

TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



L'APLEC
DEL REMEI

de Josep
Anselm Clavé



Sala Gran
29/09/16 — 02/10/16
#laplecdelreimei



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

L'Aplec del Remei

Informació pràctica

Sala Gran

29/09/16 — 02/10/16

#lplecdelremei

Horaris:

De dijous a dissabte: a les 20 h

Diumenge: a les 18 h

Durada: 1 hora 25 minuts

Preu:

— Tarifa general: 23 €.

— Tarifa jove: 11,5 €. Dimecres, dijous, dissabte tarda i diumenge: joves de fins a 35 anys i aturats. Tots els dies: Carnet Jove.

— Tarifa especial: 19,5 €. Compra abans de l'estrena, dia de l'espectador (dimecres), abonats TNC (entrades fora d'abonament), grups (+10 persones), +65 anys, discapacitats i famílies nombroses i monoparentals. Divendres i dissabte nit: joves de fins a 35 anys i aturats.

— Servei educatiu: 12 € . Centres educatius i escoles d'adults en funcions escolars i de públic en general.



Activitats i publicacions entorn de L'Aplec del Remei

El Teatre Nacional de Catalunya no vol ser només un espai d'exhibició d'espectacles, sinó sobretot un espai de reflexió i articulació de les arts escèniques catalanes. Per això, dediquem un gran esforç al llarg de la temporada a totes les activitats «complementàries», entre les quals hi ha projectes de llarg recorregut amb algunes de les principals institucions culturals públiques catalanes.

Exposició *Clavé*

Octubre 2016, vestíbul principal TNC.

Exposició sobre l'obra i la figura d'aquest escriptor i polític català. Posteriorment, aquesta exposició farà itinerància gràcies a la Diputació de Barcelona. Organització: Teatre Nacional de Catalunya amb la col·laboració de la Direcció General de Cultura Popular a través de la Federació de Cors de Clavé.

Conferència de Roger Canadell, especialista en l'obra i la figura de J. A. Clavé
01/10/16, 19 h, Sala Gran

Ruta literària entorn de la figura de J. A. Clavé a càrrec d'Enric Ciurans
06/10/16, 19 h

Xerrada *Teatre, llengua i societat al vuit-cents* a càrrec de Joan-Lluís Marfany
23/01/17, 19 h, Restaurant TNC

Publicacions

— Text original del llibret de *L'Aplec del Remei* editat per Arola Editors i el TNC.

— *Josep Anselm Clavé. Una vida al servei de la cultura i la llibertat*, una biografia de la mà de Roger Canadell, editada per Comanegra amb el suport de la Diputació de Barcelona.

Llibres disponibles a taquilles i a la web del TNC: www.tnc.cat/publicacions

L'Aplec del Remei



La primera sarsuela conservada en llengua catalana

L'Aplec del Remei és un espectacle creat i dirigit per Wanda Pitrowska a partir de la primera obra de teatre musical en llengua catalana, que es va estrenar per primera vegada al Liceu el 1858 i des d'aleshores no s'havia tornat a representar.

En aquesta ocasió, l'aclamada directora polonesa torna a pujar a l'escenari per reinterpretar amb la seva batuta imprevisible la primera sarsuela en llengua catalana que es conserva, desenterrada dels arxius per a l'ocasió gràcies a la voluntat del TNC de recuperar i posar en valor peces del patrimoni.

Una oportunitat excepcional per descobrir aquesta pedra angular del patrimoni català, amb 43 músics i cantants a l'escenari.



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

L'Aplec del Remei

L'Aplec del Remei de Josep Anselm Clavé

Dramatúrgia

Josep Maria Miró

Direcció

Wanda Pitrowska

Elements escènics

Xavier Saló

Vestuari

Rosa Solé

Il·luminació

Ignasi Camprodon

So

Equip del TNC

Moviment

Roberto G. Alonso

Edició crítica de *L'Aplec del Remei*

Francesc Cortès

Assistent musical

Francesc Mora

Assajos d'orquestra a l'ESMUC

Xavier Puig

Arranjaments musicals

La Maquinista i L'Euterpense

Jordi Cornudella

Ajudant de direcció i

recerca de documentació

Albert Arribas

Sobretítols

Glòria Nogué

Agraïments

Federació de Cors de Clavé

Societat del Gran Teatre del Liceu

UAB

L'Auditori



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

L'Aplec del Remei

Pascualin
Forjados Luján
Cinc Cordes

Producció
Teatre Nacional de Catalunya i Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Repertiment

Tuietes (soprano)
Maria Hinojosa Montenegro

Doña Paz (mezzosoprano)
Marta Fiol

Giménez (tenor)
Antoni Comas

Nan (baríton)
Josep-Ramon Olivé

Blay (baríton)
Miquel Cobos

Actors
Oriol Genís
Roberto G. Alonso

Cor de les Glòries Catalanes
Anna Feu (soprano)
Griselda Ramon (mezzosoprano)
Joan Mas (tenor)
Albert Gràcia (tenor)
Germán de la Riva (baríton)
Tomàs Maxé (baríton-baix)

Orquestra
Gran Orquestra Simfònica de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Albert Arribas, «“L'Aplec del Remei”, o “La Mútua de Socors”», pròleg a l'edició de *L'Aplec del Remei*, Arola Editors / TNC, 2016.

Clavé va estrenar *L'Aplec del Remei* el dia 30 de desembre de 1858 al Liceu de Barcelona, poc més de dos anys després d'haver retornat al juliol de 1856 a la ciutat comtal des de l'exili mallorquí on l'havien desterrat, en represàlia pel seu activisme revolucionari.

El 5 de juny de 1857 Clavé havia reconvertit la societat coral «La Fraternidad» —que tenia un nom d'explícits ressons polítics— en la més oberta «Sociedad Coral de Euterpe». I el 5 de juliol d'aquell mateix any la societat abandonava els Jardins de la Nimfa, on havia actuat fins aleshores, per instal·lar-se en un altre local del Passeig de Gràcia: els Jardins d'Euterpe, que controlaria Clavé directament com a empresari.

La motivació del canvi d'espai no responia només a una voluntat de guanyar comoditat per a les actuacions de la coral, sinó sobretot a una necessitat evident de guanyar autonomia i així enfortir aquell projecte associatiu, en un context polític que el mateix Clavé definiria en un article com «la segona restauració de la turba reaccionària» a l'*Almanaque Democrático* de l'any 1865.¹

En aquest interessant text, publicat dins un volum que de seguida va ser inclòs a l'índex de llibres prohibits per l'Església, Clavé analitza les aspiracions del Partit Democràtic, fa balanç dels seus primers vint-i-cinc anys de vida política i repassa el seu activisme des de les bullangues de 1840 a 1843, en què ell va participar ja amb disset anys:

El bautismo de sangre no tardó en ennoblecernos, y los terribles sacudimientos de 1842 y 43 pudieron convencer a nuestros perseguidores que no tan fácilmente se arredra a un puñado de hombres libres, consagrados con ardiente fe a la propagación de una idea grande y regeneradora.

Luchamos como buenos y sucumbimos como honrados.²

Aquells moviments de revolta havien començat poc després de la visita de la reina regent Maria Cristina de Borbó-Dues Sicílies i la seva filla Isabel II, desplaçades a Catalunya amb l'excusa que la noia havia de prendre els banys a Caldes per tractar-se una malaltia dermatològica que presumptament havia heretat del seu pare —a pesar dels nombrosos rumors que apuntaven a la impotència del monarca i a la promiscuïtat de Maria Cristina, a qui tanmateix no es va arribar a atribuir mai el mateix grau d'avidesa sexual que acabaria caracteritzant la seva filla: Isabel s'havia casat al 1846 quan tenia setze anys amb el seu cosí Francisco de Asís de Borbón, i eren ben conegudes per la població les seves contínues infidelitats a un marit que, al seu torn, era conegut amb el sobrenom de «Paquita» per la seva bisexualitat; unes infidelitats que generarien nombrosa literatura satírica i fins i tot gravats pornogràfics de gran popularitat.³

La qüestió va depassar l'àmbit del jaç nupcial fins a convertir-se en un tòpic recurrent de l'humor popular de l'època, sense el qual no s'acaba d'entendre com funciona la

¹ CLAVÉ, Josep Anselm. «El Partido Democrático», a *Almanaque Democrático para 1865 por varios socios del Ateneo Catalán*. Barcelona: Librería Española de I. López, [1865], pàg. 61.

² Ídem, pàg. 59.

³ El matrimoni d'Isabel II va ser una font de disputes polítiques molt important a l'època, ateses les implicacions polítiques que podia tenir per a l'Estat.

L'Aplec del Remei

comicitat d'algunes de les obres més importants d'aquell període. Això és degut al fet que el matrimoni d'Isabel II es va convertir en una qüestió d'Estat de màxima rellevància per a l'època i va arribar a ser una font de disputes polítiques molt important, perquè es trobava en estreta relació amb el model polític que havia d'organitzar la societat espanyola. Si la primera guerra Carlina (1833-1840) va tenir com a detonant el fet que Isabel II fos l'hereva al tron, després que s'hagués abolit la llei sàlica dels Borbons que impedia una successió femenina a la corona, la segona guerra Carlina (1846-1849) s'havia gestat en l'intent de casar la reina amb el Pretendent carlí.

Així, aquesta disputa entre carlins i cristins —per la regent Maria Cristina—, o isabelins —per Isabel II—, que encara es va reproduir a la tercera guerra Carlina (1872-1876) va deixar una forta empremta en l'imaginari de la societat catalana, tal com es pot comprovar en el retrat satíric que va fer-ne Serafí Pitarrà l'any 1866 en una de les seves comèdies més complexes, *Els herois i les grandeses*, on una enamoradissa reina Marreka —Isabel II havia esdevingut monarca amb només tres anys, quan encara era una criatura— organitza uns certàmens per trobar marit: entre els pretendents hi ha un heroi espartà —Espartero va ser regent de 1840 a 1843, i segons els rumors populars era un dels amants més assidus de la reina—; un heroi persa anomenat Lisandre —Carles Maria Isidre de Borbó, germà de Ferran VII i pretendent a la corona d'Espanya amb el nom de Carles V, es va enfrontar als partidaris d'Isabel II durant la primera guerra Carlina i va donar nom al bàndol tradicionalista—; i un heroi grec anomenat Zenó —Tomás de Zumalacárregui y de Imaz va ser general en cap de l'exèrcit carlí quan va esclatar la primera guerra Carlina.⁴

Val a dir que els motius reals de la visita de la regent a Catalunya l'any 1840, en un moment de forta crisi social, no havien estat probablement els banys termals de Caldes, sinó més aviat la voluntat de fer un últim intent d'acostar-se al general Espartero per tal de mantenir-se en el poder, però la deriva de les bullangues la va acabar obligant a exiliar-se a França durant quatre anys. De fet, Maria Cristina mai havia mostrat gaire interès per la salut de la seva primogènita i, a més a més, per aquelles dates acabava de donar a llum el cinquè fill amb el seu segon marit, Agustín Fernando Muñoz y Sánchez —amb qui s'havia casat en secret pocs mesos després de la mort del primer marit, Ferran VII, en un matrimoni morganàtic que no seria regularitzat fins al 1844, després que la parella tornés de l'exili.

