el sentit que aquesta nostàlgia era un acte de pervivència, una negació de la derrota i a renunciar als principis que havien inspirat l'acció catalanista i republicana. El que pretenia l'elit dels exiliats era mantenir i en certa manera reproduir a fora l'ecosistema català d'arrel noucentista, ja que als Països Catalans era impossible sota el franquisme, i amb aquesta idea proliferaren publicacions, revistes i certàmens culturals i literaris. Això, que era relativament senzill amb la literatura, no va ser possible amb la música.

Però Baltasar Samper va trobar, com a mínim al principi, una solució, que per bé que no l'entusiasmava, li permetia, per una banda guanyar-se la vida, i per l'altra, tenir un estímul: la música de cinema. El fet d'haver demostrat que va ser, com a mínim, coautor de tres bandes sonores de pel·lícules mexicanes atribuïdes al seu deixeble Antonio Díaz Conde —i probablement va participar en una altra d'Obdulio Morales— és, sens dubte, un descobriment rellevant. Tanmateix, tampoc va poder seguir aquesta carrera, i al final es va refugiar en la musicologia, camp on sí que va trobar les condicions materials per a reproduir el context en el que havia treballat, i en el que, malgrat les enormes dificultats, va excel·lir, fins al punt que podem considerar-lo el promotor de l'etnomusicologia mexicana moderna.

Baltasar Samper i Marquès va ser un artista i un activista. El seu art, la seva música, va penjar sempre d'una idea molt concreta de país, de modernització, d'un noucentisme progressista i republicà, d'un catalanisme ampli compatible amb la seva mallorquinitat. Cal entendre tota la seva obra i tots els seus silencis des d'aquesta perspectiva. Cal, també, entendre la seva recepció posterior també des d'aquest punt de vista, i com això l'ha condicionat.

Vuitanta-quatre anys després de la sortida atropellada de Baltasar Samper cap a l'exili, el gener de 1939, dins el maleter d'un camió, mentre l'exèrcit de Franco esperava acampat per prendre Barcelona, l'ombra allargada de la guerra, la nit del franquisme i els pactes de la Transició han enfosquit la figura de qui va ser un dels músics més importants del segle XX català.

La vida de Baltasar Samper xoca amb la contradicció d'haver estat, possiblement, massa mallorquí a la Catalunya contemporània, massa republicà a una Mallorca conservadora, massa català per l'Espanya centralista i massa espanyol a Mèxic, i mai ben bé d'enlloc del tot; i les circumstàncies de viure massa sovint entre dues aigües massa tèrboles de l'accidentat segle passat: Mallorca i Catalunya, la Mediterrània i l'Atlàntic, Europa i Amèrica, i l'art i el compromís.

Palma, 10 de febrer de 2023.

Annex 1. Inventari d'obres de Baltasar Samper

Presentam aquí el primer inventari complet de la música escrita, pròpia o arranjada, de Baltasar Samper. Com ja vàrem exposar en un primer article (Corbera, 2018), la gran dispersió dels fons documentals de Samper —això, i una descoordinació entre els diferents autors— havia provocat que haguessin aparegut diferents inventaris amb omissions, contradiccions o falses atribucions; per altra banda, qualsevol llista era necessàriament incompleta sense la inclusió del fons mexicà —el resultat més important de la recerca d'aquesta tesi.

L'inventari ens revela un nombre total gens menyspreable, però també ens mostra com una carrera que avançava cap a una música cada vegada més complexa i amb obres de més envergadura va quedar completament estroncada a partir de 1942: destaca per això el gran nombre d'arranjaments i harmonitzacions, orquestracions i versions d'altres autors, fruit de la necessitat, la supervivència i les circumstàncies.

Presentam aquí totes les obres que sabem cert que varen ser escrites o interpretades, encara que d'algunes no en tenguem més que referències de fonts indirectes.

I. Veu i piano

| | Títol | Any | Lletra | Arxiu |
|----|---|------------|--------------------------|---|
| 1 | <i>El rei de Bàbia (opereta)</i> | 1913 | Bartomeu Singala | Perduda |
| 2 | <i>Alpestre</i> | 1915 | Apel·les Mestres | ARM |
| 3 | <i>Excelsior</i> | 1915–1918? | Joan Maragall | ARM |
| 4 | <i>Plors</i> | 1915 | Maria Antònia Salvà | ARM Fons MA Salvà BLA |
| 5 | <i>Desig</i> | 1916 | Miquel Ferrà | ARM |
| 6 | <i>L'amor de les tres germanes (I-II-III)</i> | 1917 | Miquel Ferrà | ARM |
| 7 | <i>Dolç captiveri*</i> | 1918 | Jacint Verdaguer? | Perduda |
| 8 | <i>Cançó de la sirena</i> | 1918 | Miquel dels Sants Oliver | ARM Fons Pilar Rufi CMMB Fons Pau Casals ANC BBM Fons JMT UIB |
| 9 | <i>Glosa</i> | 1918 | Maria Antònia Salvà | ARM Fons MA Salvà BLA Fons Conxita Badia BC Fons JM Thomàs BPM Fons JMT UIB Fons Pilar Rufi CMMB |
| 10 | <i>Scherzo</i> | 1919 | Miquel Ferrà | ARM Fons musical BLA Fons Pilar Rufi CMMB |

| | | | | |
|----|--|------------|---|---|
| 11 | <i>Cançó de les ones</i> | 1920 | Miquel Forteza | ARM |
| 12 | <i>Quiromància</i> | 1921 | Joan Alcover | Perduda |
| 13 | <i>Plor d'infants</i> | 1921 | Joan Alcover | BBM |
| 14 | <i>Cirerer florit (I-II)</i> | 1922 | Joan Maria Guasch | ARM BBM Fons JMT UIB Fons A Fornells CMMB |
| 15 | <i>Del monestir a la Pobla</i> | 1923–1933? | Popular | ARM Fons Nadal Puig BC |
| 16 | <i>El mariner</i> | 1925 | Popular | Fons JM Thomàs BPM Fons JMT UIB |
| 17 | <i>Tu que dorms i que beques</i> | 1925 | Popular | Fons JM Thomàs BPM Fons JMT UIB |
| 18 | <i>Cançó de taverna</i> | 1926 | Josep Maria de Sagarra | ARM Fons Conxita Badia BC Biblioteca CMMB |
| 19 | <i>Santa Magdalena</i> | 1926? | Popular | ARM |
| 20 | <i>Cançó de l'anada a Montserrat</i> | 1926 | Joan Puntí | ARM |
| 21 | <i>Cançons franciscanes</i> 1. Romanç de les mans obertes 2. Cançó de l'aigua 3. Cançó de les engrunes | 1927 | Melcior Font | ARM BBM Fons M Blancafort BC |
| 22 | <i>Sonets de Shakespeare</i> 1. Quan compto els tocs que són del temps la mida... 2. Qui creurà, temps a vindre, ma cançó? 3. Quin hivern és estat per mi l'absència... | 1928 | William Shakespeare (traducció de Magí Morera) | ARM BBM Biblioteca CMMB |
| 23 | <i>Enigma</i> | 1935 | Maria Antònia Salvà | ARM Fons MA Salvà BLA Fons Conxita Badia BC Fons JMT UIB Fons A Fornells CMMB |
| 24 | <i>Capvespre de juny</i> | 1935 | Carles Soldevila | ARM Fons Conxita Badia BC |
| 25 | <i>Fantasia</i> | 1935 | Josep Maria Casas i Homs | Fons Conxita Badia BC |
| 26 | <i>Una esperança tardana</i> | 1935 | Josep Carner | ARM Fons Conxita Badia BC Fons Josep Carner BC |
| 27 | <i>Amor, tinc por</i> | 1936 | Miquel Ferrà | ARM Fons Conxita Badia BC Fons JM Thomàs BPM Fons JMT UIB |

| | | | | |
|----|---|---------|------------------------|---|
| 28 | <i>Recobrament</i> | 1936 | Maria Antònia Salvà | ARM Fons MA Salvà BLA Fons Conxita Badia BC Fons JMT UIB |
| 29 | <i>Set cançons de Conrad Ferdinand Meyer</i> 1. Das Seelchen 2. Säerspruch 3. Liebesflämmchen 4. In Harnesnächten 5. Am Himmelsthor 6. Abendrot im Walde 7. Ein bisschen Freude Amb còpies en anglès i castellà | 1940 | Conrad Ferdinand Meyer | ARM Fons personal de Joan Company |
| 30 | <i>Christmas Whishes</i> | 1953 | Bertha Svecenski | ARM |
| 31 | <i>El bon caçador</i> | ? | Popular | ARM |
| 32 | <i>Muntanyes regalades</i> | 1945 | Popular | ARM |
| 33 | <i>Catarina de Lió</i> | ? | Popular | ARM |
| 34 | <i>El rossinyolet / Rossignolet que cantos</i> | ? | Popular occitana | ARM |
| 35 | <i>La dama de Lió</i> | ? | Popular | ARM |
| 36 | <i>El pájaro prieto</i> | ? | Popular | ARM |
| 37 | <i>Picthou omé</i> | ? | Popular occitana | ARM |
| 38 | <i>Grande (chant a labour)*</i> | 1940–42 | Popular occitana | ARM |
| 39 | <i>«Qual partoro l'alimia l'homie»*</i> | 1940–42 | Popular occitana | ARM |
| 40 | <i>Lou Bovie*</i> | 1940–42 | Popular occitana | ARM |
| 41 | <i>L'Ontonino*</i> | 1940–42 | Popular occitana | ARM |

*Encara que l'esborrany d'aquestes cançons sembla per a veu i piano, probablement eren arranjaments pels cors de presoners dels camps de concentració. Vegeu el subapartat «Canta l'escòria: els cors catalans als camps de concentració francesos».

| | | | | |
|---|--|-----------|---|-----|
| | <i>Himnes religiosos</i> | | | |
| | Acabats: | | | |
| | 1. Mémoire d'une Vierge non Martyre auz 1r Vèspres | | | |
| | 2. Parce Domine | | | |
| | 3. Da Pacem | | | |
| | 4. Mémoire d'un Docteur au temps Pascal | | | |
| | 5. Mémoire d'un Confesseur non pontife aux premières Vèspres. | | | |
| | 6. In Festo Navtivitatis B. Mariae V. (8 setembre): Introitus, Gradual, Comunio. | | | |
| 42 | 7. Acompanyament dels Psalms dels Introits. | 1940–1942 | ? | ARM |
| | 8. Dominica VIII, post Pentecostes. Ad vesperas. Ad Magnificat. | | | |
| | 9. Dominica IX (ídem) | | | |
| | 10. Dominica X (ídem) | | | |
| | 11. Mem S. Mariae Magdalenae. | | | |
| | 12. Dominica XI | | | |
| | 13. In Festo Assumptionis B. Mariae V. Comunio i Introitus. | | | |
| | 14. In anniversario dedicationis ecclesiae | | | |
| *Pressuposam que era una cançó per a veu i piano, tot i que no en tenim més informació. | | | | |

I. II. Veu i piano, arranjaments d'altres autors

| | Títol | Any | Autor | Arxiu |
|----|--|------------|-----------------------------|--------------|
| 43 | <i>Camí de Mèxic</i> | 1950... | Ricard Viladesau | ARM |
| 44 | <i>Els Segadors</i> | ? | Francesc Alió | ARM |
| 45 | <i>Minueto (de l'òpera «Hermínia»)</i> | ? | Giovanni Battista Bononeini | ARM |
| 46 | <i>Kammerduett</i> | ? | Emanuele Baron d'Astorga | ARM |
| 47 | <i>Duetto (de l'òpera «Olimpiada»)</i> | ? | Giovanni Battista Pergolesi | ARM |
| 48 | <i>Kammerduett</i> | ? | Giovanni Paesiello | ARM |
| 49 | <i>Ich harrete des Herrn</i> | ? | Felix Mendelssohn | ARM |

| | | | | |
|----------------|---------------------------------------|---|------------|-----|
| 50 | <i>Himno nacional mexicano</i> | ? | Jaume Nunó | ARM |
| 51 | <i>Liebe Schwester tanz mit mir!*</i> | ? | ? | ARM |
| *Sense lletra. | | | | |

I. III. Veu i orgue

| | Títol | Any | Lletra | Arxiu |
|----|---|------------|---------------------|------------------------------------|
| 52 | <i>Goigs a la lloança de la Santa mallorquina Catalina Thomàs</i> | 1933 | Maria Antònia Salvà | ARM Fons MA Salvà |
| 53 | <i>Himne a Nostra Dona Santa Maria d'Eivissa</i> | 1935 | Isidor Macabich | ARM Fons personal d'Isidor Marí |

I. III. I. Veu i orgue d'altres autors

| | Títol | Any | Autor | Arxiu |
|----|--|------------|------------------|--------------|
| 54 | <i>Pregària a la Mare de Déu del Remei</i> | ? | Lluís Millet | ARM |
| 55 | <i>La verge filant</i> | ? | Jacques Dalcroze | ARM |
| 56 | <i>El Virolai</i> | ? | Josep Rodoreda | ARM |

II. Veu i conjunt instrumental

| | Títol | Any | Lletra | Formació | Arxiu |
|----|---|------------|------------------------|----------------------------------|--------------|
| 57 | <i>Cançó de taverna</i> | 1932 | Josep Maria de Sagarra | Veu i orquestra | ARM |
| 58 | <i>La balada de Luard, el mariner</i> | 1933 | Josep Maria de Sagarra | Veu, orquestra de cordes i piano | ARM |
| 59 | <i>Cançons franciscanes</i> 1. Romanç de les mans obertes 2. Cançó de l'aigua 3. Cançó de les engrunes | 1933 | Melcior Font | Veu i orquestra | ARM |
| 60 | <i>El senyal</i> 1. El senyal 2. Cua de dofi 3. Joc 4. Cavallets vora mar 5. Balada | 1936 | Tomàs Garcés | Veu i orquestra | ARM |

| | | | | | |
|----|--|------|---|--|--------------------------------------|
| 61 | <i>L'estel dins la llar</i> (inacabat) 1. Portal de febrer 2. Casa 3. Barca | 1938 | Palmira Jaquetti | Veu, orquestra de cordes, celesta i timbales | ARM |
| 62 | <i>Càntic espiritual</i> (amb traducció al català) | 1941 | Jean Racine (traducció de Baltasar Samper) | Cor, orquestra i orgue | ARM Fons JM Thomàs BPM |
| 63 | <i>Set cançons de Conrad Ferdinand Meyer</i> 1. Das Seelchen 2. Säerspruch 3. Liebesflämmchen 4. In Harnesnächten 5. Am Himmelsthor 6. Abendrot im Walde 7. Ein bisschen Freude | 1942 | Conrad Ferdinand Meyer | Veu i orquestra | ARM Fons personal de Joan Company |

II. I. Música escènica

| | Títol | Any | Llibretista | Arxiu |
|----|---------------------------------|------------|---------------------------|--------------|
| 64 | <i>La corte de los milagros</i> | 1915–1916 | Josep León Fernández-Coca | Perduda |
| 65 | <i>Perquè demà surti el sol</i> | 1934 | Àngel Ferran | Perduda |

III. Cor

| | Títol | Any | Lletra | Arxiu |
|----|---------------------------------|------------|---------------------|--|
| 66 | <i>Cançó trista</i> | 1918 | Apel·les Mestres | CEDOC (esborrany inacabat) |
| 67 | <i>Joc de nins</i> | 1920 | Maria Antònia Salvà | Perduda |
| 68 | <i>Cançó de l'espadar</i> | 1920 | Miquel Forteza | ARM BBM Fons Josep Soler BC Fons JM Thomàs BPM CEDOC |
| 69 | <i>L'estiu</i> | 1926 | Maria Antònia Salvà | ARM |
| 70 | <i>El bon caçador</i> | 1939 | Popular | ARM |
| 71 | <i>Els contrabandistes</i> | 1939 | Popular | ARM |
| 72 | <i>El pardal</i> | 1940 | Popular | ARM |
| 73 | <i>Per l'aliment del bon vi</i> | 1940 | Popular | ARM |
| 74 | <i>Muntanyes regalades</i> | 1940 | Popular | ARM |

| | | | | |
|----|--|-----------|------------------|--|
| 75 | <i>Cançó del lladre</i> | 1940 | Popular | ARM |
| 76 | <i>El desembre congelat</i> | 1940? | Popular | ARM |
| 77 | <i>L'hereu Riera</i> | 1940? | Popular | ARM (esborrany inacabat) |
| 78 | <i>Muntanyes del Canigó</i> | 1940 | Popular | ARM |
| 79 | <i>El rabadà</i> | 1940 | Popular | ARM |
| 80 | <i>El cant dels ocells</i> | 1940? | Popular | ARM |
| 81 | «Himnes religiosos» | 1940–1942 | ? | ARM (alguns) |
| 82 | <i>Pitchou omé</i> | 1944 | Popular occitana | ARM BBM Partituroteca UIB CEDOC |
| 83 | «Traigo lirios en mi ramo» | 1945 | Popular mexicana | ARM |
| 84 | <i>Cançó de bressol</i> | 1945? | Popular | ARM Fons OCM ANC |
| 85 | «Obres corals amb lletra de Mossèn Cinto»* | 1945 | Javint Verdaguer | Perdudes |
| 86 | <i>Tres cançons</i> 1. Sant Joan 2. L'om 3. Oració de monja | 1947 | Jaume Terrades | ARM Fons JM Thomàs BPM |

*Entre d'altres, una d'aquestes podria ser el *Virolai* per a veu i orgue

III. I. Cor, arranjaments d'altres autors

| | Títol | Any | Autor | Arxiu |
|----|------------------------------|------------|-----------------|--------------|
| 87 | <i>El cant de la Senyera</i> | 1940–1942 | Lluís Millet | ARM |
| 88 | <i>Sota de l'om</i> | 1940–1945 | Enric Morera | ARM |
| 89 | <i>Les fulles seques</i> | 1940–1945 | Enric Morera | ARM |
| 90 | <i>Empordà i Rosselló</i> | 1940–1945 | Enric Morera | ARM |
| 91 | <i>Himne Nacional Mexicà</i> | 1944–1945 | Jaume Nunó | ARM |
| 92 | <i>Els Segadors</i> | 1940–1945 | Francec Alió | ARM |
| 93 | <i>Adéu, germà meu</i> | 1944–1945 | Hubert Waelrant | ARM |

IV. Piano

| | Títol | Any | Arxiu |
|----|--|------------|---------------------------|
| 94 | <i>Variacions sobre un tema original</i> | 1921 | ARM Fons Blai Net CMMB |

| | | | |
|-----|---|------|---|
| 95 | <i>Danses mallorquines</i> | 1928 | ARM |
| 96 | <i>Ritual de pagesia</i> | 1931 | ARM Fons Josep Soler BC Fons personal de Joan Company |
| 97 | <i>Lai d'amour</i> | ? | Fons JM Thomàs BPM |
| 98 | «Pàgina musical» dedicada a Pompeu Fabra» | 1942 | Perduda |
| 99 | <i>Balada*</i> | 1942 | ARM |
| 100 | <i>Molts anys, Marteta!</i> | 1955 | ARM |

*Tot i que s'esmenta la *Balada* en informacions anteriors a la guerra, sempre de manera molt tangencial per part de fonts poc fiables, el més probable és que sigui aquest petit estudi o nocturn, amb una partitura manuscrita datada a Tolosa de Llenguadoc el febrer de 1942.

IV. I. Piano, arranjaments d'altres autors

| | Títol | Any | Autor | Arxiu |
|-----|---------------------------------------|-------|-----------------------|---|
| 101 | <i>Bocetos andaluces</i> | 1931 | Juan Parras del Moral | Editorial Boileau |
| 102 | <i>Sant Martí del Canigó (4 mans)</i> | 1954? | Pau Casals | Fons personal d'Amadeu Corbera (donació de Marta Garcia-Renart) |
| 103 | <i>Juny</i> | ? | Juli Garreta | ARM |

V. Guitarra

| | Títol | Any | Arxiu |
|-----|-----------------|-------|------------------------------|
| 104 | <i>Preludi*</i> | 1925? | Fons personal de Josep Sbert |

*El guitarrista Josep Sbert té un (potser l'únic) manuscrita d'aquest *Preludi*, copiat per Bartomeu Calatayud, per qui molt probablement Samper va escriure aquesta obra.

