

**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: «Instruiu-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 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 constituïa un important element del socialisme francès i contribuïa 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

## L'Aplec del Remei

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'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 Hécator 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

## L'Aplec del Remei

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'ànima 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 Metrònom* 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 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,

## L'Aplec del Remei

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 —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*

## L'Aplec del Remei

*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.»<sup>1</sup>*

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.

Va ser durant l'experiència de La Aurora que es confeccionà un macroprograma d'intervenció político-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.»<sup>2</sup>*

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 político-cultural, també connectà amb un element important

---

<sup>1</sup> Juan Cortada, *El libro verde de Barcelona*. Barcelona: Imp. Tomás Gorchs, 1848, pàgs. 64-65.

<sup>2</sup> Josep Anselm Clavé, «Las sociedades corales en España», a *El Metrónomo*, 25 de gener de 1863.

## L'Aplec del Remei

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»<sup>3</sup>. 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 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

---

<sup>3</sup> Cf. «La Maquinista», 1867.

## L'Aplec del Remei

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.

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



## L'Aplec del Remei

afectiu del tema treia la transcendència i medievalització floral, 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'índole 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



## L'Aplec del Remei

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 ensems 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 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 sànet 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

## L'Aplec del Remei

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».<sup>4</sup>

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 Marfany<sup>5</sup> ha interpretat en aquest sentit l'entusiasme de Maragall pels cors: calia renovar-los per fer 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.

---

<sup>4</sup> Ignasi Iglésias, «N'Enric Morera. Estudi biogràfic».

<sup>5</sup> Joan-Lluís Marfany, «Pròleg» a Joan MARAGALL, *El comte Arnau*. Barcelona: Edicions 62, 1974.