A França, Maria Cristina havia conspirat activament per recuperar la regència a la qual havia hagut de renunciar a la força, i l'any 1841 ja va promoure un aixecament antiesparterista i antiliberal que no va reeixir. En aquesta conspiració van participar alguns noms que acabarien tenint un paper destacat en la política dels anys següents, en especial Ramón María Narváez —que seria president del govern espanyol al llarg de tota la Dècada Moderada (de 1844 a 1854)— i el general O'Donnell, el qual justament va ser nomenat president del govern espanyol pocs mesos abans que s'estrenés *L'Aplec del Remei*.

Al seu article de 1864 sobre el Partit Democràtic, Clavé denunciava els pocs fruits que semblaven haver donat les revoltes populars d'inicis dels anys quaranta per culpa de la

⁴ És interessant subratllar que bona part de la comicitat i de la teatralitat de l'obra rau precisament en el joc d'al·lusions soterrades als rumors populars sobre la casa reial, que sens dubte devien ser ben apreciades pels espectadors del moment, i que, en canvi, a un lector contemporani se li podrien escapar fàcilment a primer cop d'ull. Vegeu PITARRÀ, Serafí. *Singlots poètics*. Edició a cura d'Albert Arribas. Tarragona: Arola Editors, 2013, pàg. 357-437.

L'Aplec del Remei

mala gestió que els dirigents polítics van fer del llegat revolucionari, propiciant així el retorn de les polítiques reaccionàries a mans dels «moderats»:

Hombres tristemente célebres en los anales de la Libertad de España, a los cuales, por desgracia, rinde culto todavía un partido que no sabe aleccionarse en las frecuentes decepciones de que es víctima, arrojaron a los pies de los verdugos de la patria las conquistas de la revolución, a costa de torrentes de sangre, de cruentos sacrificios alcanzadas.

Otros hombres funestos a quienes, con escarnio del decoro público, aún vemos erigidos en árbitros supremos de los destinos de esta nación desventurada, tomaron a su cargo completar la inicua obra de destrucción y de exterminio.

Y al reinado de la *ineptitud* [durant la regència d'Espartero], sucedió la sangrienta restauración del bando moderado [encapçalat per Narváez l'any 1844].

Seres innobles, tránsfugas de las filas liberales, en criminal consorcio con los eternos enemigos de la causa popular, vinieron a imprimir, con inaudita alevosía, indeleble borrón en nuestra historia.

El pueblo heroico que aplastara en cien combates a la hidra del odioso oscurantismo, uncido al carro de la falacia triunfante hubo de tascar el freno de un despotismo brutal y vengativo.⁵

L'autor insistia en l'esperit de resistència que els cercles revolucionaris havien mantingut durant la reaccionària Dècada Moderada, gràcies a la tenacitat dels quals havia estat possible continuar conreant en la societat espanyola els ideals democràtics:

Y sin embargo, once años de ciegas persecuciones, once años de atroces sufrimientos, de encarcelaciones, destierros, emigraciones, fusilamientos y asesinatos no bastaron a detener ni un solo día el curso majestuoso de la idea democrática.

Cuando en julio de 1854, disipada por brevísimos momentos la densa niebla con que el doctrinarismo encapota el horizonte político de España, acarició nuestra esperanza un refulgente rayo del sol de la Libertad por que suspiran las naciones, pudimos admirarnos del número y la *cualidad* de los adeptos con que se enorgullecía ya a la faz de todos la DEMOCRACIA española.

La preciosa semilla lanzada profusamente por los misioneros de la *nueva* idea, en la revuelta época de su aparición, cultivada con sigilo por los oprimidos, en la noche de esclavitud y oprobio en que contribuyó a sumirnos la candidez del pueblo, y fecundada por la sangre de los mártires de la más justa de las causas, ostentaba su maravillosa lozanía, floreciendo al calor vivificante de la revolución, de nuevo vencedora.

Y es que no hay fuerza bastante a contener el formidable impulso de las ideas de progreso, que han de amparar en breve a la humanidad, hoy ultrajada, bajo su rico manto de flores y de luz.⁶

Clavé també destacava la decepció que es van endur els revolucionaris com ell, quan després del triomf de la Revolució de 1854 —iniciada amb l'aixecament del general O'Donnell contra el govern cada cop més dictatorial de Narváez, i amb la qual havia retornat el general Espartero al poder— el principal resultat va ser la reaparició dels vells

⁵ CLAVÉ, *op. cit.*, pàg. 60.

⁶ Ídem, pàg. 60.

L'Aplec del Remei

polítics, el clientelisme d'alguns liberals i la mala gestió en general del Bienni Progressista, de 1854 a 1856:

A los primeros síntomas del movimiento popular del 54, volamos a la brecha. El partido progresista reconquistó el poder, cooperando a ello nuestro leal esfuerzo; mas ¡ay, que este partido tuvo otra vez la debilidad de fiar a sus ídolos de barro la suerte de una nación ávida de libertades y derechos! Los antiguos santones reaparecieron en escena para esterilizar el nuevo sacrificio de los pueblos. El gobierno nacido de la revolución, en sus primeros actos *confirmó en sus condiciones de parias* a los honrados hijos del trabajo, en cuyos hombros y a costa de cuya sangre acababa de encumbrarse. Al grito de *Cumplase la voluntad nacional* se cerraron los comicios a la inmensa mayoría de los ciudadanos hábiles para conllevar las cargas del estado. Así, el partido progresista, víctima de bastardas sugerencias, faltó a sus más sagrados compromisos. Hubimos de reconvenirle amargamente... y llovieron sobre los demócratas nuevas persecuciones y calumnias. Algo faltó, no obstante, que lanzar sobre nosotros a los prohombres de aquella situación: el elemento de las masas populares que habían sabido alucinar tan hábilmente trece años antes [durant les bullangues de 1840]. Porque esas masas, desengañadas de los *hombres*, empezaban ya a consagrar su culto a las *ideas*, robusteciendo paulatinamente las falanges democráticas. A los hombres del *bienio* mal llamado *progresista*, cúpoles la triste *gloria* de hacer morir en un destierro injusto, e ilegal a todas luces, al caudillo de la vanguardia democrática, [Abdó] Terrades. Su muerte ha de pesar eternamente sobre el partido que, con las armas en la mano, toleró tantos desafueros, tantas iniquidades como se permitieron en el poder sus bastardos jefes.⁷

Clavé criticava obertament la por dels «progressistes» als moviments proletaris, contra els quals havien acabat reaccionant a pesar d'haver-hi comptat per arribar al poder, i els feia responsables tant de l'empresonament que havien patit alguns dels revolucionaris més actius —entre els quals s'hi podia incloure ell mateix—, com de l'accés del general O'Donnell l'any 1856 a la presidència del govern d'Espanya —en la qual va estar primer de manera molt breu, i a partir de 1858 fins a 1863:

¡A tanto conduce el miedo a la revolución que labrara su mismo poderío! Tales atentados atrajeron sobre España la segunda restauración de la turba reaccionaria, que nos halló en inmotivado y duro cautiverio. ¡Triste destino el del partido progresista, condenado, por la ineptitud de algunos de sus ídolos, a entregarnos maniatados a los opresores de esta nación magnánima! El odio de los bandos teocrático y doctrinario nos enorgullece y engrandece. El lujo de persecuciones que sobre nosotros despliegan los seides⁸ de esos mismos bandos, desde la cumbre del poder que nunca abandonan, en épocas de

⁷ Ídem, pàg. 60-61.

⁸ Paraula probablement manllevada de la literatura enciclopèdica francesa, que especialment en alguns cercles socialistes de la segona meitat del segle XIX s'utilitzava per designar els «servidors fanàtics, disposats a tot».

L'Aplec del Remei

dominación progresista, nos indignan y avergüenzan por el decoro mismo del partido en cuyas filas militaron nuestros heroicos padres.⁹

Aquestes darreres consideracions de Clavé a l'*Almanaque Democrático* sobre la segona meitat dels anys cinquanta mostren com eren de difícils els anys en què va escriure la seva sarsuela. La conclusió de tot plegat, sis anys més tard, era tanmateix optimista perquè a pesar del nou període reaccionari que s'havia iniciat poc abans de l'estrena de *L'Aplec del Remei*, l'autor també observava com s'havien anat assentant uns nous valors democràtics que, combinats amb la corrupció generalitzada dels vells partits, semblaven encaminar Espanya cap a un veritable canvi polític:

Han pasado ocho años más, y la idea proclamada con brioso ardimiento por los *soñadores*, los *locos*, los *descamisados*, los *perdidos* de 1841, invadiendo las distintas esferas sociales, se ha infiltrado en el corazón de cuantos aman sinceramente la libertad y anhelan por la emancipación de las desvalidas clases, en cuyo sudor cimientan sus goces sibaríticos los que osados vincularon en favor suyo los poderes del Estado, los derechos humanos, la suerte, en fin, de sus iguales.

En plena dominación moderada, en plena dominación de esos hombres que no se arredraron ante el audaz empeño de arrojar a metrallazos del poder a la incauta clase media, con la que se habían coaligado so capa de un mentido amor a la causa liberal, la inquebrantable rectitud de los tribunales de justicia, en sus solemnes fallos de 7 de marzo y 8 de octubre de 1859, *sancionó el programa político y administrativo* de la DEMOCRACIA, con que el periódico de Madrid *La Discusión* venía y sigue encabezando sus números diarios.

Y ¡oh poder de la Razón! Hoy por hoy, en que los partidos medios miran con horror agruparse sobre el horizonte de nuestra desventurada patria las nubes evocadas por la inmoralidad y el despilfarro, nubes que quizás entrañan en su seno la recia tempestad que ha de purificar la atmósfera política de los miasmas deletéreos que la infestan; hoy por hoy, en que todos los que no tienen fe en la justicia de la causa popular, tiemblan por el porvenir, que se ofrece a sus azorados ojos, terrible, amenazador, sombrío; nosotros, el PARTIDO DEMOCRÁTICO, los entusiastas propagadores del amor a la sublime trilogía del derecho, a la LIBERTAD, a la IGUALDAD, a la FRATERNIDAD; nosotros, con la frente erguida y el ánimo tranquilo, *en el círculo mismo de las leyes restrictivas que nos rigen*, ofrecemos como tabla salvadora para el Pueblo en la desecha tormenta que a todos nos amaga, la aceptación de estos sagrados principios:

Sufragio universal.

Libertad completa de la prensa, sin depósito, editor ni penalidad especial.

Seguridad individual, garantizada por el *Habeas Corpus*.

Absoluta inviolabilidad de la correspondencia y del domicilio.

Derecho de reunión y asociación pacíficas.

