

L'art de dirigir: la música com a instrument de control de l'obrer¹

Aurélie Vialette

(University of California, Berkeley / CREC)

En aquest treball explicarem com a les esferes culturals de la segona meitat del segle XIX, a Catalunya, l'escenari teatral esdevé un espai amb *presència* obrera. El concepte de *producció de presència*, definit per Eelco Runia (2006: 5) i per Hans Ulrich Gumbrecht (2004) ens sembla adequat per tractar els problemes fenomenològics que sorgeixen com a conseqüència de l'ocupació dels escenaris pels cors d'obres en aquesta època. Runia vincula la presència al trop conegut com a metonímia, és a dir, la producció d'alguna cosa que de fet està absent.² Seguirem aquesta definició juntament amb la de «producció», que, com assenyala Gumbrecht (2004: VIII), té l'origen del llatí *producere* «portar davant». Insistirem que la producció de presència és una manifestació física, vinculada a la interacció de cossos; per a això articularem la metonímia de la mà del director dels cors com a element físic encarregat del control que aquest opera sobre el grup obrer.

A les representacions gràfiques de Josep Anselm Clavé —creador dels grups corals obrers— s'hi utilitza una iconografia amb una perspectiva enfocada a centrar l'atenció en les seves mans. L'atribut fonamental en aquestes imatges és, sovint, la batuta que el director porta a la mà, una mà que és alhora un dispositiu díctic i dinàmic del grup que aplega. La mà que dirigeix —musicalment i social— és, doncs, la

1. Voldria agrair a Anna Costal, Jordi Gargallo, Manuel Jorba, Jesús Rodríguez-Velasco i Antoni Rossell les seves observacions, de les quals s'ha nodrit aquest treball. Voldria fer extensiu el meu agraïment especialment a Carla Palacio i Magda Parera per les seves correccions i els seus suggeriments, tan generosos.

2. Per a una explicació del concepte de presència segons Runia suggereixo la lectura de Gavilán (2008).

que desencadena la relació dinàmica i temporal entre el cos del compositor i els cossos que formen el grup a l'escenari. Aquesta dinàmica revela que qui puja a escena no és ningú més que un superior —el director, el líder— exercint el poder sobre el grup marginal. És un poder regulat pel tempo que marca aquest moviment i que també és el temps de l'escenari. L'escenari, en aquest sentit, no és un espai on el públic veuria transformada la classe obrera o en el qual els obrers representarien una altra cara possible de la seva condició social, una «emancipació» com ha estat argumentat anteriorment (Leonart, 1937; Caballé y Clos, 1950; Guansé, 1966; Poblet, 1973). Ans al contrari, l'escenari és l'espai on es fa visible el poder de direcció de l'artista: la metonímia, la mà del director, actua com a productor de presència, car fa manifest la relació dels integrants del cor amb un temps i un espai concrets definits pel director.

Clavé s'apropia els espais de representació —dels escenaris als teatres i als parcs públics— amb la finalitat de revelar davant les institucions culturals i polítiques de l'època les seves capacitats per formar i dirigir grups. Els assaigs regulars, els concerts i la seva expansió pel territori, així com el repertori de cançons en català, són elements que formen part d'una pedagogia de la qual se serveix Clavé per mostrar al públic l'espectacle d'una classe social nova *en construcció* —la classe treballadora sorgida de la industrialització— que segueix una música i el seu director, dalt escenari. La idea de *construcció* de la música, proposada per Simon Frith (2001: 418-420), ens permet insistir en el fet que la formació de cors d'obers a Catalunya caldria entendre's com una construcció controlada pel director més que com a expressió d'un col·lectiu.