VI. Conjunt instrumental

| | Títol | Any | Formació | Arxiu |
|-----|---|------------|--------------------|--------------------------------------|
| 105 | <i>Suite Mallorca</i> | 1929 | Orquestra | ARM Fons JM Thomàs BPM BBM |
| 106 | <i>Ritual de pagesia</i> | 1932/1933 | Petita orquestra | ARM |
| 107 | <i>Danses mallorquines</i> | 1932–1946? | Orquestra de corda | ARM |
| 108 | <i>Concert per a piano i orquestra (inacabat)</i> | 1941 | Piano i orquestra | ARM Fons personal de Joan Company |

| | | | | |
|-----|---|------------|-----------------------|--------|
| 109 | <i>Concert per a violoncel i orquestra (inacabat)</i> | 1940/1941? | Violoncel i orquestra | Perdut |
|-----|---|------------|-----------------------|--------|

VI. I. Música de cambra

| | Títol | Any | Formació | Arxiu |
|-----|----------------------------|-------|-------------------|-------|
| 110 | <i>El cant dels ocells</i> | 1950? | Violoncel i piano | ARM |

VI. II. Cobla

| | Títol | Any | Arxiu |
|-----|-------------------|------|---|
| 111 | <i>Llunyanies</i> | 1921 | Perduda |
| 112 | <i>Hivern</i> | 1935 | ARM BBM Fons de Músics per la Cobla |

VI. III. Conjunt instrumental, d'altres autors

| | Títol | Any | Autor | Formació | Arxiu |
|-----|--------------------------------|------|-----------------------|------------------|-------------------|
| 113 | <i>Bocetos andaluces</i> | 1931 | Juan Parras del Moral | Petita orquestra | Editorial Boileau |
| 114 | <i>La festa de Sant Antoni</i> | 1936 | Joan M. Thomàs | Orquestra | ARM |
| 115 | <i>Poema</i> | 1949 | Joaquín Turina | Orquestra | ARM |
| 116 | <i>Albaicín</i> | 1949 | Manuel Palau | Orquestra | ARM |
| 117 | <i>Coplas de Curro Dulce</i> | 1949 | Francesc J. Obradors | Orquestra | ARM |
| 118 | <i>Villanesca (incomplet)</i> | ? | Enric Granados | Orquestra | ARM |

VI. III. I. Ballets

| | Títol | Any | Autor | Formació | Arxiu |
|-----|------------------------------------|--------|----------------------|-------------------------------|-------|
| 119 | <i>Arabian nights</i> | 1942-? | Moissaye Boguslawski | Piano i saxòfon | ARM |
| 120 | <i>Arabian nights (incomplet)</i> | 1942-? | Moissaye Boguslawski | Sextet de vent, piano i violí | ARM |
| 121 | <i>Hawaiana</i> | 1942-? | Rosendo Ruiz Suárez | Sextet de vent, piano i violí | ARM |
| 122 | <i>Rosamunde</i> | 1942-? | Franz Schubert | Orquestra | ARM |
| 123 | <i>L'élève d'amour (incomplet)</i> | 1942-? | Vicenzo Bellini | Orquestra | ARM |

VI. IV. Bandes sonores

| | Títol | Any | Director | Formació | Arxiu |
|-----|--|------------|-----------------------------|------------------|--------------|
| 124 | <i>Rapsodia «Aires y danzas de la isla de Mallorca»*</i> | 1927–1928 | Josep M. Verger | Petita orquestra | ASIM |
| 125 | <i>La barraca</i> | 1945 | Roberto Gavaldón | Orquestra | ARM |
| 126 | <i>La morena de mi copla</i> | 1946 | Fernando Rivero | Orquestra | ARM |
| 127 | <i>La perla</i> | 1947 | Emilio Fernández | Orquestra | ARM |
| 128 | <i>Maclovía</i> | 1948 | Emilio Fernández | Orquestra | ARM |
| 129 | <i>María la O</i> | 1948 | Adolfo Fernández Bustamante | Orquestra | ARM |
| 130 | <i>Sandra, la mujer de fuego (incomplet)</i> | 1954 | Juan Orol | Orquestra? | Incomplet |

VII. Obres referenciades

En aquest apartat hi incloem les obres que Baltasar Samper o els seus amics en algun moment varen esmentar: projectes que potser el compositor va arribar a treballar-hi però que es varen quedar en esbossos o idees que, en tot cas, no podem assegurar que mai s'arribassin a concretar.

| | Títol | Any | Gènere | Formació | Referència |
|-----|---|------------|------------------|-----------------------|---|
| 131 | <i>Cançó del vent</i> | 1918 | Cançó | Veü i piano | Graña (1997, p. 36–37) |
| 132 | <i>Recueil de rondes</i> | 1926 | Cançó | Veü i piano | Graña (1997, p. 104) |
| 133 | <i>Concert per a piano i orquestra</i> | 1932? | Simfònic | Piano i orquestra | <i>The New York Times</i> , 25 desembre 1932 |
| 134 | <i>Orquestració de les Danses Mallorquines d'A. Noguera</i> | 1933 | Orquestral? | Orquestra? | Carta de B. Samper a Joan M. Thomàs (13 gener 1933) |
| 135 | <i>El cavaller del drac</i> | 1935 | Escènica | Veus i orquestra? | <i>La Publicitat</i> , 16 gener 1935 |
| 136 | <i>Sonata per a violí</i> | 1935 | Música de cambra | ? | <i>Mirador</i> , 4 abril 1935 |
| 137 | <i>Quartet per a piano i corda*</i> | 1935 | Música de cambra | Trio de corda i piano | <i>Mirador</i> , 4 abril 1935 Autobiografia de B. Samper (12 gener 1946) |
| 138 | <i>Gerdor hivernenca</i> | 1936 | Cançó | Veü i piano | Carta de B. Samper a M. A. Salvà (24 març 1936) |
| 139 | <i>Ballet català</i> | 1940–1942? | Ballet | Piano? | ARM |
| 140 | <i>Cançons populars gascones</i> | 1940–1942 | Cançó | Veü i piano? | ARM |

| | | | | | |
|-----|--|-------|---------|--------|--|
| 141 | <i>«Pàgina musical dedicada al mestre Fabra»</i> | 1942 | ? | Piano? | Bladé i Desumvila (2009) J. Manent (2005) |
| 142 | <i>La vella a l'ombra</i> | 1945? | Popular | Cor | ARM |

*Otto Mayer, a *Mirador*, comenta que Samper està a punt d'acabar «un trio per a piano i corda». A la carta a autobiogràfica a Josep Valls, parla d'un «quartet que tinc començat». No sabem si es tracta de la mateixa obra.

Fonts consultades

Bibliografia

- Abellán, J. L. (2001). *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Adkins, M., i Russ, M. (2013). *The Roberto Gerhard companion*. Nova York: Routledge.
- Adorno, Th. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ainaud de Lasarte, J. M. (1979). Què cantaven els revolucionaris catalans del XIX? *L'Avenç*, 17, 66–67.
- Alba, V. (1979). *El Partido Comunista en España: ensayo de interpretación histórica*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Albet, M. (1988). Evocació de Baltasar Samper. *Serra d'Or*, 344, 62–63.
- Alier, R. (1994). La música del Noucentisme. En P. Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana. Vol. VII. El Noucentisme (1906–1918)*, (p. 139–158). Barcelona: Edicions 62.
- Almacellas i Díez, J. M. (2022). D'orquestrés i músics a Catalunya. 1910–1944. *Revista Catalana de Musicologia*, 15, 189–228. Recuperat de <https://raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/409544>
- Alonso Bolaños, M. (2008). *La «invención» de la música indígena de México*. Buenos Aires: Editorial Sb.
- Alonso Tomás, D. (2012). Música nacional de categoría universal: catalanismo, modernidad y folclore en el ideario estético de Roberto Gerhard tras el magisterio schönberguiano (1929-1931). En P. Ramos López (ed.), *Discursos y prácticas nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Alonso Tomàs, D. (2019). El pensamiento estético y político de Otto Mayer-Serra y su relación con el ideario de Hanns Eisler. En D. Fugellie, U. Mühlshlegel, M. Pasdzierny, i C. Richter-Ibáñez (eds.), *Trayectorias. Music between Latin America and Europe 1945–1970. Música entre América Latina y Europa 1945–1970*, (p. 149–154). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
- Alonso Tomás, D. (2021). Transnational Networks of Communist Musical Propaganda in the Spanish Civil War. *Journal of War & Culture Studies*, 14(4), 454–478. <https://doi.org/10.1080/17526272.2021.1950963>
- Alted Vigil, A. (2005). *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar.
- Àlvarez, S., i Bacardí, M. (eds.) (2009). *Estimat amic. Cartes. Textos. Pere Calders–Joan Triadú*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Arañó Vega, Laia (2021). *El camp d'Agde en el sistema concentracionari francès (1939-1940)*. (Universitat Autònoma de Barcelona, Tesi Doctoral). Recuperat de <http://hdl.handle.net/10803/673838>
- Arias Bal, J. (2005). A memoria documental de Jesús Bal y Gay. En F. J. Garbayo Montabes i C. Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay: tientos y silencios 1905-1993* (p. 415–469). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Armstrong, T. (1959). The Frankfort Group. *Proceedings of the Royal Musical Association. 85th Session*, 1–16. <https://www.jstor.org/stable/766223>
- Artís i Bencah, P. (1980). *El cant coral a Catalunya (1891–1979)*. Barcelona: Editorial Barcino.
- Aviñoa, X. (1996). *Jaume Pahissa: un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Aviñoa, X. (1997). Manuel Blancafort (1897–1987). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 89–103.
- Aviñoa, X. (1999). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. IV. Del Modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Edicions 62.
- Aviñoa, X. (2000). La vida musical vuitcentista. En X. Aviñoa (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. III. Del Romanticisme al Nacionalisme*. (p. 12–110). Barcelona: Edicions 62.
- Aviñoa, X. (2002). Institucionalització. En X. Aviñoa (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. V. De la postguerra als nostres dies*. (p. 13–38). Barcelona: Edicions 62.
- Aviñoa, X. (2004). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. XI. Cronologia universal*. Barcelona: Edicions 62.
- Aviñoa, X. (2012). Epílogo. La crítica musical, donde el oficio absorbe la función. En T. Cascudo i M. Palacios (ed.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (p. 349-368). Sevilla: Editorial Doble J.
- Ayats Abeyà, J., Vicens Vidal, F., i Sureda, A. M. (2004). [DVD] *Tonades de feina a Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca. Departament de Cultura.
- Ayats Abeyà, J. (2001). El sorgiment de la cançó popular. En X. Aviñoa (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. VI. Música popular i tradicional* (p. 12–113). Barcelona: Edicions 62.
- Ayats Abeyà, J. (2005a). Breu panorama de l'etnomusicologia a Catalunya entre 1875 i 1936. *Recerca Musicològica*, 14–15, 123–138.
- Ayats, J. (2005b). El gest digne per cantar tots junts a una sola veu. *Quaderns-E*, 5. Recuperat de <http://www.antropologia.cat/quaderns-e-93>
- Ayats, J. (2008). *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca del Ter mitjà*. Vic: Eumo Editorial.

- Ayats Abeyà, J. (2009). La «cançó popular» (1830-2000). En F. Bonastre i F. Cortès (eds.), *Història Crítica de la Música Catalana* (p. 327–354). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.
- Ayats Abeyà, J. (2011). *Els Segadors. De cançó eròtica a himne nacional*. Barcelona: L'Avenç.
- Ayats Abeyà, J. (2018). La recerca etnomusicològica a les Illes Balears. En A. Ramis Puig-gros (ed.), *II Jornades de Cultura Popular i Tradicional a les Illes Balears* (p. 139–149). Eivissa: Consell d'Eivissa.
- Backus, J. (1988). Liszt's Sposalizio: A Study in Musical Perspective. *Nineteenth Century Music*, 12(2), 173–183. <https://doi.org/10.2307/746740>
- Bal y Gay, J., García Ascot, R. (1990). *Nuestros trabajos y nuestros días*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Balibrea, M. P. (2005). Rethinking Spanish republican exile. An introduction. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6(1), 3–24. Recuperat de <https://doi.org/10.1080/1463620042000336884>
- Balibrea, M. P. (2007). *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. Barcelona: Montesinos.
- Balibrea, M. P. (2010). De los cultural studies a los estudios culturales: El caso del exilio republicano. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 251–262. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538245>
- Balibrea, M. P. (2012). Hacia una historiografía del exilio republicano cultural: retos y propuestas. *Iberoamericana*, 47, 87–99.
- Balibrea, M. P. (2014). La despolitización de la memoria histórica del exilio republicano en democracia: paradojas, excepciones, y el caso de Jorge Semprún. *Historia del presente*, 23, 119–132.
- Baliñas, M. (1999). Flores, Carmen [Carmen Pereira Barrera]. En E. Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5 (p. 169). Madrid: Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- Ballart, P., i Julià, J. (ed.) (2010). *Versions de poesia europea per Màrius Torres*. Lleida: Pagès Editors.
- Ballesteros Egea, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. (Tesi Doctoral. Universidad Complutense de Madrid). Recuperat de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11071/>
- Banfield, S. (1977). Roger Quilter: A Centenary Note. *The Musical Times*, 118(1617), 903–906. <https://doi.org/10.2307/959966>
- Baras, M. (1984). *Acció Catalana. 1922–1936*. Barcelona: Curial.
- Bardavío Esteva, S., i Iglesias, I. (2012). Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinteun análisis pragmático-cultural. *Studi Ispanici*, 37, 193–210.

- Bargalló, J. (2010). México, territorio de la literatura catalana. En J. M. Figueres i J. M. Murià (eds.), *Cataluña en México* (p. 147–166). Ciutat de Mèxic: Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Barrow, L. G. (2011). Guilt by Association: The Effect of Attitudes toward Fascism on the Critical Assessment of the Music of Ottorino Respighi. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 42, 1, 79-95.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Ciutat de Mèxic: Siglo XXI.
- Bartra, A. (1985). *Obra poètica completa: 1938-1972*. Barcelona: Edicions 62
- Baruch, M-O. (2000). À propos de Vichy et de l'État de droit. *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 6, 53–67. Recuperat de <http://journals.openedition.org/bcrfj/2722>
- Battcock, C. (2021). Robert H. Barlow Through The Archive: to Reveal, Reconstruct and Reify the Historical Traces of a Silenced Life. *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*, 2. <https://10.12893/gjcpi.2021.2.3>
- Battier, M. (2007). What the GRM Brought to Music: from Musique Concrète to Acousmatic Music. *Organised Sound*, 12(3), 189–202.
- Béhague, G. (1993). Chaper. XVII. Latin America. En H. Myers, *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies* (p. 472–494). Nova York: Norton & Company.
- Benet, S. (1966). Baltasar Samper ha mort. *Serra d'Or*, (juny), 74, 70.
- Bitrán Goren, Y. (2016a). Resignificar desde el presente: el CENIDIM a 40 años de su fundación. En Y. Bitrán Goren, L. A. Gómez i J. L. Navarro Luis Antonio, *Cuarenta años de investigación musicológica en México a través del CENIDIM* (p. 15–22). Ciutat de Mèxic: Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Bitrán Gorén, Y. (2016b). La investigación musical: la experiencia mexicana. En Y. Bitrán Gorén i C. Rodríguez Leija (coords.), *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical 2015* (p. 129–144). Ciutat de Mèxic: Secretaría de Cultura i Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Bitrán Gorén, Y. (2022). Baltasar Samper y la investigación folclórica en México. Notas sobre un exiliado catalán olvidado. *Signos históricos*, 24(48), 340–383. Recuperat de http://www.sciel.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202022000200340&lng=es&tlng=es
- Bladé i Desumvila, A. (2007). *Obra completa. Vol. 4. Cicle de les biografies I. El meu Rovira i Virgili. La vida d'un català excepcional: Antoni Terré, de Móra d'Ebre*. Valls: Cossetània.
- Bladé i Desumvila, A. (2008). *Obra Completa. Vol. 6. Cicle de l'exili II. Viatge a l'esperança. Impressions d'un viatge a Mèxic. De l'exili a Mèxic*. Valls: Cossetània.
- Bladé i Desumvila, A. (2009). Contribució a la biografia del Mestre Fabra. En *Obra Completa, vol. 7. Cicle de les biografies, II* (p. 13–118). Valls: Cossetània.

- Bladé i Desumvila, A. (2017). *Obra Completa, vol. 13. Cicle de l'exili IV. Memòries de l'exili mexicà (1943–1956)*. Valls: Cossetània Edicions.
- Blanco Aguinafa, C. (2006). On the Specificity of the Spanish Exile of 1939. *Journal of the Interdisciplinary Crossroads*, 3(1), 33–43.
- Boquera Diago, E. (2015). *La batalla de la persuasió durant la Guerra Civil. El cas del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936–1939)*. (Tesi Doctoral. Universitat Ramon Llull). Recuperat de <http://hdl.handle.net/10803/300589>
- Bordes Muñoz, J. C. (2003). *Correos en la España de Franco (1936–1975)* (Tesi Doctoral no publicada). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Bosch Gimpera, P., i Olivari Bertrand, R. (1978). *Correspondència*. Barcelona: Proa.
- Bosseur, D.; J.-Y., Bosseur (1999). *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*. París: Minerve.
- Brauer, J. (2016). How Can Music Be Torturous?: Music in Nazi Concentration and Extermination Camps. *Music and Politics*, 1(1). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0010.103>
- Bravo, C., et al. (1993). *Nuevas raíces. Testimonios de mujeres españolas en el exilio*. Ciutat de Mèxic: Joaquín Mortiz
- Braziel, J. E. i Mannur, A. (2003). Nation, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies. En J. E. Brazien i A. Mannur, *Theorizing Diaspora* (p. 1-22). Malden: Blackwell Publishing.
- Brodsky, J. (1995 [1987]). The Condition We Call Exile, or Acorns Aweigh. En *On Grief and Reason* (p. 20–30). Londres: Penguin Books.
- Bruguera, R. (2019). *Martí Rouret. L'Escola, Móra d'Eber, Barcelona i Mèxic*. Barcelona: Fundació Josep Irla.
- Brugués, L., i Vidal, E. (2011). El llarg exili de Narcís Costa-Horts. *Revista de Girona*, 0(266), 50–52.
- Buades i Juan, J. M. (2001). *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme (1939–1975)*. Palma: Edicions Cort.
- Calders, P. (juliol 1970). El cas Carner. Petita història d'un retorn. *Orifloma*, 97, 18–19.
- Calders, P. (1980 [1964]). *Sota l'ombra de l'atzavara*. Barcelona: Edicions 62.
- Calero-Carramolino, E. (2022). Musical (Re)Actions towards Captivity in Franco's Prisons: Four Case Studies. In I. Contreras Zubillaga and H. Martín-Nieva (eds.), *Music and Resistance from 1900 to the Present* (p. 159–180). Turnhout: Brepols.
- Calmell, C. (2005). Un ideari per a la música del nou-cents. *Recerca Musicològica*, 14, 87–106. Recuperat de <https://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n14-15/02116391n14-15p87.pdf>

- Calmell i Piguillem, C. (2008). Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment. *Recerca Musicològica*, (17), 323–344. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/164522>
- Calmell i Piguillem, C. (2015). El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentació guardada en el Fondo Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya. *Anuario Musical*, (70), 161–178. Recuperat de <http://doi.org/10.3989/anuariomusical.2015.70.11>
- Calmell i Piguillem, C. (2018). Baltasar Samper Marqués. Retrieved May 2, 2020, En *Diccionario Biográfico Español*: <http://dbe.rah.es/biografias/6224/baltasar-samper-marques>
- Calmell, C., i Capdevila, M. (1995). *Eduard Toldrà*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Editorial de Música Boileau.
- Calmell, C., i García Estefanía, A. (1995). *Eduard Toldrà*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Camacho, E., i Aguilera, M. (2012). El exilio musical catalán en México. En J. M. Murià i A. Peregrina (eds.), *Presència catalana* (p. 111–128). Ciutat de Mèxic: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Campillo, M. (1994). *Escriptors catalans i compromís antifeixista, 1936–1939*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- Campillo, M. (2021). L'exili en la literatura catalana. En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VII. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*. (p. 419–432). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Campillo, M., Vilanova, F. (2000). *La cultura catalana en el primer exili, 1939–1940*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer d'estudis autonòmics i locals.
- Canyameres i Casals, M. (ed.) (1996). *Ferran Canyameres. Obra completa VI: Epistolari (1939-1951)*. Barcelona: Columna.
- Capdevila, M. (ed.) (2002). *Antoni Rovira i Virgili. Cartes des de l'exili*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Capdevila, J. (2014). *La Revista de Catalunya (1924–1938) en el primer desenvolupament de la premsa moderna d'alta cultura a Catalunya*. 90 anys de la Revista de Catalunya (1924-2014). Jornada acadèmica. 31 d'octubre de 2014. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia. Recuperat de <http://www.ub.edu/grecub/wp-content/uploads/2015/02/90-anys-de-la-RdC.pdf>
- Capellà, P. (2006). *Cartes des de la presó (camp de concentració d'Alcalá de Henares, 1939–1943)* (Pilar Arnau, ed.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Carbonell Castell, X. (2002). Samper i Marqués, Baltasar. En *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol. 7. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

- Carod-Rovira, J. (3 maig de 1988). Baltasar Samper, melodia llunyana. *Avui*, p. 13.
- Carner, Josep, 1884-1970. (1957). *Obres completes. I. Poesia*. Barcelona: Selecta.
- Carredano, C. (1994). *Ediciones Mexicanas de Música: historia y catálogo*. Ciutat de Mèxic: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical «Carlos Chávez».
- Carredano, C. (2005). Onde as ondas leváronos... Unha reflexión sobre a obra de Jesús Bal y Gay en México. *Jesús Bal y Gay: tientos y silencios 1905-1993* (p. 396–401). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Carredano, C. (2017). Apropiaciones culturales–adhesiones pragmáticas. Dos músicos exiliados en México: Jacobo Kostakowsky i Rodolfo Halffter. En C. Carredano i O. Picún (Ed.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica* (p. 73–90). Ciutat de Mèxic: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Carredano, C. (2019). La revista Nuestra Música (1946–1953): Un espacio de élite para la interacción de músicos mexicanos y españoles. En D. Fugellie, U. Mühlshlegel, M. Pasdzierny, i C. Richter-Ibáñez (eds.), *Trayectorias. Music between Latin America and Europe 1945–1970. Música entre América Latina y Europa 1945–1970*, (p. 95–103). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
- Carredano, C., i Eli, V. (2008a). Identidad, modernidad y vanguardia: creación, posicionamiento y entornos. En C. Carredano i V. Eli (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (p. 87–121). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Carredano, C., i Eli, V. (2008b). Escenarios y escuchas. En C. Carredano i V. Eli (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (p. 267–301). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Carreras i Candi, F, et al. (1935). *Prestigios y valores de Cataluña contemporánea. Hombres y mujeres ilustres: su vida y su historia*. Barcelona: Editorial Orbis.
- Carmona, G. (ed.) (1989). *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- Casacuberta, M. (1997). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- Casacuberta, M (1987). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Casacuberta, M. (1989). Quaderns de l'exili (Mèxic 1943–1947), una revista d'agitació nacional. *Els Marges. Revista De Llengua i Literatura*, 40, 87–105.
- Casacuberta, M. (2010). *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*. Girona: CCG Edicions.