[...] ¹⁰

Cada cop quedava menys temps per a la Revolució de 1868 i aquell Sexenni Democràtic que vindria després (1868-1874) fins a la fugaç implantació el 1873 de la Primera República Espanyola. Sis anys durant els quals Josep Anselm Clavé tindria un destacat paper en la vida política oficial, que el portaria a ocupar càrrecs molt rellevants a la Diputació de Barcelona o el Congrés dels Diputats.

⁹ CLAVÉ, *op. cit.*, pàg. 61.

¹⁰ Ídem, pàg. 61-62.

L'Aplec del Remei

Quan es va estrenar *L'Aplec del Remei*, doncs, Clavé no feia gaire que havia tornat de l'exili i es trobava amb un context polític fortament repressiu, en el qual va resultar imprescindible la seva habilitat a l'hora de guanyar-se un prestigi transversal entre les diferents classes socials que assistien als concerts i balls organitzats per la societat coral Euterpe. Potser cal recordar, tal com ja va fer Ricard Vinyes en la seva brillant anàlisi del projecte cultural claverià a *La presència ignorada*, que la iniciativa de les societats musicals responia sobretot a la necessitat d'esquivar els impediments que tenien les classes populars a l'hora d'associar-se:

[...] Clavé decidí que organitzaria una associació de resistència obrera; recol·lectarien els cabals donant repertoris musicals. [...] Encara adolescent, s'havia guanyat la vida fent de violinista en un cafè. Va haver de deixar la feina a causa d'una antiga dolència oftàlmica que no li deixava llegir les notes escrites al paper pautat, damunt el faristol.

Havia canviat el violí per la guitarra i començà a trepitjar cafès, tavernes i merenderos de dins i fora muralles, tenia catorze o quinze anys quan començà. Però el canvi no havia estat tan sols d'instrument, també havia començat a cantar, ell sol, composicions amb música i lletra gairebé sempre pròpia. Poc després féu pinya amb Oleguer Burés [...] i amb Jacint Carbonell, enfardador. Els havien conegut arreu i havien ajudat a difondre les cançons utilitzant els mitjans més populars de l'època: plecs volants amb la lletra de les cançons. [...]

Quan les barricades del 42, ajudà a defensar-les, i a l'any següent seguí les ordres de la Junta Central i atacà la Ciutadella. Després va continuar cantant amb en Burés i en Carbonell i els resultats no eren dolents. [...] Pensaven que una associació de resistència podria viure de la música. En realitat, l'intens ambient musical que es vivia a la ciutat a la dècada dels quaranta feia raonable aquella idea. [...]

Les quotes setmanals alimentarien la Caixa de Socors, que es destinaria a sufragar situacions de malaltia, o de manca de treball, o de qualsevol dolorosa eventualitat. Però la caixa es capitalitzaria sobretot amb els beneficis procedents dels repertoris musicals dels associats constituïts en orquestra de flautes, cítares, guitarres, violins i violoncels. Sí, aquest seria el vessant lúdic de l'entitat, i la seva tapadora. Així va ser. Es digué La Aurora, i la seva primera presència pública ressenyable fou en el Carnestoltes de 1846. La singularitat de La Aurora no era, per tant, el seu caràcter musical, sinó la seva finalitat política.¹¹

El mateix Clavé reivindicava el dret a la llibertat d'associació en un combatiu article publicat a l'*Almanaque Democrático* de 1864, titulat «Quejas y esperanzas», que ocupa el primer lloc entre els diversos textos d'opinió que recull el volum —el qual també va ser inclòs a l'índex de llibres prohibits per l'Església:

La LIBERTAD DE ASOCIACIÓN tan fecunda en bienes para todas las clases sociales, está vedada cruelmente a los que sienten mayor necesidad de socorro mutuo en

¹¹ VINYES, Ricard. *La presència ignorada. La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*. Barcelona: Edicions 62, 1989, pàg. 93-95. L'anàlisi de Vinyes situava l'origen del projecte associatiu a l'estada a la presó de Clavé i els seus companys l'any 1845; posteriorment Roger Canadell ha demostrat que es tractava d'una idea anterior a l'empresonament, i per això n'hem omès els fragments que hi feien referència. Volem aprofitar també aquesta nota al peu per agrair a Canadell les valuoses observacions que ens ha fet per millorar aquest pròleg sobre l'obra de Clavé.

L'Aplec del Remei

las crisis económicas, en las enfermedades, en la inutilización, en la vejez; a los que tienen precisión más manifiesta de robustecer sus fuerzas para hacer frente a injustas exigencias de intereses impremeditadamente opuestos al trabajo.

Si está al alcance de todos que la *Asociación* de los pudientes abre cada día nuevas fuentes de prosperidad a nuestro suelo, ¿por qué impedir a los obreros que con el libre ejercicio de este indisputable derecho, contribuyan a asegurar a nuestros hijos un porvenir de paz y bienandanza?

El capital y el trabajo, de consuno, deben establecer la suspirada armonía social. Ponerlos frente a frente, despojando al trabajador de una libertad de acción que se concede al capitalista, es evocar catástrofes espantosas; es dar motivo a que las generaciones venideras pidan a nuestra memoria estrecha cuenta de los estragos de esas terribles tempestades que no sabemos conjurar.¹²

És significatiu que, en un document on Clavé s'expressa amb una notòria llibertat d'expressió com l'*Almanaque* de 1864, l'autor encara hi hagi de reivindicar un dels drets fonamentals del seu projecte democràtic, sobre el qual girarà tot el discurs ideològic d'aquesta sarsuela bilingüe batejada amb l'eloqüent títol de *L'Aplec del Remei*, on el nom de la verge del Remei de Caldes també serveix per subratllar la naturalesa benefactora del fet associatiu. Aplegar-se és el remei, sembla voler dir. En el context en què l'obra va ser escrita, si hagués dut per títol *La Mútua de Socors* probablement hauria entrat ràpidament al mateix índex censorador que aquells almanacs democràtics esmentats abans. Els ideals polítics claverians, com a molt, podien aspirar a ser reconeguts en el nom de les dues protagonistes «*nacionales*», Doña Socorro i Doña Paz.

Per tal que hi hagi conflicte —i de retruc, «teatre»—, les dues dames es veuen perillosament amenaçades per la inconstància d'un segon marit que amb la seva avidesa —també econòmica, tal com s'afanya a indicar el mosso Calauet— és capaç de fer trontollar la felicitat de mare i filla. És massa agosarat permetre que aquesta volubilitat del vell ens recordi aquells «antiguos santones» que «reaparecieron en escena para esterilizar el nuevo sacrificio de los pueblos»? Si ens deixéssim endur pel suggeridor paral·lelisme que es pot establir entre Doña Socorro i Maria Cristina de Borbó-Dues Sicílies, no seria difícil veure en els capricis del vell Don Saldoni una projecció de les corrupteles econòmiques que van caracteritzar l'espòs de la reina regent —especialment en negocis relacionats amb les mines de sal, els ferrocarrils i el tràfic d'esclaus— i que van escandalitzar la societat espanyola, fins al punt que es va tornar a expulsar la parella d'Espanya l'any 1854 i que se la va condemnar a renunciar a la pensió vitalícia que les Corts li havien concedit anteriorment.

Però si ens atenem a la mena de jocs fonètics que caracteritzaven *Els herois i les grandeses* de Pitarra, potser ens sentiríem més convidats a percebre en el jocós nom de Don Saldoni¹³ una certa ressonància fonètica amb aquell polític que presidia el govern espanyol quan es va estrenar *L'Aplec del Remei*, el general O'Donnell —que estava cridat a ser un dels paladins de la «segona restauració de la turba reaccionària» que s'havia iniciat l'any 1856, quan Clavé encara es trobava a l'exili mallorquí, del qual tornaria poc després sense que ningú n'hi hagués donat permís.

¹² CLAVÉ, Josep Anselm. «Quejas y esperanzas», a *Almanaque democrático para el año (bisiesto) de 1864, por varios socios del Ateneo Catalán*. Barcelona: I. López Editor – Librería Española, 1864, pàg. 35.

¹³ «Saldoni» és també un adjectiu que significa «curt d'enteniment».

L'Aplec del Remei

L'argument de la sarsuela és el següent: al poble de Caldes ha anat a prendre els banys Doña Socorro, juntament amb la seva filla i el seu segon marit —Don Saldoni, un vell ric que és infidel a la seva dona sempre que pot. El cosí i estimat de Doña Paz, el delicat tinent Don Paco (Paquito per a la seva enamorada), es presenta a Caldes per ajudar la seva tia a recuperar la pau al costat del marit, i de passada casar-se ell amb la seva cosina. Durant l'estada a Caldes, Don Saldoni intenta seduir Tuietes, una noia d'extracció popular que està a punt de casar-se amb Nan. Tuietes, però, acabarà ajudant Doña Socorro a recuperar l'amor de Don Saldoni: li seguirà el joc quan aquest intenti seduir-la, i després li farà veure en el moment convingut com un noi —Don Paco— sedueix Doña Socorro, justament en el precís instant en què el llibertí es pensava estar a punt de seduir Tuietes.

Aquests embolics amorosos ens remetien en certa manera a una de les obres fundacionals de l'imaginari teatral europeu de l'època contemporània, *Les noces de Fígaro*, de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Allà, el poderós comte Almaviva intentava seduir Susanna, una noia de més baixa extracció social que ell, que estava a punt de casar-se amb Fígaro. Susanna, però, acabava ajudant Rosina, l'esposa del comte, a recuperar l'amor d'Almaviva: en un determinat moment, li feia creure que veia com Fígaro seduïa la comtessa, també en el precís moment en què el llibertí es pensava estar a punt de seduir Susanna.

No sabem si Josep Anselm Clavé coneixia l'obra de Beaumarchais, que Mozart havia convertit en l'òpera *Le nozze di Figaro*, però no és gaire agosarat sospitar-ho si tenim en compte que ell mateix, a pesar que l'obra del compositor austríac encara trigaria a rebre un reconeixement generalitzat, el situa entre els músics més destacats del segle anterior quan al segon número del seu setmanari *El Metrónomo* destaca entre les efemèrides l'estrena de l'òpera *Cosí fan tutte*, i al número següent el naixement del geni a Salzburg.¹⁴ També podrien haver contribuït a aquest paral·lelisme els possibles vincles de Clavé amb la francmaçoneria, que pel que sembla compartia amb el compositor austríac, i que al llarg del segle XIX van tenir un paper clau en la difusió i articulació dels ideals democràtics i revolucionaris a través de societats secretes.

En tot cas, si llegim les revistes de l'època resulta evident que el cercle d'amistats polítiques de Clavé mantenia unes molt bones comunicacions amb els moviments revolucionaris europeus, sobretot francesos, així com amb les noves tendències culturals, especialment musicals, que estaven participant de la transformació de l'antic règim de la societat europea. En aquest sentit, cal destacar que la comèdia de Beaumarchais, escrita l'any 1778, havia estat considerada molt aviat com un signe precursor de la Revolució Francesa de 1789. De fet, s'atribuïa a Danton la idea que era Fígaro qui havia mort la noblesa i a Napoleó l'afirmació que l'obra ja era «la Revolució en acció».

