

ANNA COSTAL I FORNELLS

**LES SARDANES DE PEP VENTURA I
LA MÚSICA POPULAR A CATALUNYA ENTRE
LA RESTAURACIÓ DELS JOCS FLORALS I
LA PRIMERA REPÚBLICA (1859-1874)**

Tesi Doctoral

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2014

Directors: Dr. Jaume Ayats i Abeyà i Dr. Francesc Cortès i Mir

CAPÍTOL 3

EL PODER DEL CANT.

**CORS OBRERS, CANÇONS DE TRADICIÓ ORAL I MÚSICA
D'UTILITAT PÚBLICA**

Societats corals: saint-simonisme i utilitarisme

A l'inici de la dècada de 1820, el músic, militar i aristòcrata Claude Joseph Rouget de Lisle (1760-1836) va suggerir a Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825), que la música podia servir com a mitjà d'acció per renovar la societat des de la base, convençut que tenia poder per estimular el sentit de la bellesa a obrers i menestrals, afegir interès a les seves vides i reforçar l'esperit. Saint-Simon va respondre entusiasmada a la proposta perquè creia que, com en la resta de les arts, la contemplació passiva de la música podia ser útil per als dos primers objectius però que, per a animar els esperits dels obrers, calia una experiència directa que els activés el sentiment d'associació i que els ajudés a valorar el treball en equip (Locke 1986: 235).

Amb aquesta voluntat va néixer la cançó «Premier Chant des Industriels», publicada per Saint-Simon dins la segona part de *Le système industriel* (Saint-Simon 1821: [213-216]; v. **il·l. 3.1a-3.1c**). Saint-Simon va dedicar aquesta obra a Guillaume Louis Ternaux (1763-1833), un ric empresari de teixits de llana que, després de ser elegit membre de la Cambra dels Diputats francesa l'any 1818, tenia la intenció de crear un partit d'industrials totalment independent de la resta de grups polítics. Segons Locke (1986: 235), van ser els treballadors de Ternaux i els d'altres manufactures de Saint-Ouen —petita vila francesa del departament de la Seine-Saint-Denis, al nord de París— els que van entonar per primera vegada aquell cant patriòtic i d'orgull obrer:

Honneur à nous, enfants de l'industrie!
 Honneur à nous heureux travaux!
 Dans tous les arts, vainqueurs de nos rivaux,
 Soyons l'espérance, l'orgueil de la patrie (Saint-Simon 1821: [214]).¹

Quatre anys després, Rouget de Lisle va publicar la cançó al recull *Cinquante chants français, paroles de différents auteurs*. Va incloure-hi un acompanyament per a piano i va escriure la tornada a tres veus (de Lisle [1825]: 202-205; v. **il·l. 3.2a-3.2d**).²

¹ «Honor a nosaltres, fills de la indústria!/ Honor al nostre treball venturós!/ En totes les arts, vencedors dels nostres rivals,/ Siguem l'esperança, l'orgull de la pàtria».

Ralph P. Locke (1986) analitza amb detall aquestes dues publicacions. Tanmateix, no fa esment d'una altra cançó, molt similar, i també titulada «Le Chant des industriels» que es va publicar a París el mateix any 1821, però amb una altra lletra i sobre una melodia preexistent, *C'est l'amour*. A la portada de l'edició hi ha dibuixat un rusc d'abelles, símbol de treball col·lectiu, dedicació i laboriositat.³ Ningú se n'atribueix l'autoria, tot i que la cita d'una carta de Ternaux als seus obrers encapçala el document: «Honneur au travail, honte à la fainéantise!» (*Le chant des industriels* 1821).⁴

La tornada de la cançó és un dels primers testimonis documentals explícits en el qual cant i treball queden units per a aquest objectiu:

Voici le jour, compagnons;
 Courage,
 Vite à l'ouvrage!
 Et, jusqu'au soir, unissons
 Le travail aux chansons (*Le chant des industriels* 1821: 3).⁵

Cadascuna de les nou estrofes desgrana una profunda crítica a la peresa i teixeix una intensa relació entre laboriositat i patriotisme, entre l'impuls industrial i el valor de l'honorabilitat:

La liberté, dans nos fabriques,
 Règne avec l'ordre, avec les lois;
 Laborieuses républiques
 Où le mérite a seul des droits.
 Oui, dans notre patrie,
 Le plus puissant moteur,
 L'ame de l'industrie,
 C'est l'honneur, c'est l'honneur! (*Le chant des industriels* 1821: 3).⁶

² Les tres veus de la tornada són totalment homofòniques, amb les dues veus superiors en terceres o sextes i un baix resseguint els graus tonals. És probable que els obrers de Saint-Ouen ja cantessin la tornada a tres veus abans que Rouget de Lisle la publicés el 1825.

³ El rusc d'abelles també és un símbol maçònic del Ritu Escocès Antic i Acceptat. No ens podem estendre en desenvolupar aquí una qüestió complexa i molt àmplia com és la relació entre saint-simonisme i maçoneria, però és evident que hi havia una relació molt estreta. Igualment, entre republicanisme i maçoneria a la Catalunya del segon terç del segle XIX, una qüestió que volem fer explícita però que s'escapa dels límits d'aquest treball (v. Casanovas i Rovira 2009; McNully 2006).

⁴ «Honor al treball, oprobi a la peresa!».

⁵ «Aquest és el dia, companys;/ Coratge/ Ràpid a treballar!/ I fins al vespre, unim/ el treball a les cançons».

⁶ «La llibertat, en les nostres fàbriques/ Regna amb l'ordre, amb les lleis;/ Laborioses repúbliques/ On el mèrit és un dret per ell mateix./ Sí, en la nostra pàtria,/ El més gran motor,/ L'ànima de la indústria,/ És l'honor, és l'honor!».

El saint-simonisme va introduir, en el procés d'industrialització de França, les idees d'utilitarisme i cooperativisme de l'anglès Jeremy Bentham (Pagès 2007: 40). D'una manera molt específica, per tant, el cant col·lectiu quedava lligat al món obrer per una qüestió moral: si el treballador se sentia orgullós del seu esforç i ho manifestava a través d'un «mitjà d'acció» artístic, l'harmonia entre el temps de treball i el temps de descans esdevenia perfecta.

L'any 1789, a l'obra *El Panòptic*, Bentham ja havia formulat la tesi que «vetllar per l'educació d'un home és vigilar tots els seus actes: és situar-lo en una posició des d'on es pot obrar sobre ell com es vulgui, mitjançant la tria d'elements que l'envolten i les idees que se li han fet germinar» (1789: 31). Bentham, en aquest cas, es referia a les presons, però totes les mesures que indicava per evitar la corrupció moral i física dels presos, com l'higienisme — amb detalls concrets sobre la roba i l'aspecte físic—, la salut i la importància de la laboriositat, van estar a la base de totes les societats corals d'aquelles primeres dècades del segle XIX.⁷

A França, la pràctica del cant coral entre les classes treballadores va ser ràpidament institucionalitzada. Com a eina de control social era molt útil per vigilar la classe obrera i evitar possibles insurreccions per drets laborals i socials, i per aquest motiu el govern francès en va fomentar l'expansió per tot el país en les dècades següents. Després de França, també Bèlgica i Anglaterra van institucionalitzar aquell cant coral *popular*, encara que no fos necessàriament amb finalitats filantròpiques sinceres. Formava part d'un programa global d'educació obrera impulsada pels governs que, a més, regulava els horaris de treball i descans i ordenava un nou temps de lleure urbà que s'estava desvinculant de les antigues festes gremials (Garcia Balaña 1996).

El model orfeonístic institucionalitzat es va implantar a Barcelona l'any 1853 a través de Pere i Joan Tolosa, fundadors de l'Orfeón Barcelonés. Els Tolosa aplicaven el sistema que el pedagog Guillaume-Louis Bocquillon-Wilhelm (1781-1842) havia implantat a França a

⁷ Aquí ens distanciem de la posició d'altres autors, com per exemple, Nogore, que planteja les causes de la revolució coral europea a partir de premisses que, al nostre entendre, tan sols representen un context polític i social de l'època però que no determinen l'arrencada d'un projecte filosòfic i social tan profund —com «el espíritu revolucionario o patriótico que impera en gran parte del siglo XIX, y que hace surgir himnos y coros patrióticos», «el gusto romántico por la expresión del sentimiento nacional» o «la evolución política y social que se opera en Europa». Al nostre entendre, Nagore cerca en el cant coral obrer uns antecedents que no tenen res a veure amb el mitjà d'acció que planteja el saint-simonisme, com «la importante tradición coral de la iglesia luterana» o el «canto polifónico a capella que se mantuvo en Suiza hasta el siglo XIX» (1995: 428-429).

partir de 1829. A través de l'educació musical, ja des de l'ensenyament primari es fomentava un pensament homogeni i únic que evitava impusos revolucionaris i facilitava el bon funcionament d'un estat centralitzat en el qual, també en matèria de llengua, per exemple, hi havia la necessitat de marcar un règim autoritari:

Ces accents barbares de nos patois disparaîtront [...]. Un véritable chant national se constituera; la langue deviendra plus harmonieuse, et la France, qui fait son palladium de l'unité, y tendra dans l'intonation de son langage comme en toutes choses (Boquillon-Wilhelm 1840: XIV, text signat per Henri Georges Boulay).⁸

Abans de l'activitat dels germans Tolosa, tanmateix, Josep Anselm Clavé ja havia organitzat a Barcelona les primeres societats corals. El 1845 va fundar La Aurora i el 1850 La Fraternidad (Carbonell 2000: 63 i 87). Als anys quaranta, Clavé va recollir les idees de Terrades, de Monturiol i el camí que, després de perdre la «fe» en la possibilitat d'un canvi social, havien deixat de banda alguns dels primers romàntics com Pau Piferrer o Andrew de Covert-Spring.

Carbonell afirma que el projecte polític i social de Clavé anava en la direcció del socialisme utòpic dels icarians i remarca el concepte d'«utopia» afirmant que

pretendre transformar la societat a partir del canvi de consideració de la burgesia envers els treballador, pel fet que aquests fossin capaços de cantar més o menys ordenadament, frega —vist des de la perspectiva actual— la més gran de les ingenuïtats (Carbonell 2000: 60).

Contràriament a aquesta idea, però, sabem que Clavé coneixia perfectament la literatura saint-simoniana i les primeres experiències franceses de cants col·lectius obrers i que la ingenuïtat no era, precisament, a la base del seu projecte. La història de Saint-Simon i Rouget de Lisle s'havia convertit en el mite fundacional del moviment coral obrer del segle XIX i, per tant, era una experiència reconeguda i avalada, ja des dels anys 1830, pel bon funcionament dels orfeons francesos. Fins i tot el «Premier chant des industriels» va ser traduït al castellà i publicat el 1864 al periòdic *Eco de Euterpe* del mateix Clavé, juntament amb la descripció, quasi messiànica, de la història de Saint-Ouen:

Cuando Saint-Simon tuvo en su poder este canto cuya letra y música reflejaban bien su pensamiento, lo hizo aprender á los obreros de Ternaux y á otros para ser cantado á coro en una reunion pública.

⁸ «Els accents bàrbars dels nostres patuesos desapareixeran [...]. Es constituirà un veritable cant nacional. La llengua esdevindrà més harmoniosa i França, que de la unitat en fa salvaguarda, cultivarà l'entonació del seu llenguatge com totes les coses».

A este efecto, con estrema cortesía dispuso su hermosa propiedad de Saint-Ouen [el castell de Ternaux]. La prueba fué satisfactoria; los obreros manifestaron en aquella ocasion una verdadera aptitud para la música. Y lo que sobre todo se hizo notar, fué la buena inteligencia, la franca cordialidad que reinó entre ellos.

Admirados de la influencia que la música ejerce sobre las masas, Rouget de Lisle, Ternaux, de Jouy, Saint-Simon y la mayor parte de sus discípulos que asistieron á aquella solemnidad, concibieron el designio de difundir el arte creando asociaciones (*EE*, a. VI, n. 234, 15.05.1864, p. 43-44).

Com assenyala Vialette, les paraules que utilitzava Clavé per referir-se a la seva tasca, és a dir, el vocabulari que basteix el mite que es fa *a si-mateix*, pren una dimensió que s'apropa a les connotacions religioses. Per exemple, ell «consagra» la seva vida per a la «santa causa del progreso de los pueblos» (2009a: 129). En aquest fragment publicat a *Eco de Euterpe*, la missió de Clavé sembla dictada per un Saint-Simon convertit en Jesucrist que ordena als seus deixebles fundar associacions corals com veritables congregacions religioses repartides per la terra. I certament, després de la mort del «mestre» el 1825, el saint-simonisme, va evolucionar cap a una religió:

Así, la escuela saint-simoniana, en alza desde 1827, se convirtió en una iglesia. Los padres supremos de la nueva “Familia” serían, a partir del 31-12-1829, Prosper Enfantin [...] y Saint-Amand Bazart [...]. Los miembros más antiguos formaron el Colegio (o grupo de iniciados) y se estableció un grado de iniciación intermedio entre el Colegio y el mundo (Barnosell 2008: 115).

En definitiva, aquesta era l'essència d'un nou cristianisme saint-simonià: «l'art era la religió de la revolució [...] i els seus artistes n'eren els sacerdots» (Vinyes 1989: 90).

Clavé, així doncs, no tenia la intenció d'educar els obrers per al seu ascens social i moral amb l'objectiu que la burgesia prengués la classe treballadora amb més «consideració». D'entrada, la burgesia que vivia de renda o la que no s'implicava en l'avenç social, ni tan sols era tinguda en compte perquè representava, segons les tesis saint-simonianes, la part ociosa de la societat. El projecte claverià era molt més ampli i pretenia harmonitzar i crear llaços entre la burgesia industrial i els obrers per obtenir el progrés social, la virtut moral i l'amor fraternal. Com assenyala Vinyes, Clavé vinculava el progrés a «l'avenç polític popular dirigit a la finalitat d'una organització de la societat en forma republicana»; la virtut al «treball amb la consciència de dignitat a efectuar-lo, una consciència de classe que s'estenia en referències a l'humanisme igualitari»; i, finalment, per a l'amor «usava arguments sentimentals i carnals alhora ben vius en el repertori popular» i tenia «una vessant social que l'identificava amb solidaritat i fraternitat» (1989: 113-114).

El desenvolupament d'aquest projecte, per tant, no arrencava d'un pobre torner mig esguerrat i amb poca solfa —tal com el mite de Clavé ha arribat al segle XX—, sinó *des de dalt*, perquè Clavé era un polític i un intel·lectual, una posició social que compartia amb els socis honoraris de les societats corals federades que als anys seixanta del segle XIX es van escampar arreu de Catalunya. El moviment coral claverià no era un moviment *dels* obrers, sinó una activitat dirigida des de les elits republicanes per a l'assoliment d'un ideari polític i social fonamentat en el progrés del poble per mitjà de la cultura. Una aliança entre les classes burgeses actives i emprenedores (i no els propietaris passius) i les classes treballadores també actives i disposades a bastir junts una fraternitat republicana.

Des d'aquesta perspectiva global, imaginar una simple relació de causa-efecte, com afirmen Aviñoa (1990: 53-54) i Carbonell (2000: 69), entre la fundació de La Aurora, el primer cor de Clavé, i l'actuació que l'any 1845 van fer els Cantors de Banyeres de Luchon a Barcelona, ens sembla bastant parcial i fins a cert punt insostenible. Aquells menestrals de la Bigorra, dirigits per Alfred Rolland (1797-1874), cantaven en honor a la religió, als reis i al valor de la tradició, una ideologia molt més propera a la dels carlins espanyols que a la dels republicans. Rolland, per exemple, va compondre cançons en honor al Papa Pius IX i, fins i tot, peces corals amb al·lusions a Carles de Borbó durant la Segona Guerra Carlina:

Ah! je suis l'enfant des montagnes,
Simple pasteur de mon état;
la guerre au loin gronde aux Espagnes,
Du roi je veux être soldat (Roland 1849: 5).⁹

L'objectiu de Rolland era passejar aquests «montagnards» arreu del món en una versió folkloritzada i tradicionalista de la vida de muntanya occitana, no pas vetllar pel desenvolupament moral i el progrés social a partir de l'experiència associativa dels cors. L'única similitud que hi podia haver entre els Cantors de Banyeres de Rolland i els homes de La Aurora de Clavé, molt probablement, era la pràctica del cant masculí a veus, ben estesa en l'oralitat mediterrània (Ayats, Costal, Gayete 2010). És a dir, igual com Saint-Simon va observar un cant a veus *espontani* en els treballadors de París i Rolland va quedar fascinat pel cant dels menestrals de Banyeres de Luchon, Clavé també va observar en aquelles «canciones populares» del «canto de café», un ús habitual de dues o tres veus i, per

⁹ «Ah! Jo sóc fill de les muntanyes,/ Simple pastor del meu estat;/ la guerra ressona a les Espanyes,/ del rei jo vull ser soldat».

tant, la possibilitat d'implantar a Barcelona la reforma d'un cant que, anys després, i per justificar la voluntat paternalista de les elits republicanes de «civilitzar» els treballadors, recordava com «altamente ofensivo á la moral y á la decencia»:¹⁰

[Clavé] Manifesta de manera explícita la voluntat moral de regeneració dels treballadors: els vol apartar del joc, del vi i de la «lascivia» oferint-los allò que els agrada, el fet de cantar, però reorientant-ne el contingut i l'estètica. Fora boleros i lletres procaces, substituïts per un nou gènere que, vist per les classes «educades», els restitueixi la dignitat (Ayats 2008b: 84).

Durant els primers anys de funcionament de La Aurora i de La Fraternidad, Clavé va haver de superar moltes dificultats econòmiques per tirar endavant l'empresa. No tenia finançament institucional, al contrari que els germans Tolosa, els quals van rebre el suport econòmic de l'Ajuntament de Barcelona des del dia en que va entrar en funcionament l'Orfeón Barcelonés (Viallette 2009a: 49). El motiu és palès, Clavé estava a l'oposició política en un moment molt repressiu contra les ideologies socialistes i republicanes; donava veu a les classes baixes, les estava dotant d'una cultura alternativa a la cultura dominant, i aquesta actitud era censurada, reprimida i penalitzada per unes autoritats que no ho podien permetre (Vinyes 1989: 99).¹¹

Ara bé, a l'inici dels anys seixanta, la situació es va invertir i Clavé va començar a tenir un reconeixement públic més clar. En aquells anys, sota el govern de la Unió Liberal d'O'Donnell (1858-1864), es va fer present la possibilitat de portar a terme un nou projecte d'Estat i de govern no necessàriament vinculat a la monarquia constitucional, un impuls que ja havia començat durant el Bienni Progressista (1856-1858). El republicanisme començava a encaminar-se vers una via política sòlida. No és casual, doncs, que entre el final de la dècada de 1850 i la Revolució de 1868, la visibilitat de Clavé anés en augment. Després de vuit mesos de presó a Mallorca l'any 1857, el músic va poder retornar a Barcelona, va refundar La Fraternidad amb el nom de La Euterpe i va obtenir un reconeixement públic amb el seus concerts als Camps Elisis. A més, va iniciar el seu gran projecte: la federació de societats corals arreu del territori. Aquesta eufòria associativa va ser recollida pel compositor Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), amic personal de Clavé,

¹⁰ *El Metróno*, a. I, n. 3 (25.01.1863), p. 2.

¹¹ No podem citar aquí totes les accions que Clavé va portar a terme durant els anys de consolidació del seu projecte, entre el 1846 i el 1850, ni tampoc totes les hostilitats que va despertar en el govern municipal de Barcelona. Ens remetem a la bibliografia de referència: Vinyes (1989), Carbonell (2000), Ayats (2008b) i Viallette (2009a).

al volum *Memoria sobre las sociedades corales en España*, publicat a Barcelona l'any 1865 (v. **il·l. 3.3a-3.3b**).

Ara bé, mentre en països com França el cant coral s'havia oficialitzat i se sumava a l'educació obligatòria controlada per l'Estat —fet que explica la xifra de 3.243 societats corals distribuïdes pels diferents *départements* el 1867 (Comettant 1869: 66)—, la Federació de Cors de Clavé es va organitzar a través d'un entramat d'associacions de caràcter privat i sota una estricta reglamentació dictada pel mateix Clavé. A primer cop d'ull, el seu discurs no era gaire diferent al dels orfeons francesos, convençut de «cuánto contribuye el bello arte de la música á morigerar las costumbres, cultivar la inteligencia, elevar los sentimientos y ennoblecer el espíritu de los modestos hijos de los campos y talleres».¹² Una voluntat idèntica, per exemple, a la del primer ministre francès d'instrucció pública, Victor Duruy (1811-1894), en referència al festival de societats corals de l'Exposició Universal de París de 1867:

Les hommes qui se réunissent pour chanter acquièrent des connaissances nouvelles, ils cultivent leur intelligence; ils font plus, ils contractent des habitudes de politesse, de sociabilité, de régularité, d'ordre et d'économie. L'étude du chant choral produira, il n'en faut pas douter, les meilleurs résultats (Comettant 1869: 66).¹³

Tanmateix, les societats corals de Clavé, com dèiem, no incidien en l'educació dels joves sinó en l'educació dels adults i en associacions privades, i constituïen una plataforma per introduir les reformes socialistes i republicanes als treballadors. Malgrat que les societats corals es fundaven sobre la base del no partidisme (obligades, en definitiva, per llei), en les viles i ciutats de govern conservador —monàrquic, progressista o carlí—, aquestes representaven la força de l'obrerisme, el socialisme i el republicanisme. Ara bé, els socis coristes no eren els que prenién les iniciatives, senzillament restaven sota la tutela dels polítics i intel·lectuals que conformaven les juntes directives i les llistes de socis honoraris.

Clavé ofería als treballadors la possibilitat de formar part d'un projecte social capaç d'obrir una confrontació amb l'ordre sociocultural establert i de crear una presència com a

¹² *El Metrónomo*, a. 1, n.1 (11.01.1863), p. 2. Aquest text ha estat citat per diversos autors, com Poblet (1973: 193), Ayats (2008b: 83), Vialette (2009a: 121).