Els estudiosos del tema han explicat que la formació de grups corals per Clavé havia donat lloc a una reforma i a una moralització de la classe obrera (Caballé i Clos, 1949; Artís, 1980; Carbonell i Guberna, 2000). S'ha assenyalat que l'existència de les Societats Corals d'obers a les esferes culturals i als espais públics de l'època era mostra de l'emancipació d'aquesta classe i de la seva bona voluntat per a ser educada. No obstant això, hem de tenir en compte que a més d'oferir als obrers una estructura educativa, els cors eren un espai en el qual la seva conducta havia de seguir unes regles comunes de convivència i d'obediència al grup. Els Estatuts, en particular,

oferien un document legal de control de la conducta dels socis. Carbonell i Guberna matisa la interpretació de l'estructura de les Societats Corals, afirmant que «no és pas veritat, doncs, que tothom qui volia hi podia cantar» i explica que, per tant, la participació al cor estava regulada i que cada soci havia d'observar una conducta adequada amb el funcionament del grup si volia participar-hi com a membre a totes les activitats (Carbonell i Guberna, 2007: 50). Existeix, doncs, un sistema d'inclusió i d'exclusió degut a un control rigorós per part de la mateixa organització. Els articles 7, 12 i 17 de l'Estatut de la Societat Coral «Fraternidad» de 1850 especifiquen que si un soci de la societat faltés a un assaig més de tres vegades, o si «por inercia o mala voluntad» no complís bé el seu paper durant una funció, seria exclòs de la Societat i tots els seus drets serien revocats.³ Convé tenir en compte l'aspecte disciplinari de la pràctica coral i insistir igualment en els resultats d'aquest control. Roger Canadell i Rusiñol va demostrar que una de les característiques del projecte de Clavé era «l'exhaustiu control del text i [...] la necessitat que va sentir Clavé de fixar el text i de controlar-lo [...] abans de difondre'l a bastament per tot el territori», i va insistir que tota l'organització del grup, des de la creació dels textos fins a les representacions als escenaris i les publicacions de les cançons —o bé en plec solts o bé a la premsa— era el resultat d'una estructura pensada, organitzada i controlada pel director, la visibilitat de la qual era la clau de la sostenibilitat del grup (Canadell i Rusiñol, 2007: 201-202, 204). Sembla necessari insistir, doncs, que més que voler *dir* alguna cosa sobre la classe obrera, més que donar-li un significat, l'espectacle construeix la presència del poder d'una sola persona, Clavé, sobre de la multitud.

Demostrarem aquestes idees gràcies a l'anàlisi de la correspondència inèdita de Clavé, i en particular, les cartes que parlen d'una sèrie de concerts oferts pels Cors al teatre de la Zarzuela a Madrid el 1863. Una de les inquietuds que es percep a les cartes que Clavé envia des de Madrid és la de com penetrar dins de l'espai codificat i ritua-

3. «La Fraternidad» (Estatuto) 1853 (12 d'abril), Arxiu Nacional de Catalunya, número de document 376. Carbonell i Guberna (2007: 49-52) fa referència al manuscrit de l'Estatut de la Societat Coral Euterpe de l'Arxiu de l'Orfeo Català, que data del 1865, i que també indica la rigurosa descripció dels deures dels socis.

litzat del teatre madrileny. Recordem que una de les característiques principals de la pràctica coral de Clavé  s que es desenvolupava en jardins públics. Els *Jardines de Euterpe* o els *Campos El seos*, espais on tenien lloc els concerts dels Cors a Barcelona, eren espais reservats als balls, en els quals el públic podia ser heterogeni socialment i desplaçar-se amb llibertat (Carbonell i Guberna, 1998: 33-35). Dolors Monserdà, en la seva novel la *La Fabricanta* publicada el 1901, ofereix una descripció detallada de quina mena de manifestacions culturals eren els concerts dels Cors en els jardins públics:

Sense donar-se compte de lo que sent ia pero fruhint l'enc s d'aquella novetat, la gent treballadora invadia'ls balls corejats que en dit local s'hi donaven las tardes i vespres dels días festius; mentres que las clases acomodadas, malgrat un cert recel   sorpresa, que no sabían acabar de definir, envers aquell fadrí torner que sense mestres ni estudis de cap mena, havia realisat la grandiosa obra de posar las magnificencias del art al alcans del poble, captivats per la forsa sobrehumana de tot lo que porta en s  la creadora flama del geni, concorrien assiduament als concerts que's donavan tots los dijous de vuyt   dotze de la nit y en los dematins d'algunas festivitats (1904: 1-2).