Sigui com sigui, és evident que, a pesar de la cautela amb què Clavé va haver d'actuar a partir del seu retorn de l'exili mallorquí per dur a bon port el seu projecte, en el rerefons ideològic de *L'Aplec del Remei* també s'hi troben d'una manera força explícita els ideals revolucionaris, especialment pel que fa a la «fraternitat» que havia donat nom a la seva principal societat coral, reconvertida després en «euterpense» —que a la sarsuela puja

¹⁴ CLAVÉ, Josep Anselm. «Efemèrides musicales», a *El Metrónomo. Semanario musical y literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales por el fundador de las mismas en España, J. A. Clavé*. Barcelona, 18 de gener de 1863, pàg. 1; i 25 de gener de 1863, pàg. 1.

L'Aplec del Remei

a l'escenari metamorfosejada en una comitiva d'obriers en romeria ben uniformats, igual que a les societats corals, i proveïts d'un estendard identificatiu que porta el seu abanderat.

Per fer-nos una idea del valor simbòlic d'aquesta imatge a l'època, potser valdria la pena recordar la força icònica que van tenir alguns dels cors que Verdi va compondre per a les seves òperes, com el «Va, pensiero» del *Nabucco*, estrenat a Barcelona l'any 1844 al Teatre de la Santa Creu, i al Liceu el 1851. Un temps, com hem vist, en què l'associacionisme obrer estava prohibit per les autoritats polítiques i perseguit durament.

En un text publicat pocs anys després a *El Metrónomo*, el mateix Clavé semblava reflexionar sobre la transcendència d'aquesta posada en escena de l'associació obrera i la fraternitat entre classes, quan analitzava el fenomen de les «caramelles» —que van cristal·litzar com una de les manifestacions més arquetípiques dels cors claverians, i que en el seu origen tenien fonamentalment una càrrega molt simbòlica políticament i enormement social:

Pocas habrán sido las sociedades corales catalanas que en la noche de hoy hayan dejado de tomar parte en las características serenatas, conocidas con el nombre de caramellas, que con motivo de la Pascua de Resurrección tienen lugar en gran número de poblaciones del antiguo principado. [...]

Sabido es que entre los primitivos cristianos estaba rigurosamente vedado durante la cuaresma el uso no tan sólo de la carne y lacticinios, sino también de los huevos. A consecuencia de esta prohibición las casas de campo naturalmente reunían un considerable acopio de ellos, que hacían bendecir por un sacerdote el sábado santo y repartían al siguiente día en gran cantidad entre sus amigos y allegados. Los pobres, que por carecer de relaciones de amistad o parentesco con las familias cuya posición les permitía dispensar tales obsequios, no se conformaban en privarse fácilmente de lo que para ellos podía constituir un beneficio, adoptaron el medio de recorrer a bandadas las granjas y alquerías felicitando a sus moradores y recibiendo en cambio de éstos el agasajo de algunas docenas de huevos que se repartían por igual entre cuantos formaban la comitiva.

Más adelante amenizóse por lo visto esta costumbre entonando los demandantes una sencilla cantilena a una o a dos voces, calcada sobre una especie de coplas en que se exponía harto a las claras el objeto de su petición. Al final de cada estrofa todos los demás a coro imploraban del cielo la mayor suma posible de felicidades para las familias dadas. [...]

Aquellos grupos de aldeanos pobres no tardarían, de seguro, en acompañar sus cantos con la gaita y caramillo —en catalán *fluviol* o *caramella*— muy en boga en los pasados tiempos, y de aquí que conjeturemos muy probable provengan de esta antigua costumbre las caramellas actuales, debiendo también su nombre al citado instrumento. [...]

Para los que no han tenido ocasión de disfrutar de esta fiesta peculiar de nuestro país, intentaremos describirla brevemente, tal cual se celebra hoy, en que sin haber perdido gran parte de su antigua poesía, se ha revestido de los atractivos propios de una época de progreso.

Estamos en la víspera de Pascua.

Va a dar la medianoche.

Multitud de apuestos jóvenes se dirigen aceleradamente a un determinado punto, reflejando en su semblante el júbilo de sus pechos.

Vibran de repente los armoniosos acordes de una nutrida orquesta.

L'Aplec del Remei

Al compás de una alegre contradanza emprende su majestuosa marcha, hacia la casa del alcalde de la villa, una brillante comitiva.

Precédela un gallardo mozo montado en brioso corcel, ostentando en su diestra el lujoso estandarte de una sociedad coral.

Rodean al mancebo varios niños alumbrando el espacio de la calle con resinosas antorchas y elegantes faroles de varios colores.

Viene luego la *copla* de la población dando al viento sus arrebatadoras armonías.

Siguen los coristas, en traje uniforme y divididos en dos filas, llevando en sus manos encallecidas por la fatiga del campo o del taller, un paquete de amorosas poesías, un ramillete de odoríferas flores.

Marchan detrás de los jóvenes encargados de recoger los gratos dones de la amistad, el cariño y el reconocimiento. Ostentan multitud de perchas de desmesurada extensión en cuyo extremo se columpia un precioso cestillo adornado de mirto, rosas y violetas, y del cual penden los más delicados lazos de cintas de colores escogidos.

Preséntase enseguida otra porción de niños con canastillos llenos de perfumados ramilletes y cucuruchos de delicados dulces.

Cierran el festivo cortejo caballerías lujosamente enjaezadas y un carromato engalanado con esmero, conduciendo, éste y aquéllas, descomunales banastas para colocar convenientemente los huevos y demás regalos de la Pascua.

Llegada la comitiva a casa del señor alcalde de principio un escogido concierto vocal e instrumental, que a su terminación es por lo común galardonado con un espléndido donativo.

Obtenida la venia correspondiente empíezase a recorrer las calles de la población, deteniéndose en frente de las casas de los amigos en general, y al pie de la ventana de cada hermosa en particular.

Alternan incesantemente las *tocatas* de la orquesta con los alegres cantos coreados, repitiéndose a menudo cuantos han sido escritos *ex profeso* para las CARAMELLAS.

En tanto los encargados de recoger los donativos obsequian con dulces, versos y flores a la infinidad de lindas niñas que llenan los balcones y ajimeces, y estas corresponden a su galantería con los huevos y demás comestibles de costumbre, realzando extremadamente estos dones sencillos con sus más cariñosas expresiones, sus más penetrantes miradas, sus más placenteras sonrisas.

La luna desde la cumbre del cénit ilumina con sus plateados rayos este maravilloso cuadro de amor y poesía.

La brisa de la noche transmitiendo a los vecinos montes las más sentidas notas de un amoroso canto, juguetea al pasar junto a las bellas, con los sedosos rizos que orlan su frente tersa y nacarada.

Y entona el ruiseñor allá en la selva un himno de bienvenida a la risueña primavera.

Los dorados albos del nuevo día dispersan a la alegre comitiva.

Músicos y cantores, *percheros* y abanderado piden descanso al preparado lecho, embelesándose en recorrer en sueños la cadena de dulces emociones que han agitado sus pechos juveniles en tan hermosa noche.

Al día siguiente, una comitiva campestre al pie de una solitaria fuente y a la agradable sombra de copudos árboles, reúne en santa fraternidad a los jóvenes demandantes y a sus hechiceras donadoras.

Un año después cuenta la comitiva con un individuo menos.

L'Aplec del Remei

El lazo del himeneo ha robado a los cantores de las caramellas uno de sus más entusiastas compañeros.¹⁵

Ens ha semblat que valia la pena reproduir l'article gairebé sencer perquè pot ajudar-nos a percebre amb gran nitidesa el nucli ideològic de *L'Aplec del Remei*, que sens dubte estava estretament lligat a la necessitat de fer extensible a gran escala un projecte social que defensés els drets de les classes més desfavorides, promovent una vertadera fraternitat entre estaments per tal que allò que s'hagués anat guanyant en el terreny social es pogués anar consolidant —i no retrocedís cada vegada que es produïa una reacció conservadora que s'afanyava a esborrar els progressos assolits, tal com ell mateix denunciava que havia passat des dels moviments revolucionaris de 1840.

La reflexió de Clavé sobre les caramelles, a més a més, mostra fins a quin punt el nostre autor atribuïa a la iconografia un enorme poder de transformació social. No ens ha d'estranyar, doncs, que les peripècies de *L'Aplec del Remei* —com a *Les noces de Figaro*— semblin voler representar l'última jornada abans del triomf de la Revolució, retratant una alta societat envellida i corrompuda que no pot fer altra cosa que esperar que els banys termals facin miracles, mentre les classes populars —amb la seva sang jove i fresca— es van obrint pas fins a assolir en la sarsuela l'indeturable protagonisme que el sistema en canvi només els nega.

Això resulta molt evident si ens fixem en els set números musicals de la peça, que des d'un punt de vista argumental podrien semblar excrescències deslligades de la resta del llibret —gairebé com si es tractés d'afegitons posteriors—, però que des del punt de vista de la dramaturgia escènica global funcionen ben al contrari amb una clara funció de contrapès: la partitura subratlla la força revolucionària que vol tenir la iconografia de la sarsuela, i desplaça el protagonisme de la trama cap als personatges més joves i populars —la vitalitat dels quals acaba sobresortint enmig de l'ambient malaltís que es respira a l'establiment termal.

Les melodies de Clavé, a banda dels cors d'obriers i de venedores de torrat que ja hem analitzat, també són cantades per la parella d'enamorats Nan i Tuietes, pel mosso Calauet, pel soldat andalús Giménez i pel Senyor Blai, l'amo del balneari. Aquest darrer, amb un nom que remet irònicament al sant homònim que era conegut pels seus miraculosos dots de guarició, és l'únic que Clavé dibuixa musicalment amb ambivalència, quan al final del primer acte pateix una mena d'humorístic atac d'esquizofrènia que el debat entre l'agressivitat gairebé tirànica contra els seus treballadors i la ridícula dolçor extremadament servicial amb què engalipa els seus malaltissos hostes. No resulta difícil intuir quina classe social hi ha al darrere d'aquest personatge.

Pel que fa a la resta de personatges, la música serveix sobretot per subratllar la irreprimible energia d'aquests personatges sense nom —ni «don» o «doña»—, i que quan en tenen un de propi sovint està reduït al diminutiu —Nan per Ferran, Tuietes per Gertrudis, Calau per Nicolau. El mateix succeeix amb el soldat andalús Giménez, de qui parlarem més endavant. La bravura d'aquest personatge còmic —presentat per la música de Clavé amb una evident simpatia— dista molt de la mirada despectiva que la lectura nacionalista de l'obra havia volgut atribuir al bilingüisme de la sarsuela, associant

¹⁵ CLAVÉ, Josep Anselm. «Las caramellas», a *El Metrónomo. Semanario musical y literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales por el fundador de las mismas en España*, J. A. Clavé. Barcelona, 5 d'abril de 1863, pàg. 3-4.