¹³ «Els homes que es reuneixen per cantar adquireixen nous coneixements, cultiven la intel·ligència; és més, adquireixen hàbits d'urbanitat, de sociabilitat, de regularitat, d'ordre i d'economia. L'estudi del cant coral produirà, sense cap mena de dubte, els millors resultats».

col·lectiu en els escenaris i espais culturals de la ciutat de Barcelona i, per extensió, de les poblacions amb cors federats (Viallette 2009a: 70). Els coristes adscrits a la Federació no quedaven engolits i anul·lats sota el poder de l'autoritat vigent, sinó que, al contrari, l'acte de cantar els permetia esdevenir un col·lectiu dinàmic i visible. A més,

el acto performativo no sólo implicaba a los coristas sino que abarcaba también a quienes asistían a los conciertos. La reunión de los obreros cantantes con un público fiel, entregado al baile y al espectáculo, manifestaba física y visualmente la cohesión social [...]. El acto performativo hacía momentáneamente «real» una colectividad armónica en la que las diferencias de clase aparentemente se suspendían (Viallette 2009a: 59).

Per altra banda, i com indiquen Garcia Balañà (1996: 120) i Ayats (2008b: 83), les societats claverianes van significar, també, la continuació de l'activitat mutual de les antigues confraries, les quals des de segles enrere havien exercit un paper de contrapoder social, alhora que es van constituir com una nova «experiència d'ordenació cultural» (Garcia Balañà 1996: 120).

A més, Clavé va implantar noves estratègies de reordenació del temps de lleure que «coincidien, molt sovint, amb la política patronal de promoció de la família obrera i de l'espai que la connotava: la llar obrera» (Garcia Balañà 1996: 123). El republicanisme va introduir la idea de família com a suport nuclear de la societat i com a garant de la moral. No es tractava només de treure els obrers de les tavernes, sinó d'inculcar-los el sentit d'un nou espai familiar urbà que s'havia d'harmonitzar, també, amb el nou temps dedicat al lleure.¹⁴ Una societat, per tant, que s'havia d'acostumar a un model de família i a una alternança de treball-descans molt diferent a com havia estat fins llavors el sector primari o secundari, tant pel que fa als rols de gènere com al calendari festiu.

Pep Ventura i la fundació de La Erato

El dia de Santa Llúcia de l'any 1862 es va fundar a Figueres una societat coral inscrita a la Federació de Cors de Clavé. Impulsada pel farmacèutic Joaquim Pla i Janer, la Sociedad

¹⁴ El 1846, per exemple, Narcís Monturiol va fundar, juntament amb el frenòleg gironí Joan Llach i Soliva (1821-1860), el setmanari *La Madre de Familia*, i el republicanisme va reivindicar des del laïcisme el paper de la dona, en el rol de mare de família, com l'eix principal del projecte de regeneració social (Hernández 2009: 21).

Coral La Erato es va constituir amb l'objectiu de portar a terme cinc funcions socials a la capital empordanesa:

Económica y humanitaria, porque los jóvenes coristas depositan únicamente 36 mrs. semanales, los que divididos en dos partes, constituyen dos fondos, destinados, el uno para el socorro de los coristas enfermos, y el otro para alquilar de la casa de academias, compra de composiciones de canto y demás objetos de utilidad. Instructiva, moralizadora y recreativa, porque los coristas se ocupan, alejados del vicio, y en sus ratos de ocio, en el estudio de esos bellos cantos populares que encierran ideas las mas sanas, pensamientos que afectan dulcemente el corazon. [...]» (*El Metrónomo*, a. I, n. 39, 18.10.1863, p. 5).

Tanmateix, l'activitat coral ja feia temps que s'havia estès a la vila com a divertiment recreatiu, com a complement dels ballables de saló des de la fundació de diferents casinos. El Casino Menestral, per exemple, va disposar d'una secció coral només dos anys després de la seva constitució. La iniciativa va ser presa pels mateixos socis, que el 1858 van anunciar a la junta directiva la voluntat de «formar coros para cantar ciertas piezas de baile en los dias que este tenga lugar á fin de dar mayor realce a esta diversion».¹⁵ La junta va acceptar la proposta i va contractar un professor de música de Figueres, Gabriel Cotó, «al objeto de enseñar á aquellos aficionados [...] por hasta que los s[eño]res [...] desistan de su empeño de cantar».¹⁶ La reglamentació d'aquella nova secció coral es va distribuir en quinze punts, amb amonestacions i multes pels coristes que deixessin d'assistir a tres assajos seguits o que no es presentessin a les funcions. El cost per formar part del cor era de 4 rals per soci. La junta directiva, a més, va donar la possibilitat als coristes d'aprendre solfeig; en aquest cas la tarifa era de 6 rals mensuals.¹⁷

Igual que els socis del Menestral, també els del Casino Artístico i els del Casino Figuerense havien organitzat seccions corals per tal de poder intervenir en la interpretació dels balls corejats en l'àmbit privat. Animats pel mateix Clavé, els joves coristes dels tres casinos es van reunir en un sol cor per representar la vila de Figueres al festival coral de Barcelona del setembre de 1862 (Carbonell 2000: 227; Torrent 1970: 15). Hi van participar amb el nom de Sociedad Figuerense, però no van poder formar part del concurs perquè encara no constaven com a socis de la Federació.¹⁸ No obstant això, «Barcelona entera tuvo ocasión

¹⁵ ACMF, «Libro de Actas 1856-1869», 29.01.1858, f. 15v.

¹⁶ ACMF, «Libro de Actas 1856-1869», 29.01.1858, f. 15v.

¹⁷ ACMF, «Libro de Acuerdos. Años 1856-1869», 09.05.1862, f. 88v.

¹⁸ *EE*, a. IV, n. 175 (27.09.1862), p. 161.

de ensalzar y aplaudir la fina cortesía y el majestuoso continente de aquel grupo de jóvenes obreros que ostentaba con orgullo el característico traje ampurdanés».¹⁹

La fundació de La Erato, tanmateix, no va eliminar les seccions corals d'aquests tres casinos, que van continuar impulsades per comissions de socis que vetllaven per llur bon funcionament. El gener de 1864, per exemple, en una reunió de la junta del Casino Menestral, diversos socis van presentar una sol·licitud per a la «instalacion de un cuerpo de coros». La petició els va ser concedida, i l'assumpte es va resoldre ràpidament per tal de canviar el reglament «que regia en el anterior cuerpo de coros» —s'entén el de 1858.²⁰ El Casino Menestral també tenia, per exemple, una secció de teatre que organitzava funcions privades durant l'època de Quaresma i, fins i tot, disposava d'un petit escenari.²¹

Com a societat federada, La Erato seguia les normes bàsiques que Clavé havia iniciat a la seva Euterpe. En aquest cas, els socis pagaven 9 quartos mensuals, dels quals un terç es destinaven a un fons de socors mutus en cas de malaltia. Els mecanismes de cobrament eren molt estrictes i, per exemple, només es podia cobrar la indemnització si la malaltia no era crònica, ni buscada —s'entén que n'estaven excloses les malalties de transmissió sexual, com la sífilis— ni les que no impedié desenvolupar l'ofici habitual del soci.²² A les actes de la societat s'intueix, a més, un primer intent de pensió de socors per jubilació, un projecte que finalment no va prosperar.

La regularitat dels assajos també era molt rigorosa: eren diaris i tenien una durada d'una hora, de dos quarts de nou a dos quarts de deu del vespre. En acabar, els coristes havien d'assistir a mitja hora de classe de solfeig obligatòria. A partir de l'any 1865, a la «Casa de Academias» s'hi van començar a impartir classes de lectura, escriptura, aritmètica, gramàtica, llengua francesa, dibuix natural i dibuix lineal industrial. Podien assistir-hi els socis protectors i els socis coristes amb l'única condició de ser majors de divuit anys.²³

L'ensenyament per a adults era, precisament, un dels objectius més importants de la Federació de Cors de Clavé, perquè sense bons costums i una moral fonamentada en

¹⁹ *El Metrónomo*, a. I, n. 1, p. 3 (11.01.1863), p. 3.

²⁰ ACMF, «Libro de acuerdos. Años 1856-1869», 17.01.1864, f. 114v-115r.

²¹ «En el Casino menestral Figuerense á 20 febrero de 1858. Reunidos en sesion extraordinaria y en el Gabinete de lectura varios Sres. de la Junta Directiva en su mayoria, acordaron que á fin de procurar alguna distraccion á los sres. socios y sus familias durante la Cuaresma, se construyese en el mismo mas á propósito del salon pral. un pequeño teatro» (ACMF, «Libro de Acuerdos. Años 1856-1869», 20.02.1858, f. 15v).

²² ASCE, «Acuerdos 1863-1877», 30.05.1863, p. 2.

²³ ASCE, «Acuerdos 1863-1877», 01.06.1865, p. 21.

l'educació, el projecte de renovació social no era possible —una idea, recordem-ho, entroncada directament de les idees de Bentham i de Saint-Simon. La intel·lectualitat filantròpica del país posava a disposició dels treballadors l'accés al coneixement, les arts i les ciències, però sempre des d'una confraternitat pactada des del poder i mai des de la base (Viallette 2009a: 182-183).

La idea paternalista vers la classe obrera era la tesi de fons del *Libro del obrero*. El volum, publicat el 1862, es va regalar a tots els coristes que aquell any van assistir al Festival de Barcelona. Ceferí Tresserra (1830-1880), polític i escriptor, va expressar l'essència del llibre al prefaci, marcant una separació explícita entre els «obreros de la inteligencia» i els «obreros de la materia» (Viallette 2009a: 182). Els primers eren els noms que figuraven a les llistes de socis honoraris i protectors, i els segons eren, és clar, els coristes.

Pep Ventura era soci protector de La Erato, juntament amb altres músics de la vila, com Gabriel Cotó i Victoriano Monereo —director i sotsdirector, respectivament, en els inicis de l'entitat—, Antoni Barrera, Pere Codina, Josep Basil, Josep Ayguabella, Domènec Terrarol i Baudili Cristià.²⁴ També eren socis protectors alguns escriptors figuerencs, com Teodor Baró (1842-1916) i Damàs Calvet (1826-1891), i una llarga llista d'intel·lectuals barcelonins de posicions ideològiques diverses, la majoria d'ells implicats en la publicació d'*El libro del obrero*: des dels que pertanyien a l'«escuela social conservadora», com Manuel Duran i Bas (1823-1907), Josep Coll i Vehí (1823-1876) o Joan Mañé i Flaquer (1823-1901), fins als escriptors «de la flamarada», de filiació demòcrata i republicana, com Antoni Altadill (1828-1880) o Josep Maria Torres (de Riquer 2000; Gabriel 2008).²⁵

Juntament amb Cotó, Monereo i Barrera, Pep Ventura va preparar els assajos dels primers figuerencs que van cantar en el Festival de 1862 (Torrent 1970: 154). A l'inici de la dècada de 1860 Pep Ventura va assolir una bona posició dins la vida cultural de Figueres: ja no era un músic municipal més, sinó un aplaudit intèrpret d'òperes, un reconegut compositor de sardanes llargues i un empresari d'èxit (v. §1). Aquest prestigi li donava l'autoritat i el poder moral per dirigir-se als coristes figuerencs en el mateix to condescendent que Clavé.

El juny de 1863 Ventura va aprofitar la bona rebuda que La Euterpe de Clavé havia obtingut en un concert a Madrid per animar els coristes a seguir millorant i progressant en

²⁴ Diversos d'aquests músics van formar part de l'Orquestra de Pep Ventura, com Pere Codina, Domènec Terrarol i Baudili Cristià (v. §1)

²⁵ *El Metrónomo*, a. I, n. 39 (18.10.1863) p. 4-5.

el cant tal com els homònims barcelonins havien demostrat a la capital del Regne. Ventura va fer pública la seva arenga al periòdic de la vila:

Animaos pues los de *La Erato* y del Ampurdan todo, vosotros que adelantais con afan por la senda del Pindo, seguid las huellas de vuestros compañeros y llegaréis tambien al pinaculo de la gloria, endulzando al mismo tiempo el trato y morigerando las costumbres con el poetico canto, que dá tambien vigor al espíritu y mantenimiento al alma (*EA*, a. 3, n. 146, 25.06.1863, p. 2-3).²⁶

Les paraules de Ventura continuaven, en aquest article, amb la defensa de l'ús de la llengua catalana perquè, malgrat reconèixer que estava en desús «entre hombres cultos», era una de les característiques visibles d'un «pueblo no falto de instrucción».²⁷ Aquest detall, que pot semblar anecdòtic en una lectura ràpida del text, esdevé tota una declaració d'intencions que ens pot ser molt útil en l'anàlisi de les sardanes i les peces corals del compositor figuerenc que estudiem en aquest mateix capítol. D'entrada, ell se sabia entre els homes cultes de la societat figuerenca (dels que sabien redactar en castellà), compartia la filantropia i la voluntat pedagògica vers els obrers i, a més, era molt conscient que l'ús de la llengua catalana i de la indumentària típica es convertien, en aquell context polític i social, en elements simbòlics d'una classe treballadora que seguia les directrius d'un líder musical i també moral. El «traje catalán» de *La Erato* —format per «pantalón negro, chaqueta negra, chaleco blanco [...], gorra de la sociedad y cinta distintivo»— o el de les altres societats claverianes, convertia els treballadors en coristes, el *poble* en generador d'una nova realitat social i cultural.²⁸ El mitjà era el cant, però també en formaven part tots els elements que conformaven el conjunt d'aquella activitat, perquè es tractava d'una espectacle global, no només sonor sinó també visual i simbòlic —el mateix Bentham era conscient que l'aspecte físic, com la roba neta i els cabells curts, eren imprescindibles per aconseguir una bona conducta moral (1789: 57).²⁹

²⁶ Aquestes línies tenen un valor afegit, ja que constitueixen un dels pocs documents literaris que es conserven del músic de Figueres. El text està signat només per les seves inicials (J.V.C), motiu pel qual ha passat inadvertit fins avui. Pep Ventura utilitza referents literaris clàssics («Teneis émulos acaso ¿y qué? no los tuvieron el Tasso, Filangieri, Silvio Pellico, Cervantes mismo y el dulcísimo Petrarca, y mas que émulos no tuvo Abelardo enamorado?») i denota un bon domini del registre escrit. No volem insistir-hi, senzillament aquest és un testimoni més que contradiu el mite de la seva ignorància i manca d'estudis.

²⁷ *EA*, a. 3, n. 146 (25.06.1863), p. 2-3.

²⁸ ASCE, «Acuerdos 1863-1877», 09.09.1863, p. 5.

²⁹ La insistència en l'ús de la roba adequada per a cada ocasió era constant en la societat coral *La Erato* i en la resta d'entitats recreatives de Figueres. Al Casino Menestral, per exemple, la direcció prohibia l'accés als socis que volguessin entrar al ball «en mangas de camisa, blusa, tricot, barratina ó alpargatas». O sigui, es prohibien els vestits de classes populars i els elements que més endavant es qualificaran de «tradicionals»: són bons per a

En l'últim paràgraf del seu discurs Pep Ventura feia explícit un desig molt concret: encoratjava els coristes a fer un bon paper durant l'Exposició i Concurs Agrícola que s'havia de celebrar a Figueres el cap de setmana de l'11 de setembre d'aquell any, aprofitant que hi assistirien les autoritats de la província, el mateix Clavé i Emilio Castelar (1832-1899), polític del Partit Democràtic:

En este periódico se ha invitado al vecindario de Figueras para que amenice aquel día festejado á los forasteros, y vosotros, pobres jornaleros, que no esperais á conocer tambien vuestras humildes aspiraciones dando al aire esos bellos conceptos con que el vate Clavé arrebató el alma (*EA*, a. 3, n. 146, 25.06.1863, p. 2-3).

Emilio Castelar havia arribat a Barcelona el dia 3 de setembre i, al llarg de tot el mes, va rebre el suport de les societats claverianes locals en les poblacions que va visitar. Les autoritats i els sectors conservadors van observar en aquella actitud una relació evident entre la Federació i la ideologia republicana —un republicanisme que, recordem, no podia ser explícit pel context polític del moment—, motiu pel qual es va prohibir aquell partidisme amb l'amenaça de suprimir-les «o impedir su civilizadora y útil propagación» (cita de *Eco del País* a Carbonell 2000: 307).

L'Exposició Agrícola de 1863 va ser organitzada per la Sociedad de Agricultura del Ampurdán, delegació empordanesa de l'Institut Català de Sant Isidre (v. **Annex C**). La modernització del camp va ser un procés que implicà diferents ideologies. Juntament amb la idea de progrés que portava implícita la revolució industrial, aquesta modernització va conviure, sense veure's com una contradicció, amb el plantejament poètic jocfloralista del «castell» —en l'expressió de Carmona— i també amb la idealització de l'antic món de pagès.

Narcís Fages de Romà (1813-1884), principal impulsor de l'Exposició, va organitzar diverses activitats durant aquells dies, com un concurs de gossos d'atura, un premi al millor escatador d'oliveres entre dotze jornalers i diverses proves de maquinària a la Granja Escola de Fortianell (Torrent 1970: 27). I al llarg de tres dies La Erato va realitzar set actuacions musicals, les quals no van portar-se a terme en un marc «folkloric», ni tampoc

l'exhibició però no pas per a les aactivitats recreatives dins del Casino (ACMF, «Libro de acuerdos, años 1856-1869», 21 de juny de 1857, p. 10r.). Igualment, la bona presència era imprescindible també per als familiars dels socis, als quals es demanava que compareguessin «con el aseo, compostura y demás indispensable para el buen nombre de la sociedad» (ACMF, «Libro de acuerdos, años 1856-1869», 17 de novembre de 1857, p. 13v.).

«catalanista» —seria un anacronisme i un error històric observar-les sota aquest prisma. La mostra agrícola va servir d'escenari perquè els coristes de Figueres mostressin a Castellar, als intel·lectuals i a la classe política de l'Empordà, però també als propietaris dels terrenys agrícoles, que la disciplina del cant col·lectiu i la instrucció i educació que rebien en qualitat de classe treballadora podia ser la clau per al futur del país.³⁰

En aquest sentit és molt significatiu que abans de la fundació de l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre el juny de 1851, Fages de Romà recriminés als propietaris rurals barcelonins que en lloc d'afavorir la regeneració de l'agricultura catalana, d'agrupar-se en un Institut Agrícola i d'aficionar-se a les activitats del camp, cosa «que les daría tanta honra como provecho», estiguessin «dispersos y estériles entre el Casino, el Liceo y círculos particulares».³¹ Fages de Romà es referia, molt probablement, a El Círculo del Liceo, un casino d'estil anglès fundat poc després de la inauguració del Gran Teatre del Liceu a Barcelona l'any 1847. A mitjan segle XIX, per tant, els grans propietaris —majoritàriament de tendència política conservadora— també s'havien de responsabilitzar de la prosperitat del país a través de la millora en la producció dels camps. Ja no n'hi havia prou amb demostrar prestigi finançant teatres i assistint a les funcions des de les llotges del primer pis. Calia que la burgesia industrial i l'agrícola participessin d'una relació productiva amb les classes treballadores per aconseguir el progrés del conjunt de la societat. La burgesia terratinent no havia d'aplaudir l'ascens social dels obrers, sinó adonar-se del seu potencial per construir un nou model econòmic i social i establir-hi una bona entesa. Aquest era, precisament, l'objectiu de Josep Anselm Clavé.

L'èxit d'*Arre moreu*

Arre Moreu és un «idili català a veus soles», una peça coral amb música de Pep Ventura sobre un poema de Josep Vergés i Almar (*ca.* 1825-1897), propietari empordanès, articulista

³⁰ L'activitat dels coristes de La Erato durant els dies que va durar l'Exposició Agrícola va ser frenètica. Van realitzar un total de set actuacions, per a les quals s'havien de reunir a la «Casa de Academias» ja vestits amb l'uniforme: «Jueves 10: A las seis de la tarde. Viernes 11: A las nueve de la mañana y á las diez de la noche. Sábado 12: A las nueve de la mañana y á las diez de la noche. Domingo 13: A las dos de la tarde y á las ocho de la noche» (ASCE, «Acuerdos: 1863-1877, 9 de setembre de 1863, p. 5r).

³¹ *La Granja*, [año II], [núm. 3], març 1851, p. 7. L'Institut Agrícola Català de Sant Isidre va fundar-se el 22 de maig de 1851 a Barcelona, i és una de les associacions agràries més antigues d'Europa que continua en actiu. <www.institutagricola.org> (Data de consulta: 8 de gener de 2012).

i poeta, composta expressament per a l'Exposició i Concurs Agrícola del setembre de 1863.³²

Arre Moreu. El coro que cantará en una de las noches durante la próxima exposicion agrícola «La Erato», sociedad coral de esta villa, letra de D. José Vergés y Almar; música compuesta expresamente por D. José Ventura, Pep.

En nuestro humilde concepto el Sr. Ventura ha sabido con la música expresar perfectamente las ideas del Sr. Vergés; ha dado tintas propias y adecuadas, lo que se llama un verdadero colorido; cualidad que mas quizá revela los conocimientos, el talento de un compositor, á la poesía original de nuestro inestimable amigo el señor Vergés (*EA*, a. 3, n. 148, 02.07.1863, p. 4).

La Erato va interpretar *Arre Moreu* al Festival Clavé de Barcelona de l'any 1864 i, segons les cròniques sembla que va ser providencial per a l'obtenció del primer premi en aquell certamen, en el qual també van cantar *La queixa d'amor* de Clavé. Només un any i mig després de la seva fundació oficial, el cor de Figueres va superar els altres trenta-nou participants i va obtenir el guardó més alt, un «Pensamiento de Oro».³³

A partir de la gran acollida que la peça va rebre a Barcelona, l'Euterpe de Clavé la va incorporar ràpidament al seu repertori i *Arre Moreu* es va convertir en una de les obres corals més cantada entre les societats de la Federació.³⁴ És probable que una part de l'èxit es degués als diversos «golpes de efecto» que Pep Ventura va incloure a la peça («como el palmoteo, el canto con los labios cerrados y el silbido [...]. Sin ellos la composicion seria buena, pero con ellos es escelente»)³⁵ Tanmateix, el fet que la peça fos en català i que coincidís amb l'èxit de Frederic Soler (1839-1895) a Barcelona, que l'estiu de 1864 va arribar a «proporcions d'incendi», potser també hi devia tenir a veure. No es va produir un augment en el número d'obres de Pitarra a les cartelleres sinó «un increment, absolutament

³² No sembla possible, per tant, com afirma Carbonell (2000: 319), que l'*Arre Moreu* s'estrenés a Barcelona durant el Festival de 1862.

³³ Aquest guardó, una agulla de poc més de deu centímetres adient per clavar al penó, metàl·lica, daurada i en forma de la flor del pensament, encara forma part del fons patrimonial de l'entitat, la qual l'ha custodiat durant 150 anys. Als pètals hi porta la inscripció «Festival de 1864. Todo por el arte y para el arte».