- Casacuberta, M. (2021). La Narrativa. En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VII. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959.* (p. 535–566). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Casanova i Roca, J. (2018). *Fills del ferro*. Girona: Curber Edicions.
- Casares Rodicio, E. (1986a). Música y músicos de la Generación del 27. En E. Casares Rodicio (ed.), *La música en la generación del 27: homenaje a Lorca, 1915/1939* (p. 20–34). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Casares Rodicio, E. (1986b). Manuel Blancafort, o la afirmación de la nueva música catalana. En E. Casares Rodicio (ed.), *La música en la generación del 27: homenaje a Lorca, 1915/1939* (p. 109–116). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Casares Rodicio, E. (1986c). Baltasar Samper, entre el nacionalismo y el impresionismo. En E. Casares Rodicio (ed.), *La música en la generación del 27: homenaje a Lorca, 1915/1939* (p. 139–147). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Casares Rodicio, E. (2002a). La Generación del 27 revisitada. En J. Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945* (p. 19–37). Granada: Publicaciones el archivo Manuel de Falla.
- Casares Rodicio, E. (2002b). Samper Marquès, Baltasar. En E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (p. 638–642). Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- Casassas, J. (1980). *Jaume Bofill i Mates (1878-1933)*. Barcelona: Curial.
- Casassas, J. (1999) (ed.). *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya: materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani, 1808-1975*. Barcelona: Pòrtic.
- Casassas, J. (2017). *La voluntat i la quimera. El noucentisme català entre la Renaixença i el marxisme*. Barcelona: Pòrtic.
- Cascudo, T., i Palacios, M. (2012). Introducción. En T. Cascudo i M. Palacios (ed.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (p. I-XX). Sevilla: Editorial Doble J.
- Cascudo, T., i Gan, G. (2014). Prefacio. En T. Cascudo i G. Gan (ed.), *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología* (p. I-III). Sevilla: Editorial Doble J.
- Castellanos, J. (1998). *Intel·lectuals, cultura i poder: entre el modernisme i el noucentisme*. Barcelona: La Magrana.
- Castellanos, J. (2013). Gabriel Alomar i el Modernisme. *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, 0(Extra), 74–100.

- Cate-Arries, F. (2017). Los campos de concentración en Francia, entre las ruinas de la historia y la reconstrucción de la memoria democrática. En M. P. Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historia cultural del exilio republicano español* (p. 549–556). Madrid: Siglo XXI.
- Cattini, G. C. (2018). La lluita per sobreviure a l'amnèsia. Republicans catalans a l'Espanya de l'any seixanta. En C. Santacana (coord.), *Quan tot semblava possible... Els fonaments del canvi cultural a Espanya (1960–1975)* (p. 71–90). València: Publicacions de la Universitat de València.
- Cerdà Subirachs, J. (2014). Agustí Bartra i la negritud. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 0(56), 43–65. <https://doi.org/10.7203/caplletra.56.6781>
- Chase, G. (1966). Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. *Ethnomusicology*, 10(1), 106–111. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/924198>
- Cirici, A. (1977). *Les hores clares*. Barcelona: Destino.
- Clark, W. A. (2016). *Enrique Granados. Poeta del piano*. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- Codina, J. M. (2020). La música de Maurice Ravel a Barcelona al voltant del 1920. *Revista Musical Catalana*. <http://www.revistamusical.cat/la-musica-de-maurice-ravel-a-barcelona-al-voltant-del-1920/>
- Coll, M. (1989). *Lamote de Grignon*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor.
- Coll i Alentorn, M. (1991). *Escrips polítics, cívics i religiosos*. Barcelona: Curial.
- Collet, H. (1929). *L'essor de la musique espagnole au XXe siecle*. París: Editions Max Eschig.
- Collins, S. (2013). *The Aesthetic Life of Cyril Scott*. Woodbridge: Boydell Press.
- Comadira, N., i Tarrús, J. (1994). Athenea en la consolidació del Noucentisme. En M. Peran, A. Suárez i M. Vidal (ed.), *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. (p. 236-241). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Enciclopèdia Catalana.
- Comadira, N. (2006). *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Comadran, M. (2020). La poesia noucentista. En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VI. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. (p. 450-480). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Company Florit, J. (1988). El centenari de Baltasar Samper: 50 anys de música, 50 anys de silenci? *Revista Musical Catalana*, (50), 5–9.
- Company Florit, J., Estelrich i Massutí, P., i Moll i Marquès, J. (1985). *Tres músics mallorquins*. Palma: Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear.

- Contreras Zubillaga, I. (2009). Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18–25 abril 1936). En M. Nagore, L. Sánchez de Andrés, i E. Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915–1939* (p. 143–156). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Corbera Jaume, A. (2018). Baltasar Samper, compositor: el redescobriment d'un músic català a l'exili. *Revista Catalana de Musicologia*, XI, 199–231. <https://doi.org/10.2436/20.1003.01.70>
- Corbera Jaume, A. (2019). Redescobrint Samper. *Sonograma Magazine*, 42. <http://sonograma.org/2019/04/redescobrint-samper/>
- Corbera Jaume, A. (2020b). Dues dones recol·lectores de cançons: la relació entre Maria Antònia Salvà i Palmira Jaquetti. In B. Duran Bordoy (Ed.), *XX segles de música a Manacor. Homenatge a Aina M. Sansó* (pp. 17–28). <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.27703.78246>
- Corbera Jaume, A. (2020c). Palmira Jaquetti i el final del lied noucentista. *Caramella. Revista de Música i Cultura Popular*, 43, 22–25.
- Corbera Jaume, A. (2021a). Una cançó de Ricard Lamote de Grignon. *Sonograma Magazine*, 51. <https://sonograma.org/2021/06/una-canço-de-ricard-lamote-de-grignon/>
- Corbera Jaume, A. (2021b). El musicólogo transterrado: los escritos etnomusicológicos de Baltasar Samper en México (1946-1964). *Cuadernos de música iberoamericana*, 34, 247–269. Recuperat de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/73238>
- Corbera Jaume, A. (2021c). Mallorca 1930: la compositora Cicely Foster. *Sonograma Magazine*, 50. <https://sonograma.org/2021/04/mallorca-1930-la-compositora-cicely-foster/>
- Corbera Jaume, A. (2022a). Baltasar Samper i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Un pioner de l'etnomusicologia catalana. *Caramella. Revista de música i cultura popular*, 47, 29–32.
- Corbera, A. (2022b). Cercadores i creadores: música i cançons de Maria Antònia Salvà i Palmira Jaquetti. En C. Oriol (coord.), «*Llum a l'ànima*». *Palmira Jaquetti (1895–1963)* (p. 146–155). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura [en premsa].
- Corbera Jaume, A. (2022c). Un himne franquista a l'Arxiu Joan Maragall. *Haidé. Estudis Maragallians. Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall*, 11, 65–81. <https://doi.org/10.48284/10.48284/HAIDE2022.11.4>
- Corbera Jaume, A., Febrer Coll, E. (2019). El llarg camí de la musicologia industrial: l'exemple de Menorca. *Revista d'etnologia de Catalunya*, (43), 226–234.
- Corredor, J. M. (1975). *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Corretger Sáez, M. (2005). Els intel·lectuals catalans a Tolosa el 1939 i la represa i organització de la cultura. En J. Massot i Muntaner i J. Veny i Clar (eds.), *Miscel·lània Joan Veny* (p. 181–201). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Corretger, M., i Palau, M. (2016). L'acollida dels intel·lectuals catalans a França. En J. Sánchez Cervelló i A. Reig Tapia (eds.), *Exilios en el mundo contemporáneo* (p. 257–274). Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
- Cortès Mir, F. (2005). El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936. *Recerca Musicològica*, 14, 27–45. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/39180>
- Cortès, F. (2009a). La música catalana dels segles XIX-XXI. En F. Bonastre i F. Cortès (eds.), *Història Crítica de la Música Catalana* (p. 423–514). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.
- Cortès, F. (2009b). Reflejos, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914–1936). En M. Nagore, L. Sánchez de Andrés, i E. Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915–1939* (p. 479–506). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Costa, A., Guirao, A., i Izquierdo, S. (1999). Sota el signe del conflicte i de la massificació (1914-1939). En J. Cassassas (ed.), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya. Materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani (1808-1975)*. Barcelona: Pòrtic.
- Craft, R. (ed.) (2013). *Ígor Stravinsky & Robert Craft. Memorias y comentarios*. Barcelona: Acantilado.
- Crivillé i Bargalló, J. (1994). El legado organológico cedido por Antonio Noguera al museo de instrumentos de Bruselas a través de su correspondencia con Víctor Charles Mahillon. *Anuario Musical*, (49), 211–220.
- Curbelo González, Ó. (2017). Innovaciones pedagógicas en los métodos para el uso del pedal de Enrique Granados. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 2(1). <https://doi.org/10.5070/d82135900>
- Cureses, M. (2002). La creació musical. Escoles i tendències. En X. Aviñoa (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. V. De la postguerra als nostres dies* (p. 160–257). Barcelona: Edicions 62.
- Cureses, M. (2013). The institutionalization of the Avant-Garde in Catalonia as of 1939. En G. Pérez Zalduondo i G. Gan Quesada (coords.), *Music and Francoism* (p. 203–231). Turnhout: Brepols.
- Cusachs i Corredor, M. (2020). Joan Tutó i Diffent (1913–1967). *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria* (febrer), 26–43. Recuperat de <https://raco.cat/index.php/FullsMASMM/article/view/367580>
- Cuscó i Clarasó, J. (2009). Ferran Via i Freixas. Un pianista internacional. *Del Pendès*, 19, 83–84.
- Daverio, J., i Sams, E. (2001). Schumann, Robert. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>
- Davidson, R. A. (2009). *Jazz Age Barcelona*. Toronto: University of Toronto Press.

- Deruchie, A. (2013). *The French Symphony at the Fin de Siècle: Style, Culture, and the Symphonic Tradition*. Rochester: University of Rochester Press.
- Deruchie, A. (2019). Saint-Saëns's First String Quartet, Cyclic Form and the Aesthetics of Charm. *Nineteenth-Century Music Review*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/S1479409819000041>
- Díaz Esculies, D. (1991). *El catalanisme polític a l'exili, 1939–1959*. Barcelona: La Magrana.
- Díaz Esculies, D. (1993). *Entre filferrades. Un aspecte de l'emigració republicana dels Països Catalans (1939–1945)*. Barcelona: La Magrana.
- Díaz Rendón, A. (setembre 2013). *Semblanza, vida y obra de Antonio Díaz Conde*. Comunicació presentada al Primer coloquio internacional "Exilios y migraciones", Ciutat de Mèxic: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Mèxic.
- Diversos (1948). *Ofrena a París dels intel·lectuals catalans a l'exili*. Barcelona i París: Editorial Albor.
- Diversos (1949). *Memoria que presenta la junta directiva a la assemblea ordinaria de socios sobre el funcionamiento de la entidad durante el año 1949*. Ciutat de Mèxic: Ateneo Español de México.
- Diversos. (2009). *Catalunya fora de Catalunya. Cent anys de l'Orfeó Català de Mèxic, 1906-2006*. Mèxic: Orfeó Català de Mèxic.
- Domènech i Casadevall, G., Marquès, S., Murià, J., i Peregrina, A. (2021). *Segundo diccionario de los catalanes de México*. Ciutat de Mèxic: El Colegio de Jalisco i Institut d'Estudis Catalans.
- Dreyfus Armand, G. (1995). Approche des minorités régionales dans l'exil: éléments sur l'histoire des Basques et des Catalans en France (1939-1975). *Exils et Migrations Ibériques au XXe Siècle*, 2, 23–40. <https://doi.org/10.3406/emixx.1995.970>
- Dreyfus-Armand, G. (2000). *El exilio de los republicanos españoles en Francia: de la guerra civil a la muerte de Franco*. Barcelona: Crítica.
- Dreyfus-Armand, G. (2011). Among the "indésirables": Catalans in French internment camps, 1939. *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 25, 19–30.
- Duch Palma, M. (2013). La relegación de la memoria del exilio republicano catalán. En *Huellas de catalanes en México*. Ciutat de Mèxic: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Duchesneau, M. (2009). *La revue musicale (1920-40) and the founding of a modern music*. En Z. ; Blažeković i B. D. Mackenzie (eds.), *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads* pp. 743–750). Nova York: Répertoire International de la Littérature Musicale.
- Duchesneau, M. (2015). French Musicology and the Musical Press (1900-14): The Case of *La revue musicale*, *Le mercure musical* and *La revue musicale SIM*. *Journal of the Royal Musical Association*, 140(2), 243–272. <https://doi.org/10.1080/02690403.2015.1075807>

- Duran, M. (1998). El doble exili dels poetes catalans a Mèxic. Memòria personal. *Catalan Review*, 12(2), 9–19.
- Duran, E., i Albet, M. (1995). *Lluís Nicolau d'Olwer. Cartes a Hermínia Grau i Aymà*. Barcelona: Curial.
- Esculies, J. (2017). *Josep Fontbernat. Conseller de Tarradellas*. Barcelona: Fundació Josep Irla.
- Estanyol Ullate, M. (1996). Catàleg d'obres, bibliografia, discografia i cronologia de producció musical. En *Centenari Robert Gerhard* (p. 27-46). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Estrada Campmany, C. (2013). Agustí Duran i Sanpere i els arxius catalans. De la Generalitat republicana a la depuració franquista (1931–1940). *Miscel·lània Cerverina*, 22, 15–84. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/MiscellaniaCerverina/article/viewFile/270365/372000>
- Estévez, X. (ed.) (1992). *Antología del Galeuzca en el exilio (1939–1960)*. Donostia: J.A. Ascunce.
- Estévez, X. (2008). Reflexions sobre un ideal perifèric: Galeuzca (1923–1959). *Eines per a l'esquerra nacional*, 6, 161–175. Recuperat de <https://raco.cat/index.php/Eines/article/view/142444>
- Estévez, X. (2009). Ramón Piñeiro e o nacionalismo vasco 1945–1946. *Grial*, 47(182), 64–81. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/29753253>.
- Faber, S. (2006). The Privilege of Pain: The Exile as Ethical Model in Max Aub, Francisco Ayala, and Edward Said. *Journal of the Interdisciplinary Crossroads*, 3(1), 15–37.
- Faber, S. (2017). Desplazamientos institucionales. En M. P. Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía del exilio republicano español*. (p. 58–61). Madrid: Siglo XXI.
- Falgàs, J. (ed.) (2013). *Athenea 1913. El temple del Noucentisme*. Girona: Fundació Rafael Masó i Úrsula Llibres.
- Farré Vilalta, I. (2016). «Joventut» (1900-1906) i el darrer modernisme. (Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.). Recuperat de <http://hdl.handle.net/10803/392733>.
- Faulí, J. (2002). *Els Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili: 1941–1977*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Fauré, C. (2021) *Le Projet culturel de Vichy*. Lyon : Presses universitaires de Lyon. Doi: <https://doi.org/10.4000/books.pul.15755>
- Fernández Aceves, M. T. (2013). Belén Sárraga Hernández y las mujeres españolas exiliadas en México, 1939–1950. *Anuario IEHS*, 28, 177–206.
- Ferrà, M. (1925). L'ideal mallorquí. *Revista de Catalunya*, (juny), 12, 551-557.
- Ferrà, M. (1992). *El doctor Zero i jo: articles del setmanari Sóller, 1911–1914* (F. Lladó, ed.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Ferraté, J. (1976). «Poesia», de Josep Carner: ressenya i vindicació. *Els Marges*, 8, 15–32. Recuperat de <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/99318>
- Ferré, X. (1999). L'exili català a Tolosa, 1939. *Serra d'Or*, (maig), 473, 20–22.
- Ferrer Massanet, R. (1983). *Primera història de la Capella de Manacor*. Palma: Lluís Ripoll Editor.
- Ferrer, E. (1988) *Entre alambradas*. Barcelona: Grijalbo.
- Férriz, T. (1998). *La edición catalana en México*. Jalisco: Colegio de Jalisco.
- Figueres, J. M. (2007). *Veus de l'exili: 20 testimonis de la diàspora catalana*. Valls: Cossetània edicions.
- Figueres, J. M. (2017). Pau Casals: música i compromís en la guerra civil espanyola en el periodisme del moment (1936-1939). *Ebre 38. Revista Internacional de la Guerra Civil (1936–1939)*, 7, 137–171. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Ebre/article/view/328956>.
- Figueres, J. M. (2018). «La Publicitat» durant la Guerra Civil (1936–1939). Periodisme entre dos focs. *Butlletí de La Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXIX, 131–168. <https://doi.org/10.2436/20.1001.01.187>
- Foguet i Boreu, F. (2005). *Teatre, guerra i revolució: Barcelona, 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Font Batallé, M. (2010). Blanche Selva y el «Noucentisme» musical en Cataluña. *Revista de Musicología*, 33(1/2), 541. Recuperat de <https://doi.org/10.2307/41959334>
- Font Agulló, J., i Gaitx Moltó, J. (2014). L'exili de 1939: un estat de la qüestió entre dues commemoracions (2009-2014). *Franquisme & Transició. Revista d'Història i de Cultura*, 2(2), 231. Recuperat de <https://doi.org/10.7238/fit.v0i2.2353>
- Fontbona, F. (1994). Les arts plàstiques del Noucentisme. En P. Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana. Vol. VII. El Noucentisme (1906-1918)*, (p. 159-188). Barcelona: Edicions 62.
- Fontbona, F. (2012). L'art a la Revista de Catalunya (1924-1938). *Butlletí de La Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXIII, 197–211. Recuperat de <https://doi.org/10.2436/20.1001.01.91>
- Fontelles i Ramonet, A. (2020). *La Cobla Barcelona (1922-1938) un projecte noucentista*. (Tesi Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona). Pendent de publicació.
- Ford, J. (2010). Emilio Fernández 'in Hollywood': Mexico's postwar inter-American Cinema, *La perla/The Pearl* (1946) and *The Fugitive* (1948). *Studies in Hispanic Cinemas*, 7(2), 81–100. <https://doi.org/10.1386/shci.7.2.81>
- Forteza Pinya, M. (1997). *Poemes i traduccions* (P. Rosselló Bover, ed.). Palma - Barcelona: Universitat de les Illes Balears - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Fouché, N. (2001). Les limites de la réception savante du jazz en France: La revue musicale, 1920-1939. *Revue Française d'Etudes Américaines*, 5, 38–52. <https://doi.org/10.3917/rfea.hs01.0038>
- Fowler, A. (1990). Robert Schumann and the "Real" Davidsbündler. *College Music Symposium*, 30(2), 19–27. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/40374040>
- Francés, J. M. (1962). *Memorias de un cero a la izquierda (medio siglo en comprimidos)*. Ciutat de Mèxic: Editorial «Olimpo».
- Franco, E. (1986). Generaciones Musicales Españolas. En E. Casares Rodicio (ed.), *La música en la generación del 27: homenaje a Lorca, 1915/1939* (p. 35–37). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Frei, B. (2016). *Les hommes du Vernet*. Foix: Les éditions du camp du Vernet.
- Freixa, M. (1983). El noucentisme a Terrassa i els seus protagonistes. *Recerques: Història, Economia i Cultura*, 460(14), 123–130.
- Fuentes Mollá, Rafael. (1985). *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Fulcarà Torroella, M. D. (2011). *La Residència d'Estudiants de Catalunya (1921–1939)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Fulcher, J. F. (2006). French Identity in Flux: Vichy's Collaboration, and Antigone's Operatic Triumph. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 150(2), 261–295. <https://www.jstor.org/stable/4598990>
- Fulcher, J. F. (2018). *Renegotiating French Identity: Musical Culture and Creativity in France during Vichy and German Occupation*. Nova York: Oxford University Press.
- Fuster, J. (1980). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- Galí, A. (1984a). *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900 a 1936. Llibre XII. Música, teatre i cinema*. Barcelona: Fundació Alexandre Galí.
- Galí, A. (1984b). *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900 a 1936. Llibre XI. Biblioteques populars i moviment literari*. Barcelona: Fundació Alexandre Galí.
- Gallego Cañellas, E. (2017). *Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración*. (Tesi doctoral. Universidad de La Rioja). Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=121201>
- Gallego Cañellas, E. (2019). Enrique Granados y Antonio Noguera: Dos músicos «insensatos» en la Mallorca finisecular. *Diagonal. An Ibero-American Music Review*, 4(1), 26–43. <https://doi.org/10.5070/D84145640>
- Gallén, E. (2012). Jean Cocteau a l'escena catalana (1917-1966). *Caplletra. Revista Internacional de Filologia. Revista Internacional de Filologia*, 0(53), 35–64. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/267975/363352>

- Gan Quesada, G. (2012). A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española. En A. González Lapuente, (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7. La música en España en el siglo XX* (p. 169–233). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gan Quesada, G. (2014). La recepció de la música de Robert Gerhard a Catalunya durant el franquisme (1948-1970): trobades i desavinences. *Revista Catalana de Musicologia*, VII, 153–171. <https://doi.org/10.2436/20.1003.01.31/http>
- García Estefanía, A. (1994). *Federico Mompou*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- García Gallardo, C. L. (2009). La imposible inocencia del musicólogo: el proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República. En M. Nagore, L. Sánchez i E. Torres (ed.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915–1939* (p. 39–47). Madrid: Ediciones del ICCMU.
- García Gallardo, C. L., Martínez González, F., i Ruiz Hillo, M. (2010). Introducción a los músicos del 27. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González i M. Ruiz Hillo (ed.), *Los músicos del 27* (p. 7–37). Granada: Universidad de Granada.
- García Riera, E. (1987). *Historia documental del cine mexicano, vol. 3: 1943–1945*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano, vol. 6: 1951–1952*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Garriga, T. (1998). *La meva vida i Ràdio Associació de Catalunya*. Barcelona: Edicions Proa.
- Gassol i Bellet, O. (2001). *Obra poètica completa. Magí Morera i Galícia*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Gassol Bellet, O. (2021). La literatura de postguerra (1939–1959). En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VII. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*. (p. 393–418). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Gastón Sánchez, E. (2012). Ser testigo de la barbarie. La ocupación de Bélgica y las atrocidades alemanas de 1914 en las crónicas de Roberto J. Payró. *Eadem Utraque Europa*, 13, 163–207.
- Gauzit, É. (2002). Quan lo boièr ven de laurar... *Pastel. Musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées*, 50, 16–29.
- Gay i Puigbert, J. (2018). *L'Orquestra Simfònica de Girona (1929-1937) Un projecte de regeneració cultural a través de la música* (Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperat <http://hdl.handle.net/10803/462059>
- Gayà Sitjar, M. (1998). *Epistolari de Miquel Ferrà a Maria Antònia Salvà*. Palma: Editorial Moll.
- Gayà Sitjar, M. (2006). *Epistolari de Maria Antònia Salvà a Miquel Ferrà*. Edició a cura de Francesc Lladó. Palma: Editorial Moll.