L'Aplec del Remei

l'ús de la llengua catalana a una mirada positiva i a l'ús de la castellana a una de negativa.

De fet, hauríem de parlar més aviat de plurilingüisme, ja que la llengua de l'andalús Giménez és el caló: un plurilingüisme que culmina a la sarsuela amb el concertant final del primer acte, un dels moments més vigorosos des d'un punt de vista musical, amb un sorprenent quintet políglota en què cada personatge expressa en la seva llengua una compartida idea d'esperança per la bona resolució de l'aplec. Si recordem que Clavé era un acèrrim federalista republicà, segurament no ens costarà d'entendre per què els personatges més positius s'expressen en les seves respectives llengües regionals — català de Barcelona, català de Caldes, andalús—, mentre que els més «malaltissos» ho fan en el castellà de la vella monarquia.

Si reprenem el fil de «noms parlants» que ens ofereix la sarsuela, ens queda comentar l'apel·latiu d'en Pere Pau. El fàcil paral·lelisme que podem establir amb el també llampant nom compost del nostre Josep Anselm, no ens hauria de distreure del valor simbòlic que sembla voler tenir el fet de batejar amb el nom dels dos apòstols fundadors de l'Església el personatge que dirigeix la comitativa d'obriers. Més enllà de la simbologia literària que se'n pot desprendre, la maniobra posa de manifest l'empremta que va tenir en l'obra el socialisme utòpic dels cercles cabetians i saint-simonians que Clavé freqüentava amb assiduitat des dels anys quaranta.

El socialista utòpic Etienne Cabet, autor de *Viatge a Icària*, va gaudir d'un gran predicament entre els cercles que freqüentava Clavé, especialment a través de Narcís Monturiol i el seu diari, *La Fraternidad*, que va ser la primera publicació periòdica comunista que es va editar a Espanya i que va tenir una important influència en la propagació i actualització d'aquesta ideologia a Catalunya. Monturiol estava en contacte molt directe amb el pensador francès i amb el seu entorn, de manera que quan l'any 1848 Cabet va organitzar una «avantguarda» per anar a fundar una colònia a Texas amb el nom d'Icària, una comitativa catalana hi va participar sota els auspicis del futur inventor de l'Ictíneo —el prototip de submarí que Monturiol presentaria el 1864.

Si ens fixem en l'«himne icarià» publicat a *La Fraternidad* al gener de 1848, podem percebre l'empremta que aquest socialisme utòpic va tenir sobre Clavé, i de retruc sobre els plantejaments de la seva sarsuela:

El mundo es nuestro campo de victoria;
la paz es nuestra enseña celestial;
el bien de nuestro hermano, nuestra gloria;
la mutua protección, nuestro ideal.
No ya le arrancaremos, inhumanos,
coronas de laureles al dolor.
*Marchemos, oh, marchemos, Icarianos,
tendiendo el estandarte del Amor.*¹⁶

Aquesta ideologia difosa per Monturiol i ràpidament acollida per Clavé se servia de la mitologia i de la retòrica cristiana per projectar un comunisme utòpic que transformés en

¹⁶ «Grito de amor y paz. Himno Icariano», *La Fraternidad*. Barcelona: Imprenta y Librería Oriental de Martin Carlé, 2 de gener de 1848, pàg. 1.

L'Aplec del Remei

profunditat la societat, especialment a través d'una renovació artística que oferís noves formes culturals a la naixent societat industrial. Les noves manifestacions culturals havien de ser, doncs, capaces d'integrar les grans bosses de marginació social que els nous temps generaven, i no cal dir que això va comportar que arreu d'Europa es produís un extraordinari auge del cant col·lectiu a través de societats corals, que sovint també eren usades per sufragar caixes de socors mutu per als seus membres.

Es tractava, doncs, de produir una nova mitologia contemporània que, a diferència de la cultura de l'Antic Règim, deixés de ser excloent per a les classes proletàries i donés a l'art una funció estructural en la nova societat. Alhora, el paper de l'artista quedava supeditat al seu activisme social, tal com també analitza Ricard Vinyes al seu estudi ja mencionat:

Quan després dels fets revolucionaris de 1830 els saint-simonians van adquirir una situació de llibertat en la propagació de les seves propostes, en el que més es van esforçar va ser a elaborar una teoria de l'art. I el primer resultat fou *Aux artistes, du passé et de l'avenir des Beaux Arts, doctrine de Saint-Simon*, d'Emile Barrault, editada el 1830. Gosaria dir que era el primer esforç per vincular el moviment romàntic al socialisme: l'art constituïa l'essència del «nou cristianisme» saint-simonià; més exactament, l'art era la religió de la revolució (així, doncs, la seva morfologia, la seva litúrgia, l'expressió formal normativa de la seva moral) i els artistes n'eren els sacerdots. [...]

Aquest ambient sistematitzà la idea de l'artista com a «sacerdot social», un apòstol que havia de predicar una nova estètica corresponent a un món nou, i per tant havia d'experimentar i ser avantguarda en el mateix equilibri que ho era la societat igualitària. L'art social només podia ser d'avantguarda, i l'assimilació d'aquest vincle per determinats intel·lectuals —Sand, Hugo, Liszt— provocà exploracions artístiques sorprenents. [...] Músics afamats desenvolupaven el seu esforç creatiu conforme a les normes saint-simonianes de l'art social. [...] També Wagner, és clar, que després de participar en els complots per a l'alçament de la ciutat de Dresde juntament amb Bakunin i l'arquitecte Gottfried Semper (que fundaria l'arquitectura funcionalista) el 1849, fugí a Weimar. I d'allí a Suïssa. I d'allí a París, on conegué les propostes saint-simonianes i trobà temps per llegir *Què és la propietat*, de Proudhon. De retorn a Suïssa, Wagner escriví un fulletó: *L'Art i la revolució*, que circulà amb profusió entre els medis revolucionaris francesos. En aquesta època (1850) sembla que Wagner va ser influït per lectures de Marx i Engels que li proporcionà Bakunin, i també per lectures d'autors anarquistes i d'altres tendències socialistes.

El 1845 Wagner estrenava a París *Tannhäuser*. Proposava la idea de l'amor com a mitjà de redempció social i espiritual per damunt dels convencionalismes del costumari burgès. Conten que la xiulada va ser esplèndida, i que un dels pocs que va aplaudir es deia Baudelaire. Anys més tard —1862— Clavé feia cantar la *Marxa del Tannhäuser* als jardins d'Euterpe. Era la primera vegada que Wagner se sentia als Països Catalans, i no era accidental que l'introduïdor fos Clavé.¹⁷

Aquesta celebració de l'amor com a redempció social i espiritual té molt a veure, sens dubte, amb el rerefons de *L'Aplec del Remei*, on Pere Pau acaba celebrant els goigs de

¹⁷ VINYES, *op. cit.*, pàg. 89-91. En aquell moment els cors de Clavé encara no eren mixtos i això va fer que el músic hagués de recórrer al cor femení del Liceu per interpretar la peça de Wagner.

L'Aplec del Remei

la llibertat amorosa després que la seva dona l'hagi renyat en enxampar-lo perseguint també ell la jove Tuietes.

Si pensem en l'actualització mitològica que propugnaven els utopismes amb què Clavé combregava, basada en la transformació dels antics rituals tradicionals per recuperar-ne la càrrega més revolucionària, potser pren sentit que tot just un any abans d'estrenar *L'Aplec del Remei* el seu autor compongués el brindis a veus soles «Una orgía», recollit a les pàgines d'*El Metrónomo*, que indirectament ens recorda quin fil subterrani uneix els aplecs religiosos amb les bacanals de l'Antiguitat —un vincle que Federico García Lorca també immortalitzaria en una de les seves obres majors, *Yerma*. La cançó de Clavé diu així:

Los vasos llenemos
del vino mejor
y alegres brindemos
a Baco y a Amor.
El jugo sabroso
que roba a la vid
el hombre consume
con ansia febril;
porque en él mil goces
aspira feliz
y olvida los fraudes
de un mundo harto vil.
Los vasos llenemos
del vino mejor
y alegres brindemos
a Baco y a Amor.
Tan sabroso líquido
limpia nuestro estómago:
bríos da al espíritu,
gusto al paladar;
mientras mil imágenes
bullen en el cerebro
e indecible júbilo
va el alma a inundar.
Los vasos llenemos
del vino mejor
y alegres brindemos
a Baco y a Amor.¹⁸

L'article de Clavé sobre les caramelles que hem citat abans es tancava amb un epígraf que subratlla el valor estratègic que tenia la utilització de formes culturals allunyades de la retòrica política més explícita, quan, després de queixar-se de la nostàlgia que li produïen els records de la seva joventut, es planyia dels impediments que en aquell moment no li permetien expressar-se amb la llibertat que sens dubte hauria desitjat:

¹⁸ CLAVÉ, Josep Anselm. «Una orgía», a *El Metrónomo. Semanario musical y literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales por el fundador de las mismas en España*, J. A. Clavé. Barcelona, 12 d'abril de 1863, pàg. 4.

L'Aplec del Remei

¿Por qué no ha de serle dado a mi tosca pluma expresar como quisiera lo que el alma siente y recuerda con delicia?¹⁹

Pel que fa a la presència del personatge de Giménez, el soldat que parla en un castellà del sud ple de mots d'origen caló —i que recorda alguns tipus còmics de Pitarra, com el memorable Jorge Miñique de *La vaquera de la piga rossa* de 1864, que també és l'assistent d'un jove oficial castellà—, cal dir que els anys cinquanta del segle XIX van ser una època de glòria per a l'andalusisme, el qual va gaudir d'una enorme popularitat a Catalunya tant a través de les cançons i dels balls amb arrel andalusa, com de les sarsueles o «juguetes lírics» del mateix caire, que sovint van esdevenir grans èxits en els escenaris barcelonins. El mateix Clavé, autor de quatre d'aquests «juguetes» —*Paco Mandria y Sacabuches, Junto a su puerta, Una zambra en Alfarache, i ¡Too jué groma!*—, en els seus inicis artístics havia estat celebrat per les recreacions de personatges andalusos amb què sovint es guanyava la vida als cafès on actuava; de fet, alguns dels seus primers biògrafs afirmen que ell mateix interpretava els personatges que parlen caló, i que tenia una gran facilitat per imitar l'accent andalús.

Per entendre aquest fenomen, potser cal subratllar que feia poques dècades que s'havien començat a articular els símbols i altres elements característics del modern nacionalisme espanyol. Així, de la mateixa manera que es va promoure —en bona part per l'impuls dels impressors catalans— la recuperació editorial de les obres «majors» d'una literatura castellana que en aquell moment es considerava en decadència, també es van voler explorar les manifestacions folklòriques de cada província per trobar-hi les arrels *nacionals*, que s'havien de manifestar en la suma de totes plegades. Amb el temps, però, l'andalusisme va anar ocupant un terreny privilegiat en el nou imaginari, sobretot segurament per la influència dels primers turistes europeus vinguts a la Península en cerca de l'exotisme gairebé africà que oferien indrets icònics com l'Alhambra de Granada.