Aquest fragment presenta a la perfecció els grans canvis que suposaven la nova pràctica social i musical de la música coral dansada inventada per Clavé. Durant aquests concerts es barrejaven les classes socials: la classe treballadora i els burgesos compartien l'espai mentre escoltaven música i ballaven. Aquest fragment és particularment interessant perquè l'autora, Dolors Monserdà, usa un vocabulari específic que subratlla exactament com resultava d'inhabitual aquesta barreja de classes socials en un mateix espai cultural. Quan defineix la classe treballadora com a «gent» i la burgesia com «classes acomodadas», l'autora indica clarament que la burgesia pertany a una classe mentre que els treballadors només són part del poble, de la gent. A més, els obrers, segons la narradora, envaeixen l'espai dels concerts, no hi pertanyen («invadia els balls corejats»). Aquesta és la distinc  social de la qual parla Bourdieu en *La distinction, critique sociale du jugement*. Bourdieu explica que la música i l'assistència a concerts marca les categories socials i que practicar la música equival a tenir «classe». L'*habitus* que crea aquesta pràctica de la música, el saber que genera i les capacitats discursives de les quals és resultat,

són el que marca la diferència de classe de manera més notable (Bourdieu, 1979: 17).

A les cartes que escriu quan està buscant la possibilitat d'organitzar un festival coral a Madrid, Clavé insisteix en la impossibilitat de trobar un jardí que pugui acollir una celebració de tal magnitud:

Los jardines públicos que hay aquí están desacreditados y además son reducidos. *El Paraíso*, que es un jardín recién construido y creo el mejor no puede contener más allá de dos mil quinientas a tres mil personas y esto no basta.⁴

La distinció i oposició entre jardí i teatre es tradueix en una oposició entre Madrid i Barcelona quan es tracta de pràctiques culturals, i així ho indica a la carta: a Madrid els jardins estan «desacreditados» mentre que a Barcelona són el lloc perfecte per als festivals.⁵ En la mateixa carta, Clavé subratlla igualment la importància ideològica d'organitzar els concerts a la capital espanyola al·ludint a les lluites de legitimitat entre ell i els germans Tolosa, en relació amb la creació de les primeres Societats Corals espanyoles (Carbonell i Guberna, 1998: 36-37; 2007: 15):

Es pues de todo punto indispensable que en Madrid se oigan cuanto antes mis composiciones de una manera digna, que se vea que soy yo el iniciador de las instituciones corales y que nadie hasta ahora ha podido arrebatarme la primacía. [...] Y por fin hay precisión de hacer rabiar a los que tanto se ensañan conmigo dejándoles muy por atrás.⁶

Els concerts, a la fi, es van poder escoltar al teatre de la Zarzuela,⁷ un espai amb prestigi dintre les pràctiques teatrals madrilenyes de l'època.⁸ Aquests concerts desafien l'autoritat cultural burgesa per-

4. Clavé «Carta a Isabel» 1863 (7 de maig).

5. Carbonell i Guberna (2000: 301) escriu que Clavé tenia la intenció d'organitzar un festival amb 500 coristes.

6. Clavé «Carta a Isabel» 1863 (7 de maig).

7. «Lo mejor de este mes de junio fueron las actuaciones de la Sociedad “La Euterpe”, al frente de la cual figuraba el maestro Clavé, que los días 15, 16, 19 y 20 se celebraron sendos conciertos, el tercero de ellos con presencia de S.S. M.M., y que el público acogió con entusiasmo sin igual.» (García Carretero, 2003: 42).

8. Emilio García Carretero (2003: 34) diu que «Doña Isabel, muy aficionada al género lírico, asiste con frecuencia a este tipo de espectáculos y el teatro de