- Gerhard, C. (1982). *Comissari de la Generalitat a Montserrat (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gilbert, S. (2005). *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. New York: Oxford University Press
- Ginard Bauçà, R. (1966). *Cançoners Populars de Mallorca*, vol. V. Palma: Editorial Moll.
- Goialde, P. (2011). La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27. *Musiker: cuadernos de música*, 18, 497–520.
- Gojman Goldberg, A. (2015). La Acción Democrática Internacional y su lucha contra la violencia nazifascista en México. En G. Castillo i M. Pilatowsky (coord.), *Los intelectuales y la configuración de los imaginarios mexicanos*. Ciutat de Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez Inglada, P. (2010). *Quinze anys de periodisme: les col·laboracions de J.V. Foix a La Publicitat (1922–1936)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Gómez i Inglada, P., et al (2012). *La carpeta de l'oncle: correspondència d'exili de Joan Roura-Parella*. Girona i Tortellà: Universitat de Girona i Ajuntament de Tortellà.
- González Barroso, M. M. (2018). Sobre identidades transterradas. El caso del músico catalán Eduardo Grau. En V. Eli Rodríguez (dir.) i E. Torres Clemente (coord.), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica* (p. 351–366).
- González i Vilalta, A. (2004). La Comunitat Cultural Catalano-Balear (1936). *Randa*, 52, 153–166.
- González i Vilalta, A. (2006). *The Catalan Countries Project (1931–1939)* (Institut de Ciències Polítiques i Socials WP no. 52). Recuperat de <http://hdl.handle.net/2072/3597>
- Gottfried, J. (2017). Music and Folklore Research in the Departamento de Bellas Artes, 1926–1946. *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.428>
- Granados, E. (1905). *Método teórico práctico para el uso de los pedales del piano. Parte 1*. Madrid: Ildefonso Alier, editor.
- Granell i Nogué, G. (2001). Prudenci i Bertrana i els Jocs Florals de Girona. *Revista de Girona*, 205, 187–193.
- Graña i Zapata I. (ed.) (1997). *Miquel Ferrà. Cartes a Joan Pons i Marquès (1915–1947)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- Graña, I. (2001). Els poetes de l'Escola Mallorquina en els Jocs Florals de Girona. *Revista de Girona*, 205, 196–201.
- Graña i Zapata, I. (2007a). *Els poetes de l'Escola Mallorquina i l'Associació per la Cultura de Mallorca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Graña Zapata, I. (2007b). L'Escola Mallorquina, els poetes catalans i la crítica literària: la lluita per la supervivència i la concreció d'un model estètic (1914–1936). En M. Pons i M. I. Ripoll (eds.), *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps* (p. 87–104). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Grau, P. (2021). L'aide des félibres aux intellectuels catalans. En S. Caucanas i J. Sagnes (dir.), *Les Français et la guerre d'Espagne* (p. 195–2011). Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan. Doi: <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.35682>
- Grebe, M.-E. (1967). Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Cartagena de Indias, Colombia, 24–28 de Febrero, 1963. Trabajos Presentados. *Journal of the International Folk Music Council*, 19, 142–144. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/942231>
- Gregori, C. (2004). Mèxic en l'obra de Pere Calders. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 36, 195–216. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Caplletra/article/download/282815/370672/>
- Guardiola, C.-J. (1991). *Cartes de Carles Riba II: 1939–1952*. Barcelona: Institut d'estudis catalans.
- Guerpin, M. (2017). *Le Courrier musical* et le premier conflit mondial (1904–1923). Propagande, mobilisation culturelle et sortie de guerre, *Revue musicale OICRM*, 4 (2). <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol4-n2/courrier-musical/>
- Guillamon, J. (2008). *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Guillén, C. (1995). *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Gutiérrez Blasco, M. I. (2020). Otto Mayer-Serra: sus trabajos musicológicos antes y después de su exilio en México tras la Guerra Civil Española (1936–1939). *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 18(8), 32–62.
- Hernández de León–Portillo, A. (1996). La revista *Las Españas* cincuenta años después. En *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996* (p. 287–303). Ciutat de Mèxic: Colegio de México i Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq03.18>
- de Hoyos Puente, J. (2012). *La utopía del regreso. Proyectos de Estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*. Ciutat de Mèxic i Santander: El Colegio de México i Universidad de Cantabria.
- Iglesias, N. (2010). Llengua i immigració en la Catalunya contemporània. Imaginaris de l'altre i actituds lingüístiques dels parlants arran de la immigració murciana. *Els Marges*, 91, 18–53.
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936–1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Iglesias, I. (2020). El jazz a finales de la Segunda República española: el Hot Club de Barcelona (1935–1936). *Jazz-Hitz*, 3, 11–34.

- d'Indy, V. (1909). *Cours de composition musicale. Deuxième livre – Première partie*. Paris: Durand et Cie., Éditeurs.
- Isarch, A. (2020). La narrativa durant el Noucentisme. En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VI. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes* (p. 556–576). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Isern, J. J. (2020). El retorn de Josep Carner a Catalunya: una història trista i poc edificant. *Vilaweb*. Recuperat de <https://www.vilaweb.cat/noticies/retorn-josep-carner-catalunya-historia-trista/>
- Jacobi, B. S. (2016). Rhythm through Experience Author(s). *Journal of Historical Research in Music Education*, 37(2), 105–128. <https://doi.org/10.2307/26376904>
- Jaenecke, J., et al. (1998). IAML Outreach. *Fontes Artis Musicae*, 45(2), 119–138. Recuperat de <http://www.jstor.com/stable/23509341>
- Juárez Echenique, B. (2020). Amor por México: E. Thomas Stanford (1929–2018), in memoriam. En J. Marín López (dir), *De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517–1917)* (p. 629–655). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Julià, J. (2011). *Poètica de l'exili. L'elegia contemporània en la lírica catalana de postguerra*. Palma: Leonard Muntaner.
- Julià, J. (2016). *Els cants de l'èxode. Figuracions poètiques de l'exili republicà de 1939*. Girona: Documenta Universitaria.
- Kettler, D. (2004). Spiritual Diaspora and Political Exile. *Journal of the Interdisciplinary Crossroads*, 1(2), 269–282. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91471-8_8
- Kettler, D. (2011). A Paradigm for the Study of Political Exile: The Case of Intellectuals. En M. Stella, S. Štrbáňová, i A. Kostlán (eds.), *Scholars in Exile and Dictatorships of the 20th Century* (p. 204–2107). Praga: Centre for the History of Sciences and Humanities of the Institute for Contemporary History of the ASCR.
- Koestler, A. (1991 [1941]). *Scum of the Earth*. Londres: Eland.
- Lang, P. H. (1936). Liszt and the Romantic Movement. *The Musical Quarterly*, 22(3), 314–325. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/738874>
- Laplana, J. C. (2004). *La pintura de Santiago Rusiñol. Vol. 3: Catàleg sistemàtic*. Barcelona: Editorial Mediterrània.
- Larraz, F. (2019). La cultura del exilio vista desde la España del franquismo. En M. P. Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (p. 473–483). Madrid: Siglo XXI.
- Laurent, C. (2018). Sur une réception du jazz en France. *RJMA – Revue d'études Du Jazz et Des Musiques Audiotactiles*, 1, 607. Recuperat de <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a28df77c>

- Lavoie, M. (2009). Dance in Henry Prunières's *La revue musicale* (1920–40): Between the early and the modern. En Z. Blažeković i B. D. Mackenzie (eds.), *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads* (p. 761–772). Nova York: Répertoire International de la Littérature Musicale.
- Ledbetter, S. (2001). Kneisel Quartet. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46769>.
- Levitz, T. (2012). *Modernist Mysteries: Persephone*. Nova York: Oxford University Press.
- Lida, C. E. (2009). *Caleidoscopio del exilio: actores, memoria, identidades*. Ciutat de Mèxic: El Colegio de México.
- Littlehalles, L. (1951). *Pablo Casals. Una vida*. Ciutat de Mèxic: Editorial Gandesa.
- Litvak de Perez de la Dehesa, L. (1972). Alomar and Marinetti: Catalan and Italian Futurism. *Revue des Langues Vivantes*, 38(6), 585–603.
- Lladó i Figueres, J. M. (1988). *Amadeu Vives (1871–1932)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Lladó Rotger, F. (1998). Miquel Ferrà, líder de la intel·lectualitat mallorquina de la primera meitat del segle. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis Històrics*, 54, 449–466.
- Lladó Rotger, F. (2007). El «Correu de les Lletres» i Miquel Ferrà. En *I Jornades d'Estudis Locals* (p. 193–210). Sóller: Ajuntament de Sóller.
- Lladó i Rotger, F. (2009). *El pont de la mar blava: vida i obra de Miquel Ferrà*. Palma - Barcelona: Universitat de les Illes Balear - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Lladó, F. (2012). Miquel Ferrà, el poeta compromès. En *Miquel Ferrà, el poeta compromès: actes de les jornades «Miquel Ferrà, el poeta compromès» (Binissalem, febrer-març de 2011)* (p. 9–42). Palma: Consell Insular de Mallorca i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Llano, S. (2011). Exile, Resistance and Heteroglossia in Roberto Gerhard's «Flamenco». En H. Buffery (ed.), *Stages of Exile: Spanish Republican Exile Theatre and Performance* (p. 107–130). Berna: Peter Lang.
- Llano, S. (2017). Identidad y nación: música. En M. P. Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (p. 403–417). Madrid: Siglo XXI.
- Llates, R. (1969). *30 anys de vida catalana*. Barcelona: Editorial Aedos.
- Llates, R. (1971). *Ser català no és gens fàcil*. Barcelona: Editorial Aedos.
- Llobera, J. (1909). *40 cançons populars catalanes (primera sèrie)*. Barcelona: L'Avenç.
- Llongueras, J., i Samper, B. (1925). *L'Orfeó Català a Roma: relació del pelegrinatge efectuat els dies 29 d'abril al 9 de maig de l'Any Sant MCMXXV*. Barcelona: Orfeó Català.

- Llongueras, J. (1944). *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Barcelona: Llibreria Dalmau.
- Llopis Alarcón, M., i Subirana Ortín, J. (2018). Francesc Trabal a Xile: activisme cultural trasplantat. *Els Marges*, 115, 49–74. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/download/365954/459988/>
- López García, J–R. (2015). Los poemas mexicanos de Francisco Giner de los Ríos. *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 17, 207–220.
- López Jiménez, E. (2007). Fuentes documentales para el estudio de la etnomusicología en México: Raúl Hellmer y el diario de campo. En A. M. Reyes Gallegos (coord.). *El patrimonio musical documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable: 1er. Encuentro Internacional* (p. 289–299). Ciudad de México: Escuela Nacional de Música, UNAM; Embajada de Francia en México.
- López Sánchez, J. M. (2009). El Ateneo Español de México y el exilio intelectual republicano. *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV (735 gener-febrer), 41–55. <https://doi.org/10.3989/arbor.2009.i735.264>
- Lopezortega, J. (2018). La condición humana en el espejo de la BOS. *Hermes: Pentsamendu Eta Historia Aldizkaria = Revista de Pensamiento e Historia*, 59, 70–76.
- Losada, C. (2013). Fuentes para el Estudio de Sofia Novoa (1902-1987), una pianista viguesa de la Edad de Plata. En M. Capelán, L. Costa Vázquez, F. J. Garbayo Montabes, i C. Villanueva (eds.), *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio* (p. 119–132). Universidade de Santiago de Compostela. <hdl.handle.net/10347/8133>
- Luján, T. (2018). La revista Ritmo y Melodía: crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Jazz-Hitz*, 1, 39–56.
- Malé, J. (2015). Poetes catalanes i poetes angleses als anys d'entreguerres. A propòsit d'una antologia ja feta i una per fer. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 59, 35–73. <https://doi.org/10.7203/Caplletra.59.6888>
- Malé, J. (2008). Joan Alcover. «Humanització de l'art» (fragments). En J. Malé i L. Borràs (ed.), *Poètiques catalanes del segle XX* (p. 35–45). Barcelona: Editorial UOC.
- Manent, A., i Samper, G. (ed.) (1992). *Mossèn Antoni Batle. Miscel·lània d'homenatge*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Manent, A. (1989). *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Curial.
- Manent, A. (2009). Ramon Vilaró i "El ventall del poeta" (1926–1932) per ajudar els presos polítics de la dictadura. *Els Marges*. 87, 19–22. Recuperat de <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/142270>
- Manent, A. (2012). Notes sobre la recepció de Charles Maurras a Catalunya. En X. Pla (ed.), *Maurras a Catalunya. Elements per a un debat* (p. 28–53). Barcelona: Quaderns Crema.
- Manent, J. (2005). *Pompeu Fabra a l'exili. 1939–1948*. Barcelona: Edicions Proa.

- Manent, M. (1968). *A flor d'oblit*. Barcelona: Edicions 62.
- March Roig, E. (2014). La Generalitat republicana: algunes precisions sobre la seva actuació en matèria de museus i patrimoni. *Rúbrica Contemporània*, 3(5), 109–131.
- Marco, T. (1970). *La música de la España contemporánea*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Marco, T. (1983). *Historia de la música española: siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Marco, T. (1993). *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Marfany, J. L. (1982). Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural. *Els Marges*, 26, 31–42.
- Marfany, J. L. (1987). «Al damunt dels nostres cants...»: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle. *Recerques: Història, Economia, Cultura*, 19, 85–113. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/Recerques/article/view/137642/241453>
- Marí, I. (2016). La relació entre Baltasar Samper i Isidor Macabich. *Revista Eivissa*, 60, 10–17. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Eivissa/article/viewFile/308607/412170>
- Marí, I. (2018). Sobre la relació entre Baltasar Samper i el canonge eivissenc Isidor Macabich. *Randa*, 80, 65–80.
- Márquez Carrillo, J. (2009). Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926–1964. *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, 10, 93–105. Recuperat de http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/721/010.pdf
- Marrugat, J. (2012). Crisi i supervivència de la poesia moderna a Catalunya. *Els Marges*, 98, 44–74.
- Marrugat, J. (2021). Pròleg. En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VII. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*. (p. 17–20). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Martí Pérez, J. (1991). Etnomusicologia catalana: entre la literatura, la musicologia i l'antropologia. *AIXA. Revista Del Museu Etnològic Del Montseny*, 4, 19–34. Recuperat de <http://digital.csic.es/handle/10261/38268>
- Martí i Pérez, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- Martí i Soler, M. (1989). *L'Orfeó Català de Mèxic (1906–1986)*. Barcelona: Curial.
- Martín Sanz, A. (2018). Entre dos tierras. Análisis comparativo de la novela valenciana de Vicente Blasco Ibáñez *La barraca* (1898) y de su adaptación cinematográfica mexicana del mismo título dirigida por Roberto Gavaldón en 1945. *Archivos de la Filmoteca*, 74 (abril), 103–121.
- Martorell, O. (1983). Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts. *D'art*, 8, 99–129.

- Martorell, O., (1995). *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona. Volum I*. Barcelona: Beta Editorial.
- Martorell, O., i Valls, M. (1987). *Conèixer Catalunya. El fet musical*. Barcelona: Dopesa.
- Mas i Vives, J. (2009). *El nacionalisme artístic de Joan Alcover*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Masabeu, J. (1995). Cronologia d'Alexandre Galí (1886–1969). *Revista d'Història de l'Educació*, 2, 151–153.
- Maset i Vidal, S. (2020). *Dietari de l'exili a Mèxic i del retorn a la Catalunya franquista (1942–1975)* (J. M. Prats i Domènech, ed.). Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- Massot i Muntaner, J. (1964). Aportació a l'estudi del romancer balear. *Estudis Romànics*, 7, 63–155. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Estudis/article/view/237173>
- Massot i Muntaner, J. (1978). *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra: 1930-1950*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (1991). Baltasar Samper i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. En *Actes del Col.loqui sobre cançó tradicional: Reus, setembre de 1990* (p. 23–27). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (1992). *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme: col·laboració, oposició, exili*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (1993a). L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, avui. *Llengua & Literatura: Revista Anual de La Societat Catalana de Llengua i Literatura*, 19, 739–751.
- Massot i Muntaner, J. (1993b). *Llengua, literatura i societat a la Mallorca contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (ed.) (1994). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, vol. IV-fascicle 2. Inventari de l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (ed.) (1995). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, vol. V. Història de l'Obra del Cançoner i complement a l'inventari de l'arxiu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (ed.) (1996a). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, vol. VI. Memòries de les missions de recerca per Josep Barberà-Pere Bohigas; Joan Tomàs; Palmira Jaquetti-Maria Carbó; Joan Tomàs-Antoni Bonell; Baltasar Samper-Josep M. Casas Homs*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (1996b). *El primer franquisme a Mallorca: guerra civil, repressió, exili i represa cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Massot i Muntaner, J. (ed.) (1997). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, vol. VII. Memòries de les missions de recerca per Palmira Jaquetti; Baltasar Samper-Ramon Morey; Palmira Jaquetti-Enric d'Aoust*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (1998). *Tres escriptors davant la Guerra Civil: Georges Bernanos, Joan Estelrich i Llorenç Villalonga*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (2000a). *De la guerra i de l'exili: Mallorca, Montserrat, França, Mèxic, 1936-1975*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (ed.) (2000b). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, vol. X. Memòries de les missions de recerca per Baltasar Samper; Palmira Jaquetti*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (2000c). *Antoni M. Sbert, agitador, polític i promotor cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (2002). *Aspectes de la Guerra Civil a les Illes Balears*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (2003). L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, font de recerques. *Llengua & Literatura: Revista Anual de La Societat Catalana de Llengua i Literatura*, 14, 549–561. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/llengualiteratura/article/view/151247>
- Massot i Muntaner, J. (ed.) (2007). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, vol. XVII. Memòries de missions de recerca per Dolors Porta i Bauzà; Joan Tomàs*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (ed.) (2013). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, vol. I - fascicle 2. Memòries de missions de recerca, monogràfics, cròniques*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (ed.). (2014). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, vol. III. Memòries de les missions de recerca, crònica per Just Santsalvador i Cortès; Barberà-Bohigas; Joan Tomàs; Baltasar Samper; Joan Puntí i Colell, prev.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Massot i Muntaner, J. (2019). Baltasar Samper, de l'Obra del Cançoner a França i a Mèxic. *Randa*, (82), 55–87.
- Massot i Muntaner, J. (2020). Cartes de Palmira Jaquetti a Rafael Patxot i Jubert (1938–1939). *Estudis de Literatura Oral Popular*, 9, 95–123. Recuperat de <https://raco.cat/index.php/ELOP/article/view/378420/471806>
- Matheu, R. (1972). *Quatre dones catalanes*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- Mawer, D. (2014). *French Music and Jazz in Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Medina, J (1989). *Carles Riba (1893–1959)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Medina, J. (1994). *La plenitud poètica de Carles Riba: el període de les «Elegies de Bierville»*. Barcelona: Curial.
- Medina Linares, Á. (2020). Aurelio Almagro Gracia. Medicina y socialismo en el exilio (1881–1973). *Baética: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, 40, 363–396. Recuperat de <https://revistas.uma.es/index.php/baetica/article/download/9286/12606>
- Mendoza, V. T. (1953). Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México. En *Sociedad Folklórica de México. Aportaciones a la investigación folklórica de México* (p. 81–111). Ciutat de Mèxic: Imprenta Universitaria.
- Merjian, A.H. (2010). An Older Future: Gabriel Alomar's *El Futurisme* (1904). *Modernism/modernity* 17(2), 401–408. [doi:10.1353/mod.0.0207](https://doi.org/10.1353/mod.0.0207).
- Messing, S. (1988). *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Nova York: University of Rochester Press.
- Messing, S. (1991). Polemic as History: The Case of Neoclassicism. *Journal of Musicology*, 9(4), 481–497. <https://doi.org/10.2307/763872>
- Meyer, E. (1976) *Testimonios para la historia del cine mexicano. Cuadernos de la Cineteca Nacional IV*. Ciutat de Mèxic: Cineteca Nacional.
- Meyers, H. (1992). Ethnomusicology. En H. Myers (ed.) *Ethnomusicology. An Introduction* (p. 3–18). Nova York: W.W. Norton & Company.
- Meyers, H. (1993). Introduction. En H. Myers (ed.) *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies* (p. 3–16). Nova York: W.W. Norton & Company.
- Miłosz, C. (1976). Notes on Exile. *Books Abroad*, 50(2), 281–284.
- Miłosz, C. (1988). On Exile. En J. Koudelka, *Exiles*. Nova York: Aperture Foundation
- Minsk, A. (2021). Henrietta Yurchenco, música indígena e indigenismo interamericano en la década de 1940. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*. <https://doi.org/10.1080/17442222.2021.1881212>
- Mir, G. (1981). *Els mallorquins i la Modernitat*. Palma: Editorial Moll.
- Mir Curcó, C. (2005). La repressió econòmica a Catalunya i l'exili republicà. En J. Canal, A. Charlon, i P. Pigenet (eds.), *Les exils catalans en France* (p. 195–205). París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Mir, C., Corretgé, F., Farré, J., i Sagués, J. (1997). *Repressió econòmica i franquisme: l'actuació del tribunal de Responsabilitats Polítiques a la província de Lleida*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Miracle, J. (1980). *El llibre de la sardana*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Moll i Marquès, J. (1997). La recerca de la música de Baltasar Samper. En *IV Trobada de Documentalistes Musicals* (p. 259–269). Lluçmajor: Fundació ACA.