Val a dir que la burgesia catalana havia contribuït molt activament a la creació d'aquest nacionalisme espanyol, amb el desig que l'Estat s'articulés entorn d'una nova ideologia comuna que se sobreposés a les desigualtats econòmiques i, de passada, potenciés el mercat interior, que era una de les seves principals fonts d'ingressos. De fet, no seria fins força anys més tard que les desavinences amb les altres elits econòmiques i polítiques de l'Estat portarien aquesta burgesia a abraçar el nacionalisme catalanista que encara avui en dia se sol associar a fenòmens de mitjan segle XIX com els Jocs Florals —o fins i tot els cors Clavé, per la influència que van tenir sobre l'orfeonisme de Millet.

Tal com assenyala l'historiador Joan-Lluís Marfany al seu nou estudi sobre la Renaixença,²⁰ caldria reconsiderar de sota-rel aquesta percepció, i situar més aviat el naixement d'aquell nacionalisme català cap a l'últim quart del segle XIX —i sobretot en el tombant amb el XX—, ja que en realitat la majoria de manifestacions «catalanistes» anteriors s'inscriuen en el procés de construcció d'un nacionalisme espanyol eclèctic del qual tant formen part les peces andalusistes de Clavé, com les seves composicions en llengua catalana —que fins a finals dels anys cinquanta amb prou feines superen el deu per cent de la seva producció poètica.

¹⁹ CLAVÉ, «Las caramellas», *op. cit.*, pàg. 4.

²⁰ MARFANY, Joan-Lluís. *Nacionalisme espanyol i catalanitat: Cap a una revisió de la Renaixença*. Barcelona: Edicions 62, en premsa.

L'Aplec del Remei

Tot i així, amb la consolidació del nacionalisme catalanista, el llegat artístic de Josep Anselm Clavé passaria a integrar els cànons historicistes del romanticisme burgès, per legitimar paradoxalment el mite fundacional dels Jocs Florals, i el país s'acabaria omplint de plaques i monuments en honor al compositor. Es va començar a considerar que el principal mèrit d'aquest home revolucionari havia estat en realitat saber gratar en la memòria popular per recuperar aquelles formes antigues que determinaven la identitat col·lectiva del país, ajudant a restablir així les essències nacionals, i això li va valdre ser considerat com un dels pares de la pàtria durant un temps, especialment quan els partits catalanistes es van voler guanyar la simpatia dels moviments obrers per fer front comú en l'àmbit parlamentari —tal com va succeir amb la Solidaritat Obrera a partir de 1906. Es tractava d'una clara tergiversació ideològica que llegia les cançons de Clavé en clau esteticista i arqueològica —posant l'accent en el seu compromís envers el passat, i no tant amb el present—, i que amb el temps aconseguiria reduir l'herència d'aquest «ateu, socialista i republicà»²¹ a la injusta categoria de fòssil carrincló dins la tradició folklòrica catalana.

Potser és cert que les temàtiques de les seves cançons més populars, sovint campestres o mitològiques, i els seus tractaments retòrics —allunyats de la fogositat explícitament combativa que caracteritza els seus escrits periodístics— es prestaven fàcilment a aquesta lectura reaccionària. Però el seu llegat artístic, de fet, només es pot entendre en relació amb les ambicions polítiques i profundament transformadores del projecte sociocultural en què s'emmarca.

El mateix Clavé s'havia mostrat radicalment contrari als discursos tramposos que privilegiaven l'estètica per sobre del compromís ideològic: en un altre escrit seu publicat a *La Vanguardia* —un diari «republicano federalista» publicat entre 1868 i 1869 del qual era únic redactor—, l'autor denunciava determinats escarafalls artístics d'alguna gent benpensant quan aquests servien per atacar els ideals democràtics o perjudicar senzillament les persones que els sostenien:

¿Y qué nos importa el arte, por mucho que le amemos y admiremos, ante la imperiosa necesidad que el Pueblo siente de abrir anchurosas brechas en el formidable muro que, siglo tras siglo, se han empeñado en oponer al paso majestuoso de las ideas del progreso esos falsos apóstoles de la doctrina humanitaria que predicara, hace diecinueve siglos, el hombre más grande y más ilustre de los pasados tiempos?²²

No hauríem, doncs, de llegir *L'Aplec del Remei* amb una actitud esteticista que dissociï la «forma» —de vegades conservadora per a una mirada contemporània— del «contingut polític» que vertebra el projecte claverià, el qual tenia un component marcadament revolucionari que aspirava a la fraternitat universal com a valor absolut en la construcció d'identitats col·lectives.

Si reduïm aquesta sarsuela al simplista acostament folklòric que tradicionalment ha condemnat a l'ostracisme el nostre patrimoni dramàtic, estarem contribuint a engruixir encara una mica més aquesta ridícula barrera que ens allunya d'un mirall que, tanmateix, podria ser ben revelador per al narcisisme polític i sociològic dels temps que ens ha tocat viure, i que En Clavé segur que denunciaria.

²¹ ROURE, Conrad. *Recuerdos de mi larga vida*, vol. 1. Barcelona: Imp. de Domingo Garrofé, 1925, pàg. 91.

²² CLAVÉ, Josep Anselm. *La Vanguardia. Periódico republicano federalista*. Barcelona, 1868-1869, 7 de novembre de 1868, pàg. 3.

L'Aplec del Remei

Ricard Vinyes, *La presència ignorada. La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*. Barcelona: Edicions 62, 1989.

El programa d'intervenció cultural de J. A. Clavé no havia sorgit d'un desert; més aviat constituïa una activa explicitació del comunisme crític-utòpic. Al cap i a la fi, quan Clavé aconsellava: «Instruïu-vos i sereu lliures, associeu-vos i sereu forts, estimeu-vos i sereu feliços», identificava els vells objectius de canvi social amb una revolució moral.

I això va ser rellevant en la configuració de la tradició comunista, que a través de l'acció claveriana deixava una petja nítida en la cultura de les classes subalternes, escampant, popularitzant uns valors ètico-socials distints, alternatius als de les classes dominants, si bé a la llarga les seves expressions concretes fossin fins a cert punt assimilades i neutralitzades. Però va quedar-ne una noció organitzativa de la cultura que havia de marcar fortament el desenvolupament de la cultura nacional.

En realitat, la funció copulativa del cant coral entre predicació socialista i revolució moral no era un fenomen autòcton, particular. El cant coral constituí un important element del socialisme francès i contribuï a generar conclusions sobre el compromís dels artistes amb els moviments revolucionaris, i aquesta va ser una obra bàsicament saint-simoniana.

Quan després dels fets revolucionaris de 1830 els saint-simonians van adquirir una situació de llibertat en la propagació de les seves propostes, en el que més es van esforçar va ser a elaborar una teoria de l'art. I el primer resultat fou *Aux artistes, du passé et de l'avenir des Beaux Arts, doctrine de Saint-Simon*, d'Emile Barrault, editada el 1830. Gosaria dir que era el primer esforç per vincular el moviment romàntic al socialisme: l'art constituïa l'essència del «nou cristianisme» saint-simonià; més exactament, l'art era la religió de la revolució (així, doncs, la seva morfologia, la seva litúrgia, l'expressió formal normativa de la seva moral) i els artistes n'eren els sacerdots. Dos anys més tard, incordiat pel govern, els saint-simonians s'escindiren, i molts formaren col·lectivitats que vivien en règim comunal, per exemple la d'Enfantin que aplegà quaranta companys — entre ells Emile Barrault— i visqueren en règim comunista a l'Hôtes de Gesvres, a Ménilmontant, als afores de París. Allí s'instruïen sobre la predicació del socialisme, i particularment en com fer aquella predicació a través de l'art per crear i expandir una nova moral i un canvi en els costums que havien de basar-se en la comunitat i no en l'individualisme. L'art que amb més dedicació es va practicar i experimentar fou el cant coral, que absorbí tot el temps lliure de la col·lectivitat, i es cantaven pregàries i cuplets; se'n van editar alguns llibres, d'aquells cants saint-simonians. El fenomen prengué envergadura i s'encarregà d'escriure la música a Félicien David, que en aquell convent laic pogué desenvolupar les seves capacitats musicals que tant el prestigiarien, sobretot després del seu poema simfònic *Le Désert*, de 1844.

Aquest ambient sistematitzà la idea de l'artista com a «sacerdot social», un apòstol que havia de predicar una nova estètica corresponent a un món nou, i per tant havia d'experimentar i ser avantguarda en el mateix equilibri que ho era la societat igualitària.

L'Aplec del Remei

L'art social només podia ser d'avantguarda, i l'assimilació d'aquest vincle per determinats intel·lectuals —Sand, Hugo, Liszt— provocà exploracions artístiques sorprenents. Hugo, per exemple. Una ullada als dibuixos exposats al seu museu parisenc mostra l'experimentació en llenguatge abstracte d'algunes de les seves composicions, en les quals arribà a utilitzar una barreja de tinta, cafè i llumins cremats.

Músics afamats desenvolupaven el seu esforç creatiu conforme a les normes saint-simonianes de l'art social. Per aquest motiu Liszt composà la seva *Symphonie révolutionnaire*, i Hécctor Berlioz —assistent fidel de les reunions de Ménilmontant— compongué d'acord amb aquells preceptes el *Chant d'inauguration des chemins de fer*. I també Wagner, és clar, que després de participar en els complots per a l'alçament de la ciutat de Dresde juntament amb Bakunin i l'arquitecte Gottfried Semper (que fundaria l'arquitectura funcionalista) el 1849, fugí a Weimar. I d'allí a Suïssa. I d'allí a París, on conegué les propostes saint-simonianes i trobà temps per llegir *Què és la propietat*, de Proudhon. De retorn a Suïssa, Wagner escriví un fulletó: *L'Art i la revolució*, que circulà amb profusió entre els medis revolucionaris francesos. En aquesta època (1850) sembla que Wagner va ser influït per lectures de Marx i Engels que li proporcionà Bakunin, i també per lectures d'autors anarquistes i d'altres tendències socialistes.

El 1845 Wagner estrenava a París *Tannhäuser*. Proposava la idea de l'amor com a mitjà de redempció social i espiritual per damunt dels convencionalismes del costumari burgès. Conten que la xiulada va ser esplèndida, i que un dels pocs que va aplaudir es deia Baudelaire. Anys més tard —1862— Clavé feia cantar la *Marxa del Tannhäuser* als jardins d'Euterpe. Era la primera vegada que Wagner se sentia als Països Catalans, i no era accidental que l'introduïdor fos Clavé; tres elements permeten entendre aquesta notícia —solament lírica— de Wagner.