qu  estableixen nous codis culturals i una nova interacció entre el públic i els cantants; una interacció que, com veurem, és la base de la novetat del projecte de Clavé. Quan parlem d'*autoritat* ens estem referint a diversos aspectes: l'autoritat que assoleix al segle XIX la cultura catalana davant la cultura madrilenya; l'autoritat que assoleix una llengua, el català, com a llengua de cultura; l'autoritat que cerca el grup d'obers en oposició al monopoli cultural burg s —la música culta—; i, sobretot, l'autoritat de la qual s'investeix Clavé com a compositor i com a líder del grup coral obrer davant l'autoritat institucional d'altres compositors i de les esferes governamentals. Aquest darrer punt —l'autoritat i el reconeixement que cerca Clavé a les esferes públiques—  s fonamental per entendre que la música coral obrera es transforma en element de reforma i de control dels obrers. El compositor no només presenta una classe social «educada» gràcies a la pràctica coral, sinó que més aviat es posiciona com a líder d'un grup, és a dir, com un intel lectual investit amb el poder de controlar, sense cap disturbi, centenars d'obers dalt d'un escenari. A les seves cartes, Clavé descriu les reaccions de diversos compositors que assisteixen als assaigs del grup coral:

Para colmo de fatalidad ensayamos *La Violeta* y el coro, es decir los primeros tenores desafinaron espantosamente. Estaban all  Barbieri, Gaztambide, Oudrid y compañía, en una palabra todos los que nos her an en público sin consideración alguna. [...]
Oudrid se largaba del teatro, y Gaztambide tuvo la desverg enza de decirme que suprimiese las piezas con acompañamiento de orquesta por cuanto el coro no estaba educado m s que para cantar a voces solas, en cuyas piezas el público no podía notar tanto que bajaban la tonalidad.⁹

Tots aquests personatges, Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid, s n els «savis» que, entre d'altres, van impulsar el gènere de la sarsuela a mitjan segle XIX (García Carretero, 2003: XV). S n els que, durant els assaigs, assumeixen el

la Zarzuela est  dentro de sus preferencias siendo muchas las ocasiones en que lo honra con su presencia y siempre es vitoreada y aplaudida por la generalidad de la concurrencia.».

9. Clavé «Carta a Isabel» 1863 (16 de juny).

rol de supervisar, jutjar i analitzar el valor de les obres que es representaran. Són els que tenen l'autoritat cultural i els que consideren que la falta «d'educació» dels coristes pot convertir l'espectacle en una farsa. En la seva correspondència, Clavé es refereix constantment a l'enfrontament que patia amb els compositors espanyols institucionals. Aquest enfrontament no només té a veure amb l'accés dels obrers als espais culturals i de representació que no fossin els seus propis —com el Teatre del Liceu el 1862 o el teatre de la Zarzuela el 1863— sinó que també era fruit del resultat que implicava l'assoliment de la pedagogia explícita al projecte de Clavé. Amb l'èxit dels seus espectacles es cristal·litzava l'èxit d'un mètode que anava més enllà del de l'educació musical. El fet de construir la *presència* obrera als escenaris era una demostració de la influència de Clavé dins del grup de treballadors.

La sèrie epistolar que Clavé escriu des de Madrid el 1863 deixa entreveure la dualitat dialèctica que separa els concerts dels Cors de les altres manifestacions musicals de les quals els compositors mencionats són els representants. Aquesta dualitat es tradueix en una oposició entre el fet popular i el fet culte, entre la indústria i l'art.

Desde nuestra llegada a Madrid, te confieso francamente que me había espantado y temía que un disgusto amargo sería el premio de mis sacrificios para iniciar en esta corte la institución que tan buenos resultados está dando en Cataluña; los comentarios disparatados que de los coristas y de las composiciones se hacían; [...] el que se propalase por los cafés que mis coros no eran más que una mala murga, y el que los mismos catalanes creyeron que tal vez no cuajaría mi nuevo género de música entre los petulantes cortesanos, todo me había causado tal desazón que temía, con algún fundamento, llevarme un solemne chasco.¹⁰

El vocabulari emprat per Clavé en aquest fragment de carta deixa veure una oposició dialèctica entre els Cors procedents de Catalunya i la *Corte* (Madrid). Els Cors són definits com a «mala murga» pels madrilenys, i els cortesans són considerats com a «petulantes» pels catalans. Més que d'una simple oposició social, es tracta també d'una oposició en l'àmbit de la recepció cultural ja que el fragment