³⁴ «el ¡*Arre Moreu!*, ese idilio eminentemente ampurdanés y que tanto se ha popularizado en Barcelona, donde forma parte de casi todos los programas de los conciertos que se dan en los jardines de Euterpe, obteniendo muy á menudo los honores de la repetición» (*EA*, a. 5, n. 360, 13.07.1865, p. 2 [article signat per Evaristo Fàbrega]). Seria impossible ressenyar totes les versions que s'han conservat d'aquesta partitura. Tan sols, i com exemple, citem la còpia que hem consultat al fons de la societat coral La Taponera de Palafrugell (AMP, capsa 1. Coral La Taponera, *Arre moreu. Idili Català à vents soles*).

³⁵ «Revista de Barcelona», dins *EA*, a. 4, n. 248, 16.06.1864, p. 2.

imprevisible uns mesos abans, en el nombre de representacions obtingut per aquestes obres», especialment de les d'aquest autor, fins a 115 en un estiu (Morell 1995: 166-167).

I finalment, l'obra va agafar tanta volada perquè es va convertir en una peça emblemàtica, quasi en un himne en honor al «pagès laboriós» i a l'Institut Català de Sant Isidre, talment una paràfrasi del *Chant des industriels* aplicada al treball del camp. En definitiva, una declaració d'intencions a favor del progrés agrícola, un missatge que en boca de la classe treballadora tenia la missió d'implicar la burgesia del país en un projecte global i compartit:

Qui no lloa ab son conten[t]

eixa festa tan galana

quí no lloa ab son conten[t]

eixa festa tan plaent.

Es lo dia mes hermos

que [h]a lluit per l'ampurda

Gloria al pages laborios

i al institut catala (CEDOC, Fons Pep Ventura, *Arre moreu*, n. inv. 155, text que acompanya la partitura).

El poema de Vergés presenta dos personatges masculins, el bover i el pastor d'ovelles, que s'encaminen amb dotze ovelles i dues parelles de bous cap a l'Exposició Agrícola mentre diversos elements natural prenen vida al llarg del camí cap a vila, com el vent, el mar, els ocells i el fullatge dels arbres.³⁶ La interpretació de la peça, cantada per menestrals i treballadors fabrils de Figueres davant de la burgesia terratinent responia a la idea claveriana d'entesa entre classes socials per al bé comú. Una posició del tot d'acord amb el federalisme republicà, que no cal confondre amb la posició de les posteriors esquerres, fonamentades en el conflicte de la lluita de classes. La combinació d'un atractiu musical ben trobat i d'un poema que incidia en una qüestió econòmica i social tan candent com aquella, van ser les dues causes que van potenciar l'èxit de la peça, tant a l'Empordà com a Barcelona.³⁷

³⁶ Segons Torrent (1970: 27), l'Exposició va comptar amb «cent quadres montables pel bestiar caballar; nou compartiments de raça llanera; 22 pel bestiar porquí; 24 gàbies per a volateria; moltes mostres de cereals, llegums, tubèrculs i fruita seca i verda; de vins, fustes i maquinària». Era, doncs, la visualització de l'Empordà productiu i emprenedor davant del progrés i la venda exterior dels productes de la nova economia de mercat agrícola.

³⁷ Josep Anselm Clavé va incloure *Arre Moreu* al repertori de la Societat Coral La Euterpe, que ell dirigia, només un mes després que La Erato guanyés el primer premi al Festival (*EE*, a. VI, n. 252, 25.07.1864, p.

Una bona prova d'aquest èxit és la carta que Pep Ventura va enviar l'agost de 1864 a Josep Anselm Clavé. Molt probablement el compositor figuerenc es referia a *Arre Moreu* quan afirmava rotundament que no distribuïria la partitura a cap societat coral que no estigués federada. Josep Anselm Clavé tenia una normativa molt estricta pel què fa a la venda i distribució tant de les seves partitures com de les dels compositors que formaven part de la Federació, habitualment els directors dels cors:³⁸

Querido amigo: después de siete días de estar fuera de casa, al llegar me encuentro con vuestra siempre grata y visto su contenido, solamente os advierto lo que me olvidé deciros con la mía y es que la venta no [h]a de ser mas que para los coros Euterpenses pues que ya me [h]an hecho cuatro pedidos para Sociedades que no me han querido decir a quien pertenecen[,] como calculé no heran [sic] de Euterpe se las negué redondamente diciéndoles que no siendo de nuestro festival no estaba en venta para ellos. [...] Con esta ocasión me repito como siempre vuestro amigo y SS José Ma Ventura

por poco que pueda para los ultimos de S[eptiem]bre deseo visitaros (ANC, Fons Josep Anselm Clavé, codi ANC1-700-T-282, «Carta de Josep Maria Ventura», 08.08.1864).³⁹

Un mes després d'aquesta carta a Clavé, els exemplars d'*Arre Moreu* ja es podien comprar —no sabem en quina mena d'edició, potser en litografies— a casa del mateix compositor:

A 80 reales el ejemplar. Accediendo el Sr. D. José M. Ventura á los deseos manifestados por varios de sus amigos, ponen en venta, única y exclusivamente para las sociedades corales euterpenses, su idilio catalan ¡ARRE MOREU! Dirigirse á D. José M. Ventura en Figueras (EA, a. 4, n. 274, 15.09.1864, p. 4).

Segurament va ser l'èxit de la peça coral el motiu pel qual Pep Ventura es va animar a arranjar *Arre Moreu* en forma de sardana llarga per a orquestra de plaça.⁴⁰ Però no només en va fer una, sinó que en va escriure tres. Aquesta característica ens ha obligat a revisar les tres sardanes per tal de saber quins fragments utilitza en cadascuna i, en fer-ho, ens hem

121). «¡Arre, Moreu! Ha sido otra vez bien recibido del público barcelonés el coro á voces solas de nuestro paisano el Sr. Ventura, que lleva el epígrafe de esta gacetilla, cantado en los Campos Elíseos de aquella capital por el coro del Sr. Clavé» (EA, a. 4, n. 256, 14.07.1864, p. 3).

³⁸ Aquesta normativa és un precedent ben interessant de la propietat intel·lectual, que caldria estudiar en relació als criteris de l'aleshores naixent Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) francesa, fundada a París el 1847.

³⁹ Igual com la columna al periòdic *El Ampurdanés*, aquesta carta té el valor de ser l'única que, fins al moment, hem localitzat de Pep Ventura. Devem la troballa d'aquest document a la Dra. Aurélie Vialette.

⁴⁰ Aquesta peça coral fins i tot va ser arranjada pel Sr. Zozaya, director de la banda del Regiment de Luchana, i interpretada a la Rambla de Figueres per aquesta formació (EA, a. 4, n. 271, 04.09.1864, p. 3). També la tocava habitualment en un arranjament per a harmònim el Sr. Teixidó a l'anomenat «Café del Recreo» de Figueres: «En los días de mercado los forasteros que concurren en dicho café piden con insistencia la espresada composicion del Sr. Ventura» (EA, a. 5, n. 374, 07.09.1865, p. 3).

adonat que aquesta peça coral en realitat va tenir dues versions diferents, i que totes dues es conserven al Centre de Documentació de l'Orfeó Català (n. inv. 155 i n. 133). La modificació en el poema és molt petita, però des del punt de vista musical té una gran rellevància.

Copiem, seguidament, l'inici del poema fins al punt que és comú en ambdues versions:

Riba en avall	Tan poch avuy lo bent brama
van dotse ovellas	que sols quietet romoreja
y dos parellas	com l'aigua cuant se rebeja
de bous mugint.	per son llit, per son llit, per son llit
Tornant lo cap	Puig lo follatge agitat
envers sa terra	dels albres [sic] i ab melodia
que de la serra	van cantant dolsas follias
es al vell sim.	van cantan, van cantan, van cantan.
[-]Arre moreu pren llest la via[,]	Es lo die mes hermos
mira quel dia corra a gran pas	que [h]a lluit pel ampurda[,]
y puig dispost som per la festa[-.]	gloria al pages laborios
ja no te resta mes que avançar.	y al institut catala.
Diu lo boer	Lo ausell festiu
al bou que avansa	que te lo niu
ple de añoransa	en lo llorer[,]
per son manjar[,]	en eixa festa
y lo pastor	ell manifesta
a sas ovellas	tot son plaer[,]
semblans querellas	canta en vell mitx
diu caminan.	son regositx[,]
Es tan gran tan lo content	de la raureda
que fins la mar fa abuy lonja	vola llauger
dolsament sas onas gronja	al pedreguer.
dolsament, dolsament, dolsament[.]	

(CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 155, text que acompanya la partitura).

A partir d'aquest últim vers és on hi ha el canvi significatiu: en la primera versió la pastora canta una «americana», mentre que, en la segona canta, «la sardana y al contrapas»:

Versió 1

y cantan queda
una pastora
que m'anamora
ab son cantar
de l'americana.

Versió 2

y cantant queda
una pastora
que me anamora
ab son cantar
de la sardana y al contrapas.

(CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 155 i n. inv. 133, textos que acompanyen les partitures).

I finalment el poema acaba d'una manera única, malgrat que, sorprenentment, amb dues versions musicals diferents:

De una talaya
la festa gaya
va selebran
qui no sen riu,
com lo festiu,
de la boscuria
tendre ausellet
com alateja
ab gran enveja
de altre que admira
son petitet.

Qui no lloa ab son conten[t]
eixa festa tan galana
qui no lloa ab son conten[t]
eixa festa tan plaent.
Es lo dia mes hermos
que [h]a lluit per l'ampurda
Gloria al pages laborios
i al institut catala.

(CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 155, text que acompanya la partitura).

D'una manera molt significativa, la primera versió de la peça coral incloïa la referència a un ball de moda que les orquestres interpretaven habitualment, l'americana o havanera.⁴¹ Aquella primera versió d'*Arre Moreu* va ser escrit per a l'Exposició Agrícola de Figueres de 1863 i, probablement, no tenia cap voluntat de transcendència més enllà de les fronteres empordaneses. Per tant, no hi havia cap necessitat d'incloure-hi elements «representatius». Tanmateix, per al Festival de Barcelona de l'any següent, Ventura va preparar la segona versió, amb els diversos «golpes de efecto» que ja hem comentat, però també amb la

⁴¹ Recordem la definició de Clavé: «La americana o havanera. Recientemente se ha introducido en la Península el uso de las danzas llamadas americanas ó habaneras, cuyo nombre indica su procedencia, y que se distinguen por un aire particular muy caracterizado en el bajo» (Clavé 1860: 86). Desenvolupem la qüestió de les havaneres al capítol 4.

substitució de «l'americana» per «la sardana i al contrapas», els gèneres que han d'esdevenir simbòlics de l'Empordà. En la versió que inclou les paraules «de l'americana», la música de Pep Ventura inclou el ritme d'havanera en compàs de 2/4 (v. §4), mentre que en la partitura del 1864 el fragment «de la sardana i el contrapàs» incorpora l'efectisme del cant a boca closa.

A continuació descrivim les tres sardanes sobre l'*Arre Moreu* que Pep Ventura va escriure a partir de les dues versions corals:

1a) Inclou tot el primer fragment de poema i música que hem escrit més amunt, el comú, des del primer vers «Riba en avall» que enceta els curts de la sardana i fins a «vola llauger al pedreguer» que tanca els llargs. L'estructura de la sardana, per tant, va seguint l'estructura de les estrofes de la peça. S'ha conservat en format partitura (malgrat que fragmentada dins l'inventari provisional entre el n. 112 i el n. 57) i en format partitela (n. inv. 162/7). Podia haver estat escrita el mateix 1863 o posteriorment, ja que el fragment que inclou és idèntic en les dues versions de la peça per a cor.

2a) Només inclou un fragment de la peça coral a la part central dels llargs, precisament el de l'americana: «y cantan queda/ una pastora/ que m'anamora/ ab son cantar/ de l'americana». La música que acompanya aquests versos es correspon al ritme d'havanera en un duo de tenores. Només s'ha conservat en format partitura (n. inv. 64), un senyal que indica que va deixar d'interpretar-se, segons els nostres càlculs, en la primera meitat de la dècada de 1860, però no més enllà. Potser fins i tot només es va ballar durant una temporada, la de Pasqua de 1864, just després de l'estrena per l'Exposició Agrícola del setembre de 1863.

3a) Només inclou un fragment de la peça coral als llargs, el de la segona versió: «y cantant queda/ una pastora/ que me anamora ab son cantar/ de la sardana y al contrapas». La sardana continua fins al final de la peça coral en la segona versió musical. S'ha conservat en format de partitura (n. inv. 96(2)) i en format de partitela (n. inv. 168/10).

Aquesta experiència d'arranjar peces corals en forma de sardana llarga no era nova per a Pep Ventura. Tal com dèiem al primer capítol i reafirmàvem al segon, el «Cor de Gitanes» de la *Sardana sobre motivos de la Traviatta* va ser, sens dubte, la primera provatura —o l'única que s'ha conservat— d'una llista que s'engruixiria a la dècada de 1860. Si ho recordem, de les 17 sardanes llargues sobre temes d'òpera i sarsuela, Ventura en va escriure 4 sobre

temes corals: *Sardana sobre motivos del Faust*, *A fosco chelo de la Sonanbula*, *Del joven Telémaco* i l'esmentada *Sardana sobre motivos de la Traviatta*; i 6 sobre temes corals amb participació de solistes: *Del ballo*, *Del diablo en el poder*, *De Catalina*, *De los magyares*, *Fray José* i *Victorina y colegialas*. En total, doncs, si hi afegim les 3 sardanes sobre *Arre Moreu*, la suma ja és de 13 sardanes llargues sobre temes corals.

És molt probable que els balladors cantessin o taral·legessin la lletra d'*Arre Moreu* sobre la interpretació de l'orquestra de plaça. I fins i tot és probable que els mateixos músics, en lloc de tocar, en cantessin algun fragment concret juntament amb els balladors —una experiència que en la interpretació de sardanes molt conegudes encara es porta a terme al segle XXI.⁴²

És evident que aquesta pràctica va estar estretament relacionada amb la vinculació que Pep Ventura va tenir des d'un inici amb la Societat Coral La Erato.⁴³ Molt significativament, a més, La Erato va participar en la interpretació dels cors de les òperes que es van posar a escena al Teatre municipal de Figueres almenys la temporada 1863-1864 i va ser el mateix Ventura qui va realitzar tots els assajos amb els coristes.⁴⁴ Si tenim en compte que els joves figuerencs de La Erato i de la resta de casinos de la vila també eren els que ballaven sardanes a la plaça, el cercle musical es tanca d'una manera absolutament perfecta. I Pep Ventura era omnipresent en tota aquesta activitat musical figuerenca: com a intèrpret de l'orquestra, com a director del cor de les òperes i com a compositor i intèrpret de sardanes

⁴² Basem aquesta afirmació en diverses experiències pròpies en ballades de sardanes a l'Empordà. En ocasions, com a membre de la Cobla Baix Empordà de Palamós entre els anys 2000 i 2007, les tenores deixàvem de tocar la part del solo i tota la cobla s'afegia a cantar en sardanes com *La Segadora* de Josep Vicens i Juli «Xaxu» (1870-1956) o *Cant a l'Empordà* de Josep Maria Vilà i Saliner (1890-1969). Les lletres molt sovint eren inventades, tot i que mai eren improvisades. A vegades servien per publicitar la mateixa cobla: «A la plaça hi ha sardanes/ mare deixeu-m'hi anar/ que la cobla que les toca/ és la del Baix Empordà» (als llargs de *La Segadora*); altres vegades, incitant al públic femení a cantar amb els músics: «És la sardana/ de l'Empordà/ canta, canta, noia/ que t'agradarà de veritat» (als llargs de *Cant a l'Empordà*). També era força habitual inventar una lletra per a una melodia tot fent referència al músic solista, senzillament per fer gresca o per intentar fer riure l'intèrpret perquè, com a petita broma, no pogués continuar la frase musical.

⁴³ Novament Ventura no és pas una excepció. Era molt habitual que els directors i socis protectors de les societats corals d'aquesta època fossin els professors de música, directors de les orquestres de ball i els intèrprets dels teatres. Fidel Bosch, per posar-ne un exemple, era el líder de l'orquestra Els Fatxendes de Sabadell i el director de la Sociedad Coral de la Unión de Sabadell, fundada el 1857 i guanyadora del segon premi del festival claveria de 1862 (*EE*, a IV, n. 176, 05.10.1862, p. 165).

⁴⁴ «Figueras. En la noche del pasado domingo hizo su debut con la bella ópera *Crispino é la Comare*, en el Teatro Liceo de esta, la reputada prima donna señora Fossa; [...] La orquesta, bajo la entendida direccion de su maestro señor D'Auria, ha dado pruebas de su conocimiento y adelanto en el arte, como igualmente la seccion de coros de la Erato, que sin conocer la música [sense saber solfeig], cantan la mencionada ópera como consumados profesores. Llor al Sr. Clavé, fundador de los coros Euterpenses; honor a su director Sr. Ventura» (*El Metrónomo*, a. I, n. 37, 04.10.1863, p. 8).

llargues sobre temes ben coneguts per la gent de Figueres. Així doncs, la imatge mítica d'un intèrpret «tradicional» i poc familiaritzat amb la música de solfeig i conservatori, queda reformulada pels documents en un dels músics puntals de Figueres —entre altres—, amb un peu a l'òpera, un altre a les societats corals i un tercer a la música de plaça i rituals socials incloent-hi els religiosos (com demostra la composició d'una *Misa a coros*, per exemple).

Sardanes corejades: un gènere modern i en català

A més de les sardanes sobre peces corals que, evidentment eren susceptibles de ser cantades per part dels balladors, Pep Ventura també va compondre sardanes corejades, és a dir, sardanes pensades explícitament per ser cantades. I ho va fer en dues modalitats: per a cor sol i per a cor i orquestra de plaça.

El dilluns de carnaval de l'any 1862 *El Ampurdanés* va publicar la notícia que Pep Ventura havia fet «litografiar una colección de Sardanas llargas, de su propiedad, de lo mas selecto que se conoce en su género», empès per les demandes dels músics de Figueres i per tal de «poder servir con puntualidad á sus comprofesores».⁴⁵ El periòdic, a més, va destacar que hi començava a haver interès per les

Sardanas coreadas, pues nos consta que se han hecho varios pedidos de esta clase de danzas, sin duda para lucirlas durante este Carnaval. A Figueras, pues, cabe la gloria de haber sido la primera población en la que se ha oido este nuevo género de música que tanta aceptación va adquiriendo. Felicitamos cordialmente por ello á su autor [Pep Ventura] (*EA*, a. 2, n. 31, 02.03.1862, p. 3).

El fet que Pep Ventura fos l'*inventor* o no d'aquest nou gènere, no és una notícia gaire rellevant. El més interessant és que Pep Ventura va unir —en una sola activitat festiva i en un espai públic com a escenari— la sonoritat de l'orquestra de plaça, les sardanes llargues com a ball de moda dels joves empordanesos i el cant dels coristes aficionats de Figueres en la festa de la transgressió per antonomàsia, el Carnaval:

⁴⁵ Aquesta informació és prou rellevant per certificar, novament, que Ventura no només era un líder com a intèrpret sinó que les seves composicions eren un referent a tota la comarca —i fins i tot arribant més enllà, ja que també en va fer litografiar algunes per a piano forte per tal de «hacer mas estensiva esta clase de música» (*EA*, a. 2, n. 31, 02.03.1862, p. 3). La demanda d'aquest material arribava, és clar, a l'inici de la Quaresma, quan les orquestres preparaven els nous repertoris per a la temporada que, com als teatres, començava el diumenge de Pasqua.

Si no estamos mal informados, vários jóvenes se preparan ya para arreglar algunas comparsas á fin de que el lúnes y el mártres sean dias de bullicio, de animacion, de verdadero Carnaval. La orquesta que, bajo la direccion de D. José Maria Ventura (*Pep*), tocará en la Plaza de la Constitucion las tan conocidas *Sardanas llargas*, será compuesta de diez y siete profesores, y nos hará oír algunas tocatas nuevas de mucho gusto y mérito artístico. Parece que los coros del Casino Menestral amenizarán esta clase de diversion cantando algunas sardanas coreadas (*EA*, a. 2, n. 28, 09.02.1862, p. 4).⁴⁶

A mitjan segle XIX la festa del Carnaval s'havia convertit, per a les autoritats de viles i ciutats amb un alt grau de concentració urbana, en un problema d'ordre públic. A Barcelona, per exemple, les diversions públiques havien deixat de ser «patrimoni i orgull» de l'aristocràcia i la burgesia per esdevenir «formes de festivitat popular més tumultuoses i espontànies» (Garcia Balañà 1993: 115).⁴⁷ Segurament aquesta festa popular representava la continuïtat amb festes populars i gremials de l'Antic Règim que era prudent permetre uns dies a l'any.

Un jove Clavé de vint-i-dos anys va adonar-se d'aquesta esclatxa de permissivitat i de visibilitat per a les classes més baixes que oferia aquella festa desenvolupada en un entorn urbà. I pel Carnaval de 1846 va fer la seva primera acció pública amb la societat La Aurora. El cant masculí era una pràctica habitual que singularitzava les diferents comparses de Barcelona i, per tant, Clavé va aprofitar una activitat que ja formava part de la pràctica festiva barcelonina per iniciar el seu programa d'acció social d'intencionalitat reguladora.⁴⁸

Pel Carnaval de Figueres de 1863 Societat Coral La Erato ja estava constituïda i, per tant, va ser aquesta entitat la que va participar en la interpretació de sardanes corejades —tot i que és evident que la majoria de coristes eren els mateixos de l'any anterior, socis del casino Menestral, l'Artístico i el Figuerense:

⁴⁶ El número de 17 músics per a l'orquestra de les sardanes llargues del Carnaval probablement respon a la voluntat de l'Ajuntament de Figueres de fer una festa més lluïda i atraure gent de tota la comarca. Una vegada més, doncs, és a Pep Ventura, en qualitat de líder, a qui s'encarrega l'organització d'una orquestra ampliada.

⁴⁷ Les comparses del Carnaval de 1845, per exemple, van provocar reaccions com aquesta de Josep Sol i Padrís (1816-1855): «carros asquerosos cargados de una turba de beodos, cuyos cantos báquicos redoblan a medida que se vacía la bota» (*DB*, 02.02.1845, p. 458-462; citat per Garcia Balañà 1996: 116).