- Moll i Marquès, J. (2000). Aspectes de la correspondència de Baltasar Samper amb Mn. Joan Maria Thomàs (I). En *VII Trobada de documentalistes musicals* (p. 243–256). Campos: Fundació ACA.
- Moll i Marquès, J. (2003). Conversa d'en Joan Moll amb na Dolors Porta. En *Trobada de Documentalistes Musicals* (p. 117–125). Palma: Fundació ACA.
- Montiel Rayo, F. (2017). Exilio y otras formas de desplazamiento. En M. P. Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía del exilio republicano español*. (p. 37–45). Madrid: Siglo XXI.
- Montsalvatge, X. (1966). Baltasar Samper. *Destino*, 1491–1494, p. 97.
- Montsalvatge, X. (3 febrer 1968). Julián Samper y los músicos en Mallorca. *Destino*, 1583, p. 73.
- Montsalvatge, X. (1988). Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Montsalvatge, X. (1997). Prefaci. En X. Aviñoa, *Manuel Blancafort* (p. 9–12). Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- Mora, P., i Miquel, Á. (eds.). (2006). *Barco en tierra. España en México*. Ciutat de Mèxic-Madrid: Universidad Nacional Autónoma de México - Fundación Pablo Iglesias.
- Moran Gimeno, N. (1936). El CADCI. Guerra i memòria espoliada (1936–1939) (Universitat de Barcelona). Recuperat de <https://tdx.cat/handle/10803/666878>
- Morán, G. (1986). *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939–1985*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Moreda Rodríguez, E. (2015a). *Music and Exile in Francoist Spain*. Surrey: Ashgate.
- Moreda Rodríguez, E. (2015b). Early Music in Francoist Spain: Higini Angles and the Exiles. *Music and Letters*, 96(2), 209–227. Recuperat de <http://doi.org/10.1093/ml/gcv012>
- Moreda Rodríguez, E. (2017). *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*. Nova York: Oxford University Press.
- Moreda Rodríguez, E. (2018). Musical modernism and exile: cliché as hermeneutic tool. En B. Heile i C. Wilson (eds.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music* (pp. 199–215). Nova York: Routledge.
- Moreda Rodríguez, E. (2019a). Outreach, Entertainment, Innovation: Exiled Spanish Composers and European Radio. *Contemporary Music Review*, 38(1–2), 7–23. Recuperat de <https://doi.org/10.1080/07494467.2019.1578112>
- Moreda Rodríguez, E. (2019b). Sobre la necesidad de estudiar a los músicos de orquesta y de banda en el exilio: reflexiones a partir de cinco perfiles del exilio republicano español en México. En D. Ferreiro Carballo i N. Rincón Rodríguez (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios* (p. 249–269). Granada: Libargo.

- Moreda Rodríguez, E. (2020). Why do orchestral and band musicians in exile matter? A case study from Spain. *Music and Letters*, 101(1), 71–88. Recuperat de <https://doi.org/10.1093/ml/gcz080>
- Moreno, A. (1993). Apèndix documental. En *Centenari Frederic Mompou* (p. 21–24). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Morera, M. (1913). *Selecta de sonets*. Vilanova i la Geltrú: Imprempta Oliva.
- Moreta Lara, M. (2017). Los pequeños exilios en México. *TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*, 2(4), 39–48. Recuperat de <http://transatlanticstudiesnetwork.uma.es/wp-content/uploads/2018/02/Miguel-Moreta.pdf>
- Moricz, K. (2020). *In Stravinsky's Orbit: Responses to Modernism in Russian Paris*. Oakland: University of California Press.
- Mujeriego Botella, M. (2000). Pintor de almas en la moderna Babilonia: tardosimbolismo y déco en la pintura de Federico Beltrán. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, 0(13). <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2000.2364>
- Muñoz, T. (2004). Correspondència entre J. Ernest Martínez Ferrando i Hermínia Grau. *Llengua & Literatura*, 0(15), 333-395–395. <https://doi.org/10.2436/l&l.v0i15.1146>
- Muñoz de la Nava Chacón, J. M. (2019). La familia Rincón Lazcano. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tom LIX, 305–354.
- Muñoz Soro, (2003). Entre la memoria y la reconciliación: el recuerdo de la República y la guerra en la generación de 1968. *Historia del presente*, 1–2, 83–100.
- Murgades, J. (1976). Assaig de revisió del noucentisme. *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, 7, 35–53.
- Murgades, J. (1987). El Noucentisme. En J. Molas (dir.), *Història de la Literatura Catalana. Vol. 9. Part Moderna* (p. 9–72). Barcelona: Ariel.
- Murgades, J. (2020a). El Noucentisme. En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VI. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. (p. 386–427). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Murgades, J. (2020b). Assaig i Noucentisme. En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VI. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. (p. 537–555). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Murià, A. (1967). *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Barcelona: Edicions Martínez Roca.
- Murià i Romaní, J. M. (2012). *L'amargor de l'exili*. Valls: Cossetània.

- Murià Rouret, J. M. (2010). Consideraciones y contrariedades del exilio catalán en México. En J. M. Figueres i J. M. Murià (ed.), *Cataluña en México* (p. 167–178). Ciutat de Mèxic: Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Murià, J. M., i Bru, J. (1996). *Diccionario de los catalanes de México*. Jalisco: El Colegio de Jalisco.
- Myers, H. (1992). Ethnomusicology. En H. Myers (ed.), *Ethnomusicology: an Introduction* (p. 3-18). Nova York: W. W. Norton & Company.
- Myers, H. (ed.) (1993). *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*. Nova York: W. W. Norton & Company
- Nagore, M., Sánchez, L., i Torres, E. (ed.) (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915–1939*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Navarro García, R. (2017). *Lluís Nicolau d'Olwer. Biografía política i d'exili d'un intel·lectual català, 1917–1961. Cultura, republicanisme i democràcia* (Tesi Doctoral. Universitat de Barcelona). <http://hdl.handle.net/10803/664415>
- Navarro Sandalinas, R. (1979). *L'educació a Catalunya durant la Generalitat, 1931–1939*. Barcelona: Edicions 62.
- Ng Yuk Kwan, R., i Höpfl, H. (2011). Objects in exile: The intimate structures of resistance and consolation. *Journal of Organizational Change Management*, 24(6), 751–766.
- Noguera, A. (1893). *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*. Palma: Imprempta Felipe Guasp.
- Nommick, Y. (2002). Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid. En J. Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945* (p. 39–70). Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.
- Nos Aldás, E. (2002). *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración franceses (1940-1942)* (Tesi Doctoral. Universitat Jaume I). Recuperat de <https://www.tdx.cat/handle/10803/10448>
- Orenstein, A. (1991). *Ravel: Man and Musician*. Nova York: Dover Publications.
- Oriol i Carazo, C. (2015). Les dones folkloristes i la literatura popular catalana a Catalunya, un segle d'estudis i recerques. *EHumanista/IVITRA*, 8, 656–668.
- Orwell, G. (2003). *Homenatge a Catalunya*. Barcelona: Destino.
- Orzech, R. (2018). «Tristan un Isolde» in occupied Paris, 1941: a convenient solution to France's Wagner problem?. En D. Mawer (ed.), *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860–1960* (p. 139–156). Nova York: Routledge.
- de la Ossa, M. A. (2011). *La música en la guerra civil española*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha.

- de la Ossa Martínez, M. A. (2018). La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical de la Segunda República y la guerra civil española. *Revista de estudios del Campo de Montiel*, (Extra 2), 21–58. <https://doi.org/10.30823/recm.0201884>
- Otero Carvajal, L. E. (2006). *La destrucción de la ciencia en España: depuración universitaria en el franquismo*. Madrid: Editorial Complutense.
- Orwell, G. (2003). *Homenatge a Catalunya*. Barcelona: Destino.
- Palacios, M. (2012). César M. Arconada, el crítico progresista de una vanguardia musical inexistente. En T. Cascudo i M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900–1950)* (p. 153–194). Sevilla: Editorial Doble J.
- Palacios, M. (2017). Construcciones de España desde el exilio mexicano: continuidades, pasado y música popular transnacional. En C. Carredano i O. Picún (eds.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica* (p. 121–134). Ciudad de Mèxic: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Palmer, C. (1979). Cyril Scott: Centenary Reflections. *The Musical Times*, 120(1639), 738-741. <https://doi.org/10.2307/962349>
- Palau, M. (1981). *Un homenaje artístico a Lázaro Cárdenas. 13 serigrafías y 13 textos* (catàleg d'exposició). Mèxic: Museo de Arte Moderno i Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Panyella, V. (1994). Assaig de cronologia. En M. Peran, A. Suárez i M. Vidal (ed.), *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. (p. 236–241). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Enciclopèdia Catalana.
- Panyella, V. (1996). *Cronologia del Noucentisme (una eina)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pareyón, G. (2007). España. *Diccionario Enciclopédico de Música en Mexico* (vol. 1). Zapopan, Jalisco, Mèxic: Universidad Panamericana, 362-364.
- Parets, J., Massot i Muntaner, B., i Estelrich, P. (1992). Biografia de Baltasar Samper. *Actes del Congrés Internacional d'Estudis Històrics «Les Illes Balears i Amèrica»* (p. 243–252). Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Parralejo Masa, F. (2012). Jóvenes y selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936). En T. Cascudo i M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (p. 55–93). Sevilla: Editorial Doble J.
- Pear, D. (2013). Sarah Collins, «The Aesthetic Life of Cyril Scott». *Context: Journal of Music Research*, 38, 82–83.
- Pederson, S. (1995). *Enlightened and Romantic German Music Criticism, 1800-1850: a Dissertation In Music*. (Tesi parcial. University of Pennsylvania).

- Perandones Lozano, M. (2011). Enrique Granados en París: la construcción de un icono español en el ámbito musical internacional. *Revista de Musicología*, 34(1), 203–232. <https://doi.org/10.2307/41959349>
- Perchard, T. (2011). Tradition, modernity and the supernatural swing: Re-reading "primitivism" in Hugues Panassié's writing on jazz. *Popular Music*, 30(1), 25–45. <https://doi.org/10.1017/S0261143010000644>
- Pérez Zalduondo, G. (2012). De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956. En A. González Lapuente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 7 (p. 101–173). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Perry, M. (2010). «Un Català Mundial»: The early works of Roberto Gerhard. En *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference* [en línea] (p. 9–14). Recuperat de <http://www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/2-Perry.pdf>
- de Persia, J. (2012). *Xavier Benguerel. Búsqueda e intuición*. Madrid: Fundación Autor.
- de Persia, J. (2012). *Ecos de músicas lejanas. Músicos catalanes en el exilio*. Barcelona: Icaria Editorial - Institut Ramon Llull.
- Pi i Sunyer, C. (1978). *Memòries de l'exili. El Consell Nacional de Catalunya 1940–1945*. Barcelona: Curial.
- Picún, O., i Carredano, C. (2014). Músicos en la sombra: historias desconocidas del exilio republicano español en México. En M. Boeglin (Ed.), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XII e -XXI e siècles): Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico (siglos XII-XXI)* (p. 277-288). Montpellier: Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles.
- Picún, O. (2015). Conversaciones diferidas en el exilio. La correspondencia de Baltasar Samper a Pau Casals. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 28, 143–172.
- Piquer Sanclemente, R. (2010). *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J.
- Piquer Sanclemente, R. (2012a). Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán. *Revista Catalana de Musicologia*, 131–161. <https://doi.org/10.2436/20.1003>
- Piquer Sanclemente, R. (2012b). El neoclasicismo musical francés según *La Revue Musicale*: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española. En T. Cascudo i M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (p. 97–122). Sevilla: Editorial Doble J.
- Piquer, Sanclemente, R. (2013). Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936). *Azafea. Revista de Filosofía*, 15, 139–168.
- Pizà, A. (2012). *La dansa de l'arquitecte*. Palma: Ensiola.
- Pla Brugat, D. (1999). «Els exiliats catalans»: un estudio de la emigración republicana española en México. Ciutat de Mèxic: Instituto Nacional de Antropología e Historia i Orfeó Català de Mèxic.

- Plantiga, L. (1984). *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. Nova York: W. W. Norton & Company.
- de Pol, Ferran (1984). Naixença, vida i mort dels «Quaderns de l'Exili». *Serra d'Or*, 298–299, 23–27.
- Pons i Pons, D. (1996). Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 53, 309–330. Recuperat de http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/bolletisocietatlulliana/index/assoc/BSAL_199/7v53p309.dir/BSAL_1997v53p309.pdf
- Pons i Pons, D. (1998a). El grup de «La Almudaina» en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905). *Els Marges*, 61, 5–17. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/111260/156795>
- Pons i Pons, D. (1998). La Capella de Manacor en el període 1897-1903. *Lluc*, 804 (maig–juny), 25–28.
- Pons i Pons, D. (2002). *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva (escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pons i Pons, D. (2005). Els concerts de la Capella Nacional Russa a Mallorca (1895) . *Lluc: Revista de Cultura i d'idees*, (843), 17–19.
- Potau, J. (1992). Viatge 14 d'abril - 22 de maig de 1942. *ROC. Revista de Orfeó Català de Mèxic*, 22 (setembre–desembre), 10–12.
- Prieto, L. (2004). *Catálogo de obras de Juan José Mantecón (1895–1964)*. Madrid: Fundación Juan March.
- Puertas, D. (1998). Concert de música contemporània entres actes i un epíleg. En J.-L. Palacios, (coord.), *El Cercle Maristany. El Mur (1919–1950): dos moments culturals brillanys* (p. 14-19). Sant Pere de Ribes: Ajuntament de Sant Pere de Ribes.
- Puigarnau Torelló, X. (2014). *Economia i cultura en el primer exili França (1939-1940). Les finances de la Generalitat de Catalunya i les residències de Montpeller i Tolosa*. (Tesi doctoral. Universitat Pompeu Fabra). Recuperat de <https://www.tdx.cat/handle/10803/284789>
- Pujiula, J. (gener 2009). El Casal Català i Joan de Garganta. *El Cartipàs*, 8.
- Pujol Baulenas, J. (2005). *Jazz en Barcelona. 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.
- Rabaseda i Matas, J. (2006). *Jaume Pahissa un cas d'anàlisi musical*. (Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperat de <http://www.tdx.cat/handle/10803/5196>
- Rabaseda (2015). La catarsi del Noucentisme. *L'Avenç: revista d'història i cultura*, 411, 74–65.
- Racine, J. (1695). *Cantiques spirituels faits par monsieur Racine, pour être mis en musique*. Brussel·les: Chez Lambert Marchant, libraire.

- Ramos, P. (ed.) (2012). *Musicología española y exilio: continuidades y rupturas*. En P. Ramos (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900–1970)* (p. 115–137). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Real, N. (2021). I. La diversificació de la vida cultural i literària (1922–1939). En J. Castellanos i J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VII. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959* (p. 21–48). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Resina, J. R. (2017). Exilio catalán. Segundo hogar. La vida extrínseca del exiliado. En M. P. Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía del exilio republicano español* (p. 87–101). Madrid: Siglo XXI.
- Riba, C. (1949). *Elegies de Bierville*. Santiago de Xile: El Pi de les Tres Branques.
- Ribalta Coma-Cros, M. (2016). *El lied més casolà. Els concerts domèstics de lied a la Barcelona del primer franquisme* (Treball de Final de Màster. Escola Superior de Música de Catalunya). Recuperat de <https://www.recercat.cat/handle/2072/307037>
- Ribé i Queralt, R., i Homs Fornesa, P. (ed.) (2015). *Robert Gerhard, Joaquim Homs. Correspondència*. Valls: Cossetània.
- Riera Llorca, V. (1994). *Els exiliats catalans a Mèxic*. Barcelona: Curial.
- Rius, L. (1988). Auge i declivi del certamen olotí (1909-1921). En M. Casacuberta i L. Rius (ed.), *Els Jocs Florals d'Olot (1890-1921)* (p. 79–103). Olot: Editora de Batet.
- Rodríguez de Mendoza, V. (1953). La Investigación folklórica en el campo. Mis experiencias. En *Sociedad Folklórica de México. Aportaciones a la investigación folklórica de México* (p. 33–46). Ciudad de México: Imprenta Universitaria.
- Rodríguez Rivera [de Mendoza], V. (1962). Investigación folklórica en México. Materiales. Vol. I. *Folklore americano*, X(10), 285–287.
- Roma, J. (2005). La dona en les cançons tradicionals a la Ribagorça. *Ripacurtia*, 3, 85–108. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Ripacurtia/article/view/52734/269526>
- Romaní, C. (2019). *El carrer dels senyors*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- Roquer, J. (2014). Els sons ocults del paper perforat. *Revista Catalana de Musicologia*, 0(7), 137–152. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/350047>
- Rosselló Bover, P. (2006). *La narrativa i la prosa a Mallorca a l'inici del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Roy Pueyo, C. (2019). La producción musical, literaria y documental de Simón Tapia Colman (1906-1993): catálogo integral de su obra. *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, 35, 203–287.
- Rubí Sastre, M. M. (2006). Primers lligams entre cinema i turisme. El documental «Mallorca» (Josep Maria Verger, 1927). *Bolletí de La Societat Arqueològica Lul·liana*, 69, 273–285.

- Ruiz Caballero, A. (2015). *Tras las huellas de Baltasar Samper: influencia de un músico e investigador catalán en la investigación musical mexicana*. Inèdit. Institut d'Estudis Catalans.
- Ruiz Caballero, A. (2017). L'Orfeó Català de Mèxic: puentes culturales, musicales e históricos entre Catalunya y México durante el exilio. En C. Carredano y O. Picún (ed.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica* (p. 219–236). Ciutat de Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sachs, H. (1987). *Music in fascist Italy*. Londres: W. W. Norton & Company.
- Said, E. W. (2012). Reflections on Exile. En *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays* (p. 173–186). Londres: Granta Books.
- Salom de Tord, M. A. (2011). Federico Beltrán Massés y Rodolfo Valentino: una admiración mutua. En *Federico Beltran Masses. Un pintor a la cort de Hollywood* (p. 42–67). Barcelona: Museu Diocesà.
- Samper, B. (1926). *La nostra gent. Lluís Millet*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- Samper, B. (1929). Els Materials folklòrics d'Antoni Noguera a l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. *La Nostra Terra*, 18 (juny), 209–214.
- Samper, B. (1945). La investigación folklórica en la «Obra del Cançoner Popular de Catalunya». En *Anuario de la Sociedad Folklórica de México. Vol. VI* (p. 213–232). Ciutat de Mèxic: Sociedad Folklórica de México.
- Samper, B. (1947). La investigación musical en el departamento de música de la SEP. *Nuestra Música*, 2 (5), 39–44.
- Samper, B. (1962). Introducción. En B. Samper (ed.), *Materiales de Investigación Folklórica en México. Volumen I*. (p. 5–9). Ciutat de Mèxic: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Samper, B. (1994). *Estudis sobre la cançó popular* (J. Massot i Muntaner, ed.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Samper, B. (2019). *Música de jazz. Conferències de 1935*. (A. Pizà i F. Vicens, eds.). Palma: Leonard Muntaner editor.
- Sánchez de Andrés, L. (2013). *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Madrid: Fundación Scherzo.
- Sánchez Cuervo, A. (2009). Memoria del exilio y exilio de la memoria. *Arbor*, CLXXXV(735). <https://doi.org/10.3989/arbor.2009.i735.260>
- Sánchez Cuervo, A. (2017). El exilio como figura política. En M. P. Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía del exilio republicano español* (p. 190–195). Madrid: Siglo XXI.
- Sánchez Vázquez, A. (1997). *Del exilio en México: recuerdos y reflexiones*. Ciutat de Mèxic: Editorial Grijalbo.

- Santacana, C. (2018). Els llargs seixanta a Catalunya i els debats d'una cultura en (re)construcció. En C. Santacana (coord.), *Quan tot semblava possible... Els fonaments del canvi cultural a Espanya (1960–1975)* (p. 21–52). València: Publicacions de la Universitat de València.
- de Schloezer, B. (1923). Igor Stravinsky. *La revue musicale*, 5, 97–141.
- de Schloezer, B. (2011). *Comprendre la musique. Contributions à La Nouvelle Revue Française et La Revue musicale (1921-1956)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Scott, C. (1968). *Bone of Contention*. Nova York: Arco Publishing Company.
- Scott, J. (1985). *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Semprún, J. (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Serra i Busquets, S. (2018). Recepció de «La Publicitat» a Mallorca. *Butlletí de La Societat Catalana d'Estudis Històrics*, (XXIX), 193–202. <http://doi.org/10.2436/20.1001.01.189>
- Shlapentokh, D. V. (1997). Eurasianism: Past and Present. *Communist and Post-Communist Studies*, 30 (2), p.129–151. [https://doi.org/10.1016/S0967-067X\(97\)00002-0](https://doi.org/10.1016/S0967-067X(97)00002-0)
- Singla, C. (2006). *Mirador (1929–1937): un model de periòdic al servei d'una idea de país*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Soler Moreno, L. (2018). Manuel Rocamora i Isabel Llorach, promotors culturals en el centenari del Romanticisme. *Emblecat, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat*, (7), 113–136.
- Soldevila, F. (2017). *Cartes de Ferran Soldevila (1912–1970)* (E. Pujol i J. Clara, ed.). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Soler i Sardà, J. i Benavides i Oller, R. (2004). *Xavier Gols*. Tarragona: Arola.
- Sosa, O. (2004). *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*. Ciutat de Mèxic: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Sotelo Vázquez, A. (2005). Eugeni d'Ors, Gabriel Miró y Alexandre Plana. *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»*, 50, 229–244.
- Sòria, E. (2001). El somni i la paraula. En S. Abrams (ed.), *Tomàs Garcés. Centenari: 1901–2001* (p. 5–18). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institució de les Lletres Catalanes.
- Stanford, E. T. (1966). Investigación folklórica en México by Baltasar Samper; Francisco Domínguez; Luis Sandi; Roberto Téllez Girón. *Ethnomusicology*, 10(1), 102–104. Recuperat de <http://www.jstor.org/stable/924195>.
- Stenzl, J. (2001). Hug. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13502>
- Stevenson, R. (1964). Investigación folklórica en México. Materiales. *The Hispanic American Historical Review*, 44(2), 274–275. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/2511625>

- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Strimple, N. (2012). Choral music in the Twentieth and Early Twenty-First Century. En A. de Quadros (ed.), *The Cambridge Companion to Choral Music* (p. 43–60). Cambridge: Cambridge University Press.
- Subirana, J. (1996). L'oncle d'Amèrica: Pere Calders i Josep Carner. *Catalan Review*, 10(1), 225–236. Recuperat de <https://raco.cat/index.php/CatalanReview/article/view/309764>
- Subirana, J. (2000). *Josep Carner: l'exili del mite (1945–1970)*. Barcelona: Edicions 62.
- Suárez-Pajares, J. (ed.) (2002). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.
- Suárez-Pajares, J. (2005). Jesús Bal y Gay en el problema de su generación. *Mundoclasico.com*. Recuperat de <https://www.mundoclasico.com/articulo/7855/Jesús-Bal-y-Gay-en-el-problema-de-su-generación>
- Suárez-Pajares, J. (2009). Juan Parras del Moral. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8 (p. 482). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suñé, A. (2015). *De «La Publicidad» a «La Publicitat». Del republicanisme històric al catalanisme intel·lectual*. Lleida: Pagès editors.
- Tabori, P. (1972). *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*. Londres: Harrap.
- Taibo, P. I. I. (1986). *El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*. Ciutat de Mèxic: Planeta.
- Taruskin, R. (2010). *The Oxford History of Western Music. Vol. 4. Music in the Early Twentieth Century*. Nova York: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2010b). *The Oxford History of Western Music. Vol. 3. Music in the Nineteenth Century*. Nova York: Oxford University Press.
- Tasis, R. (2012). *Les raons de l'exili* (M. Bacardí i F. Foguet, eds.). Valls: Cossetània.
- Tavera, S. (2020). Ràdio i política: la nova modernitat d'un altaveu sonor 1924–1939. En S. Tavera, A. Balsebre i J. L. Martín i Berbois, *Barcelona, capital de la ràdio* (p. 305–330). Barcelona: Departament de Justícia, Generalitat de Catalunya.
- Termes, J. (2011). *Història del moviment anarquista a Espanya (1870–1980)*. Barcelona: L'Avenç.
- Thomàs i Sabater, J. M. (1946). *Manuel de Falla en la isla*. Palma: Ediciones Capella Clásica.
- Tierney, D. (2007). *Emilio Fernández. Pictures in the margins*. Manchester: Manchester University Press.
- Todorov, T. (1991). *Nosotros y los Otros*. Ciudad de Mèxic: Siglo XXI.