10. Clavé «Carta a Isabel» 1863 (16 de juny), el subratllat és de Clavé.

ofereix una visió reeixida de l'activitat coral a Catalunya («tan buenos resultados») que, en boca del compositor, es veuria anul·lada davant del públic de la capital («un disgusto amargo ser  el premio de mis sacrificios»). Aquesta oposició s'accentua en presentar els Cors com una novetat est tica pròpia del compositor: «mi nuevo género de música». Clavé insisteix en el fet que està creant una nova est tica musical al col·locar els obrers als escenaris. La seva correspondència és una mostra del desig que té d'obtenir un reconeixement social, cultural i institucional i no pas d'obtenció d'una oposició frontal per part dels qui controlen els espais culturals i determinen la validesa dels espectacles. Els recursos emprats per Clavé per obtenir el reconeixement són nombrosos: la fundació d'una empresa pròpia —els Jardins d'Euterpe—, la creació de diverses publicacions —el butlletí, *El Metr nomo*, etc— i la fundació d'una impremta —la impremta Euterpe. Carbonell i Guberna (2007: 31-37) indica que aquests elements permetien la propaganda i l'autoalimentaci  a la Societat Coral Euterpe. La novetat del projecte, en realitat, es fonamentava tant en l'est tica com en la interacció que implicava.

Aquesta interacció  s complexa perquè és híbrida. Barreja en un mateix espai un públic *distingit* —en el sentit de Bourdieu— amb uns artistes que no disposen, *a priori*, del coneixement adequat per a tenir qualsevol mena d'intercanvi cultural amb aquesta audiència. El teatre es transforma, doncs, en una *zona de contacte* —per emprar la terminologia de Marie Louise Pratt—, un espai on diverses classes socials, que normalment tenen una relació asimètrica de dominació i subordinació, es troben i pretenen establir un codi de comunicació cultural.

Les oposicions diverses al projecte de Clavé no només llevaven legitimitat est tica a la pràctica coral obrera sinó que, en realitat, en negaven un aspecte fonamental: el fet que un compositor sigui cap  de fer cantar uns obrers ordenadament, sense que aix  suposi una pertorbació de l'ordre sociocultural. Aquest és el «nuevo género de música» que va crear Clavé. Les classes dirigents percebien el seu projecte com una amenaça, per dues raons: en primer lloc, per la por que despertava el fet que els obrers enva ssin massivament i física els escenaris, i en segon lloc perquè implicava que el director que els feia cantar podia realment aconseguir un control absolut d'aquesta

classe social. En aquest sentit, la mà del director a la qual responien els treballadors a l'escenari era el punt d'articulació per a la creació d'una disciplina sociocultural.

No obstant això, en una carta del 16 de juny de 1863, després d'un concert al teatre de la Zarzuela, Clavé descriu l'èxit aconseguit a Madrid «el triunfo de anoche [que] es uno de los más grandes que he alcanzado en mi vida. [...] Anoche todo el mundo hablaba en catalán.» Els dos elements importants en aquest fragment són la metonímia «todo el mundo» i el verb «hablar». Aquesta metonímia, lluny d'oferir una dialèctica com hem vist abans, deixa fora tot tipus de *distinció*, ja sigui entre el públic i els cantants, ja sigui de tipus geogràfic, social o cultural. A més, està estretament lligada al context físic del teatre. El context és, en aquest cas, importantíssim perquè s'esborrin els signes de distinció entre els membres del públic i els cantants. En aquesta cita de Clavé, tres espais estan connectats i juxtaposats: l'espai teatral, l'espai lingüístic i un espai nacional desitjat, representat per aquesta fusió del públic i dels coristes en un «todo el mundo». El que diu aquesta metonímia és que el cant indueix a la paraula, a la comunicació i a la formació d'una comunitat. El cant, en aquest cas concret, és el primer pas vers l'establiment d'una comunitat a través de l'intercanvi lingüístic. I són els obrers —el popular— i Clavé —el compositor de música popular— els que inciten, inviten, creen. «Hemos catalanizado a medio Madrid. No se oye hablar más que en catalán, pues los que son paisanos nuestros, se envanecen de serlo y los que no lo son, se empeñan en probarnos que nos comprenden. Que derrota para mi castellanizada amiga!» escriu el compositor el 19 de juny de 1863, després d'un concert al qual van assistir els Reis i el general Joan Prim. Volem insistir en el fet que són els obrers cantants a dalt l'escenari els que permeten que es dugui a terme allò que el compositor denomina «catalanización». En realitat, el moment en què es realitza aquesta «catalanización» és un moment d'inversió del sistema diglòssic.¹¹ Hem de considerar que el cant coral