⁴⁸ «Empiezan los ensayos [del Carnaval]. El baile se reduce á hacer unas evoluciones de poco efecto y á marcar ciertos compases con los pies, y el coro que se ha de cantar no es de los mas fáciles. [...] Quedan hechos los ensayos, y se da á luz la comparsa, y como no es lo mismo cantar entre las húmedas paredes de un subterráneo que entre las hermosas que guarnecen un salon, se distraen los bajos y se salen de tono los tenores, y se impacienta el director, y ya no se hacen pianos ni fuertes, ya no se marcan los crescendos, no hay claroscuro y todo se lo lleva la diabla» ([Cortada i Manjarres] 1848: 66).

la Sociedad Coral de esta villa prepara una comparsa de marineros que tripularán dos barcos venidos al efecto de Rosas. Por la tarde cantarán sardanas en la plaza, recorriendo después las calles de esta villa; y en el último día, en el paseo nuevo, harán un simulacro de combate naval, coreado (*EA*, a. 3, n. 103, 25.01.1863, p. 3).

La interpretació de sardanes llargues corejades durant el Carnaval empordanès a l'inici de la dècada de 1860 —segurament aquesta pràctica també es va estendre a altres pobles a més de Figueres— planteja dues qüestions interessants per al nostre estudi. En primer lloc, les sardanes llargues es van equiparar, pel que fa a la interpretació corejada, als balls de saló que, des d'almenys l'any 1858, es realitzaven al Casino Figuerense. El fet de cantar un ball no era nou, però sí que ho era el fet de cantar sardanes llargues amb l'acompanyament instrumental de l'orquestra de plaça i fer-ho a l'aire lliure.⁴⁹ En segon lloc, cal destacar el fet que les sardanes corejades fossin cantades en català. Els balls corejats de Clavé, com els rigodons, els valsos o les americanes, les lletres dels quals eren escrits pel mateix «músico-poeta», eren en llengua castellana; i, en general, només els idil·lis, les pastorel·les, les barcaroles i altres gèneres no ballables eren en català. Per tant, la novetat no era, només, que els coristes cantaven sardanes sinó que les cantaven en la seva llengua familiar i, per tant, el català es va convertir en una llengua moderna també apta per a les noves festes urbanes contemporànies. Unes festes que, com la de Carnaval, implicava una important ocupació de l'espai públic de viles i ciutats. Potser això s'ha d'entendre com una continuïtat amb els balls empordanesos cantats que provenien de l'Antic Règim (Falcó 2012). Un fet que es transformava en possible gràcies a l'onada dels Jocs Florals —que comentem a bastament més endavant en aquest mateix capítol— i del nou teatre en català.

Al Centre de Documentació de l'Orfeó Català només hem localitzat quatre sardanes corejades de Pep Ventura, tres amb acompanyament d'orquestra de plaça —*Lo plor de amor*, *Sardana dels Rajolers* i *Sardana de Cabanas*— i una per a veus soles —*La barretina vermella* [sic] (v. **Annex B**). Tanmateix, a l'arxiu de Sociedad Coral La Erato de Figueres s'hi conserva

⁴⁹ Ens referim, evidentment, a les sardanes llargues i als balls de moda de mitjan segle XIX. Som conscients que la majoria de balls del segle XVIII tenien el seu origen en cançons i que l'estructura de la majoria prenién el model de la cançó estròfica amb tornada (vuit o setze compassos en les formes binàries), fins i tot les mateixes sardanes *curtes*. La majoria de contradanses del Set-cents recollides per Raoul-Auger Feuillet (ca. 1660-1710), per exemple, són melodies breus i, la majoria d'elles, destinades a ser cantades (Guilcher 2003: 129). D'altra banda, la tradició catalana de balls cantats devia ser molt present a mitjan segle XIX, com testimonien els treballs de Falcó (2012).

una altra sardana per a veus soles de Ventura, *Les noyetas de Figueras*, així com les parts vocals de dues sardanes més per a cor i orquestra de plaça, *La pastoreta* i *Ay del amor*.⁵⁰

Els coristes de La Erato acompanyaven l'orquestra de Pep Ventura fins i tot en festes majors lluny de la comarca. Aquest és el cas, per exemple, de la festa major de Tordera del setembre de 1863. En la ressenya que presentem a continuació es pot observar com, de dia, l'orquestra de plaça i els coristes interpretaven sardanes en català i a l'aire lliure i, durant el ball de nit, cantaven els balls en castellà i, amb tota seguretat, l'orquestra tocava en la formació de saló:

En el baile público que tuvo lugar en la plaza [de Tordera], alternaron los coristas [de La Erato] con la música en las populares sardanas llargas; se cantaron las sardanas tituladas: *Lo plor de amor*, *La Pastoreta* y *¡Ay del amor!* compuestas por el ya indicado Sr. Ventura, mereciendo los honores de la repetición.

No menos escasa fué la ovación que alcanzaron nuestros obreros-coristas, en las piezas que ejecutaron en el baile por la noche, compuestas por el reputado Sr. Clavé, a saber: las americanas «La Guajira» y «La Mascarita» los walses «Noches de estío» y «Las veladas de Aragon» y el schottisch «El primer amor» (*EA*, a. 3, n. 166, 03.09.1863, p. 4).

Els mateixos músics de l'orquestra d'en Pep Ventura també cantaven durant la interpretació d'aquestes sardanes corejades, tant si comptaven amb l'acompanyament d'un cor com si les interpretaven sols —una pràctica que ja hem avançat més amunt que es continua realitzant encara avui en alguns contextos. Ho va fer explícit Lo noi gran de can Miquel en la ressenya de la festa major de Vilafant de 1866 (v. §2). Després de mostrar l'interès per la sardana de Pep Ventura sobre *La Sonnambula* de Bellini va escriure: «Aquest any també'ns deixaren sentir la sardana corejada titulada'ls rajolers. La cantan bé y sobre tot ab molt brio».⁵¹

Cal fer notar que Lo noi gran de can Miquel va fer servir la llengua catalana per escriure la carta al director que va enviar al diari *El Ampurdanés*. I ho va fer volgutament i amb la fina ironia de qui coneix bé el fenomen diglòssic de la llengua i l'impuls del català jocfloralesc *versus* el «català que ara es parla»:

⁵⁰ ASCE, Fons de partitures, «Varias Sardanas. Cuatro sardanas n° 5152-53-59. A Figueras. Sardana á veus solas. Poesía de Evaristo Fábrega. Música de Domingo Terrarol. Las Noyetas de Figueras. Sardana á veus solas por J.M. Ventura. La pastoreta y Ay del amor. Sardanas por J.M.Ventura». La sardana *Las noyetas de Figueras* va ser instrumentada per a orquestra simfònica pel mateix Pep Ventura i interpretada a Barcelona el 1868 en el «Gran Concierto Nacional» organitzat per Josep Anselm Clavé (v. §5).

⁵¹ *EA*, a. VI, n. 482 (20.09.1866), p. 2.

Com lo seu periódich fins avuy dia ha vist sempre la llum pública (¡qué m'agrada aixó de *la llum pública!*) escrit en lo idioma de Cervantes, temo que l'hi disgusti lo tenir qu'admetrer aquesta friolera en catalá, y encara, no d'el que usaba en Berenguer cap de estopes, sino d'el que avuy dia's parla. Aquesta consideració me retreya casi m'obligaba á buscar algun amich que m'engiponés l'asunto ab paraulas castellanas. Pero d'altre part (com no fa molt qu'he vingut de Barcelona) sabia que hara está molt en us aixó de escriurer en catalá: y lo poderós atractiu de la imitació, la sua amabilitat tant reconeguda, el no saberho fer d'altre modu y la naturalesa del asunto me brindaban á atrevirme y... vamos; fet y dit (*EA*, a. VI, n. 482, 20.09.1866, p. 2).

Pep Ventura va dedicar la *Sardana dels Rajolers* als joves coristes de la Sociedad Los Ladrilleros, fundada a Vilafant l'estiu de 1864:⁵²

Nos escriben de Vilafant que los jóvenes coristas de aquel pueblo, jornaleros en su mayor parte, en el poco tiempo que se dedican al estudio de los cantos populares del señor Clavé y otros maestros, bajo la dirección de los profesores de música de esta villa Basil, Cristià y Badosa [músics de Figueres], muestran tanta afición, como gusto y constancia, en tan civilizador estudio (*EA*, a. 4, n. 270, 01.09.1864, p. 3).

Vilafant era coneguda per la seva indústria rajolera i, malgrat que la patrona dels rajolers era la Mare de Déu del Carme, la festa major se celebrava per Sant Cebrià, al setembre.⁵³ Per tant, la majoria d'aquells joves «jornaleros» eren rajolers.⁵⁴ La lletra de la sardana exalta la seva feina i els anima a esmenar-se en la seva tasca. En definitiva, es tracta d'un elogi obrer al propi ofici, molt en la línia claveriana de *La Maquinista* o del *Premier Chant des Industriels*.⁵⁵ *La Maquinista*, escrita el mes de maig de 1847, era una «polca catalana corejada» i la *Sardana dels Rajolers* (n. inv. 160) una «sardana corejada». Als curts el poema feia així:

Alegria rajolers[.]
 desterrem nostre tristor
 que aquestos raitgs del calor

⁵² El nom exacte de la societat l'hem recuperat gràcies al segell marcat en una partitura de l'obra coral *Arre Moreu* de Pep Ventura, actualment a l'arxiu particular de Jordi Gargallo. És molt probable que aquesta societat coral no estigués federada o bé que Mariano Soriano Fuertes no fos a temps d'afegir-la a la *Memoria* que va publicar el 1865.

⁵³ La celebració del 16 de juliol es remuntava al segle XVIII, quan a la vila hi havia hagut fins a onze bòbiles simultànies, especialment en l'època de construcció del castell de Sant Ferran de Figueres (1753-1766) i havia continuat fins al segle XIX abastint el material de construcció per a tota la comarca. L'activitat rajolera va continuar fins a ple rendiment fins molt entrat el segle XX, proporcionant, encara, la major part dels rajols per a la construcció de l'hospital Josep Trueta de Girona (Bernils 1997: 24 i 82).

⁵⁴ Desconeixem l'autor de la poesia, però és possible —tot i que només és una especulació— que el text formés part de la comèdia bilingüe *Los minyons de Vilafant*, una obra de Miquel Coll Álvarez estrenada al Teatre de Figueres el 18 de març de 1863 i que, malauradament, no hem pogut localitzar.

⁵⁵ No ens estendrem en la importància de *La Maquinista* de Clavé. Diversos investigadors n'han parlat a bastament (Carbonell 2000 i Vialette 2009: 49-59).

del estiu son los postrers.
 Lo sol arden que us torraba
 y us feya suar sanc
 en la bassa infame
 sa brasant virtut acaba (CEDOC, Fons Pep Ventura, *Sardana dels Regolers*, n. inv. 160).⁵⁶

I els llargs continuaven:

Ja els tenim apilonats,
 rajola teules i mahons,
 de nostres mans fabricats.
 Carretó, motlla i cabasses,
 corba, gàrguil i xaval
 reposen en el portal;
 i hem deixat secar les basses.
 Ja us esperem les mullers,
 amb tot el deliri i gana
 de ballar-ne una sardana
 que se'n diu dels rajolers (Bernils 1997: 25).⁵⁷

Les sardanes corejades sempre són en català, les interpreta l'orquestra de plaça i impliquen els «coristas-obreros» en una actuació pública a l'aire lliure. Mentre els altres balls moderns són gairebé sempre en castellà, són acompanyats per l'orquestra en formació de saló i es desenvolupen en espais tancats.⁵⁸ Utilitzant termes lingüístics, podríem parlar d'una diglòssia musical: una música per a cada situació festiva. Un equilibri entre el català i el castellà, entre un ball local i els balls comuns arreu d'Europa i Amèrica, entre una orquestra renovada i moderna però de plaça i una orquestra estandarditzada i també moderna per als balls de saló. I el més important: una festa en la qual els coristes, és a dir, els representants de la classe treballadora, no només en són els beneficiaris sinó també els generadors de la diversió, coristes-obrers que són «dignos de elogio cuando sin retribucion alguna» canten per a la diversió de tota la societat i ho fan, segons la premsa, «esclusivamente para la

⁵⁶ Pep Ventura va escriure «Regolers» al títol de la partitura coral, mentre que a la lletra i a la partitura instrumental va indicar «Rajolers».

⁵⁷ La partitura del CEDOC és incompleta. Per aquest motiu copiem la versió de Bernils (1997: 25), tot i que no en sabem la font. Segons la notícia publicada a *El Ampurdanés*, el 1866 és, com a mínim, l'any de l'estrena de la sardana. En qualsevol cas no és el 1872 com afirma Bernils (1997: 25).

⁵⁸ Trobem algunes excepcions, com la tanda de rigodons *Les nines del Ter* de Clavé, escrita en una data prou reculada, l'any 1854.

aficion á tan sublime arte musical». ⁵⁹ Tanmateix, però, darrere d'aquesta empresa no només hi havia l'empenta de Josep Anselm Clavé, sinó tota una ideologia republicana amarada de saint-simonisme i utilitarisme de la qual, d'una manera directa o indirecta, Pep Ventura en va ser partícip.

La melodia i el significat referencial: un canvi de paradigma

A més de les 7 sardanes corejades, de les 10 sardanes sobre temes de cors d'òpera i sarsuela, i de les 3 sobre *Arre Moreu*, Pep Ventura també va compondre 8 sardanes més sobre temes corals del mateix Clavé: *Ninas del Ter* (tres sardanes amb el mateix títol corresponents als rigodons n. 2, 3 i 5, n. inv. 66, 78 i 110), *Sardana Lo somni de una verge* (n. inv. 37), *Sardana de la nina dels ulls blaus* (n. inv. 27), *De bon matí* (n. inv. 78), *Cap al tart* i *Les flors de maig*.⁶⁰ Aquest conjunt de 28 sardanes representa prop d'un 10% de les 278 sardanes de Ventura de les quals en tenim notícia.

Les peces corals de Clavé van ser compostes entre el 1859 i el 1861: *La nina dels ulls blaus*, *Cap al tart* i *Les flors de maig* el 1859; *Lo somni de una verge* el 1860, i *De bon matí* el 1861 (Clavé 1897: 68, 87, 94, 110, 131).⁶¹ I l'estiu de 1863 Pep Ventura ja les havia transformat en sardanes, segons una notícia publicada a *El Metrónomo*:

Las sardanas (danzas del país), que se ejecutaron anoche en la calle de Vilafant de esta villa [Figueres], tuvieron buena y merecida aceptacion. Las hubo sobre temas del Bon matí, Cap al tart, Lo somni de una verge, Las flors de maig, conocidas composiciones del Sr. Clavé (*El Metrónomo*, n. 29, 26.07.1863, p. 4).⁶²

⁵⁹ *EA*, a. 3, n. 166 (03.09.1863), p. 4. Tanmateix no és cert que els coristes de La Erato no tinguessin una retribució econòmica cada vegada que sortien a cantar. Al contrari, fins i tot se'ls hi feia un contracte en el qual quedava recollit el preu. En una reunió del 9 de juliol de 1864, es va acordar que: «El coro en secciones de quince coristas tomará parte en las reuniones que tengan lugar en el Casino Figuerense, mediante la retribucion de cuatro reales á cada individuo, por cada reunion á la que cante. La Junta queda encargada de redactar y firmar la contrata» (ASCE, «Acuerdos 1863-1877», 09.07.1864, p. 13).

⁶⁰ Les sardanes *Les flors de maig* i *Cap al tart* no s'han conservat al Fons Pep Ventura del CEDOC, només en tenim notícia per aquesta ressenya a la premsa.

⁶¹ L'excepció a aquesta lògica cronològica és la tanda de rigodons *Les nines del Ter*, composta per Clavé anys abans, el 1854. Malgrat això, durant la temporada 1859-1860 aquesta obra va assolir un gran èxit: «Indiscutiblement el rigodon Les nines del Ter va ser el gran èxit de Clavé durant aquest període. En la temporada de 1859 va mantenir el primer lloc en nombre de programacions: es va interpretar vint-i-tres vegades» (Carbonell 2000: 176).

⁶² *El Metrónomo* segurament deu copiar una notícia del periòdic local de Figueres que no hem sabut localitzar.

És evident, per tant, que almenys les sardanes sobre temes corals de Clavé així com la majoria de sardanes sobre temes d'*Arre Moreu* i les sardanes corejades van ser escrites per Pep Ventura en molt pocs anys, concentrades totes, probablement, entre el 1860 i el 1864. Aquests mateixos anys coincideixen, a més, amb els anys del primer contacte entre Pep Ventura i Josep Anselm Clavé.

La relació i, fins i tot, l'amistat entre els dos músics ha configurat un dels episodis més destacats en llurs biografies, tant les que n'han reforçat l'aspecte mític com en les publicacions científiques més recents. Per evidències documentals, la tardor de 1860 és segur que els dos músics es van conèixer personalment, en ocasió de l'actuació que l'orquestra de Pep Ventura va realitzar a Montserrat en el marc de la visita d'Isabel II a Catalunya, i pel concert que, pocs dies després, l'orquestra empordanesa va realitzar als Camps Elisis de Barcelona per invitació expressa del mateix Clavé (v. **il·1. 3.4**) (Capmany 1948: 138; Coromines 1927 [1953]: 84; Carbonell 2000: 249; Ramió 2001: 132; Ayats *et al.* 2006: 50-51; Anguera 2010: 13-14). Carbonell, a més, assegura que l'any 1859 la junta directiva del Liceo Figuerense va convidar Clavé i el seu cor a visitar els locals de l'entitat. És molt possible, doncs, que ja s'haguessin conegut en aquella ocasió (2000: 167).⁶³

Si bé la coneixença entre Ventura i Clavé ha constituït un dels capítols ineludibles del relat mític d'ambdós personatges, una de les nostres hipòtesis revela que, efectivament, aquella trobada va significar un abans i un després en la manera en què Pep Ventura va concebre la composició de sardanes llargues.

Segons els manuscrits del fons Pep Ventura de l'Orfeó Català, les sardanes llargues que només es conserven en format partitura —és a dir, les que no tenen la corresponent còpia en format partícel·la— i que, per temes d'instrumentació, són clarament anteriors a la resta —tenores escrites com a instruments transpositors en fa i baixos de metall mig to alts (v.

⁶³ El *Diario de Barcelona* va ressenyar que fins a tres ocasions al llarg d'aquell mateix 1859 una cobla empordanesa va realitzar tres actuacions a Barcelona, tot i que no podem assegurar que fos sempre la mateixa cobla ni que es tractés de la de Pep Ventura. La primera actuació va ser als Jardins del Tívoli pel Carnaval («algunos ampurdaneses, residentes en Barcelona, han resuelto que durante los tres días de Carnaval pase á aquella capital la copla de músicos de Figueras, tan conocida por sus bellas tocatas sobre las *sardanas llargas*», DB, n. 53, 22.02.1859, p. 2089), la segona el dia de Sant Joan («Baile en el espacioso jardín por la copla ampurdanesa en el que tomará parte el señor Pardús [sic, Parda], autor de las sardanas llargas», DB, n. 175, 24.06.1859, p. 6732), i la tercera el mes de juliol («De 3 a 7 de la tarde en un circo particular del Parque Inglés por una copla completa de músicos de aquel país compuesta de tenores, fluiol, tamborines, cornetines y bajos que ejecutarán el contrapás y las sardanas ampurdanesas intermediadas de algún schotisch, polka y ball rodó», Ayats *et al.* 2006: 51, cita de Capmany 1930: 111).

§1)— comparteixen, a més, una altra particularitat: totes elles tenen un virtuosisme clarament instrumental, tant en l'amplitud de l'àmbit que assoleixen les melodies com en l'agilitat interpretativa que demanen les figures rítmiques. És a dir, les sardanes que Pep Ventura hauria escrit a la dècada de 1850 i abans del contacte amb Clavé, no tenen una intenció melòdica cantable sinó un caràcter d'espectacularitat instrumental (v. **il·l. 3.5**). Serien filles del virtuosisme interpretatiu dels primers romàntics en l'inici del nou règim (Sennet 2011: 251).

Entre aquestes sardanes, a més, no n'hi ha cap que porti un títol literari, i no pas perquè Pep Ventura inventés els títols a posteriori, sinó perquè aquestes no tenen cap element referencial ni identificatiu; senzillament se singularitzen per la indicació del nom de l'instrument o dels instruments solistes —*Sardana larga de tenor y cornetín*, o *Sardana larga de bajos*, per exemple (v. **Annex B**). Per tant, pensem que al tombant de la dècada de 1860, justament a partir de l'experiència compositiva de les sardanes corejades i de les sardanes sobre temes de Clavé, el catàleg de Pep Ventura va transformar-se de manera radical: la melodia cantable i, sobretot, la identificació de la melodia cantable i la possibilitat de cantar-la durant el ball, van convertir-se en una prioritat.

Aquesta transformació, de fet, ja va ser intuïda en bona part de les biografies sobre els dos músics, però al llarg del segle XX se'n va fer una lectura deformada per la necessitat de recreació simbòlica de la vida dels dos músics. El figuerenc Josep Pous i Pagès (1873-1952), potser molt ben informat pels músics companys de Ventura, va inaugurar la idea que havia estat Josep Anselm Clavé qui havia aconsellat Pep Ventura d'abandonar les melodies d'òpera per compondre sardanes llargues: «Però aviat, sembla que per influència i concell d'en Clavé [...], en Pep deixà de banda els motius d'òpera, abandonant-se a la seva inspiració personal, filla directa de la musa popular» (Pous i Pagès 1906). Vint anys després, Pere Coromines va matisar aquella relació amb el músic barceloní: «La veu popular vol que En Clavé li donés consells i que el separés de les melodies forasteres» (Coromines 1953: 84). La idea va travessar bona part del segle XX fins que el 1970 va prendre aquesta forma: «S'ha dit que Clavé l'instigà a compondre les seves sardanes amb cançons netament populars» (Mainar *et al.* 1970: 129).

És evident que cap d'aquestes afirmacions té una justificació documental, sobretot perquè ja hem demostrat que Ventura va escriure sardanes llargues sobre temes d'òpera i sarsuela fins pràcticament la seva mort (v. §2). Ara bé, ¿què significa que Ventura, a partir dels

consells d'en Clavé, es va dedicar a compondre sardanes amb inspirades en la «musa popular» o en «cançons netament populars»? Al nostre entendre, aquesta idea vol transmetre el fet que a partir del contacte amb Clavé, Pep Ventura va començar a escriure sardanes amb melodies *identificables* i *cantables*. I, a més, hi va incloure cants en llengua catalana.