- Toledo Guzmán, L. (2016). La colección de música folklórica y el Archivo Histórico del CENIDIM: criterios de organización y retos. En Y. Bitrán Goren, L. A. Gómez i J. L. Navarro Luis Antonio, *Cuarenta años de investigación musicológica en México a través del CENIDIM* (p. 323–340). Ciutat de Mèxic: Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Torres, Clemente, E. (2012). El «nacionalismo de las esencias»: ¿una categoría estética o ética? En P. Ramos López (ed.), *Discursos y prácticas nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Trevitt, J. (2001). Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>
- Tuñón, J. (2000). *Los rostros de un mito*. Ciutat de Mèxic: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Ucelay da Cal, E. (1982). *La Catalunya populista: Imatge, cultura i política en l'etapa republicana, 1931-1939*. Barcelona: La Magrana.
- Ucelay da Cal, E., González i Vilalta, A., i Núñez Seixa, X. M. (2018). Feixistes catalanistes, sí, feixisme catalanista, no. En E. Ucelay da Cal, A. González i Vilalta i X. M. Núñez Seixas (ed.), *El catalanisme davant el feixisme (1919–2018)* (p. 9–34). Maçanet de la Selva: Editorial Gregal.
- Ullate i Estanyol, M. (2013). *Rescatada de l'oblit: la veritable història d'una col·lecció de cilindres de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, en El Blog de la BC. Recuperat de <http://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/Rescatada-de-l-oblit-la-veritable-historia-d-una-col-leccio-de-cilindres-de-l-Obra-del-Canconer-Popular-de-Catalunya>
- Vall, J. (2016). *Esquerra a Mèxic*. Barcelona: Fundació Josep Irla [en línia]. Recuperat de <https://irla.cat/publicacions/esquerra-a-mexic-1941-1980/>
- Vall i Solaz, F. X. (2001). *Sóller en el paisatgisme poètic mallorquí: de Pons i Gallarza a Rosselló-Pòrcel*. Palma - Barcelona: Universitat de les Illes Balears - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Valls Gorina, M. (1960). *La música catalana contemporània*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Valls Gorina, M. (1968). *Història de la música catalana*. Barcelona: Editorial Tàber.
- Vallés, E. (18 juny 2018). El legado de Baltasar Samper ya está en casa. *Diario de Mallorca*. Vist el 10 de maig de 2019. Recuperat de <https://www.diariodemallorca.es/cultura/2018/06/18/legado-baltasar-samper-regresa-mallorca/1323550.html>
- Vallverdú i Borràs, M. (2022). *Seixantisme. L'esclat cultural dels 60*. Barcelona: L'Avenç.
- Van Der Linden, B. (2008). Music, Theosophical spirituality, and empire: The British modernist composers Cyril Scott and John Foulds. *Journal of Global History*, 3(2), 163–182. <https://doi.org/10.1017/S1740022808002593>
- Van der Linden, B. (2013). *Music and Empire in Britain and India: Identity, Internationalism, and Cross-Cultural Communication*. Nova York: Palgrave Macmillan.

- Velázquez Hernández, A. (2012). *La otra cara del exilio: los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México (1939-1949)*. (Tesi doctoral, Universidad de Salamanca). Recuperat de <http://hdl.handle.net/10366/115618>
- Verdaguer, M. (1976). *La ciutat esvaïda*. Palma: Editorial Moll.
- Vicens Vidal, F., Ayats Abeyà, J., i Sureda, A. M. (2005). «Tenir bona miula» y «Galejar sa veu». Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre estética e interpretación con los cantores de «tonades de feina» de Mallorca. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 21(1), 219–223.
- Vidal Alcover, J. (5 juny 1988). Baltasar Samper (1888-1966). *Avui*, p. 5.
- Vié, L. (1954). *La Métropole Saint-Etienne de Toulouse*. Tolosa de Llengaudoc: Semaine catholique de Toulouse
- Vilà, M., i Molar, J. (1997). El fons Lluís Nicolau d'Olwer de l'Arxiu de Montserrat. *Llengua & Literatura: Revista Anual de La Societat Catalana de Llengua i Literatura*, 8, 437–471.
- Vilà i Miguel, N., i Villanueva i Margalef, M. (2017). *Lluís Millet i Pagès. Retalls de vida. Aportacions biogràfiques a través de les cartes del llegat familiar*. Ajuntament del Masnou.
- Vilanova, F. (2007). L'exili català. De França al no retorn (1939–1948). En J. Font Agulló (dir.), *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans* (p. 33–52). València: Publicacions de la Universitat de València.
- Vilanova i Vila-Abadal, F. (1998). *Des dels camps. Cartes de refugiats i internats al Migdia francès l'any 1939*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer d'estudis autonòmics i locals.
- Vilanova i Vila-Abadal, F. (1999). *Repressió política i coacció econòmica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Vilanova i Vila-Abadal, F. (2000). El Consell Nacional de Londres. En M. Riques, F. Vilanova, i R. Vinyes (ed), *Les ruptures de l'any 1939* (p. 35–55). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Vilanova, F. (2020). Intel·lectuals, cultures (polítiques) i franquisme. Algunes notes sobre la situació catalana. *Catalonia*, 26, 103–127. <https://doi.org/10.4000/catalonia.729>
- Vives-Riera, A. (2017). Tourism and nationalism in the production of regional culture: The shaping of Majorca's popular songbook between 1837 and 1936. *Nations and Nationalism*, 24(3), 695–715. <https://doi.org/10.1111/nana.12333>
- Vuillier, H. (1893). *Les Iles Oubliées. Les Baléares, la Corse et la Sardinia*. París: Libraire Hachette et cie.
- Waterhouse, J. C. G. (2001). Respighi, Ottorino. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47335>

White, J. (2013). 'Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage': Roberto Gerhard and Catalan Folk Music. En M. Adkins i M. Russ, M. (2013), *The Roberto Gerhard companion*. (p. 49–78). Nova York: Routledge.

Yurchenco, H. (1946). Grabación de Música Indígena. *Nuestra Música*, 1, 65–79

Yurchenco, H. (1993). Investigación folclórico musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes. En J. Jáuregui (ed.), *Música y danzas del gran Nayar* (p. 141–170). Ciutat de Mèxic: Centro de Estudios Mexicanos y Contemporáneos.

Zenck, C. M. (1999). Challenges and Opportunities of Acculturation: Schoenberg, Krenek, and Stravinsky in Exile. En R. Brinkmann i C. Wolff (ed.), *Driven into Paradise. The Migration from Nazi Germany to the United States* (p. 172–193). Berkeley i Londres: University of California Press.

Filmografia

Morell, V. (directora), i IB3 Televisió (2018). *Baltasar Samper. El ritme amnèsic*. Marratxí: Cinètica Produccions. Recuperat de <https://ib3.org/carta?id=6bb86330-e38c-4792-9c19-d4920562a23d&type=TV>

Discografia

Samper, B. (1968). *Mallorca: suite sinfónica; Ritual campesino: tres cantos mallorquines* [1 disc]. Hispavox.

Sbert, J. (1990). *Compositors de l'illa de Mallorca*. Unió de Músics.

Masó, J. (2007). *Catalan Piano Album (The)*. Naxos.

Moll, J. (2010) *Baltasar Samper. Obra per a piano*. La Mà de Guido.

Hemeroteca

Diaris

ABC

A. M. C. [Ángel María Castell] (13 març 1932). Los conciertos de la Orquesta Filharmónica. «Mallorca», de Samper. *ABC*, p. 65.

La Almudaina

Samper, B. (1 novembre 1919). De Música. *La Almudaina*, p. 1.

P. (14 juny 1936). Festivals Chopin. Segundo concierto de la "Orquesta de Cambra de Barcelona". *La Almudaina*, p. 3.

El maestro Samper, en la alcaldía. (14 juny 1936). *La Almudaina*, p. 4.

La Capella Clàssica, Thomàs y Samper. (8 juny 1948). *La Almudaina*, p. 5

Ara

Burbank, J. (27 març 2022). La gran teoria que ha portat Putin a la guerra. *Ara*. Recuperat de https://www.ara.cat/opinio/gran-teoria-portat-putin-guerra_129_4317624.html

Ara Balears

Navarro, E. (13 maig 2020). Samuel Diz grava una obra inèdita de Baltasar Samper amb la guitarra original de García Lorca. *Ara Balears* [online]. Recuperat de https://www.arabalears.cat/cultura/samuel-diz-grava-obra-inedita-baltasar-samper-guitarra-garcia-lorca_1_1145670.html

Baleares

El Día Mundial de las Misiones (19 octubre 1945). *Baleares. Diario de la mañana*, p. 2.

Deyá, P. (8 juny 1948). Capella Clàssica. *Baleares. Diario de la mañana*, p. 7.

Payeras i Franch, T. (4 desembre 1966). Don Miguel Forteza Piña. *Baleares. Diario de la mañana*, p. 11.

Boletín Oficial del Estado

Ley del 9 de febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas (13 febrer 1939). *Boletín Oficial del Estado*, 44, p. 824-847. Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/044/A00824-00847.pdf>

Ley del 10 de febrero de 1939 9 fijando normas para la depuración de funcionarios públicos. (14 febrer 1939). *Boletín Oficial del Estado*, 45, p. 856-859. Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/045/A00856-00859.pdf>

Decreto 3357/1975 de 5 de diciembre por el que se declaran revisadas de oficios y anuladas las sanciones derivadas de la Ley de depuración de funcionarios de 1939 (24 desembre 1975).

Boletín Oficial del Estado, 308, p. 26649. Recuperat de <https://www.boe.es/boe/dias/1975/12/24/pdfs/A26649-26649.pdf>

Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura (27 de diciembre 2007). *Boletín Oficial del Estado*, 310. Recuperat de <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52/con>

Butlletí Oficial de la Generalitat de Catalunya / Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya

Gassol, V. (26 març 1934). Cultura. Ordre. *Butlletí Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 85, p. 1791.

Tarradellas, J. (9 setembre 1936). Economia i Serveis Públics. Ordre. Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, 256, 1382.

El Correo de Mallorca

«Lliga d'Amics del Art». Lista de adheridos (12 setembre 1913). *El Correo de Mallorca*, p. 2.

El concierto del «Orfeó Mallorquí» (16 agost 1927). *El Correo de Mallorca*, p. 3

P. B. [Pere Barceló]. (6 juny 1928). Musicales. *El Correo de Mallorca*, p. 1.

Crónica de Lluchmajor (17 novembre 1944). *Correo de Mallorca*, p. 4.

Tres coros de Baltasar Samper (26 maig 1948). *El Correo de Mallorca*, p. 6.

Anunci de l'estrena de les *Tres Cançons*. *El Correo de Mallorca* (5 juny 1948), p. 7.

Barceló, P. (9 març 1949). Espléndido concierto de la "Capella Classica". *El Correo de Mallorca*, p. 10.

El Día. Periódico de la mañana

Brondo, N. (19 maig 1931). Festivals Chopín. Conciertos artísticos. *El Día. Periódico de la mañana*, p. 2

Banquete a Baltasar Samper (20 maig 1931). *El Día. Periódico de la mañana*, p. 2.

Diari de Balears

Tous, M. (21 setembre 1998). La Simfònica envesteix una temporada «coral». *Diari de Balears*. Recuperat de <https://www.dbalears.cat/cultura/cultura/1998/09/21/32612/la-simfonica-envesteix-una-temporada-coral.html>

L'Orquestra Simfònica estrena mundialment a Santanyí l'obra '7 cançons' de Baltasar Samper (23 setembre 2021). *Diari de Balears*. Recuperat de <https://www.dbalears.cat/cultura/cultura/2021/09/23/356839/orquestra-simfonica-estrena-mundialment-santanyi-obra-cancons-baltasar-samper.html>

Maó declara Fillia Il·lustre la compositora Margalida Orfila i Tudurí (30 setembre 2022). *Diari de Balears*. Recuperat de <https://www.dbalears.cat/balears/balears/2022/09/30/371595/mao-declara-filla-lustre-compositora-margalida-orfila-tuduri.html>

Diario de Barcelona/Diari de Barcelona

De arte (13 febrer 1913). *Diario de Barcelona*, p. 2235–2236.

Palau de la Música Catalana (23 gener 1920). *Diario de Barcelona*, p. 550.

Marquès, A. (15 març 1924). Gran Teatro del Liceo. Primer Concierto de Cuaresma. *Diario de Barcelona*, p. 8.

El concurso de caramellas (27 març 1930). *Diario de Barcelona*, p. 17.

Adhesiones a los actos de cordialidad castellano-catalana (2 abril 1930). *Diario de Barcelona*, p. 19.

Homenaje al maestro Baltasar Samper (15 març 1933). *Diario de Barcelona*, p. 20.

Quatre oferiments de vàlua (23 agost 1936). *Diari de Barcelona*, p. 32

De la región. Mataró (29 setembre 1949). *Diario de Barcelona*, p. 15.

Radiodifusión. Extracto de los programas para hoy (4 novembre 1950). *Diario de Barcelona*, p. 27.

Martorell, O. (18 març 1966). Vidal Roda y Baltasar Samper. *Diario de Barcelona*, p. 27.

La figura del «Príncep dels poetes» dentro de la cultura catalana. (6 juny 1970). *Diario de Barcelona*, p. 19.

Diario de Gerona de avisos y noticias

Els Jocs Florals (3 novembre 1922). *Diario de Gerona de avisos y noticias*, p. 1–2.

Diario de Mallorca

Barceló, P. (12 febrer 1961). Origen de la suite "Aires y danzas de Mallorca" de Baltasar Samper. *Diario de Mallorca*, p. 8.

Darder, C. (29 agost 2018). Estreno mundial de '3 danses mallorquines per a piano i orquestra de cordes' de Baltasar Samper. *Diario de Mallorca*. Recuperat de <https://www.diariodemallorca.es/cultura/2018/08/29/estreno-mundial-3-danses-mallorquines-3131409.html>

El Diluvio

Notas de Arte (24 octubre 1914). *El Diluvio*, p. 19.

Palau de la Música Catalana (23 gener 1929). *El Diluvio*, p. 9.

Algunas notas de los actos que celebrará en Barcelona la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura (11 juliol 1937). *El Diluvio*, p. 6.

Excelsior

Vuillermoz, E. (30 març 1931). La Musique. *Excelsior*, p. 6.

Gaceta de Mallorca

Notas de sociedad (7 octubre 1908). *Gaceta de Mallorca*, p. 2.

Un concertista mallorquí (7 juliol 1909). *La Gaceta de Mallorca*, p. 2.

Gaceta de Madrid

Real orden declarando en expectación de empleo á todos los individuos aprobados por el Tribunal de oposiciones del Cuerpo de Correos (9 agost 1899). *Gaceta de Madrid*, 221, 506

Gaceta de la República

Orden concediendo una subvención de 12.500 pesetas de la Orquesta de Cámara de Barcelona (3 maig 1938). *Gaceta de la República*, 123, 684–685.

La Garonne

Praviel, A. (1 abril 1940). La Matinée Alsacienne. *La Garonne*, 4.

La Humanitat

Xavier Gols–Francesca Gibert (27 febrer 1932). *La Humanitat*, p. 2.

Notícies curtes (1 abril 1932). *La Humanitat*, p. 3.

El Ventall del Poeta (27 maig 1932). *La Humanitat*, p. 4.

Notícies curtes (8 juny 1932). *La Humanitat*, p. 4.

Concert de demà, a l'Orfeó Gracienc (17 febrer 1933). *La Humanitat*, p. 5

Oliveras, C. (22 març 1933). Orfeó Gracienc. Concert dedicat al mestre Baltasar Samper. *La Humanitat*, p. 5.

La pianista Maria Teresa Pelegrí al Círcol Artístic (28 octubre 1933). *La Humanitat*, p. 4.

Una nova orquestra da camera. *La Humanitat* (15 novembre 1935), p. 4.

Telons Curts. (4 febrer 1936). *La Humanitat*, p. 2

Oliveras, C. (22 abril 1936). El III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia i el XIVè Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània. *La Humanitat*, p. 4

Oliveras, C. (21 març 1936). La Música. *La Humanitat* p. 10.

Missatge als mallorquins (23 maig 1936). *La Humanitat*, p. 4.

Els concerts matinals del Teatre Barcelona (7 febrer 1937). *La Humanitat*, p. 6.

La Música. Homenatge a Maurice Ravel al Casal de la Cultura (3 març 1938). *La Humanitat*, p. 2

Le Journal

Walter, L. (29 gener 1939). OÙ par milliers se pressent miliciens et réfugiés civils. *Le Journal*, p. 1

El Liberal

Ruiz, S. (21 febrer 1933). El concierto del Domingo. Música catalana. *El Liberal*, p. 1.

Llibertat (Tarragona)

Programa del concert que donarà avui l'"Orquestra de Cambra Barcelona" en el Teatre de l'Ateneu de Taragona (Filharmònica de Tarragona). (15 novembre 1936). *Llibertat*, p. 2

Llibertat. Òrgan del «Comité local antifeixista» (Mataró)

Societat Ateneu Popular (17 octubre 1936). *Llibertat. Òrgan del «Comité local antifeixista»*, p. 6.

Setmana de l'infant (5 març 1938). *Llibertat. Òrgan del «Comité local antifeixista»*, p. 2.

Luz. Diario de la República

Bacarisse, S. (17 març 1932). Baltasar Samper en la Orquesta Filarmónica y Nicanor Zabaleta en el Conservatorio. *Luz. Diario de la República*, p. 8.

El Matí

de Gibert, V. M. (11 juliol 1929). Pro organo, pro fide. *El Matí*, p. 1.

Riba Martí, F. (16 juliol 1929). L'orgue és un instrument artístic. *El Matí*, p. 11.

Millet, Ll. (21 juliol 1929). Pro organo, pro fide. *El Matí*, p. 3.

Thomàs, J. M. (28 juliol 1929). Pro organo, pro fide? *El Matí*, p. 3.

Riba Martí, F. (3 agost 1929). De l'orgue com instrument artístic. *El Matí*, p. 10.

Blancafort, M. (13 juliol 1930). Baltasar Samper, músic de Mallorca. *El Matí*, p. 8.

Homenatge al mestre Samper (6 abril 1932). *El Matí*, p. 7.

Avui divendres, concert a «Músia da Camera» (11 novembre 1932). *El Matí*, p. 5.

El Nacional

Mítin de homenaje a Polonia mártir se celebra hoy (10 setembre 1942). *El Nacional*, p. 2

Vibrante Manifiesto de los Catalanes del PEN Club Contra el Franquismo (23 octubre 1946). *El Nacional*, p. 5.

Baqueiro Foster, G. (3 setembre 1949). Por el mundo de la música. *El Nacional*, p. 1 i 3.

Baqueiro Foster, G. (30 agost 1952). Por el mundo de la música. *El Nacional*, p. 3 i 7.

Baqueiro Foster, G. (11 juliol 1953). Por el mundo de la música. *El Nacional*, p. 3 i 5

Baqueiro Foster, G. (12 juliol 1953). Baltasar Samper y la Balada de Luard el Marinero. *El Nacional*, p. 1 i 4.

Baqueiro Foster, G. (19 juliol 1953). Actividades Semanales. Baltasar Samper. *El Nacional*, p. 26.

Baqueiro Foster, G. (24 novembre 1962). Investigación Folklórica en México. *El Nacional*, p. 25.

La Nau. Diari del vespre

Gols, J. (15 juny 1928). L'homenatge de Mallorca a en Baltasar Samper. *La Nau. Diari del vespre*, p. 1

The New York Times

George Copeland Plays Novelties (16 desembre 1931). *The New York Times*, p. 30.

New Spanish Tendencies in Music. (25 desembre 1932). *The New York Times*, p. X9.

El Noticiero

Pagos de Hacienda (1 octubre 1904). *El Noticiero*, p. 2.

El Noticiero Bilbaíno

La Orquesta Sinfónica de Bilbao en la Filarmónica. (21 febrer 1933). *El Noticiero Bilbaíno*, p. 6

El Noticiero Universal

La primera fiesta de la música (4 juny 1926). *El Noticiero Universal*, p. 4.

Romea, A. (11 març 1929). Gran Teatro del Liceo. Concierto de música nacional. *El Noticiero Universal*, p. 10.

Informaciones complementarias (25 març 1937). *El Noticiero Universal*, p. 5

La Orquesta de Cámara de Barcelona (29 maig 1937). *El Noticiero Universal*, p. 7.

Valera Cases, A. (30 gener 1975). Josep Valls estrena en el "Palau". *El Noticiero Universal*, p. 15

El País

Franco, E. (28 agost 1977) Baltasar Samper, músico de Mallorca. *El País*. Recuperat de https://elpais.com/diario/1977/08/28/cultura/241567206_850215.html

El Poble Català

Musicals (9 novembre 1914). *El Poble Català*, p. 1.

La Publicidad/La Publicitat

Teatro Imperio (6 gener 1916). *La Publicidad*, p. 3.

Espectáculos (9 gener 1916). *La Publicidad*, p. 5.

Gaceta musical (6 desembre 1918). *La Publicidad*, p. 4.