11. Durant la primera meitat del segle XIX, la llengua culta era el castellà. Rubio García explica els debats de la segona meitat del segle XIX i de la primera meitat del segle XX sobre l'ús del català com a llengua literària i ofereix opinions i texts de Galdós, Oller, Unamuno, Pereda, dels qui van participar-hi. Vegeu *Reflexiones sobre la lengua catalana*, 1978: 159-162. Jorba (1985a) indica que «En

participa en el ressorgiment de la llengua catalana al segle XIX, de la mateixa manera que ho fan els Jocs Florals. Rubio García (1978) indica que les societats filarm niques i corals van jugar un paper fonamental en relació amb la unitat lingüística, en particular amb les representacions de sarsueles pels Cors a Catalunya.¹² Jordi Gal  indica que a partir de 1868 les institucions culturals més importants de Catalunya comencen a adoptar el català, però afegeix que els Cors de Clavé —com el Liceu, els Jocs Florals i l'Ateneu Barcelon s— són una institució que, encara que creada abans de 1868, usa el català en les seves activitats (Gal , 1997).¹³

L'activitat coral obrera, amb els seus festivals i els seus concursos, és una manifestació paral lela als Jocs Florals, però que de la mateixa manera contribueix a construir la llengua catalana com a vector de cultura. El lema que Clavé tria per al moviment coral,

1800-1833, dominava entre les capes socials més privilegiades socialment i cultural, respecte a la llengua catalana, que era la llengua ambiental generalitzada, una actitud de fet contrària a la seva utilització normal, especialment com a llengua de la literatura o de l'expressió culta escrita, en benefici de la castellana o, segons el tipus d'obra o la seguretat de domini que se'n tingués, de la llatina.» I a la p gina 82: «El progrés de l' s de la llengua, fins m s enllà de mitjan segle,  s unidireccional, en el camp de la poesia, i absent per aix  de molts ordres de la creació literària i, encara més, de les altres manifestacions de la llengua escrita.» (1985: 82). També s'ha de veure Jorba (1986: 77).

12. «El mantenimiento de este equilibrio habrá que atribuirlo entonces, aparte del relevante papel de la prensa, a otro factor fundamental: el teatro. Comedias y dramas se propagaban y escenificaban por toda la Pen sula. Sin embargo, mayor relieve concederá al género frívolo: revistas, sainetes, tonadillas, cupl s, letrillas picantes, donde alcanzaban éxito y aplausos, pasaban rápida-mente a difundirse en escenarios, cafés-concierto de provincias, pero sobre todo, acaso la parte más importante habrá que atribuirle a la zarzuela. Falta todavía un estudio sociológico y valorativo del relevante papel que ha jugado la zarzuela en la mentalidad y unidad lingüística española. En regiones de tipo bilingüe, opino que su papel ha sido capital. En Cataluña, sobre todo —algo similar afirmaríamos de Valencia— donde existe una inveterada tradición musical, la zarzuela ha sido acogida, sentida y propagada con encendido entusiasmo. Las sociedades filarm nicas y corales aceptaron, incorporaron en sus repertorios, difundieron la zarzuela como algo suyo y peculiar.» (Rubio García, 1978: 162-163).

13. «Cal notar en aquest aspecte que el sexenni 1868-1874 va ésser, com en tants d'altres, un revulsiu i una frontera decisiva. Abans de 1868 les institucions autòctones que es constitueixen a Catalunya neixen amb el castellà com a llengua vehicular escrita. Després de 1868 les institucions culturals més importants adopten ja d'entrada el català.» (Gal , 1997: 109).