A mitjan segle XIX hi havia encara a Catalunya una gran afecció per l'espectacle líric entre totes les classes socials, i es mantindria fins a l'entrada del nou segle; no era concebible un concert de música instrumental en el qual una part del programa no inclogués temes operístics, cant, o si més no música, i als programes de l'Euterpe gairebé sempre hi figurarà. En segon lloc, l'ànsia innovadora de Clavé, explicitada musicalment, tant en les seves creacions com en els seus repertoris (que, per cert, inclogueren autors germànics en comptades ocasions) i tercer, la fama de Wagner en els medis revolucionaris europeus no és probable que fos ignorada per Clavé que, des de les planes d'*El Metrónomo* i als programes de l'*Eco de Euterpe* mostrà mantenir-se al corrent dels esdeveniments culturals d'avantguarda. Al cap i a la fi era una petita, anecdòtica si es vol, explicitació més dels fonaments i les vicissitud del programa d'intervenció cultural i renovació moral de Clavé, que procedien de conviccions polítiques gens enganyoses. [...]

La vinculació entre canvi social i renovació moral recorda l'activitat de les comunitats saint-simonianes —i la mística dels cors de Clavé posseïa ressonància conventuals, certament—, però l'origen popular i el desenvolupament d'una persistent intervenció

L'Aplec del Remei

cultural associativa constitueixen una característica poc homologable, i un èxit singular respecte als objectius proposats.

[...] Clavé decidí que organitzaria una associació de resistència obrera; recol·lectarien els cabals donant repertoris musicals. [...] Encara adolescent, s'havia guanyat la vida fent de violinista en un cafè. Va haver de deixar la feina a causa d'una antiga dolència oftàlmica que no li deixava llegir les notes escrites al paper pautat, damunt el faristol.

Havia canviat el violí per la guitarra i començà a trepitjar cafès, tavernes i merenders de dins i fora muralles, tenia catorze o quinze anys quan començà. Però el canvi no havia estat tan sols d'instrument, també havia començat a cantar, ell sol, composicions amb música i lletra gairebé sempre pròpia. Poc després féu pinya amb Oleguer Burés —oficial veler, i més tard conductor del tren de Tarragona i vigilant nocturn— i amb Jacint Carbonell, enfardador. Els havien conegut arreu i havien ajudat a difondre les cançons utilitzant els mitjans més populars de l'època: plecs volants amb la lletra de les cançons; la col·lecció es deia *El Cantor de las hermosas*. [...]

Quan les barricades del 42 ajudà a defensar-les, i a l'any següent seguí les ordres de la Junta Central i atacà la Ciutadella. Després va continuar cantant amb en Burés i en Carbonell i els resultats no eren dolents. [...] Pensaven que una associació de resistència podria viure de la música. En realitat, l'intens ambient musical que es vivia a la ciutat a la dècada dels quaranta feia raonable aquella idea. Joan Cortada explicava en aquests termes les vivències musicals de Barcelona entre les classes subalternes:

«Que la afición a la música está desarrollada en Barcelona de un modo prodigioso, es cosa que no admite controversia. Díganlo sino esos coliseos en el día de ópera (...)

»Es mucha la afición que hay en esa ciudad a la música; y todo el mundo tañe, y todo el mundo pulsa, y todo el mundo canta; y hay sociedades filarmónicas, y más pianos hay que dedos que los sepan tocar.

»Llega a ser una verdadera desgracia el que desde su chiribitil o bufete o despacho según sea poeta, abogado o comerciante, no se vea uno distraído de sus tareas por un vecino que toque el cornetín de pistón, o por una vecina que cante, o por un chiquillo que haga los cromáticos en el piano.

»Con decir a Vds. que el mancebo sastre que durante el día ha cosido las mangas de un frac quizá canta en los coros de un teatro, y el peón que ha paseado un andamio durante el día sale por la noche en traje de lacayo, y el que cose unas botas por la tarde, por la mañana ha tocado el bombo o los platillos en el ensayo de la ópera: y el que no pudo ser corista o sacasillas o tocar el bombo, busca los medios para lucir su embocadura, o su aptitud de manos o la flexibilidad de garganta.»²³

²³ Juan Cortada, *El libro verde de Barcelona*. Barcelona: Imp. Tomás Gorchs, 1848, pàgs. 64-65.

L'Aplec del Remei

Les quotes setmanals alimentarien la Caixa de Socors, que es destinaria a sufragar situacions de malaltia, o de manca de treball, o de qualsevol dolorosa eventualitat. Però la caixa es capitalitzaria sobretot amb els beneficis procedents dels repertoris musicals dels associats constituïts en orquestra de flautes, cítares, guitarres, violins i violoncel·ls. Sí, aquest seria el vessant lúdic de l'entitat, i la seva tapadora. Així va ser. Es digué La Aurora, i la seva primera presència pública ressenyable fou en el Carnestoltes de 1846. La singularitat de La Aurora no era, per tant, el seu caràcter musical, sinó la seva finalitat política.

Va ser durant l'experiència de La Aurora que es confeccionà un macroprograma d'intervenció polític-cultural, Clavé ho explicava als seus papers autobiogràfics:

»Tuve ocasión de hacer en ella mis primeros ensayos musicales y estudiar, a la vez, los beneficios que podría acarrear a los obreros la propagación de sociedades análogas en nuestro suelo.»²⁴

En aquests anys al·ludits per Clavé, que són els transcorreguts entre 1846 i 1850 en què es fundava la primera societat coral, els escenaris i la gent amb què connectà Clavé van ser els dels medis radicals de la ciutat. El 1847 s'adheria al moviment icarià, es relacionava amb Monturiol i amb la gent de «La Fraternidad», nom que donaria a la seva primera coral. La relació no va ser ocasional, es va mantenir tota la vida en estretes col·laboracions polítiques, com la de l'*Almanaque Democrático*. Connectà aquells anys amb els assistents als cafès i tavernes, on reclutaria adeptes, al capdavant aquell havia estat el seu medi natural, el de sempre. Però Clavé, aquells anys de La Aurora i de gestació del seu programa polític-cultural, també connectà amb un element important del teixit democràtic de la ciutat, els «pisos» i «salons/taller» que existien a Barcelona.

Eren locals mantinguts comunitàriament per gent jove que no podien, o no volien, explicar-se al domicili familiar. En els pisos-taller-saló es feien balls, serenates, representacions teatrals, recitals... i farres, naturalment. N'hi havia que disposaven fins i tot de cafè, d'escenari i de saló força gran, com el Taller Embut. Eren els locals hereus d'aquells que havien vist representar algunes peces de Robreño. [...] No els mantenien obrers, sinó joves menestrals, comerciants, professionals, estudiants i artistes, s'hi associà una intel·lectualitat progressista, la que en vocabulari de l'època es denominà com «l'element filantròpic». [...]

Des de l'experiència dels quatre anys de vida de La Aurora decidí que el camp en el qual elaboraria el seu pensament dominant seria l'educació moral dels treballadors. Una educació moral no en sentit normatiu, no indicant què fer i què no fer amb puntualitat, sinó una educació moral entesa com l'adquisició d'hàbits culturals destinats a fer prendre consciència de la pròpia dignitat de classe: «En lo banquet del mon avuy l'obrer ja hi cap»²⁵. I tres eren els valors constitutius de l'ètica que dignificava els treballadors: *Progrés*, *virtut* i *amor*, valors que connectaven realment amb el discurs que en aquells

²⁴ Josep Anselm Clavé, «Las sociedades corales en España», a *El Metrónomo*, 25 de gener de 1863.

²⁵ Cf. «La Maquinista», 1867.

L'Aplec del Remei

anys havia anat constituint el comunisme crític-utòpic, amb Monturiol i els seus icarians entre els quals figurava el mateix Clavé.

La segona decisió es referia a la forma d'intervenció: desenvoluparia principalment l'afecció al cant en una societat que, segons sembla, tant l'apreciava. Finalment considerà que l'èxit d'aquell projecte depenia de l'arrelament organitzatiu del model bàsic, la societat de resistència que, a més, seria difusora de tot el projecte de moralització a través del cant, del ball i la festa, en una mena d'actualització dels costums gràcies a una finalitat global política, la igualtat. El moment esplendorós d'aquest programa va ser el Carnestoltes de 1860. [...] Es concebé una restauració de la festa en què l'organització i animació anirien a càrrec de les societats corals i de les entitats que amb elles es relacionaven —i la participació dels «pisos/taller» va ser decisiva— i coordinades per una entitat de nova creació, La Societat del Born, constituïda el 1859 amb aquesta precisa finalitat. [...]

L'èxit va ser rotund. [...] Era un resultat important de l'afermament associatiu cultural de les classes subalternes i era una realització del programa claverià d'adquisició d'hàbits culturals conforme als valors de Progrés, Virtut, Amor. L'eslògan claverià no era purament estètic sinó que responia a la programació i al contingut de tota la seva activitat organitzativa, com s'ha pogut apreciar, i també creativa. L'anàlisi de les seves composicions mostra ben bé que les temàtiques tractades s'agrupen en aquelles tres idees i els donen un contingut ben sòlid i alhora alternatiu a la tendència historicista que es configurava, amb la restauració dels Jocs Florals el 1859 —precisament—, com a base consolidadora de la ideologia cultural de les classes dominants a la Catalunya contemporània, que concretaven la seva ambició en una síntesi programàtica ben distinta a la claveriana: Pàtria, Fe, Amor.

En les composicions de Clavé, el concepte progrés adquiria sentit en l'exultació positiva de les transformacions del segle, però que ell entenia vinculades a l'avenç polític popular dirigit a la finalitat d'una organització de la societat en forma republicana i amb base social comunista. *La Maquinista*, n'és l'exemple més clàssic, però d'altres —moltes— composicions ho proven; com la tanda de valsos corejats titulada «El Vals de Azor» o «La Despedida». En general, les que vinculaven l'alegria amb la condició de treballador que gaudeix del lleure, aconseguit gràcies als canvis tecnològics i socials dels nous temps.

Aquesta identificació tenia per conseqüència natural, en l'obra claveriana, l'assoliment del segon epígraf: Virtut, que associava treball amb la consciència de dignitat a efectuar-lo, una consciència de la classe que s'estenia en referències a l'humanisme igualitari predicat per ell i els seus companys de militància. S'apleguen sota aquest concepte les nombroses cançons claverianes que es refereixen a la dignitat de l'ofici i al treball en general, tals com «La Brema» o «Pel juny la falç al puny», si bé en diverses cançons coexisteixen tant el tema Progrés com el tema Virtut.

L'Aplec del Remei

Amor era l'únic epígraf que coincidia amb la divisa *floralesca*; però el tractament que Clavé donà al tema era ben distint; i és que en el vessant afectiu del tema treia la transcendència i medievalització *floralesca*, i en canvi usava arguments sentimentals i carnals alhora ben vius en el repertori popular, com ara el desig. D'altra banda, Amor, tenia també un vessant social que l'identificava amb solidaritat i fraternitat.