Aquesta és la gran revolució en el catàleg de Ventura: en les seves sardanes llargues, l'element que s'identifica com a popular és una melodia que es pot cantar i que singularitza una sardana de l'altra. En aquest sentit, doncs, tan *cantables* eren les melodies d'òpera i de sarsuela, les de Clavé, les de tradició oral o les que podien ser imaginades *com si fossin* de tradició oral —a la manera que hem descrit en els casos dels simfonistes del segle XIX que imitaven aquest cant popular i les seves característiques melòdiques i harmòniques. És a dir, tan popular era la melodia de *La filla del marçant* com la melodia del «Cor de soldats» de *Faust*, les melodies de *l'Arre Moreu*, el tango «El Guachindanguito» de la sarsuela *Los dos ciegos* o una tonada composta pel mateix Ventura per a una sardana titulada *La Plorosa* o *Un somni de un pagès*.

Sense voler endinsar-nos gaire en el terreny de l'hermenèutica, trobem adient fixar-nos en la proposta analítica de Laurence Kramer (1990) a partir de tres «finestres»:

In recognizing and reflecting on an expressive act, we empower the interpretive process; we open what I earlier called a hermeneutic window through which our interpretation can pass. When it comes to music, at least three types of hermeneutic window are available to us, either as the expressive act to be recognized or as a signpost to such recognition: 1. Textual inclusions [...] 2. Citational inclusions [...] 3. Structural tropes (Kramer 1990: 9-10).⁶⁴

En aquesta segona etapa compositiva, Pep Ventura va començar a incloure en les sardanes elements textuais i cites a altres músiques. La inclusió textual més evident, i que suposa un canvi fonamental, és la incorporació de títols literaris i, especialment, títols que fan referència a altres obres. I no només un títol que individualitza una sardana d'una altra, sinó un enunciat que porta implícit un contingut melòdic concret i, per tant, també un element

⁶⁴ «En reconèixer i reflexionar sobre un acte expressiu potenciem el procés interpretatiu; obrim el que abans he anomenat finestra hermenèutica a través de la qual pot passar la nostra interpretació. Quan es tracta de música tenim disponibles, almenys, tres tipus de finestres hermenèutiques, tant per reconèixer l'acte expressiu com per ser senyal indicador d'aquest reconeixement: 1. Inclusions textuais [...] 2. Inclusions citacionals [...] 3. Trops estructurals».

«citacional» que, com ja hem localitzat en les sardanes sobre temes d'òpera i de sarsuela, se situa molt habitualment a la part central dels llargs de la sardana.

Al concert que Pep Ventura va realitzar a Barcelona l'octubre de 1860, l'orquestra va interpretar una «cerdana» a la primera part i una altra a la segona, però el programa no va especificar-ne els títols (v. **il·1. 3.4**). L'espai reservat per a aquesta informació a la primera pàgina del periòdic *Eco de Euterpe* es va haver d'omplir amb una frase de circumstàncies: «(por la copla ampurdanesa)». Com en el cas de les orquestres que interpretaven les sardanes llargues als anys 1850 —el nom de les quals no s'especifica en els testimonis documentals que s'han servat (v. **§1**)—, pensem que no es tracta d'una descoordinació entre els dos músics pel que fa al repertori que aquest últim interpretaria a Barcelona: la nostra hipòtesi és que les sardanes, simplement, no tenien títol.

També és cert que fins llavors no havia calgut anunciar les sardanes públicament. Els programes de les festes majors empordaneses no publicaven mai el llistat de sardanes que les orquestres havien d'interpretar. Justament perquè no calia, és a dir, no era un valor afegit que s'interpretessin determinades sardanes, només el fet que hi haguessin ballades. Tanmateix, quan la premsa barcelonina i figuerenca va començar a fer referència a elements d'interpretació de les sardanes i a publicar cròniques més detallades, es va fer necessari poder anunciar el repertori que s'havia interpretat.⁶⁵

Si durant el classicisme les obres musicals es diferenciaven per la funció o senzillament pel número d'opus o de tonalitat, al segle XIX el títol temàtic va triomfar perquè l'obra musical es va començar a interpretar «de plus en plus en concert public, et elle participe d'une esthétique du contenu» (Escal 1979: 204).⁶⁶ Així, la inclusió d'un títol formava part de la normalitat de l'època, i es va produir en el moment que les sardanes van entrar en el circuit de valoració musical de la nova societat de l'espectacle. Durant el romanticisme, el títol

ou bien il donne une idée de la forme, ou bien il en résume le contenu. Dans le second cas, il est thématique [...]. Dans le premier cas, ou bien il signale l'appartenance de l'oeuvre à une classe d'oeuvres (sonate); ou bien, parce que à l'époque considérée il n'y a pas de formes canoniques ni de

⁶⁵ Malauradament no ho podem confirmar amb exactitud en la premsa local figuerenca, ja que *El Ampurdanés* va iniciar la nova etapa el 1861 i no podem demostrar aquesta afirmació durant la dècada de 1850.

⁶⁶ «cada vegada més en concerts públics, i participa d'una estètica del contingut».

modèles reçus ou de conventions partagées en principe, il tente d'explicitier le procès d'énonciation singulier, propre à l'œuvre inférée (Escal 1979: 203).⁶⁷

Pep Ventura utilitzava el cas més evident d'intertextualitat, la cita. Les característiques d'aquest procediment, segons Rubén López Cano, són la referència forta i evident d'una obra específica, i el caràcter intencional i literal de la remissió (López Cano 2007: 31). En les sardanes sobre temes existents, especialment d'òpera i de sarsuela, era habitual que aquestes referències ocupessin bona part dels compassos dels curts i, sobretot, dels llargs (v. §2) però va ser en la composició de sardanes sobre melodies de la tradició oral que la cita va començar a ordenar i a regular d'una manera clara la part central dels llargs:

Las que llevan por título: *Lo toc de oració, Los segadors, Lo cant dels ausellets, La pastoreta y'l pardal*, compuestas por el Sr. Ventura (Pep), gustaron ayer como siempre, por el carácter tierno y pastoril de que ha sabido revestirlas (*El Metrófono*, n. 29, 26.07.1863, p. 4).

En aquestes sardanes el músic de Figueres va haver de prendre dues decisions fonamentals: per una banda, la ubicació de la melodia de la cançó i, per l'altra, l'ús sistemàtic o no d'aquesta localització. Segons podem comprovar, Pep Ventura va escollir situar aquesta melodia als llargs, generalment després d'una introducció del *tutti*, i va decidir fer-ho així d'una manera sistemàtica. El músic i compositor de Figueres inaugurava un nou recurs compositiu, un trop estructural que es va començar a conèixer amb el nom de «cant de tenor» o, senzillament «cant».

D'una manera molt significativa, Pep Ventura es va erigir a la dècada de 1860 com un destacat intèrpret de tenora, i les interpretacions solistes amb el seu instrument, configuren, precisament, el moment que identifica la part més important de la sardana. Per tant, podríem dir que el rol de líder «empresarial» de l'orquestra i el de divo com a solista de tenora aniria del tot lligat a la decisió estructural de la composició.

La melodia central dels llargs va esdevenir un element imprescindible en l'estructura de les sardanes llargues en el cas de Pep Ventura, un cant que, finalment, podia ser instrumentat per a tenora o per a tenora i fiscorn i fins a un llarg etcètera de possibilitats, però que sempre assumia la funció principal d'identificar la sardana. Tenim ben poques referències

⁶⁷ «o bé dóna una idea de la forma, o bé en resumeix el contingut. En el segon cas, és temàtic [...]. En el primer cas, o bé assenyala la pertinença de l'obra a un tipus d'obres (sonata); o bé, perquè a l'època en qüestió no hi ha formes canòniques ni models rebuts o convencions compartides en principi, intenta explicitar el procès d'enunciació singular, propi a l'obra inferida».

de sardanes d'altres compositors d'aquesta mateixa època, però tenint en compte que el «cant dels llargs» va ser efectivament l'eix principal de les sardanes dels compositors de final del segle XIX i, de fet, forma part de l'estructura fonamental de les sardanes del segle XX i XXI, podem pensar que va ser un fenomen bastant global.

És a partir d'aquest nucli central i significatiu de la sardana que Pep Ventura va articular les sardanes sobre cançons de tradició oral o a partir de melodies pròpies *com si fossin* populars. Des d'aquest punt de vista, per exemple, podem observar d'una manera clara i nítida que és el caràcter musical de les melodies principals de la sardana les que en determinen el títol literari. Així, per exemple, va anomenar *La plorosa* una sardana amb el cant de tenora en tonalitat menor o *La llanguera* una melodia que en aquesta part presenta motius rítmics més ràpids.

Tanmateix, Ventura es va permetre dues magnífiques excepcions a aquesta nova manera de compondre. Dues excepcions que no es podrien entendre, és clar, sense la instauració d'aquesta norma implícita o trop estructural ben fixat. Es tracta de les sardanes *La embustera* (n. inv. 44; v. **il·l. 3.7**) i *La enfadosa* (n. inv. 97 i 170/7), les primeres sardanes revesses que hem pogut documentar. Les sardanes revesses, encara avui, són aquelles que, en una mena de competició pactada entre els balladors i el compositor, no tenen l'estructura habitual sinó una mateixa melodia, normalment de vuit compassos, que es va repetint sense solució de continuïtat i quasi de manera idèntica entre els curts i els llargs. Es tracta, doncs, que els balladors aconseguixin detectar una mínima variació —una lleugera pista en la instrumentació o melodia— per saber repartir correctament la sardana i acabar juntament amb la música. El fet que Pep Ventura escrivís dues sardanes revesses i amb un títol tan eloqüent indica que l'estructura de les sardanes llargues ja s'havia establert i consolidat.⁶⁸

⁶⁸ En el capítol 4, desenvolupem la hipòtesi que, a banda de la melodia central com a organitzadora de l'estructura dels llargs de les sardanes llargues, Pep Ventura va fer servir un altre trop estructural: el fragment final de la sardana, en el qual en moltes ocasions canvia de compàs, de tonalitat i d'acompanyament rítmic —o algun d'aquests elements— per anunciar el final de la peça. Aquesta característica, com veurem, també era característica de la contradansa ternària del segle XIX (v. §4). Per altra banda, cal dir que fins ara s'havia considerat Antoni Agramont (1851-1906), de Castelló d'Empúries, el primer compositor a «inventar» les sardanes revesses, i el corresponent joc entre músics i balladors en la dècada de 1870 (Aviñoa 2003). Aquestes dues sardanes revesses de Pep Ventura, tot i que no les podem datar amb exactitud, podrien ser lleugerament anteriors, de la dècada de 1860.

El cant de tenora i el ritme «de sardana»

Jaume Ayats (*et al.* 2006: 42) proposa que l'anomenat «cant de tenora» i el ritme «de sardana» que l'acompanya van ser un dels productes de la influència operística en la composició de sardanes llargues, concretament de les àries del bel canto italià. Seguidament intentem demostrar que la consolidació d'aquesta melodia central no va ser una influència operística directa en el cas de Pep Ventura, sinó indirecta, i que el ritme *ostinato* en l'acompanyament d'algunes àries de bel canto tampoc va influir d'una manera clara en la configuració del que, posteriorment, va ser identificat com un ritme propi de les sardanes.⁶⁹



Exemple 3.1. Ritme identificat com a ritme «de sardana» en l'acompanyament del cant solista principal.

Com ja hem observat al capítol 2, la majoria de sardanes sobre temes d'òpera de Pep Ventura prenen com a referència fragments que, precisament, no són àries *belcantistes*. Que responguin a aquesta característica només n'hi ha dues: *Sardana del Barbero de Sevilla* i una sardana sense títol sobre l'ària d'Oscar de *Un ballo in maschera*. I d'aquestes dues, només la segona inclou el ritme «de sardana», tal com Verdi el va escriure per a la part solista.

Exemple 3.2. Ària d'Oscar «Volta la terra» de l'òpera *Un ballo in maschera* de Verdi, fragment (Verdi [1859] 2005: 56).

⁶⁹ Aquest només és un dels dos ritmes que avui s'identifiquen com a ritmes «de sardana». L'altre es construeix a la inversa —amb les dues corxeres al primer temps i la negra al segon en compàs de 2/4—, i es relaciona molt més amb el ritme final de la sardana. Al capítol 4 defensarem que aquest altre ritme té un procés de consolidació diferent, que deriva de la polca i al seu torn de l'última part de les contradanses ternàries.

Les sardanes sobre temes d'òpera eren reinstrumentacions de fragments sencers —com ja hem determinat en més d'una ocasió— i, per tant, creiem que si a Pep Ventura li hagués interessat incloure específicament aquest ritme en les seves sardanes hauria escollit, precisament, les àries que haguessin respost a aquesta característica.

Tanmateix, observem que algunes de les sardanes que inclouen el ritme que Ayats (*et al.* 2006) descriu com a *belcantista* són, sorprenentment, les que Ventura va compondre a principi de la dècada de 1860 sobre cançons populars catalanes.⁷⁰ Una d'aquestes sardanes és *Lo cant dels aussetlets* (n. inv. 78, v. **il·1. 3.6**) amb una data de composició segurament no gaire anterior al juliol de 1863 segons aquesta ressenya de *El Metrònomo*:

[...] Las que llevan por título: *Lo toch de oració*, *Los segadors*, *Lo cant dels aussetlets*, *La pastoreta y'l pardal*, compuestas por el Sr. Ventura (Pep), gustaron ayer como siempre, por el carácter tierno y pastoril de que ha sabido revestirlas (*El Metrònomo*, n. 29, 26.07.1863, p. 4).

La nostra hipòtesi és que en les sardanes sobre melodies populars catalanes Pep Ventura, a diferència de les sardanes sobre temes lírics (en les quals senzillament reinstrumentava fragments que ja tenien un desenvolupament harmònic i rítmic), només disposava d'una línia melòdica per elaborar els llargs d'una sardana i, necessàriament, havia d'escollir un patró rítmic per acompanyar el cant de tenora en cada sardana, ja fos sobre una melodia popular o sobre una melodia pròpia. I ho va fer a partir dels recursos més habituals de l'època, com els ritmes d'acompanyament de les àries en les òperes que tantes vegades havia interpretat al Teatre municipal. No només va utilitzar el que avui es coneix com a ritme «de sardana», sinó tots els ritmes possibles: des d'un senzill acompanyament de negres i silencis de negra en compàs de 2/4 fins al ritme que identifiquem —i que identificaven a l'època— com el d'havanera (v. §4).

Ens concentrem ara en les sardanes sobre cançons populars catalanes del catàleg de Pep Ventura per exemplificar aquesta hipòtesi. No podem determinar amb exactitud quantes sardanes sobre cançons populars catalanes va compondre el músic de Figueres, per una qüestió d'identificació de títols i de melodies que potser no hem estat capaços de

⁷⁰ La majoria de sardanes anteriors, que pensem que daten dels anys cinquanta, estan escrites en compàs compost, amb la impossibilitat evident d'incloure el ritme «de sardana» en compàs simple. Fins i tot les sardanes llargues d'Abdó Mundi que hem pogut consultar, les més antigues que coneixem sobre temes d'òpera, estan escrites també íntegrament en compàs de 6/8 i, per tant, fins que no puguem consultar un altre fons ampli de sardanes sobre temes d'òpera d'aquestes dues dècades no podrem concloure quin grau d'influència hi va tenir l'òpera italiana.

reconèixer de manera exhaustiva. No obstant això, hem elaborat un llistat amb 9 sardanes que responen a aquest criteri i que creiem representatives: *Mon pare mana casada* (n. inv. 79), *Abon son las oquetas* (n. inv. 18), *Del pardal* (n. inv. 67) *Als miñonets* (n. inv. 107 i 172/2), *Un esmolet bell* (n. inv. 66 i 162/1), *Totas bolen areus* (n. inv. 102 i 169/10), *La trista de nostras Maras* (n. inv. 18), *Lo cant dels aussellets* (n. inv. 78 i 163/7) i *Labirondom quina doncella* (n. inv. 14 i 171/5).

Algunes d'aquestes cançons van ser referenciades per Milà i Fontanals a *Observaciones sobre la poesia popular* i recopilades amb lletra i música als diferents volums de *Cansons de la Terra*, una col·lecció de Francesc Pelagi Briz amb la col·laboració de diferents músics, com Càndid Candi (1844-1911) en el primer volum, i Josep Saltó en el segon (Ayats 2001: 18-20).⁷¹ Les sardanes amb cançons populars catalanes de Pep Ventura tenien, però, una finalitat molt diferent respecte la dels reculls de cançons. Aquestes sardanes no volien *recuperar* una cançó que s'estava *perdent* sinó, al contrari, incloure melodies conegudes, i segurament molt cantades, per tal d'engrescar els balladors en el reconeixement de les cançons durant el ball. Pensem que aquest intentiu devia ser idèntic o molt similar al que buscava Pep Ventura amb les sardanes sobre temes d'òpera o sobre temes del mateix Clavé: la identificació de la melodia o les melodies principals.⁷²

A l'hora de confeccionar aquestes sardanes, tanmateix, Pep Ventura no podia prendre la referència harmònica ni rítmica de cap obra prèvia. No podia reorquestrar una música instrumental, ni podia traspasar un cor a tres veus per als instruments de l'orquestra de

⁷¹ Referenciades per Milà i Fontanals a *Observaciones sobre la poesia popular: El pardal*, sota el títol genèric «Otro», dins de l'apartat de «Poesías líricas» (1853: 168); *Labirundum quina Doncella* amb el nom de *La hija del mercader*, dins la secció «Canciones Romanescas» (1853: 115); *Mon para mana casada* amb el nom de *El canigó* (1853: 159); *La trista de nostras maras* amb el nom de *Los parrotas*, una cançó que titlla de «trivial» i molt habitual dels «clavetaires o chapuceros», és a dir, dels ferrers (1853: 151). Referenciades per Francesc Pelagi Briz a partir del segon volum de *Cansons de la terra: El pardal* (1867: 135); *Als miñonets* com a *Los fadrins de san Boy* (1867: 105); *La trista de nostras maras* amb el nom de *Lo dia vuit de setembre*, de la qual només en va publicar la música perquè la lletra no era prou digna, una clara autocensura en una lletra que descriu l'execució d'un pres (1867: 243); *Un esmolet vell* amb el nom de *Los ofcís*, de la qual tampoc n'escriu la lletra perquè, segons ell, no té cap interès (1867: 223). Briz també inclou dos títols idèntics a dues sardanes de Pep Ventura, *La tapassera* i *Una sita*, la melodia dels quals, però, no coincideix amb la de les sardanes. És probable, per tant, que una mateixa cançó es cantés amb tonades diferents, fet ben habitual. En qualsevol cas no les incloem aquí.

⁷² El procediment tampoc era del tot original, com en el cas de les òperes, les quals des dels anys trenta del segle XIX ja formaven part dels ballables de moda d'arreu d'Europa. Les cançons populars, d'una manera similar, ja feia dècades que eren glossades, almenys a Catalunya, en les interpretacions nadalenes anomenades «llibertats d'orgue, que era el permís excepcional d'aquest dia per poder cantar i tocar qualsevol melodia popular a l'església, i fins i tot improvisar versos» (Ayats 2009: 41; Ginesi 2011: 41-44).

⁷² El mateix Pep Ventura, per exemple, va compondre un *Valç per los dias de Nadal* (n. inv. 136/3), també anomenat vals *Dedicat al Naixement* (n. inv. 120), en el qual hi va incloure diversos fragments de cançons populars catalanes, com *El noi de la mare*.

plaça: ell mateix havia de construir l'harmonia i el ritme de la composició. I és precisament en aquest punt que Ventura va haver d'incorporar patrons rítmics, amb funció també de coixí harmònic, sota una melodia principal que havia de destacar.

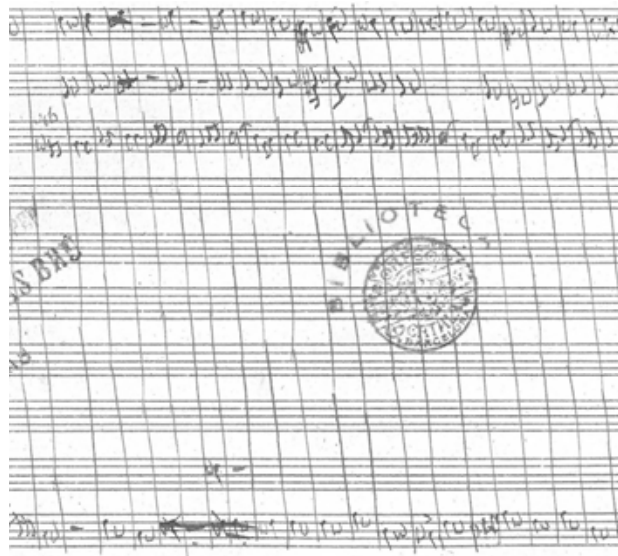
Així, per compondre la sardana *Del pardal* l'any 1863, Pep Ventura es devia trobar amb la mateixa necessitat que el músic Josep Saltó, quatre anys després, en la publicació del segon volum de *Cansons de la terra*: elaborar un acompanyament rítmic a unes melodies que, en principi, no en tenien.⁷³ O, mirat a la inversa, va haver d'escollir un dels diversos ritmes que podrien casar-hi bé. En el treball de Briz i Saltó trobem la cançó *El pardal* amb la figuració de silenci de corxera, dues corxeres i silenci de corxera:

The image shows a musical score for the song "El Pardal" by Briz (1867). It consists of four systems of piano accompaniment with lyrics. The first system is marked "Con mistere i largato" and contains the lyrics "U-na can-so-ne-ta". The second system contains "no-va vos la di-ré vos la di-". The third system is marked "à tempo" and contains "-ré del par-dal quan sa-cot-". The fourth system is marked "Tornada" and contains "-xa-va so-ta o-ran ger-vos la di-ré." The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

Exemple 3.3. Partitura de la cançó *El Pardal* (Briz 1867: 135).

⁷³ Recordem que l'edició de Briz va voler incloure un acompanyament pianístic a cadascuna de les cançons del primer i segon volums per tal que, com ell mateix va deixar escrit, es poguessin cantar en vetllades musicals.