De Música (20 maig 1922). *La Publicidad*, p. 2

Martínez Ferrando, E. (7 abril 1923). La Música. Henry Prunières. *La Publicitat*, p. 6.

X. [Samper, B.] (1 novembre 1923). Palau de la Música Catalana, Associació de Música «Da Camera». *La Publicitat*, p. 4

[Rovira i Virgili, A.] (7 novembre 1923). La superstició dels noms. *La Publicitat*, p. 1.

X. [Samper, B.] (23 novembre 1923). Associació de Música da Camera. Alexandre Brailowsky, pianista. *La Publicitat*, p. 4.

Gauvany, X. [Samper, B.] (11 març 1924). Igor Stravinsky. *La Publicitat*, p. 1.

X. [Samper, B.]. (15 març 1924). Orquestra Pau Casals, Ígor Stravinsky i Franz Schalk. *La Publicitat*, p. 4.

X. [Samper, B.]. (21 maig 1924). Associació de Música «da Camera». Festival Ravel. Orfeó Català. *La Publicitat*, p. 4.

X [Samper, B.]. (3 octubre 1925). Una gran sardana d'Eduard Toldrà. *La Publicitat*, p. 4.

A Canet de Mar (12 desembre 1925). *La Publicitat*, p. 4.

X. [Samper, B.] (28 febrer 1926). La Música. Liceu. Orquestra Pau Casals amb el mestre Eduard Morike. *La Publicitat*, p. 6.

X. [Samper, B.] (2 març 1926). La Música. Liceu. Orquestra Pau Casals amb el mestre Eduard Morike. *La Publicitat*, p. 4.

Martells i encluses (10 març 1926). *La Publicitat*, p. 1.

X. [Samper, B.] Ricard Vinyes, pianista (18 maig 1926). *La Publicitat*, p. 6

X [Samper, B.]. (2 juny 1926). Palau de la Música Catalana. Orfeó Català. *La Publicitat*, p. 4.

Festa de la Música a Mallorca. Veredicte. (6 juny 1926). *La Publicitat*, p. 7.

X. [Samper, B.] (20 juny 1926). Associació d'Amics de la Música. Margarida Chala, pianista. *La Publicitat*, p. 8.

X. [Samper, B.] (27 octubre 1926). La Música. *La Publicitat*, p. 4.

Anunci del concert de Maria Carratalà al Palau de la Música Catalana de dia 6 de desembre de 1926 (30 novembre 1926). *La Publicitat*, p. 15.

- X. [Samper, B.] (27 març 1927). Concerts simfònics. Cinquena sessió. Música hongaresa. *La Publicitat*, p. 6.
- X. [Samper, B.] (4 maig 1927). La Música. *La Publicitat*, p. 4.
- X. [Samper, B.]. (30 novembre 1927). La Música. *La Publicitat*, p. 4.
- X. [Samper, B.] (15 desembre 1927). «Pscovitana» (Ivan el Terrible). *La Publicitat*, p. 6.
- Samper, B. (4 febrer 1928). La Música. Liceu. "Sanson et Dalila" de Saint-Saëns. *La Publicitat*, p. 4.
- Samper, B. (12 febrer 1928). La música. *La Publicitat*, p. 4.
- Samper, B. (16 febrer 1928). La Música. Francesc Costa, violinista. Alexandre Vilalta, pianista. *La Publicitat*, p. 4.
- Samper, B. (26 octubre 1928). Associació de Música «da Camera». Concert inaugural del curs. *La Publicitat*, p. 6.
- Samper, B. (6 desembre 1928). «Sadko», òpera-llegenda de Rimsky-Korsakov. *La Publicitat*, p. 5.
- Samper, B. (9 desembre 1928). A propòsit de "L'italiana in Algeri" de Rossini. *La Publicitat*, p. 5.
- Girasol [Samper, B.] (18 i 21 desembre 1928). A. P. Borodín i la composició del «Príncep Ígor» (I-II). *La Publicitat*, p. 6. i 6.
- Samper, B. (1 gener 1929). "Turandot", òpera pòstuma de Giacomo Puccini. *La Publicitat*, p. 5.
- Girasol [Samper, B.] (20 gener 1929). La pròxima represa de l'òpera «Emporium» del mestre Enric Morera. *La Publicitat*, p. 6.
- Gibert i Camins, J. (8 març 1929). Liceu. Segon concert Respighi. *La Publicitat*, p. 10.
- El festival de Música d'aquesta tarda al Liceu (10 març 1929). *La Publicitat*, p. 7.
- Samper, B. (24 abril 1929). Orquestra Pau Casals. Segon Concert. *La Publicitat*, p. 5.
- Samper, B. (5 maig 1929). Associació de Música «da Camera». *La Publicitat*, p. 10.
- Garcés, T. (9 maig 1929). Paradoxes. *La Publicitat*, p. 1.
- Girasol [Samper, B.] (26 maig 1929). Les característiques nacional de la música moderna. Els Balls Russos a París. *La Publicitat*, p. 7.
- Girasol [Samper, B.] (20 juny 1929). Les característiques nacional de la música moderna. Els nostres compositors a l'estranger. *La Publicitat*, p. 6.
- Samper, B. (17 juliol 1929). Els anatemes de la crítica nihilista. *La Publicitat*, p. 5.
- Girasol [Samper, B.]. (7 novembre 1929). Hèctor Villa-Lobos. *La Publicitat*, p. 6
- Girasol [Samper, B.]. (4 desembre 1929). Una conversa amb Robert Gerhard. *La Publicitat*, p. 5.

Samper, B. (23 desembre 1929). La Música. Audició d'obres de Robert Gerhard. *La Publicitat*, p. 7.

Samper, B. (28 gener 1930). La temporada del Liceu. *La Publicitat*, p. 6.

Gibert i Camins, J. (9 febrer 1930). Orquestra Pau Casals. Festival de música catalana. *La Publicitat*, p. 6.

Acció Catalana a l'opinió (4 març 1930). *La Publicitat*, p. 1.

Girasol [Samper, B.]. (6 abril 1930). J. Canteloube. *La Publicitat*, p. 7

Garcés, T. (24 abril 1930). Anacronismes. *La Publicitat*, p. 1.

V Conferència-concert. Blanca Selva i Baltasar Samper. (27 abril 1930). *La Publicitat*, p. 12.

Samper, B. (26 juny 1930). L'Orquestra de jazz de Jack Hylton. *La Publicitat*, p. 5.

Gasch, S. (4 juliol 1930). Al marge del Hylton's Jazz. *La Publicitat*, p. 6.

Samper, B. (6 juliol 1930). Del jazz i dels seus descobridors barcelonins. *La Publicitat*, p. 6.

El "Rat Penat" de València a l'Ateneu Barcelonès (11 juliol 1930). *La Publicitat*, p. 6.

Girasol [Samper, B.]. (9 octubre 1930). Vincent d'Indy. *La Publicitat*, p. 4.

Samper, B. (30 desembre 1930). Liceu. «Pelleas et Melisande». *La Publicitat*, p. 9.

Girasol [Samper, B.] (6 febrer 1931). Béla Bartók. *La Publicitat*, p. 4.

Samper, B. (29 abril 1931). La Música. Els Concerts. *La Publicitat*, p. 4.

Llates, R. (9 maig 1931). La Música. *La Publicitat*, p. 7.

Samper, B. (25 octubre 1931). La Música. Orquestra Pau Casals. *La Publicitat*, p. 7.

"Mallorca", suite simfònica de Baltasar Samper, per la "Filarmónica" de Madrid (23 març 1932). *La Publicitat*, p. 3.

Foix, J. V. (24 març 1932). Baltasar Samper. *La Publicitat*, p. 1.

Parlament del mestre Millet en l'àpat d'homenatge al mestre Baltasar Samper (7 abril 1932). *La Publicitat*, p. 5.

Samper, B. (10 abril 1932). Els Concerts. Orquestra Pau Casals, dirigida per Anton Webern. *La Publicitat*, p. 6.

Samper, B. (26 maig 1932). Artur Rubinstein a l'Associació de Cultura Musical. *La Publicitat*, p. 5.

Samper, B. (26 octubre 1932). Orquestra Pau Casals. Concerts de tardor. *La Publicitat*, p. 6.

Samper, B. (17 febrer 1933). "Neró i Acté", de Manén. *La Publicitat*, p. 3.

Samper, B. (3 desembre 1933). El mestre Amadeu Vives. *La Publicitat*, p. 1.

- Planes, J. M. (24 abril 1934). Mentre esclaten les bombes... *La Publicitat*, p. 1.
- Diàlegs breus (16 gener 1935). *La Publicitat*, p. 8.
- Samper, B. (3 abril 1935). Margarida Alfonso Orfila, pianista. *La Publicitat*, p. 7.
- X. [Samper, B.]. (26 maig 1934). Antal Dorati a la Universitat Autònoma. «Música popular hongaresa». *La Publicitat*, p. 4.
- Samper, B. (10 setembre 1935). La música en discos. Música simfònica i música de cambra. *La Publicitat*, p. 6.
- Capdevila, C. (1 octubre 1935). La creació i vida de LA PUBLICITAT. *La Publicitat*, p. 3.
- Samper, B. (17 octubre 1935). Clara Svécensky, la gran amiga de Catalunya. *La Publicitat*, p. 9
- Samper, B. (31 gener 1936). Els concerts del Hot Club de Barcelona. *La Publicitat*, p. 8.
- Samper, B. (26 abril 1936). El tercer Congrés de la Societat Internacional de Musicologia i el XIVè Festival de la "Societat Internacional per la Música Contemporània". *La Publicitat*, p. 8–9.
- Resposta als catalans (14 juny 1936). *La Publicitat*, p. 4.
- Samper, B. (2 gener 1938). Maurice Ravel. *La Publicitat*, p. 1.
- Institució del Teatre. Sessió en memòria de Maurice Ravel (24 Febrer 1938). *La Publicitat*, p. 2.
- Samper, B. (28 febrer 1938). Xavier Gols. *La Publicitat*, p. 1-3.
- Samper, B. (26 juliol 1938). Revista Musical. *La Publicitat*, p. 3.

El Punt Avui

- Roca Rosell, F. (2 febrer 2013). Casanova, els avions de reacció. *L'econòmic d'El Punt Avui*, p. 39.

La Región

- Crònica social (24 juliol 1912). *La Región*, p. 2.

El Sol

- Halffter, R. (15 març 1932). La Orquesta Filharmónica, en el teatro Español. *El Sol*, p. 8.
- Salazar, A. (21 abril 1936). La XIV reunión de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Barcelona II. *El Sol*, p. 2.

La Tarde

- Un concierto (19 novembre 1905). *La Tarde*, p. 2.
- Ecos de sociedad. Un concierto (29 gener 1906). *La Tarde*, p. 3.
- Círculo de Bellas Artes (8 maig 1906). *La Tarde*, p. 2.

Gaceta del día. (27 agost 1907). *La Tarde*, p. 3.

Salvador Rueda en casa de los Poetas (11 març 1911). *La Tarde*, p. 2.

Última Hora

Llorenç, A. (22 maig 1937). Una catalana de Nova York. *Última Hora*, p. 6.

El Universal

Elegante boda de la Srta. Inés Muñoz Domínguez (30 desembre 1952). *El Universal*, p. 24–26.

La Vanguardia

Notas varias (19 maig 1912). *La Vanguardia*, p. 13.

Conciertos Sala Aeolian (7 desembre 1917). *La Vanguardia*, p. 16

Música y Teatros. Recital Samper-Bertrán (10 juny 1918). *La Vanguardia*, p. 6.

Recital Flores-Samper (7 desembre 1918). *La Vanguardia*, p. 11.

Música y teatros (27 agost 1920). *La Vanguardia*, p. 4.

Festa de la Poesía i de la Música (29 setembre 1920). *La Vanguardia*, p. 4.

Informaciones de Barcelona (28 maig 1921). *La Vanguardia*, p. 3

Música y teatros (16 juny 1921). *La Vanguardia*, p. 17.

Mataró (12 novembre 1922). *La Vanguardia*, p. 17.

Música y teatros (1 novembre 1924). *La Vanguardia*, p. 13.

Z. (12 març 1929). Gran Teatro del Liceo. Sexto Concierto de Cuaresma. *La Vanguardia*, p. 20.

Los Conciertos (24 desembre 1929). *La Vanguardia*, p. 17.

Anunci de l'enregistrament de la *Suite Mallorca* (1 juny 1930). *La Vanguardia*, p. 4.

El concurso de «caramelles» (17 abril 1935). *La Vanguardia*, p. 7.

La Música. Orquesta Nacional de Conciertos (24 maig 1938). *La Vanguardia*, p. 4.

Llopis, A. (6 març 1966). Ha muerto el compositor mallorquín Baltasar Samper. *La Vanguardia*, p. 44.

Montsalvatge, X. (27 maig 1986). La generación del 27 y Federico García Lorca, protagonistas del Festival de Música de Grana. *La Vanguardia*, p. 42.

Casajuana, C. (1 juny 2020). Els dimonis del passat. *La Vanguardia*, p. 18.

La Veu de Catalunya

Notícies musicals (1 maig 1910). *La Veu de Catalunya*, p. 5.

[Anunci de les classes de Baltasar Samper] (28 setembre 1916). *La Veu de Catalunya*, p. 4

Concerts (4 maig 1917). *La Veu de Catalunya*, p. 5.

Anunci de *La Veu de Catalunya* (9 juny 1917), p. 4.

D'espectacles (9 gener 1916). *La Veu de Catalunya*, p. 2.

Concerts (1 juny 1919). *La Veu de Catalunya*, p. 4.

Lliurat, F. (5 octubre 1919). Pàgina musical de La Veu. Claudi Debussy. *La Veu de Catalunya*, p. 5.

Urgellès, M. (13 octubre 1919). Teatre del Tívoli, «Pélleas et Mèlisande». *La Veu de Catalunya*, p. 10.

Recital Blai Net (28 maig 1922). *La Veu de Catalunya*, p. 15.

Llongueras, J. (21 març 1924). Gran Teatre del Liceu. Orquestra Pau Casals. *La Veu de Catalunya*, p. 4.

Lliurat, F. (4 març 1925). Concerts. *La Veu de Catalunya*, p. 6.

Bellafila [Carner, J.]. (16 octubre 1925). Si jo fos músic... *La Veu de Catalunya*, p. 7.

Lliurat, F. (8 juny 1926). Concerts. Palau de la Música Catalana.. *La Veu de Catalunya*, p. 4.

Guilanyà, P. (17 juny 1926) Vida catalana a París. *La Veu de Catalunya*, p. 5.

Mallorca (5 novembre 1926). *La Veu de Catalunya*, edició del vespre, p. 7.

Lliurat, F. (1 gener 1927). Pàgina Musical de *La Veu*. Bibliografia. *La Veu de Catalunya*, p. 11.

Concerts (24 maig 1927). *La Veu de Catalunya*, p. 2

Concurs Musical Franciscà. Veredicta. (2 juliol 1927). *La Veu de Catalunya*, p. 4.

Pàgina Musical de La Veu de Catalunya (20 agost 1927). *La Veu de Catalunya*, p. 7.

L'Orfeó Sallentí (14 febrer 1929). *La Veu de Catalunya*, p. 4.

Llongueras, J. (5 març 1929). Gran Teatre del Liceu. Quart concert de Quaresma. Festival Respighi. *La Veu de Catalunya*, p. 5.

Llongueras, J. (13 març 1929). Gran Teatre del Liceu. Sisè Concert de Quaresma. *La Veu de Catalunya*, p. 6.

Pàgina musical de La Veu. (20 abril 1929). *La Veu de Catalunya*, p. 5.

Llongueras, J. (23 juliol 1929). És mort l'orgue? *La Veu de Catalunya*, p. 5.

- Concerts a l'Orfeó Gracienc (22 desembre 1929). *La Veu de Catalunya*, p. 10.
- Concerts. Associació de Música "da Camera". Sessió Robert Gerhard. (24 desembre 1929). *La Veu de Catalunya*, p. 13.
- Lliurat, F. (28 abril 1930). Centenari del Romanticisme. V Conferència-concert. *La Veu de Catalunya*, p. 6.
- Musical. La suite simfònica «Cançons i danses de l'Illa de Mallorca» del mestre Baltasar Samper (11 juny 1930). *La Veu de Catalunya*, p. 4.
- El Govern de la Generalitat de Catalunya (20 abril 1931). *La Veu de Catalunya*, p. 5.
- Obres musicals rebudes (7 agost 1931). *La Veu de Catalunya*, p. 4
- Concerts. Concert de Xavier Gols i Francesca Gibert (25 febrer 1932). *La Veu de Catalunya*, p. 7.
- XII Concurs Rabell (19 maig 1934). *La Veu de Catalunya*, p. 8.
- Llongueras, J. (30 juny 1934). Concert per l'Orquestra Pau Casals. *La Veu de Catalunya*, p. 7.
- Ramis Togores, R. (28 octubre 1934). Mallorca i Catalunya. *La Veu de Catalunya - Suplement dedicat a l'illa de Mallorca*, p. 1-2.
- Anna March d'Estelrich (8 juny 1935). *La Veu de Catalunya*, p. 9
- Una iniciativa de Ràdio Barcelona. (4 desembre 1935). *La Veu de Catalunya*, p. 5.
- Llongueras, J. (31 gener 1936). Un concert de jazz presentat per Hot Club de Barcelona. *La Veu de Catalunya*, p. 14

Revistes

D'Ací d'Allà

- Palau, J. (juny 1930). Posicions romàntiques. Commemorant un centenari. *D'Ací d'Allà*, 150, 185-186.
- Gols, J. (octubre 1930). Clara Svécenski, l'amiga dels catalans. *D'Ací d'Allà*, 154, 330.

Adelante

- Homenaje de los españoles exiliados a Casals (febrer 1956). *Adelante*, 233, 1-2.

Annales de l'Académie des jeux floraux

- Séance publique du 28 Avril 1940. *Annales de l'Académie des jeux floraux 1940*, 264-265

Annals del Periodisme Català

Llista de socis de l'Associació de Periodistes de Barcelona, per ordre d'antiguitat (1934). *Annals del Periodisme Català*, 4. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/annalsperiodismecatala/article/view/265577>

Associació de Periodistes de Barcelona. Llista de socis per ordre d'antiguitat. (1935). *Annals del Periodisme Català* 15. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/annalsperiodismecatala/article/view/265860>.

Barcelona Atracció

Barceló. P. (juliol 1931). Festivals Chopin en Mallorca. *Barcelona Atracció*, 241, 195–199.

El Be Negre

Molt Béé (16 maig 1934). *El Be Negre*, 153, 3.

Catalunya Ràdio

Els programes de Ràdio-Associació (23 juliol 1932). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 12, 11.

Artistes amics que triomfen (14 gener 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 37, 7.

Del monestir a la Pobla (15 abril 1933). *Catalunya Ràdio*, 50, 7.

Nou cap artístic (20 maig 1933). *Catalunya Ràdio*, 55, 5.

L'hora setmanal dedicada als catalans absents de la pàtria (23 setembre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 73, 6.

Activitats de la Ràdio Associació (21 octubre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 77, 13.

Programació de Ràdio Associació. Del 22 al 28 d'octubre. (21 octubre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 77, 25.

Activitats de la Ràdio Associació. George Copeland a la nostra emissora. (28 octubre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 78, 17.

Programació de Ràdio Associació. (4 novembre 1933). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 79, 26.

Activitats de Ràdio-Associació de Catalunya (3 febrer 1934). *Catalunya Ràdio*, 92, 4.

Memòria dels principals treballs realitzats per la Junta Directiva des del 1r de gener de 1933 al 31 de desembre de 1933 (24 febrer 1934). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 95, 22.

Salvat, J. (17 març 1934). Comentaris a l'actuació musical de "Ràdio-Associació de Catalunya". *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 98, 5.

Salvat, J. (31 març 1934). Comentaris a l'actuació musical de "Ràdio-Associació de Catalunya". *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 100, 5.

Gols, J. (21 abril 1934). Música. *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 103, 14.

Les grans actuacions artístiques de Ràdio Associació de Catalunya (9 juny 1934). *Catalunya Ràdio: portaveu dels radio-oients de les terres catalanes*, 110, 14.

La Cataluña

Sàbat, J. M. (3 juliol 1909). Concierto Samper. *La Cataluña*, 417–418.

El Deber

Informació general. Notícies. (1 setembre 1923). *El Deber*, 504.

Destino

Montsalvatge, X. (9 desembre 1944). Los concierto de otoño de la Orquesta Municipal. *Destino*, 386, 10.

Sempronio [Artís, A.-A.] (28 febrer 1953). Pasó un tenor. Méjico sin falsete. *Destino*, 812, 27.

Montsalvatge, X. (20 març 1965). Falta una antología discográfica de la música catalana. *Destino*, 1441, 62

Montsalvatge, X. (9 març 1968). ¿Un nuevo «grupo de los cinco»? *Destino*, 1588, 60.

«Destino recomienda discos» (3 agost 1968). *Destino*, 1609, 45

Teixidor, J. (25 abril 1970). Pere Quart. *Destino*, 1699, 18.

Valls, J-F. (13 novembre 1979). Ni compositor ni pianista: solo quiere ser denominado músico. *Destino*, 2196, 14.

Las Españas

Samper, B. (29 octubre 1949). Chopin en Mallorca. *Las Españas. Revista literaria*, 13, 1 i 6.

L'Esquella de la Torratxa

Musiqueries. (4 gener 1923). *L'Esquella de la Torratxa*, 2287, 16.

Fonografía

Poulaille, H. (abril 1931). El valor social del fonógrafo. *Fonografía*, 1, 1–2.

Hèlix

Mompou, F. (gener 1930). La meva música. *Hèlix*, 8, 7.

Hoja Oficial del Lunes de Barcelona

Homenaje a Durruti y a beneficio de las Milicias de la Cultura (12 desembre 1938). *Hoja Oficial del Lunes de Barcelona*, 678, 3.

La Humanitat (França)

Declaració d'Esquerra Republicana de Catalunya (11 juny 1949). *La Humanitat. Portantveu d'Esquerra Republicana de Catalunya adherida a Solidaritat Catalana*, 11, 1.

La Humanitat (Mèxic)

Noticiari català. Baltasar Samper. (6 febrer 1943). *La Humanitat*, 2, 4.