Gosaria dir que s'ha inflat —de tant repetir el mateix— la funció que li pengen de depurador de la cançó amorosa de cafè (i que el mateix Clavé explicà en els seus papers autobiogràfics). Hi ha motius per pensar que en tavernes i cafès —que eren coses distintes— cohabitava la cançó d'indole obscena amb les corrandes i cançons que no ho eren. Per exemple, Verdaguer, en la seva època marinera, recollí nombroses cançons a les tavernes dels ports per on passava, i també entre els mariners i immigrants, i a les carpetes que conserven la col·lecció d'aquells reculls manuscrits es troben força cançons amoroses de temàtica semblant a la claveriana. D'altra banda, en el repertori claverià no manquen situacions «picants» (*El cantor de las hermosas* en conté d'abundants); però no té res de transcendent. És la transformació de la cançó popular el que verament importa.

Clavé optà per unes formes estètiques innovadores modernes, com era consegüent del seu pensament social revolucionari. No era l'únic cas, el record de la recerca musical dels saint-simonians és oportú en aquest punt. Històricament, els gèneres musicals han reflectit el cosmopolitisme dels costums d'una ciutat, i també la transformació de viles en ciutat gràcies al seu desplegament industrial. En les dels voltants de Barcelona, segons explicava Cortada, els balls provinents de les noves modes europees, adquirides en companyia dels canvis socials esdevinguts en el mig segle precedent, anaven substituint els balls tradicionals. I els nous balls eren, tanmateix, d'arrel popular; per exemple, determinades modalitat del vals, i sobretot la polca, o les contradanses del rigodó. En els seus repertoris Clavé sempre va optar per aquests gèneres moderns, dels quals donava descripcions i feia didàctiques presentacions històriques a l'*Eco de Euterpe*, la revista destinada als assistents als balls corejats, i que es regalava amb la butlleta d'entrada.

Si musicalment es decidí per la innovació, en el gènere poètic de les seves composicions optà sempre per tècniques pròpies de la tradició lírica popular i els seus diversos recursos, com el refrany i el refrany-bagatel·la; [...] gèneres de procedència ben popular, com les caramelles o les «albades» i, sobretot a la primera època, la pastorel·la, un gènere culte de l'Edat Mitjana, però conservat —com tants— per via popular.

El resultat era una obra que tenia l'èxit i la singularitat en la rara —per complexa— combinació entre tradició i innovació culturals: era *el de sempre*, i ensem era *un altre producte*, definible com a memòria històrica actualitzada; i ho era perquè explicitava la vinculació popular a una poètica i a una música generada en la seva pròpia història subalterna, alhora que usava uns gèneres i recursos que escurçaven —cada cop més— la distància entre la cultura literària i musical populars amb la moderna, la qual s'havia

L'Aplec del Remei

presentat en companyia dels grans canvis socials, amb els quals Clavé i la seva gent se sentien no tan sols solidares, sinó compromesos.

En el context nacional, el conjunt d'aquest producte es contraposava a l'historicisme i la medievalització expressats en la tendència cultural que, amb el floralisme, iniciaven les classes dominants. Amb aquest corrent, l'antagonisme radicava en el contingut anhistoricista de l'obra claveriana que, si bé procedia d'una línia ètico-popular de la tradició folklòrica catalana —que actualitzava— i no es construïa en els valors ètnics, heroics o religiosos, sinó en els del treball, la dignitat de qui el realitza i la igualtat i fraternitat socials, també es relacionava amb l'ambient intel·lectual propiciat pels mantenidors dels «pisos/taller», en els quals prenia cos un corrent crític vers les tendències historicistes de les classes dominants més que no pas del catalanisme.

Les sàtires implacables de Pitarra al drama històric, amb obres com *Dom Jaume*, *L'engendrament de don Pere* o *Les temptacions de Sant Antoni*, ja es representaven a molts «tallers» abans de la restauració dels Jocs el 1859. I també just abans de la data de restauració, Clavé estrenava al Liceu un sainet de costums —*L'aplech del Remei* (1858)— en què feia parlar en castellà els rics i aristòcrates, i també els militars, mentre que els personatges d'extracció popular usaven sempre la llengua catalana. És més, aquell mateix any de 1858 els mantenidors dels «tallers» col·lectaren diners per obsequiar Clavé amb un capell de trobador i una cigala d'argent com a homenatge a l'ús habitual del català en les seves composicions simbolitzat per l'estrena de *Les Flors de Maig*. L'any següent es restauraven els Jocs. Paral·lelament, es creava la Societat del Born, que restaurava el Carnestoltes, i el 1860, passada ja aquella festa, els «tallers» organitzaren una fantàstica paròdia dels Jocs amb uns *Fochs Artificials* que els satiritzaven amb una crueltat imponent. [...]

Va ser passat un mes escàs de la irrupció de Pavía a les Cortes quan Clavé morí. Quatre anys més tard, el 1878, la Societat Jochs Florals de Catalunya adoptava el lema claverià: «Progrés, Virtut, Amor», i el 1882 ho féu *L'Avens*.

Les colles corals no van saber què fer d'elles mateixes. I sense present ni futur només els quedà el passat per viure: un repàs a La Aurora és suficient per comprovar que els repertoris no es renovaven. Es creà una ortodòxia claveriana consistent a descontextualitzar el moviment de la vida del país aferrant-lo a l'època fundacional, cosa que provocà problemes en el moviment, justament perquè la seva tradició era la contrària d'aquest procediment. I diuen que van acabar sent «com plantes morint-se de set» i que estaven en «una desorganització espantosa per culpa, principalment, de llurs mestres directors, homes rutinaris».²⁶

I és clar que així l'obra claveriana —i Clavé— estaven ben bé en un punt en què tant conservadors com revolucionaris podien apropiar-se'l. I és per això que Marfany²⁷ ha interpretat en aquest sentit l'entusiasme de Maragall pels cors: calia renovar-los per fer

²⁶ Ignasi Iglésias, «N'Enric Morera. Estudi biogràfic».

²⁷ Joan-Lluís Marfany, «Pròleg» a Joan MARAGALL, *El comte Arnau*. Barcelona: Edicions 62, 1974.



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

L'Aplec del Remei

el que Clavé mai va fer-ne: convertir-los en material historicista i en moviment d'exaltació exclusivament nacionalista. I aquesta va ser l'obra de Lluís Millet i l'orfeonisme, naturalment, que alterava el sentit històric del moviment claverià quan explicava que «corresponia a l'ambient mateix dels Jocs Florals». Ja sabem que no era veritat, però ha passat per cert. Tanmateix, les indicacions de Maragall van topar, anys després, amb els noucentistes, que esgarrifats pel significat autodidacte de Clavé el desprestigiaren — com també van fer fàstics de Verdaguer— i «arbitraren» la seva penalització soterrant-lo. I va ser «a sota» que Clavé continuà vivint, entre republicans i socialistes.



La primera obra recuperada de l'arxiu històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu obre la temporada del TNC. Unitat de Comunicació de la UAB

La sarsuela catalana *L'Aplec del Remei*, de Josep Anselm Clavé, que obrirà la temporada del TNC el 29 de setembre, és la primera obra que es recupera, i es posa en escena, procedent de l'arxiu històric de la Societat del G. T. del Liceu, que es digitalitza i cataloga a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

La versió original de la partitura estrenada el 1858 es donava per perduda. El manuscrit i els materials d'orquestra es van localitzar entre els materials del fons històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu durant la segona fase del procés de digitalització i catalogació de l'arxiu. Aquest procés s'està realitzant, sota la direcció del professor de musicologia de la UAB Francesc Cortès, per investigadors i tècnics de la Universitat, amb el mecenatge de la Societat del G.T. del Liceu i de diversos dels seus socis.

Francesc Cortès ha realitzat l'edició de la partitura que es representa al TNC. Un procés que ha durat dos anys i en què ha dut a terme l'edició crítica de l'obra, estudiant, entre altres aspectes, el material musical original i contrastant-lo amb altres versions posteriors que es troben a la Federació de Cors de Clavé.

Segons Cortès, "*L'Aplec del Remei* és una obra amb qualitat musical i una de les partitures més simbòliques del teatre líric català, que descobreix una faceta nova de Clavé, d'una gran frescor i vivacitat. La seva importància per al gènere de la sarsuela a Catalunya, i a la resta de l'Estat, es troba no només en ser la primera obra catalana de gran anomenada, sinó també en la capacitat de trobar un llenguatge singular i de fotografiar amb gràcia la societat del seu temps".

L'Aplec del Remei, amb música i llibret de Josep Anselm Clavé i seguint la versió original de 1858, serà la segona vegada que s'estreni a Barcelona. Considerada la primera obra teatral musical documentada en llengua catalana, *L'Aplec del Remei* va ser resultat d'un encàrrec de la Societat del Gran Teatre del Liceu a l'escriptor i compositor català. La seva estrena va tenir lloc a finals de desembre de 1858. Va ser la primera obra lírica catalana que va triomfar i es va anar reposant moltes vegades al llarg del segle XIX. Aquest fet parla en positiu tant del llibret com de la partitura, doncs tantes reposicions no eren habituals.

L'arxiu històric del Liceu

L'arxiu històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu està format per més de 50.000 documents i objectes històrics, des dels inicis del Teatre, el 1847, fins a la temporada 1981-1982, en què la Societat va cedir-ne la gestió al Consorci del Gran Teatre del Liceu format per les administracions públiques.

Salvat dels incendis en dues ocasions, és l'arxiu d'òpera més important d'Espanya i un dels més importants d'Europa, amb un contingut de gran valor artístic i històric.

L'Aplec del Remei

Els investigadors de la UAB asseguren que a mesura que es vagin completant les diverses fases d'estudi sorgiran, de ben segur, noves i importants troballes per a la història cultural de Catalunya, de la música i de les arts escèniques.

Imatges. Crèdits: Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre de Liceu (Universitat Autònoma de Barcelona)

http://www.uab.cat/uabdivulga/img/UAB_AplecdeIRemei@societatliceu_0001.jpg

http://www.uab.cat/uabdivulga/img/UAB_AplecdeIRemei@societatliceu_0002.jpg

Imatges de la partitura de *L'Aplec del Remei* recuperada de l'arxiu històric del Liceu.

MOLTES GRÀCIES!

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors

 **CaixaBank**

 **Sabadell**
Fundació

FUNDACION
ACS

Benefactors

AgrollmenTM

Coca-Cola


Cualtis

Llramona

LA VANGUARDIA

3

CATALUNYA
RÀDIO

Col·laboradors

 **RED**
ELÉCTRICA
DE ESPAÑA




LACOSTE

 **abertis**

Catalunya
DENOMINACIÓ D'ORIGEN


COMSA
CORPORACIÓN


Port de Barcelona


MARC MARTÍ

serunion 

STERIORENT
Esdeveniments | Serveis audiovisuals

ESTEVE


CANDELAS

 **el Periódico**



EL PUNTAU+

MONTIBELLO
EXPERIENCE BEAUTY

a
ARA.CAT

RAC1