En canvi, Pep Ventura en va fer un de més senzill per acompanyar-se ell mateix a la tenora, una figuració de negres i silencis de negra que interpreten els dos tibles i el contrabaix:



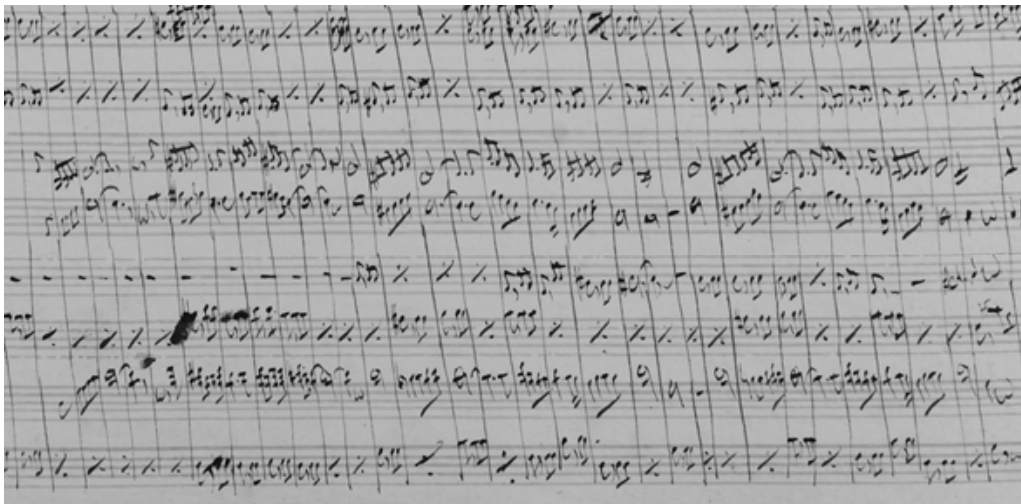
Exemple 3.4. Sardana del pardal de Pep Ventura, *partitura hològrafa, fragment*. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 67 (v. *partitura sencera a il·l. 3.8*).

D'una banda, és reveladora la varietat melòdica a l'entorn d'una melodia semblant que s'observa comparant les melodies escrites per Ventura i per Saltó —el músic de Briz— amb la cançó *El pardal* més expandida actualment (ara ja molt establerta i *fossilitzada*). La comparació permet veure que Ventura va treure la seva versió de l'oralitat directa.

De l'altra, observem que tant Ventura com Saltó es van trobar amb la mateixa qüestió que Verdi, Rossini, Bellini o Donizetti: van haver de construir un acompanyament senzill i *ostinato* per a una melodia protagonista. Aquest recurs, però, tampoc era exclusiu de l'òpera. Compositors com Robert Schumann (1810-1856) o Felix Mendelssohn (1809-1847) també es van trobar amb la mateixa necessitat a l'hora de realitzar els acompanyaments de *lieder* o de melodies que imitaven les de tradició oral. Per tant, pensem que l'elaboració d'un *ostinato* rítmico-harmònic en l'acompanyament de les òperes italianes responia més aviat al desenvolupament d'un recurs musical propi d'una època. I que Pep Ventura també va fer ús d'aquest recurs, tot i que, efectivament, la vinculació del músic de Figueres amb el Teatre municipal de la seva vila és evident i que el contacte que va tenir amb les òperes va ser molt proper.

No obstant això, el que avui s'anomena ritme «de sardana» no és el ritme dominant en les sardanes de Pep Ventura. L'utilitza en algunes de les sardanes sobre melodies populars

catalanes com en la ja citada *Lo cant dels ausellets* i, per exemple, a *Mon para mana casada* (n. inv. 79), però no és ni l'únic ni el predominant:



Exemple 3.5. *Sardana Lo cant dels ausellets* de Pep Ventura, partitura bològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 78 (v. partitura sencera a il·l. 3.6).



Exemple 3.6. *Sardana Mon para mana casada* de Pep Ventura, partitura bològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 79 (v. partitura sencera a il·l. 3.9).

A la taula següent escrivim altres ritmes que acompanyen les 9 sardanes de Pep Ventura sobre melodies populars catalanes:

Sardanes	Ritme que acompanya la cançó (2/4)
<i>Mon pare mana casada</i>	
<i>Abon son las oquetas</i>	
<i>El pardal</i>	
<i>Als miñonets</i>	
<i>Un esmolet bell</i>	
<i>Totas bolen areus</i>	
<i>La trista de nostras Maras</i>	
<i>Lo cant dels aussetlets</i>	
<i>Labirondom quina doncella</i>	 (és l'excepció)

Taula 3.1. *Diferents ritmes que Pep Ventura utilitza per acompanyar el cant de tenora en sardanes que inclouen cançons populars.*

És important assenyalar que molt probablement va ser en les sardanes de Ventura que aquestes melodies varen ser escrites per primera vegada. I aquest fet és especialment interessant en *Lo cant dels aussetlets*, que fixa una melodia molt propera a la que s'ha estandarditzat, enmig de moltes altres possibilitats que quedaren oblidades. Fins el punt que, segons ens ha comunicat i argumentat Jaume Ayats, es podria arribar a afirmar —i els mordents de la part final tan típics de la interpretació de la tenora ho confirmen— que la melodia que s'interpreta actualment prové de la composició de Ventura i, per tant, d'una versió instrumental de la melodia. Una altra evidència clara, per exemple, és l'àmbit de més d'una octava que agafa la melodia en els cornetins i en els fiscorns, un recurs que difícilment prové de l'àmbit de la tradició oral (en la instrumentació de la tenora Pep Ventura no pot disposar tècnicament del mi_2 , però la intenció és aquesta).

De la mateixa manera com en el capítol 2 hem extret algunes de les característiques principals de les sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela de Pep Ventura, seguidament exposem, juntament amb la taula que precedeix aquest paràgraf (v. **Taula 3.1**), les característiques més significatives de les sardanes de Pep Ventura sobre cançons populars catalanes:

1. *Localització de les cançons a la part dels llargs de la sardana.* Com en el cas de les sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela, la melodia se situa habitualment als llargs i després d'una breu introducció de *tutti*. El cas de *Labirondom quina doncella* és excepcional, tot i que el cant de cornetins i flabiol que segueix configura el trop estructural del «cant» igual com en la resta (és probable que aquesta melodia no l'hàgim pogut identificar).

Sardanes	Compàs d'inici de la cançó als llargs
<i>Mon pare mana casada</i>	Ll.: c. 13
<i>Abon son las oquetas</i>	Ll.: c. 24
<i>El pardal</i>	Ll.: c. 20
<i>Als miñonets</i>	Ll.: c. 10
<i>Un esmolet bell</i>	Ll.: c. 19
<i>Totas bolen areus</i>	Ll.: c. 16
<i>La trista de nostras Maras</i>	Ll.: c. 14
<i>Lo cant dels aussellets</i>	Ll.: c. 19
<i>Labirondom quina doncella</i>	Ll.: c. 1 (és l'excepció)

Taula 3.2. Ubicació de les cançons populars en les sardanes de Ventura.

2. *Instrumentació de la melodia principal.* El protagonisme de la tenora com a instrument que «canta» la cançó popular és indiscutible. Novament l'excepció la trobem en la sardana *Labirondom quina doncella*, ja que la melodia de la cançó és la que Ventura utilitza com a introducció dels llargs i, d'una manera molt poc freqüent, el cant dels llargs —que és de tenora—, no es correspon amb el títol de la sardana (o, repetim, és una de les versions que no hem sabut identificar).

Sardanes	Instrumentació del cant dels llargs
<i>Mon pare mana casada</i>	Tenora
<i>Abon son las oquetas</i>	Tenora
<i>El pardal</i>	Primera estrofa tenora, segona estrofa dos cornetins
<i>Als miñonets</i>	Primera estrofa tenora, segona estrofa dos cornetins
<i>Un esmolet bell</i>	Primera estrofa tenora, segona estrofa dos cornetins
<i>Totas bolen areus</i>	Tenora i fiscorn
<i>La trista de nostras Maras</i>	Tenora i cornetí
<i>Lo cant dels aussellets</i>	Tenora, cornetí, trompes
<i>Labirondom quina doncella</i>	Dos cornetins i flabiol (és l'excepció)

Taula 3.3. Instrumentació de la melodia principal en les sardanes de Pep Ventura sobre cançons populars.

3. *Organització del tipus de compàs*. La majoria de les sardanes amb cançons populars estan escrites en compàs binari simple i, si comencen en compàs compost, el canvien als llargs per introduir la melodia de la cançó (o just uns compassos abans) en compàs de 2/4.

Sardanes	Tipus de compàs
<i>Mon pare mana casada</i>	C. i Ll.: 2/4
<i>Ahon son las oquetas</i>	C.: 2/4. Ll.: 6/8, 2/4
<i>El pardal</i>	C.: 6/8. Ll.: 2/4
<i>Als miñonets</i>	C.: 6/8. Ll.: 2/4
<i>Un esmolet bell</i>	C.: 6/8. Ll.: 2/4
<i>Totas bolen areus</i>	C.: 2/4. Ll.: 6/8, 2/4
<i>La trista de nostras Maras</i>	C. i Ll.: 2/4
<i>Lo cant dels aussellets</i>	C.: 6/8. Ll.: 2/4
<i>Labirondom quina doncella</i>	C. i Ll.: 6/8 (és l'excepció)

Taula 3.4. Organització del tipus de compàs en les sardanes de Pep Ventura sobre cançons populars.

De l'anàlisi de les sardanes sobre cançons populars de Pep Ventura en podem extreure les conclusions següents: que el contingut melòdic de les sardanes que lliga amb el títol literari corresponent sempre està situat en un lloc estratègic, que en gairebé tots els casos està protagonitzat per la tenora i que no necessàriament està acompanyat pel ritme «de sardana». Aquests resultats ens permeten relacionar d'una manera molt més clara l'estructura formal d'aquestes sardanes amb una ària d'òpera o amb un *lied* romàntic, en el sentit de la preparació i l'expectativa dirigida envers un fragment solista que té una rellevància dins el conjunt sonor.

Les sardanes dels segles XVII i XVIII també s'havien fonamentat en melodies o cançons populars. Tanmateix, i segons Carles Mas, la gran diferència entre les melodies de les sardanes llargues i les de les antigues sardanes és el divorci entre la frase musical i la lògica dels passos.⁷⁴ En les sardanes de Pep Ventura els balladors ja no marquen les cadences de la cançó amb els seus moviments: utilitzen un recurs de repartiment dels passos estandarditzat que permet al compositor estructurar els fragments melòdics sense tenir en compte la coreografia (un sistema que es difon gràcies a diversos mètodes, com el de Josep Pardas de 1850). És a dir, l'oscil·lació dreta-esquerra dels passos pot no correspondre's amb la forma estròfica de les cançons i, en definitiva, es pot ballar «creuat» amb la melodia

⁷⁴ Aquesta hipòtesi encara no ha estat publicada per Carles Mas, i li agraïm que en una conversa particular (01.03.13) ens l'expliqués i ens permetés incloure-la en la nostra tesi.

sense cap inconvenient. El nou sistema de comptar i repartir porposa una nova «lògica musical-coreogràfica» que

té molt a veure amb la «lògica social», o sigui amb la complaença d'un cert ordre de les coses que es representa amb un determinat ordre dels cossos a la plaça en la representació festiva de la comunitat. Les sardanes ho posen en pràctica en un moment social i dins d'una estètica i d'uns valors concrets, i és dins d'aquestes circumstàncies on el «joc de càlculs» pren significat, pren un interès humà compartit (Ayats *et al.* 2006: 87).

El nou cant popular inspirat en la tragèdia grega

El nacionalisme cosmopolita o el protonacionalisme popular —terminologies de Dahlhaus ([1989] 1997: 82) i de Hobsbawm ([1990] 2011), respectivament— de la primera meitat del Vuit-cents va cercar en determinades cançons de la tradició oral el retrobament de l'home i el seu passat imaginat com a «natural». Tanmateix, a la segona meitat de segle, sobretot després de la darrera Guerra Liberal de 1848 i fins a l'any 1870, el nacionalisme ideològic va trobar en les cançons populars, ja tipificades com un nou artefacte cultural que ha d'intervenir activament en la societat, les característiques que haurien de bastir el discurs dels nous estats-nació europeus.

El cas català no va ser pas diferent. A mitjan segle XIX, des del sector burgès i conservador de la societat catalana es va activar l'estudi de les cançons populars «tradicionals» i «catalanes», perquè la llengua i les tradicions catalanes es van convertir en el símbol de la ideologia que va impulsar el renaixement cultural de to jocfloralesc.

D'altra banda, i de manera gens contradictòria, des de posicions republicanes més o menys discretes, també es va trobar en la idea de les cançons populars un discurs ideològic que va estar a la base del moviment de les societats corals. Les «cançons populars» de les diferents «regions espanyoles», amb les seves diferències lingüístiques, rítmiques i melòdiques, servien per justificar una articulació federal d'Espanya. L'objectiu era la suma i la confraternitat de totes les expressions populars —cant, música i ball— i no pas l'exclusió per qüestions lingüístiques o la imposició d'un sol model de cultura popular «espanyola».

És per aquest motiu que Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) va publicar cinc «canciones catalanas» a l'annex del tercer volum de *Historia de la música española*. «Los estudios de Tolosa», «Los tres dollaires» [sic, per dallaires], «La llantia del rey moro», «Las presons de

Llayda [sic, per Lleida]» i «La filla del marxan» (1857: 16 i 17 de l'annex). Segurament es tracta d'un dels primers testimonis documentals de cançons populars catalanes publicats amb lletra i música (nou anys abans del primer volum de *Cansons de la terra*). Tanmateix, i malgrat que l'objecte d'atenció coincideixi amb els cançoners de Francesc Pelagi Briz, l'objectiu del músic i compositor murcià no participa en absolut de l'esperit de recollida d'un patrimoni de cançons específicament «catalanes», com veurem a continuació.

El tercer volum de *Historia de la música española* està dedicat al teatre i a la música escènica, i Soriano Fuertes cerca en els orígens de la tragèdia grega la comunió entre música i poesia que van fer d'aquella civilització una societat pròspera.⁷⁵ Situa aquests orígens en el cor bàquic, el cant col·lectiu en honor a Dionís durant les festes de la verema, al qual, amb el temps, s'hi van afegir actors i màscares. Més tard, afirma l'autor, els grans poetes clàssics van transformar el cant popular en art, van usar la música i la poesia col·lectives per crear un gènere teatral modern que incloïa música, cant i ball: la tragèdia. Arreu d'Atenes es van construir «suntuosos teatros para que el pueblo se instruyese y aficionase á estos cuadros de tanta utilidad moral y política», i es van crear «premios al que diese mas vida á la pintura fiel de las pasiones humanas». A poc a poc, però, l'especialització d'aquell espectacle teatral va fer que se separessin la música i la poesia d'una manera irremeiable, i aquella veu popular que havia originat la tragèdia es va desnaturalitzar, és a dir, va perdre la seva naturalesa nacional (Soriano Fuertes 1857: 12-15).

En aquest punt es fan molt evidents les concomitàncies entre aquesta tesi de Soriano Fuertes i les idees que Friedrich Nietzsche (1844-1900) va defensar a l'obra *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, una obra publicada el 1872, just després del final de la Guerra Francoprussiana. Com Soriano, però quinze anys després i fill d'una generació més jove, Nietzsche també afirma que la música del cor satíric és el veritable origen de la tragèdia grega. Pel filòsof alemany, aquesta música produïa als grecs una sensació de suspens, els mostrava sense artificis ni màscares aquella separació violenta que s'havia produït entre home i natura:

⁷⁵ El neoclassicisme imperava a mitjan segle XIX i el gust per les ruïnes gregues a la península les feia ser objecte d'estudi i d'interpretació, motiu pel qual, per exemple, es va fundar la Sociedad Arqueológica Matritense y Central de España y sus colonias (v. Annex C). Precisament el figuerenc Miquel Sans i Serra (ca.1815-1875) va fundar-ne una secció a Girona, la Diputación Arqueológica, el 1842.

el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza.

[...]

Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado, el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí —la vida (Nietzsche [1872] 1997: 77).

Uns paràgrafs més enllà d'aquesta reflexió, Nietzsche planteja la seva idea d'art: l'art és un «mag» que ens salva de l'abisme, d'allò espantós i absurd de l'existència transformant aquests pensaments en representacions que ens permetin viure. El sublim és el sotmetiment d'allò espantós; i el còmic, la descàrrega artística de la nàusea de l'absurd ([1872] 1997: 78-79). Aquest argument gira al voltant de la «veritat» de la natura i de la «mentida» de la civilització. Per tant, pel filòsof alemany, la cançó popular també revela la «veritat» dels pobles, la «veritat» nacional. La música, però, és la que manté el substrat de les corrents dionisiàques en aquestes cançons, mentre que la paraula esdevé la màscara que «pateix» aquesta violència ([1872] 1997: 68-69).

L'obra de Nietzsche se situa en un context molt concret, just després de la victòria de l'Alemanya unificada contra França, i a l'inici del gran projecte de Richard Wagner, la *Tetralogia* (1872-1876), amb la qual Nietzsche veu factible el camí de l'òpera nacional del nou II Reich. És l'inici d'una nova etapa històrica, la del nacionalisme polític, l'«Era de l'Imperi», un període que finalitza el 1914 (Hobsbawm [1990] 2011). O, mirat a la inversa, la conclusió d'un camí iniciat vint anys abans pel mateix Wagner qui, a *Oper und drama*, exalçava la melodia popular com a «element nacional» de primer ordre, per sobre de les desvirtuades àries d'òpera convertides pels compositors italians en «flors artificials» de cos «vaporós» i construïdes sobre «una substància purament musical» (Wagner [1852] 1995: 63-64).

A la dècada de 1850, la recerca d'una òpera nacional també va generar extensos debats entre els compositors espanyols, els quals portaven molts anys observant com l'òpera italiana monopolitzava l'escena espanyola (Casares i Alonso 1995: 97). I és justament per argumentar que la sarsuela era el gènere líric pròpiament espanyol que al capítol XVIII de

Historia de la música española Soriano Fuertes troba necessari recular fins a dos mil anys d'història amb l'objectiu de vincular la sarsuela amb la tragèdia grega —fins i tot justifica les *castañuelas* com l'herència del *cróton* grec (1857: 80). Més enllà dels exemples anecdòtics —que sovint han provocat una visió massa parcial del llegat de Soriano Fuertes—, aquesta argumentació és del tot meditada. Aquest excurs cap a la Grècia clàssica s'ha de llegir com una manera intel·ligent de situar: en primer lloc, el cant col·lectiu —entès com a cant nacional, en tant que natural i popular— com a nucli fonamental del gènere operístic i, en segon lloc, de fer evident la necessitat de retornar a aquella naturalesa original per crear una veritable òpera nacional. És a dir, Soriano Fuertes converteix els elements del folklore que el nacionalisme cosmopolita de la primera meitat del Vuit-cents havia posat de relleu —bàsicament els de tradició oral— construint-los en forma d'elements culturals que comencen a formar part del nacionalisme ideològic de mitjan segle XIX.

Així, després de repassar altres gèneres escènics cantats i recitats, Soriano Fuertes descriu la història de la sarsuela i determina que la decadència progressiva del teatre líric espanyol fins al segle XIX és degut a la manca de nacionalisme:

Brillantes eran las páginas artísticas de nuestra antigua gloria; conocimientos grandes conservábamos; hombres de genio y de ilustracion tenia España; [...] Pero nuestra nacionalidad no existía; nuestro rey era francés y subyugado a Francia; nuestra reina italiana; [...] nuestros hombres de talento espatriados, y la envidia, madre de las intrigantes y aduladoras medianías, dominaron la situacion artística de tan desventurada nacion (Soriano Fuertes 1857: 298).

Mostra la intenció de construir una nació que «no existía», i en responsabilitza les influències francesa i italiana dels Borbons —Felip d'Anjou (1683-1745) i Maria Lluïsa de Savoia (1688-1714)—, tot i que no els esmenti, a partir de la Guerra de Successió. La referència als «espatriados» ens pot fer imaginar una sorprenent posició austriacista, prou lògica de casar amb la ideologia dels republicans federals.

Soriano Fuertes culpabilitza la forta influència de l'òpera italiana fins el segle XIX per justificar la decadència del gènere líric espanyol, una òpera que barrejava «el contrapunto gòtic de la iglesia» amb «los gorgoritos de sus exajerados cantores» (Soriano Fuertes 1857: 280). Així, per construir una veritable òpera nacional, pensa que s'han de recuperar les cançons populars, perquè tenen aquella senzillesa i naturalitat que havia estat desvirtuada pels abusos del bel canto.

I si cal recuperar la música nacional, és imprescindible, primer, recollir un vast repertori de cançons populars. És per aquest motiu, doncs, que Soriano Fuertes publica al tercer volum de la seva obra cinc cançons populars catalanes, per fer evident el repertori que havia d'estar, de nou, a la base del teatre líric espanyol. Encara que aquestes fossin en català! Segurament Soriano Fuertes va escollir aquestes cançons i no unes altres perquè des del 1852 residia a Barcelona i era director de Teatre el Liceu. Aquesta circumstància no estava renyida amb el fet que el músic murcià fos un dels primers impulsors de la restauració de la sarsuela com a gènere nacional. Perquè nacional, en l'ideari republicà federal, incloïa les diferents particularitats culturals de cada territori i —com ja hem avançat més amunt— no imposava un únic model espanyol. Aquest pensament ideològic que va ser a la base del seu projecte musical i del seu corpus teòric.

Soriano Fuertes va observar, entusiasmat, que Clavé havia aconseguit regenerar el cant popular a través d'un nou gènere musical inspirat en l'esperit inicial de la tragèdia clàssica: els cors populars. Aquesta mateixa idea era compartida pel crític musical Antoni Fargas i Soler (1813-1888), fundador de la Sociedad Filharmónica de Barcelona el 1844 i, des de 1845, crític del *Diario de Barcelona*. El 1861 Fargas va defensar en un article a *Eco de Euterpe* que l'objectiu de la Federació de Cors de Clavé no passava per recuperar la memòria oral de Catalunya sinó per posar de manifest un patrimoni popular antic a partir del qual calia crear un gènere musical popular modern. Aquest nou gènere era el dels cors, el qual conservava «el sentimiento, colorido y sabor popular», però transformat en «formas artisticas, y dándole las cualidades estéticas que constituyen las buenas obras del arte, y que por lo mismo son siempre oídas con gusto y hasta con entusiasmo por todas las clases de la sociedad» (Fargas 1861: 114). Fargas situava la figura de Clavé a l'alçada del geni romàntic *stricto sensu*, ja que «con acertadas combinaciones de los cantables y el acompañamiento, con armonización, bellas modulaciones, juegos de los bajos y oportunos pedales que surgen del conjunto de las composiciones á voces solas», aconseguia fusionar la destresa individual, el seu *art*, amb les característiques de la música popular (Fargas 1861: 114). No es tractava, doncs, de posar a l'escenari les cançons de l'oralitat, sinó de construir el nou cant que ajuntava totes les classes socials i les educava en el bon gust.