«Progrés, Virtut, Amor», al·ludeix i s'oposa al lema dels Jocs Florals, «Pàtria, Fe, Amor».¹⁴ Recordem que el moviment de la Renaixença considerava la llengua un símbol de la Pàtria (Jorba, 1985: 16). En substituir «Pàtria» per «Progrés» en el seu lema, Clavé tria clarament una orientació sociocultural per tal de situar l'activitat coral i, explícitament, l'ús que fa de la llengua catalana. La llengua, en la definició i pràctica del seu projecte, no és un símbol patriòtic sinó que és un símbol de progrés. El lema dels Cors està clarament arrelat en els processos d'industrialització i de canvis socials a Catalunya. El progrés i la virtut són dos elements que, contràriament al de pàtria, no impliquen fronteres físiques. Clavé, a través de l'elecció d'aquest lema, proposa un moviment cultural que sigui un model clàssic basat en el concepte d'*areté*, la virtut grega, i es refereix implícitament al concepte platònic de virtut com a saviesa i harmonia, un concepte fonamental dins l'humanisme del segle XIX i que està estretament lligat a les idees de progrés. El que notem amb aquest canvi de conceptes entre el lema dels Cors i el dels Jocs Florals és la substitució de les virtuts teològals —fe, esperança, caritat— per l'ètica del treball, una substitució que deixa clara l'orientació reformista de Clavé.

Roger Aliet, respecte a la relació entre música i Renaixença, argumenta que

El fet que el català només fos emprat per a fer sainets, el denigrava i no l'ajudava en res. Clavé feia tot el contrari: presentava a la ciutat de Barcelona, davant d'un públic que venia de tot arreu, la llengua catalana com a digna de figurar en el programa. És la primera vegada que des d'un punt de vista musical es feia servir el català en un concert. Així doncs, és aquí, i no dins el món de l'òpera, on realment trobem el primer veritable "pinyol" de la Renaixença musical catalana (1986: 136-137).

La música coral catalana és, doncs, una plataforma pública per a la creació i difusió de la cultura en català.¹⁵ Serveix per a la difusió i

14. Manuel Jorba (1986: 86) indica que el lema de Clavé «Progrés, Virtut, Amor, d'una manera explícita contraposava al de Pàtria, Fe, Amor dels Jocs Florals.»

15. Jorba (1985: 29) indica que Valentí Almirall «proposava Clavé, Soler i Balaguer, pel comú denominador progressista, com a figures literàries represen-

l'expressió d'una civilització, d'una societat específica i d'un moment històric definit que és el dels grans canvis socials en l'Europa del segle XIX. Els obrers, força resultant de la industrialització catalana, ocupen físicament l'escenari, dirigits per un intel lectual. I s'aproprien sonorament, i en català, l'espai ocupat pel públic. Pensem que aquesta manifestació musical va més enllà de la simple introducció de les classes obreres al món musical i de l'educació d'aquestes amb l'objectiu d'evitar-ne la depravació. Aquesta ocupació és un pas més cap a l'organització social d'aquestes masses de treballadors.  s, de fet, un intent d'erosió dels monopolis que els grups burgesos van construïnt entorn de les pràctiques musicals. La construcció d'una *presència* obrera a les esferes culturals espanyoles per Clavé posa en evidència les tensions que existeixen a la societat catalana entre burgesia i força treballadora durant la segona meitat del segle XIX. No obstant això, aquesta apropiació de l'escenari no condueix, de cap manera, a una ocupació dels espais de convivència social. En aquest treball hem explicat que Clavé presentava als escenaris un mètode pedagògic nou: el control de la classe obrera a partir de la música. Els escenaris eren l'espai on es produïa una *presència* obrera i on la música coral era un element de reforma i control d'aquesta classe social. Durant el temps de la representació, la mà del director era el punt d'articulació per a la creació d'una disciplina sociocultural. Clavé és qui, doncs, mitjançant l'espai i el temps teatral, ofereix un nou ordre social i dirigeix els obrers al comp s de la música. I el català, per a ell, és llengua d'una cultura, la de l'espectacle, i el seu  s té dues finalitats molt específiques: intentar trencar amb una jerarquia respecte de l'art i la llengua, i establir-se com un nou model dirigent social i cultural.

tatives i, especialment els dos primers, modeliques, de la Renaix ncia.». També cal veure directament l'article de Valentí Almirall (1984: 382-404).