La Ilustració Catalana

B. B. (15 desembre 1891). Concerts Vidiella. *La Ilustració Catalana*, 274, 367.

Oliver, M. dels S. (12 juny 1904). Els conferenciants mallorquins. *La Ilustració Catalana*, 54, 383.

Jazz magazine

P. C. R. (novembre 1935). Hot Club de Barcelona. Crónica y noticiario oficial. *Jazz magazine. Órgano oficial del "Hot Club" de Barcelona*, 3, 1-3.

Joventut. Periòdich catalanista

Zanné, J. [G.] (8 desembre 1904). Parlem de Schumann. *Joventut. Periòdich catalanista*, 252, 802-803.

Lletres

Samper, B. (juliol 1944). Pau Casals. *Lletres*, 3, 1-3.

Mallorca Nova

Comiat (1 agost 1937). *Mallorca Nova*, 4.

[Article sobre cançons populars de Mallorca]. Samper, B. (1 gener 1938). *Mallorca Nova*, 12, 2.

Mataró

J.R.E.A. (15 març 1952). Al habla con... Antonio Díaz Conde. *Mataró*, 415, 3.

Mirador

Pahissa, J. (11 juliol 1929). La fi dels orgues. *Mirador*, 24, 5

Pahissa, J. (25 juliol 1929). La mort de l'orgue. Oracions fúnebres. *Mirador*, 26, 5.

Llates, R. (26 desembre 1929). La Música. Sessió de Robert Gerhard a l'Orfeó. *Mirador*, 48, 5.

Gerhard, R. (13 febrer 1930). La Música. Orquestra Pau Casals. *Mirador*, 55, 5.

Grau, J. (16 octubre 1930). Música en espiral. El jazz «hot». *Mirador*, 90, 7

Gerhard, R. (29 gener 1931). L'Òpera Russa de París. *Mirador*, 104, 5.

Comité d'intercanvi musical París-Barcelona (19 març 1931). *Mirador*, 111, 5.

Discos. «Fonografia» (2 abril 1931). *Mirador*, 113, 7.

Gerhard, R. (21 maig 1931). Baltasar Samper. *Mirador*, 120, 5.

Llates, R. (9 juliol 1931). La Música. Els Compositors Independents de Catalunya. *Mirador*, 127, 5.

Sagarra, J. M. (29 setembre 1932). Un himne. *Mirador*, 191, 2.

J. G. [Grau, J]. (5 octubre 1933). Literatura Gramofònica. *Mirador*, 244, 8.

Mayer-Serra, O. (7 febrer 1935). Els nostres estudiants de música. *Mirador*, 382, 8

Mayer-Serra, O. (4 abril 1935). Baltasar Samper, il·lustrador de films. *Mirador*, 320, 8.

Anunci d'*Història d'un soldat* (13 juny 1935). *Mirador*, 330, 8.

Dimarts que ve, al Poliorama (9 maig 1935). *Mirador*, 325, 5.

Gerhard, R. (7 novembre 1935). Concerts de tardor. *Mirador*, 351, 8.

Samper, B. (18 març 1937). La pianista Clara Svécenski. *Mirador*, 412, 8.

L'elecció de la comissió executiva (29 abril 1937). *Mirador*, 418, 8.

Museum

Beltran Masses. (1916–1917). *Museum: revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, 5(9), 314–332.

Música

Góngora, L. (maig–juny 1938). La Orquesta Nacional de Conciertos. *Música*, 5, 50.

La Música. Publicació setmanal il·lustrada

Oliveras, C. (1 desembre 1934). Societat Catalana de Concerts. *La Música. Publicació setmanal il·lustrada*, 6–7, 17.

Noticiari (1 desembre 1934). *La Música. Publicació setmanal il·lustrada*, 6–7, 21.

Musicografia

Nueva entidad musical (febrer 1934). *Musicografía*, 10, 40.

La Nostra Terra

Noticiari (gener 1928). *La Nostra Terra*, 1, 34.

Thomàs, J. M. (maig 1928). Strawinsky, músic mediterrani. *La Nostra Terra*, 5, 167–170.

Pallicer, E. (juny 1928). Concerts. *La Nostra Terra*, 6, 245–247.

Alanís [Ferrà, M.] (juliol 1928). Divagacions entorn del localisme, el provincianisme i altres coses. *La Nostra Terra*, 7, p. 251-255

Ferrà, M. (febrer 1929). L'element emotiu en la poesia mallorquina. *La Nostra Terra*, 14, 43–46.

Associació per la Cultura de Mallorca. Crònica (juny 1930). *La Nostra Terra*, 30, 222.

Pallicer, E. (maig 1931). Els concerts. Orquestra Pau Casals. *La Nostra Terra*, 41, 187–189.

Homenatge a Baltasar Samper (maig 1931). *La Nostra Terra*, 41, 196–199.

Nova Ibèria

Rubió, N. (gener 1937). Una nova africanització d'Espanya. *Nova Ibèria*, 1, 44.

La Nostra Revista

Cursos i conferències. (octubre 1947). *La Nostra Revista*, 22, 428.

Patronat d'Institucions de Cultura Catalana (juliol 1951). *La Nostra Revista*, 61, 358.

La Nova Revista/Gaseta de Lletres

Bartra, A. (febrer 1956). Carta oberta a un escriptor valencià. *Gaseta de Lletres. Suplement literari de La Nova Revista*, 1, 1.

Enquesta (febrer 1956). *Gaseta de Lletres. Suplement literari de La Nova Revista*, 1, 1.

Respostes a l'enquesta (març 1956). *Gaseta de Lletres. Suplement literari de La Nova Revista*, 2, 6.

Ferrer i Sanxis, M. (maig–juny 1957). Mestre Baltasar Samper. *La Nova Revista*, 23–24, 470–471.

Nuestra Música

Samper, B. (gener 1947). La investigación musical en el departamento de música de la SEP. *Nuestra Música*, 5, 39–44.

L'Orfeo. Butlletí de l'Orfeo Català de Mèxic

L'Orfeo celebrarà dignament la data de l'Onze de Setembre. Programa d'actes commemoratius (setembre 1943). *Orfeo. Butlletí de l'Orfeo Català de Mèxic*, 1, 2–3.

L'Orfeo per damunt de tot (novembre 1943). *Orfeo. Butlletí de l'Orfeo Català de Mèxic*, 3, 1.

Orfeo Català. Portantveu dels catalans de Mèxic

Montort, J. (gener 1963). Mestre Joaquim Serra i Coromines. *Orfeo Català. Portantveu dels catalans de Mèxic*, 10, 16–18.

El mestre Baltasar Samper homanetjat per la seva obra de Catalunya i a Mèxic (desembre 1963). *Orfeó Català. Portantveu dels catalans de Mèxic*, 20, 11–12.

Oriflama

Calders, P. (juliol 1970). El cas Carner. Petita història d'un retorn. *Oriflama*, 97, 18–19.

París-Baleares

Crònica de Baleares (desembre 1959). *París-Baleares*, 66, 6.

Philarmonia

Mas Porcel, J. (juliol–novembre 1932). Festivals Chopin 1932. *Philarmonia*, II, 10, 151–164.

El Poble Català (París)

Forment, J. (10 novembre 1939). La Fundació Ramon Llull. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 3, 8.

Félix, J. (12 desembre 1939). Els catalans a Adge. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 10, 2

Carbó, A. (22 desembre 1939). D'Adge a Saint-Cyprien passant per les veremes. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 9, 2.

Vallès, J. (5 gener 1940) Notes del Camp de Bram. *El Poble Català. Setmanari dels catalans a França*, 11, 2

El Poble Català (Mèxic)

L'expedició del "Nyassa". (juny 1942). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 8, 1–2.

Noticiari (octubre 1942). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 12, 8.

Bombolla de sabó (novembre 1942). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 13, 3.

Catalunya a Mèxic. Política (juny 1943). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 18, 2.

Samper, B. (juliol i agost 1943). El folklore català i l'obra del «Cançoner Popular de Catalunya». *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 19 i 20, 4.

Per què Catalunya no ha tingut a la Fira del Llibre la representació que es mereixia (maig–juny 1943). *El Poble Català*, 18, 3.

Comunitat Catalana de Mèxic. Noticiari (octubre–desembre 1943). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 21, 3.

L'Orfeó Català i el seu IV Gran Concert Anual (gener–febrer 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 22, 2.

Servei de Propaganda (gener–febrer 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 22, 3.

Samper, B. (juny–juliol 1944). El Consell de Comunitat Catalana de Mèxic per la unitat. *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 24, 1–2.

11 de setembre. Jornada de Record i d'esperança (agost–octubre 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 25, 4–5.

Els catalans de Mèxic homenatgen el President Companys. (agost–octubre 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 25, 8.

Catalunya i la III Fira del Llibre de Mèxic. (desembre 1944). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 26, 8.

Acta de la sessió de signatura del Pacte de constitució de Galempanyuzca (gener–febrer 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 27, 1–2.

Text del pacte Galeuzca. (gener–febrer 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 27, 2.

Comité d'Ajut al Front Nacional de Catalunya (març–abril 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 28, 2.

Comunitat Catalana de Mèxic. Informe del president, Sr. Baltasar Samper, en nom del Consell Directiu a l'Assemblea General ordinària celebrada el dia 3 de març del 1945 (març–abril 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 28, 3.

El gran comediògraf Avel·lí Artís triomfa a Mèxic. (març–abril 1945). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 28, 4.

Aymamí i Baudina, L. (juliol–agost 1945). Els 21 punts de la conferència del senyor Sbert. *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic*, 30, 2.

Projecte de Declaració dels Catalans Nacionals i Demòcrates exiliats que proposa el Consell Directiu de Comunitat Catalana de Mèxic (maig 1949). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic* (nova època), 7, 2.

El projecte de Declaració de Comunitat Catalana (juliol–agost 1949). *El Poble Català. Portantveu de la Comunitat Catalana de Mèxic* (nova època), 7, 2–4.

Pont Blau

[Presentació de *Pont Blau*, sense títol] (15 novembre 1952). *Pont Blau*, 1, 1.

Samper, B. (octubre i novembre–desembre 1952). Els cants de treball a Mallorca. *Pont Blau*, 2 i 3–4, 22–25 i 2–7

Rafael Tasis guanya el premi Guimerà 1954; Manuel de Pedrolo, el Maragall 1954, i Ramon Xuriguera, l'Alexandre Plana (setembre 1954). *Pont Blau*, 23, 299–300.

APSL (març 1955). Homenatge a la Massa Coral. *Pont Blau*, 29, 100.

Martínez Ferrando, E. (abril 1955). Una vida. *Pont Blau*, 30, 113–116.

T. X. (setembre 1955). Coordinació d'activitats catalanes. *Pont Blau*, 35, 334–337.

Josep Carner guanya el Premi Guimerà 1955. El Maragall 1955 és declarat desert. (octubre 1955). *Pont Blau*, 364–365.

El premi Guimerà 1956, a Roc Boronat, i el Maragall 1956, a Mercè Rodoreda. (setembre 1956). *Pont Blau*, 47, 314–315.

Presència catalana

Presència catalana. Institut d'Art i Cultura de París (març–abril 1953).

La Rambla

Massip, J. M. (2 juny 1930). «La Publi» vista per dintre. *La Rambla*, 1, 14.

Radio Barcelona

Baltasar Samper (5 gener 1929). Nota biogràfica. *Radio Barcelona*, 229, 9.

Baltasar Samper (11 març 1933). *Revista Radio Barcelona*, 447, 3–4.

Ressorgiment

Gual Caba, E. (març 1966). El mestre Baltasar Samper ha mort a Mèxic. *Ressorgiment*, 596, 9555.

La Revista

Torres Garcia, J. (1 desembre 1917). Un ballet rus de Picasso: «Parade». *La Revista. Quaderns de publicació quinzenal*, 53, 428.

Cal esmentar (1-16 febrer 1921). *La Revista. Quaderns de publicació quinzenal*, 129–130, 18.

Revista de Catalunya

Guansé, D. (desembre 1926). Les Lletres. *Revista de Catalunya*, 30(5), 654–664.

Samper, B. (setembre 1930). Música mecànica. *Revista de Catalunya*, 7(61), 60–63.

Samper, B. (octubre 1930). Jazz-band. *Revista de Catalunya*, 7(61), 170–175.

Samper, B. (novembre 1930). La Música. Cinema sonor. *Revista de Catalunya*, 7(63), 257–260.

Samper, B. (febrer 1931). La Música. *Revista de Catalunya*, 14(66), 166–170.

Samper, B. (juliol 1931). La Música. Música en discos. *Revista de Catalunya*, 14(8), 46–50.

Samper, B. (octubre 1931). La Música. Música en discos. Cant Gregorià. Música Coral. Cant. Jazz. *Revista de Catalunya*, XIV(74), 354–359.

Samper, B. (novembre 1931). La Música. Música en discos. *Revista de Catalunya*, 14(75), 463–467.

Tasis, R. (15 juliol 1938). Sis poetes de l'"Oasi". *Revista de Catalunya*, 88, 473–478

Els catalans arreu del món. Tolosa de Llenguadoc. (abril 1940). *Revista de Catalunya*, 98, 441–442.

Revista de Catalunya (gener–febrer–març 1943), 99–100–101.

Revista Musical Catalana

Associació d'Amics de la Música (abril–maig 1919). *Revista Musical Catalana*, 114.

Sala Granados (juny–juliol 1919). *Revista Musical Catalana*, 153–154.

Llongueras, J. (agost–desembre 1919). *Pélleas et Mélisande* de Debussy, a Barcelona. *Revista Musical Catalana*, 188–192, 206–210.

Catalunya. (juliol 1923). *Revista Musical Catalana*, 235, 200–207

La música a Hongria (agost 1923). *Revista Musical Catalana*, 236, 209–211.

Gibert i Camins, J. (febrer 1924). Des de París. *Revista Musical Catalana*, 242, 37–44.

Primer Concert de Quaresma (març 1925). *Revista Musical Catalana*, 255, 75.

Catalunya (març 1925). *Revista Musical Catalana*, 255, 77–80.

Noticiari. (novembre–desembre 1926). *Revista Musical Catalana*, 275–276, 328–333.

Boada, P. (novembre–desembre 1927). Memòria. *Revista Musical Catalana*, 227–228, 299–318.

Gibert i Camins, J. (juliol 1928). Moviment musical. *Revista Musical Catalana*, 295, 240–244.

Thomàs, J. M. (juliol 1928). Mallorca. *Revista Musical Catalana*, 295, 251–252.

de Gibert, V. M. (agost 1929). Vinquem l'orgue. *Revista Musical Catalana*, 308, 309–316.

de Gibert, V. M. (setembre 1929). L'orgue a l'església i al concert. *Revista Musical Catalana*, 309, 361–365.

X. (gener 1930). Acadèmia Monturiol: Sessió íntima inaugural de l'Acadèmia de Música de Barcelona. *Revista Musical Catalana*, 313, 37.

Millet, Ll. (març 1930). A En Robert Gerhard. *Revista Musical Catalana*, 315, 110–113.

Centenari del Romanticisme (maig 1930). *Revista Musical Catalana*, 317, 208–218.

Noticiari. Intercanvi musical (novembre 1931). *Revista Musical Catalana*, 335, 463.

- S. (juliol 1931). Sala Mozart: Audicions Íntimes, CIC. *Revista Musical Catalana*, 331, 274–276.
- Slominsky, N. (juliol 1931). Centenari d'Stravinsky. Nova York, juny de 1982. Fidel i vertadera anticipació del dia en què el maquinisme glorifiqui la música. *Revista Musical Catalana*, 331, 257–261.
- S. (març 1932). Concerts diversos. *Revista Musical Catalana*, 339, 120.
- S. (maig 1932). Hotel Majèstic: Institut d'Estudis Musical. *Revista Musical Catalana*, 341, 207
- Moviment Musical. Anglaterra (juliol 1934). *Revista Musical Catalana*, 367, 278–281.
- Concert de Cap d'any (gener 1936). *Revista Musical Catalana*, 385, 25
- Lliurat, F. (febrer 1936). Concerts de jazz. *Revista Musical Catalana*, 386, 45–46.

Ritmo. Revista musical ilustrada

- Subirá, J. (15 setembre 1931). El nuevo grupo de los ocho. *Ritmo. Revista musical ilustrada*, 40, 10–12.
- Información musical. Orquesta Clásica de Madrid (15 desembre 1934). *Ritmo. Revista musical ilustrada*, 100, 13.

La Sardana

- Sardanes lliures per a orquestra (desembre 1926). *La Sardana*, 24, 1.

Serra d'Or

- Casanova i Serra, N. (novembre 1978). Baltasar Samper. *Serra d'Or*, 230, 1–2.

Solidaridad Obrera

- Samper, B. (març 1956). Chopin en Mallorca, *Solidaridad Obrera. Suplemento literario*, 571, 8

The Sketch

- Mariegold (10 novembre 1937). What Every Woman Wants to Know. *The Sketch*, 258.

Le Temps

- Schmitt, F. (11 abril 1931). Les concerts. *Le Temps*, 25432, 3.

Umbral

- Guía de la exposición Durruti (3 desembre 1938). *Umbral*, 55, 12.

Vida Catalana

- Galí, R. (15 abril 1946). Eficación de Pau Casals. *Vida Catalana*, 7, 8–9.

[Samper, B]. (15 abril 1946). Pau Casals, una gloria de Catalunya. *Vida Catalana*, 7, 8–9.

Xaloc

Noticiari (15 abril 1963). *Xaloc*, 6, 80.

Noticiari. Mtre. Baltasar Samper. (15 abril 1966). *Xaloc*, 12, 96.

Arxius consultats

Archivo General de la Administración, fons de la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE).

Archivo Histórico «Genaro Estrada». Secretaría de Relaciones Exteriores del govern mexicà.

Arxiu Comarcal de l'Anoia (ACA)

Arxiu Comarcal de la Segarra (ACS). Fons d'Agustí Duran i Sanpere.

Arxiu familiar de Patricia Veiret

Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB)

Arxiu Històric de l'Ateneu Barcelonès.

Arxiu Històric de la Universitat de les Illes Balears (AHUIB).

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

fons de la Comissió Organitzadora del Centenari del Romanticisme. Barcelona 1830–1930

fons d'Eduard Barba Gosé

Hemeroteca [en línia]

Arxiu Històric de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC)

Arxiu de l'IEC

fons Nicolau d'Olwer.

fons Francesc Martorell.

Arxiu Històric de l'Orfeó Català de Mèxic.

Arxiu de Montserrat, fons Nicolau d'Olwer

Archives Municipales de Toulouse, Fonds du Comité Universitaire Toulousain des Amis de l'Espagne Républicaine

Arxiu Nacional de Catalunya:

fons Generalitat de Catalunya (Segona República)

fons Generalitat de Catalunya (exili)

fons Josep Andreu i Abelló.

fons Josep Carner i Ribalta.

fons Josep Maria Murià i Romaní.

fons Pau Casals.

fons Brangulí

fons Ferran Soldevila

Arxiu personal de Jordi Casanova

Arxiu personal de Ramon Gual.

Arxiu personal de Lluís Garcia-Renart

Arxiu personal de Marta Garcia-Renart

Arxiu del Regne de Mallorca, fons Baltasar Samper.

Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA) [en línia].

Arxiu del So i de la Imatge del Consell de Mallorca (ASIM).

Ateneo Español de México, arxiu històric.

Atzoco Prensa Digitala [en línia].

Biblioteca de las Artes del CENART. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster (AGBF).

Biblioteca Bartolomé March, fons Baltasar Samper.

Biblioteca de Catalunya:

fons Frederic Mompou.

fons Josep Carner.

fons Nadal Puig i Busquets.

fons Higiní Anglès.

fons Joan Llongueras i Badia.

fons Orquestra Pau Casals

fons Manuel Blancafort

fons Conxita Badia

fons Tomàs Garcés

fons Josep Barberà

fons Joan Pons i Marquès

fons Arxiu Històric de Ràdio Barcelona

fons Josep Soler

fons Xavier Gols

Biblioteca del Conservatori Municipal de Música de Barcelona

Biblioteca Digital de les Illes Balears [en línia]

Biblioteca Lluís Alemany, fons de Maria Antònia Salvà.

Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona

fons FP, subsèrie Miquel Ferrer.

fons DH. Sèrie Documents històrics

Biblioteca Pública de Palma «Can Sales», fons Joan Maria Thomàs (BPP).

Centre de Documentació de l'Orfeó Català

fons Lluís Millet i Pagès.

fons Francesc Pujol i Pons.

fons programes de concert

Fons Eusebi Patxot

Fons Concepció Rabell

fons de Documentació de l'Associació de Música Contemporània

fons de Documents constitutius i reglament de la Societat de Música Contemporània

Centre de Recerca i Documentació Històrico-musical de Mallorca (CRDHM)

Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH)

fons de Carlos Esplá

fons Delegación Nacional de Servicios Documentales de la Presidencia del Gobierno, Sección Político-Social

fons Expedientes de depuración de funcionarios adscritos al servicio de Correos

Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes - CSIC, archivo Jesús Bal y Gay.

Centro Nacional de Investigación y Difusión Musical «Carlos Chávez» (CENIDIM)

Archivo Histórico.

Archivo «Baqueiro Foster».

Cervantes Virtual [en línia]

Fundació Carles Pi i Sunyer. Arxiu Carles Pi i Sunyer (ACPiS).

Fundación Manuel de Falla.

Fundación Juan March

Hemeroteca Nacional de Mèxic.

Hemeroteca del *Diario de Mallorca*

gallica.fr [en línia]

Institut d'Estudis Vallencs. Fons Robert Gerhard.

Istituto Centrale per i Bienni Sonori ed Audiovisivi

fondo Giuseppe Bunincontro [en línia]

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica [en línia]

Memòria Digital de Catalunya [en línia]

Memòriaesquerra.cat [en línia]

Museu Memorial de l'Exili (MUME)

fons Ferrer–Pumerola

fons Vilalta-Florensa.

Museu de la Música de Barcelona (MMB).

Orfeó Català de Mèxic.

Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears, fons Joan Ma. Thomàs (FJMT).

Portal Movimientos Migratorios Iberoamericanos. [en línia]

Universitat Autònoma de Barcelona. Fons Rafael Tasis.

Universitat Autònoma de Barcelona. Arxiu de Ràdio Barcelona [en línia].

Universitat Autònoma de Barcelona. Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu [en línia].