En aquest sentit, Clavé esdevenia el Wagner català, un músic revolucionari que va lluitar per defensar un nou ordre social, un personatge que, com el compositor alemany, volia transformar la societat a través de la música. Pensem que des d'aquest punt de vista, el fet

que Clavé estigués interessat en interpretar Wagner a Barcelona pren una dimensió ideològica força interessant —que Vialette ja ha posat de manifest recentment (2009b).

El 16 de juliol de 1862, Clavé va programar La «Gran Marcha Triunfal» de l'òpera *Tannhäuser* al final de la primera part del «Quinto concierto vespertino extraordinario». Va ser interpretada per 60 coristes de l'Euterpe, per una orquestra de 60 músics, per 20 coristes femenines del Liceu i pels 60 músics de la Banda del regiment de la Princesa, i va ser el primer fragment wagnerià que es va poder sentir a Catalunya —i molt probablement al Regne d'Espanya.⁷⁶

Carbonell afirma que la música que es va interpretar aquell dia va ser un «recosit en el qual devia figurar una entrada instrumental provinent de l'obertura, on s'exposarien els temes fonamentals, i el *Cor dels pelegrins*, com a tema principal» (2000: 283-284). L'autor basa la hipòtesi en uns textos impresos ens els quals hi figura a la columna de l'esquerra el «Coro de Peregrins» i a la de la dreta la «Marxa», però no referencia la font ni l'any d'aquest document. Els dos fragments de *Tannhäuser* que indica Carbonell estan escrits en català i tenim motius per afirmar que, d'una banda, el juliol de 1862 l'obra de Wagner es va cantar en castellà i, de l'altra, que el «Cor de peregrins» no es va pas cantar encara que, efectivament, Antoni Fargas va indicar a la crònica del *Diario de Barcelona* de l'endemà que s'havia interpretat «la marcha y coro de peregrinos».⁷⁷

Les partitures de la «Marche de Tannhäuser» —escena IV del segon acte— es troben a l'arxiu de la Federació de Cors de Clavé de Barcelona. Dins la mateixa capsa s'hi conserven manuscrits corresponents a les diverses interpretacions que l'Euterpe va cantar al llarg dels anys. És per aquest motiu que hi ha versions del mateix fragment i en diferents llengües: castellà, francès, italià i català. Com hem avançat més amunt, és segur que el 1862 el fragment de l'obra de Wagner es va cantar en castellà.⁷⁸ En primer lloc, perquè s'ha conservat la partitura (n. inv. 818) i les partícels (n. inv. 178) manuscrites de tota la part coral —masculina i femenina—, i també totes les partícels de l'orquestra i de la banda (n. inv. 179). En segon lloc, perquè algunes d'aquestes partícels tenen sobreposada amb

⁷⁶ EE, a. IV, n. 154 (16.07.1862), p. 73.

⁷⁷ DB, 14.07.1862, p. 6265, citat per Carbonell (2000: 285).

⁷⁸ Per a una descripció de les interpretacions posteriors de la «Marxa Triunfal» del *Tannhäuser* de Wagner vegeu Suárez (2002) i Vialette (2009b). Ni un autor ni l'altre, tanmateix, indiquen la llengua en la qual es devien cantar.

cal·ligrafia posterior la traducció al català, de manera que és claríssim que la primera versió no va ser en aquesta llengua (v. **il·l. 3.10**). A més d'aquestes partícels amb el català sobreposat, també n'hi ha que són només en català, però per la grafia i la tipologia pensem que són ja de principi del segle XX (v. **il·l. 3.11**). Finalment, la prova més definitiva és que Clavé va proposar aquesta peça per al Festival de «música clásica y coros populares» de les Festes de la Mercè de 1872, argumentant que «Esta ultima la poseo traducida ya al español; no deberia comprarse y bastaria el correspondiente aumento de copiar. Las dos anteriores deben pedirse al extranjero y luego sacar un considerable numero de copias».⁷⁹

És probable que la traducció al castellà l'hagués fet el mateix Clavé, una traducció quasi literal de la versió francesa:

Salut, à toi, noble edifice!
 Séjour de paix, les arts te prêtent leur splendeur!
 Qu'un cri joyeux partout retentisse:
 -Landgrave Hermann,
 à toi joie et bonheur!
 (Wagner [1861])

Salud a ti noble edificio
 Mansion de paz y de esplendor[.]
 Acentos de placer repiten a doquier[.]
 [-]Landgrave Hermann[.]
 a ti gloria [y] honor[-] (Arxiu de la Federació de Cors de Clavé, «Marcha de Tannhäuser», n. 178).

Carbonell intueix, encertadament, que Clavé va tenir accés a la partitura de *Tannhäuser* a Perpinyà, durant el concurs d'orfeons del Departament dels Pirineus Orientals del 5 de maig del mateix any 1862 (2000: 282). La hipòtesi és correcta i nosaltres podem aportar la informació que faltava per confirmar-la:

l'Orphéon de Perpignan prépare un concert, avec le concours bienveillant du Cercle Sainte-Cécile et de plusieurs amateurs et artistes de la ville. Dans le concert, nous entendrons la Marche du fameux

⁷⁹ AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 18», [Carta de Clavé a la Junta Directiva, amb data 19.08.1872].

Tanhäusser [sic], de Richard Wagner, exécutée par MM. les orphéonistes et 30 enfants, avec accompagnement d'orchestre (*JPO*, n. 24, 28.03.1862, p. 2).⁸⁰

De fet, les tres partitures editades que es conserven a la Federació de Cors de Clavé, dues per a cor i orquestra i una per a cant i piano (n. inv. 505) són editades a París, les primeres per Flaxland Editeur i la segona, bastant posterior, per A. Durand et fils. I el títol que encapçala la còpia dels materials per al cor, la banda i l'orquestra, copiats per a la interpretació de 1862, està també escrit en francès: «Marche de Tannhäuser».⁸¹

Segons Vialette, Clavé va incloure la «Marxa» de Tannhäuser als Camps Elisis de Barcelona perquè, en paraules de Bourdieu (1979), cercava la «redistribution du capital culturel», perquè volia demostrar que «l'art des compositeurs institutionnalisés, c'est-à-dire des compositeurs dont les oeuvres ont une autorité musicale et sociale (comme c'est le cas de Wagner), peut parfaitement être transmis au peuple et par le peuple» (Vialette 2009b: 111).⁸²

Aquesta hipòtesi és interessant, però tanmateix pensem que Wagner, a la Barcelona de 1862, encara no era un compositor «institucionalitzat», justament perquè la seva música hi era desconeguda. Clavé podia haver utilitzat altres compositors alemanys per aconseguir aquest objectiu. Per les Festes de la Mercè de 1872, l'obertura de *Tannhäuser* va ser proposada per l'Ajuntament de Barcelona com una de les peces per al «Concierto de música clásica», però no pas la «Marxa», que potser més aviat hauria format part del concert de «Coros populares» si Clavé l'hagués programat (v. §2).⁸³

Per a nosaltres la interpretació de la «Marxa Triomfal» de *Tannhäuser* esdevé tota una declaració d'intencions que té a veure, no tant amb Wagner com a compositor, sinó amb el sentit d'aquest fragment dins la seva òpera: representa l'entrada dels convidats al concurs

⁸⁰ «L'Orfeó de Perpinyà prepara un concert amb la generosa participació del Cercle Sainte-Cécile i de molts aficionats i músics de la vila. Durant el concert escoltarem la Marxa del famós *Tannhäuser* de Richard Wagner interpretada pels senyors orfeonistes i 30 nens amb acompanyament d'orquestra».

⁸¹ No sabem exactament si la mà que fa aquestes còpies és del mateix Clavé.

⁸² «redistribució del capital cultural»; «l'art dels compositors institucionalitzats, és a dir, dels compositors les obres dels quals tenen una autoritat musical i social (com és el cas de Wagner), pot perfectament ser transmesa al poble i pel poble».

⁸³ La classificació com a música «clàssica» que avui fem de l'obra de Wagner ha de ser molt matisada si ens referim al segle XIX, i segurament també al segle XX. L'obertura de *Tannhäuser* per exemple, va formar part dels repertoris de concert de festa major de les cobles-orquestra gironines fins fa poques dècades (Costal i Oller 2007: 37). El trompetista i amic Enric «Kike» Dorca (1947-2006) l'anomenava «el *Tanauser*» probablement catalanitzant la pronunciació a la francesa habitual al segle XIX, quan el nom del compositor es pronunciava amb un resultat proper a «Banyer».

de cant que organitza un protector de les arts, el Landgrave Hermann. En una extrapolació senzilla, Clavé emula l'amfitrió de Turíngia a qui tothom desitja glòria i honor; els Camps Elisis es converteixen en una «mansión de paz y esplendor», i els Festivals que organitza Clavé —en una clara alternativa musical i popular a la restauració dels Jocs Florals de Barcelona— queden plenament legítims per la revisió renovadora del concepte de cant que fa Wagner.⁸⁴

Per a Soriano Fuertes i per a Clavé, el cant de la classe treballadora havia d'esdevenir la música popular contemporània, la música d'un nou ordre social, modelada a partir de l'experiència històrica i ben present a la ciutat. Era un cant popular perquè era col·lectiu, i si era col·lectiu era nacional.

D'acord amb l'utilitarisme de Saint-Simon, Soriano Fuertes aplaudia la funció del cant coral com a utilitat pública. Així, només diferenciava les músiques en dues categories: «como arte y como utilidad pública» (Soriano Fuertes 1865: 9). Entre aquestes dues categories no hi havia cap referència a una música o a una poesia tradicionals, ni amb un valor d'antiguitat, ni amb una voluntat de recuperació. Evidentment, el cant col·lectiu havia deixat proves històriques dels seus beneficis morals i socials, i calia fixar-se en les experiències del passat per tornar-les a posar en pràctica.

Aquesta reforma musical i social, d'inspiració republicana i federal, que cercava la felicitat dels pobles a través del cant, abraçava totes les províncies de la «nació espanyola», de Catalunya a Cuba i Filipines. Per tant, les cançons populars catalanes tenien un interès particular a Catalunya, perquè eren el testimoni d'aquest cant col·lectiu històric, però no eren més rellevants que les d'altres regions d'Espanya. L'important no eren les cançons sinó l'acció de cantar, l'important no era la «terra» sinó la fraternitat dels pobles. Per tant,

⁸⁴ L'alternativa *popular* als Jocs Florals restaurats a Barcelona el 1859 es fa molt evident en una carta que diversos músics, encapçalats per Soriano Fuertes, van enviar a Clavé el 14 d'abril de 1864 i que deu dies més tard va ser publicada a *Eco de Enterpe*. Els sotasignats reivindicaven un premi per als coristes, expressant que seria una «mengua para el arte músico español» i pel «fomento de las sociedades corales» que no hi hagués «recompensa alguna para los entusiastas jovenes obreros, habiendo tantas para los juegos florales». Amb aquest objectiu van oferir a Clavé un «*Pensamiento de oro* para la sociedad coral que mas sobresalga en la perfecta ejecucion de una de las piezas que para dicho efecto cante» (*Eco de Enterpe*, a. VI, n. 230, 24.04.1864, p. 25-26). Recordem que aquell pensament d'or de 1864, la *flor* que identificaria a partir de llavors els festivals claverians amb el lema «Todo por el arte i para el arte», va ser guanyat per la Societat Coral Erato de Figueres (v. §2). Els sotasignats de la carta van ser, a més de Soriano Fuertes, Eduard de Canals y de Raurés, R. Leandre Sunyer (n.1833), Francesc Porcell (1813-1881), Nicolau Manent (1827-1887), Jaume Biscarri (1837-1877), Primitiu Pardàs i Font (1828-1897), Jaume Rogés i Antoni Nogués i Torras (1820-1882).

les cançons populars havien de servir de model per observar els recursos i les característiques del cant popular i per generar noves melodies a semblança d'aquelles; però en cap cas com un afany de col·leccionisme patrimonial específicament català.

Soriano Fuertes no entenia les cançons com a objectes pintorescos en un marc natural idíl·lic —com sí ho devia entendre Milà i Fontanals—, ni tampoc com una regeneració nacional catalana per deslliurar Catalunya de la castellanització —com manifestava la nova generació catalanista de Francesc Pelagi Briz— sinó com una activitat, com una acció col·lectiva que acompanyava, potenciava i enriquia les societats: «celebraban sus fiestas é imploraban á sus dioses con un lenguaje inspirado y un acento melodioso y sublime», i el cant «unia á las familias con un solo pensamiento, aumentaba su valor, su entusiasmo, su alegría y su religiosidad, haciéndolas felices en la paz y temibles en la guerra» (Soriano Fuertes 1865: 13). En definitiva, el cant col·lectiu era un «mitjà d'acció» d'utilitat pública per aconseguir el progrés social, un mitjà d'acció ètica i no pas una recreació hedonista per a burgesos aficionats que es volguessin entretenir durant una vetllada musical.⁸⁵

És des d'aquest punt de vista que s'han d'entendre les sardanes de Pep Ventura sobre cançons populars catalanes: sumaven el cant popular i el ball, tot transformant la plaça major d'un poble empordanès qualsevol en una gran festa que, evidentment, estava molt lluny de les primigènies tragèdies gregues, però que tenia una força social i d'acció col·lectiva innegable.

⁸⁵ «nosaltres hem volgut fer cançons que, sense desmillorar, pogan esser cercadas y aprésas pels senzills aficionats al mes comú dels instruments, al piano. Nosaltres volém que qualsevol puga, aixís com toca una balada escocessa, tocar les preciosas cançons de nostra estimada terra» (Briz 1866: VII).

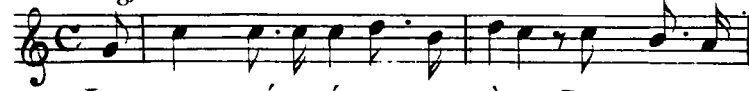
3




Il·lustracions

2


CHANT DES INDUSTRIELS.*Allegro.*

1. 

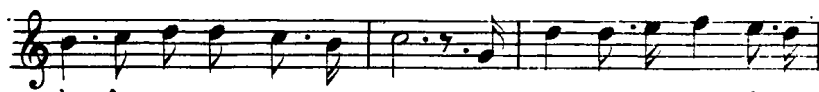
Les temps pré-parés par nos pères, Les temps en-




-fin sont ar-ri - vés: Tous les obs - ta - cles sont le -




-vés; Nous tou-chons à nos jours pros - pè-res. Dé -




-jà s'incli-nent de-avant nous La force et l'erreur détrô-



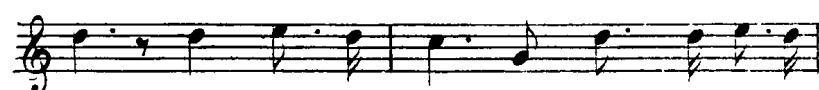
-né-es: Quelques ef-forts, quelques jour-né-es, El-les




tombent à nos ge-noux. Honneur à nous, enfants de l'indus-



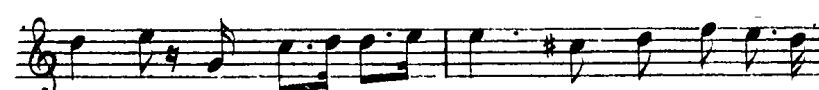
-tri - e! Hon-neur, hon - neur à nos heu-reux tra-



-vaux! Dans tous les arts vain-queurs de nos ri-



-vaux, Soy - ons l'es - poir, l'or - gueil de la pa-



-tri - e; Soy - ons l'es - poir, l'or-gueil de la pa-

3.1a. SAINT-SIMON, Claude-Henri (1821). *1re opinion politique des industriels. – 1er chant des industriels* (Extrait Du Système industriel, 2e Partie, pag. 196 et suiv.). Paris: l'autor, p. [214].

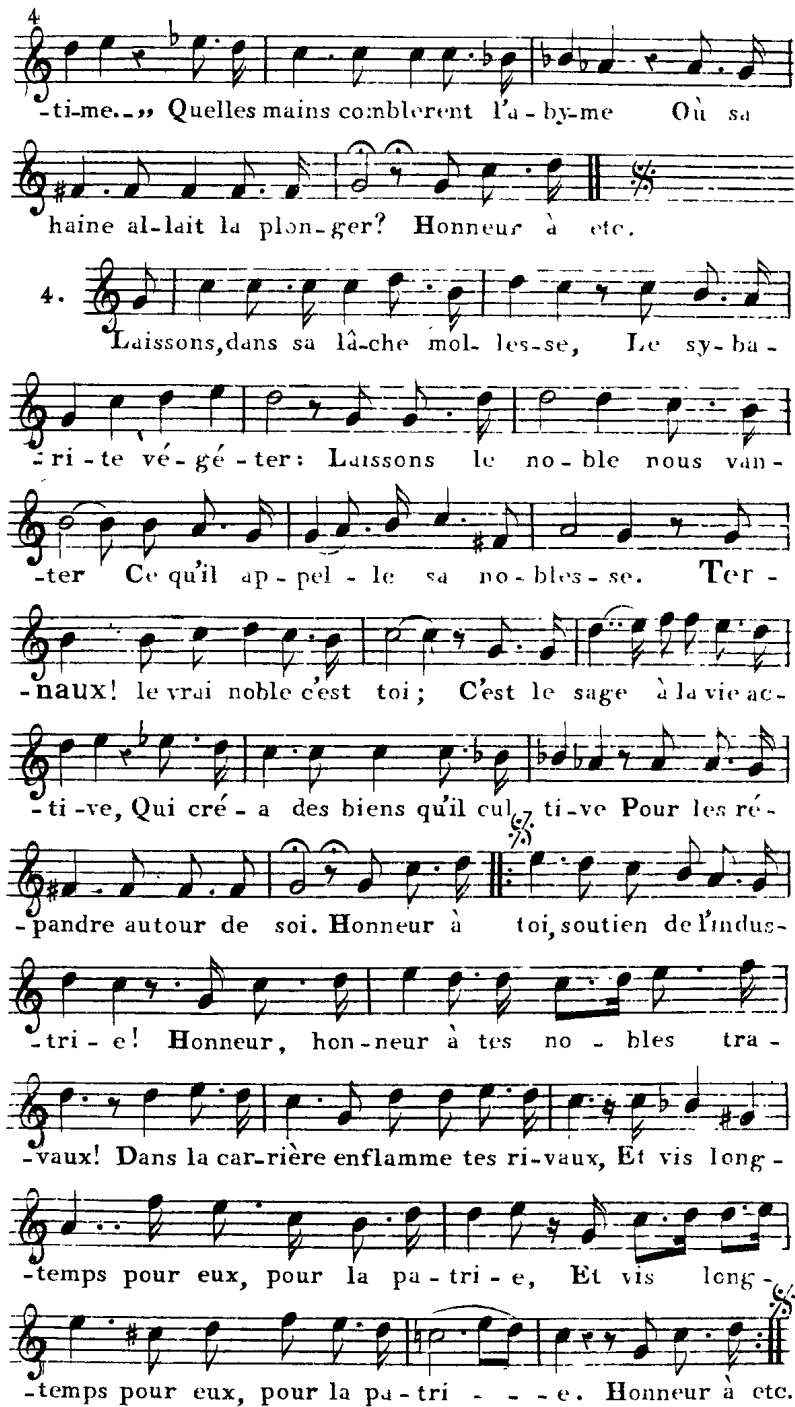
3

- tri - - - e. Honneur à etc le refrain se répète en chœur.

2. Dé-ploy - ant ses ai - les do - ré - es, L'in-dus -
- trie aux cent mille bras, Joy - - euse, parcourt nos cli -
- mats, Et fer-ti - li - - se nos con - tré - es. Le dé -
- sert se peuple à sa voix, Le sol a - ri - de se ré -
- conde, Et, pour les dé - li - ces du monde, Au
monde el - le donne des lois. Honneur à etc.

3. Par qui voit-on ci-ca-tri - sé - e La tra-ce
de nos maux di - vers? Sous le poids de tant de re -
- vers Qui sou - tint la France é - pui - sé - e? - » En -
- fin, s'écriait l'étran - ger, En - fin la France est ma vic -

3.1b. SAINT-SIMON, Claude-Henri (1821). *1re opinion politique des industriels. – 1er chant des industriels* (Extrait *Du Système industriel, 2e Partie, pag. 196 et suiv.*). Paris: Pautor, p. [215].



4
-ti-me... Quelles mains comblerent l'a-by-me Où sa
haïne al-lait la plon-ger? Honneur à etc.

4.
Laissons, dans sa lâ-che mol-les-se, Le sy-ba-
ri-te vé-gé-ter: Laissons le no-ble nous van-
ter Ce qu'il ap-pel-le sa no-bles-se. Ter-
-naux! le vrai noble c'est toi; C'est le sage à la vie ac-
-ti-ve, Qui cré-a des biens qu'il cul-ti-ve Pour les ré-
-pandre autour de soi. Honneur à toi, soutien de l'indus-
-tri-e! Honneur, hon-neur à tes no-bles tra-
-vaux! Dans la car-rière enflamme tes ri-vaux, Et vis long-
-temps pour eux, pour la pa-tri-e, Et vis long-
-temps pour eux, pour la pa-tri-e. Honneur à etc.

3.1c. SAINT-SIMON, Claude-Henri (1821). *1re opinion politique des industriels. – 1er chant des industriels* (Extrait *Du Système industriel, 2e Partie, pag. 196 et suiv.*). Paris: l'autor, p. [216].

202

N.º 49.

CHANT DES INDUSTRIELS.

(R. D. L.)

1821.

ALLEGRO.

GRAVE.

PIANO.

Les temps pré-pa-res par nos

pè-res, Les temps en-fin sont ar-ri-vés: Tous les obs-ta - cles sont le-

vés; Nous touchons à nos jours pros-pères. Dé-jà s'inclinent devant

nous La force et l'erreur dé-trô - né - es: Quelques ef-

3.2a. LISLE, Rouget de ([1825]). *Cinquante chants français, paroles de différents auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle.* [s.l]: [s.d.], p. 202.