Bibliografia

- ALIER, Roger (1986). «L'ambient musical a Barcelona». Dins: *La Renaixença. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1982/83*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 129-141.
- ARTÍS, Pere (1988). *Clavé*. Barcelona: Nou Art Thor.
- ALMIRALL, Valentí (1984). «Clavé-Soler-Balaguer». Dins: *La Renaixença (Fonts per al seu estudi 1815-1877)*. Selecció de Joaquim Molas, Manuel Jorba, Antònia Tayadella. Barcelona: IJSA, p. 382-404.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. París: Editions de Minuit.
- CABALLÉ Y CLOS, Tomás (1950). *José Anselmo Clavé y su tiempo*. Barcelona: Freixinet.
- CANADELL I RUSIÑOL, Roger (2007). «L'obra escrita de Josep Anselm Clavé: la projecció social de l'escriptor o l'escriptor al servei d'un projecte social?». Dins: *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum / GELCC, p. 199-209.
- CARBONELL I GUBERNA, Jaume (2003). «Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea». *Hispania: Revista española de historia*, vol. 63, núm. 214, p. 485-504.
- (1998) «Els condicionants i el procés de formació de les societats corals a Catalunya. Barcelona, 1845-1856». Dins: CARBONELL I GUBERNA, Jaume (coord.). *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*. Vilassar de Mar: Oikos-Tau, p. 23-44.
- (2000) *José Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Cabrera de Mar: Galerada.
- (2007) *La societat coral Euterpe fundada per Clavé*. El Prat de Llobregat: Rúbrica Editorial.
- CLAVÉ, Josep Anselm (1863). «Carta a Isabel». Arxiu Nacional de Catalunya, Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 18, Nivell de classificació 0402 (7 de maig).
- (1863) «Carta a Isabel». Arxiu Nacional de Catalunya, Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 21, Nivell de classificació 0402 (16 de juny).

- (1853) «La Fraternidad. Sociedad de coros bajo la dirección de J.A.Clavé» (Estatuto). Arxiu Nacional de Catalunya, Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 362, nivell de classificació 0501 (12 d'abril).
- FOUCAULT, Michel (1994). *Des espaces autres, Dits et écrits, IV*. París: Gallimard, p. 752-762.
- FRITH, Simon (2001). «Hacia una estética de la música popular». Dins: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, p. 413-435.
- GALÍ, Jordi (1997). *La Renaixença catalana. Persones i institucions*. Barcelona: Quaderns d'Estudis i Treballs.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2003). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid, Tomo primero 1856-1909*. Madrid: Gráficas Baraza.
- GAVILÁN, Enrique (2008). «Entre deconstrucción y destrucción: la historia en tiempos oscuros». *EDAD MEDIA. Revista de historia*, núm. 9, p. 129-155.
- GUANSÉ, Doménech (1966). *Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista*. Barcelona: Bruguera.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). *The production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- JORBA, Manuel (1985a). «El Romanticisme». Dins: Riquer, Martí de. *Història de la literatura catalana*. Part Moderna, Volum VII. Barcelona: Editorial Planeta, p. 77-122.
- (1985b) «La Renaixença». Dins: Riquer, Martí de. *Història de la literatura catalana*, Part Moderna, Volum VII. Barcelona: Editorial Planeta, p. 9-40.
- (1986) «La cultura popular». Dins: *La Renaixença. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1982/83*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 75-88.
- LLEONART, Josep (1937). *Josep Anselm Clavé*. Barcelona: Barcino.
- MONSERDÀ, Dolors (1904). *La Fabricanta*. Barcelona: Llibreria de Francesc Puig.
- POBLET, Josep M. (1973). *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*. Barcelona: Dopesa.
- RUBIO GARCÍA (1978). *Reflexiones sobre la lengua catalana*. Murcia: Tip. Sucesores de Nogues.

- RUIZ TARAZONA, Andrés (2003). Dins: GARCÍA CARRETERO, Emilio. *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid, Tomo primero 1856-1909*. Madrid: Gráficas Baraza, .
- RUNIA, Eelco (2006). «Presence». *History and Theory*, núm. 45 (February), p. 1-29.
- TOMÀS, Margalida (1986). «Consideracions entorn dels Jocs Florals de Barcelona». Dins: *La Renaixença. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1982/83*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.