203

forts, quelques jour-né-es, Elles tombent à nos genoux. Honneur à

nous, enfans de l'indus-tri-c! Honneur, hon-neur à nos heureux tra-

vaux! Dans tous les arts, vainqueurs de nos ri-vaux. Soyons l'es-

poir, l'orgueil de la pa-trie; Soyons l'es-poir, l'orgueil de la pa-tri

FOLTI.

3.2b. LISLE, Rouget de ([1825]). *Cinquante chants français, paroles de différens auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle.* [s.l]: [s.d.], p. 203.

204 CHOEUR

DESSEUS
e Honneur à nous, enfans de l'industri - e! Honneur, honneur à nos heureux tra-

TENOR
Honneur à nous, enfans de l'industri - e! Honneur, honneur à nos heureux tra-

BASSE
Honneur à nous, enfans de l'industri - e! Honneur à nos heureux tra-

vaux! Dans tous les arts, vainqueurs de nos ri - vaux, Soyons l'es -

vaux! Dans tous les arts, vainqueurs de nos ri - vaux, Soyons l'es -

vaux! Dans tous les arts, vainqueurs de nos ri - vaux, Soyons l'es -

poir, l'orgueil de la patrie; Soyons l'espoir, l'orgueil de la pa - tri - - e.

poir, l'orgueil de la patrie; Soyons l'espoir, l'orgueil de la pa - tri - - e.

poir, l'orgueil de la patrie; Soyons l'espoir, l'orgueil de la pa - tri - - e.

3.2c. LISLE, Rouget de ([1825]). *Cinquante chants français, paroles de différens auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle.* [s.l]: [s.d.], p. 204.

205

2.

Déployant ses ai-les dorées, L'industrie aux cent mille bras, Joyeuse, parcourt nos climats, Et ferti-lise nos contrées Le désert se peuple à sa voix, Le sol aride se féconde, Et, pour les délices du monde, Au monde elle donne des loix. Honneur à etc.

3.

Par qui voit-on cicatrisée La trace de nos maux divers? Sous le poids de tant de revers Qui soutint la France épuisée? En fin, s'écriait l'étranger, En fin la France est ma victime! Quelles mains combleront l'aby-me où sa haine allait la plonger?... Honneur à etc.

4.

Laissons, dans sa lâche mollesse, Le Sybarite végétier; Laissons le noble nous vanter Ce qu'il appelle sa noblesse. A-mis! les vrais nobles c'est nous, C'est nous de qui la créative produit et conserve et cultive, Dévan-cé au bonheur de tous. Honneur à etc.

3.2d. LISLE, Rouget de ([1825]). *Cinquante chants français, paroles de différents auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle.* [s.l]: [s.d.], p. 205.

RELACION de las sociedades corales que formaban la asociación
Euterpense hasta Mayo de 1864.

N.º	TITULOS.	POBLACIONES.	Provincias.	N.º de inds.	FECHA de su fundacion.
1	Euterpe.	Barcelona.	Barcel.º	50	2 Febro. 1850
2	El Porvenir.	Sans.	Id.	35	14 Nobre. 1852
3	El Llobregat.	Hospitalet.	Id.	38	15 Dibre. 1852
4	El Laurel.	Hostafranchs.	Id.	35	6 Nobre. 1854
5	La Union.	Sabadell.	Id.	42	10 Marzo 1857
6	El Iris.	Cornellá.	Id.	28	1 Enero 1855
7	Antigua.	Mataró.	Id.	35	7 Julio 1856
8	El Mirto.	Vilasar de dalt.	Id.	29	1 Febro. 1857
9	Terpsicore.	S. Baudilio de Llobregat.	Id.	34	2 Agosto 1860
10	La Lira.	S. Just Desvern.	Id.	17	1 Enero 1861
11	Amigos Tintoreros.	Barcelona.	Id.	24	6 Nobre. 1853
12	El Alba.	Badalona.	Id.	31	1 Mayo 1858
13	Castalia.	Manresa.	Id.	30	25 Dibre. 1859
14	La Paloma.	Esplugas de Llobregat.	Id.	23	8 Agosto 1860
15	Apolo.	Igualada.	Id.	36	10 Ocbre. 1860
16	Centro de lectura.	Reus.	Tarrag.º	54	14 Nobre. 1860
17	La Armonia.	Capellades.	Barcel.º	25	30 Nobre. 1861
18	El Circulo.	Llagostera.	Gerona.	32	31 Marzo 1861
19	La Aroma	Valls.	Tarrag.º	38	31 Mayo 1861
20	La Alborada.	Sans.	Barcel.º	24	1 Agosto 1861
21	El Mútuo apoyo.	S. Felio de Llobregat.	Id.	35	1 Dibre. 1861
22	El Ancora.	Tarragona.	Tarrag.º	28	10 Enero 1862
23	El Panadés.	Villafranca del Panadés.	Barcel.º	30	15 Enero 1862
24	La Union.	Villanueva y Geltrú.	Id.	31	20 Enero 1862
25	La Juventud.	Tarrasa.	Id.	35	25 Julio 1862
26	La Siempreviva.	Esparraguera.	Id.	36	15 Agosto 1862
27	Erato.	Figueras.	Gerona.	42	13 Dibre. 1862
28	La Fraternidad.	Gracia.	Barcel.º	44	2 Febro. 1856
29	El Laurel.	Olot.	Gerona.	35	22 Julio 1859
30	La Fraternidad.	Martorell.	Barcel.º	30	25 Abril 1862
31	La Juventud Der- tosense.	Tortosa.	Tarrag.º	20	1 Junio 1862
32	Pollimnia.	Gerona.	Gerona.	25	5 Julio 1862
33	El Jazmin.	S. Vicens del Horts.	Barcel.º	25	31 Agosto 1862
34	La Armonia.	Canet de mar.	Id.	30	1 Nobre. 1862
35	La Alellense.	Alella de dalt.	Id.	34	15 Nobre. 1862
36	Terpsicore.	Vendrell.	Tarrag.º	31	1 Enero 1863
37	Euterpe.	Caldes de Montbuy.	Barcel.º	39	4 Enero 1863
38	Diana.	Cervelló.	Id.	23	1 Febro. 1863
39	Anfion.	Pla del Panadés.	Id.	27	1 Febro. 1863
40	La Ausetana.	Vich.	Id.	42	1 Febro. 1863
41	Minerva.	Reus.	Tarrag.º	32	1 Febro. 1863
42	La Estrella.	Berga.	Barcel.º	30	2 Febro. 1863
43	El Maestrazgo.	Vinaroz.	C de la P	29	22 Setbre. 1862
44	Flora.	S. Juan Despi.	Barcel.º	36	1 Marzo 1863
45	La Union agricola.	Flix.	Tarrag.º	22	1 Marzo 1863

3.3a. SORIANO FUERTES, Mariano (1865). *Memoria sobre las sociedades corales en España, dedicada à la Real Academia Española de Arqueología y geografía del Príncipe Alfonso*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez y Rialp, p. 93.

N.º	TITULOS.	POBLACIONES.	Provincias.	N.º de inda.	FECHA de su fundacion.
46	La Constancia.	Berga.	Barcel.ª	30	8 Marzo 1863
47	Orfeo.	Igualada.	Id.	33	3 Enero 1863
48	El Laurel florido.	Rubi.	Id.	32	22 Febro. 1863
49	El Ramillete.	Capellades.	Id.	26	20 Marzo 1863
50	La Esperanza.	Arenys de mar.	Id.	27	22 Abril 1863
51	La Sancelonense.	S. Celoni.	Id.	31	3 Mayo 1863
52	La Violeta.	Tiana.	Id.	23	19 Mayo 1863
53	Erato.	Sallent.	Id.	30	25 Agosto 1862
54	El Tivoli.	Vendrell.	Tarrag.ª	22	1 Junio 1863
55	El Casino Artesano	Barceloneta.	Barcel.ª	34	12 Junio 1863
56	Apolo.	Manresa.	Id.	33	20 Ocbre. 1862
57	La Prosperidad.	Castellar del Vallés.	Id.	24	1 Enero 1863
58	La Artesana.	Lérida.	Lérida.	35	1 Abril 1863
59	Ceres.	Tárrega.	Id.	35	1 Junio 1863
60	El Porvenir.	Martorell.	Barcel.ª	20	4 Junio 1863
61	La Palma.	Tayá.	Id.	30	1 Julio 1863
62	La Aurora.	Moyá.	Id.	27	21 Julio 1863
63	Ceres.	Montroig.	Tarrag.ª	37	1 Marzo 1863
64	La Coronilla.	Zaragoza.	Zarag.ª	25	24 Junio 1863
65	La Fraternidad.	Montblanch.	Tarrag.ª	26	1 Agosto 1863
66	La Fraternidad.	Castelltersol.	Barcel.ª	38	23 Agosto 1863
67	La Union.	Olot.	Gerona.	23	2 Ocbre. 1857
68	Ateneo de la clase obrero.	Barcelona.	Barcel.ª	70	1 Nobre. 1863
69	El Parnaso.	Rubi.	Id.	28	1 Nobre. 1863
70	La Paz.	Aiella.	Id.	28	1 Marzo 1863
71	La Taponera.	Palafrugell.	Gerona.	51	1 Setbre. 1863
72	La Union.	Ilagostera.	Id.	50	1 Ocbre. 1863
73	La Montenegrina.	Torruella de Montgri.	Id.	33	1 Enero 1864
74	La Infantil.	Cardona.	Barcel.ª	26	1 Marzo 1864
75	La Calalonga.	Calonge.	Gerona.	36	25 Marzo 1864
76	El Retoño.	Tossa.	Id.	13	29 Marzo 1864
77	La Constancia.	Granollers.	Barcel.ª	26	1 Setbre. 1863
78	El Pirene.	Ripoll.	Gerona	37	27 Setbre. 1863
79	La Lira.	Falset.	Tarrag.ª	35	19 Marzo 1864
80	El Siglo.	Agramunt.	Lérida.	35	20 Marzo 1864
81	El Porvenir.	Arenys de munt.	Barcel.ª	36	1 Abril 1864
82	Hortensia.	Molins de Rey.	Id.	40	1 Abril 1864
83	Los Obreros.	S. Andrés de Palomar.	Id.	29	2 Febro. 1861
84	Apolo.	S. Martin de Provencals.	Id.	30	15 Mayo 1857
85	El Olivo.	Olesa.	Id.	30	1 Julio 1863

3.3b. SORIANO FUERTES, Mariano (1865). *Memoria sobre las sociedades corales en España, dedicada à la Real Academia Española de Arqueología y geografía del Príncipe Alfonso*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez y Rialp, p. 94.

Año II. Miércoles 3 de Octubre de 1860. Núm. 86.

ECO DE EUTERPE.

PERIÓDICO
dedicado exclusivamente á los señores concurrentes á los jardines de esta musa.

FUNCION PARA HOY. A LAS 7 DE LA TARDE.

14.º CONCIERTO VESPERTINO.

Cuerpo de coros, Director D. José Anselmo Clavé.
Copla ampurdanesa, Director D. José Maria Ventura.
Orquesta 50 profesores, Director D. José Maria Moliné.

PROGRAMA.

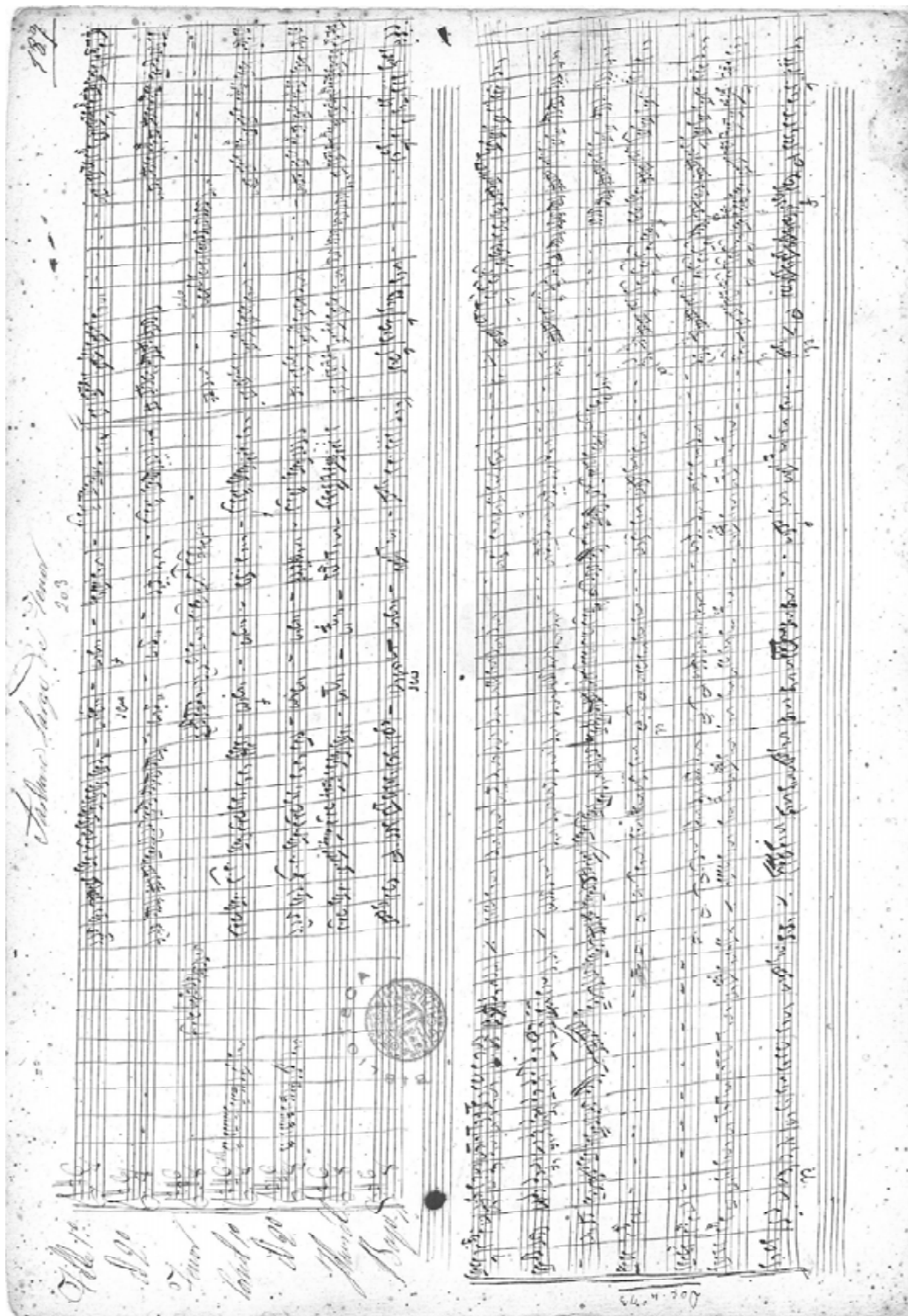
PRIMERA PARTE.

Sinfonía	<i>La mutta di Portici,</i>	del maestro Auber,
Pastorel-la catalana á voces solas: <i>Capallart,</i>		de Clavé.
Cerdana :	(por la copla ampurdanesa),	de Ventura.
Idilio catalan á voces solas: <i>La nina dels ulls blaus,</i>		de Clavé.
Sinfonia :	<i>Esmeralda,</i>	del maestro Mazzucato.
Rigodon pastoril catalan coreado: <i>Las ninas del Ter,</i>		de Clavé.

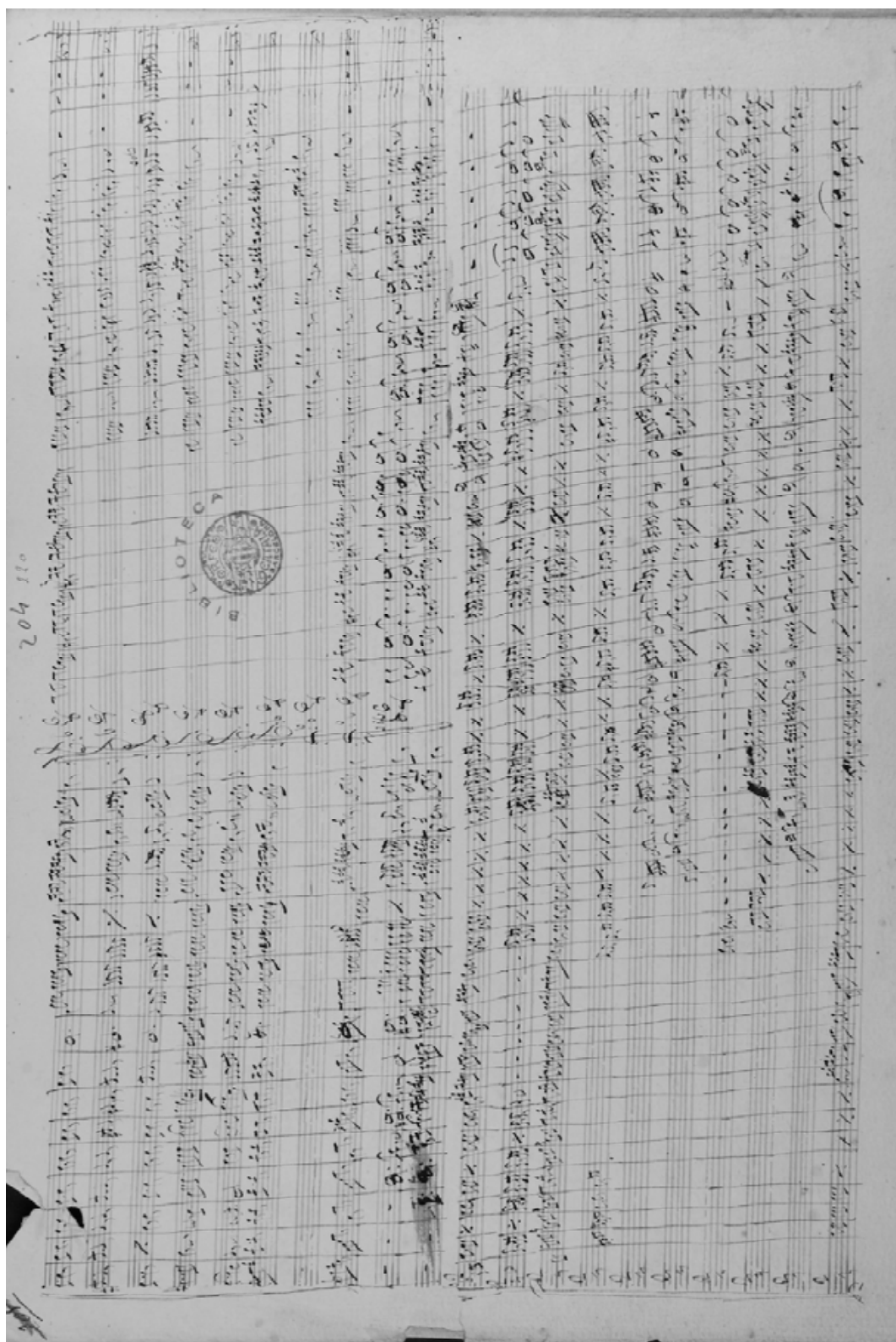
SEGUNDA PARTE.

Cerdana: :	(por la copla ampurdanesa),	de Ventura.
Epitalamio catalan á voces solas: <i>La toya de la nubia,</i>		de Clavé.
Sinfonia: :	<i>Maria,</i>	del maestro Flotow.
Pastorel-la catalana coreada: <i>Lo somni de una verje,</i>		de Clavé.
Rigodon bélico catalan coreado: <i>Los nets dels almugavers,</i>		del mismo.

3.4. Programa de concert organitzat per Josep Anselm Clavé, en el qual va participar l'orquestra de Pep Ventura, publicat a *Eco de Euterpe* (a. II, n. 86, 03.10.1860, p. 165).



3.5. *Sardana larga de tenor* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 72.



3.6. Sardana *Lo cant dels ansellets* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 78.

Sardana de la Embustera 100

Tenor
Soprano
Alto
Contralt
Baritone
Piano

100

3.7. *Sardana La Embustera* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 44.

Handwritten musical score for "Sardana del pardal" by Pep Ventura. The score is written on ten staves, each with a different instrument label written in cursive below it: Flauta, Clarinet, Saxo, Trompa, Trombon, Fagot, Violon, Violoncel, Contrabaix, and Bateria. The notation includes various rhythmic values, beams, and slurs. The title "Sardana del pardal" is written vertically in cursive on the left side of the first staff. A circular stamp is visible on the right side of the score, partially overlapping the notation. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear.

3.8. *Sardana del pardal* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 67.

Sardana Larga Mon para mana casada

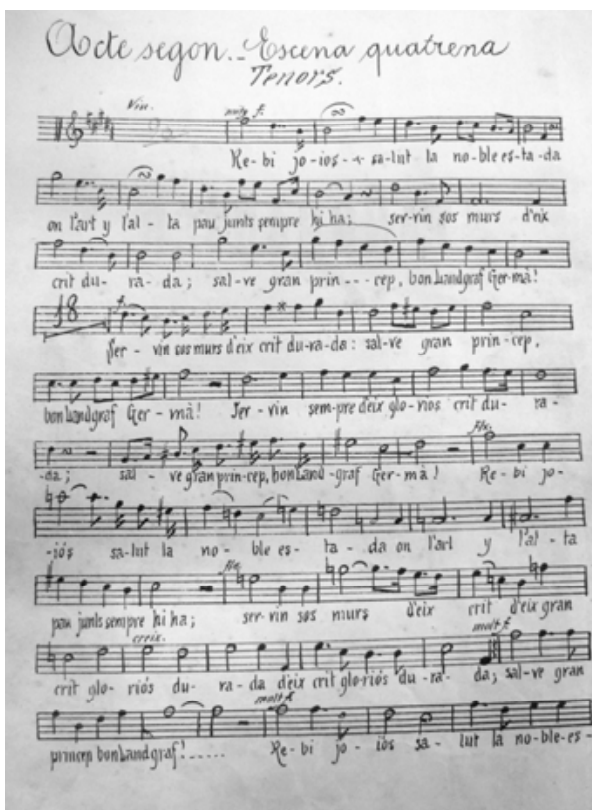
Tribolitz
Soprano
Tenor
Contralt
Filarmonia
Violoncel
Bajo

poco
arist
fmo

3.9. Sardana Larga Mon para mana casada de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 79.



3.10. *Marcha de Tannhäuser* de Richard Wagner, partitel·la, soprano. Barcelona, Federació de Cors de Clavé, n. inv. 178.



3.11. «Acte segon. Escena quatrena», *Marxa de Tannhäuser* de Richard Wagner, partitel·la, tenor. Barcelona, Federació de Cors de Clavé, n. inv. 178.